

**Ornament und Figur:
eine Untersuchung zur Struktur dieser Beziehung**

**Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität
zu Kiel**

vorgelegt von

Claudia Nickel

**Kiel
12. Oktober 2009**

Erstgutachter: Prof. Dr. Lars Olof Larsson
Zweitgutachter: Prof. Dr. Ulrich Kuder

Tag der mündlichen Prüfung: 3. Februar 2010

Danksagung

Meinem Doktorvater Herr Prof. Lars Olof Larsson, in dessen Seminar die Idee zu diesem faszinierenden Thema entstand, möchte ich von ganzem Herzen danken, dass er mich durch kompetenten Rat und zahlreiche anregende Diskussionen hilfreich unterstützte und den Fortgang meiner Arbeit stets warmherzig und geduldig begleitete. Auch die Freiheiten, die er mir bei der Ausführung ließ, trugen maßgeblich zum Gelingen der Arbeit bei. Danken möchte ich auch meinem Zweitkorrektor Prof. Ulrich Kuder, der seit der Einführung in die Bildkünste meine Schritte im kunsthistorischen Bereich mit lenkte, meinen Blick für Grafik schärfte und mir die Mitarbeit an zwei Grafik-Katalogen ermöglichte.

Für den Erwerb eines profunden Wissens im Bereich der Kunst des Mittelalters bin ich besonders Prof. Uwe Albrecht zu Dank verpflichtet, der mir auch während meiner Doktorarbeit bei Problemen in diesem Bereich stets freundlich beistand. Unterstützung in Fragen zur Kunsttheorie habe ich insbesondere von Frau Professor Ulrike Wolff-Thomsen erfahren, die mir freundlicherweise auch gestattete, an ihren Kolloquien teilzunehmen.

An die philosophischen Fragestellungen wurde ich in den Seminaren von Prof. Wolfgang Kersting und Prof. Manfred Sommer in mitunter leidenschaftlichen Debatten mit viel Engagement herangeführt. Prof. Sommer war darüber hinaus auch so freundlich, mit mir über Schwierigkeiten in meinem Einleitungsteil zu diskutieren.

Was die archäologische Seite meiner Arbeit betrifft, so standen mir Professor Konrad Schauenburg und seine Frau Doktor Brigitte Freyer-Schauenburg mehrmals freundlich mit Auskünften zur griechischen und unteritalischen Vasenmalerei zu Seite. Stets ein offenes Ohr bei Schwierigkeiten hinsichtlich der Antikenrezeption fand ich bei Doktor Raeder, der auch häufig mit gutem Rat bei der Suche nach Abbildungen behilflich war. Mein besonderer Dank gilt Professor Bernhard Schmaltz, der nimmermüde das Entstehen der Arbeit mit der notwendigen Kritik begleitete. Er hat mir das Wort „Sehen kann man lernen“ in der Studienberatung mit auf den Weg gegeben, und wenn ich auch sicherlich viele Dinge noch nicht hinreichend genau sehen kann, so hoffe ich doch, durch seine ernsthafte und zugleich begeisternde Scheschule auf den richtigen Weg gebracht worden zu sein.

Zu großem Dank verpflichtet bin ich auch zwei Bibliotheken und ihren Mitarbeitern.

Dies ist zum einen die Universitätsbibliothek der CAU Kiel, insbesondere deren Leiter der Fernleihe, Herr Brunken, der zusammen mit seinem Team mir jahrelang in unendlicher Geduld die gewünschten Werke zur Verfügung stellte und Verlängerungsanträge bearbeitete, sowie der Lesesaal, personifiziert in Frau Karstensen.

Ebenso gilt mein Dank den Bibliothekarinnen und Bibliothekaren der Berliner Kunstbibliothek, die durch ihr unermüdliches und kompetentes Nachforschen auch das zügige Einsehen seltener Schriften ermöglichten. Mein besonderer Dank gilt auch Frau Prof. Annette Haug, die mir in den letzten Monaten den Schlüssel der Bibliothek der Klassischen Archäologie in Kiel anvertraute und mir dadurch nächtliche Recherchen ermöglichte.

Danken möchte ich auch den beiden Damen in den Geschäftszimmern der Kunstgeschichte und Klassischen Archäologie, Frau Lemke und Frau Mohr, die nicht nur in formalen Fragen geschickt berieten, sondern auch in schwierigen Situationen seelischen Trost spendeten.

Auch meinen Kommilitoninnen und Kommilitonen in den Doktorandenkolloquien sei für ihre anregenden Diskussionen, häufig im Anschluss an die Präsentationen von Teilen meiner Arbeit, herzlich gedankt. Besonders verpflichtet bin ich meinem Kommilitonen Oliver Kopf, der mir in vielen Nächten bei der Ausarbeitung einer Powerpoint-Präsentation zur bronzezeitlichen Ornamentik mit Rat und Tat zur Seite stand.

Was meinen Lebensgefährten betrifft, so eignet sich dieser Rahmen nicht, um ihm danken; ein kurzer Dank erfasste nicht einmal im Ansatz all' seine Mühen und seine Unterstützung.

Inhaltsverzeichnis:

ein Überblick

Teil 1

1. Einleitung	1
2. Methoden	8
3. Farbe konstituiert Form und Grund: Die strukturelle Entwicklung der ägyptischen Wandmalerei	125
4. Begrenzung und Rotation: Ornament und Figur in der Flächenkunst des Alten Orient	227
5. Die Dominanz der Linien und der diagonalen Gleitsymmetrien: die ägäische Wand- und Vasenmalerei	287

Teil 2

6. Der Griff in die Ranken: Die griechische Vasenmalerei	515
7. Die römische Wandmalerei	858

Teil 3

8. Die Beziehung zwischen Ornament und Figur in den frühchristlichen sowie in den früh- und hochmittelalterlichen freskierten oder mosaizierten römischen Kirchendekoren bis hin zu den freskierten Kirchendekoren Giottos und seiner Nachfolger	1101
9. Eine neue Form der Annäherung zwischen Ornament und Figur: die Wiederentdeckung antiker Dekorationssysteme in der Domus Aurea und ihre Rezeption in den Dekoren des späten Quattrocento sowie die Um- und Weiterbildung von Grotteskensystemen und deren Einbindung in geometrische Stuckierungen aufgrund der ebenfalls wiederentdeckten antiken Stuckzusammensetzung in den Wand- und Deckendekoren des frühen Cinquecento	1285
10. Die Entstehung der Raffaelleske , eines – auf Grund der Einbindung naturalistischer Motive in antikisierende Grotteskendekore – modifizierten Grotteskensystems, und die mit dieser Erweiterung der dekorativen Systeme einhergehende Entwicklung hin zu Raumdekoren, die in der Lage sind, mit Hilfe formal und ikonographisch kontextfähiger Elemente sowie korrespondierender symmetrischer Strukturen in eine engere Beziehung zu ihrer räumlichen Umgebung zu treten	1526
11. Zusammenfassung	1729

Vorbemerkung

Auf den beiliegenden CD-ROMs, mithin neben dem Text einsehbar, findet sich das jeweils zum Text gehörige Bildverzeichnis, wobei das erste auch eine Tabelle zu bronzezeitlichen Chronologie sowie eine Auflistung vorhandener symmetrischer Valenzen in Relation zur Ornamentik bestimmter Epochen enthält. Um den Text nicht weiter zu verlängern, wurde auf eine Angabe der zugehörigen Bildnummern verzichtet, zumal diese sich mit der Suchfunktion leicht finden lassen. Das Bildmaterial ist weitgehend auf komplexe Dekorformen im Bereich der Wandmalerei beschränkt. Für das aufgeführte Material minoisch-mykenischer Vasen sowie der unterschiedlichen griechischen Vasen sollten die zitierten Publikationen herangezogen werden. Um ein zusätzliches Abbildungsverzeichnis zu vermeiden, wurde der Hinweis auf den Nachweis stets unterhalb bzw. neben dem jeweiligen Bild eingefügt. Die bibliographischen Verzeichnisse befinden sich jeweils am Ende eines Kapitels. Es wurden nur mehrfach genannte bzw. für die Untersuchung wesentliche Titel aufgenommen. Für spezielle Aspekte befinden sich relevante Angaben in den jeweiligen Anmerkungen.

Was das Prozedere des Textes betrifft, so mögen einzelne Beschreibungen von manchem als langatmig empfunden werden, doch eine Geschichte der Entwicklung der Struktur des Ornamentalen lässt sich nicht aus einem kurzen Überblick heraus skizzieren und es erscheint müßig, immer wieder allgemein den Ideenreichtum von Renaissance-Dekoren hervorzuheben, ohne jemals wenigstens exemplarisch den Reichtum der gesamten Details dieser Dekore verdeutlicht zu haben.

Die Entfaltung aufeinander bezogener visueller Strukturen und damit zugleich die Ausbildung einer Fähigkeit, Kompositionen mit komplexen Bildeinheiten und deren Rahmenformen in ein System zu integrieren, ist eine der wesentlichen Leistungen der italienischen Renaissance-Dekorationen in der Gattung des Freskos. Und so wenig man Raffael und Michelangelo ihre Meisterschaft streitig machen möchte, so ist doch gleichzeitig unter anderen auch der Pioniergeist eines Pinturicchio, eines Perugino und eines Sodoma hervorzuheben, welche den reichen Grund für den Ausbau der dekorativen Systeme legten. Die Untersuchung hofft, mit den Analysen einiger ihrer Dekore und zugleich mit der Erfassung der grundlegenden Strukturen etwas von deren Vielfalt dargelegt zu haben.

Der Weg von der Präsentation der ersten Farbfläche, der ersten Spirale und den ersten rotationssymmetrischen Motiven hin zum flächendeckenden Dekorsystem ist lang. Wie die Felsmalereien aus der Chauvet-Höhle zeigen, benötigte man auch zur Ausbildung der Fähigkeit in Bezug auf die Darstellung von Figuren einen beträchtlichen Zeitraum. Von den bronzezeitlichen Anfängen bis zu den Raffael-Dekoren, in denen Ornament und Figur zu einer neuartigen Form des Aufeinander-Bezogeneins gelangen, ist – insbesondere beim Ornament – eine zunehmende Fähigkeit beim Umgang mit symmetrischen Valenzen sowie bei der Integration von neuartigen symmetrischen Konfigurationen zu beobachten. Der Gedanke der vorliegenden Untersuchung war, in gewisser Weise analog zu linguistischen Systemen – man denke dabei an Systeme wie die Valenztheorie und die Generative Grammatik, die uns die Struktur von Sprache wesentlich eindringlicher ins Bewusstsein gerufen haben, als es zeitlich früher entstandene Grammatiken taten – eine Struktur des Ornamentalen zu entwickeln, welche zum einen diachron eine stringenter Verfolgung von Entwicklungen ermöglicht und darüber hinaus in der Lage ist, die gegenwärtige Komplexität hinreichend zu beschreiben. Eine derartige Denkweise findet sich bereits bei Luhmann, weshalb die nun folgende Untersuchung mit einem Zitat von ihm beginnt.

**Ornament und Figur:
Eine Untersuchung zur Struktur dieser Beziehung**

Teil 1:

**Die Anfänge der strukturellen Relation
zwischen Ornament und Figur
in den Dekoren der bronzezeitlichen Hochkulturen
des östlichen Mittelmeerraums**

Inhaltsverzeichnis Teil 1

1. Einleitung	1
2. Methoden	8
2.1. Symmetrie	12
2.2. Rhythmus	36
2.3. Farbe	43
2.4. Historischer Abriss der wichtigen Ornamenttheorien	97
<i>Bibliographie zu Kapitel 1 und 2</i>	121
3. Vom Primat der Figurenmalerei zur Ausgewogenheit der Areale von Ornament, Figur und Hieroglyphe: die strukturelle Entwicklung in den ornamentalen und in den figural darstellenden Elementen der ägyptischen Wandmalerei	125
3.1. Forschungsgeschichte	126
3.2. Farbpalette und Maltechnik	131
3.2.1. Farbpalette	131
3.2.2. Die Wiedergabe der menschlichen Figur	132
3.2.3. Ornament	132
3.3. Das Alte Reich	133
3.3.1. Figurendarstellung	133
3.3.2. Die Hieroglyphen	137
3.3.3. Das Ornament	138
3.4. Das Mittlere Reich	145
3.4.1. Die Veränderung der Figur	145
3.4.2. Die Veränderung der Farbpalette	146
3.4.3. Die Veränderung der Grabarchitekturen und der Dekoration	147
3.4.4. Neue Ornamentstrukturen	148
3.4.5. Zusammenfassung	150
3.5. Die Übergangszeit und das Neue Reich	160
3.5.1. Die Hyksoszeit	160
3.5.2. Die frühe 18. Dynastie	165
3.5.3. Die Amarnazeit	183
3.5.4. Die späte 18. Dynastie	194
3.5.5. Die ramessidische Zeit / 19. und 20. Dynastie	199
3.6. Die Dritte Zwischenzeit und die Spätzeit	212
3.6.1. Die Änderungen in den figuralen Darstellungen	213
3.6.2. Entwicklungen im Ornament	215
3.7. Zusammenfassung der Entwicklungsgeschichte der ägyptischen Ornamentik und ihrer strukturellen Beziehungen zu den figuralen Darstellungen	218
3.7.1. Zusammenfassung der Entwicklungsgeschichte der ägyptischen Ornamentik	218
3.7.2. Zusammenfassung der strukturellen Beziehungen zwischen Ornament und den figuralen Darstellungen	222
<i>Bibliographie zu Kapitel 3</i>	224

4. Begrenzung und Rotation: Ornament und Figur in der Flächenkunst des Alten Orient	227
4.1. Forschungsgeschichte	227
4.2. Die altorientalische Wandmalerei	228
4.2.1. Technik und Farben	233
4.2.2. Çatal Höyük	234
4.2.3. Teleilat Ghassul	245
4.2.4. Tell'Uqair	248
4.2.5. Mari	251
4.2.6. Nuzi	265
4.2.7. Die Wandmalereien im Palast von Til Barsip	271
4.2.8. Späte altorientalische Wanddekorationen	282
4.2.9. Zusammenfassung	282
<i>Bibliographie zu Kapitel 4</i>	286
5. Die Dominanz der Linien und der diagonalen Gleitsymmetrien: die ägäische Wand- und Vasenmalerei	287
5.1. Darstellung der Forschungslage	287
5.2. Kreta	289
5.2.1. Die Ornamentik auf minoischen Vasen	290
5.2.2. Die minoische Wandmalerei	350
5.3. Die Wandmalereien auf Thera/Santorin, im heutigen Akrotiri	368
5.3.1. Technik	368
5.3.2. Die Struktur des Wanddekors	369
5.3.3. Landschaftsmalerei	369
5.3.4. Die Ornamentik	372
5.3.5. Die menschliche Figur	380
5.4. Die mykenischen Dekorationen	384
5.4.1. Die mykenische Wandmalerei	384
5.4.2. Die mykenische Vasenmalerei	431
5.5. Zusammenfassung der Entwicklung von Ornament und Figur in der ägäischen Wandmalerei	501
5.6. Vergleich der ägäischen Wand- und Vasenmalerei mit der minoischen und mykenischen Vasenmalerei	503
<i>Bibliographie zu Kapitel 5</i>	507

Was für die Evolution der Gesellschaft die Evolution von Sprache bedeutet hatte, ist für die Evolution des Kunstsystems die Evolution des Ornamentalen.

Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1995, S. 349.

1. Einleitung: der Untersuchungsgegenstand

Die vorliegende Untersuchung hat sich aus der Aufgabenstellung zu einer Hausarbeit über die Einbindung von antiken Grotteskensystemen in die vatikanischen Loggiendekore Raffaels entwickelt. Diese Arbeit entstand im Rahmen eines Hauptseminars von Prof. Larsson zur Entwicklung der europäischen Ornamentik zwischen 1500 und 1800. Beim Einlesen in die Literatur zur Ornamentgrotteske offenbarte sich Folgendes: Zwar existieren zahlreiche Untersuchungen, die sich ikonographisch-ikonologisch zum einen mit den Intentionen zur Ausbildung der Renaissance-Grotteske beschäftigen und zum anderen mit den antiken Vorläufern dieser Ornamentform auseinandersetzen, in der Regel in Zusammenhang mit der häufig zitierten Stelle Vitruvs aus dem 7. Buch von *de architectura libri decem* [VII,5,3]¹ und der darin zum Ausdruck kommenden Verurteilung der antiken Grotteskensysteme. Jedoch fehlt bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt eine diachrone Strukturanalyse zu der Fragestellung, ob und wenn ja, welcher struktureller Voraussetzungen es bedurfte, bevor sich die vegetabilen Ornamentformen und die anthropomorphen und zoomorphen Figuren so aneinander annähern konnten, dass sich zunächst einzelne hybride Formen und schließlich sogar flächendeckende Dekorsysteme mit diesen neu entstandenen Komposita ausbilden konnten, obwohl jedes von ihnen sich aus zwei auf den ersten Blick sehr unterschiedlichen Komponenten zusammensetzt. Auch der Frage, ob und inwieweit derartige Dekore als flankierende oder sogar vollständige Rahmensysteme von Paneelen mit großfigurigen Darstellungen mit diesen in eine strukturelle Beziehung treten, wurde in der Regel keine Bedeutung beigemessen.

Abgesehen von diesen Defiziten in den Abhandlungen zur Renaissance-Ornamentik fallen bei einer Betrachtung der allgemeiner gehaltenen Untersuchungen zur Ornamentik und zur Ornamentgeschichte² zwei Tatbestände ins Auge: zum einen, dass das Interesse – von wenigen Ausnahmen abgesehen – an der Genese und an der Entwicklung von Ornamenten umso geringer ist, je weiter man sich von der Gegenwart entfernt, und zum anderen, dass nicht nur in den archäologischen und kunsthistorischen Untersuchungen zur Entwicklung von Figurendar-

¹ Curt Fensterbusch (ed.), *Vitruvii de architectura libri decem. / Vitruv. Zehn Bücher über Architektur*, Darmstadt 1996, S. 332ff.

² Siehe dazu auch die Bibliographie am Ende von Kap. 2.

stellungen der Aspekt eventueller struktureller ornamentaler Korrespondenzen stark vernachlässigt wird, sondern dass man in diametral entgegengesetzter Weise, d. h. mit einer völligen Ausblendung der Entwicklung der Darstellung von Figuren, auch in den archäologischen und kunsthistorischen Untersuchungen zu bestimmten ornamentalen Entwicklungen vorgeht. Dies trifft selbst auf jemanden wie Riegl zu, der in seiner vorbildlichen diachronen Vorgehensweise wie keiner seiner Nachfolger in der Ornamentforschung einen – trotz des geringen Materials, das ihm zur Verfügung stand, – bis heute letztlich unangefochtenen Einblick in die europäische Entwicklung der vegetabilen Ornamentik gegeben hat, und zwar unabhängig davon, ob man seiner zugrunde liegenden philosophischen Theorie des Kunstwillens zustimmt oder diese ablehnt. Dies gilt auch für die Strukturforscher auf dem Gebiet der Ornamentik im Bereich der amerikanischen Archäologie und Kunstgeschichte, die sich seit dem Beginn der Postmoderne, besonders intensiv jedoch seit den 1980er Jahren, zur Erforschung der Ornamentik indianisch-mexikanischer Artefakte aufs Neue mit der Theorie Riegls über die Gleichwertigkeit des Kunstwillens unterschiedlicher Völker und Volksgruppen auseinandersetzen und mit Hilfe symmetrischer Theorien, die ursprünglich im Bereich der Kristallographie in mathematischer Sprache entwickelt wurden, einen Modus für eine sinnvolle Analyse und die Möglichkeit der systematischen Einordbarkeit für diesen umfangreichen kunstgewerblichen Bereich entwickeln.

Wenngleich die Strukturanalysen von Ornamenten durch die kunsthistorisch motivierte Forschung der Amerikaner Washburn und Crowe³ in den 1980er Jahren sowie durch die jüngeren, um 2000 im mathematischen Bereich entstandenen Arbeiten u. a. von Jablan⁴ sich nur mit der symmetrischen Analyse von Ornamenten beschäftigen, so wiesen sie doch der vorliegenden Untersuchung den Weg, mit Hilfe der Analyse symmetrischer Valenzen nicht nur in Bezug auf die Entwicklungsgeschichte von Ornamenten, sondern auch in Bezug auf die Veränderungen von Figurendarstellungen und damit ebenso für die Frage nach strukturellen Korrespondenzen zwischen beiden, die in bestimmten Fällen zu einer engen Verbindung im Sinne einer neuartigen Hybridbildung führen können, ein Verfahren an der Hand zu haben, das sich für eine objektiv überprüfbare Strukturanalyse besonders eignet.

Der gängigen Kritik an der Strukturanalyse, dass aufgrund des rasterartigen Vorgehens, welches mit diesem Vorgehen verbunden ist, dieser Methode zahlreiche wichtige Details entgehen, die durch die jeweiligen Raster fallen, darf diese Untersuchung entgegenhalten, dass es sich um

³ Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle and London 1988.

⁴ Slavik V. Jablan, *Theory of Symmetry and Ornament*, Beograd 1995.

den ersten Versuch handelt, eine Ordnung in einen äußerst umfangreichen Untersuchungsbereich zu bringen und dass daher das Raster zunächst gar nicht grob genug sein kann. Ist erst einmal der Pfad einer Struktur durch den Dschungel der Beziehung zwischen Ornament und Figur gelegt, so besteht die Hoffnung, dass weitere Untersuchungen sich der vernachlässigten Bereiche annehmen, um das Ordnungssystem zu differenzieren, und natürlich auch, um aufgetretene Fehler zu korrigieren.

Doch selbst ein grobes Rastersystem bedarf gewisser Einschränkungen. Daher wurde der Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung auf die Entwicklung der europäischen Ornamentik und deren Konfigurationen mit Figurendarstellungen zu hybriden Komposita gelegt. Dieses bedeutet für den ersten Teil der Untersuchung, der sich mit der Entstehung und der Entwicklung der Beziehung zwischen Ornament und Figur in dem Zeitraum beschäftigt, in welchem zum ersten Mal kontinuierlich verzierte und der archäologischen Forschung zugängliche Artefakte erzeugt wurden, dass sich der Untersuchungsbereich auf diejenigen Hochkulturen beschränkt, die einen bedeutsamen Einfluss auf die spätere Ausbildung der antiken griechischen Figurendarstellungen und der Ornamentik ausüben. Dazu gehören Ägypten, die Hochkulturen des Vorderen Orients und der minoisch-mykenische Kulturkreis, deren Dekore nicht nur für die Anfänge der griechischen Ornamentik wichtige Strukturen bereitstellen, sondern deren Dekorstrukturen auch zu späteren Zeitpunkten noch mehrmals einen bedeutsamen Einfluss auf die jeweiligen figuralen und ornamentalen Darstellungsformen ausüben.⁵

Die Untersuchung der Relation zwischen Ornament und Figur in diesem Zeitraum beschäftigt sich nicht mit der Entstehung von finiten anthromorph-zoomorphen Mischwesen, die bereits in einigen frühen Hochkulturen vorhanden sind. Diese Chiffren von Göttern oder Dämonen visualisieren mit ihrer jeweiligen Hybridisierung bestimmte (über-) menschliche Fähigkeiten. Gegenstand der Untersuchung des ersten Teils ist vielmehr die Frage, ob und wenn ja, in welcher Relation die formale und farbliche Konsistenz sowie – soweit sie ausgebildet sind – die symmetrischen Strukturen von Ornamenten und Figurendarstellungen zueinander stehen. Dabei soll stets der Fokus auf der Gattung der großformatigen Wandmalerei liegen, über welche sämtliche drei der behandelten frühen Hochkulturen verfügen. Diese Auswahl wurde getroffen, weil zum einen diese Dekorgattung ein deutliches Bestreben zur Darstellung von Figuren, die häufig auch großformatig gestaltet sind, entwickelt und weil zum anderen die Intention zu einem flächendeckenden Dekorsystem in dieser Gattung stärker ist als bei den Dekorationen kleinerer Artefakte. Darüber hinaus sind es plane Flächen, die dekoriert werden, und daher muss

⁵ Diese Einflüsse lassen sich bis ins 20. Jahrhundert hinein in unterschiedlichen Gattungen der europäischen Kunst verfolgen.

eine eventuell dreidimensionale Ausbildung der zugrunde liegenden Malfläche – wie dies z. B. bei Gefäßdekoren der Fall ist – nicht als ein zusätzlicher Faktor berücksichtigt werden. Nur wenn diese Gattung in einer bestimmten Periode, die innerhalb des zu untersuchenden Zeitraums liegt, nicht gepflegt wurde bzw. wenn keine brauchbaren Fragmente aus diesem Zeitraum vorhanden sind, wird auf kleinformigere dekorierte Artefakte, und zwar aus der Gattung der Vasenmalerei zurückgegriffen, wenngleich das Aufbringen von Figuren und Ornamenten auf eine Gefäßoberfläche die Strukturuntersuchung erschwert, da neben der Dekoruntersuchung an Hand einer Abrollung auch die Ausbildung der Gefäßform als weitere Komponente eine gesonderte Beobachtung erfordert.

Die Vasenmalerei ist auch im zweiten Teil der vorliegenden Untersuchung, dem Aufspüren der Relation zwischen Ornament und Figur in den Dekoren der griechisch-römischen Antike, für denjenigen Teil der Untersuchung von Bedeutung, der den Bereich der Dekore der griechischen Antike abdeckt, da nur aus der hellenistischen Zeit einige wenige großformatige Wandmalereien erhalten sind und sich daher die Untersuchung über den gesamten davor liegenden Zeitraum auf die Untersuchung von Vasendekoren stützen muss.

Erst in den Dekoren der römischen Antike, die zum einen in Bezug auf die Ausbildung von komplexen Dekorsystemen und zum anderen hinsichtlich ihrer Vorbildfunktion für die italienische Wandmalerei der Renaissance eine herausragende Rolle spielen, kann die strukturelle Entwicklung zwischen Ornament und Figur durchgehend an flächendeckenden Wand- und Deckendekoren verfolgt werden. In Bezug auf die Möglichkeit einer eventuellen Sichtbarkeit dieser Dekore während der mittelalterlichen Periode wird eine Analyse stadtrömischer Dekore in den Fällen vorgenommen, in denen sich ein Dekor für die zu behandelnde Stilphase im stadtrömischen Bereich erhalten hat.

Der dritte und letzte Teil der vorliegenden Untersuchung ist in sich noch einmal in drei unterschiedliche Abschnitte aufgeteilt. Im ersten Abschnitt, der sich mit den frühchristlichen und den byzantinischen Dekoren sowie den Dekoren Giottos und seiner florentinischen Nachfolger beschäftigt, wird insbesondere die Frage nach der Kontinuität der antiken Dekorsysteme in den christlichen Kirchendekoren gestellt. Als weitere Gattung für die beiden zeitlich früheren Bereiche soll daher das Mosaik herangezogen werden, da die meisten der erhaltenen frühchristlichen und byzantinischen Dekore im römischen Raum musivische Arbeiten sind. Erst mit der Analyse des Dekors Giottos in der Cappella Scrovegni und den florentinischen Dekoren der Folgezeit kann wieder auf die Gattung der Wandmalerei zurückgegriffen werden.

Schon in den späten Dekoren Giottos sowie in den Dekoren seiner Nachfolger macht sich, abgesehen von der Relation zwischen Ornament und Figur, eine weitere wichtige Bezugskomponente bemerkbar: die Beziehung zwischen dem Dekor insgesamt zu der dem Dekor zugrunde liegenden architektonischen Struktur. Diese Beziehung wird in die Untersuchung im zweiten Abschnitt über wichtige italienische Raumdekore in der zweiten Hälfte des Quattrocento mit einbezogen. Doch das zentrale Thema dieses Abschnittes ist die Frage, welchen Stellenwert in diesen Dekoren die Auseinandersetzung der römischen Wandmaler mit den antiken Dekorsystemen und deren enger Relation zwischen Ornament und Figur besitzt. In diesem Zusammenhang bedarf es der Klärung, ob es wirklich ausschließlich die häufig in der Forschung beschworene Wiederentdeckung der Domus Aurea und deren Dekore war, die zu einer auch von Zeitgenossen als sehr radikal empfundenen Veränderung der Wand- und Deckensysteme des späten Quattrocento führte, oder ob es nicht viel eher die wiederentdeckte Verbindung zwischen strukturellen Anlagen, die über die spätantiken und frühchristlichen Kirchendekore bereits in die mittelalterlichen Kirchendekore tradiert worden waren, und den genuin antiken Vorgänger-Dekoren war, die dazu führten, dass sich die Dekore des späten Quattrocento und des frühen Cinquecento in einer Weise entfalten konnten, die sie von den Dekoren ihrer direkten Vorgänger signifikant abgrenzt.

Während sich die Dekore des späten Quattrocento und des frühen Cinquecento durch fingierte Architektursysteme von den zugrunde liegenden architektonischen Strukturen absetzen, erfolgt in den Dekoren Raffaels, insbesondere in seinen Loggiendekoren, deren Analyse am Ende dieser Untersuchung steht, eine Synthese zwischen architektonischen Strukturen, die sich zwar an antiken Vorbildern orientieren, jedoch neuartige Raumkonzepte erstellen, und einem Dekorsystem, das sich zum einen eng an der Struktur der Räume orientiert und zum anderen eine neuartige enge, dem Betrachter auf den ersten Blick eine nahezu unauflöslich erscheinende Verbindung zwischen Ornament und Figur herstellt. Der Beginn einer Destruktion dieser Synthese, die in den folgenden Jahrhunderten mit unterschiedlich gewählten Schwerpunkten jeweils zwischen einem Primat entweder in Bezug auf die Architektur, in Bezug auf die ornamentale Dekorstruktur oder in Bezug auf die großformatigen Figurendarstellungen schwankt und selten die heitere Selbstverständlichkeit eines Raffaeldekors erreicht, entwickelt sich in den Dekoren des Rokoko. Vor allem in den Rocaille-Dekoren verändert sich die traditionelle Kombination einer analogen axialsymmetrischen Struktur in Ornament und Figur aufgrund einer abstrahierenden Destruktion des ornamentalen Leitmotivs, der asymmetrischen Rocaille, die sich durch ein Changieren zwischen Zwei- und Dreidimensionalität auszeichnet.

Insbesondere aufgrund letzterer Eigenschaft wird eine Einbindung von menschlichen oder tierischen Figuren erreicht, die keiner axialsymmetrischen Korrespondenzen mehr bedarf. In Bezug auf den Aufbau ornamentaler Dekorsysteme ermöglicht die asymmetrische Struktur der Rocaille eine weit voneinander entfernte Positionierung der einzelnen Elemente und dadurch können derartige Dekore dem Betrachter neuartige Korrespondenzen über Raumecken hinweg präsentieren. Damit wird das ornamentale Dekor zum führenden Instrument, um dem Betrachter wichtige architektonische Elemente des Rokoko, das Verschleifen der Ecken sowie das Verschleifen von Wand und Decken – und damit den Übergang von einer tektonischen Raumstruktur zu einer organischen Einheit – plausibel zu machen. Die dadurch allmählich errungene Einsicht in die Einheit des Raumes macht letztlich die traditionellen Dekorsysteme entbehrlich. Der Antizipation der symmetrischen Destruktion der ornamentalen Module in den Dekoren des Rokoko folgt im Laufe des 19. Jahrhunderts, insbesondere in der Malerei des Impressionismus und des Pointillismus, die allmähliche Destruktion der menschlichen Figur. Es hat daher den Anschein, dass die Strukturen ornamentaler Konstellationen, die in den frühen Perioden wichtige Grundlagen für die Ausbildung der gegenständlichen abendländischen Figurenmalerei konstituierten, am Beginn des 19. Jahrhunderts auch die Weichen für die Ausbildung von abstrakt-ungegenständlicher moderner Kunst stellten. Die letzte Phase einer intendierten Einheit zwischen dekorativen und figural darstellenden Strukturen sowie der zugrunde liegenden architektonischen Struktur findet sich in den Bauten sowie in den zugehörigen Raumausstattungen des Jugendstils und des Art Déco.

Am Ende dieses einleitenden Abschnittes sei zunächst noch der Hinweis erlaubt, dass in der vorliegenden Untersuchung bewusst der Artikel *das* für Dekor gewählt wurde und nicht der in den archäologischen und kunsthistorischen Untersuchungen übliche Artikel *der*. Abgesehen davon, dass sich der Sprachgebrauch eher zum neutralen Artikel hin entwickelt, wurde der Artikel *das* in erster Linie deswegen gewählt, um sich von der traditionellen kunsthistorisch geprägten Begrifflichkeit abzusetzen, die mit der Kombination *der* und Dekor verbunden ist, nämlich einer Abgrenzung zwischen einem rein oder überwiegend ornamentalen und einem primär darstellenden, ikonographisch-ikonologischen Bereich. Die vorliegende Untersuchung zeigt dagegen, dass die strukturelle Korrespondenz zwischen Ornament und Figur so analog und die Konfigurationen der ornamentalen Module auch für die Ausbildung desjenigen, was in der kunsthistorischen Forschung als das abendländische Bild verstanden wird, in einer zentralen Weise konstitutiv sind, dass ein derartiges Ausschlussverfahren sowohl für die Untersuchung von großformatigen Wanddekoren als auch von kleinformatigen Vasendekoren obsolet sein sollte.

Zu einem weiteren wichtigen und durchaus berechtigten Einwand, dass die Art und Weise, wie heutige Menschen des westlichen Kulturkreises visuell wahrnehmen, historisch gewachsen ist und nicht der Sichtweise der Menschen entspricht, zu deren Zeit die analysierten Dekore entstanden sind, wird in dem sich an die Einleitung anschließenden Kapitel Stellung genommen, in welchem der Wandel der unterschiedlichen Komponenten der gewählten Methode dieser Strukturuntersuchung kurz dargestellt wird.⁶ Die Darlegungen in diesem Abschnitt dienen zum einen dazu, den jeweiligen historischen Standpunkt des Betrachters, zumindest in den Perioden, in denen sich schriftliche Äußerungen zu dieser Thematik nachweisen lassen, besser zu verorten. Zum anderen stellen sie einen Modus der Kompatibilität zu dem heutigen Betrachter-Standpunkt her. Gleichzeitig verweist der historische Abriss der einzelnen Komponenten dieser Strukturanalyse auch darauf, dass es so etwas wie historische Kontinuität gibt und dass unsere Augen, mögen sie auch beträchtlich kontextuierter und zugleich differenzierter sehen als die unserer Vorfahren, dennoch von diesen die Verfahren zu einer derartigen Differenzierung gelernt haben, dass mithin in den dekorativen Kontexten früherer Perioden die Keime von strukturellen Entwicklungen in der Beziehung zwischen Ornament und Figur zu finden sind, welche die Weichen zur Ausbildung unserer modernen Sehweise stellten.

⁶ Da dieser Abriss im Sinn einer erweitertern Einleitung lediglich eine Darstellung gängiger Forschungsmeinungen präsentiert und in keiner Hinsicht als eigene Forschungsleistung zu werten ist, wurden in den Anmerkungen nur die für die Entwicklung wichtigsten Namen aufgeführt. Eine ausführliche Zitierung in diesem Teil hätte die Untersuchung unnötig gelängt. Der interessierte Leser wird unter den angeführten Namen genügend weitere bibliographische Hinweise finden.

2. Methoden

Es ist evident, dass die Kriterien für eine Untersuchung über die Beziehungen zwischen Ornament und Figur und die Suche nach ihren möglichen Verbindungen in jedem der zu untersuchenden Elemente vorhanden sein müssen. Dies schließt von vornherein eine rein ikonographisch-ikonologische Methode aus, da bei dieser keine abstrakten Formen und damit auch zahlreiche ornamentale Module nicht berücksichtigt werden können. Für eine Untersuchung der Formengeschichte wiederum bietet sich ein wahrnehmungspsychologischer Ansatz an, der jedoch seinerseits die Gefahr birgt, der Historizität des Untersuchungsgegenstandes zu wenig gerecht zu werden.⁷ Dem lässt sich dadurch gegensteuern, dass man die Beurteilung von Elementen wie Art und Form des Objektes, Farbe, Entfernung, Größe, Lichtverhältnisse, Kontext, Position im Wahrnehmungsbereich, die man in der Wahrnehmungspsychologie untersucht⁸, – oder zumindest die Beurteilung derjenigen Elemente, welche für die vorliegende Strukturuntersuchung relevant sind und daher ausgewählt wurden –, zunächst in ihrer historischen Entwicklung verfolgt. Dies ermöglicht dem Leser in der sich anschließenden Untersuchung jeweils bei einer Zuordnung eines Untersuchungsgegenstandes zu einem der ausgewählten Kriterien zugleich eine Einordnung in den dementsprechenden historischen Kontext. Analog können Aussagen zu den Untersuchungsgegenstandsbereichen, Ornament und Figur, in Beziehung zu dem jeweiligen untersuchten Element – z. B. Symmetrie – je nach Forschungslage, die natürlich vor allem auch vom jeweils gewählten historischen Zeitpunkt abhängig ist, getroffen werden, die zum einen den Untersuchungsgegenstand in seinen besonderen, durch die jeweilige historische Wahrnehmung bedingten Kontext betten, zum anderen jedoch auch eine Verbindung von seinem ersten Auftreten, seiner Entwicklung in der Folgezeit bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt herstellen.

Wie der einleitende Überblick über die Anfänge und die Entwicklung der Ornamenttheorien in Kap. 2.4. zeigen wird, entsteht die Ornamenttheorie letztlich aus einer Kritik am Ornament und entwickelt sich über die Frage nach der Genese des Ornamentes bei Semper und Riegl zum einen hin zu einer Analytik des Formenkanons, einem Ansatz, dem vor allem die amerikanischen Studien zur Ornamentforschung seit den 1980er Jahren folgen, zum anderen hin zu einem

⁷ Diese Gefahr zeigt sich z.B. in der Untersuchung von Gombrich: Ernst H. Gombrich, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford 1979 [London ³1994]; deutsche Übersetzung: *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982.

⁸ Siehe dazu vor allem: Bruce Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie*, Heidelberg 2002; und: Karl R. Gegenfurtner, *Gehirn & Wahrnehmung*. Frankfurt a.M. 2003. Nach wie vor unverzichtbar bleibt: Wolfgang Metzger, *Gesetze des Sehens*, Frankfurt a.M. 1975.

eher rezeptionsästhetisch⁹ geprägten Verfahren, zu welchem die Studie von Gombrich¹⁰ zu zählen ist. Jedoch gerade der Ansatz von Riegl, der sowohl der philosophischen als auch der historischen Tradition der Wiener Schule verpflichtet ist, zeigt, dass Ornamentforschung – betrieben als phylogenetisches Studium formaler Elemente – vor allem eins ist: eine Entwicklungsstudie der menschlichen visuellen Wahrnehmung, die sich als Konsequenz der jeweiligen visuellen Präferenz in einer spezifisch ästhetischen Lösung der jeweilig bevorzugten Ornamente äußert. Unter diesem Aspekt betrachtet ist – in einer Präzisierung eines Zitates und Buchtitels des Wiener Kunsthistorikers und Riegl-Schülers Max Dvořák (1874 – 1921)¹¹ – nicht nur *Kunstgeschichte* als Ganzes, sondern im Besonderen auch *Ornamentgeschichte* eine *Geistesgeschichte*.

Daher legt auch die vorliegende Untersuchung den Schwerpunkt auf das Aufzeigen einer Veränderung innerhalb der ornamentalen Struktur und misst daran die Konsequenzen derartiger Mutationen für die Darstellung finiter Figuren und deren Einbettung in ornamentale Systeme sowie den Folgen aus derartig ungewohnten Kontexten für die visuelle Wahrnehmung des zeitgenössischen Betrachters.

Für die Beurteilung dieser Zusammenhänge wurden drei sehr unterschiedliche Kriterien gewählt: Zunächst soll das Kriterium der Symmetrie den Aspekt einer objektiven Bewertung¹² erfüllen, zum einen, da bestimmte Eigenschaften von Symmetrie sich in einer mathematisch-naturwissenschaftlichen Metasprache¹³ formal darstellen lassen, zum anderen, weil sich die Ausbildung von Symmetrie sowohl in Bezug auf die Struktur von Ornamenten als auch in Bezug auf die Ausbildung der menschlichen Figur nachweisen lässt und daher für beide Bereiche einen wichtigen Parameter darstellt.

Beide Untersuchungsgegenstände – Ornamente wie auch die Darstellungen menschlicher Figuren – konstituieren sich vor allem aus zwei Komponenten: der einzelnen Form und dem System, zu welchen sich jeweils die einzelnen Formen zusammensetzen können. Dabei ist die Art des Zusammenpassens bzw. die Kommensurabilität und Kompatibilität der Form eine Art der Übereinstimmung, in der sich die einzelnen Elemente aneinander messen und vergleichen

⁹ Stehen im Bereich der Literaturwissenschaft im Mittelpunkt der Rezeptionsästhetik der implizierte und historische Leser so ist es bei Gombrich der Betrachter, wobei Gombrich leider nicht zwischen einem impliziten und einem historischen Betrachter trennt.

¹⁰ Siehe dazu Anm. 6.

¹¹ Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924.

¹² Im Sinne einer kybernetischen Ästhetik, auf das Objekt gerichtet; siehe dazu: Helmar G. Frank / Herbert W. Franke, *Einführung in die kybernetische Ästhetik*, Berlin 1997.

¹³ Daher sind auch bestimmte Ornamentformen von einem gewissen Zeitpunkt an mathematisch beschreibbar; siehe dazu vor allem: Slavik V. Jablan, *Theory of Symmetry and Ornament*, Beograd 1995.

lassen. Dies gilt zunächst für das bereits erwähnte Kriterium der Symmetrie und in einem erweiterten bzw. übergeordneten Sinn ebenso für das zweite in dieser Arbeit gewählte Kriterium, das Prinzip des Rhythmus.

Unter wahrnehmungspsychologischen Gesichtspunkten betrachtet erweist sich Rhythmus – sofern man ihn als eine Kongruenz von Wahrnehmungsinhalten definiert – als ein abstraktes Prinzip der Ästhetik. Mithin kann das Kriterium des Rhythmus,¹⁴ das einerseits eine quantifizierbare Einheit voraussetzt, andererseits eine Empfindung des Subjektes ist, sowohl als ein vermittelndes [zwischen Objekt und Subjekt] als auch als ein vermitteltes [als Erkenntnis über ein Objekt für das Subjekt] Kriterium verstanden werden. Da Rhythmus nicht nur auditiv als zeitliche Folge, sondern auch als Konfiguration von Symmetrien in der Fläche oder im Raum entsteht, ist er als Kriterium für eine Ornamentuntersuchung geeigneter als das Moment der Bewegung, mit dem häufig sowohl Musterkonfigurationen als auch der Aufbau menschlicher Figuren beschrieben werden.¹⁵

Während Symmetrie und Rhythmus sowohl logisch-mathematisch [z. B. als mathematische Formel] als auch in graphischer Manier abstrahierend dargestellt werden können, gilt dies für das dritte ausgewählte Versuchs-kriterium, die Farbe, nicht. Obwohl Farbwerte physikalisch gemessen und damit eindeutig bestimmt werden können, sind sie gleichzeitig subjektive Empfindungen, mithin einer objektiven Einordnung entzogen. Daher herrscht – dies gilt nicht nur für philosophische und naturwissenschaftliche Diskurse sondern auch für kunsthistorische Abhandlungen – in der Regel ein großes Misstrauen gegenüber der Farbe, selbst gegenüber der sprachlichen Beschreibung¹⁶ dieses Phänomens.¹⁷ Dennoch kann gerade in einer Arbeit über Ornamente auf eine Untersuchung der farblichen Eigenschaften nicht verzichtet werden, denn die Anzahl der gewählten Farben beeinflusst die Symmetrieeigenschaften¹⁸ der zugrundeliegenden Musterstruktur, und die Qualität der gewählten Farben verstärkt vorhandene

¹⁴ Das gilt auch in seiner Wechselwirkung zum Takt.

¹⁵ Zwar können wir visuell eine zeitliche Veränderung nur als eine Ortsveränderung wahrnehmen, doch ein wichtiger Aspekt der Kunst besteht gerade darin, durch eine vermeintlich wahrgenommene visuelle Veränderung eine zeitliche Veränderung zu intendieren, obgleich eine reale Ortsveränderung in einer Bild- oder Dekorationsfläche bzw. in einer Rundplastik nicht stattfinden kann. Festgestellt hat dies bereits Aristoteles bei der Beschreibung der Problematik der Zeitdarstellung in seiner Schrift *Physik* [IV 10–14].

¹⁶ So wird die Wortwahl bei Farben als recht autonom und expressiv, im Bereich der modernen Kunst auch als strukturbildend, eingeschätzt.

¹⁷ Vielleicht liegt in diesem Gegensatz zwischen einer ordnenden Struktur, als welche eine Symmetrie anzusehen ist, und einem ungeordneten Farbrausch auch ein Grund für das tiefe Misstrauen, welches in den meisten kunsthistorischen Traktaten besonders gegenüber einer polychromen – meist als barbarisch verurteilten – Ornamentik zum Ausdruck kommt. Dies gilt insbesondere für die klassizistischen Kunsttheorien, gegen die sich wiederum Goethe in seiner 1810 veröffentlichten Farbenlehre wendet; siehe dazu u. a.: Jacques Le Rider, *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, Wien 2000, S. 83ff.

¹⁸ So verhält sich die Farbigkeit eines Musters diametral entgegengesetzt zu seinen symmetrischen Valenz [Beispiel: Schachbrettmuster], d.h. je polychromer ein Muster ausfällt, desto weniger Symmetrien lassen sich nachweisen.

Rhythmen oder erzeugt sogar zusätzlich neue.¹⁹ So kann durch changierende Farbwahl, das Setzen von Farbkontrasten oder durch eine raffinierte Nuancierung, selbst durch eine Reihung einfacher ornamentalen Formen ein für den Betrachter komplex wirkendes Muster erzeugt werden. Auch in Bezug auf die Frage nach den Voraussetzungen für eine assoziative Verbindung von Ornament und Figur im Auge des Betrachters darf die Funktion der Farbe nicht vernachlässigt werden.²⁰

Schließlich sollen die Untersuchungsgegenstände mit Hilfe der drei genannten Kriterien unter dem Aspekt der psychologischen Ästhetik mit wahrnehmungspsychologischen Schwerpunkt betrachtet werden. Dabei erfüllen Symmetrie, Rhythmus und Farben die Voraussetzungen, die bereits Ernst Mach 1885 in seinem Werk *Analyse der Empfindungen* formuliert hat.²¹ Nach Mach gibt es im Wesen des Menschen eine Art physisch-psychologische Neigung, die eine Vereinfachung des Wahrnehmbaren auf geometrische Formen – und damit letztlich auch auf eine ornamentale Formgestaltung – fordert. Diese ornamentale Wahrnehmung der Welt begründet eine Art minimalistischer Ästhetik. Der Gegenstand dieser Art von Ästhetik wurde seit der italienischen Renaissance selbst auch häufiger Gegenstand von Theoriebildung. Zur Klärung der Standortbestimmung der theoretischen Ornamentforschung bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt soll daher die Geschichte der Ornamenttheorien im letzten Abschnitt dieses Kapitels vorgestellt werden.

Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, mit Hilfe der Mach'schen Hypothese einer minimalistischen Ästhetik die Entwicklung der ornamentalen und figuralen Wahrnehmung – im Sinn einer Perzeption von geometrischen Strukturen – in der abendländischen Kultur aufzudecken. Dafür ist es notwendig, zunächst die strukturelle Anfänge in den kompositen, sich aus ornamentalen und figural darstellenden Komponenten zusammensetzenden Dekoren der bronzezeitlichen Kulturen des östlichen Mittelmeerraumes darzustellen und anschließend deren Integration und Umbildung in den Dekoren der griechisch-römischen Antike sowie die Fortsetzung dieser Dekorationsformen in den christlich-abendländischen Dekoren bis hin zu den römischen Dekoren der Hochrenaissance zu verfolgen. Untersuchungsgegenstände sind aus-

¹⁹ Dies gilt, je nachdem, ob die Wirkung von Komplementärfarben und/oder starker Kontraste oder eher eine Ton-in-Ton-Darstellung gesucht wird.

²⁰ Es wird sich zeigen, dass die Farbe des Ornaments erst einen Darstellungswert annehmen muss, damit eine lückenlose Verbindung zwischen den beiden unterschiedlichen Komponenten sich vollziehen kann. [Das demonstrieren z.B. die ältesten polychromen Rankenfrieze mit Rankenfrauen].

²¹ Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Darmstadt 1991 [Nachdruck der 9. Auflage von 1922], S. 175f.

gewählte dekorative Artefakte dieser Kulturen, wobei im Mittelpunkt die Analyse der strukturellen Relation von Ornament und Figur steht und die Frage nach den Voraussetzungen für eine mögliche enge dekorative Verbindung beider.

2.1. Symmetrie

Unter dem Begriff Symmetrie werden innerhalb eines Objektes bestimmte Regelmäßigkeiten – wie eine wechselseitige Entsprechung von Teilen in Bezug auf Größe, Form, Farbe und / oder Anordnung – verstanden.²² Unter Symmetrie versteht man weiterhin bestimmte symmetrische Operationen²³, durch welche das Objekt verdoppelt bzw. vervielfacht wird, wobei es gegenüber diesen Operationen invariant, d. h. im Erscheinungsbild unverändert bleibt.

In einem weiter gefassten Sinn steht der Begriff der Symmetrie eines Objektes für seine ausgewogene Proportionierung und Ausbalancierung, welche durch eine Konkordanz der einzelnen Teile entsteht.

Die Anwendung symmetrischer Operationen hat von frühester Zeit an sowohl die rein ornamentalen²⁴ als auch die figuralen Darstellungen im Bereich der Flächenkunst beeinflusst.²⁵ So finden sich ausgeprägte symmetrische Strukturen – wenn auch von unterschiedlicher Art – insbesondere in den Wandmalereien der bronzezeitlichen Hochkulturen des Alten Orients und Ägyptens.²⁶ Da sich in diesen Kulturen zu einem späteren Zeitpunkt auch die Vorstufe zu einer Geometrie, mithin zu einem Teilgebiet der mathematischen Wissenschaft²⁷, ausgebildet, hat es den Anschein, dass in der Flächenkunst dieser Kulturen symmetrische Operationen die Rolle eines vermittelnden Prinzips zwischen einer bereits in Ansätzen mathematisch orientierten

²² Zur Frühgeschichte der Symmetrie siehe u. a.: Klaus Mainzer, *Symmetrien der Natur: ein Handbuch zur Natur- und Wissenschaftsphilosophie*, Berlin 1988, S. 14f.

²³ Im Bereich der Geometrie handelt es sich dabei um folgende Operationen: Identität (Null-Operation, keine Veränderung), Rotation (Drehung), Rotation – Inversion (Drehspiegelung), Translation (Verschiebung) sowie Gleitspiegelung. In der Physik handelt es sich bei Symmetrieoperationen um diejenigen Operationen, bei denen alle Eigenschaften eines Systems nach einer bestimmten Änderung (Transformation) unverändert erscheinen; siehe dazu u. a.: Klaus Mainzer, *Symmetrien der Natur: ein Handbuch zur Natur- und Wissenschaftsphilosophie*, Berlin 1988, S. 195 ff.

²⁴ Zur Bedeutung des Konstruktivismus und der rhythmischen Mechanik für die Ausbildung geometrischer Ornamente, siehe u. a.: Jörg Sellenriek, *Zirkel und Lineal. Kulturgeschichte des konstruktiven Zeichnens*, München 1987, S. 15ff.

²⁵ Siehe dazu u. a. Brinna Otto, *Geometrische Ornamente auf anatolischer Keramik: Symmetrien frühester Schmuckformen im Nahen Osten und in der Ägäis*, Mainz 1976; und: Brinna Otto, *Die verzierte Keramik der Sesklo- und Diminikultur Thessaliens*, Mainz 1985.

²⁶ Systematische Symmetrieuntersuchungen stehen für den ornamentalen Bereich für beide Kulturen noch aus. Doch scheinen bereits in Ägypten alle 17 möglichen Symmetrieformen in den Flächenmustern, mit welchen die Grabdecken dekoriert wurden, vorhanden gewesen zu sein; siehe dazu: Hermann Weyl, *Symmetrie*, Basel 1981, S. 87ff. Diese Aussage Weyls gilt nur für nichtfarbige ebene Flächenüberdeckungen. Zur Entwicklung von Symmetrie in der ägyptischen Figur siehe vor allem: Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994.

²⁷ Zur antiken Vorstellung, dass die Ägypter die Erfinder der Geometrie seien, siehe u. a.: Proklos, *Kommentar zum ersten Buch von Euklids Elementen*, hrsg. von Max Steck, Halle 1945, S. 211ff.

Geometrie und der dekorativen Gestaltung von Flächen und Gegenständen zu spielen.²⁸ Doch muss die Frage, inwieweit sich die Kunsthandwerker in den frühen Hochkulturen des Phänomens *Symmetrie* bewusst waren, offen bleiben, da in den überlieferten und bisher ausgewerteten Schriften dieser Perioden jeglicher Hinweis darauf fehlt. Obwohl symmetrische Strukturen auf technisch unterschiedlich bearbeiteten Artefakten seit dem späten Paläolithikum²⁹ nachgewiesen werden können, fällt die erste begriffliche Formulierung, die eher dem weiter gefassten Begriff von Symmetrie entspricht, in das späte 6. Jahrhundert vor Christus.

Der Begriff *Symmetrie* – und als Begriff ein Indikator für etwas bewusst Erkanntes – findet sich zuerst in Zitaten der Vorsokratiker, die in den Werken späterer Autoren überliefert werden.³⁰ Die erhaltenen Formulierungen legen eine Verbindung zu Heraklit (520-460), Alkmaion (spätes 6./frühes 5. Jh.), Parmenides (540/535-483/475), Empedokles (495-435) und der pythagoreischen Schule nahe. Doch auch in den Fragmenten der vorsokratischen Atomisten – z. T. sind es bereits Zeitgenossen von Sokrates (469-399) – taucht dieser Begriff auf. So scheint nach dem bisherigen Forschungsstand das Wort *symmetria*³¹ im Kontext frühgriechischen Philosophierens im späteren 6. Jahrhundert gebildet worden zu sein.

Meist geht es in den entsprechenden Texten um die Formulierung einer Propädeutik naturwissenschaftlicher Erkenntnis. In diesem Zusammenhang werden zahlreiche neue Wörter gebildet, um bestimmte Sachverhalte angemessener definieren zu können. Der Begriff *Symmetrie* in der Bedeutung von Gleichgewicht und Kommensurabilität steht hier am Anfang naturwissenschaftlicher Erkenntnisprozesse der vorsokratischen Philosophie für ein Prinzip der Ausgewogenheit zwischen bzw. von heterogenen Prozessen. Schon bei Platon³² (427-347 v. Chr.) und seinem Schüler Aristoteles (384-322 v. Chr.) ist der Begriff ein selbstverständlicher Bestandteil ihrer Philosophie und damit auch ihrer Sprache geworden und erscheint nicht nur in

²⁸ Systematisch ausgebildet hat sich ein derartiges Symmetrie-Verständnis in der Kunst der Moderne erst durch die Forschungen in der Mineralogie und Kristallographie. 1849 veröffentlicht der Leipziger Mathematiker August Ferdinand Möbius (1790-1868) eine Abhandlung zur Kristallsymmetrie und 1851 eine Abhandlung über symmetrische Figuren.

²⁹ Zur Abbildung der ersten Mäanderdarstellung um 11000 v. Chr. aus Mesin/Ukraine siehe: Werner Hahn, *Symmetrie als Entwicklungsprinzip in Natur und Kunst*, Königstein 1995, S. 5 Abb. 1.

³⁰ Hermann Diels, Walter Kranz, *Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin ⁶1972-1975 [unveränderter Nachdruck], Index, s.v. *symmetria*.

³¹ Zusammengesetzt aus *syn* = zusammen und *metron* = das Maß, scheint *symmetria* das Zusammengemessene, das richtig Bemessene, das proportional Zusammengefügte zu meinen.

³² Platon begreift die mathematische Idee [der Symmetrie] als den gemeinsamen Ursprung für beides: *Die mathematischen Regeln, welche den Ursprung der Symmetrie in der Natur regieren, sind auch der Ursprung der Symmetrie innerhalb der Natur. Der Ursprung der Symmetrie in der Kunst ist die intuitive Realisation der Idee im kreativen Geist des Künstlers*, aus: Hermann Weyl, *Symmetrie*, Basel ²1981, S. 14.

erkenntnistheoretischem Zusammenhang oder in Stellungnahmen zur Mathematik und Geometrie³³, sondern auch in Beschreibungen biologischer, gesellschaftlicher oder ethischer Phänomene.³⁴ Selbst die Ordnung des Kosmos führt Plato auf Symmetrie zurück.³⁵ Darüber hinaus findet sich der Begriff Symmetrie auch im Kontext unterschiedlicher Anweisungen für praktische Ausführungen bzw. für *Technai*. Zu diesen zählt in der griechischen Antike auch die bildende Kunst.³⁶

Das systematische Anwenden und bewusste Arbeiten mit symmetrischen Operationen in der Form einer mathematisierten Geometrie entwickelt sich nach Diogenes Laertios (3. Jh. n. Chr.) in zwei philosophischen Schulen, einer älteren ionischen, die er mit Thales (624-546) beginnen lässt, und der jüngeren italienischen, welche er auf Pythagoras (570-480)³⁷ zurückführt. Thales von Milet, dem auch Aristoteles die Formulierung zahlreicher Theoreme zuschreibt, soll nach Diogenes Laertios von den Ägyptern³⁸ die Geometrie erlernt haben.³⁹ Für die später *Sätze des Thales* genannten Theoreme ist die Symmetrie der Figur wesentlicher Bestandteil des Beweisganges. Einsicht wird visuell durch Anschauung gewonnen, d. h. aufgrund der Symmetrie der Figur wird dem Betrachter die dementsprechende Wahrnehmung geradezu aufgezwungen. Daher ist eine derartige Beweisführung lediglich als phänomenologisch-anschauliche Vorform⁴⁰ späterer logischer Beweise anzusehen.

³³ Sowohl geometrische Berechnungen als auch das rationale Zahlenverhältnis der Wurzeln untereinander beruht auf Symmetrie; siehe dazu: Aristoteles 41a; 968b. Auch die Maßgleichheit einer Zahl, d.h. ihre Symmetrie wird als Wesen der Zahl bezeichnet und mit dem Wesen des Seins in Beziehung gesetzt: Aristoteles 1004b.

³⁴ Zum breiten Spektrum des antiken Symmetriebegriffs siehe auch: Hildebrecht Hommel, *Symmetrie im Spiegel der Antike*, Heidelberg 1987, besonders S. 22f.

³⁵ Platon, *Timaios* 33b.

³⁶ So soll es Symmetriestimmungen im Rahmen eines Leitfadens für Bildhauer gegeben haben. Zum Kanon des Polyklet siehe u. a.: Jerry J. Pollitt, *The Canon of Polykleitos and other Canons*, in: Warren G. Moon (ed.), *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition*, Madison Wis. [u. a.] 1995, S. 19-24; über die Bedeutung der Messkunst schreibt: Platon, *Philebos* 55e: [...] *wenn man die Rechenkunst und Messkunst aus allen Künsten aussondert, dann würde das, was an jeder noch übrig bliebe – ganz direkt gesagt – nur etwas Geringfügiges sein*. Eine Sammlung von Schriftquellen zum Kanon des Polyklet findet sich u. a. bei: Norbert Kaiser, *Schriftquellen zu Polyklet*, in: Herbert Beck, Peter C. Bol, Maraike Bückling (ed.), *Polyklet, Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Frankfurt am Main 1990, S. 48-78.

³⁷ Es ist unklar, ob Thales und Pythagoras einander kannten, eventuell war Pythagoras ein Schüler von Thales. 530 verlässt Thales seine Heimat, lässt sich in Kroton/Italien nieder und gründet dort eine orphische Bruderschaft. Proklos berichtet, dass Pythagoras die Geometrie in das System höherer Bildung mit einbezog. Nach Platon [*Politeia* 546b-d] entwickelte Pythagoras die Methode der sogenannten psechoi-Steine. Seine eidetisch ausgerichtete, phänomenologisch-anschauliche psechoi-Arithmetik war vermutlich ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur mathematischen Theorie. Nach Schönbeck war der Satz des Pythagoras selbst schon vorher bekannt und wurde von Pythagoras nur verallgemeinert; siehe dazu: Jürgen Schönbeck, *Euklid um 300 v. Chr.*, Basel 2003, S. 36ff.

³⁸ Auch Proklos Diadochos (412-485) berichtet in seinem Kommentar zu Buch I von Euklids *Elementen*, dass bei den Ägyptern die Geometrie geschaffen worden sei.

³⁹ Zur voreuklidischen Mathematik siehe vor allem: Jürgen Schönbeck, *Euklid um 300 v. Chr.*, Basel 2003, S. 27ff.

⁴⁰ Schönbeck spricht daher in diesem Zeitraum von einer eidetisch-intuitiven Periode der Mathematikgeschichte: Jürgen Schönbeck, *Euklid um 300 v. Chr.*, Basel 2003, S. 31.

Als um die Mitte des 5. Jahrhunderts das Phänomen der Inkommensurabilität⁴¹ [ca. 470 v. Chr. entwickelt aus der Lehre vom Geraden und Ungeraden] entdeckt wird und damit das Irrationale, d. h. eine Größe, die sich nicht als Vielfaches einer anderen Größe oder als Vielfaches eines Teils einer anderen Größe aussagen lässt, erhält Symmetrie bzw. Kommensurabilität die für die Folgezeit wichtigste Bedeutung eines Ordnungsprinzips, das der Unbestimmtheit und der Unendlichkeit entgegengesetzt wird.⁴² Bereits bei Platon⁴³, der damit über die Definitionen der Pythagoräer und Thales hinausgeht, wird der Symmetriebegriff zu einem sowohl ontologischen als auch physikalischen Prinzip erhoben. Er verwendet den Begriff der Symmetrie zur Erklärung der makrokosmischen wie der mikrokosmischen Erscheinungen.⁴⁴ Auch die Methode der Analyse scheint von Platon entwickelt worden zu sein. Wenn es sich so verhält, stellen die platonischen Schriften nicht nur den schriftlichen Beginn der philosophischen, sondern auch den Beginn der mathematischen Wissenschaft dar, denn die Ideenlehre lässt sich zwar einerseits u. a. als Ontologie der mathematischen Gegenstände begreifen, andererseits ist es jedoch denkbar, dass die Ideenlehre aus der Reflexion über die mathematischen Gegenstände⁴⁵ ihren Ursprung genommen hat.⁴⁶

Vermutlich ist es die Entdeckung der Irrationalität, die dazu führt, dass die geometrischen Gegenstände in der folgenden Zeit einen neuen ontologischen Status erhalten. Dies lässt sich u.a. aus der Überlieferung schließen, welche bereits Hippokrates von Chios (470-410) eine axiomatische Grundlegung der Geometrie mit nicht weiter beweisbaren Eigenschaften der Objekte

⁴¹ Theaitetos aus Sunion – ein Zeitgenosse Platons – gilt allgemein als der Begründer der von Euklid in *Elemente X* vorgelegten Klassifikation der Irrationalitäten.

⁴² Z.B. in der Relation von Diagonale und Quadratseite.

⁴³ Zu dem Gedanken, dass die Ideenlehre aus der Reflexion über die mathematischen Gegenstände ihren Ursprung genommen habe; siehe u. a.: Christian Schäfer (ed.), *Platon-Lexikon*, Darmstadt 2007, S. 259.

⁴⁴ In seinem Dialog *Timaios* erläutert Platon ein Modell des Kosmos, worin er die regelmäßigen Körper mit den vier Elementen Erde (Würfel), Wasser (Ikosaeder), Feuer (Tetraeder) und Luft (Oktaeder) verbindet. Er konstruiert diese Körper mit Hilfe von zwei Dreiecken, zwei Elementarbereichen (54a). Aus sechs dieser *Stoicheia* setzt er die Seitenfläche des Tetraederdreieck (54d) und des Ikosaederdreiecks (55a), aus acht das Dreieck für die Oktaederfläche zusammen. Für die Würfelseite fügt er vier gleichschenklige Dreiecke zusammen (55d). Platon zufolge können die Körper durch Umlagerung von Dreiecken miteinander reagieren, so kann Luft in Wasser umgewandelt werden (56e). Platon spielt daher eine Schlüsselrolle bei der Einführung der symmetrischen Operationen in die Naturphilosophie. In der Astronomie behalten seine Thesen bis in die Neuzeit hinein ihre zentrale Bedeutung. Bei der Untersuchung der Struktur der Materie fanden Platons Symmetrie-Konzepte hingegen lange Zeit geringe Beachtung. Erst die Quantenphysik kann heute zeigen, wie fundamental diese bereits bei Demokrit angelegte Idee ist, Stoffumwandlungen als Umlagerung ihrer Bausteine zu deuten. Zur Theorie der Atomisten siehe vor allem: René Kayser, *Die Urbewegung der Atome bei Leukipp und Demokrit. Eine Studie über die Zusammenhänge von Ontologie und Physik im abderitischen Materialismus*, Luxemburg 1997.

⁴⁵ Bereits für den Neuplatoniker Proklos (5.Jh.n. Chr.) gelten – vor allem Euklids *Elemente* – als die spezifische mathematische Grundlegungsschrift für die platonische Philosophie. Siehe dazu: Markus Schmitz, Euklid, in: Michael Erler, Andreas Glaeser (ed.), *Philosophen des Altertums. Von der Frühzeit bis zur Klassik*, Darmstadt 2000, S. 191-203. Noch Kant übernimmt in der *transzendentalen Methodenlehre* die euklidische Form der Deduktion unter Berufung auf das Vorgehen in der Geometrie KrV B 744f.

⁴⁶ So argumentiert u. a. Schönbeck: Jürgen Schönbeck, *Euklid um 300 v. Chr.*, Basel 2003, S. 58.

zuschreibt.⁴⁷ Schließlich wird die axiomatische Methode von Euklid,⁴⁸ dem ersten Mathematiker der alexandrinischen Schule, der bereits auf ca. 150 Jahre schriftlich fixierte geometrische Wissenschaft zurückgreifen kann, in seiner bekanntesten Schrift den *Elementen*, systematisiert.⁴⁹ Neben die Axiome⁵⁰ treten bei Euklid Definitionen, welche die Objekte der Geometrie erklären, und Postulate, in denen die Konstruktionsmethoden erläutert werden. Während etwa zeitgleich das Problem der Unendlichkeit in den philosophischen Schriften des Aristoteles diskutiert wird, umschreibt Euklid den Umfang des Unendlichen in Definitionen und legt durch die Konstruktion mit Lineal und Zirkel ein widerspruchsfreies Arbeiten fest.⁵¹

Die euklidische Geometrie⁵² als ein kategorisch-deduktives System stellt für die folgenden 2000 Jahre ein System von absoluten Wahrheiten dar.⁵³ Erst 1899 durch die Veröffentlichung von Hilpert⁵⁴ muss dieser ontologische Status endgültig aufgegeben werden und die euklidische Geometrie wird zu einem hypothetisch-deduktiven System über problematisch-konditionelle Aussagen. Doch Euklid systematisiert nicht nur die Geometrie, sondern legt in einer Schrift über geometrische Optik, in welcher Symmetrien eine wichtige Rolle spielen, die Grundlagen einer neuen mathematischen Disziplin. Trotz ihres elementaren Charakters lässt die Optik in methodischer Hinsicht den Prozess einer Mathematisierung und damit einer – im heutigen Sinn – naturwissenschaftlichen Disziplin erkennen. Über ein genuin geometrisches Erkenntnisinteresse hinaus deutet die ausführliche Beschäftigung Euklids mit den fünf platonischen Körpern⁵⁵ darauf hin, dass er – wie Platon – die in diesen Körpern enthaltenen geometrisch-symmetrischen Prinzipien als konstitutiv für den kosmologischen Aufbau der Welt erachtet. Zwar thematisiert Euklid in seinen erhaltenen Schriften nicht das Phänomen der bilateralen Symmetrie, doch sowohl in den *Elementen* als auch in der *Optik* arbeitet er mit symmetrischen

⁴⁷ DNP 5, Sp. 576f. s. v. Hippias von Elis [Michel Narcy].

⁴⁸ Euklid war wahrscheinlich Zeitgenosse der beiden Philosophen Epikuros von Samos (341-270) und Straton von Lampsakos (340-269). Nach dem Tod Platons 348v. Chr. könnte Euklid unter Speusipp in die Akademie eingetreten sein. Die antiken biographischen Angaben zu Euklid sind sehr vage; siehe dazu vor allem: Jürgen Schönbeck, *Euklid um 300 v. Chr.*, Basel 2003, S. 47ff.

⁴⁹ Jürgen Schönbeck, *Euklid um 300 v. Chr.*, Basel 2003, S. 76.

⁵⁰ Z. B. dass das Ganze größer ist als eins seiner Teile. Oskar Becker, *Grundlagen der Mathematik*, Frankfurt am Main 1975, S. 88f.

⁵¹ zur Bedeutung Euklids für die griechische Mathematik siehe u. a.: Benno Artmann, *Euclid – The Creation of Mathematics*, New York (et al.) 1999; und: Markus Schmitz, *Euklids Geometrie und ihre mathematiktheoretische Grundlegung in der neuplatonischen Philosophie des Proklos*, Würzburg 1997.

⁵² Offenbar konnte Euklid schon alle überhaupt konstruierbaren regulären Vielecke mit $n < 17$ konstruieren, ein Ergebnis, das erst 2000 Jahre später durch die Gauss'sche Theorie übertroffen wird.

⁵³ siehe dazu u. a.: Árpád Szábo, *Die Anfänge der griechischen Mathematik*, München 1969, S. 374-376.

⁵⁴ 1899 veröffentlicht David Hilpert (1862-1943) die *Neuen Elemente in den Grundlagen der Geometrie*.

⁵⁵ Einen Beleg hierfür sieht Schönbeck in der Klassifikation der platonischen Körper in *Elemente* XIII.18a; siehe dazu: Jürgen Schönbeck, *Euklid um 300 v. Chr.*, Basel 2003, S. 190f. Für die Klassifikation der platonischen Körper arbeitet Euklid bereits mit dem, was später mit dem Begriff der Kongruenz bezeichnet wird.

Prinzipien.⁵⁶ Dieses Verfahren wird später auch von Ptolemaios (100-178) in der letzten systematischen antiken Abhandlung zur Optik übernommen.⁵⁷

In analoger Weise zum griechischen Gebrauch des Symmetrie-Begriffs wird *Symmetrie* als Vokabel und als Begriff in die römische Kultur übernommen, da das Lateinische kein Wort für Symmetrie kennt.⁵⁸ Bereits in spätrepublikanischer Zeit avanciert auf dem kunsttheoretischen Sektor Symmetrie⁵⁹ zu einem zentralen Begriff in der Architekturtheorie von Vitruv (Wirkzeit spätes 1. Jh. v. Chr.). Da die Architektur in der Antike innerhalb der Hierarchie der bildenden Künste an der Spitze steht, ist davon auszugehen, dass Vitruvs Konzept auch das Vorgehen in den übrigen Künsten mit einschließt.⁶⁰ In den zehn⁶¹ Büchern *De Architectura* sind die ersten erhaltenen antiken Regeln zum Erzeugen von Symmetrien für einen architektonischen Kontext formuliert.⁶² Dafür setzt Vitruv zunächst die architektonischen Gliederungsprinzipien analog zu den Proportionen des menschlichen Körpers in Beziehung.⁶³ Anschließend schreibt Vitruv den menschlichen Körper wiederum in Kreis und Quadrat ein, nimmt also eine Geometrisierung⁶⁴ des menschlichen Körpers vor. Indem in einem Folgeschritt der geometrisierte menschliche Körper in Relation zu einer Architektur – oder Teilen einer Architektur – gesetzt wird, entsteht implizit auch eine Anthropomorphisierung der Architektur.⁶⁵ Dieser Aspekt der

⁵⁶ Dies kann als ein Beleg dafür gewertet werden, dass auch in der visuellen Wahrnehmung der Aspekt der axialen Symmetrie wichtiger geworden ist.

⁵⁷ Doch während bei Euklid die Analyse des Sichtbaren lediglich auf geometrische Eigenschaften reduziert wird, führt Ptolemaios den Begriff der Achse des Sehkegels ein. Diese Neuerung ermöglicht zwar die Untersuchung des binokularen Sehens, bereitet aber durch die mit diesem Begriff einhergehende postulierte Verdichtung der visuellen Strahlung um die Sehachse herum Schwierigkeiten in Bezug auf die Theorie der gleichförmigen Ausbreitung des Lichts rings um die Lichtquelle. Da Ptolemaios die Farben mit einbezieht, ist die ptolemäische Optik auch die erste, welche eine Psychologie des Sehens entwickelt; siehe dazu vor allem: Gérard Simon, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik*, München 1992, S. 93ff. Visuelle Wahrnehmung ist für Ptolemaios im ursprünglichsten Sinn des Wortes eine Färbung des Blicks.

⁵⁸ Plinius, NH 34.65: [...] *non habet nomen symmetria*.

⁵⁹ Zum Symmetriebegriff bei Vitruv siehe u. a. Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt 2004, S. 20-30; John Onians, *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton 1988, S. 33ff.; und: Marcus Frings, *Mensch und Maß. Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento*, Weimar 1998, S. 23-32.

⁶⁰ Siehe dazu vor allem: Heiner Knell, *Vitruvs Architekturtheorie. Versuch einer Interpretation*, Darmstadt 1992.

⁶¹ Vitruv hebt in der Vorrede zum 5. Buch in Bezug auf Pythagoras hervor, dass Wissenschaft nicht nur die universalen mathematischen Ordnungen darstellen müsse, sondern in dieser Darstellung selbst ebenfalls dieser universalen mathematischen Ordnung zu folgen habe, weshalb auch Vitruv es für notwendig erachtet, die Bücher *in kubischen Verhältnissen zu schreiben* (wie es Fensterbusch übersetzt) (*placuit cybicis rationibus praecepta in voluminibus scribere*). Jeder Kubus [d.i. jedes Buch] hat 216 Zeilen, denn 216 ist die dritte Potenz von 6, eine der beiden von Vitruv angesprochenen perfekten Zahlen, ist. Durch die Kubiksumme, also die dritte Potenz von 6, wird ein Buch dreifach vollkommen, wird *architectura*, d.h. Baukunst, zur *scientia*.

⁶² Mitunter wird auch die euklidische Optik als Anleitung zur Szenographie-Malerei gelesen. Siehe dazu: Gérard Simon, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik*, München 1992, S. 78. Zur Erläuterung der Säulenproportionen siehe u. a.: Louis Frey, *Médiétés et approximation chez Vitruve*, RA 1990, S. 285-330.

⁶³ Vitruv, *De architectura* III,1.

⁶⁴ Zu anthropomorphen Elementen bei Vitruv siehe vor allem: Marcus Frings, *Mensch und Maß. Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento*, Weimar 1998. Frings (S. 139) spricht zunächst von einem Verhältniskanon, den Vitruv dann in ein Modulverfahren umwandle. In III,1,3 wird dann der sogenannte *homo vitruvianus* entwickelt. Es folgt der Mensch als Vorbild der Zahlenordnung in III,1,5-8.

⁶⁵ Ein Moment, welches durch die Anthropomorphisierung der Säulengenera noch verstärkt wird.

grundsätzlichen Kompatibilität zwischen Mensch und Architektur aufgrund einer Geometrisierung des menschlichen Körpers besitzt jedoch bereits in den monumentalen spätantiken Bauten kein Gewicht mehr und lediglich der Anthropomorphismus erfährt in bestimmten mittelalterlichen Kirchenbauten eine Tradierung. Auf die Geometrisierung des menschlichen Körpers nimmt man hingegen erst in der Architekturtheorie der italienischen Renaissance wieder Bezug.

Etwa gleichzeitig zu der Entstehungszeit des vitruvianischen Traktates stellt der römische Historiker Marcus Terentius Varro (116-27 v. Chr.) in der Schrift *De disciplinis* u. a. auch ein Kompendium der griechischen Arithmetik und Geometrie zusammen. Dieses Werk wird in den zeitlich folgenden enzyklopädischen Schriften der Römer wieder aufgenommen, doch beide Disziplinen werden in der römischen Antike nicht weiterentwickelt.⁶⁶ Fraglich ist auch, welchen Einfluss die euklidischen Schriften auf das Geometrieverständnis der Römer nahmen, da sämtliche erhaltenen Kommentare zu den euklidischen Schriften aus diesem Zeitraum nur im griechischen Einflussgebiet entstanden sind.⁶⁷ Vollständig erhalten ist nur der Kommentar des Proklos (410-485), eines Philosophen, der bis zu seinem Tod Leiter der Akademie in Athen war und sich auch als ein Platoniker verstand, zum ersten Buch der Elemente.⁶⁸

In den philosophischen Schriften der Spätantike erfährt der Symmetriebegriff – vor allem in den Schriften Plotins (207-270 n. Chr.) – zunächst eine gewisse Abwertung aufgrund des Primats der Idee des Stofflosen, welche mit einer Rückführung des Schönen auf eine geistig einfache Form einhergeht⁶⁹ und aufgrund dieser Einfachheit den Gedanken an symmetrische Operationen obsolet erscheinen lässt. Doch bereits Augustinus nutzt diesen Aspekt wieder, um das substantielle Ganze der materiellen Welt aufzuzeigen, welches in einer Abgemessenheit der Teile und in einer sinnvollen Relation aller Teile zum Ganzen besteht. Über die Schriften Augustins wird der Symmetriegedanke in die ästhetischen Vorstellungen des Mittelalters

⁶⁶ Zur römischen Mathematik siehe: DNP 7, Sp.1023f. s.v. Mathematik [Menso Folkerts].

⁶⁷ U.a. durch Heron von Alexandria, der wahrscheinlich im ersten nachchristlichen Jahrhundert gelebt hat.

⁶⁸ Kepler übersetzt den Kommentar des Proklos in seiner *Harmonia Mundi* ins Lateinische.

⁶⁹ Plotin, *Enneaden* I, 6, 2, 20ff.

übernommen.⁷⁰ Schließlich vollzieht Marsilio Ficino (1433-1499) in seinen Schriften gewissermaßen eine plotinisch-augustinische Synthese, indem er die Symmetrie selbst zu einem höchsten Prinzip erklärt, das direkt auf Gott zurückzuführen ist.⁷¹

Seit dem 8. Jahrhundert sind die Schriften Euklids im arabischen Raum bekannt und werden ins Arabische übersetzt und bearbeitet.⁷² Über die Übersetzerschule von Toledo liegen erst seit der Mitte des 12. Jahrhunderts Teile der euklidischen Schriften in lateinischer Übersetzung vor und sind daher wieder für den westlichen Kulturkreis zugänglich.⁷³ Doch trotz dieser Möglichkeit greifen die praktischen geometrischen Werke, die im 13. und 14. Jahrhundert in Europa verfasst werden, weiterhin lediglich auf das varronische Kompendium zurück.⁷⁴

Nach der Einrichtung der ersten Druckereien in wichtigen europäischen Städten in den 1460er Jahren werden bereits 1482 in der venezianischen Druckerei des Augsburger Erhard Ratdolt als eines der ersten mathematischen Bücher die euklidischen Elemente mit den geometrischen Figuren gedruckt.⁷⁵ Die Eigenständigkeit des geometrischen Beweisverfahrens, welches keine

⁷⁰ Augustinus Conf. 4, 12 ,18ff.: *Was ist also das Schöne? Was ist überhaupt Schönheit? [...] und ich sah und erkannte, dass unter den Körpern selbst der eine sozusagen als Ganzes schön sei, der andere aber darum ansehnlich sei, weil er sich angemessen an etwas anpasse, so wie ein Körperteil an den ganzen Körper oder der Schuh an den Fuß.*

Nach Augustinus De Musica I-VI. ist das beste Verhältnis das der Gleichheit oder der Symmetrie [1:1].

Augustinus Conf. 151:

Nun ist es in allen Künsten die Symmetrie, die gefällt, und nur durch sie ist alles wohlbefindlich und schön. Die Symmetrie ihrerseits aber strebt nach Gleichheit und Einheit, sei es durch Ähnlichkeit gleicher Teile, sei es durch Abstufung der ungleichen. Aber wen gibt es, der die höchste Gleichheit und Ähnlichkeit in der Körperwelt zu finden dächte und bei sorgfältiger Betrachtung zu sagen wagt, dass irgendein Körper wahrhaft und einfach eins sei? Denn alles wandelt sich und geht bald von einer Gestalt zur anderen, bald von einem Ort zum anderen über und besteht aus Teilen, die ihren Platz einnehmen, wodurch sie sich räumlich voneinander sondern.

Zur Bedeutung des Symmetriebegriffs in der Kunstphilosophie des Mittelalters siehe auch: Götz Pochat, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986.

⁷¹ Ficino, Opera 1322, zitiert nach: Paul Richard Blum, Marsilio Ficino, in: Friedrich Niewöhner (ed.), Klassiker der Religionsphilosophie, München 1995, S. 27: *Cum amorem dicimus, pulchritudinis desiderium intellegite. Haec enim apud omnes philosophos amoris definitio est. Pulchritudo autem gratia quaedam est, quae ut plurimum in concinnitate plurium maxime nascitur.* Plotin dagegen hatte in seiner Schrift über das Schöne I 6 [1] 1,20ff. darauf hingewiesen, wenn Schönheit nur in der Symmetrie gesehen werde, könne es kein Schönes im Einen geben. Ficino hat später in der Theologia Platonica XII 3 differenziert: *Die Idee des Schönen befindet sich im Einen; sie erscheint in der Vielheit der Dinge als Harmonie der Teile:* Marsile Ficino, Commentaire sur Le banquet de Platon. Texte du ms. autogr. présenté et traduit par Raymond Marcel, Paris 1956, II, S. 162 ff.

⁷² Kurz nach 800 entsteht der erste Euklid-Kommentar; zur Euklid-Rezeption siehe vor allem: Jürgen Schönbeck, Euklid um 300 v. Chr., Basel 2003, S. 202ff.

⁷³ Wichtiger waren jedoch die Euklid-Übersetzungen von Adelhard von Bath ca.1120. Um die Mitte des 12. Jahrhunderts erfolgt eine Euklidbearbeitung nach Adelhard durch den in Spanien lebenden Hermann von Kärnten. Aus dem Jahr 1260 ist eine kommentierende lateinische Ausgabe des Mathematikers und Astronomen Giovanni Campano aus Novara erhalten.

⁷⁴ Wie etwa die von dem Pisaner Fibonacci 1220 verfasste *Practica geometriae*. Ungewöhnlich ist jedoch in diesem Kompendium, dass Fibonacci als einer der Ersten im westlichen Kulturkreis arabische Zahlen verwendet. Da diese sich auf zehn unterschiedliche Symbole beschränken, erleichtert das Schreiben dieser Zahlen das visuelle Erfassen korrespondierender Zahlenwerte [z.B. 353].

⁷⁵ Jürgen Schönbeck, Euklid um 300 v. Chr., Basel 2003, S. 222. Die älteste gedruckte Ausgabe von Euklids *Elemente* im griechischen Original ist diejenige, die Simon Grynaeus zusammen mit dem Kommentar Proklos', *Methodus medendi* („Über die Methode“) von Galen und seiner eigenen Vorrede im Jahre 1533 in der Offizin des Johannes Herwagen in Basel herausbringt.

Ursachen benötigt, sondern von – auch dem Anschein nach evidenten – Axiomen ausgeht, wird von den europäischen Humanisten bewundert⁷⁶ und führt allmählich zur Herausarbeitung eines axiomatischen Beweisverfahrens, das in unterschiedlichen wissenschaftlichen Bereichen⁷⁷ eingesetzt werden kann.⁷⁸

Während bei den Renaissancephilosophen noch eine Synthese des axiomatischen Beweisverfahrens mit den aristotelischen Syllogismen angestrebt wird, versucht René Descartes (1596-1650) – indem er mehrstufig alle Stufen der Täuschung durchgeht auf der Suche nach der evidenten, voraussetzungslosen Gewissheit – ein Verfahren zu entwickeln, das analog dem eigenständigen geometrischen Beweisverfahren keine Ursachen benötigt, sondern von scheinbar evidenten Einsichten, den Axiomen ausgeht. Allein die für die Geometrie typische Methode verschafft Descartes die Gewissheit, welche er auch in den philosophischen Sachverhalten sucht.⁷⁹ Die Methode von Descartes macht im Verlauf des 17. Jahrhunderts Schule: So liegen das von Euklid angewandte Beweisverfahren und ein analoger formaler Aufbau so unterschiedlichen Schriften wie der 1677 posthum veröffentlichten *Ethica ordine geometrico demonstrata* von Baruch de Spinoza (1632-1677)⁸⁰ und den 1687 veröffentlichten *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* Isaac Newtons (1643-1727) zugrunde.

Descartes hat jedoch nicht nur in seinen philosophischen Abhandlungen *more geometrico* gearbeitet, sondern auch mit der Entwicklung der analytischen Geometrie eine algebraisch erweiterte Form der Geometrie entwickelt, die eine geometrische Basis für die Lösung algebraischer Probleme bietet.⁸¹ So darf das Jahr 1637, als er *La géométrie* [Grundlegung der analytischen Geometrie] in den *Essais* veröffentlicht, als die Geburtsstunde einer neuen Geometrie

⁷⁶ Zur Entwicklung der Philosophie in der frühen Neuzeit siehe u.a.: Stephan Otto (ed.), *Renaissance und frühe Neuzeit*. Stuttgart 2000, S. 51ff.

⁷⁷ Zum erkenntnistheoretischen Aspekt der euklidischen Schriften siehe u. a.: Markus Schmitz, *Euklid. Grundlegung einer Wissenschaft?* In: Michael Erler, Andreas Graeser (ed.), *Philosophen des Altertums. Von der Frühzeit bis zur Klassik*, Darmstadt 2000, S. 191-203.

⁷⁸ Dabei knüpft die Renaissancephilosophie einerseits an die aristotelische Syllogistik, andererseits an die euklidisch-geometrische Methode, die geometrische Deduktion an, greift aber auch auf die Beweistheorie von Averroes zurück. Als Erster handelt Giorgio Valla die geometrische Methode in dem 1501 in Venedig erschienenen Werk *De expetendis et fugiendis opus* ab. 1505 erfolgt in Venedig eine weitere Ausgabe der *Elemente* Euklids, herausgegeben von Bartholomaeus Zambertus, der in seiner *Praefatio* auf den unübertroffenen Wert dieser Methode hinweist. Wichtig für die Verbreitung dieser *mos geometricus* ist besonders die Neuausgabe der *Elemente* des Euklid durch Simon Grynaeus von 1533: siehe dazu auch Anm. 74.

⁷⁹ Descartes hält seine Sätze *für ebenso, ja in noch höherem Maße gewiss und evident wie die geometrischen*: René Descartes, *Meditationes de Prima Philosophia*. Meditationen über die Erste Philosophie. Stuttgart 1996, S. 39. [Erstveröffentlichung der *Meditationes*: 1641]

⁸⁰ Seit etwa 1660 beschäftigt sich Spinoza – ein genauer Kenner der Schriften von Descartes [u. a. von dessen 1637 veröffentlichten Schrift *La Dioptrique*] – auch mit der Herstellung von Mikroskopen und Ferngläsern.

⁸¹ Den Anstoß gibt dazu u. a. die Entdeckung von Kepler, dass die Planetenbahnen Ellipsen beschreiben. Die von Descartes in diesem Verfahren verwendete Symbolik (durchgehende Verwendung der + und - Zeichen, der Potenzschreibweise, der Bezeichnungen der Unbekannten bzw. Variablen mit den letzten Buchstaben des Alphabets usw.) vereinfacht die Lesbarkeit mathematischer Texte.

gelten.⁸² Mit der algebraischen Formalisierung geht eine Entbildlichung der geometrischen Figuren, die nun zu abstrakten Zahlenreihen werden, einher.

Bereits 1619 hält die euklidische Geometrie auch Einzug in die naturwissenschaftliche Forschung, als der deutsche Astronom Johannes Kepler (1571-1630) in seinem Hauptwerk, den fünf Büchern zur Weltharmonik⁸³, den Kommentar des Proklos zum ersten Buch der euklidischen Elemente ins Lateinische überträgt und auf die nicht zu unterschätzende Bedeutung von Euklid für die naturwissenschaftliche Forschung hinweist.⁸⁴ Offensichtlich ebenfalls von Euklid angeregt ist die schon 1611 veröffentlichte kleine Schrift *Strena seu de Nive Sexangula*.⁸⁵ Ausgehend von der von ihm erkannten hexagonalen Kristallform einer Schneeflocke überträgt Johannes Kepler in dieser Schrift in einer spekulativ-konstruktiven Weise Symmetrieüberlegungen der Geometrie auf Naturphänomene. Vermutlich aufgrund dieser Kontextuierung führt Kepler in den fünf Büchern zur Weltharmonik, die 1619 veröffentlicht wurden, den Begriff der Kongruenz ein.⁸⁶ Mit der Entfaltung dieses Gedankens [d.i. der Kongruenz]⁸⁷

⁸² Darüber hinaus enthalten die Essais auch zwei naturwissenschaftliche Abhandlungen: die *Dioptrique*, in der Descartes eine Theorie der Lichtbrechung entwickelt, und die *Météores*, in denen Descartes eine Erklärung des Regenbogens gibt. In der autobiographisch geprägten Einleitung *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité* setzt Descartes sich mit dem richtigen Vernunftgebrauch und exakten wissenschaftlichen Arbeiten auseinander.

⁸³ Johannes Kepler, *Harmonices Mundi libri V*. Übers. und eingeleitet von Max Caspar; *Harmonices mundi*, Darmstadt 1978.

⁸⁴ Kepler schreibt in der Vorrede zum ersten Buch [Reguläre Figuren, welche die harmonischen Proportionen begründen] der Weltharmonik: „Als ich sah, daß die wahren und echten Unterschiede der geometrischen Dinge, von denen ich die Ursachen der harmonischen Proportionen herleiten muß, allgemein völlig unbekannt sind, daß Euklid, der sie zum Studium überliefert hat, durch die bissige Kritik [...] unterdrückt und ausgeklatscht, durch den Lärm übermutiger Leute überschrieen und von niemand gehört wird oder auch tauben Ohren die Geheimnisse der Philosophie erzählt, daß Prokles, der das Verständnis Euklids hätte eröffnen, Verborgenes ans Licht ziehen und Schwerverständiges leicht machen können, zum Gespött dient, mußte ich ihn wegen des Zweckes, den ich verfolge, d.h. der Vergleichung der wissbaren und nicht wissbaren Figuren, neu darstellen. Getrenntes mußte ich verbinden oder die Anordnung ändern [...] In den Lehrsätzen war ich nicht sehr genau und habe mich nicht allzusehr um den Ausdruck bekümmert; ich war mehr um die Sache bekümmert, da ich ja nicht in der Philosophie als Mathematiker, sondern in diesem Teil der Mathematik als Philosoph auftrete“.

⁸⁵ Johannes Kepler, *Strena seu de nive sexangula*, Frankfurt 1611; Übersetzung: Vom sechseckigen Schnee, übersetzt und herausgegeben von Lothar Dunsch, Dresden 2005. Kepler erörtert die Frage, warum Schneeflocken eine sechszählige Symmetrie aufweisen. Doch umkreist die Schrift allgemein das Thema der Formenbildung durch Symmetrie. Mit der Hypothese, dass sich beim Erstarren des Wasserdampfes Kügelchen bilden, entwickelt Kepler räumlich dichte Kugelpackungen. Die Schrift endet aporetisch. Zum Problem der Kugelpackungen siehe u. a.: Max Leppmeier, *Kugelpackungen von Kepler bis heute*, Braunschweig und Wiesbaden 1997.

⁸⁶ Nach Kramer enthält Keplers Begriff von Kongruenz zwei für das heutige Verständnis von Symmetrie grundlegende Gedanken: 1. In der Vorstellung des lückenlosen Zusammenfügens von gleichartigen geometrischen Objekten ist der Begriff der Symmetrioperation enthalten. 2. Kepler unterscheidet zwischen äquivalenten, durch Symmetrioperationen einander zugeordneten Punkten und nichtäquivalenten Punkten. Durch verschiedene Bewertung der nichtäquivalenten Punkte lassen sich unter Einhaltung der Symmetriegesetze unterschiedliche Muster hervorbringen. Siehe dazu: Peter Kramer, *Grundgedanken zur Symmetrie im Werk von Johannes Kepler*, in: AK Bernd Krimmel (ed.), *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, Darmstadt 1986, S. 120.

⁸⁷ Unter Kongruenz versteht Kepler sowohl die Ausfüllung der Ebene mit gleichartigen geometrischen Figuren als auch die Konstruktion von gleichartigen Polyedern aus gleichartigen ebenen Figuren. Bei der Betrachtung der ebenen Kongruenzen löst Kepler als einer der Ersten das Problem der Unterteilung der Ebene sowohl in gleiche (kongruente), als auch in ungleiche Figuren und in Figuren von verschiedenen Formen und Größen. Auf der Suche nach weiteren Möglichkeiten von Überdeckung und Lückenlosigkeit entdeckt Kepler zwei neue Sternpolyeder von neuer Art, die sogenannten *Keplerschen Sternkörper*.

in einer umfassenden Anwendung auf geometrische Gebilde nähert sich Kepler dem modernen mathematisch-naturwissenschaftlichen Begriff von Symmetrie.⁸⁸ Bei diesen Ausführungen bezieht sich Kepler vor allem auf das zehnte Buch der euklidischen *Prinzipien*, ergänzt durch die euklidische Theorie der irrationalen Zahlen mit ihrer Klassifikation nach dem Grad der Darstellbarkeit.

Zwar hat man sich bereits vor Kepler mit der Beschreibung von Kristallen beschäftigt, doch die vorhandenen Ansätze erhalten durch die kristallographische Abhandlung Keplers den Anstoß zu einer Systematisierung, die schließlich im späten 18. Jahrhundert zur Kristallographie als eigenem Wissenschaftszweig führt, nachdem René-Just Haüy (1743-1822) – ein französischer Mineraloge, der 1784 eher zufällig⁸⁹ entdeckt, dass Kristalle aus kleineren Einheiten aufgebaut sind, welche dieselbe Form haben wie der Kristall selbst – das *Gesetz der rationalen Indizes* formuliert hat, ein Verfahren, das künftig zur Grundlage der Klassifikation von Kristallen dienen wird.

Seit der erneuten systematischen Rezeption des Traktates *De architectura* von Vitruv⁹⁰ – zunächst innerhalb der italienischen Humanisten-Zirkel des Trecento und später durch die italienischen Kunsttheoretiker des Quattrocento – wird bis in die Moderne hinein immer wieder von Künstlern und Architekten auf die vitruvianischen Regeln Bezug genommen.⁹¹ In sämtlichen architektonischen Kunstraktaten der Renaissance finden sich mit der Übernahme des Begriffs *Symmetrie* auch Bezüge zur vitruvianischen Symmetrielehre, wobei diese sehr unterschiedlich ausgelegt wird.⁹² Doch Symmetrie avanciert nicht nur zu einem zentralen Begriff in der Architekturtheorie, sondern wird auch zu einem wichtigen Merkmal der Baukunst⁹³ der

⁸⁸ Siehe dazu vor allem: Peter Kramer, Grundgedanken zur Symmetrie im Werk von Johannes Kepler, in: AK Bernd Krimmel (ed.), *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, Darmstadt 1986, S. 115-127.

⁸⁹ René-Just Haüy ließ einen Kristall von Kalkspat zu Boden fallen und stellte dabei fest, dass die Bruchstücke wieder dieselbe Form haben wie der ursprüngliche Kristall. Haüy folgerte daraus, dass Kristalle aus kleineren Einheiten aufgebaut sind, die er *integrierende Moleküle* nannte. Dieses Phänomen bezeichnet man auch als das Symmetriegesetz der Kristallographie. Zu René-Just Haüy siehe auch: Johann Jakob Burckhardt, *Die Symmetrie der Kristalle. Von René-Just Haüy zur kristallographischen Schule in Zürich*, Basel et al. 1988, S. 16-30. Haüy wird durch seine Versuche veranlasst, intensiv Geometrie zu studieren.

⁹⁰ Obwohl der Text *De architectura* auch im Mittelalter vorhanden war. Zur Vitruvrezeption siehe: Vitruv. *Zehn Bücher über Architektur*, herausgegeben von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1991, S. 10ff. Vitruv war bereits im 14. Jh. in den Kreisen des italienischen Frühhumanismus gut bekannt, sodass die angebliche Entdeckung einer Vitruv-Handschrift in Montecassino 1414 durch Poggio Bracciolini (1380 – 1459) in den Bereich der Legende gehört. Zumal Bracciolini sich während dieser Zeit in Konstanz aufhält und 1416 in St Gallen eine dort aufbewahrte Vitruv-Handschrift, den Codex Harleianus, findet. Siehe dazu: Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt 2004, S. 42.

⁹¹ Zur Rezeptionsgeschichte siehe vor allem: Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt 2004, S. 31ff.

⁹² Doch handelt es sich dabei immer um eine Proportionslehre; siehe dazu auch Anm. 57.

⁹³ Wie im Mittelalter bilden geometrische Figuren und ihre Proportionalteilungen die Grundlagen der Entwürfe. Doch während diese Figuren in der Gotik zumeist in der Struktur verborgen bleiben, werden sie in der Renaissancearchitektur hingegen im Baukörper insgesamt und in dessen Teilflächen sichtbar und ihre Beziehungen untereinander werden durch die aufgelegten Gliederungen deutlich akzentuiert. Ausgewogene Proportionen, Schönheit der Einzelformen, Symmetrie und Harmonie aller Teile und des Ganzen sollen die göttliche Wahrheit der

Renaissance, zum einen in einer ausgeprägten Proportionslehre, zum anderen durch die Idee des Zentralbaus.⁹⁴ Die Entwicklung der Architektur von der Renaissance bis zum Barock lässt sich grob als ein Übergang vom harmonischen Proportionsbau hin zu einem der bilateralen Symmetrie unterworfenen Bau beschreiben, wobei zunehmend ein Verzicht auf ideale Proportionen zugunsten einer größeren Rhythmisierung im Detail eintritt. Neu ist auch die zunehmende Kontextuierung einzelner Bauten innerhalb eines Ensembles in Form einer axialen Einbindung.⁹⁵ Wird aber ein Bau in einen größeren architektonischen Kontext gestellt, so verliert die Harmonie seiner eigenen Proportionen an Gewicht. Zu diesem Problem der Architekten bezieht der französische Architekt und Kunsttheoretiker Claude Perrault (1613-1688)⁹⁶ Stellung im Vorwort seiner 1683 veröffentlichten Abhandlung über die fünf Säulenordnungen⁹⁷: Wichtig sei die axialsymmetrische Komposition eines Baus, alle anderen Proportionen hingegen hingen von der jeweiligen Sehgewohnheit oder vom Geschmack des Architekten ab.⁹⁸ Die steigende Bedeutung der bilateralen Symmetrie⁹⁹ in der bildenden Kunst des 17. Jahrhunderts lässt sich auch mit der allmählichen Durchsetzung der malerischen Zentralperspektive als des einzig *richtigen* Darstellungsmodus und den damit einhergehenden veränderten Sehgewohnheiten in Beziehung setzen. Als Folge davon verstärkt sich wiederum die Vorstellung, dass Sehen perspektivisch stattfindet. Keplers Veröffentlichung über die Entdeckung des Netzhautbildes liefert 1604 den Beweis der Lichtstrahlbündelung¹⁰⁰ und macht damit das Auge zu einer bilderzeugenden Maschine.

Geometrie und ihre moralische Kraft verkörpern. Dies führt zu einer prinzipiell formalistischen Auffassung der Architektur.

⁹⁴ Der Zentralbau ist für die Renaissance der Inbegriff vollkommener Baukunst und kommt wie keine andere Konstruktion dem Ideal von Symmetrie und Harmonie entgegen. Aus Quadrat und Kreis, Achteck und griechischem Kreuz (mit gleich langen Armen) werden immer neue Grundrissvariationen entwickelt.

⁹⁵ Im Sinn des barocken Rationalismus werden Mathematik und Geometrie zu den bevorzugten Wissenschaften. Ihren Gesetzen, den Regeln von Regelmäßigkeit, Ordnung und Symmetrie, werden Schloss, Park, Stadt und Landschaft unterworfen als ein Analogon des fürstlichen Wirkens.

⁹⁶ Von Claude Perrault stammt auch eine Übersetzung von Vitruvs *De architectura* ins Französische: *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris 1673.

⁹⁷ Claude Perrault, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* (1683), Lausanne 1985.

⁹⁸ Siehe dazu vor allem: Walter Kambartel, *Symmetrie und Schönheit. Über mögliche Voraussetzungen des neueren Kunstbewusstseins in der Architekturtheorie Claude Perraults*, München 1972.

⁹⁹ Die Vorliebe für eine Betonung der vertikalen Achse äußert sich u. a. in der Architektur in der Bevorzugung eines ovalen Grundrisses vor einem runden. Auch das häufige Einsetzen von Spiegeln, die seit 1687 in recht beliebiger Größe ausgeführt werden können [wie z.B. in der Spiegelgalerie von Versailles], ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen.

¹⁰⁰ Das Netzhautbild entsteht durch die Bündelung von Lichtstrahlen, die von der Pupille geschnitten werden. Dies impliziert, dass Sehen analog den perspektivischen Regeln geschieht. Dies kennzeichnet einen Bruch mit der traditionellen Intermissionsauffassung. Dennoch postuliert Kepler eine Verbindung, welche vermittels eines Bildes des sichtbaren Gegenstandes hergestellt wird und folgt damit noch der traditionellen Intermissionsauffassung. Erst Descartes versucht mit der Spazierstock-Analogie ohne die Intermissionstheorie auszukommen; siehe dazu: John Hyman, *Die kartesische Theorie des Sehens*, *Ratio* 28, 1986, S. 137.

Vielleicht ist es u. a. auf die zunehmende Bewusstwerdung des binokularen Sehens und dem Vertrauen auf die damit einhergehende Doppelung der Phänomene für das Bewusstsein zurückzuführen, dass sich in der Stilphase des Rokoko vor allem in der Ornamentik allmählich asymmetrische – häufig auch dreidimensionale – Motive entwickeln, welche die strenge Form der bilateralen Symmetrie sprengen, aber über Entfernungen [häufig auch über gegenüberliegende Raumecken] hinweg als symmetrische Einheit wahrgenommen werden können. So wandelt sich für den Betrachter in Räumen mit Rokoko-Dekorationen das traditionell zu erwartende zeitlich synchron wahrnehmbare bilaterale Symmetriesystem einer Wand durch räumlich getrenntes, aber formal korrespondierendes Dekor in eine zunehmend zeitlich verzögerte Wahrnehmung symmetrischer Korrespondenzen. Damit gewinnt Zeit als ästhetische Kategorie innerhalb des Phänomens der Symmetrie an Bedeutung.

Gleichzeitig verstärken räumlich getrennte, aber formal korrespondierende Elemente einen einheitlichen Raumeindruck. In einer abgemilderten Form findet sich dieser Vorgang z. T. bereits in den architektonischen Elementen, wobei auch hier wiederum die Ornamentik für eine vermittelnde Überleitung von den Wänden zur Decke¹⁰¹ oder für ein Weitergleiten in die angrenzenden Räume sorgt.¹⁰² Analog wird auch die Gartenkunst eingesetzt, welche zunehmend die Gebäude und das sie umgebende Gelände zu einem einheitlichen Raum zusammenführt.

Neben der oben erwähnten neuen Art der visuellen Wahrnehmung sind es vermutlich auch die philosophischen Schriften des Rationalismus mit ihrer Betonung der ewigen Gleichheit der Natur und der Menschen, welche für die bildende Kunst des Rokoko die Weichen stellen, u. a. dadurch, dass sie auf Grund diess Pochens auf Gleichheit auch dem normativen Anspruch der Antike¹⁰³ den Boden entziehen. Dies führt zunächst zu einer Betonung der Historizität des Schönen. Aus diesem Aspekt heraus erwächst jedoch im Zeitalter der Aufklärung wiederum ein – nun wissenschaftlich geleitetes – Interesse an der Antike, was zunächst zu archäologischen Grabungen und als Ergebnis dieser Grabungen zu einem neuen und tieferen Verständnis der antiken Kunst führt. Aufgrund dieser Vorgänge verlagert sich der theoretische Schwerpunkt in

¹⁰¹ *Alle Wohnräume entwickeln eine beträchtliche Höhe, wobei die Decke sich nicht rechtwinklig auflegt, sondern die senkrechten Wände wachsen, sich gegeneinander neigend, in der Mitte zusammen und ein leichtes Gewölbe breitet sich aus [...] und geht in ebenso sanften Kurven in die aufrechten Graden über, oder eine flache Decke vermittelt sich ringsum in weich geschwungener Kehlung [...]*, August Schmarsow, *Barock und Rokoko. Das Malerische in der Architektur. Eine kritische Auseinandersetzung*, Berlin 2001 [Nachdruck von 1897], S. 337.

¹⁰² Wobei der Grundriss der Räume je nach ihrer Bestimmung zwischen viereckiger und kreisrunder, elliptischer und sechseckiger oder achteckiger Grundform, zwischen zentralisierender und gestreckter Gestalt wechselt. Wenn aber die alte regelmäßige Rechteckform auftritt, so rundet man meist die Ecken ab. Zur Raumvorstellung im Rokoko siehe vor allem: August Schmarsow, *Barock und Rokoko. Das Malerische in der Architektur. Eine kritische Auseinandersetzung*, Berlin 2001 [Nachdruck von 1897], S. 316ff.

¹⁰³ Aus der Gleichheit der menschlichen Natur lässt sich kein *hegemonialer* Anspruch der antiken Kunst und Kultur ableiten.

den kunsttheoretischen Schriften weg von einer Historisierung der Ästhetik hin zu einer Ästhetisierung der Geschichte.¹⁰⁴

In der Auseinandersetzung mit der von den Aufklärern im Laufe der Zeit immer mehr geforderten Natürlichkeit, die jedoch im Einklang mit dem Befolgen von rationalen Gesetzen stehen soll, versucht sich die Baukunst zugleich auf die stetig steigende Bedeutung eines bürgerlichen Geschmacks¹⁰⁵ – und damit auf neue Bauaufgaben – einzustellen, indem sie eine theoretische Standortbestimmung¹⁰⁶ vornimmt. Bereits 1753 erteilt der französische Abbé Marc-Antoine Laugier¹⁰⁷ in seinem anonym veröffentlichten *Essai sur l'architecture* sowohl der modifizierten angewandten vitruvianischen Proportions- und damit Harmonielehre als auch der Rokokoarchitektur eine klare Absage, indem er für die Architektur eine Fortsetzung der Natur¹⁰⁸ mit künstlichen Mitteln fordert, zu denen Logik, Beherrschung und Harmonie gehören müssen.¹⁰⁹ Diese Theorie bildet nicht nur die Grundlage für einen strikten Funktionalismus¹¹⁰, sondern auch für

¹⁰⁴ Exemplarisch für den deutschsprachigen Bereich sollen hier die Schriften Johann Joachim Winckelmanns (1717-1768) genannt werden.

¹⁰⁵ Auf diese Weise tritt die Theorie des guten Geschmacks an die Stelle der Proportionstheorie und die Charakterlehre an die Stelle der Säulenordnung.

¹⁰⁶ Da die Zeit von etwa 1730 bis 1790 von einer Phase intensiver Diskussion und radikaler Veränderungen in der Bewertung aller Künste und Wissenschaften geprägt ist, stellt sich auch die Frage nach einer theoretischen Definition von Architektur intensiver als in den vorhergehenden Jahrhunderten. Am Ende des Umbruchs bildet sich ein modernes System der Künste aus, welches die Disziplinen auf eine vollständig neue definitorische Grundlage stellt. Während am Beginn des Jahrhunderts die Architektur unumstritten Teil der Mathematik ist, wird sie sich am Ende des Jahrhunderts eng bei den bildenden Künsten finden, was sich auch in der Akzeptanz ihrer Vergleichbarkeit mit der Literatur äußert. Zur Geschichte der deutschen Architekturtheorie im 18. Jahrhundert siehe vor allem: Jörg Biesler, *Baukunstkritik. Deutsche Architekturtheorie im 18. Jahrhundert*, Berlin 2005. Allgemein zur Architekturtheorie siehe: Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt 2004, S. 193ff.

¹⁰⁷ Er wird auch der *Rousseau der Architekturtheorie* genannt; siehe dazu: Sylvia Stoebe, *Chaos und Ordnung in der modernen Architektur*, Potsdam 1999, S. 6.

¹⁰⁸ Vitruv [IV. 1] hat in seinem Traktat bezüglich der Natur zwei Vorgaben gemacht, die Ableitung des Tempelbaus aus dem Holzbau und die Nachahmung von Menschengestalten in den Säulenkapitellen. Ersteres belegt die Bindung an die Notwendigkeit und die Herkunft der Bauprinzipien aus ursprünglicher Bedürftigkeit. Analog zu Vitruv veranschaulicht auch Laugier dies im Modell der Urhütte. Die Entstehung des korinthischen Kapitells wird hingegen als die Geburt der Phantasie und ihrer ornamentalen Hervorbringungen aus dem Geist der Natur verstanden. Daher muss das Ornament an die Kontrolle durch die Natur gebunden werden.

¹⁰⁹ Dieser Rationalismus führte in der französischen Architektur zu folgenden Forderungen, deren Umsetzung von der Académie royale d'architecture überwacht wird: Alle Proportionen werden genau nach mathematischen Formeln ausgerechnet, dominierend sind gerade Linien, pro Geschoss soll nur ein einzelnes Architektursystem eingesetzt werden und Außenschmuck darf nur sehr sparsam Verwendung finden.

¹¹⁰ Am radikalsten wird diese These von Francesco Milizia (1725-1798) vertreten: Während beispielsweise das Rathaus des Mittelalters Verwaltung, Markt und Gericht in einem Gebäude vereint, differenzieren sich diese Funktionen im Lauf des 18. und 19. Jahrhunderts sowohl organisatorisch als auch baulich, ein Umstand, der in den Architekturtraktaten des späten 18. Jahrhunderts, wie zum Beispiel in den *Principi d'architettura civile* von Francesco Milizia, berücksichtigt wird: Die Funktion – verstanden als jene Leistung, die ein Gebäude für die Gesellschaft erbringt – bestimmt die Ordnung der Dinge.

Etymologisch leitet sich der Begriff Funktion vom lateinischen „fungor“ ab [etwas verrichten] und wird im 16. Jahrhundert von den Biologen als Gegenbegriff zur Struktur verwendet [Gesundheit wird in bezug auf die angemessene Erfüllung von körperlichen Funktionen erklärt und nicht durch eine anatomische Struktur]. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts greifen die Mathematiker das Wort auf und verwendeten es für Funktionen der Form $y = f(x)$ und die damit zusammenhängenden graphischen Darstellungen.

eine überwiegende Orientierung am Material¹¹¹ in der Baukunst der Moderne. Etwa um die gleiche Zeit wie Laugier¹¹² führt der auch als Architekt tätige venezianische Franziskanerpater Carlo Lodoli (1690-1761) das Begriffspaar *funzione – rappresentazione* mit der Forderung *quanto è in rappresentazione, deve essere sempre in funzione* in die Architekturtheorie ein.¹¹³

Anhand dieser Formulierung präsentiert Lodoli eine von stilistischen Fragen weitgehend unabhängige Theorie über die Beziehung zwischen Form und Funktion. Als Analogon dient ihm die analytische Geometrie: So wie eine Kurve durch eine mathematische Funktion beschrieben werden kann, so sollten den architektonischen Formen Funktionen zugrunde liegen.¹¹⁴ Lodolis Forderung nach einem organischen Bauen impliziert, dass ein Bau letztlich von innen heraus geplant und damit auch bestimmt wird. In Bezug auf die Verwendung des Prinzips der bilateralen Symmetrie gilt, dass nicht funktional begründete sondern nur ornamental applizierte Symmetriesysteme sowohl in einer strikt funktionalen als auch in einer organischen Baumanier für obsolet gehalten werden.¹¹⁵

Vereinfachung als eine Konsequenz des Rationalismus wird nicht nur in der klassizistischen Baukunst propagiert, deren Nähe zur Mathematik sich häufig dadurch zeigt, dass die praktischen Bücher zur Architektur dem Stichwort *Mathematik* zugeordnet werden.¹¹⁶ Auch in der Geometrie operiert man mit reduzierten Konstruktionsverfahren: 1797 beweist der Italiener Lorenzo Mascheroni (1750-1800) in seiner Publikation¹¹⁷ *Geometria del compasso*, dass jede

¹¹¹ Da sind zum andern die materialorientierten Traktate. Zwar werden die Ableitungen aus der Holzarchitektur zunehmend zurückgedrängt, aber auch die Annahme von der Eigengesetzlichkeit des Steinbaus führt zu einer Kritik an der Verziererung. Zunehmend wird die Beschaffenheit des Werkstoffes maßgebend und nicht die Einbildungskraft dessen, der damit umgeht, oder die Eigengesetzlichkeit der Kunst, die er aktualisiert. Es ist die Geburtsstunde des Prinzips *form follows function*.

¹¹² 1753 veröffentlicht William Hogarth die kunsttheoretische Schrift *Analysis of Beauty*, in der er die Schönheit der Linie sowohl in der Natur als auch in Werken der bildenden Kunst hervorhebt; siehe dazu u. a.: Harry Schaffer, *The analysis of beauty* von William Hogarth. Eine persönliche Perspektive der *line of beauty and grace* im Kontext von Natur und Kunst, Basel 2009.

¹¹³ Von Lodoli ist kein abgeschlossener Traktat erhalten. Seine Lehre ist vor allem in den Schriften von Francesco Algarotti (1712-1764) und Andrea Memmo (1729-1792) überliefert; siehe dazu vor allem: Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt 42004, S. 221ff.

¹¹⁴ Ohne einen Ursprungsmythos – wie den der Urhütte – zu bemühen, versucht Lodoli zu einer rationalen Begründung der architektonischen Formen zu gelangen, indem er Begriffe wie *Funktion* und *organisch* in die Architekturtheorie einführt [zumindest berichtet sein Biograph Andrea Memmo darüber, dass Lodoli diesen Begriff verwendet, um auszudrücken, dass sich Möbel an die Form des menschlichen Körpers anzupassen hätten]. Zum Begriff des Organismus in der Architekturtheorie siehe vor allem: Caroline van Eck, *Organicism in Nineteenth-Century Architecture. An Inquiry into its Theoretical and Philosophical Background*, Amsterdam 1994, besonders S. 68ff.

¹¹⁵ Siehe dazu u. a.: Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau* (1923), Repr. Berlin 1998, S. 11. Behne zitiert u. a. einen hessischen Baudirektor des Jahres 1792: *Noch immer gibt es Baumeister, welche die Symmetrie an Fenstern, Türen und anderen dergleichen Teilen der Gebäude nach den Betten und anderen Dingen, die sie in ein Zimmer stellen wollen, oder wohl gar nach dem mehr oder weniger Licht, [...] oder gar nach den Beschäftigungen einrichten, die darin zur Hand genommen werden.*

¹¹⁶ So werden z.B. die praktischen Bücher zur Architektur, in denen bautechnische Fragen dominieren, bis zur Einstellung der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek* 1794 in der Rubrik *Mathematik* verzeichnet.

¹¹⁷ Veröffentlicht in Pavia.

Konstruktion mit Hilfe von Zirkel und Lineal auch mit einem beweglichen Zirkel allein ausgeführt werden kann. Geraden werden durch zwei Punkte definiert, die man als Schnittpunkte von Kreisbogen erhält.¹¹⁸ Vielleicht angeregt durch strategische Aufgaben in den Revolutionskriegen und während der napoleonischen Feldzüge verlassen in den Jahren zwischen 1790 und 1820 drei französische Forscher – Gaspard Monge (1746-1818)¹¹⁹, Lazare Nicolas Marguerite Carnot (1753-1823)¹²⁰ und Jean-Victor Poncelet (1788-1867)¹²¹ – die analytische Geometrie und damit das von Descartes entwickelte Rechnen mit Koordinaten und greifen stattdessen wiederum auf ältere Abhandlungen zur Geometrie aus dem 17. Jahrhundert¹²² zurück, die sich in der euklidischen Tradition lediglich mit den geometrischen Formen beschäftigten.

Untersucht werden ausschließlich die Lagenbeziehungen geometrischer Gebilde, die man nach dem 1803 veröffentlichten geometrischen Hauptwerk *Géométrie de position* von Carnot als Geometrie der Lage bezeichnet.¹²³ Die synthetische Entwicklung der projektiven Geometrie wird von dem deutschen mathematischen Autodidakten Jakob Steiner (1796-1863) betrieben.¹²⁴ Zwar setzt sich zunehmend die Ansicht durch, dass die projektive Geometrie durch ihre Konzepte und Ziele von der euklidischen Geometrie zu trennen ist, doch die logische Beziehung zwischen den beiden Disziplinen ist ungeklärt. Erst der Erlanger Mathematikprofessor Karl Staudt (1798-1867) befreit die projektive Geometrie von ihrer Abhängigkeit von Länge und Kongruenz.¹²⁵ Darüber hinaus kann Staudt zeigen, dass die projektive Geometrie einen

¹¹⁸ Obwohl man 1928 herausgefunden hat, dass der dänische Mathematiker Georg Mohr dies in seinem Werk *Euclides Danicus* bereits 1672 bewiesen hatte, bezeichnet man reine Zirkel-Konstruktionen auch heute noch als *Zirkelkonstruktionen des Mascheroni*.

¹¹⁹ 1847 wird das von Gaspard Monge verfasste Werk *Géométrie descriptive* posthum in Paris veröffentlicht.

¹²⁰ 1801 erscheint sein Werk *De la corrélation des figures de géométrie*.

¹²¹ 1822 veröffentlicht der Geometer Poncelet einen Traktat zu den Kegelschnitten: *Traité des propriétés projectives des figures*, Paris 1822. Vor allem Poncelet ist sich bewusst, dass mit der projektiven Geometrie ein neuer und unabhängiger Zweig der Mathematik entsteht.

¹²² Dazu zählt u. a. ein Lehrsatz zur projektiven Geometrie von Blaise Pascal (1623-1662), einem französischen Philosophen, Mathematiker und Physiker. Diesen Lehrsatz, der als Pascalscher Satz bekannt wird, formulierte Pascal in seinem 1639 veröffentlichten Werk *Essai pour les coniques*.

Weiterhin greift man auf die Schriften von Philippe de La Hire (1640-1718) zurück, der mit den Ergebnissen der bis 1845 verloren geglaubten Untersuchungen von Gerald Desargue (1593-1662) arbeitete. Wie die Forscher der nachfolgenden Generation beschäftigte sich auch de La Hire, der als Künstler ausgebildet wurde, mit bautechnischen Aufgaben. Siehe dazu u. a.: Morris Kline, *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times*, New York 1972, S. 840ff.

¹²³ Bei der *Geometrie der Lage* handelt es sich zunächst um eine Erforschung und Kritik der geometrischen Grundbegriffe (Raum, Punkt, Gerade, Ebene usw.), deren Voraussetzungen später Karl Georg Christian von Staudt (1798-1867) zu einem neuen System der Geometrie entwickelt, mit dem er ein Wegbereiter der modernen nicht-euklidischen Geometrie wird. Diese nicht-euklidische Geometrie dient Einstein zur Formulierung seiner Relativitätstheorie und wird damit zu einem Grundpfeiler der modernen Naturwissenschaften.

¹²⁴ Als erster Deutscher übernimmt er die französischen Ideen: 1832 erscheint sein Hauptwerk *Systematische Entwicklung der Abhängigkeit geometrischer Gestalten von einander*.

¹²⁵ 1847 veröffentlicht Karl Staudt, Schüler und Mitarbeiter von Gauss, seine *Geometrie der Lage*. Das dreibändige Werk umschreibt ein Gebiet, das bereits von Kepler erahnt und von Poncelet begründet wurde. Es ist eine reine Inzidenzgeometrie. Staudt geht dabei im Sinn einer synthetischen Geometrie vor. Dabei dienen Koordinaten als systematische Identifikationssymbole der Punkte. Siehe dazu u. a.: Morris Kline, *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times*, New York 1972, S. 850ff. In der *Geometrie der Lage* spielt das Doppelverhältnis von

grundsätzlicheren Status besitzt als die euklidische Geometrie. Doch benutzt er noch das Parallelenaxiom, obwohl der Parallelismus keine projektive Variante darstellt.¹²⁶

Kritik an den euklidischen Definitionen und Axiomen wird bereits in den erhaltenen Schriften der antiken Kommentatoren Pappos von Alexandria (um 300 n. Chr.) und Proklos (410-485) geübt.¹²⁷ Unbehagen verursacht vor allem das Parallelenaxiom. Daher bemühen sich bereits arabische Kommentatoren, es zu beweisen.¹²⁸ Dieses ambivalente Verhalten gegenüber dem euklidischen Verfahren setzt sich auch in der Phase der erneuten europäischen Rezeption der euklidischen Elemente in den mathematischen Abhandlungen und Kommentaren während der Renaissance fort.¹²⁹ Im Zeitalter der Aufklärung sind es vor allem die Mathematiker-Philosophen, welche sich der Problematik der euklidischen Axiomatik zunehmend bewusst werden.¹³⁰ Doch etwa bis um 1800 sind die Mathematiker davon überzeugt, dass die euklidische Geometrie eine korrekte Idealisierung der Eigenschaften des physikalischen Raumes ist.¹³¹ Als Einziger der zeitgenössischen Philosophen leugnet David Hume (1711-1776) in seinen philosophischen Schriften die Existenz von notwendigen Gesetzen für das Universum.¹³² Das Parallelenaxiom bleibt jedoch weiter unbewiesen.

1763 äußert der spätere Mathematikprofessor und Architekturtheoretiker Georg S. Klügel (1739-1812) in seiner Dissertation den Verdacht, das Parallelenaxiom werde nur deswegen akzeptiert, weil man von der Erfahrung ausgehe. In den folgenden Jahrzehnten werden nicht-euklidische Geometrien bei dem Versuch entdeckt, den Beweis für das Parallelenaxiom anzutreten. Bereits Johann Heinrich Lambert (1728-1777) demonstriert in seiner *Theorie der Parallellinien*¹³³, dass jede Hypothesensammlung, die nicht zu Kontradiktionen führt, eine

4 Punkten auf einer Geraden eine besondere Rolle. Von Staudts Sicht dieses Begriffes ist bis in die Zeit der Postmoderne für Methoden zur Darstellung von Kurven und Flächen auf einem Computerbildschirm und zur Steuerung von Werkzeugmaschinen, die ursprünglich aus dem Geist der Analysis heraus entwickelt wurden, wichtig geblieben.

¹²⁶ Erst Felix Klein (1849-1925) verzichtet auf dieses Axiom; siehe dazu u. a.: Reinhard Siegmund-Schultze, *Das an der Berliner Universität herrschende mathematische System aus der Sicht des Göttingers Felix Klein. Eine Studie über den Raum der Wissenschaft*, Berlin 1996.

¹²⁷ Sieh dazu u. a.: Morris Kline, *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times*, New York 1972, S. 1005ff.

¹²⁸ Jürgen Schönbeck, *Euklid um 300 v. Chr.*, Basel 2003, S. 218f.

¹²⁹ Bereits der Franzose Jacques Peletier (1517-1582) kritisiert in seiner 1557 gedruckten Euklid-Ausgabe den euklidischen Gebrauch der Superposition, um das Theorem der Kongruenz zu beweisen; siehe dazu: Morris Kline, *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times*, New York 1972, S. 1005.

¹³⁰ So reklamiert z.B. Leibniz, dass sich Euklid zu häufig auf die Intuition verlasse; siehe dazu: Morris Kline, *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times*, New York 1972, S. 1006.

¹³¹ Morris Kline, *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times*, New York 1972, S. 861f.

¹³² U.a. in seinem bereits 1739 veröffentlichten *Treatise on Human Nature*.

¹³³ Diese Theorie verfasste Lambert bereits 1766, doch erst 1786 wurde diese Schrift veröffentlicht.

mögliche [neue] Geometrie eröffnet, die eine tragfähige logische Struktur hat, auch wenn sie wenig mit realen Figuren verbindet.¹³⁴

1792 fasst der damals 15-jährige Carl Friedrich Gauss¹³⁵ (1777-1855) als logische Konsequenz der Nichtbeweisbarkeit des Parallelenaxioms eine mögliche nichteuklidische Geometrie ins Auge, in welcher das Parallelenaxiom dann nicht gilt.¹³⁶ Da die physikalische Wahrheit nicht aus apriorischen Gründen bestehen kann – so lautet der Schluss, den Gauss als Erster aus der Möglichkeit einer nichteuklidischen Geometrie zieht – kann auch eine nichteuklidische Geometrie den physikalischen Raum ebenso genau beschreiben wie die euklidische Geometrie.¹³⁷ Zwar beschäftigt sich Gauss seit 1813 mit der Ausarbeitung¹³⁸ einer nichteuklidischen Geometrie, doch bis auf einige kurze veröffentlichte Bemerkungen zu diesem Thema in den Jahren zwischen 1816 und 1822¹³⁹ werden seine Notizen zu diesem Thema erst 1855 posthum veröffentlicht. Daher wird die Entdeckung der ersten nichteuklidischen Geometrie dem Russen Nikolai Iwanowitsch Lobatschewski (1793-1856)¹⁴⁰ sowie dem Ungarn Janos Bolyai (1802-1860)¹⁴¹ zugeschrieben, die ihre Abhandlungen zu einer hyperbolischen nichteuklidischen Geometrie in den Jahren 1829 (Lobatschewski) und 1832/1833 (Bolyai) veröffentlichen.¹⁴² Konsequenzen aus ihren Ergebnissen zieht man in den Forschungen zur traditionellen Geometrie zunächst noch nicht.¹⁴³ Stattdessen steht in den 1830er und 1840er Jahren die projektive Geometrie im Mittelpunkt der geometrischen Forschung.

¹³⁴ Der Jurist und Freizeit-Mathematiker Ferdinand Karl Schweikhart (1780-1859) unterscheidet 1816 in einem Memorandum zwei Geometrien: eine, die beim Beweis mit rechtwinkligen Dreiecken als Annahmen arbeitet, und eine, die damit arbeitet, dass die Dreiecke keine rechten Winkel besitzen. Schweikhart nennt letztere eine Astralgeometrie. Auch sein Neffe Adolf Taurinus (1794-1874) folgert in seinen 1826 veröffentlichten *Geometrischen Elementen*, dass eine derartige Astralgeometrie auch logisch schlüssig wäre.

¹³⁵ 1801 erscheinen die *Disquisitiones Arithmeticae*, eine Arbeit zur Differentialgeometrie. Seit 1807 wirkt Gauss als Professor für Astronomie und als Direktor des Observatoriums in Göttingen.

¹³⁶ Morris Kline, *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times*, New York 1972, S. 871. Zwar hat Gauss nichts zur Frage einer nichteuklidischen Geometrie veröffentlicht, doch äußert er sich öfters in Briefen zu diesem Problem und in seinem Nachlass finden sich zahlreiche schriftliche Überlegungen zu diesem Thema.

¹³⁷ Zunächst geht Gauss noch davon aus, dass der euklidische Raum auch der physikalische Raum sei, doch bereits 1799 schreibt Gauss an seinen Freund, den ungarischen Mathematiker Wolfgang Farkas Bolyai (1755-1856), dass es wohl auch einen anders strukturierten physikalischen Raum geben könne. Zur Entstehung der nichteuklidischen Geometrie siehe u. a.: Morris Kline, *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times*, New York 1972, S. 878f.

¹³⁸ In den Jahren 1838-1841 arbeitet Gauss auch an der mathematischen Beschreibung der Ausbreitung von Laserlicht. Mit dem sogenannten Strahlparameterprodukt ermöglicht Gauss eine Beschreibung der Interferenz und der Beugung, beides Phänomene, die bei der geometrischen Optik nicht berücksichtigt werden konnten.

¹³⁹ Diese Bemerkungen erscheinen in den Jahren von 1816 bis 1822 im Göttingischen Gelehrten Anzeiger.

¹⁴⁰ Lobatschewski studierte in Kazan bei Johann Martin Bartels (1769-1836), der eine guter Freund von Gauss war, sodass es möglich ist, dass Lobatschewski über die Arbeiten von Gauss zu einer nichteuklidischen Geometrie informiert war.

¹⁴¹ Janos Bolyai (1802-1860) ist der Sohn von Wolfgang Bolyai, der zusammen mit Gauss in den Jahren von 1796 bis 1798 an der Universität in Göttingen studierte.

¹⁴² Die hyperbolische Ebene dieser Geometrie entspricht dem Inneren einer Kreisscheibe; die *Geraden* sind die Kreissehnen. Zwei *Geraden* sind parallel, wenn sie sich innerhalb der Kreisscheibe nicht schneiden. Die Winkelsumme im Dreieck ist immer kleiner als 180° .

¹⁴³ Da Gauss sein Ergebnisse nicht publiziert, werden die Arbeiten der beiden Forscher für 30 Jahre vergessen.

Vor allem die Arbeiten von Staudt¹⁴⁴ aus den späten 1830er Jahren¹⁴⁵ zeigen, dass die projektive Geometrie logisch vor der euklidischen Geometrie liegt, da die projektive Geometrie sich mit den qualitativen und deskriptiven Eigenschaften beschäftigt, welche zum Bereich der geometrischen Figuren gehören, obgleich die projektive Geometrie weder die Maße von Liniensegmenten noch von Winkeln benötigt. Dies führt zu der Annahme, dass die euklidische Geometrie ein Spezialfall der projektiven Geometrie sein könnte. Analog müsste dies auch für die nichteuklidische(n) Geometrie(n) [zu der Zeit war erst die hyperbolische Geometrie entdeckt] gelten. Daher entwickelt sich die Frage nach der Beziehung der projektiven Geometrie zur euklidischen und zu den nichteuklidischen Geometrien zu einem wichtigen Forschungsthema. Angestrebt wird eine Klärung der Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Geometrien, wobei die Hauptschwierigkeit darin besteht, dass es sich bei den nichteuklidischen Geometrien um metrische Geometrien handelt. Für wichtig erachtet wird auch das Erarbeiten einer konsistenten Basis für die nichteuklidischen Geometrien. In diesem Forschungskontext schafft es 1853 Edmond Laguerre (1834-1886), metrische Eigenschaften der euklidischen Geometrie auf der Basis projektiver Konzepte zu erstellen, indem er eine projektive Basis für eine Winkelmessung ausstattet.¹⁴⁶ Unabhängig von Laguerre vollzieht Arthur Cayley (1821-1895) den nächsten Schritt. Cayley nähert sich von einem algebraischen Standpunkt¹⁴⁷ aus der Geometrie. Er möchte zeigen, dass man metrische Begriffe als projektive Termen ausdrücken kann, wobei er sich auf die Beziehung zwischen der euklidischen und der projektiven Geometrie konzentriert. Cayleys Arbeit¹⁴⁸ erweist sich als eine Verallgemeinerung des Vorgehens von Laguerre. In diesem Verfahren werden metrische Eigenschaften jedoch nicht als Eigenschaften der Figuren an sich, sondern nur als Eigenschaft der Figur in deren Beziehung zum Absoluten aufgefasst.¹⁴⁹

Als 1855 die Notizen von Gauss zur nichteuklidischen Geometrie posthum veröffentlicht werden, beachtet man nun auch die Arbeiten von Bolyai und Lobatschewski.¹⁵⁰ Der von Gauss aufgeworfenen Frage, wie es sich mit der Geometrie des physikalischen Raumes verhalte, nachdem aus der Konsequenz der Nichtbeweisbarkeit des Parallelenaxioms und infolge des Weglassens dieses Axioms eine nichteuklidische Geometrie möglich geworden sei, geht sein

¹⁴⁴ Bereits 1822 definiert Poncelet eine Unterscheidung zwischen projektiven und metrischen Eigenschaften: Die projektiven Eigenschaften seien logisch fundamentaler seien als die metrischen.

¹⁴⁵ Siehe dazu Anm. 120.

¹⁴⁶ Edmond Laguerre, *Nouvelles Annales de Mathématiques* 12, 1853, S. 57-66.

¹⁴⁷ Cayleys Interesse liegt in der geometrischen Interpretation von homogenen polynomen Formen.

¹⁴⁸ Arthur Cayley, *A Sixth Memoire upon Quantics*, *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, Bd. 159, 1859, S. 61–91

¹⁴⁹ Zitat Cayley: *metrische Geometrie ist Teil der projektiven Geometrie*; siehe dazu. Morris Kline, *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times*, New York 1972, S. 906.

¹⁵⁰ U.a. veröffentlicht Richard Baltzer (1818-1887) diese Notizen 1866/67 in einem Buch.

Schüler Bernhard Riemann (1826-1866)¹⁵¹ in dem noch zu Lebzeiten¹⁵² von Gauss im Jahr 1854 gehaltenen Habilitationsvortrag über das Thema *Über die Hypothesen, welche der Geometrie zugrunde liegen*,¹⁵³ nach. In diesem Vortrag erläutert Riemann, dass Euklids Axiome vor allem empirisch gewonnen werden und keine selbstevidenten Wahrheiten sind. Auf der Suche nach den apriorischen Raumqualitäten analysiert Riemann das lokale Verhalten eines Raumes, das heißt sein differenziertes geometrisches Verhalten im Gegensatz zum Raum als Ganzem, wie man ihn sowohl in der euklidischen als auch in der nichteuklidischen Geometrie von Gauss, Bolyai und Lobatschewski findet. Riemann untersucht dies in Bezug auf eine n-fache Geometrie des Raumes, wiewohl natürlich die 3fache¹⁵⁴ für ihn am wichtigsten bleibt. So kann Riemann¹⁵⁵ eine innere Geometrie des Raumes entwickeln, wobei er sich von der Annahme leiten lässt, dass ein Betrachter den Raum nur lokal, sozusagen als örtliches Phänomen wahrnehmen kann, sodass die Natur des Ortes von Punkt zu Punkt variiert werden kann. Von besonderem Interesse sind die n-dimensionalen Mannigfaltigkeiten konstanter Krümmung, die Riemann untersucht und charakterisiert.¹⁵⁶ Letztendlich – so Riemann – wird die Physik zeigen, welcher Raum für sie relevant ist.¹⁵⁷

Zwar lässt in dieser Zeit das Interesse an den nichteuklidischen Geometrien zunächst spürbar nach, zum einen, weil die Überzeugung herrscht, diesen Brunnen ausgeschöpft zu haben, zum anderen, weil es anfangs scheint, dass sich zwischen den nichteuklidischen Geometrien und dem physikalischen Raum keine Relationen ergeben. Als Folge der Entdeckung der nichteuklidischen Geometrien und der Beschäftigung mit ihnen erwächst jedoch das Bewusstsein dafür, dass es sich grundsätzlich bei Geometrien um menschliche Konstruktionen handelt, die sich in irgendeiner Form auf den Raum beziehen, nicht unbedingt jedoch auf eine idealisierte

¹⁵¹ Riemanns Untersuchungen zur Geometrie werden auch von den Lehren Johann Friedrich Herbart's (1776-1841) beeinflusst.

¹⁵² Gauss ist bei dem Vortrag anwesend; siehe dazu: Morris Kline, *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times*, New York 1972, S. 889ff.

¹⁵³ 1868 erfolgt erst die Veröffentlichung des Riemann'schen Habilitationsvortrages.

¹⁵⁴ Die Frage nach dem Verhalten einer nichteuklidischen Geometrie im Raum ist diejenige, welche eine euklidische von einer nichteuklidischen Geometrie unterscheidet, denn in der Fläche verhalten sich beide Geometrien gleich.

¹⁵⁵ Zu Riemanns Geometrieverständnis siehe vor allem: Hermann Weyl, *Riemann's Geometrische Ideen, ihre Auswirkungen und ihre Verknüpfung mit der Gruppentheorie*, Heidelberg et al. 1988.

¹⁵⁶ Für diese elliptische Geometrie kann als Modell die Oberfläche einer Kugel gewählt werden, wobei die *Geraden* die Großkreise darstellen. Parallelen gibt es nicht. Doch zwei Großkreise schneiden einander immer in zwei Punkten [Analogie zwischen Riemann'scher Geometrie der absoluten Ebene und der Oberfläche eines Globus]. Die Winkelsumme ist stets größer als 180°.

¹⁵⁷ Der gekrümmte Riemannraum spielt als Minkowskiraum in der allgemeinen Relativitätstheorie eine Rolle, zum einen, weil die Krümmung den Berechnungen entspricht, zum anderen weil das Auftragen der Zeit als vierte zusätzliche Koordinate benötigt wird, um das Transformationsverhalten unter Lorentz-Transformationen richtig mathematisch zu beschreiben. Ohne diese zusätzliche *Raum-Koordinate* kann man relativistische Effekte wie die Längenkontraktion und die Zeitdilatation nicht beschreiben.

Raumvorstellung. Diese Tatsache führt zu einem veränderten Verhalten gegenüber der geometrischen Axiomatik. Als Erster betont dies Moritz Pasch (1843-1930). Da er versucht, die projektive Geometrie systematisch zu konstruieren, stellt er in seinen Vorlesungen sowohl die euklidische als auch die nichteuklidischen Geometrien als Sonderfälle der projektiven Geometrie vor.¹⁵⁸ Zunächst baut Pasch die projektive Geometrie aus Punkten, Linien und Ebenen auf. Anschließend führt er auf einer geometrischen Basis Koordinaten¹⁵⁹ ein und als Letztes demonstriert er die algebraische Umsetzung der projektiven Transformationen. Dabei entwickelt er euklidische und nichteuklidische Geometrien nach der Methode von Klein.¹⁶⁰

Das einfachste axiomatische System der euklidischen Geometrie findet sich 1899 in den *Grundlagen der Geometrie* von David Hilbert (1842-1943). So lange die euklidische Geometrie als der wahre Ausdruck des physikalischen Raumes galt, war jeder Zweifel an der Konsistenz des euklidischen Systems unnötig. Doch ein neues Verständnis für die axiomatischen Grundlagen verlangt nach dem Erstellen eines konsistenten Fundamentes der euklidischen Geometrie, um so mehr, als auch die nichteuklidischen Geometrien auf die euklidische Geometrie zurückgeführt werden können.¹⁶¹ Während die Griechen die Konstruktion mit Lineal und Zirkel wählten, um die logische Existenz der Figuren zu gewährleisten, verfährt man am Ende des 19. Jahrhunderts diametral entgegengesetzt, zum einen, um Mängel im euklidischen System auszugleichen, zum anderen, um der euklidischen Geometrie einen umfassenderen Existenzbegriff zugrunde legen zu können. So interpretiert Hilbert jedes Axiom arithmetisch.¹⁶² Läge der euklidischen Geometrie eine Kontradiktion zu Grunde, so müsste sich dies auch in der algebraischen Formulierung dieser Geometrie ausdrücken. Unter der Prämisse, dass Arithmetik ein widerspruchsfreies System darstellt, müsse dies für die euklidische Geometrie ebenso gelten.¹⁶³ Im weiteren Verlauf seiner Forschungen strebt Hilbert zunehmend danach, im Sinne eines umfassenden Formalismus die gesamte Mathematik auf einem Axiomensystem aufzubauen.¹⁶⁴ Während es in den ersten Jahren scheint, als ob diesem Unternehmen Erfolg beschieden wäre, erfolgt 1931 der Rückschlag durch eine Veröffentlichung von Kurt Gödel (1906-1978) *Über formal unentscheidbare Sätze der Principia mathematica und verwandter*

¹⁵⁸ Max Pasch, Vorlesungen über neuere Geometrie, Leipzig 1882.

¹⁵⁹ Wobei Pasch die Konstruktionen von Staudt und Klein nutzt.

¹⁶⁰ Analoges Vorgehen findet sich u. a. auch in den Schriften von Giuseppe Peano (1858-1932): Giuseppe Peano, *I principi di geometria logicamente*, Turin 1889; ähnlich auch bei Giuseppe Veronese (1854-1917): *Fondamenti di geometria*, Padua 1891.

¹⁶¹ 1898 betont Poincaré, dass eine arithmetische Interpretation die Konsistenz einer axiomatisch begründeten Struktur beweise.

¹⁶² So z.B. interpretiert Hilbert Kongruenz algebraisch durch die Ausdrücke für Translation und Rotation der analytischen Geometrie, d.h. zwei Figuren sind kongruent, wenn sie durch Translation, Spiegelung in der x-Achse und Rotation ineinander übergeführt werden können.

¹⁶³ Die endgültige Form gibt Hilbert seinen *Grundlagen der Geometrie* im Jahr 1930.

¹⁶⁴ David Hilbert, Neubegründung der Mathematik: erste Mitteilung, Hamburg [Mathematisches Seminar]1922.

Systeme I.¹⁶⁵ In diesem Aufsatz zeigt Gödel, dass die Logik und Zahlentheorie nicht begründet werden könne, wenn man sich auf Methoden beschränkt, die formal ebenfalls im System einer Zahlentheorie dargestellt werden.¹⁶⁶

Nicht nur in der Geometrie, sondern auch in den Modellen der Physik spielen zunehmend komplexere symmetrische Operationen eine wichtige Rolle. Bereits Kepler geht von der Vorstellung aus, dass die Naturgesetze auf symmetrischen Formenbildungen beruhen. Doch wird dieser Gedanke in der physikalischen Forschung zunächst nicht systematisch weiter verfolgt. Erst im 19. Jahrhundert fließen allmählich Symmetrievorstellungen in die Theorien über physikalische Phänomene ein¹⁶⁷ und prägen dadurch auch Fragestellungen und Versuchsanordnungen. Einen wichtigen Anstoß zu diesem Denken geben die systematischen Untersuchungen von Kristallstrukturen¹⁶⁸ in den 1830er Jahren durch Johann Friedrich Christian Hessel (1796—1872).¹⁶⁹ Es erweist sich, dass die entdeckten Kristallsymmetrieklassen in enger Beziehung mit dreien [Tetraeder, Hexaeder, Oktaeder] der von Platon entdeckten regelmäßigen fünf Polyeder-Strukturen, die sich durch hohen Symmetrien auszeichnen, in Beziehung stehen. Bereits das Analoge im Aufbau legt es nahe, die Kristallstruktur aufgrund einfacher geometrischer Prinzipien zu erklären.¹⁷⁰ Die Morphologie der Kristalle zeichnet sich dadurch aus, dass die erkennbare Symmetrie im Kristallhabitus analog der innersten Kristallstruktur ist. Auch wenn weiterhin – z. B. innerhalb der Kristallstrukturen – bilaterale Symmetrien eine große Rolle spielen, wird der Begriff der Symmetrie doch zunehmend weiter gefasst. So schreibt der Leipziger Mathematiker August Ferdinand Möbius (1790-1868) 1849 in einer Arbeit über

¹⁶⁵ Kurt Gödel, Über formal unentscheidbare Sätze der Principia mathematica und verwandter Systeme I, Monatshefte für Mathematik und Physik 38, 1931, S. 173-198.

¹⁶⁶ Weyl kommentiert diesen Tatbestand folgendermaßen: Gott existiert, da die Mathematik konsistent ist, und der Teufel existiert, weil man es nicht beweisen kann.

¹⁶⁷ 1794 prägt der französische Mathematiker Adrien-Marie Legendre (1752-1833) den Begriff der symmetrischen Figur [Def. VI] in seinem weitverbreiteten Lehrbuch der Geometrie. Siehe dazu vor allem: Johann Jakob Burckhardt, Die Symmetrie der Kristalle. Von René-Just Haüy zur kristallographischen Schule in Zürich, Basel et al. 1988, S. 14f. Vermutlich hat René-Just Haüy die Definition von Legendre angeregt, nachdem er sich mit der Gestalt der Kristalle befasst hat, sich auch um ihre mathematische Beschreibung zu kümmern. 1801 erscheint mit dem *Traité de minéralogie* sein wichtigstes Werk zur Mineralogie.

¹⁶⁸ Schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts entdeckt der dänische Arzt, Anatom und Geologe Nicolaus Steno (1638-1686) das Gesetz der Winkelkonstanz für Quarzpolyeder [1669 veröffentlicht in Florenz], siehe dazu: Hans Burzlaff, Helmuth Zimmermann, Kristallsymmetrie und Kristallstruktur, Erlangen 1986.

¹⁶⁹ Hessel war von 1821 bis 1849 Direktor des Marburger Mineralienkabinetts und bis 1872 wissenschaftlich aktiv. Er beschäftigte sich mit der äußeren (makroskopischen) Symmetrie von Kristallen. Sein im Jahre 1830 in Gehlers physikalischem Wörterbuch erschienener Artikel *Krystall* gilt als die erste vollständige Ableitung der möglichen Symmetrien von Kristallpolyedern, der 32 Kristallklassen. Zu Hessel siehe vor allem: Werner Hahn, Symmetrie als Entwicklungsprinzip in Natur und Kunst, Königstein 1995, S. 21f; und: Johann Jakob Burckhardt, Die Symmetrie der Kristalle. Von René-Just Haüy zur kristallographischen Schule in Zürich, Basel et al. 1988, S. 31ff.

¹⁷⁰ Dies wiederum ermöglicht eine systematische, d. h. klassifizierende Beschreibung von Kristallstrukturen.

Kristallsymmetrie: *Eine Figur soll symmetrisch (in weiterem Sinne) heißen, wenn sie einer ihr gleichen und ähnlichen Figur auf mehr als eine Art gleich und ähnlich gesetzt werden kann.*¹⁷¹

Wichtig für die Entwicklung des modernen wissenschaftlichen Symmetriebegriffs [und damit auch des physikalischen Symmetriebegriffs] ist der Tatbestand, dass die in Bezug auf das Ganze austauschbaren Teile einer Figur mit bilateraler Symmetrie miteinander vertauscht werden können und dabei dennoch die ursprüngliche Figur erhalten bleibt. Doch um mit einem derartigen Symmetriebegriff wissenschaftlich arbeiten zu können, bedarf es der Einführung bestimmter mathematischer Operationen wie Spiegelungen, Rotationen und Translationen, welche eine genaue Beschreibung davon liefern, wie die Teile vertauscht werden. Als Konsequenz dieses Vorgehens definiert man die Symmetrie einer geometrischen Figur als eine Invarianz, d. h. gleiche Komponenten bzw. Teile werden in einer bestimmten Operation vertauscht.¹⁷² Mit Hilfe der im 19. Jahrhundert entwickelten algebraischen Gruppentheorie¹⁷³ lässt sich dann dieses Symmetrieverständnis als ein gruppentheoretischer Symmetriebegriff ausdrücken, da man entdeckt, dass die Symmetrieeoperationen einer Figur die Bedingungen erfüllen, um eine Gruppe zu bilden.¹⁷⁴ Schließlich entsteht eine enge Verbindung zwischen Symmetrie, Äquivalenz und einer Gruppe: Eine Symmetriegruppe beinhaltet eine Teilung in äquivalente Klassen. Die Elemente, welche untereinander durch symmetrische Transformationen der Figur vertauscht werden, sind durch eine äquivalente Beziehung miteinander verbunden, d. h. sie bilden eine Äquivalenzklasse.

Der gruppentheoretische Symmetriebegriff hat sich in der modernen Naturwissenschaft als sehr nützlich erwiesen.¹⁷⁵ Doch gilt letztlich auch hier, was bereits in der Antike formuliert wurde: Das Phänomen der Symmetrie wird als Schönheit verstanden, weil es mit Regelmäßigkeit und Einheit verbunden ist: Mit Hilfe von symmetrischen Transformationen – unterschiedlichen,

¹⁷¹ 1851 schreibt Möbius in einer Arbeit über symmetrische Figuren: *So wie jede Größe sich selbst gleich ist, so ist auch jede Figur sich selbst gleich und ähnlich. Es gibt aber Figuren, welche sich selbst auf mehr als eine Art gleich und ähnlich sind, und solche Figuren sollen symmetrisch genannt werden [...] Am sichersten dürfte der Grad der Symmetrie einer Figur durch die Zahl bestimmt werden, welche angibt, auf wie viel verschiedene Arten die Figur sich gleich und ähnlich ist:* Ferdinand Möbius, Über symmetrische Figuren, Journal für die reine und angewandte Mathematik 44, 1852, 44, S. 335. Zur Geschichte der Entwicklung von Symmetrievorstellungen in Bezug auf die Strukturforschung von Kristallen siehe vor allem: Johann Jakob Burckhardt, Die Symmetrie der Kristalle. Von René-Just Haüy zur kristallographischen Schule in Zürich, Basel et al. 1988.

¹⁷² So spricht man z.B. davon, wenn man die beiden Hälften einer bilateralen symmetrischen Figur durch Spiegelung vertauscht und dabei wieder die originale Figur erhält, dass sich diese Figur invariant gegenüber einer linken oder rechten Spiegelung verhält. Man bezeichnet dieses Phänomen auch als den kristallographischen Symmetriebegriff, da im Kontext früher kristallographischer Forschungen Symmetrie so definiert und angewandt wurde. Siehe dazu auch Anm. 654 und 655.

¹⁷³ Erst 1982 ist die Klassifikation aller sogenannten endlichen Transformationsgruppen abgeschlossen.

¹⁷⁴ So z. B. wird Spiegelsymmetrie genau mit Invarianztermen innerhalb der Gruppe von Spiegelungen definiert.

¹⁷⁵ Pierre Curie ist der erste Physiker, welcher die Bedeutung der Symmetrie für die physikalische Forschung in ihrem vollen Ausmaß erkennt. 1894 beschreibt er die Beziehungen zwischen physikalischen Phänomenen und ihrer Symmetrie.

aber gleichwertigen – werden Elemente miteinander und mit dem Ganzen verbunden, indem sie eine reguläre Einheit bilden.¹⁷⁶ Sowohl das antike als auch das moderne Symmetrieverständnis wird mit einer Einheit verschiedener und gleicher Elemente assoziiert. Wie diese Einheit erreicht wird und wie die gleichen und unterschiedlichen Elemente ausgewählt werden, bestimmt letztlich der sich konstituierende symmetrische Aspekt.

Eine Klassifizierung von unterschiedlichen Vorgängen nach den Prinzipien der Symmetrie und des Symmetriebruchs eröffnet die Möglichkeit, viele Einzelercheinungen unter einem allgemeingültigen Gesichtspunkt zusammenzufassen und so das Gemeinsame an ihnen in den Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses zu rücken.¹⁷⁷ Bei diesem Vorgehen kann Symmetrie auch als Phänomen begriffen werden, welches dynamische Prozesse zu steuern vermag und zugleich selbst einer dynamischen Entwicklung fähig ist, d. h. auch die zeitliche Komponente kann selbst zu einem Symmetrieaspekt werden. Daher können Symmetrien nicht nur genutzt werden, um die Strukturdaten eines Objektes – oder allgemeiner formuliert die Strukturdaten eines Systems – in symmetrie-bestimmte, irreduzible Komponenten zu zerlegen und auf diese Weise die Veränderungen des Systems in möglichst transparenter Form anhand der Veränderungen der zugeordneten Intensitätsparameter zu beschreiben und zu verfolgen, sondern die Dynamik selbst, welche diese Veränderungen hervorruft, kann als Form eines die zeitliche Dimension einbeziehenden Symmetrie-Verhaltens gedeutet werden. So lässt sich auch das Entstehen wohldefinierter Formen und Gestalten, die Morphogenese, als räumlicher Ausdruck einer zeitlichen Symmetrie interpretieren.¹⁷⁸

Wie die Untersuchung zur Geschichte des Symmetriebegriffs – und damit auch das Verfolgen der Anwendung symmetrischer Operationen – gezeigt hat, erweitert sich das Verständnis von symmetrischen Operationen nicht nur in Bezug auf das mathematisch-naturwissenschaftliche Verständnis derartiger Vorgänge, sondern auch in Bezug auf die alltäglich geübten Fähigkeiten der visuellen Wahrnehmung, sodass davon auszugehen ist, dass das Erkennen symmetrischer Operationen sich in dem Zeitraum, der seit der Entstehung der Dekore in den Hochkulturen des östlichen Mittelmeerraumes bis zur Gegenwart vergangen ist, stark verändert bzw. verfeinert hat. In diesem Prozess verliert die streng an die Fläche bzw. an einen begrenzten Raum gebundene überwiegend statisch ausgerichtete visuelle Wahrnehmung¹⁷⁹ gegenüber einer kontextuell zunehmend auch mit dem zeitlichen Aspekt verknüpften – und damit einer

¹⁷⁶ Die angewandte Regel wird jeweils durch die Natur der Transformationsgruppe gebildet.

¹⁷⁷ So lässt sich bei einer stetig wachsenden Fülle von Einzelercheinungen, die bei oberflächlicher Betrachtung nichts oder nur wenig miteinander zu tun haben, Ordnung in die Vielfalt der Phänomene bringen.

¹⁷⁸ z.B. als Repetition und Metamorphose in der Partitur.

¹⁷⁹ Diese Art der Wahrnehmung ist intuitiv und damit vom Ansatz her analog der reinen Anschauung, die in der scholastischen Philosophie und später noch bei Kant Gott zugeschrieben wird; siehe dazu u. a. Kant. KdU §59.

dynamischeren Form der – Wahrnehmung an Bedeutung. Dies trifft auch für den Bereich der bildenden Kunst zu. Neben die traditionellen rein bzw. überwiegend visuell rezipierten Darstellungsformen treten seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts auch Präsentationen, die von allen fünf Sinnen rezipiert werden können und die dadurch symmetrische Operationen zu synästhetischen Phänomenen werden lassen.

2.2. Rhythmus und Eurhythmie

Zwischen Symmetrie und Rhythmus besteht eine enge Beziehung, denn *man kann den Rhythmus als die auf die Zeit übertragene Symmetrie bezeichnen, wie die Symmetrie als Rhythmus im Raum* [oder in der Fläche¹⁸⁰].¹⁸¹ Rhythmus strukturiert die Zeit¹⁸² und ist durch eine Periodizität gekennzeichnet, die sich durch Wechsel, Wiederholung, Intervalle, Reihung, im Zusammenspiel von Ruhe und Bewegung und Zäsuren bemerkbar macht. Rhythmus fördert das Erkennen von kongruenten und differenten Wahrnehmungsinhalten¹⁸³ und wird dadurch zu einem wichtigen abstrakten Prinzip der Ästhetik in unterschiedlichen geisteswissenschaftlichen Disziplinen.¹⁸⁴

Die Etymologie¹⁸⁵ des Begriffs, der seit dem 7. Jahrhundert¹⁸⁶ in der altgriechischen Sprache¹⁸⁷ verwendet wird, ist umstritten.¹⁸⁸ Vor dem 5. Jahrhundert bezeichnet *rhythmos* u. a. einen Wechsel von Glück und Unglück, eine Ordnung, Sitte und Brauch, Art und Weise und Form.

¹⁸⁰ Ergänzung der Verfasserin.

¹⁸¹ Georg Simmel, Philosophie des Geldes, Berlin 1900, 6. Kap.: Der Stil des Lebens, S. 556.

¹⁸² Zur Relation zwischen Zeit und Rhythmus in den unterschiedlichen Künsten siehe vor allem: Patrick Primavesi, Simone Mahrenholz (ed.), Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten, Schliengen 2005. Eine grundlegende Auseinandersetzung mit dem Begriff des Rhythmus findet sich bei Émile Benveniste, Der Begriff des *Rhythmus* und sein sprachlicher Ausdruck (1951), wieder abgedruckt in: Émile Benveniste, Probleme der Allgemeinen Sprachwissenschaft, Frankfurt a.M. 1974, S. 363-374. Zur synästhetischen Potenz des Rhythmus siehe auch: Bernhard Waldenfels, Vom Rhythmus der Sinne, in: derselbe, Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden (Teil 3), Frankfurt a.M. 1999, S. 53-85; und: Giorgio Agamben, The Original Structure of the Work of Art, in: derselbe, The Man without content, Stanford 1999, S. 94-103.

¹⁸³ Dabei stellt sich die Frage, ob Rhythmus die messbare Wiederholung eines Gleichen und damit vorhersagbar oder eine Wiederholung des Ähnlichen und damit eine Abweichung von der Regel ist.

¹⁸⁴ Zur Problematik des Rhythmus-Begriffs siehe vor allem: Isabel Zollna, Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung. Ein Überblick, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 24, 1996, S. 12-52.

¹⁸⁵ Zur Etymologie des Begriffs Rhythmus siehe u. a.: Hugo Wagner, Zur Etymologie und Begriffsbestimmung *Rhythmus*, Bildung und Erziehung 7, 1954, S. 89-93.

¹⁸⁶ Als Erster gebraucht Archilochos den Begriff: Ernst Diehl, Anthologia lyrica Graeca I, Fasc. 3, Leipzig ³1952, 67a 7.

¹⁸⁷ Zur Bedeutung des Rhythmus in den unterschiedlichen Gattungen der griechischen Kunst siehe vor allem: Thrasybulos Georgiades, Der griechische Rhythmus. Musik – Reigen – Vers und Sprache, Hamburg 1949.

¹⁸⁸ Grundlegend war noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Zuordnung des Wortes Rhythmus zu *rhein* [fließen], doch zieht man heute in ergänzender Weise die Bedeutung des Suffix – *thmos* heran, welches auf eine Mehrzahl gleichartiger Vorgänge verweist. Siehe dazu auch: DNP 10, Sp.1007-1009 s. v. Rhythmik [Frieder Zaminer].

Alle diese Bedeutungen zeichnen sich durch eine Regelmäßigkeit aus.¹⁸⁹ Im 5. Jahrhundert verwendet man *rhythmos* zunehmend im Bereich des Musischen.¹⁹⁰ Sowohl in den platonischen als auch in den aristotelischen Schriften bezeichnet *rhythmos* eine formale temporale Ordnung¹⁹¹, deren Elemente – Silben, Töne, Schritte – sich aufeinander beziehen.¹⁹² Platon definiert Rhythmus im Bereich der musischen Kunst als *Ordnung der Bewegung*,¹⁹³ deren Maß [*metron*] der Tanzschritt oder die Silbe ist.¹⁹⁴ Während Platon die Bedeutung des Rhythmus als unterschiedene Form, Disposition und Proportion zur Form der Bewegung des menschlichen Körpers im Tanz erweitert und dadurch den Rhythmus dem Metrum zuordnet, trennt Aristoteles beide Bereiche wieder voneinander: Das Metrum gehört zur Poesie, der Rhythmus zur Prosa. Aus diesem Grund hebt Aristoteles die Bedeutung des Rhythmus als ästhetische Qualität für die Rhetorik hervor.¹⁹⁵ Beide machen auf den Zusammenhang zwischen Rhythmus und Zahl [*arhythmos*] aufmerksam.¹⁹⁶ Dieser Zusammenhang mag vielleicht der Grund sein, dass man im römischen Bereich Rhythmus meist mit *numerus* [Zahl]¹⁹⁷ zu übersetzen pflegt.

Der Begriff *Rhythmus* hingegen wird im griechischen Bereich weiter ausdifferenziert. So unterscheidet bereits Aristoteles zwischen der Maßeinheit des Rhythmus¹⁹⁸ und der Materie bzw. dem Medium, in welchem sich der Rhythmus manifestiert, ein Gedanke, der von einem seiner Schüler, Aristoxenos von Tarent (ca. 370-300),¹⁹⁹ in dessen einzig erhaltener Schrift über die rhythmischen Elemente systematisiert wird. Aristoxenos definiert in seiner Theorie das Maß des Rhythmus als abstrakt gedachte Einheit²⁰⁰ und kennzeichnet damit den Rhythmus eindeutig als eine zeitliche Ordnung.²⁰¹ Dieses Begriffsspektrum erfährt im weiteren Verlauf der Antike nur geringfügige Veränderungen. Rhythmus steht für ein unbegrenztes, einförmiges, ungegliedertes oder unregelmäßig gegliedertes Band gleicher oder ähnlicher Pedes, Metrum hingegen für die Formation, welche entsteht, wenn der so verstandene Rhythmus regelmäßig

¹⁸⁹ Dies kann sich auch in einem regelmäßigen Wechsel ausdrücken.

¹⁹⁰ Als gleichmäßiges Vorwärtsschreiten einer Schlachtreihe zu Klängen des Aulos (Thukydides), als geordnete Bewegung eines Reigens, als Formation, in welcher sich diese Bewegung manifestiert, der Pes bei Aristophanes und die Bewegungsordnung der Instrumentalmusik [ihr Takt] (Ion von Chios).

¹⁹¹ Diese Struktur gilt für alle musischen Künste und Prosa.

¹⁹² Definitionen von Rhythmus stehen meist in Beziehung zum Begriff der Harmonie: Während die Harmonie für das Hohe und Tiefe zuständig ist, bestimmt der Rhythmus die Ordnung des Langsamen und des Schnellen.

¹⁹³ Plat. Leg. 665a 7

¹⁹⁴ Zur Bedeutung des Rhythmus in der altgriechischen Musik siehe vor allem: Thrasybulos Georgiades, Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik, Hamburg 1958.

¹⁹⁵ Aristot. Rhet. 3,8,1408b-1409a.

¹⁹⁶ Rhythmische Zahlenverhältnisse müssen für beide sinngemäß, erkennbar und angenehm sein.

¹⁹⁷ Seit Varro wird *rhythmus* als Lehnwort auch im Lateinischen benutzt.

¹⁹⁸ Aristot. Poet. 1447a 26, phys. 245 b 9.

¹⁹⁹ Aristoxenos gilt als der älteste Rhythmiker der Antike für die Musik; zu Aristoxenos siehe: DNP 1, Sp.1152-1153, s. v. Aristoxenos [Vivian Nutton].

²⁰⁰ Aristoxenos definiert das Maß als *chronos prōtos* [die Kürze].

²⁰¹ Und zwar wenigstens von drei Kürzen und höchstens fünfundzwanzig Kürzen; Aristoxenos spricht von einer *Ordnung der Zeiten*.

numerisch begrenzt und abgeteilt wird. Ein derartiges Verständnis von Rhythmus ermöglicht sowohl eine instrumentale als auch eine körperliche Realisierung dieses Phänomens, während das Metrum der Sprache, vor allem der gebundenen, vorbehalten bleibt. Seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. findet man Rhythmus mitunter im Zusammenhang mit einer kunstlosen, vulgären Gesangs- und / oder Bewegungsart.

In der römischen Antike ersetzt man im ersten vorchristlichen Jahrhundert den Begriff *rhythmus* durch den lateinischen Terminus *numerus*. So bezeichnet *numerus* bei Lukrez die Tanzbewegung, und in der zeitgenössischen Rhetorik versteht man darunter die zeitliche Ordnung der Prosa. Bei Quintilian (30-96 n. Chr.)²⁰² schließlich wird die griechische Unterscheidung zwischen Rhythmus und Metrum umgedreht: Der Rhythmus wird zum quantitativen, zählenden Element und das Metrum wird das Qualitative. Eine weitere Ausdifferenzierung des rhythmischen Systems entwickelt sich in der Spätantike seit dem 3. nachchristlichen Jahrhundert, als man anfängt, die Einheit, auf welcher die rhythmischen und metrischen Einheiten aufbauen, unterschiedlich aufzufassen: Während die Musiker buchstäblich die Gestalt der Silben sehen, beziehen die Metriker dies auf eine abstrakte Einheit des *tempus*.²⁰³

In der Rhetorik der Spätantike wird der rhythmische Satzschluss, der sogenannte *cursus*, durch den metrischen Satzschluss abgelöst. Im frühen Mittelalter, als die Poesie zunächst für eine bestimmte Art der Beredsamkeit gehalten wird, ordnet man die gesamte Metrik der Grammatik zu. Doch spielt der Begriff *Rhythmus* – dies gilt auch für die Musiktheorie – in der gesamten lateinischsprachigen Literatur des Mittelalters nur eine periphere Rolle.²⁰⁴ Erst mit der allmählichen Aufwertung der Volkssprachen und deren neuartigen rhythmischen und metrischen Qualitäten entspinnt sich im 16. Jahrhundert um die Termini Rhythmus und Metrum wieder eine Diskussion. Darüber hinaus gelangen infolge der Übersetzung der platonischen Schriften auch platonische Gedanken über den Rhythmus in die musiktheoretische Diskussion des Cinquecento und des Seicento.²⁰⁵ Anfangs findet sich der Terminus in der Musiktheorie²⁰⁶ analog dem antiken Verständnis. Im Verlauf des 16. und 17. Jahrhunderts jedoch erfährt der Begriff eine Einengung:²⁰⁷ Rhythmus bezeichnet nun die temporale Ordnung elementarer und

²⁰² Quintilian nennt die Bewegungsordnung der Prosa *numerus*, die der übrigen poetischen Gattungen *rhythmus*.

²⁰³ Es wäre möglich, dass die moderne rhythmische Freiheit der Musik auf diesem Unterschied aufbaut.

²⁰⁴ Beda Venerabilis wiederholt die in der Antike getroffene Unterscheidung zwischen Rhythmus und Metrum.

²⁰⁵ Siehe dazu: Sabine Ehrmann, Marsilio Ficino und sein Einfluss auf die Musiktheorie. Zu den Voraussetzungen der musiktheoretischen Diskussion in Italien um 1600, *Archiv für Musikwissenschaft*, 48, 1991, S. 234-249.

²⁰⁶ Rudolf Bockholdt, Stadien der Funktion des Rhythmus in der Musik seit dem 14. Jahrhundert, *Archiv für Musikwissenschaft*, 29, 1972, S. 275-284.

²⁰⁷ In *De poematum cantu et viribus rhythmici* 1673 definiert Isaac Vossius (1618-1689) – vermeintlich an den Rhythmus-Begriff von Varro anknüpfend – Rhythmus neu: *Musica rhythmica* ist das Vermögen, *das Langsame und Geschwinde in den Bewegungen mittels der Länge und der Kürze der Zeit zu messen*: Isaac Vossius, *De poematum cantu et viribus rhythmici*, Oxford 1673, S. 65. Die Definitionen von Vossius behalten noch bis weit ins 18.

satzartiger Einheiten, und schließlich werden Takt und Bewegung unmittelbar mit dem Begriff des Rhythmus verbunden.

In den musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts, u. a. in den Schriften von Pater Giovanni Battista Martini (1706-1784), entwickelt sich der Rhythmus als Pendant der Symmetrie zu einem Prinzip sinngemäßer Schönheit und Anmut.²⁰⁸ Auch in den allgemein gehaltenen ästhetischen Schriften des 18. Jahrhunderts – wie in dem mehrbändigen Werk zur Ästhetik des Schweizer Philosophen Johann Georg Sulzer (1720-1779)²⁰⁹ – wird zunehmend die ästhetische Qualität des Rhythmus hervorgehoben. Darüber hinaus erfährt der Begriff *Rhythmus* in zahlreichen philosophischen und musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts eine Erweiterung und wird zunehmend als ein allgemeines Lebensprinzip aufgefasst. Durch dieses Vorgehen wird der Rhythmus in den sogenannten *schönen Künsten* lediglich zu einer Variante dieses Prinzips.

Da im 18. Jahrhundert eine Umwertung der Sinne stattfindet, wobei das Auge seinen ersten Rang an das Ohr abgeben muss, gewinnt sowohl die gesprochene als auch die gesungene Sprache und damit auch ihre ästhetische Wahrnehmung – vor allem in Hinblick auf ihre prosodischen Merkmale – an Dominanz. Zur Beschreibung und Erklärung dieser Phänomene bezieht man musikalische Theorien mit ein.²¹⁰ So verfasst Sulzer (1774) für sein Werk zur Ästhetik einen umfangreichen Artikel über den Begriff Rhythmus, in welchem er zunächst Rhythmus im anthropologischen Sinn als eine allgemeine strukturierende Tätigkeit abhandelt, bevor er auf die Funktion des Rhythmus bei Musik, Tanz und in der Rede eingeht. In diesen Kontexten manifestiert sich nach Sulzer Rhythmus *in allen einförmigen Folgen, die sinnlich fassbar sind und periodisch eingeteilt werden*.²¹¹

Die Erweiterung des Rhythmus-Begriffs in den philosophisch-spekulativen Schriften des 18. Jahrhunderts führt in der Folgezeit bei den Romantikern und später auch bei Nietzsche²¹² dazu,

Jahrhundert hinein ihre Geltung. So bezieht sich u. a. Mattheson in seiner Schrift auf sie: Johann Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1738, S. 160.

²⁰⁸ Giovanni Battista Martini, *Compendio della teoria de' numeri per uso del musico*. Bologna 1769.

²⁰⁹ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771-74 [photomechanischer Nachdruck Berlin 1972].

²¹⁰ So findet sich bei Sulzer schon die Anwendung musikalischer Begriffe auf die Rede – wie Allegro, Andante, Largo. Siehe: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771-74 [photomechanischer Nachdruck Berlin 1972], S. 126.

²¹¹ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771-74 [photomechanischer Nachdruck Berlin 1972], S. 74.

²¹² Friederike Felicitas Günther, *Am Leitfaden des Rhythmus. Kritische Wissenschaft und Wissenschaftskritik in Nietzsches Frühwerk*, Berlin 2010.

dass der Rhythmusbegriff in den Mittelpunkt einer anthropologisch-philosophischen Weltanschauung gestellt wird.²¹³ Dadurch verliert der Terminus *Rhythmus* zu Beginn des 20. Jahrhunderts seine normative Qualität in Bezug auf die musiktheoretischen Erörterungen. In diesem Kontext bezeichnet er nun einfach die Zeitlichkeit überhaupt.

Zunehmend beginnt man auch, statische Strukturen rhythmisch zu nennen.²¹⁴ Dies setzt sich vor allem in den unterschiedlichen Gattungen der bildenden Kunst durch. Zwar gehorcht bereits der Bildaufbau der gegenständlichen Malerei und Graphik einer allgemein gültigen Kompositionslehre, zu welcher Proportion, Kontrast, Symmetrie, Gleichgewicht, Rhythmus, Statik und Dynamik, das Wissen über den Farbkreis, über die Wirkung von Farben und über die Farbharmonie gehören. Doch vor allem in den unterschiedlichen Modi der abstrakten Malerei, die sich Beginn des 20. Jahrhunderts konstituieren, wird Rhythmus häufig zum wichtigsten Kompositionselement.²¹⁵ Auch in der Ornamentik des Jugendstils – dem letzten genuinen Ornament der Moderne – formieren sich die Sequenzen vor allem rhythmisch, da man eine asymmetrisch geschwungene Linie zum grundlegenden Modul wählt.

Im Kontext einer assoziativen, psychologisch ausgeprägten Ästhetik wird der Rhythmus in das Phänomen der Synästhesie eingebunden. Die Synästhesie ihrerseits, welche früher mitunter latent oder nur am Rand in den Kunsttheorien abgehandelt wurde, gerät zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Mittelpunkt kunsttheoretischer Debatten. Insbesondere im Bereich der abstrakten bildenden Kunst werden unterschiedliche Theorien um dieses Phänomen herum entwickelt.²¹⁶ Dies führt auch bei den bildenden Künstlern zu einem größeren Interesse an akustischen Phänomenen sowie deren Einbindung in ihre Werke, wie es insbesondere bei den Werken einiger futuristischer Künstler der Fall ist. Nachdem während des Ersten Weltkriegs der Jazz nach Europa gelangt ist, wenden sich ihm auch zahlreiche bildende Künstler – u. a. die niederländische Gruppe des Stijl – zu. So vertritt 1927 der niederländische Maler, begeisterte Jazzanhänger und Tänzer Piet Mondrian (1872-1944) in einem Aufsatz *Der Jazz und die Neoplastik* den universalen synästhetischen Standpunkt, dass der Rhythmus, ob optisch oder musikalisch, das verbindende Merkmal von Leben und Kunst sei.²¹⁷

²¹³ Im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entsteht im deutschsprachigen Bereich die Rhythmusbewegung und Rhythmus wird zum Zauberwort der Zeit, siehe dazu: Helmut Günther, *Grundlagen der deutschen Rhythmusbewegung*, Stuttgart 1979, S. 33-69.

²¹⁴ Dies lässt sich als eine verspätete Wiederaufnahme des antiken Begriffs der Eurythmie verstehen.

²¹⁵ Siehe dazu u. a.: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensberg 1994, S. 227ff.

²¹⁶ So werden synästhetische Theorien u. a. von Kandinsky und Delaunay entwickelt; siehe dazu u. a.: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensberg 1994, S. 243ff.

²¹⁷ John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensberg 1994, S. 242f.

Mitunter wird von Platon synonym zu *rhythmos* auch der Begriff *eurhythmia* [rhythmische Ordnung, Bewegung] gebraucht. Der Terminus Eurhythmie lässt sich erst seit dem 5. Jahrhundert nachweisen und umfasst bereits bei Platon ein breiteres Bedeutungsspektrum als *Rhythmus*. Neben einer dem Rhythmus analogen Bedeutung bezeichnet Eurhythmie sowohl eine Ausgewogenheit eines Objektes [Mensch oder Ding] in Bezug auf seine Teile als auch eine Ausgewogenheit in einer Beziehung mehrerer Objekte zueinander. Die Korrespondenz unterschiedlicher, aber aufeinander abgestimmter Elemente wird vom Auge in einem zeitlichen Nacheinander wahrgenommen, und im Bewusstsein des Rezipienten wird gleichsam metaphorisch eine Bewegung erzeugt. Zeitliche Struktur vollzieht sich in diesem Bedeutungsaspekt des Begriffs nicht mehr im Objekt, sondern im Subjekt, wird zum ästhetischen Phänomen. Vielleicht aufgrund dieser Mehrdeutigkeit erscheint der Terminus *Eurhythmie* seltener in der griechischen Literatur. Erst bei Vitruv wird der nicht ins Lateinische übertragene Begriff²¹⁸ *eurythmia*²¹⁹ – analog der eben erläuterten Bedeutung – in enger Verbindung mit *symmetria* zu einer ästhetischen Kategorie innerhalb seiner Architekturtheorie.²²⁰

Eine begriffliche Kontinuität für den Terminus *Eurhythmie* im Bereich der Theorie der bildenden Kunst ist schwerer fassbar, da der Begriff der Eurhythmie nicht in die Architekturtraktate der Renaissance übernommen wird. Bereits Leon Battista Alberti (1404-1472) kritisiert in seinem 1452, während der römischen Zeit unter Papst Nikolaus V. fertiggestellten Architekturtraktat²²¹ *De Re Aedificatoria* die griechischen Termini bei Vitruv und ersetzt sie durch lateinische Begriffe. Anstelle²²² von Eurhythmie verwendet Alberti den Terminus *concinnitas*, welcher in der römischen Rhetorik²²³ als *concinnus* ein *genus dicendi* bezeichnet, und zwar einen wohlklingenden, gefälligen Rhythmus in der Wortwahl.²²⁴ Doch findet sich *concinnitas* bereits

²¹⁸ *Eurythmia* ist das anmutige Aussehen und der in der Zusammensetzung der Glieder symmetrische Anblick. Sie wird erzielt, wenn die Glieder des Bauwerks in zusammenstimmendem Verhältnis von Höhe zu Breite und von Breite zu Länge stehen, überhaupt alle Teile der ihnen zukommenden Symmetrie entsprechen. [Vitruv; de architectura libri decem; übersetzt von Fensterbusch, Darmstadt 1976, S. 37, 39.]

²¹⁹ Plat. Leg. 522a.

²²⁰ *Die Baukunst besteht aus Ordinatio, die griechisch Taxis genannt wird, Dispositio, die die Griechen Diathesis nennen, Eurythmia, Symetria, Decor und Distributio, die griechisch Oikonomia genannt wird.* [Vitruv; de architectura libri decem; übersetzt von Fensterbusch, Darmstadt 1976, S. 37, 39.]

²²¹ Gedruckt und veröffentlicht wurde der Traktat erst 1486.

²²² So stellen es zumindest die meisten Kommentatoren dar.

²²³ Siehe u. a. Cicero, Orator 44,149; Brutus 83,287 und 95,325. [Ein Exemplar des Brutus befand sich im Besitz Albertis; siehe dazu: Hubert Janitschek, Kleinere kunsttheoretische Schriften Albertis, Wien 1877, S. III.]

²²⁴ So verwendet Alberti selbst den Terminus im Sinn der antiken Rhetorik in seiner Schrift *Della famiglia*, wobei er ihn jedoch mit der Betrachtung dieses Phänomens in der Musik verbindet: *Non è sì soave, né sì consonante coniunzione di voci e canti che possa aguagliarsi alla concinnità ed eleganza d'un verso d'Omero, di virgilio o di qualunque degli altri ottimi poeti*, Opere volgari, Bd. 1/3. Hrsg. von Cecil Grayson, Bari 1960, 1-449 [Scrittori d'Italia, 218], 70.

1402/03 bei Leonardo Bruni (1369-1444) in seinem Loblied auf die Stadt Florenz.²²⁵ Analog zur *concininitas* der Stadt verwendet Bruni das Beispiel einer gestimmten Kithara: So wie die Kithara ihre Saiten gestimmt habe, so seien auch die Teile einer Stadt als eine Harmonie für Geist und Augen geordnet.²²⁶ In Albertis Architekturtheorie erhält *concininitas* darüber hinaus den Status einer Naturgesetzlichkeit, welcher der Architekt zu folgen habe. Als eine Gestimmtheit analog den Naturphänomenen entwickelt sich *concininitas* zu einem zentralen Begriff in der Architekturtheorie der folgenden Jahrhunderte. Da der Begriff sehr unterschiedlich mit Inhalt gefüllt werden kann, wird er von Andrea Palladio (1508-1580) bis Walter Gropius (1883-1969) in z. T. stark voneinander abweichenden Theorien integriert. Als man die Gestimmtheit eines Ganzen allmählich weniger als harmonische Proportion, sondern mehr als rhythmische Korrespondenz von asymmetrischen Elementen ansieht, argumentieren vor allem die Theoretiker des organischen Bauens mit dem Begriff der *concininitas* im Sinn einer organischen Ganzheit.²²⁷ Durch Asymmetrien und Rhythmus erwächst der Bau zu einer Einheit.

Bewusst wiederum an die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs bei Platon knüpft hingegen der Terminus Eurhythmie an, welchen der Anthroposoph Rudolf Steiner (1861-1925) wählt, um einer von ihm mitgeschaffenen²²⁸ expressiven Bühnentanzkunst einen Namen zu geben.²²⁹ Die Möglichkeit einer formalisierten Interpretation auch von Sprache und Lauten unterscheidet Eurhythmie dabei von vielen anderen rhythmischen Darstellungsformen.²³⁰ So mündet die Entfaltung des Begriffs *Eurhythmie* im 20. Jahrhundert analog der bereits beschriebenen Entwicklung von *Rhythmus* als Beschreibung einer synästhetischen Erfahrung. Wie in den symmetrischen Operationen des 20. Jahrhunderts überwiegt damit auch in dem zeitgenössischen Begriffsspektrum von Eurhythmie der temporäre Aspekt. In beiden Fällen entwickelte sich diese Komponente jedoch ursprünglich aus bestimmten visuellen Strukturen.

²²⁵ Zur Datierung der *Laudatio Florentinae urbis* siehe: Hans Baron, *Humanistic and Political Literature in Florence and Venice at the Beginning of the Quattrocento*, Cambridge Mass. 1955, S. 69-113. Die *Laudatio* scheint in der Renaissance nicht gedruckt worden zu sein.

²²⁶ Leonardo Bruni, *Panegirico della città di Firenze*, lat.-it. hrsg. von Giuseppe De Toffol, Florenz 1974, 82.

²²⁷ Dies gilt u. a. für den Architekten Hans Scharoun (1893-1972).

²²⁸ Diese Bühnentanzkunst wurde auch von Steiners zweiter Frau Marie von Sievers (1867-1948) mit konzipiert.

²²⁹ Eurhythmie als Bewegungskunst entsteht Anfang des 20. Jahrhunderts und hat ihren Höhepunkt in den Jahren zwischen 1908 und 1925, vor allem in Deutschland und der Schweiz.

²³⁰ Zwar gibt es auch andere Bewegungsinszenierungen, die auf Sprache aufbauen, aber neben der Eurhythmie hat dabei keine dieser Darstellungsformen die Interpretationsmittel für Lyrik und Prosa in einem vergleichbaren Maße formalisiert. In der Eurhythmie besteht ein großer Teil der Inszenierungen aus dieser sog. Sprach- oder Laut-eurhythmie.

2.3. Farbe

*Farbe ist diejenige Gesichtsempfindung eines dem Auge strukturlos erscheinenden Teils des Gesichtsfeldes, durch die sich dieser Teil bei einäugiger Beobachtung mit unbewegtem Auge von einem gleichzeitig gesehenen, ebenfalls strukturlosen angrenzenden Bezirk allein unterscheiden kann.*²³¹ Farbe kann somit als wichtiges Attribut der optischen Wahrnehmung definiert werden, dem sich die quantitativ bestimmbar Dimensionen des Farbtons, der Sättigung und der Helligkeit zuweisen lassen.²³²

Für jegliche Art der Malerei bedeutet Farbe das wichtigste konstitutive Mittel der Gestaltung. Dies schließt natürlich auch die Gattung der dekorativen Wandmalerei mit dem ornamentalen Dekor ein. Da ein Ornament stets einen Träger benötigt, auf welchen es appliziert werden kann, präsentiert sich – vor allem bei flächig aufgetragenem Dekor – die Relation von Muster und Grund im einfachsten Fall dem Betrachter als eine Zweifarbigkeit. Trotz der dominierenden Stellung der Farbe innerhalb des gesamten Spektrums der Malkunst werden Untersuchungen zur Farbe innerhalb des kunsthistorischen Forschungsbereiches selten konsequent durchgeführt,²³³ da sie mit einigen grundsätzlichen Schwierigkeiten verbunden sind.²³⁴ Zunächst ist der subjektive Sinneseindruck²³⁵ auch mit Hilfe einer wissenschaftlichen Koloritanalyse nicht objektivierbar. Darüber hinaus überfordert die enorme Fülle der Farberscheinungen den menschlichen Begriffsapparat. Doch auch die Farbe selbst im Pigment ist – wesentlich stärker als Form und Inhalt – äußeren Bedingungen unterworfen. Stets zu bedenken gilt, dass Farbe

²³¹ Zitat: nach DIN 5033 (Deutsches Institut für Normung e. V.) Diese Definitionen schließt andere Aspekte des Gesichtssinnes wie Glanz, Textur oder Raum aus. Unterschiede in der Helligkeit gehören zur Farbe. Mithin sind auch Weiß, Grau, Schwarz Farben; es sind die ‚unbunten‘ Farben im Gegensatz zu den bunten Farben. Leichte Abweichungen von den unbunten Farben werden (nach DIN) als Stich bezeichnet. Besonders Grau hat meist einen Farbstich, (sogenanntes) weißes Zeitungspapier vergilbt beim Altern.

²³² Robert W. Burnham, Randall M. Hanes, C. James Bartleson (ed.), *Color: A Guide to Basic Facts and Concepts*, New York 1963, S. 11.

²³³ Die einzige Schule der Farbforschung in der Geschichte der Kunst verdankt ihre Entstehung vor allem den Anregungen der – in Deutschland von Edmund Husserl begründeten – Tradition der Phänomenologie. Zu diesen phänomenologisch geprägten Kunsthistorikern zählen vor allem Lorenz Dittmann, Theodor Hetzer, Hans Sedlmayr, Wolfgang Schöne und Ernst Strauss.

²³⁴ Zu dieser Thematik siehe insbesondere die hilfreiche Einführung von: Uwe Wiczorek, *Albertis Farbtheorie im Spiegel florentinischer Bildwerke des 14. und 15. Jahrhunderts*, Diss. Mainz 1986, vor allem S. 7ff.

²³⁵ Die Farbempfindung wird in den philosophischen und psychologischen Untersuchungen den sogenannten Qualia zugeordnet; siehe dazu vor allem: Edmond Wright, *The Case for Qualia*, Cambridge Mass. 2008; siehe dazu auch: Sydney Shoemaker, *The Inverted Spectrum*, *Journal of Philosophy*, 79, 7, 1982, S. 357-381; siehe dazu auch: Charles Landerman, *Color and Consciousness, An Essay in Metaphysics*, Philadelphia 1989.

ausschließlich eine subjektive Sinnesempfindung ist, welche erst im menschlichen Auge bzw. im Gehirn²³⁶ entsteht.²³⁷

Wie sich an den Höhlenmalereien nachweisen lässt, wird Farbe schon in frühen Kulturen als wesentliche Eigenschaft eines Gegenstandes wahrgenommen.²³⁸ Was über die Wahrnehmung *Farbe* hingegen hinausgeht – die Frage nach der Aitiologie und nach der Wirkung von Farbe – wird erst in den philosophischen Schriften der griechischen Antike gestellt.²³⁹

Mit Überlegungen zum Gegensatz von Weiß und Schwarz²⁴⁰ bzw. zwischen Dunkelheit und Licht²⁴¹ errichtet der meist zu den Pythagoreern²⁴² gerechnete Alkmaion von Kroton (letztes Drittel des 6. Jahrhunderts und frühes 5. Jahrhundert v. Chr.)²⁴³ das Grundgerüst für alle folgenden, komplexer ausgearbeiteten Theorien zur Farbe. Doch vor allem scheint Alkmaion sich der Erforschung der menschlichen Physiologie zugewandt zu haben.²⁴⁴ Überliefert ist seine Analyse des Sehvorgangs: Alkmaion soll den Glaskörper des Auges als eine Art Spiegel

²³¹ Angeblich ist die physikalische Welt farblos. Der Mensch nimmt Licht bestimmter Wellenlänge zwischen 400 und 700 Nanometer als Farben wahr. In der Netzhaut des menschlichen Auges gibt es farbempfindliche Sehzellen, Zapfen genannt, in drei verschiedenen Typen. Sie sind für drei verschiedene Wellenlängenbereiche des Lichts empfindlich, nämlich für kurzwelliges, mittelwelliges und langwelliges Licht. Die Zapfen sammeln die Farbstrahlen ihrer Wellenlänge, die ins menschliche Auge fallen, und leiten sie ans Gehirn weiter, wo dann die eigentliche Farbempfindung entsteht; siehe dazu vor allem: Steven K. Shevell (ed.), *The science of color*, Amsterdam [u. a.] 2003; zum kunsthistorischen Aspekt siehe vor allem: John Hyman, *The Objective Eye: Color, Form and Reality in the Theory of Art*, Chicago 2006.

²³⁷ Im Allgemeinen beziehen wir uns auf die Farben von Gegenständen und negieren dabei, dass Farben keine objektive Eigenschaft unserer Umgebung, sondern letzten Endes subjektiv bestimmte Impressionen, sogenannte Qualia, sind.

²³⁸ So wird z.B. schon in den Felszeichnungen [die heute ältesten Zeichnungen befinden sich in der Chauvet-Höhle und sind vor ca. 30 000 – 36 000 v. Chr. entstanden] der Frühmenschen der braune Bison mit braunen Erdfarben wiedergegeben.

Die ältesten Funde von Farbstoffen auf Textilgeweben stammen aus der Zeit um 3000 vor Christus. In germanischen Siedlungen aus der jüngeren Steinzeit wurden Reste von Samen und Pflanzen gefunden, die für das Färben geeignet sind. Spuren von pflanzlichen Farbstoffen wie Krapp, Indigo oder Safran erhielten sich auf Mumienbändern und Textilresten in den altägyptischen Gräbern. Auch in der Türkei weisen zahlreiche Wandmalereien aus der Steinzeit auf das Tragen von farbiger Kleidung und auf die Tradition des Teppichwebens und -färbens hin.

²³⁹ Im griechischen Denken war der Begriff der Farbe (*chroma*) einerseits mit „Haut“ (*chros*), das heißt mit dem Äußeren anstatt mit dem Wesentlichen, und andererseits mit Bewegung und Veränderung verbunden; siehe dazu vor allem: John Gage, *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, Ravensburg 1999, S. 69; zur Vorstellung der Farbe in der griechischen Terminologie siehe: EAA II, 1959, S. 770ff.; und: Gerhard Reiter, *Die griechischen Bezeichnungen der Farben Weiss, Grau und Braun*, Innsbruck 1962.

²⁴⁰ Siehe dazu: John I. Beare, *Greek Theories of Elementary Cognition: from Alcmaeon to Aristotle*, Bristol 1992 [Nachdruck von 1906], S. 14ff.; und: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994, S. 11; siehe dazu auch: Walther Kranz, *Die Ältesten Farbenlehren der Griechen*, *Hermes* 47, 1912, S. 126-140.

²⁴¹ Der Unterschied zwischen Licht und Farbe und der Bedeutung des Lichts für die Farbentwicklung war den antiken Philosophen noch nicht bewusst.

²⁴² Aus dem von den Pythagoreern Überlieferten scheint hervorzugehen, dass Farbe und Oberfläche mit einem Worte bezeichnet wurden. Es ist keine Erwähnung von Blau überliefert.

²⁴³ DNP I, s. v. Alkmaion [4], Sp. 508f. [Istvan Bodnar].

²⁴⁴ Alkmaion macht darauf aufmerksam, dass das Auge, wenn es von einem Schlag getroffen wird, Sterne oder Funken sehen macht. Deswegen schreibt er dem Auge ein inneres Feuer zu, welches, in welchem es dem von der Hornhaut empfangenen Bild entgegenkommt. Dieser Vorgang soll das Sehen bewirken. Siehe dazu: Bernard Saint-Pierre, *La Physique de la vision*, S. 392 Anm. 78.

aufgefasst haben, der die Außendinge spiegelt. Dieses Spiegelbild übermitteln die *lichtbringenden Wege* (d. h. die Sehnerven)²⁴⁵ dem Gehirn.²⁴⁶

Nach der Darstellung der spätantiken Empedokles-Kommentatoren Aetios (gest. 367 n. Chr.) und Stobaios (5. Jh. n. Chr.) hat Empedokles (490-430 v. Chr.)²⁴⁷ die pythagoreische Idee [Pythagoras, 570-480 v. Chr.] eines Grundfarbenschemas von vier Farben aufgenommen.²⁴⁸ Neben dem konträren Paar Schwarz und Weiß sollen noch Rot und Óchron²⁴⁹ dazu gehört haben. Diese vier Farben hat Empedokles – so Stobaios²⁵⁰ – mit den vier Elementen Wasser, Feuer, Luft und Erde in Beziehung gesetzt, zum einen, indem er den Vergleich mit einer Farbmischung zur Veranschaulichung des harmonischen Verhältnisses der vier Elemente nutzt, zum anderen, indem er – eine frühe Ausformulierung des Gedankens, dass Gleichartiges durch Gleichartiges erkannt werde – erklärt, dass man durch das Feuer, welches im Auge sei, das Weiße wahrnehme, während durch das wässrige Element im Auge das Schwarze erkannt werde.²⁵¹ Rot und Óchron hingegen werden keinem Element genauer zugeordnet.

Auch der Atomist Demokrit (Wirkzeit: 2. Hälfte 5. Jahrhundert)²⁵² spricht von vier einfachen Farben. Neben den schon bekannten Farben Weiß, Schwarz, Rot nennt er als vierte Farbe Chloron [Fahlgrün].²⁵³ Da in der atomistischen Theorie des Demokrit sich die Atome nur durch die Gestalt [was die Größe und davon abgeleitet das Gewicht einschließt]²⁵⁴ unterscheiden, lassen sich unterschiedliche Phänomene wie Farben nur durch die jeweilige unterschiedliche *trope*

²⁴⁵ Bei anatomischen Untersuchungen hat er bemerkt, dass von unseren Sinnesorganen Nervenstränge [in modernen Worten] ausgehen und ins Gehirn münden [vgl. Aristoteles, Von der Erzeugung der Tiere II 6. 744a 8ff.]

²⁴⁶ Nach Capelle wird von Alkmaion auch zum ersten Mal im griechischen Bereich die grundsätzliche Unterscheidung von Wahrnehmen und Denken formuliert. Wilhelm Capelle, Die Vorsokratiker: die Fragmente und Quellenberichte, Stuttgart 1953, S. 106.

²⁴⁷ DNP III, s. v. Empedokles [1], Sp.1011-1015 [Johannes Engels]. Das Empedokles-Zitat findet sich bei: Theophr. De sens. 59. Die Theorie der Farbwahrnehmung der Atomisten wird in der Optik als Intromissionslehre bezeichnet; siehe dazu auch: John Hyman, Die kartesische Theorie des Sehens, Ratio 28, 1986, S. 137.

²⁴⁸ Pythagoras soll eine Beziehung zwischen der Tonleiter (in ganzen oder halben Schritten) und den Positionen der Planeten zwischen der Erde und der Sphäre der Fixsterne angegeben haben, die er zu einer Farbfolge in Beziehung setzte. Zu Pythagoras siehe u. a.: Gerald Bechtle, Pythagoras. Zwischen Wissenschaft und Lebensführung, in: Michael Erler, Andreas Graeser (ed.), Philosophen des Altertums. Von der Frühzeit bis zur Klassik, Darmstadt 2000, S. 36-55.

²⁴⁹ Óchron [gelbgrün] ist aus seiner Sicht eine Farbe, die mit einem ganzen Farbspektrum von Grün über Gelb zu Rot in Beziehung gesehen werden kann. Die Übersetzung von Óchron ist zweifelhaft und bedeutet so viel wie Ocker.

²⁵⁰ Johannes Stobaios, Eclogarum Physicarum et Ethicarum Libri Decem Duo (mit lateinischer Übersetzung von Arnold H. L. Heeren), Göttingen 1792, S. 362ff.

²⁵¹ Doch darf deshalb nicht darauf geschlossen werden, dass die zeitgenössischen Maler nur auf diese 4 Farben zurückgriffen, denn Empedokles erwähnt [Fragment 28] in Bezug auf die Palette des Malers das Epitheton *polychra* (vielfarbig).

²⁵² DNP III, s. v. Demokritos [1], Sp. 455-458 [I.B./Ü.T.H.].

²⁵³ Weiß und Schwarz hat Demokrit als das Produkt von glatten und rauen Flächen angesehen.

Die Farbe Rot stand für das Warme und Chloron, welches nach Demokrit aus Rot und Weiß gemischt werden kann, hat er als eine Farbe aus der Mischung von Hartem und Leerem bezeichnet. Neben seinen Primärfarben baut er sieben Mischfarben auf: Gelbrot – Purpur – Indigo – Lauchgrün – Dunkelblau – Nussfarbe – Feuerfarbe.

²⁵⁴ Aristoteles referiert in De anima die Lehre des Demokrit: 68 A41 DK.

[Position] erklären. Farben und Farbmischungen entstehen durch ein bestimmtes geometrisches Ordnungsschema der Atome. So wird Farbe in diesem Denkmodell zu etwas Akzidentellem.²⁵⁵ Diese Vorstellung von der Akzidenz der Farbe wird von den Stoikern²⁵⁶ übernommen und in einer Theorie des Sehens mit ihrer Auffassung vom Pneuma, einem alles durchdringenden aktiven Wirkstoff, verbunden.²⁵⁷

Im 30. Kapitel des Timaios nimmt Platon²⁵⁸ Elemente aus den Lehren von Demokrit und Empedokles auf und entwickelt daraus eine komplizierte Theorie der visuellen Wahrnehmung, wobei er auch die Farben²⁵⁹ abhandelt.²⁶⁰ Nach Platon verlässt der Sehstrahl das Auge und tritt mit den Teilchen der Gegenstände in Wechselwirkung, wobei Platon das den Sehstrahl Erweiternde²⁶¹ als das Weiße, sein Gegenteil als das Schwarze bezeichnet.²⁶² Aus der Beobachtung, dass die Augen zu tränen beginnen, wenn sie zu nah am Feuer sind, deutet Platon Tränen als eine Vereinigung von Wasser und Feuer. Tränen sorgen nicht nur für die Feuchtigkeit des Auges, sondern sie sind auch für unterschiedliche Phänomene verantwortlich. Durch sie bekommen die Gegenstände etwas Glänzendes, Schimmerndes.²⁶³ Gleichzeitig wird durch

²⁵⁵ Die Atomlehre des Demokrit erkennt einerseits, dass eine rationale Erklärung der sinnlichen Qualitäten der Materie nur möglich sein kann durch ihre Zurückführung auf das Verhalten von Wesensheiten, denen diese Qualitäten nicht zukommen. Die Atome können nicht Eigenschaften wie Farbe oder Geruch haben, wenn sie das Zustandekommen von Farbe und Geruch der materiellen sichtbaren Körper wirklich erklären sollen. Solche sinnlichen Qualitäten werden den Atomen in der antiken Atomistik daher abgesprochen. Andererseits aber wird den Atomen die Qualität der Raumfüllung belassen, sodass von ihrer Lage, Anordnung und Größe gesprochen wird. In den späteren Theorien von Galilei, Descartes, Boyle und Locke entspricht damit die Farbe einer sekundären Qualität und unterliegt der subjektiv-sinnesphysiologischen Kategorie im Gegensatz zu der Gruppe der primären Qualitäten, welche der quantitativ-mathematischen Kategorie unterliegen.

²⁵⁶ Dies gilt sowohl für die ältere als auch für die mittlere und die jüngere Stoa.

²⁵⁷ Plutarch [De placitis philosophorum LI, 15: [...] *Richtiger hat Epikur gelehrt, dass die Farbe nichts dem Körper Eigentümliches sei, sondern von gewissen Lagen ihrer Teilchen gegen das Auge herrühre. Dies folgte aus seiner Lehre von den Atomen, die er ungefärbt annahm, und Lukrez führt zur Erläuterung davon die Farben der Taubenhälse und Pfauenschwänze an. Seneca [Quaest. natur. LI, 7] bemerkt, [...] das Licht der Sonne, wenn es durch ein eckiges Stück Glas fällt, spiegle alle Farben des Regenbogens.* Er erklärt aber dies für falsche Farben, dergleichen man auch an dem Halse der Tauben sehe oder an einem Spiegel, der die Farbe eines jeden Körpers annehme, ob er gleich selbst farbenlos sei.

²⁵⁸ Zur antiken Theorie der Wahrnehmung siehe u. a.: John I. Beare, *Greek Theories of elementary Cognition From Alcmaeon to Aristotle*, Oxford 1906, vor allem das Kapitel über die visuelle Wahrnehmung S. 41-92.

²⁵⁹ Im *Menon* 76d wird Farbe definiert; sieh dazu auch: Klaus Strömer (ed.), *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, Köln 2002, S. 14. Im *Politikos* 277b-c billigt Platon der Farbe Lebendigkeit zu: Einer Darstellung fehle ohne Farben die sprechende Lebendigkeit.

²⁶⁰ Siehe dazu: Heinrich Zollinger, *Farbe. Eine multidisziplinäre Betrachtung*, Zürich 2005, S. 169; siehe dazu auch: Konrad Gaiser, *Platons Farbenlehre*, in: Hellmut Flashar und Konrad Gaiser (ed.), *Synusia : Festgabe für Wolfgang Schadewaldt zum 15. März 1965*, Pfullingen 1965, S. 173-222.

²⁶¹ Platon, *Timaios* 67a-68c: *Die von den Körpern ausgehenden Flammenteilchen mischen sich mit der visuellen Ausströmung und erzeugen, je nachdem, ob sie diese auflösen oder verdichten, die Empfindung von Weiß oder Schwarz.*

²⁶² Damit hat Platon die ersten beiden Grundfarben eingeführt.

²⁶³ So führt Platon die dritte Farbe ein.

die Feuchtigkeit des schimmernden gelben Strahls, mit dem sich die Flamme des Feuers vermischt, eine blutähnliche Farbe erzeugt, die Platon Rot nennt.²⁶⁴ Die vier Grundfarben öffnen den Weg zu weiteren Mischungen: Goldgelb – *das mit Weiß und Rot verbundene Glänzende*, Purpur – *eine Mischung des Roten mit dem Weißen und Schwarzen*, Dunkelviolett – *es entsteht, wenn die Purpurfarbe gebrannt und Schwarzes in reichlicherem Maße beigemischt wird*, Dunkelblau – *verbindet sich das Weiße mit dem Glänzenden und trifft mit gesättigtem Schwarz zusammen*, Himmelblau – *als Vermischung des Dunkelblauen mit dem Weißen*. Platon vervollständigt die Farbmischung bis hin zum *Gelbbraunen* und *Lauchgrünen*.²⁶⁵

Die einzige umfassende theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema Farbe ist aus der Schule des Aristoteles hervorgegangen.²⁶⁶ Sowohl die Äußerungen von Aristoteles selbst in unterschiedlichen Schriften zum Thema Farbe²⁶⁷ als auch die peripatetische Schrift *Über die Farben* sind bis ins 17. Jahrhundert hinein einflussreich gewesen.²⁶⁸ Farbe wird bei Aristoteles zu einem Korrelat des Sehens selbst,²⁶⁹ während die anderen zum Objekt gehörenden Wahrnehmungsdaten – wie Form, Größe und Distanz – auch durch andere Sinne wie beispielsweise durch den Tastsinn übermittelt werden können. Die Theorie des Sehens und der Farben entsteht bei Aristoteles aufgrund einer rigoros vom Phänomen her bestimmten Analyse des Sichtbaren,²⁷⁰ unter Ausschluss jeder anderen sensorischen Gegebenheit.²⁷¹ Farbe kann nur durch

²⁶⁴ [...] *doch wenn sie* [die von den Körpern ausgehenden Flammteilchen] *ohne allzu starke Gewalt ins Auge eintreten, sodass sie sich mit seinen Säften mischen, erzeugen sie eine Rotempfindung* [...] Es ist dieser Roteindruck, welcher in verschiedenem Maß dem gleichzeitigen Eindruck von Schwarz und Weiß beigemischt, die Wahrnehmung aller anderen Farben erzeugt. Abgesehen von Blendung beruhen alle Farben außer Rot auf Empfindungen, die außerhalb unseres Auges, in der Sehströmung, entstehen [...]. [Bei Hipparch findet sich ausdrücklich der Vergleich mit einer Hand.] Zur antiken Seh-Farbtheorie siehe vor allem: Gérard Simon, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik*, München 1992.

²⁶⁵ Hinsichtlich der Maßverhältnisse bei den Mischungen von Farben gibt Platon keine Auskunft.

²⁶⁶ Die erste und einzige antike Abhandlung, die sich nur mit dem Thema Farbe beschäftigt, ist die peripatetische Schrift *Über die Farbe*.

²⁶⁷ U.a. äußert sich Aristoteles über die Grundfarben in *Meteorologica* 372a: Hier scheint er Rot – Grün – Purpur als die einzigen Farben zu betrachten, die nicht durch Mischen entstehen. Rot gilt als die dem Licht und Violett als die dem Dunkel am nächsten stehende Farbe: *Meteorologica* 774b-375a. Grün wird eine Mittelstellung zwischen (schwarzer) Erde und (weißem) Wasser zugeschrieben: *Über Pflanzen* 827b und *Problemata* XXXI, 959a. In der peripatetischen Schrift *Über die Farben* wird die Abwandlung des Lichts durch die Dunkelheit als Entstehungsgrund der Farben genannt, wobei Rot als das primäre Produkt einer derartigen Abwandlung gilt: 791b.

²⁶⁸ Siehe dazu u. a.: Gérard Simon, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik*, München 1992, S. 43ff.

²⁶⁹ Das Sichtbare definiert Aristoteles zunächst und hauptsächlich durch die Einzigartigkeit, die der von ihm provozierten Sensation eignet: Eigentlich dem Sehen gehört nur an, was kein anderer Sinn vermitteln kann: *Die Farbe* [*Über die Seele* II, 7, 418a].

²⁷⁰ Dabei geht Aristoteles von der Annahme aus, dass Farben als tatsächliche Eigenschaften von Körperoberflächen und nicht als Empfindungen, die vom Auge bzw. vom Gehirn durch Charakteristika des reflektierten Lichts hervorgerufen werden, vorliegen.

²⁷¹ Damit das Sehen stattfindet, sind drei Bedingungen erforderlich: Ein farbiges Objekt, ein transparentes, vermittelndes Medium und Licht. Im Dunkel bleiben die Farben, welche die Dinge zeigen, unbemerkt, denn sie werden durch das Medium, das sie vom Auge trennt, nicht übertragen. Zunächst ist das Medium nur potentiell transparent/diaphan. Erst durch das Hinzutreten eines feuerartigen Elements aktualisiert sich seine Transparenz, wobei der Übergang von der Potenz zum Akt sich augenblicklich vollzieht: Wenn die Sonne aufgeht, erhellt sich mit einem Mal der ganze Horizont. Sofort sieht man die Farben, denn sie besitzen die Eigenschaft, das aktualisierte

ein Zwischenglied wahrgenommen werden, eine zusammenhängende Folge sich bis ins Augeninnere fortsetzender transparenter Medien, während man dasjenige, welches im direkten Kontakt mit dem Augapfel steht, nicht sieht.²⁷² Das Durchsichtige des Mediums zeigt sich dem Betrachter nur insofern, als es ihm die Farbe des Körpers vermittelt.²⁷³ Licht wird als Zustand des Mediums betrachtet, in welchem die Durchsichtigkeit des Mediums wirklich ist. Da Licht²⁷⁴ selbst keine Substanz ist, benötigt es zu seiner Verbreitung keine Zeit. Die Farbe [*chroma*] umschließt die Oberfläche der sichtbaren Gegenstände und hat die Kraft, das wirklich Durchsichtige in Bewegung zu versetzen. Sichtbar wird die Farbe erst durch das Licht, das wiederum von der Farbe zunächst im Durchsichtigen erregt wird. Erst der Kombination aus Licht und Farbe gelingt die Erregung der Sinneswerkzeuge.²⁷⁵

Der Unterschied zwischen farbigen und leuchtenden Oberflächen ist ein gradueller: *So wie es in der Luft bald Licht und bald Dunkelheit gibt, so gibt es auch in den Körpern das Weiße und das Schwarze.*²⁷⁶ Was die Farben voneinander unterscheidet, ist ihre größere und geringere Eignung, das Diaphane²⁷⁷ zu aktualisieren, in einer Skala, auf welcher Schwarz die totale Privation²⁷⁸ und Weiß²⁷⁹ die größte Intensität darstellt.²⁸⁰ Sein Farbsystem hat Aristoteles analog dem System des Empedokles aufgebaut. Neu ist hingegen das Schema²⁸¹ einer mit sieben Grundfarben²⁸² besetzten Farbenlinie.²⁸³ Neu ist auch die Theorie von den drei Grundfarben:

Diaphane in Bewegung zu setzen. [Über die Seele II, 7, 418a] Die Diaphanität gehört in gewissem Maße zu allen Körpern, selbst zu den opaksten, denn sie sind alle geeignet, Farbe anzunehmen.

²⁷² Licht an sich ist nicht körperhaft, sondern Akt des Diaphanen als eines Diaphanen, d. h. es ist das, was von den transparenten Körpern zu sehen ist. Der unmittelbare Wechsel, der sich bei ihrer Erleuchtung [der Körper] in den transparenten Medien vollzieht – einschließlich der Bestandteile des Augapfels – macht deutlich, das sich öffnende Auge sofort selbst noch auf größte Distanz die vor ihm liegenden farbigen oder leuchtenden Oberflächen erfassen kann.

²⁷³ Genau genommen sieht der Betrachter das Medium nicht, sondern er sieht durch es hindurch.

²⁷⁴ Aristoteles, *De mente* 52 c7: Licht ist das Durchsichtige, Farbe, was das Durchsichtige in Bewegung setzt.

²⁷⁵ *De anima* 419a 14-15.

²⁷⁶ Aristoteles, *De sensu et sensibili* 439b.

²⁷⁷ Es ist eine Theorie der Sichtbarkeit: Als Akt des Diaphanen wäre das Licht für das Sehen und das Sichtbare, was die tätige Erkenntnis für den Intellekt und das Intellegible ist. Dies wäre – so argumentiert insbesondere Simon – analog dem aristotelischen Gott als dem Begriff des reinen Aktes zu verstehen; siehe dazu: Gérard Simon: *Gérard Simon, Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik*, München 1992, S. 54ff. Nach Simon hat die Vorstellung des Diaphanen Aristoteles dazu geführt, die erst unkörperliche Erklärung des Lichtphänomens zu liefern und auf Projektionsmechanismen zu verzichten. Diese Theorie hat bis hin zu den optischen Schriften Goethes gewirkt.

²⁷⁸ Bei Aristoteles hat Licht selbst keine Farbe, sondern ist nur das Medium, durch das die Farben gesehen werden, und zwar jene Farben, welche die Gegenstände haben. Licht allein ist weiß, weshalb Aristoteles es dem Element Luft zuordnet.

²⁷⁹ Die Reduzierung der Grundfarben auf Weiß und Schwarz wird durch Ab- bzw. Anwesenheit von Licht definiert.

²⁸⁰ Das Licht ist lediglich die Wirksamkeit dieser Eigenschaft der Transparenz.

²⁸¹ Die von Aristoteles erstellte Farbenlinie wird zum Ausgangspunkt der bis zu Newton erstellten Farbsysteme.

²⁸² Das siebenfarbige Spektrum setzt Aristoteles auch analog zur musikalischen Oktave: *De Sensu et Sensibili*: 439b-440a; siehe dazu: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin 2001, S. 12f. Siehe dazu auch: Klaus Stromer (ed.), *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, Köln 2002, S. 14ff.

²⁸³ Zunächst entstehen Farben aus der Mischung von Licht und Dunkel, d.h. eine Ordnung der Farben muss von Weiß nach Schwarz verlaufen. Aristoteles benennt fünf zwischen Schwarz und Weiß angesiedelte gemischte

Bei der Analyse des Farbspektrums des Regenbogens meint Aristoteles drei Hauptfarben – Rot, Grün, Blau – isolieren zu können und setzt diese Trias [Urfarben], welche er für nicht mischbar²⁸⁴ hält, analog zu den drei Empfindungskräften des menschlichen Sehorgans in Beziehung,²⁸⁵ eine Einsicht, welche durch die moderne Farbenlehre²⁸⁶ bestätigt worden ist.

Zwar äußern die unterschiedlichen philosophischen Schulen hinsichtlich der Qualität der Farbe voneinander abweichende Ansichten, die Theorie des Sehens folgt jedoch stets dem gleichen Schema: Die Emission von Sehstrahlen impliziert, dass aus der Pupille ein feuriges Element – selbst wenn es ein Gemisch ist – austritt und sich in der Luft mit dem äußeren, am Licht erkennbaren Feuer vermischt. Während in der modernen Naturwissenschaft in der Regel Phänomene quantitativ einer Analyse unter der Annahme des Kausalitätsprinzips unterzogen werden, besteht in der Antike das Bedürfnis nach einer analogen Erklärung, um dem Prinzip der Homogenität gerecht zu werden.²⁸⁷ Daher gilt für alle antiken Theorien des Sehens: Das Sehen und das Sichtbare sind miteinander verwandt.²⁸⁸

Konträr zu der aristotelischen Aussage, das Sichtbare im eigentlichen Sinn sei Farbe, verhält sich Euklid²⁸⁹ in seiner optischen Schrift, da er Licht und Farbe bei seinen Untersuchungen negiert. Die feurige Ausstrahlung des Auges ist zu einer geraden Linie, dem Sehstrahl, geworden und damit zu einem Phänomen, das zum Gegenstand deduktiver Logik und geometrischer Beweisführung gemacht werden kann.²⁹⁰ Sehen als formaler Untersuchungsgegenstand wird auf die geometrischen Eigenschaften reduziert und dadurch zu einem rein metrischen Anliegen,

Farben: Karmesinrot, Violett, Lauchgrün, Tiefblau und entweder Grau [Aristoteles vermutet, dass dies eine Spielart von Schwarz sein könnte] oder Gelb [das dem Weiß zuzuordnen sei]. Diese Farben lassen sich wiederum ihrerseits mischen: De Sensu et Sensibili 442a. [Aristoteles war auch der Erste, der Farbmischungen untersucht hat.]

²⁸⁴ Nur Leonardo folgt später diesem Ansatz.

²⁸⁵ Aristoteles Meteorologica III, 2, 372 a 6.

²⁸⁶ Die moderne Farbenlehre stützt sich sowohl auf psychologische Experimente als auch auf physiologische Versuche. Im Bereich der internet-Programmierung dient das sogenannte Rot-Grün-Blau-Modell, kurz RGB-Modell genannt, mit einem Hexadezimalsystem zur genauen Angabe von Farben bei der Erstellung von HTML-Grafiken.

²⁸⁷ Einzig das Gleiche kann auf Gleiches wirken oder Entgegengesetztes auf Entgegengesetztes – was immer noch eine gattungsmäßige Gemeinsamkeit impliziert. In dem Maß, wie das Studium der Natur prinzipiell qualitativ geblieben ist (und nicht quantitativ), ist es gezwungen, bei der Erklärung oder Entdeckung einer Filiation irgendeine Form der Ähnlichkeit anzunehmen. Siehe dazu: Gérard Simon, Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik, München 1992, S. 40ff.

²⁸⁸ Die moderne Opposition von Subjekt und Objekt ist eine späte Errungenschaft der westlichen Kultur, sie erscheint erst in den Schriften von Descartes und ist eine Konsequenz der Probleme, die sich im Gefolge der Entdeckung des Netzhautbildes einstellen. Zu diesen Vorgängen siehe die Erläuterungen bei: Gérard Simon, Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik, München 1992, S. 42.

²⁸⁹ Zu Euklid siehe vor allem: Jürgen Schönbeck, Euklid um 300 v. Chr., Basel 2003, S. 101ff.; und: Markus Schmitz, Euklid. Grundlegung einer Wissenschaft, in: Michael Erler, Andreas Graeser (ed.), Philosophen des Altertums. Von der Frühzeit bis zur Klassik, Darmstadt 2000, S. 191-203.

²⁹⁰ Nach Vitruv VII, 11 spricht alles dafür, dass die geometrische Untersuchung des Sehens von den malerischen Techniken ausgeht, welche die Künstler seit dem 5. Jh. zu kodifizieren versuchten. Die Lehre Euklids, die von Ptolemaios weiterentwickelt wurde, wird in der Optik als Extramissionslehre bezeichnet; siehe dazu: John Hyman, Die kartesische Theorie des Sehens, Ratio 28, 1986, S. 137.

das schwarz auf weiß oder in einer monochromen Zeichnung demonstriert werden kann. Der Blick wird zum einzigen Studienobjekt, unter Ausschluss aller Organe, die Träger dieses Blicks sind.

Doch in den folgenden Jahrhunderten erweist sich, dass die einfache Vermessung des Sichtbaren, welche Euklid vorgenommen hat, mit Sicherheit eines zeigt, dass das Sichtbare nicht nur aus Gemessenem besteht²⁹¹ und dass der Blick von der Fähigkeit des Urteilens und Erkennens nicht getrennt werden kann. Diese notwendige Konsequenz zieht schließlich Ptolemaios in seiner Schrift *Optik*.²⁹²

Indem Ptolemaios die Farbe von den anderen Prädikaten unterscheidet, nimmt er die aristotelische Opposition zwischen den *Sensibilia propria* und den *Sensibilia communia* wieder auf. Nur die Farbe²⁹³ – so formuliert Ptolemaios in seiner *Optik* – gehört als einzige Empfindung dem Gesichtssinn an, nur sie wird durch sich selbst ohne Vermittlung erkannt.²⁹⁴ Position, Größe, Form und Bewegung können hingegen (im Sinne von Veränderung) auch durch andere Sinne, z. B. durch eine Berührung oder durch Hören,²⁹⁵ erfasst werden. Will man die Form eines Objekts oder seine Ortsveränderung wahrnehmen, dann muss sich seine Färbung hinreichend von seiner Umgebung oder dem Hintergrund, vor dem es sich abhebt, unterscheiden. Somit ist nur die Farbe²⁹⁶ als sie selbst ein Sichtbares und nur durch sie gehören die anderen Prädikate dem Sichtbaren an. Daraus folgt, dass man von den Dingen nicht ihr Substrat sieht, sondern ihre Oberfläche, die wiederum für den Gesichtssinn mit ihrer Farbe²⁹⁷ zusammenfällt.²⁹⁸

²⁹¹ So bezeichnet quasi die Mathematik den Ort – indem sie hier eine Leere gelassen hat –, den die Wahrnehmungspsychologie einnehmen muss.

²⁹² Die *Optik* hat Ptolemaios wahrscheinlich gegen Ende seines Lebens, d.h. ca. im letzten Viertel des 2. Jh. n. Chr. verfasst; siehe dazu: A. Mark Smith, *Ptolemy's theory of visual perception: an English translation of the Optics with introduction and commentary*, Philadelphia 1996.

²⁹³ Wahrscheinlich liefert die gemeinsame Gattungszugehörigkeit, welche die Augenstrahlung, die Seele als deren Ausgangspunkt, das Licht und die Farbe umfasste, die Erklärungsgrundlage der visuellen Sensation. Im verlorengegangenen Buch der *Optik* soll Ptolemaios zwölf einfache Farben aufgelistet haben, von denen elf bei Photios erwähnt werden: schwarz, Weiß, Orange [*xandos*], graubraun, grau [*phaion*], gelb [*ochros*], rot [*erythos*], blau [*kyanos*], purpur [*halurgos*], glänzend [*lampron*], dunkelbraun [*orphinon*]; siehe dazu: Rolf G. Kuehni, *Color Space and Its Divisions. Color Order from Antiquity to the Present*, Hoboken 2003, S. 25.

²⁹⁴ Mit dieser These stellt sich Ptolemaios gegen andere Theoretiker, gegen Epikureer und Skeptiker, welche sich in diesem Punkt auf die Lehre der Atomisten berufen und daher Farbe zu einem Akzidenz – sei es des Gesichtssinns, sei es des Lichts – machen. Siehe dazu: Gérard Simon, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik*, München 1992; S. 97ff.

²⁹⁵ Dies gilt z.B. für das Moment der Position oder der Bewegung.

²⁹⁶ Eine Abwesenheit des Lichtes fühlt man als Privation der Farbempfindung.

²⁹⁷ Eine begrenzende Farbe hat im Verhältnis zu anderen Farben Position, Größe, Form und gegebenenfalls Bewegung [...] doch diese verschiedenen Prädikate kommen ihr nicht zu, insofern sie gelb – rot – grün ist, sondern insofern sie die Farbe eines bestimmten Objekts ist. Es ist also nur ein *zufälliger Umstand*, dass diese Prädikate sich ihr zuschreiben lassen und dass die Farbe diese Prädikate sichtbar macht, während sie selber *wesentlich* sichtbar ist.

²⁹⁸ Dies gilt selbst für den Fall, wenn der Blick nicht gegen einen opaken Körper stößt und sich in einem transparenten Medium verliert, denn nun erscheint ihm das Wahrgenommene – wie beim Himmelsblau – als farbige Grenze.

Zunächst geht auch Ptolemaios wie schon Aristoteles davon aus, dass Sehen und Licht²⁹⁹ nicht nur eine gemeinsame ätherische Natur³⁰⁰, sondern auch eine Anzahl von gleichen Eigenschaften besitzen.³⁰¹ Als wichtige Neuerung führt Ptolemaios jedoch den Begriff der Achse³⁰² des Sehkegels³⁰³ ein, wodurch einerseits eine Untersuchung des binokularen Sehens ermöglicht wird,³⁰⁴ andererseits der symmetrische Aspekt des Gesehenen als Sichtbares eine Stärkung erfährt. Auch bei seinen wahrnehmungstheoretischen Ausführungen geht Ptolemaios über die aristotelischen Unterscheidung zwischen *sensus* und *sensus communis* hinaus, indem er bei der Beurteilung des Sehens auch die Folgen der Körperhaltung³⁰⁵ und die geometrischen Aspekte der visuellen Wahrnehmung berücksichtigt.³⁰⁶

Die bis jetzt abgehandelten antiken Theorien zur Farbe gehen nur sporadisch auf die Frage nach den technischen Möglichkeiten zur Erzeugung und Mischung von Farben ein³⁰⁷ und es findet sich nur selten eine Bemerkung, wie Maler diese Schwierigkeiten überwinden können. Doch

²⁹⁹ Farbe ist nur durch die Anwesenheit von Licht wahrnehmbar. Nach Ptolemaios handelt es sich dabei um ein analoges Verhältnis wie zwischen Form und Materie. Darüber hinaus muss die Farbe auch mit einem klaren Blick empfangen werden. Sowohl die Qualität des Lichts als auch die Klarheit des Blickes bedingen die Farbqualität. [Ptolemaios, Optik II, 18]: *Was reichlicher oder direkter beleuchtet ist, sieht man besser. Man sieht die in der Sehachse liegenden Objekte auch besser als die an seinen Rändern* [II,20].

Schließlich sieht man in der Abwesenheit des Lichts überhaupt nichts: *Was man fühlt, ist die Privation der Farbempfindung, denn man kann nicht sagen, dass man die Finsternis wahrnimmt* [II,21].

³⁰⁰ Licht und Farbe modifizieren sich gegenseitig, weil sie von einer Spezies in die andere übergehen und beide der Gattung des Leuchtenden angehören: Die Farbe wird leuchten, wenn das Licht auf sie fällt, und das Licht verwandelt sich, wenn es sich färbt.

³⁰¹ So z.B. pflanzen sich beide geradlinig fort. Zu den Unterschieden zählt Ptolemaios, dass sich das Licht homogen in alle Richtungen ausbreitet, im Gegensatz zur Kondensation des Sehens um dessen Fortpflanzungsachse herum. Analog zum Feuer nimmt die Beleuchtung mit der Entfernung von der Lichtquelle ab. Siehe dazu: Gérard Simon, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik*, München 1992, S. 96ff.

³⁰² *Man sieht die in der Sehachse liegenden Objekte besser als die an seinen Rändern* [II,20].

³⁰³ Beim Sehkegel muss gleichzeitig die Entfernung von der Spitze und die Abweichung von der Achse berücksichtigt werden.

³⁰⁴ Dies führt zu Schwierigkeiten bei der Analogie von Sehen und Licht, denn die Verdichtung der visuellen Strahlung um die Achse steht im Gegensatz zur gleichförmigen Ausbreitung des Lichts rings um die Quelle; siehe dazu: Gérard Simon, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik*, München 1992, S. 97.

³⁰⁵ Damit nimmt Ptolemaios in diesem Kontext eine bereits phänomenologisch anmutende Haltung ein.

³⁰⁶ Die Lehre von der inneren Wahrnehmung bildet in älterer Zeit meist einen Bestandteil der Lehre vom *inneren Sinn* [sensus interior], der sowohl als Gemeinsinn wie als Fähigkeit inneren Erlebens, Reflektierens, Vorstellens usw. gilt. Dem Gemeinsinn – *koinê aisthêsis* – schreibt Aristoteles auch die Wahrnehmung des Empfindens zu [De memor. 1. De somn. 2]. Er lehrt eine *noêsis noêseôs* (Eth. Nic. IX, 9). CICERO spricht von »tactus interior« (Acad. II, 7, 20). PLOTIN hat den Begriff der *synaisthêsis* [Bewusstsein].

³⁰⁷ Zur Polychromie in der griechischen Kunst allgemein siehe vor allem: Michales A. Tiverios, et al. (ed.), *Color in Ancient Greece. The Role of Color in Ancient Greek Art and Architecture*, Thessaloniki 2002. Zur Polychromie der antiken Skulptur siehe vor allem: Vinzenz Brinckmann, Ulrike Wurnig (ed.), *Bunte Götter. Die Farbigekeit antiker Skulptur*, Basel 2005. Zur Polychromie der griechischen Architektur siehe vor allem die Zusammenfassung mit z.T. neueren Literaturangaben bei: Marie-Christine Hellmann, *L'architecture grecque 1: Les principes de la construction*, Paris 2002, S. 230ff. Zur griechischen Malerei siehe u. a.: Ingeborg Scheibler, *Griechische Malerei in der Antike*, München 1994. Zur Malerei in Makedonien und in den griechischen Kolonien siehe: Angela Pontrandolfo (ed.), *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia*, Salerno 2002.

nehmen die Theoretiker immer wieder Bezug auf die Malerei selbst.³⁰⁸ Auch die Kunsthandwerker selbst scheinen – wenn man der Überlieferung Glauben schenkt³⁰⁹ – technische Abhandlungen verfasst zu haben, von denen jedoch nur einige Titel überliefert sind.³¹⁰ Ausführungen zu einigen dieser Werke finden sich in Buch XXXV der Naturgeschichte von Plinius dem Älteren (23-79 n. Chr.). So erwähnt Plinius u. a. [XXXV, 111 und 128], dass ein um die Mitte des vierten vorchristlichen Jahrhunderts tätiger Bildhauer und Maler Euphranor mehrere Schriften zur Farbe und zur Symmetrie³¹¹ verfasst habe.³¹² Präziser und ausführlicher berichtet Plinius über die begrenzte Farbpalette in der griechischen Malerei, wobei er die Einführung der Vierfarbenlehre³¹³ in die Malerei mit den Farben Weiß, Gelb, Rot, Schwarz³¹⁴ auf den Maler Apelles (370-ca.300 v. Chr.) zurückführt.³¹⁵ Ein Nachweis, wann und wo die restriktive Verwendung der vier Farben einsetzt, fehlt. Zwar ist Empedokles der früheste Philosoph, welchem eine Vierfarbentheorie der Elemente zugeschrieben wird, doch findet sich in den erhaltenen

³⁰⁸ Dies gilt bereits für Empedokles und Demokrit. Letzterer soll eine Abhandlung über die Farbe und die Malerei hinterlassen haben. Von Platon glaubte man in der Antike, dass er in seiner Jugend Maler gewesen sei. Im *Philebos* [53b] erwähnt Platon die Schönheit der Grundfarben in Analogie zu der in den geometrischen Grundformen innewohnenden. Auch im *Politikos* [277b-c] lobt Platon die Farben: Erst durch sie erreiche eine Zeichnung einen lebendigen Ausdruck. Siehe dazu vor allem: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg 1994, S. 14; und: Jerome Jordan Pollitt, *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History and Terminology*, Yale 1974, S. 31ff.

³⁰⁹ Zu den verschollenen Abhandlungen siehe: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg 1994, S. 14 Anm. 27; und: Jerome Jordan Pollitt, *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History and Terminology*, Yale 1974, S. 64ff.

³¹⁰ Zur Anwendung von Farben in der Antike und in der Neuzeit siehe vor allem: Gudrun Wolfschmidt (ed.), *Farben in Kulturgeschichte und Naturwissenschaft*, Hamburg 2010.

³¹¹ Im *Menon* [76d] definiert Platon die Farbe – analog der Terminologie bei Empedokles – als Ausflüsse der Körperoberflächen, die beim Sehvorgang ins Auge hineinpassen. Der Farbe wird hier eine Form des *vergleichen* *den Messens* [*symmetros*] zugesprochen. Anders spricht Plotin über Farben, Symmetrie und Schönheit: Enneaden I,6,2,20ff. Schönheit wie Farbe kann nicht auf Symmetrie zurückgeführt werden, da sie meist einfach ist. Hier scheint schon latent ein Verständnis für bilaterale Symmetrie vorhanden zu sein.

³¹² Gaius Plinius Secundus d.Ä., *Naturalis historiae* Liber XXXV lateinisch – deutsch, herausgegeben und übersetzt von Roderick König et al., Darmstadt 1997, S. 88 [XXXV, 111] und S. 99.

Zu der Vierfarbenlehre in der griechischen Malerei siehe vor allem: Elena Walter-Karydi, *Prinzipien der archaischen Farbgebung*, in: Karin Braun, Andreas Furtwängler (ed.), *Festschrift zum 60. Geburtstag von Friedrich Hiller*, Saarbrücken 1986, S. 23-41; und: Ingeborg Scheibler, *Die Vier Farben der griechischen Malerei*, AK 17, 1974, S. 92-102.

³¹³ Sämtliche spätere Ausführungen zur Vierfarbenlehre gehen auf Plinius oder Cicero, *Brutus*, 50 zurück. Zur Vierfarbenlehre in der griechischen Malerei siehe vor allem: Vincent J. Bruno, *Form and Colour in Greek Painting*, London 1977, S. 53ff. Bruno führt als Beispiele für diese Farbtechnik bemalte Grabmäler in Lefkadia in Griechenland und in Kazanlak in Bulgarien an, die ca. 300 v. Chr. datiert werden. Das Fehlen von Blau begründet Bruno mit dem Hinweis, dass bestimmte schwarze Pigmente den Eindruck eines Blautons vermitteln, S. 79ff.

³¹⁴ In der Naturgeschichte des Plinius [XXXV,12] fallen die vier Grundfarben unter den positiv besetzten Oberbegriff der *colores austeri*, während die *colores floridi*, eine weitere Farbgruppe mit leuchtenden Farben – u. a. Zinnoberrot und Menninge – kritisch betrachtet wird. Diese Einschätzung ist wahrscheinlich vor dem Hintergrund des Disputes über den Wert der Attribute *atticus* und *asiaticus* zu sehen; siehe dazu vor allem: Vincent J. Bruno, *Form and Colour in Greek Painting*, London 1977, S. 67ff.

³¹⁵ NH XXXV, 32; 78ff; zur Farbtheorie bei Apelles siehe auch: John Gage, *A Locus classicus of Colour Theory: The Fortunes of Apelles*, JWCI 44, 1981, S. 1-26.

Fragmenten keinen Hinweis auf eine farbliche Einschränkung innerhalb der Werkstattarbeit.³¹⁶ Die älteste Überlieferung von vier Grundfarben [ohne Bindung an die vier Elemente] findet sich in der Schrift *De sensibus* des Naturforschers und Philosophen Theophrast (etwa 390-287 v. Chr.), eines Zeitgenossen der bei Plinius genannten Maler.³¹⁷ Doch erst in den Schriften von Galen von Pergamon (129-216 n. Chr.)³¹⁸ und in anderen Schriften der hohen Kaiserzeit und der beginnenden Spätantike scheint sich die Lehre von vier Grundfarben – Schwarz, Weiß, Rot, Gelb – und ihre Bindung an die vier Elemente durchzusetzen.³¹⁹ Gegen eine malerische antike Praxis mit vier Grundfarben sprechen sowohl die zahlreichen literarischen Hinweise, welche das Mischen von Farben missbilligen³²⁰, als auch das Fehlen eines Hilfsgerätes zur Herstellung von Farbmischungen – wie eine Palette – innerhalb der Gattung der archäologischen Artefakte. Zwar gibt es auch in der Spätantike noch Kompendien mit Hinweisen zur Farblehre,³²¹ doch das Interesse an polychromen Innenausstattungen hat sich vom Fresko zunächst hin zu üppigen Dekorationen mit Buntmarmoren und schließlich auf vollständig mosaizierte Räume³²² verlagert. Dem veränderten Geschmack scheint auch die Tafelmalerei nicht mehr zu genügen.³²³ Vor allem durch die Ausschmückung der Wände und Gewölbe der frühchristlichen Kirchen, Mausoleen und Baptisterien mit Mosaiken³²⁴ entwickelt sich in den Dekoren des

³¹⁶ Weder Aetios noch Stobaios machen nähere Angaben über die vier Farben, welche sie im Bericht über die Theorie des Empedokles den vier Elementen zuschreiben. Einen Überblick über die Zeugnisse findet sich bei: Vincent J. Bruno, *Form and Colour in Greek Painting*, London 1977, S. 57.

³¹⁷ Theophrast [De sensibus 73-76] erwähnt zwar, dass als Erster der Atomist Demokrit von vier einfachen Farben – nämlich Weiß, Schwarz, Rot, Grün – in der Schrift *De coloribus* gesprochen habe, doch ob Demokrit diese Farben den vier Elementen zugeordnet habe, davon spricht er nicht.

³¹⁸ Galen, *Über die Lehre des Hippokrates* I,2.

³¹⁹ Gage rechnet dazu auch die Physiklehre des Aetios und die pseudoaristotelische Schrift *De mundo*, siehe dazu: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994, S. 29. Gage führt die Vierfarbentheorie bei Plinius auf die hippokratische Lehre von den vier Säften [Blut (rot), Schleim (weiß), schwarze und weiße Galle] zurück, deren ausgewogene Mischung für einen gesunden Organismus sorgt. Doch erst in den galenischen Schriften wird die Ansicht formuliert, dass sich die Säfte auch in den Farben des menschlichen Gesichtes spiegeln. In: *Hippocrates Librum de Humoribus Commentarii*, Venedig 1562, S. 8ff. [zitiert nach Gage].

³²⁰ Dies gilt sowohl für den griechischen als auch für den römischen Bereich; siehe dazu vor allem: Vincent J. Bruno, *Form and Colour in Greek Painting*, London 1977, S. 89ff.; und: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994, S. 31.

³²¹ U.a. in der Art des Onomastikon von Julius Pollux (2. nachchristliches Jahrhundert), das bereits 1502 in Venedig gedruckt wurde. Ein wichtiger Hinweis auf eine Farbreihe findet sich bei Chalcidius. In seinem im vierten oder fünften nachchristlichen Jahrhundert entstandenen Kommentar zu dem platonischen Dialog *Timaios* erwähnt Chalcidius zu der Passage 67ff. eine Reihe von fünf Grundfarben in der Reihenfolge: Weiß, Gelb, Rot, Blau, Schwarz. Es ist der erste antike Nachweis einer einzigen, symmetrisch angelegten tonalen Reihe mit Rot als mittlerer Farbe; siehe dazu: Rolf G. Kuehni, *Color Space and Its Divisions. Color Order from Antiquity to the Present*, Hoboken 2003, S. 27.

³²² Während es sich bei den frühen Mosaiken um Kieselmosaiken handelt, werden etwa seit dem 2. vorchristlichen Jahrhundert sogenannte *tesserae*, mehr oder weniger regelmäßig geschnittene Steine verwendet und in der römischen Zeit häufig künstlich gefärbte, quadratische Terracotta- und Glaselemente.

³²³ Zu den wichtigsten Gattungen der Malerei von der Spätantike bis ins späte Mittelalter gehört die Buchmalerei, deren Denkmäler kontinuierlicher und reicher überliefert sind als die anderer Gattungen von Malerei. Siehe dazu vor allem: Otto Pächt, *Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung*, München 1984.

³²⁴ Anders als in der Tafel- oder Freskenmalerei, in der Farben in polychromer Manier, innerhalb eines *chiaroscuro* oder koloristisch eingesetzt werden können, lässt das Mosaik nur eine optische Mischung zur Steigerung der Farbigekeit zu, die in ausgeprägter Form der Technik des Divisionismus entspricht.

vierten und fünften Jahrhundert n. Chr. allmählich ein neuartiges Zusammenspiel von Licht und Farbe. Zunächst werden die Mosaiken – vor allem im Bereich von Obergaden und der Apsis – mit dem natürlichen Licht³²⁵ von Fensteröffnungen konfrontiert. Zusätzlich wird das Leuchten der Farben verstärkt, indem man dünne Goldplättchen³²⁶ zwischen zwei Glasplättchen legt.³²⁷ Die gewünschte Leuchtkraft der Farben versucht man zunehmend durch eine Einschränkung der Farbskala³²⁸ und damit zugleich mit einer Reduktion des darstellenden Farbwertes zu erreichen.³²⁹ Ein neues Phänomen, eine Kombination aus Farbe und Licht – dem Vorgang einer Diffusion nicht unähnlich –, offenbart sich schließlich im 12. Jahrhundert in einer im europäischen Bereich neuen Gattung der Flächenkunst, der Glasmalerei in den Fenstern der gotischen Kirchen.³³⁰ Wie die relativ dunklen Farben – bevorzugt werden Rot und Blau³³¹ – bezeugen, geht es zunächst weniger darum, Licht in die Kirchenräume zu bringen, sondern wichtiger scheint es, die Farben zum Leuchten zu bringen.³³²

³²⁵ Zur Bedeutung des Lichts für die spätantiken Mosaiken und Malereien siehe vor allem: Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, S. 1ff.; und: Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, S. 27f.

³²⁶ Nach Dittmann ist die Funktion des Goldes im nachantiken Farbsystem als eine Metallfarbe auf drei Faktoren zurückzuführen: Gold erzeugt Licht – in der Erscheinungsform des Glanzes –, Gold ist Farbe und darüber hinaus eine kostbare Materie; siehe dazu: Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, S. 7.

³²⁷ Schon in der frühmittelalterlichen Ästhetik wird Farbe mit *lumen* verbunden, und damit ist die Farbe nur zwei Schritte von der höchsten Form des göttlichen Lichtes entfernt: siehe dazu: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994, S. 70: Bereits der irische Theologe Johannes Scotus Eriugena (810-877) bemüht sich, zwischen *lux* [dem göttlichen Licht] und *lumen*, einem Licht, welches von den Menschen wahrgenommen wird, zu unterscheiden.

³²⁸ Fritz Haeblerlein, *Grundzüge einer nachantiken Farbikonographie*, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 3, 1939, S. 75-126.

³²⁹ Unterstützt wird eine derartige Vorgehensweise durch eine zunehmende Farbsymbolik in der frühmittelalterlichen Kunst. Auch in diesem Bereich bevorzugt man reine, nicht gegenstandsgebundene Farben. Siehe dazu: Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, S. 2. Nur ungenau datiert werden kann [wahrscheinlich ist eine Entstehung zwischen dem 11. und dem 13. Jahrhundert] der Farbtraktat des Heraclius: Heraclius, *Von den Farben und Künsten der Römer*. Originaltext und Übersetzung, hrsg. von Albert Ilg, Osnabrück 1970.

³³⁰ Siehe dazu u. a.: Florens Deuchler, *Gothic Glass*, in: Thomas B. Hess, John Ashbury (ed.), *Light in Art*, New York 1969, S. 67-81. Der erste Traktat, der sich u. a. mit Glasmalerei befasst, stammt von dem deutschen Benediktinermönch Theophilus (1080?-1125?), der auch unter dem Namen Rugerus bekannt ist. In dem Traktat *De diversis artibus* führt Theophilus zwölf Farben ein, die er – analog dem Regenbogen – nacheinander tonal entwickelt. Kuehni geht davon aus, dass es sich dabei um eine Systematisierung der Versuche von Avicenna handelt; siehe dazu: Rolf G. Kuehni, *Color Space and Its Divisions. Color Order from Antiquity to the Present*, Hoboken 2003, S. 28ff.

³³¹ Als Malfarbe für Glasmalereien kennt man im Mittelalter nur das Schwarzlot, eine monochrome Malfarbe aus zerstoßenem Bleiglas und Eisenhammerschlag oder Kupferoxyd als Schwärzungsmittel. Da Bleiglas einen niedrigeren Schmelzpunkt als Schwarzlot hat, kann sich die Malfarbe beim Einbrennen mit diesem haltbar verbinden. Träger dieser schwarzen Malfarbe sind farbig hergestellte Glastafeln, deren Färbung durch Beimischung von Manganoxyd [violett], Kobaltoxyd [blau] und Kupferoxyd [rot] entsteht. Das Grundglas ist also gewissermaßen eine Leinwand, die im Unterschied zur Tafelmalerei nicht neutraler Träger von Farbe, sondern die Farbe selbst ist. Um 1300 wird das Silbergelb als zweite Malfarbe eingeführt. Siehe dazu auch die vorherige Anmerkung.

³³² Gegen die herkömmliche Theorie, in deren Zentrum die Lichtmetapher steht [vertreten u. a. bei: Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, S. 10ff.], argumentiert Gage mit dem Funkeln der Farben analog dem von Edelsteinen; siehe dazu: John Gage, *Kulturgeschichte der*

Vielleicht auch angeregt durch diese bunten, leuchtenden Kirchenfenster gewinnt das Phänomen des Lichtes in den Schriften der zeitgenössischen scholastischen Philosophie zunehmend an Bedeutung.³³³ Allgemein lässt sich im 13. Jahrhundert eine Wendung der Philosophie hin zur Beobachtung und Deutung physikalischer Phänomene feststellen. Das zunehmende Interesse an naturwissenschaftlichem Denken steht sicherlich auch in einem Zusammenhang mit dem wieder möglichen Zugriff auf antike philosophische und naturwissenschaftliche Texte.³³⁴ Eingeleitet wird diese Phase durch die im 12. Jahrhundert einsetzenden Rückübersetzungen aus dem Arabischen ins Lateinische von Texten antiker griechischer Autoren in der sogenannten *Übersetzerschule von Toledo*,³³⁵ später auch durch Übersetzer am Hof Friedrichs II. (1194-1250) in Palermo und an der Universität von Salerno. Übersetzt werden aber nicht nur antike Texte, sondern auch die zu diesen Texten von arabischen Gelehrten verfassten Kommentare. Darüber hinaus werden medizinisch-naturwissenschaftliche Abhandlungen arabischer Gelehrter ins Lateinische übertragen. In diesem wissenschaftsgeschichtlichen Kontext sind die im frühen 13. Jahrhundert entstandenen Schriften von Robert Grosseteste (1175-1253), der seit 1229 in Oxford lehrt, einzuordnen.³³⁶ In seiner kurzen Schrift *De luce* knüpft Grosseteste an antike Lichtvorstellungen, insbesondere an diejenigen in der Kosmogonie des Timaios, an. Im metaphysischen Sinn wird Licht bei Grosseteste zur *prima materia* [erste körperliche Form], der Raum hingegen zu einer Funktion des göttlichen Lichtes [*lux*], wobei dieses Licht [*lux*] von den Menschen lediglich im Phänomen der Farbwahrnehmung rezipiert werden kann.³³⁷ Grosseteste bietet jedoch nie eine isolierte Beschreibung der ästhetischen Phänomene, sondern bettet diese in ein System aus geometrischen Figuren ein, denn für ihn ist der Naturforscher an die Sprache der Mathematik, die zugleich die Sprache Gottes ist, gebunden.³³⁸ In seiner Schrift *De*

Farbe, Ravensburg 1994, Kap. 4: Das neue Licht der Gotik, S. 69ff. Gage verweist u. a. darauf, dass Lichtdurchlässigkeit in den mittelalterlichen Abhandlungen zur Optik ein zentrales Thema war, weil sie als Grundbedingung sowohl für die Verbreitung von Licht und Bildern als auch für die Erzeugung von Farben galt.

³³³ Dies geschieht bei Robert Grosseteste wahrscheinlich durch den Einfluss der Schriften des sogenannten Dionysios Areopagites, der eine bereits erfolgte Übersetzung dieser Schriften aus dem 12. Jh. revidiert. Siehe dazu: DNP 3, s.v. (Pseudo-)Dionysios Areopagites, Sp.647f. [Alain Touwaide]; und: Kurt Flasch, *Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin zu Machiavelli*, Stuttgart 2000, S. 85-92 und S. 182ff.

³³⁴ Vor allem erfolgt ein Rückgriff auf die naturwissenschaftlichen Schriften des Aristoteles. Zu der Aneignung der arabischen Wissenschaft durch den Westen siehe auch: Kurt Flasch, *Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin zu Machiavelli*, Stuttgart 2000, S. 318ff.

³³⁵ Seit 1085 Toledo durch die Reconquista wieder in christlicher Hand ist, entfaltet sich besonders in der Mitte des 12. Jahrhunderts eine umfangreiche Übersetzungstätigkeit unter dem Erzbischof Raimund von Toledo, die von einer kosmopolitischen Gruppe von Gelehrten getragen wird. Zur Schule von Toledo siehe vor allem: María Rosa Menocal, *Die Palme im Westen: Muslime, Juden und Christen im alten Andalusien*, Berlin 2003, S. 219ff.

³³⁶ Zu Robert Grosseteste siehe auch: Kurt Flasch, *Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin zu Machiavelli*, Stuttgart 2000, S. 376f.

³³⁷ Zu Robert Grossetestes Lichtkosmogonie siehe vor allem: Arthur Zajonc, *Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewusstsein*, Hamburg 1997, S. 69ff.

³³⁸ Grosseteste greift mit dieser Vorstellung nicht nur einen Gedanken Platons aus dem Timaios auf, sondern folgt damit auch einem Gedanken der arabischen Philosophen, die Gott durch seine Kombination von Linien nicht nur als Schöpfer der Geometrie, sondern auch als Schöpfer der Schrift verstehen; siehe dazu: Friedrich Ohly, *Deus*

*colore*³³⁹ greift Grosseteste den aristotelischen Gedanken³⁴⁰ der sieben auf einer Gerade angeordneten Grundfarben wieder auf. Doch im Gegensatz zu Aristoteles ordnet Grosseteste die Farben auf den Seiten eines Würfels an und erzeugt damit zum ersten Mal einen Farbraum, den er zusätzlich durch die Hervorhebung des Unterschieds zwischen bunten und unbunten Farben³⁴¹ und durch den Hinweis auf die unterschiedliche Helligkeit³⁴² der Farben kennzeichnet.³⁴³ Das Vorgehen von Grosseteste lässt vermuten, dass er vermutlich mit einigen Schriften von Euklid³⁴⁴ und mit der Abhandlung *De aspectibus* des arabischen Philosophen, Mathematikers, Arzt und Wissenschaftlers Alkindi (800-873) vertraut war, doch er zitiert weder aus der *Optica* des Ptolemaios noch aus der Abhandlung *De aspectibus* des arabischen Gelehrten Alhazen (ca. 965-ca.1038), der sich als Mathematiker, Optiker und Astronom betätigte.³⁴⁵ Im Gegensatz zu Alhazen, der durch die Entdeckung der Linse im menschlichen Auge sowohl die euklidisch-ptolemäische Sehstrahl-Theorie als auch die aristotelischen

Geometra. Zur Geschichte einer Vorstellung von Gott, in: Norbert Kamp, Joachim Wollasch (ed.), Tradition als historische Kraft. Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des früheren Mittelalters, Berlin 1982, S. 8f.

³³⁹ Grosseteste hat in den Überlegungen zu seinem Farbsystem zwar die seit Aristoteles vorherrschende Farben-Gerade übernommen, doch hat er an ihren Anfang und ihr Ende nicht die Farben Weiß und Schwarz gesetzt, sondern diese in einem rechten Winkel mittig, ober- und unterhalb der Geraden angeordnet [quasi in Würfelform]. Oberhalb der Geraden ist Weiß angeordnet, was in seiner Abbildung als *lux clara* oder als *Albedo* (weiße Farbe) bezeichnet wird. Unterhalb der Geraden wird Schwarz angeordnet, was Grosseteste als *Lux obscura* oder *Nigredo* (schwarze Farbe) bezeichnet. Durch diese Abspaltung der Farben Weiß und Schwarz erhält das Farbsystem des Aristoteles eine neue Dimension; siehe dazu: Klaus Stroemer (ed.), Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft, Köln 2002, S. 17ff.

³⁴⁰ Grosseteste soll auch mehrere Schriften von Aristoteles übersetzt haben. In seiner optischen Schrift knüpft Grosseteste jedoch in erster Linie an die Schriften Al Kindis an; siehe dazu: David C. Lindberg, Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler, Frankfurt am Main 1987, S. 69.

³⁴¹ Ohne diesen Vorgang jedoch genauer zu bezeichnen. Auch eine genaue Auflistung der Farben fehlt bei Grosseteste.

³⁴² Bereits Alhazen (um 965 – um 1038), ein arabischer Physiker und Mathematiker, hat in seinem Werk *Optica* Farbmischungen, die Farbkontrastwirkungen und subjektiven Farbphänomene behandelt. Da Alhazen einen Unterschied zwischen Farbe und Licht bemerkt, erhält die Farbe in seiner Abhandlung eine gewisse Eigenständigkeit. Doch hat Alhazen bei seinen Versuchen mit Farbmischungen keine Angaben über die verwendeten Farben gemacht; siehe dazu u. a.: David C. Lindberg, Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler, Frankfurt am Main 1987, S. 114ff.

³⁴³ Grosseteste hat zwei Vorgänge festgelegt, die er Remission (Nachlassen) und Intention (Bestreben) nennt. In diesem Zusammenhang bedeutet Remission, dass die *Lux clara* von oben herabsteigt, und Intention bedeutet, dass die *Lux obscura* von unten heraufsteigt. Siehe dazu: Klaus Stroemer (ed.), Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft, Köln 2002, S. 17ff. Nach dem System von Grosseteste, welches einen gleichen Abstand von *Albedo* und *Nigredo* zu seiner Farbengeraden zeigt, werden bis heute in den Farbordnungssystemen die unbunten Farben Schwarz und Weiß mit gleichem Abstand zu den bunten Farben angeordnet. Siehe dazu vor allem: Heinrich Zollinger, Farbe. Eine multidisziplinäre Betrachtung, Zürich 2005, S. 25 und S. 241.

³⁴⁴ Nach Lindberg handelt es sich dabei um die Schriften *De speculis* und *De visu*; siehe dazu: David C. Lindberg, Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler, Frankfurt am Main 1987, S. 174.

Wie Euklid so vertritt auch Alkindi eine Extromissionslehre. Die Intromissionslehre lehnt er ab, weil die Gesetze der Perspektive innerhalb des Auges nicht gelten und sich daher durch die Intromissionslehre – bei einer ganzheitlichen Bildauffassung nicht klären lässt, wie z.B. die unterschiedlichen Aspekte einer Figur in der Wahrnehmung des Betrachters zustande kommen.

³⁴⁵ Zur Geschichte der Optik im Mittelalter siehe vor allem: David C. Lindberg, Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler, Frankfurt am Main 1987, S. 47ff. Über die Vermittlung des griechischen Wissens an die Araber siehe: De Lacy O'Leary, How Greek Science Passed to the Arabs, London 2001, besonders S. 155ff.

Theorie eines Mediums falsifizieren konnte, verbindet Grosseteste in *De luce* die Geometrie der euklidischen Optik mit dem neoplatonischen Gedanken der Lichtaitiologie. Wenn aber Licht das erste Seiende ist, so kann das Begreifen der optischen Phänomene und ihre Berechnung mit Hilfe geometrischer Regeln paradigmatisch als Naturverständnis per se gewertet werden.³⁴⁶

Während man im 12. Jahrhundert den Sehvorgang in umfassende kosmologische Theorien einbettet, zeichnen sich die Gelehrten des folgenden Jahrhunderts dadurch aus, dass sie zunächst die unterschiedlichen Auffassungen über die Natur des Sehvorganges aus antiken und arabischen Texten kompilieren³⁴⁷ und anschließend mitunter weiterentwickeln,³⁴⁸ wobei auch experimentell gearbeitet wird. Dabei entdecken sie vor dem Hintergrund des – vor allem seit der Rezeption der weiterentwickelten Optik durch Alhazen – zunehmend objektivierbaren Sehvorgangs allmählich den subjektiven Charakter der Farbwahrnehmung. Analog dazu führen Fortschritte in der Buntglasherstellung, die in Paris im 14. Jahrhundert gemacht werden, um 1400 innerhalb der Mitglieder der Zunft der Glashersteller, einer Zunft, die insbesondere im italienischen Bereich³⁴⁹ in die Zunft der Goldschmiede eingebunden ist, zu ersten schriftlich fixierten Äußerungen über die Kombination von Farben.³⁵⁰ Im Rahmen eines umfangreicheren

³⁴⁶ Siehe dazu vor allem: Alistair C. Crombie, *Robert Grosseteste and the Origins of Experimental Science, 1100-1700*, Oxford 2003.

³⁴⁷ Zu den rezipierten arabischen Autoren zählen vor allem: Der arabische Physiker und Mathematiker Alhazen (um 965 – um 1038), der in seinem Werk *Optica* die Farbmischung, die Farbkontrastwirkungen und die subjektiven Farbphänomene behandelt sowie der arabische Philosoph und Arzt Averroës (1126-1198), Verfasser eines Kommentars zur *Meteorologica*, einer Schrift des Aristoteles. Averroës tastet die Farbanordnung von Aristoteles nicht an, doch er vertritt die Auffassung, dass die Farben in der Natur unendlich und somit nicht nachmischbar sind.

³⁴⁸ Dies geschieht durch Gelehrte wie den polnischen Mönch Erasmus Ciolek Witelo (1220-1280/90), der u. a. in Padua studiert, bevor er nach Viterbo geht, sowie durch die beiden englischen Franziskanermönche Roger Bacon (1214-1294) und John Pecham (ca. 1220-1292). Bacon gilt bald als ein Abtrünniger, Pecham hingegen wird Erzbischof von Canterbury. In der Schrift *De sensu et senato* führt Bacon eine Liste von zwanzig, tonal geordneten Farben auf; siehe dazu: Rolf G. Kuehni, *Color Space and Its Divisions. Color Order from Antiquity to the Present*, Hoboken 2003, S. 31.

³⁴⁹ Seit der Antike ist die Goldschmiedekunst eng verbunden mit der Glaskunst, sowie im Mittelalter auch mit der Glasmalerei. In Italien entsteht darüber hinaus im Rahmen des Glasherstellerhandwerks etwas früher als innerhalb der Künste der Tempera- und Freskomalerei ein vergleichsweise selbstbewusstes kunsttheoretisches Schrifttum. Dazu zählt bereits aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine Abhandlung über Glasmalerei von Antonio da Pisa. Es lässt sich nachweisen, dass die Entwürfe von Lorenzo Ghiberti manchen Empfehlungen von Antonio da Pisa folgen; siehe dazu: John Gage, *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, Ravensburg 1999, Kap.6: Ghiberti und das Licht, S. 98ff. Oft wird der Entwurf auch deshalb von der Ausführung getrennt, weil man für die Entwürfe zunehmend Maler bestimmt, während die Ausführung Glaswerkstätten übergeben wird; siehe dazu: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994, Kap. 4: Das neue Licht der Gotik, S. 73ff.

³⁵⁰ So sind um 1400 von Antonio da Pisa, einem Werkmeister für Glasmalerei, der zusammen mit Leonardo di Simone und Piero di Niccolò von 1394-96 die Fenster im Dom von Santa Maria dei Fiori mitgestaltet hat, Bemerkungen über die Wirkung von Komplementärfarben überliefert; siehe dazu: Arthur Lane, *Florentine Painted Glass and the Practice of Design*, BM 91, 1949, S. 42-48; und: Salvatore Pezzella, *Il trattato di Antonio da Pisa sulla fabbricazione delle vetrate artistiche (secolo XIV)*, AB 59, 1977, S. 429-430.

Siehe dazu vor allem: Christie Knapp-Fengler, *Lorenzo Ghiberti's Second Commentary: the Translation and Interpretation of a Fundamental Renaissance Treatise on Art*, [o.O.] 1974; siehe dazu auch: John Gage, *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, Ravensburg 1999, S. 98.

Werkes, den sogenannten *commentarii*, untersucht der Goldschmied, Erzgießer und Bildhauer Lorenzo Ghiberti (1378-1445), der in den Jahren zwischen 1404 und 1443 u. a. an Entwürfen für Glasfenster am Florentiner Dom mitarbeitet, zunächst im zweiten Buch der *commentarii* die Prinzipien, nach welchen das Sehvermögen³⁵¹ arbeitet.³⁵² Die wichtigste Voraussetzung des Sehens stellt für Ghiberti das Licht dar, und so erörtert er das Wesen des Lichtes und dessen Wirkung auf das Auge,³⁵³ weil er hofft, dadurch angemessene Farbkombinationen für seine Entwürfe zu finden. Wenngleich Ghiberti in seinem theoretischen Modell noch auf mittelalterliche Theorien des Sehens³⁵⁴ zurückgreift, so besteht seine Leistung jedoch in Bezug auf eine Entwicklung von Farbtheorien darin, dass er eindrücklich darauf hinweist, dass Licht nicht nur als korrespondierendes Moment zur Entstehung von Objekten dient, sondern vor allem zur Genese der Farben. Im Zentrum von Ghibertis Gedanken steht jedoch das rezeptive Auge, welches sich der Phänomene zunehmend auf (kunst-)ästhetischem Wege bemächtigt. Damit scheint innerhalb der zahlreichen Kunsttraktate der italienischen Renaissance Ghiberti der Erste zu sein, welcher eine Theorie des Sehens mit der Praxis der bildenden Künste in einen phänomenologischen Zusammenhang gebracht hat.³⁵⁵

Zwar setzt mit den Erörterungen um sinnvolle Farbkombinationen das Nachdenken über Farben in den italienischen Kunsttraktaten am Beginn der italienischen Renaissance ein, doch werden Farben noch unter einem anderen Aspekt aufgeführt. Während in der Antike die unterschiedliche Auffassung über den Wert der Farbe entweder als wichtigstes Kriterium der Sichtbarkeit [Aristoteles, Ptolemaios] oder als sekundäres Akzidenz [Demokrit, Epikur, Stoa

³⁵¹ Bevor es üblich wird, Edelsteine zu facettieren [was wohl erst in den 1460er Jahren möglich wurde], schleift man sie *en cabochon*, d.h. in einer Technik, für die eine gute Beurteilung des Lichteinfalls wichtig ist. Eine vollständige Ausgabe mit Kommentar bietet die Ausgabe von Julius Schlosser: Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten, vollständig herausgegeben und erläutert von Julius von Schlosser, 2 Bde. (1. Text, 2. Kommentar), Berlin 1912.

³⁵² Da der dritte Kommentar häufig als Antwort auf Albertis *della pittura* gelesen wird, muss Ghiberti in den späten dreißiger Jahren mit der Niederschrift seines umfangreichen Werkes begonnen haben; siehe dazu: Klaus Bergdolt, Der dritte Kommentar Lorenzo Ghibertis: Naturwissenschaften und Medizin in der Kunsttheorie der Frührenaissance, Weinheim 1988, bes. S. 18ff.

³⁵³ Ghiberti scheint hier noch der mittelalterlichen Lichtmetaphysik verhaftet zu sein. Seine theoretischen Grundlagen gehen auf Witelos *Perspektiva* von 1280 zurück: Wie dieser unterscheidet auch Ghiberti zwischen Licht aussendenden, lichtundurchlässigen und lichtdurchlässigen Körpern. Siehe dazu: Frank Balters, *Der grammatische Bildhauer: Kunsttheorie und Bildhauerkunst der Frührenaissance*; Alberti – Ghiberti – Leonardo – Gauricus, Aachen, 1990. Da kein anderer zeitgenössischer Künstler sich so intensiv mit dem Licht auseinandergesetzt hat, ist an Einflüsse aus dem Kreis der Florentiner Humanisten zu denken. Durch den Kreis um Niccolò Niccoli (1363-1437) [– durch ihn wird Ghiberti wahrscheinlich auch mit dem Werk des Älteren Plinius bekannt gemacht; Ghiberti zitiert aus NH Buch XXXVII, das sich mit der Herstellung künstlicher Edelsteine beschäftigt –] und Ambrogio Traversari (1386-1439) [– Traversari übersetzt in den 1430er Jahren den Pseudo-Areopagites –] wird Ghiberti mit der vor allem in den Schriften des Pseudo-Areopagites ausgeprägten Ästhetik des Lichtes vertraut, eine Lichttheorie, die über Ficino zu Leonardo führt. Siehe dazu: Frank Balters, *Der grammatische Bildhauer: Kunsttheorie und Bildhauerkunst der Frührenaissance*; Alberti – Ghiberti – Leonardo – Gauricus, Aachen, 1990.

³⁵⁴ Siehe dazu u. a. Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, S. 114.

³⁵⁵ Diese Richtung der Farbtheorie scheint von Ghiberti über Ficino zu Leonardo zu verlaufen; siehe dazu: John Gage, *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, Ravensburg 1999, S. 104.

usw.] letzten Endes nicht ausdiskutiert wird und beide Optionen in den jeweils mit diesen Auffassungen korrespondierenden Theorien weitergeführt werden, wird man sich in der italienischen Kunst des Trecento zunehmend des unterschiedlichen ästhetischen Wertes von Zeichnung und Farbe bewusst. Triebfeder für die höhere Bewertung der Zeichnung [*disegno*] ist neben der traditionellen Abwertung äußerlicher Merkmale innerhalb der christlichen Heilslehre³⁵⁶ auch die von Plinius [XXXV,v,15-16] überlieferte Vorstellung von der Entwicklung der Malerei, welche über die Linienzeichnung und das Helldunkel zur Polychromie führt. Zwar deutet Plinius selbst innerhalb der Darstellung dieses Modells nicht an, dass die ersten Stufen wichtiger seien als die letzte, doch vor dem Hintergrund seiner an anderer Stelle vorgebrachten Kritik, dass die Farbpigmente in der zeitgenössischen Malerei zu grell seien, lässt sich der historische Fortschritt der Malerei auch als Geschichte eines zunehmenden Verfalls deuten. Zumindest findet sich diese Ansicht in einigen Schriften der italienischen Humanisten des Trecento.³⁵⁷ Im ersten italienischen Kunsttraktat zur Malerei, *Il Libro del Arte*³⁵⁸, der wahrscheinlich um 1390 geschrieben wurde, widmet sich der aus der Toskana stammende Freskenmaler Cennino Cennini (1370-1440) bereits sehr ausführlich den unterschiedlichen Zeichentechniken, doch wertet er den *disegno* in Bezug auf die Farbe nicht: Noch ist die Zeichnung nur ein notwendiger Schritt auf dem Weg zur farbigen Darstellung. Auch eine theoretisch begründete Farbskala³⁵⁹ sucht man in diesem Traktat vergebens, sondern die vollständig in der mittelalterlichen Tradition der Handwerker-Kompendien verhaftete Schrift, die sich als Leitfaden für die Praxis versteht, beschreibt mit Akribie lediglich das Herstellen und Auftragen von Farben.³⁶⁰ Was das Sehen der Farben betrifft, so vertritt Cennini noch die aristotelische These eines Mediums zwischen Auge und Gegenstand. Daher unterscheidet er auch zwischen *luce del sole* und *luce del occhio*.³⁶¹

³⁵⁶ Zwar finden sich u. a. in der *Summa Theologia* und in der *Ethica* des Thomas von Aquin rudimentäre Spuren einer Kunsttheorie; doch diese Gedanken sind stark vom aristotelischen Formgedanken geprägt. Analog dem Schöpfergott und der sich verwirklichenden Natur wird auch die künstlerische Tätigkeit als ein formgebender Prozess verstanden. Farbe wird damit wieder zum sekundären Akzidenz.

³⁵⁷ Michael Baxandall, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford 1986, S. 62: Baxandall zitiert an dieser Stelle Giovanni Conversino: *Nur der Unwissende werde von Farbe allein angezogen*.

³⁵⁸ Berlino Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di Fabio Frezzato, Vicenza 2003. [Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*. Prefazione, commento e note di cura di Mario Serchi, Florenz 1991.]

³⁵⁹ Cennini [Kap. 36] nennt sieben Farben, welche auf die aristotelische Reihe zurückzugehen scheinen; siehe dazu: Rolf G. Kuehni, *Color Space and its Divisions. Color Order from Antiquity to the Present*, Hoboken 2003, S. 32.

³⁶⁰ Die Technik der Ölmalerei war Cennini noch unbekannt. Siehe dazu: Latifah Troncelliti, *The Two Parallel Realities of Alberti and Cennini: the Power of Writing and the Visual Arts in the Italian Quattrocento*, New York 2004.

³⁶¹ Dies geschieht in Kapitel VIII: Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di Fabio Frezzato, Vicenza 2003. Beim Sehvorgang verbindet sich der vom Auge ausgehende Sehstrahl mit dem analog gearteten Sonnenlicht, um gemeinsam auf das wiederum vom Gegenstand ausgesandte Licht zu treffen.

Zur Theorie des Lichtes in der Kunsttheorie Renaissance siehe auch: Moshe Barasch, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York 1978 [zu Cennini und Alberti siehe besonders S. 1-43.]

Fast diametral entgegengesetzt zur Absicht Cenninis ist die Intention des 1435 vollendeten Traktates *Della pittura* von Leon Battista Alberti (1404-1472). Gerade weil sich Alberti eher als Humanist und als Architekturtheoretiker versteht denn als Praktiker, fühlt er sich in diesem Traktat³⁶² verpflichtet, eine *ratio colorandi* für die Maler anzugeben.³⁶³ Mit Hilfe der euklidischen Optik und Geometrie möchte Alberti der Malkunst zu einer wissenschaftlichen Basis verhelfen.³⁶⁴ Anders als Cennini erkennt Alberti das Auge nicht mehr als Lichtquelle an,³⁶⁵ und aus den Farbpigmenten bei Cennini sind in *Della pittura* die Farben zu Gegenständen der Optik geworden.³⁶⁶

Während Aristoteles die Grundfarben auf Weiß und Schwarz reduziert, da sie einfach durch An- bzw. Abwesenheit von Licht entstehen, werden beide aus demselben Grund von Alberti aus seinem Farbsystem verbannt.³⁶⁷ Farben und Licht³⁶⁸ stehen für Alberti in einer engen Relation zueinander,³⁶⁹ denn ohne Licht ist keine Farbdifferenzierung möglich.³⁷⁰ So wird Licht in *della pittura* ohne jeden Bezug zur mittelalterlichen Lichtmetaphysik degradiert zu einer Bedingung für die Sichtbarkeit der Farben und deren Empfindung.³⁷¹ Gleichzeitig kündigt sich in dieser Betonung der Flüchtigkeit der Farben ihre Abwertung gegenüber dem *disegno* an.

³⁶² Leon Battista Alberti, *Della pittura*, Edizione critica a cura di Luigi Mallé, Florenz 1950.

³⁶³ Und Alberti fügt in der lateinischen Fassung des Traktates hinzu, dass er hier als Maler spricht: siehe dazu: Rolf G. Kuehni, *Color Space and its Divisions. Color Order from Antiquity to the Present*, Hoboken 2003, S. 32.

³⁶⁴ Zur Einführung in die Wissenschaft der Perspektive siehe vor allem: Leonhard Schmeiser, *Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft*, München 2002, S. 112ff.

³⁶⁵ Für Alberti gibt es nur noch reale Lichtquellen wie Gestirne, Feuer; siehe dazu: Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, S. 114-116. Nur das von realen Lichtquellen ausgesendete Licht kann bestimmte Wirkungen und Veränderungen an den Gegenständen der sichtbaren Welt hervorrufen als Beleuchtung, Schatten und Farben [*receptione di lumi*]. Im Bild sichtbar sind nur die Sichtbarkeitswerte des Lichtes. Wichtiger als die Farbe ist ihr Helligkeitswert und dieser lässt sich – im Gegensatz zu den eigenwertigen Farben der mittelalterlichen Kunst – auch mit graphischen Mitteln darstellen.

³⁶⁶ Zu Albertis Farbtheorie siehe u. a.: Samuel Y. Edgerton Jr., *Alberti's Colour Theory: A Medieval Bottle without Renaissance Wine*, *JWCI* 32, 1969; S. 109-134.

³⁶⁷ *L'biancho e l'nero non sono veri colori*, Leon Battista Alberti, *Della pittura*, Edizione critica a cura di Luigi Mallé, Florenz 1950, S. 59.

³⁶⁸ Licht und Schatten handelt Alberti in Zusammenhang mit der Zentralperspektive ab. Siehe dazu die Ausführungen bei: Herbert Siebenhüner, *Über den Kolorismus der Frührenaissance*, vornehmlich dargestellt an dem *trattato della pittura* des Leon Battista Alberti und an einem Werke des Piero della Francesca, Diss. Leipzig 1935, S. 11-37.

³⁶⁹ So definiert Alberti ein Bild folgendermaßen: *Adunque la pictura si compie di conscrittione, compositione et ricevere di lumi*, Leon Battista Alberti, *Della pittura*, Edizione critica a cura di Luigi Mallé, Florenz 1950, S. 61.

³⁷⁰ Leon Battista Alberti, *Della pittura*, Edizione critica a cura di Luigi Mallé, Florenz 1950, S. 64.

³⁷¹ Durch die Abhängigkeit der Farben vom Licht entstehen auch die Reflexfarben: Leon Battista Alberti, *Della pittura*, Edizione critica a cura di Luigi Mallé, Florenz 1950, S. 61.

Unklar bleibt, welches Schema Alberti für die bildliche Demonstration seiner von ihm gewählten vier Grundfarben³⁷² Aschenfarbe, interpretierbar als Gelb³⁷³ – Grün – Blau – Rot gewählt hat. Die Farben lassen sich in einem Rechteck anordnen, welches als Grundfläche für einen doppelten Kegel dient, an dessen Spitzen jeweils die unbunten Extremata Weiß und Schwarz sitzen.³⁷⁴ Es wäre jedoch auch die Anordnung in einem Kreis denkbar. Da Alberti die Farben analog der antiken Farbtheorien mit den vier Elementen³⁷⁵ verbinden möchte, muss er sich auf vier Farben beschränken, aber er ermuntert die Maler, diese vier Primärfarben miteinander zu mischen.³⁷⁶

Der Umgang mit Ölfarben lässt sich in einzelnen Fällen schon seit Ende des 12. Jahrhunderts³⁷⁷ nachweisen, doch erst im Verlauf des 14. und 15. Jahrhunderts scheint man zunehmend die Techniken von Tempera- und Ölmalerei zu kombinieren. Schließlich führen Verbesserungen innerhalb der Technik der Ölmalerei – u. a. durch das Herstellen von destillierten Verdünnungsmitteln – zu einer Abwertung der traditionellen Farbpigmente.³⁷⁸ Zunächst arbeiten die flämischen Maler mit der neuen Technik, doch seit der Mitte des 15. Jahrhunderts findet diese auch Eingang in die italienische Malerei. Etwa in die gleiche Zeit fällt auch die

³⁷² Die sieben Grundfarben von Robert Grosseteste waren in der Zwischenzeit in Vergessenheit geraten. Bei den Primärfarben beruft man sich jetzt auf die Farben des Regenbogens, von denen man – im Gegensatz zu Aristoteles, der nur drei (rot, grün, blau) beschreibt – annimmt, dass es sich um vier Primärfarben handelt. Man greift dabei auf die Beobachtungen des Dominikanermönches Dietrich von Freiberg (ca.1240-1320) von 1310 zurück; siehe dazu: Kurt Flasch, Dietrich von Freiberg, Philosophie, Theologie, Naturforschung um 1300, Frankfurt am Main 2007, S. 631.

Zur Bedeutung des Regenbogens für die Entwicklung der Farbtheorien siehe vor allem: Carl B. Boyer, *The Rainbow. From Myth to Mathematics*, Princeton 1987. In der italienischen Fassung spricht Alberti von den vier *veri colori*, in der lateinischen Fassung hingegen erwähnt Alberti auch eine Farbskala mit den Extremata Weiß und Schwarz; zu dieser Problematik siehe vor allem: Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, S. 57ff.

³⁷³ Nach Gage wird Gelb seit der Antike immer wieder statt als autonome Farbe als eine helle Spielart von Grün verstanden, was sich in Italien bis in die Zeit Albertis fortsetzt; siehe dazu: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994, S. 118.

³⁷⁴ Albertis Anweisungen stützen sich auf die erste zusammenhängende Beschreibung des Ton- bzw. Helldunkelwerts der Farben, um die sich Avicenna oder von Freiburg bemüht hatten; siehe dazu: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994, S. 118.

³⁷⁵ Wie wichtig Alberti die Verbindung mit den vier Elementen ist, zeigt, dass er auf Gelb als Primärfarbe verzichtet. Dies vermutet zumindest Dittmann: Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, S. 127, Anm. 31.

³⁷⁶ Nach Parkhurst und Feller musste Alberti wegen der Koppelung der vier Primärfarben an die vier Elemente die Farbe Gelb durch Grau als Farbe der Erde ersetzen. Die Zuordnung von Farben zu Elementen ist wie folgt: Rot – Feuer, Blau – Luft, Grün – Wasser, Aschfarbe – Erde. Wenn diese Rekonstruktion richtig ist, dann hätte bereits Alberti den ersten Farbkreis geschlossen [– obwohl auch schon das System von Grosseteste räumlich zu verstehen ist; Anm. der Verf. –]; siehe dazu: Charles Parkhurst und Robert L. Feller, «Who invented the Color Wheel?», *Color Research and Application* 7, 1982, S. 217-230.

Das Mischen von Farben war im Mittelalter unüblich: die Farben wurden rein oder mit weiß und schwarz gemischt aufgetragen; siehe dazu: John Gage, *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, Ravensburg 1999, S. 87.

³⁷⁷ Möglicherweise als Erster hat Urso von Salerno gegen Ende des 12. Jahrhunderts die unterschiedlichen Techniken der Ölmalerei und der mit dem Saft von Feigenschösslingen gemischten Eitempera beschrieben; siehe dazu: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994, S. 131.

³⁷⁸ Bereits Cennino Cennini verzichtet auf detaillierte Ausführungen schwieriger Rezepte.

erste ausführliche theoretische Auseinandersetzung mit der Ölmalerei, die vermutlich nicht zufällig auch ausführliche Gedanken zur Farbtheorie enthält. Gesammelt sind die Bemerkungen im sogenannten *trattato*, einem *Buch über die Malerei*, das aus zahlreichen verstreuten Notizen von Leonardo³⁷⁹ da Vinci (1452-1519) entstanden ist, der selbst Ölmaler war. Als Erster beschreibt Leonardo ausführlich nicht die Wirkung von Farben an sich, sondern die Wirkung von Farben im Kontext ihrer Umgebung³⁸⁰ und kommt dabei zu einer Neubewertung der dunklen Partien in einem Bild, wobei er zwischen Schatten [*ombra*] und Dunkelheit [*tenebre*] unterscheidet.³⁸¹ Die Möglichkeit der Darstellung von Schatten konstatiert Leonardo in der theoretischen Erörterung aus einer unendlichen Reihe von Farbschattierungen heraus. Mit Hilfe dieses Postulats konzipiert Leonardo allmählich die theoretische Grundlage seiner neu entwickelten Maltechnik des *sfumato*. Zukunftsweisend wird der hohe Stellenwert von Helldunkelwerten, der sich sowohl in Leonardos theoretischen Schriften als auch bereits in seinen Bildern ab den 1480er Jahren nachweisen lässt. Vermutlich haben vor allem Leonardos praktische Demonstrationen in Gestalt seiner ausgeführten Bilder in der Folgezeit dazu geführt, *chiaroscuro* quasi als einen dritten Begriff neben *disegno* und *colore* in die Kunsttheorie einzuführen.³⁸²

Was die Farbgestaltung selbst betrifft, so erweist sich Leonardo auch auf diesem Sektor als innovativ: Neu ist nicht nur die Unterscheidung zwischen Primär- und Sekundärfarben, sondern auch das Aufstellen einer Farbskala.³⁸³ So übernimmt Leonardo in der 1510 veröffentlichten Schrift³⁸⁴ *I colori semplici* zwar den Gedanken der – letztlich auf die Schriften von Plinius

³⁷⁹ Francesco Melzi (1491/92) sammelt Leonardos Schriften zur Malerei unter dem Titel *Trattato della pittura*. Diese Sammlung erscheint erst 1651 in einer von Poussin illustrierten Ausgabe; siehe auch: Andre Chastel (ed.), Leonardo da Vinci. Gemälde und Schriften. Traktat über die Malerei, München 1990.

³⁸⁰ Vgl. dazu die Anm. 349 und 350 zu Antonio da Pisa.

³⁸¹ 1492 plant Leonardo, die Taxonomie des Schattens in sieben Büchern abzuhandeln. Es sind jedoch lediglich Notizen erhalten; siehe dazu u. a.: John Gage, Kulturgeschichte der Farbe, Ravensburg 1994, S. 135. Zur Differenzierung des Schattens bei Leonardo siehe vor allem: Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, S. 109.

³⁸² Dies geschieht in den 1520er Jahren; siehe dazu: John Gage, Kulturgeschichte der Farbe, Ravensburg 1994, S. 135. Zur Einführung des Helldunkel siehe auch: Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, S. 114f.

³⁸³ Leonardo beschreibt sowohl das Phänomen der farbigen Schatten als auch die spezifische Helligkeit von Farben, und er beobachtet Reflexfarben; siehe dazu: Lorenz Dittmann, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei, Darmstadt 1987, S. 138f.

³⁸⁴ Siehe dazu u. a.: Klaus Stromer (ed.), Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft, Köln 2002, S. 19; Lorenz Dittmann, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei, Darmstadt 1987, S. 135ff.; und: Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, S. 83f. [in beiden Büchern finden sich zahlreiche weitere Literaturangaben zu diesem Thema]; siehe weiter: Moshe Barasch, Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art, New York 1978, S. 44-89 [ebenfalls mit Literaturangaben].

zurückgehenden – Vierfarbentheorie³⁸⁵ von Alberti, zögert aber zunächst, Grün mit aufzunehmen, da man es aus einer Mischung von gelben und blauen Farbpigmenten herstellen kann.³⁸⁶ In den schriftlichen Äußerungen Leonardos zur Farbe wird im Vergleich zu den bisher angewandten Zuordnungsprinzipien und Ordnungsschemata eine veränderte Einstellung deutlich, denn seine Skalen werden nur nach malerischen und optischen Kriterien erstellt,³⁸⁷ wenngleich auch bei Leonardo die Farbe im Dienst des *disegno* steht. Was die Verbindung von Farbe und Tonwert betrifft, so formuliert Leonardo mitunter recht konträre Vorstellungen, sodass er häufig experimentieren muss, um annähernd die Effekte zu erzielen, die er in seiner Theorie fordert. Dies geschieht zwar häufig mit katastrophalen Folgen für seine Bilder und Fresken,³⁸⁸ doch seine Beobachtungen und Experimente machen ihn zu einem Vorreiter der Farbtheoretiker des 17. Jahrhunderts.³⁸⁹

Eine besondere Affinität zur Farbe lässt sich seit den 1480er Jahren in der venezianischen Malerei beobachten.³⁹⁰ Wohl in der Auseinandersetzung mit sehr heterogenen Gestaltungsprinzipien – wie den Bildkompositionen der byzantinischen Mosaiken, die sich aus bunten Farbflächen zusammensetzen, den leuchtenden Farben des Internationalen Stils³⁹¹ sowie durch die neuen Ölmaltechniken der flämischen Schule – bemühen sich die zeitgenössischen

³⁸⁵ *Von Farben, die aus der Mischung anderer Farben hervorgehen und Farben zweiter Gattung genannt werden. Der einfachen Farben sind sechs. Die erste davon ist das Weiß, obwohl die Philosophen weder Weiß noch Schwarz unter die Zahl der Farben aufnehmen, da das eine die Ursache der Farben ist, das andere deren Entziehung. Da indes der Maler nicht ohne diese beiden fertig werden kann, so werden wir sie zur Zahl der übrigen hier setzen und sagen, das Weiß sei in dieser Ordnung unter den einfachen die erste, Gelb die zweite, Grün die dritte, Blau die vierte, Rot die fünfte und Schwarz die sechste. Und das Weiß werden wir für Licht setzen, ohne das man keine Farbe sehen kann, das Gelb für die Erde, das Grün fürs Wasser, Blau für die Luft, Rot für Feuer und das Schwarz für die Finsternis, die sich über dem Feuerelement befindet, weil dort keine Materie oder dichter Stoff ist, auf den die Sonnenstrahlen ihren Stoß ausüben und den sie infolgedessen beleuchten können.* Zitiert aus: Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus 1270. Geordnet von Heinrich Ludwig, in: Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. Bände 16-18, Wien, 1882, Abschnitt 254 [Nachdruck: Osnabrück 1970].

³⁸⁶ Zur Auswahl der Primärfarben bei Leonardo siehe vor allem: Klaus Strömer (ed.), Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft, Köln 2002, S. 19. Zur Problematik der Farbe Grün siehe vor allem: Felix Thürlemann, Grün – die verstoßene Vierte. Zur Genealogie des modernen Farbpurismus, in: Bernhard Bürgi (ed.), Rot – Gelb – Blau. Die Primärfarben in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1988, S. 10-27.

³⁸⁷ Leonardo löst sich sowohl von der Bindung der Farben an die vier Elemente als auch von der bereits seit der Antike als bedeutungsvoll angesehenen Zahl Sieben. In einer späteren Notiz stellt Leonardo eine Skala von acht einfachen Farben auf: Schwarz – Weiß – Blau – Gelb – Grün – Löwenfarbe – Brombeerfarbe – Rot. Siehe dazu vor allem: Jörg Jewanski, Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe von Aristoteles bis Goethe, Diss. Berlin 1996, S. 131.

³⁸⁸ Man denke nur an den schlechten Zustand der in Seccotechnik ausgeführten Darstellung von *La cena* im Refektorium der Dominikanerkirche Santa Maria delle Grazie in Mailand.

³⁸⁹ So hat Leonardo bereits 150 Jahre vor Newton erkannt, dass durch Lichtbrechung Farben entstehen; siehe dazu: Heinrich Zollinger, Farbe. Eine multidisziplinäre Betrachtung, Zürich 2005, S. 20. Auch optische Täuschungen werden von Leonardo beschrieben, z.B. das Phänomen der unterschiedlichen Distanzen durch Rot und Blau; siehe dazu: Heinrich Zollinger, Farbe. Eine multidisziplinäre Betrachtung, Zürich 2005, S. 116.

³⁹⁰ Siehe dazu vor allem: Otto Pächt, Venetian painting in the 15th century: Jacopo, Gentile and Giovanni Bellini and Andrea Mantegna, London 2003.

³⁹¹ Dieser Stil vertritt in Venedig vor allem Gentile da Fabianos (1370/85 – 1427), der im Jahr 1409 im Dogenpalast in Venedig freskierte. Seine Art zu Malen gab er u. a. auch an Giovanni Bellini, und damit an einen wichtigen venezianischen Maler weiter.

venezianischen Maler vor allem um ein ausgewogenes Verhältnis zwischen dem Raum- und Flächenwert der Farbe. Dies versucht man dadurch zu erreichen, indem man zwischen dem materiellen Farbpigment und dem phänomenologischen Aspekt der Farbe, zwischen ihrer ästhetischen Dimension und ihrem Sinngehalt ein Gleichgewicht herstellt. Diese Auffassung hat auch Konsequenzen für die Bildkompositionen. Das freie Komponieren mit Farbfolgen, -tönen und -flächen benötigt nicht nur keine Vorzeichnung/*disegno*, sondern wird vom *disegno* sogar behindert. So verzichteten bereits Giorgione (1477-1510) und Tizian (1477-1576) auf diesen Schritt bei der Bildentstehung und tragen ihre Farben direkt auf die Leinwand auf.³⁹² Aus der Beobachtung von Farbunterschieden und Reflexionsvorgängen an den Oberflächen der Dinge lässt vor allem Tizian räumliche Tiefe durch Kontrastierung von warmen und kalten Farben entstehen. Noch stärker als bei Leonardo verändern sich in seinen Bildern die Lokalfarben der Dinge mit der Entfernung vom Betrachter, denn einbezogen in die Qualität der Raumfarbe wird nicht nur die Lichtquelle, sondern auch die farbigen Reflexionen aller Oberflächen. So verliert die Lokalfarbe gegenüber einer tonalen Stimmigkeit an Bedeutung. Selbst Schatten werden nicht als eine dunkle Abtönung und damit als Trübung eines lokalen Tons wiedergegeben, sondern als ein farblicher Reflex einer Körperfarbe.³⁹³ Form konstituiert sich in dieser Malweise erst als eine nachgeordnete Erscheinung im Auge des Betrachters, und zwar als Folge einer bestimmten Anzahl von nebeneinander liegenden Farbarealen, welche sich vom ordnenden Verstand des Betrachters unter einem bestimmten Aspekt zusammenfassen lassen.³⁹⁴ Während sich die zeitgenössische florentinische Kunsttheorie nach einem Streit³⁹⁵ um den Primat zwischen *disegno* und *colore* für den *disegno* entscheidet, leistet die venezianische Kunsttheorie ihren Malern Schützenhilfe, indem sie die Bedeutung von Licht

³⁹² Während Giorgione bereits in dem um 1508 entstandenen Bild *Die drei Philosophen* auf eine Vorzeichnung verzichtet, geschieht dies bei Tizian das erste Mal in dem zwischen 1522 und 1523 entstandenen Bild *Bacchus und Ariadne*; siehe dazu: Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, S.170ff.; und: Klaus Stromer, Ernst Peter Fischer (ed.), *Die Natur der Farbe*, Köln 2006, S. 128.

³⁹³ Dass Schatten farbig sind, hat bereits Leonardo erkannt. Siehe dazu: Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, S. 115f.

³⁹⁴ So schreibt Theodor Hetzer in seiner Tizian-Biographie von 1935: *Die Meister des 16. Jh. überwinden die Farbe als Pigment und sie kennen keinen Farbwert mehr, der nicht nachahmend, d.h. im Sinne des Gegenständlichen festgelegt wäre [...] An die Stelle des realen und gegebenen Pigments tritt die Vorstellung eines idealen und allgemeinen Farbstoffs, einer farbigen Weltmaterie gleichsam, die sich durch die gestaltende Kraft des Künstlers zu bestimmten Gebilden verdichtet [...] Auf diese Weise erlangt die Farbe wieder ihr geheimnisvolles, mächtiges, ja überwältigendes Wesen, worin sie im 14. und 15. Jh. gemindert worden war. Nur mit dem hochbedeutenden Unterschiede, dass im MA der Mensch sich der Farbmagie überließ, während er jetzt durch die eigene schöpferische Phantasie in der Farbe das Geheimnis des Seins hervorruft und deutet. Kein anderer Maler hat so wie Tizian [...] in der Farbe die Einheit von Geist und Materie verwirklicht [...]*; Theodor Hetzer, *Tizian. Geschichte seiner Farbe; die frühen Gemälde; Bildnisse*, Stuttgart 1992, S. 69-81.

³⁹⁵ Wolfgang Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 219-240. Der unfruchtbare Streit wird im 17. Jahrhundert im Kampf der *Rubenisten* gegen *Poussinisten* und im 19. Jahrhundert in der Auseinandersetzung zwischen Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) und Eugène Delacroix (1798 – 1863) wieder aufgenommen bzw. fortgeführt.

und Farbe für die Malerei hervorhebt.³⁹⁶ Farbe wird nicht mehr nur als Akzidenz aufgefasst, sondern durch den Ausdruck der Farbe erhält das Bild sowohl seine inhaltliche als auch seine ästhetische Charakterisierung.³⁹⁷

Zwar erfolgt bis ins 16. Jahrhundert hinein hinsichtlich der Farben Rot – Gelb – Blau, die in der neuzeitlichen Malerei zu den Hauptfarben zählen, keine theoretische Begründung, doch bereits seit dem 14. Jahrhundert lassen sie sich als dominierende Farben bei religiösen Historiendarstellungen und Halbfigurenbildern nachweisen.³⁹⁸ Die Trias wird im 15. Jahrhundert in der italienischen Malerei zu den beiden komplementären Farbpaaren Gelb – Blau und Rot – Grün ausgeweitet.³⁹⁹ Während sich in der Zeit um 1500 eine Reihe willkürlich gesetzter Möglichkeiten herausgebildet hat, elementare Farben mit elementaren Formen in Verbindung zu bringen, versucht man im Laufe des 16. Jahrhunderts zunehmend, System sowohl in die Farbreihen als auch in die Farbigkeit der Bildkomposition zu bringen.⁴⁰⁰

³⁹⁶ Dies gilt sowohl für den *Dialogo di Pittura* des Venezianers Paolo Pino (aktiv in der Mitte des 16. Jhs.) von 1548 als auch für den 1557 in Venedig veröffentlichten *Dialogo della pittura, intitolato L'aretino* des Venezianers Lodovico Dolce (1509-1568). Siehe dazu u. a.: Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, S. 186f. Zur Bedeutung von Farbe allgemein in der westlichen Kunst siehe: John Gage, *Color in Western Art: An Issue?*, AB 72, 1990, S. 518-541.

³⁹⁷ Eine kurze Einführung zur Bedeutung der Bildfarbe findet sich bei: Lorenz Dittmann (ed.), Ernst Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, München 1983, S. 11-26.

³⁹⁸ Siehe dazu: Felix Thürlemann, *Grün – die verstoßene Vierte. Zur Genealogie des modernen Farbpurismus*, in: Bernhard Bürgi (ed.), *Rot – Gelb – Blau. Die Primärfarben in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1988, S. 15-17. Auch der Einsatz der Palette ist vor 1300 nicht nachweisbar; siehe dazu: John Gage, *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, Ravensburg 1999, S. 87.

³⁹⁹ Beide Systeme werden auch in anderen Ländern gleichrangig verwendet; siehe dazu: Felix Thürlemann, *Grün – die verstoßene Vierte. Zur Genealogie des modernen Farbpurismus*, in: Bernhard Bürgi (ed.), *Rot – Gelb – Blau. Die Primärfarben in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1988, S. 16f.

⁴⁰⁰ Eine der wenigen Abhandlungen zur Maltechnik aus dem 16. Jh. wird von Giovanni Battista Armenini veröffentlicht: *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1587; Venedig ²1678; Venedig ³1820.

Bereits um 1600 erscheinen verschiedene Abhandlungen über Primärfarben⁴⁰¹ und verhelfen der neuzeitlichen Farbtrias Rot – Gelb – Blau zum Durchbruch.⁴⁰² In konsequenter Ausarbeitung⁴⁰³ dieses Gedankens bemüht sich in Rom ein Kreis von Künstlern um den Mäzen Cassiano

⁴⁰¹ So wird in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Trias Rot – Gelb – Blau bei zahlreichen Malern in den unterschiedlichen Teilen Europas zu einem zentralen Prinzip des Farbarrangements. Der wichtigste Aspekt dieser neuen Farbordnung ist der hohe Stellenwert, der Blau eingeräumt wird. Zu der Trias der primären Buntfarben und ihrer Bedeutung für die Farbtheorie siehe auch: Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, S. 218f.

Das vermutlich älteste Farbsystem – 1611 in einem Text über Physik erwähnt, der sich mit dem Sehen befasst – hat der schwedische Astronom, Priester und Neuplatoniker Aron Sigrid Forsius (1550 – 1637) entwickelt. Forsius präsentiert die Farben auf einer Kugel und führt als Basis vier Buntfarben ein, wobei er für jede von ihnen noch eine Grauskala präsentiert, die von Hell nach Dunkel und durch das Zentrum der Kugel geht. Die Farben auf der Kugeloberfläche sind dabei so angeordnet, dass 3 Gegensatzpaare entstehen. Rot und Blau, Gelb und Grün, Weiß und Schwarz.

Der belgische Jesuit Franciscus Aguilonius (1567-1617) führt 1613 in seinen sechs Büchern zur Optik den Begriff der einfachen Farben ein und wählt dazu als Erster die Farbtrias Rot – Gelb – Blau. Ausgangspunkt seiner Farbskala ist der Versuch, musikalische Konsonanzen in den Bereich der Farbe zu übertragen. Dabei unterscheidet Aguilonius drei Erscheinungsweisen der Farben: wahre, apparente und intentionelle [wird als eine Überlagerung mehrerer Farbschichten verstanden] Farben. Aguilonius beschreibt, wie Weiß oder Schwarz mit den mittleren Farben *gefällige Verbindungen* eingehen und sie entweder verstärken oder abschwächen, jedoch nicht die Farbart verändern können. In der modernen Terminologie würde dies mit einer Änderung von Sättigung und Helligkeit begründet werden. Erst bei einem Übergang von einer der mittleren Farben zur nächsten, benachbarten ändert sich der Farbton. Anguilonius hat mit dem Maler Peter Paul Rubens (1577-1640), der auch die Titelblätter für die Ausgabe des Gesamtwerkes von Anguilonius entwarf, zusammengearbeitet, sodass der Gedanke nahe liegt, dass Anguilonius eine der Kunst von Rubens nahestehende Farbtheorie entwickelt hat. Anguilonius unterscheidet zwischen drei Mischungen: der Mischung auf der Palette, der Mischung durch die Verwendung von Lasuren, der optischen Mischung durch unmittelbar nebeneinander gesetzte Tupfen reiner Farbe. Unerwähnt bleibt die von Rubens und seinen Malerkollegen häufig gebrauchte Mischung mit Hilfe eines halbtransparenten Bindemittels; siehe dazu u. a.: Klaus Stromer, Ernst Peter Fischer (ed.), *Die Natur der Farbe*, Köln 2006, S. 25f.

1630 lässt der britische Philosoph, Theosoph und Mediziner Robert Fludd (1574-1637) den ersten Farbkreis in einem medizinischen Werk drucken, in welchen er die Farben der Dinge als Teile ihrer elementaren Konstitution definiert; siehe dazu: Klaus Stromer, *Idee Farbe. Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft von Forsius bis Sirius*, Konstanz 1994/2000, S. 17.

1645-1646 formuliert der deutsche Jesuit Athanasius Kircher (1602-1680) in seinem Kompendium zur Optik *Ars Magna Lucis et umbrae in mundo* [Die große Kunst von Licht und Schatten], dass es sich bei Farbe um ein beschattetes Licht handelt: *Farbe ist ein beschattetes Licht [...] und alles, was sichtbar in der Welt ist, ist es nur durch ein schattiges Licht oder einen lichten Schatten*. Kircher erstellt eine Analogie zwischen Tönen, Farben und Lichtintensitäten [*Reines Licht – gefärbtes Licht – farbiges Licht – Schatten – Finsternis*]. Damit geht zunächst die alte, seit der Antike gültige Farbeinteilung verloren; siehe dazu: Klaus Stromer, *Idee Farbe. Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft von Forsius bis Sirius*, Konstanz 1994/2000, S. 20; und: Klaus Stromer, Ernst Peter Fischer (ed.), *Die Natur der Farbe*, Köln 2006, S. 31. Die Anzahl der Farben bestimmt Kircher auf fünf, wobei Gelb – Rot – Blau von den Polen Weiß und Schwarz begrenzt werden. Siehe dazu: Jörg Jewanski, *Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe von Aristoteles bis Goethe*, Diss. Berlin 1996, S. 199f.

⁴⁰² Bereits am Anfang des 17. Jahrhunderts zeigt sich auch ein wissenschaftliches Interesse an der Theorie der Primärfarben. So veröffentlicht im Jahr 1601 der Professor für theoretische Medizin in Wien V.A. Scarmilionius, der auch Leibarzt von Kaiser Rudolf II war, die Schrift *De coloribus*, in welcher er zu dieser Theorie Stellung nimmt. Seine fünf einfachen Farben lauten Weiß – Gelb – Blau – Rot – Schwarz. Im Zentrum seiner Farbenlehre steht also Blau. Siehe dazu: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994, S. 153. In Wien werden auch synästhetische Phänomene untersucht, und vielleicht wurde aus diesem Grund hier auch im späten 16. Jahrhundert das Farbclavier von Giuseppe Arcimboldi (1576 – 1587) erfunden; siehe dazu: Jörg Jewanski, *Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe von Aristoteles bis Goethe*, Diss. Berlin 1996, S. 170.

⁴⁰³ Das nach 1600 neu aufkommende Interesse an Farbsystemen, das seinen Grund in der Idee der Primärfarben und ihrer Mischungen hat, führt zu einem neuen Verständnis der Funktion der Palette, deren Anordnung und Gebrauch bereits um 1630 Gegenstand der Diskussion in Malerkreisen wird. Im Zentrum der Diskussionen steht dabei die neue rationale und am Helldunkelwert ausgerichteten Organisation der Palette, siehe dazu: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994, S. 178.

del Pozzo (1588-1657) – unter ihnen Nicholas Poussin (1594-1665)⁴⁰⁴ –, die ein gemeinsames Interesse an den Schriften Leonardo da Vincis verbindet, um die Entwicklung eines zusammenhängenden Farbsystems, insbesondere um das Erstellen einer tonalen Farbskala.⁴⁰⁵ Ihr wichtigster Theoretiker ist der Maler Matteo Zaccolini, der 1620 eine unveröffentlicht gebliebene Abhandlung über eine Optik für Künstler verfasst hat,⁴⁰⁶ in der tonale Farbskalen entwickelt werden. In diesem Zeitraum beginnen die Maler, ihre Leinwände mit einem mittleren Farbton zu grundieren, der aus sämtlichen von der Palette abgekratzten Farbresten gemischt wird. Etwa zur gleichen Zeit, als man anfängt, den drei Primärfarben in der Malerei einen höheren Stellenwert einzuräumen – ein Vorgang, der simultan in der Malpraxis und in der Theorie stattfindet – erreicht die Helldunkelmalerei in den verschiedenen europäischen Kunstzentren, wenn auch mit regionalen Abwandlungen, ihren Höhepunkt.⁴⁰⁷ In der Helldunkelmalerei erfährt der Buntgehalt der Farbe eine Wertverschiebung in Relation zu den angrenzenden Farbarealen, sodass jeder Farbwert nur transitorisch erscheint. Kennzeichnend für diesen Malstil werden neben den drei Primärfarben die Farben Grau – Oliv – Braun und ihre Mischungen, die im Gegensatz zu den streng objektverhafteten Buntfarben eine nivellierende Wirkung auslösen, indem sich ihr Eigenwert und ihr Darstellungswert die Waage halten.⁴⁰⁸ Da

⁴⁰⁴ Zu Nicolas Poussin siehe u. a.: Elizabeth Cropper, Charles Dempsey, Nicolas Poussin, *Friendship and the Love of Painting*, Princeton 1996, S. 145-174.

⁴⁰⁵ Siehe dazu u. a.: Elizabeth Cropper, Charles Dempsey, *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*, Princeton 1996. 1651 erscheint Leonardos Traktat über die Farbe, den Francesco Melzi im 16. Jahrhundert zusammengestellt hat, in einer von Poussin illustrierten Ausgabe.

⁴⁰⁶ Siehe dazu: Janis Bell, *Domenichino e Zaccolini sulla disposizione dei colori*, *Bollettino d'arte*, 101/1021, 1997/1998, S. 49-66. Ein zentrales Anliegen von Zaccolini ist die Ausarbeitung von Skalen, welche die Abwandlung von Farben in der Luftperspektive wiedergeben sollen. Ähnlich Leonardo räumt er den Farben der natürlichen Welt und ihrer Umsetzung im Sinne der Farbskala des Malers einen großen Stellenwert ein. Die konkretesten Ergebnisse der Methode von Zaccolini zeigen sich in der Landschaftsmalerei, denn sowohl Poussin, als auch besonders Lorrain arbeiten mit einer ähnlichen Methode. Zwar ist das genaue Vorgehen von Lorrain unbekannt, aber sein treuester Schüler im 18. Jahrhundert, Claude-Joseph Vernet, verwendet ein Heft mit hausgemachten Farbmustern und beschleunigte seine Arbeit im Freien durch numerische Hinweise auf diese Farbmuster. So wird der Landschaftsraum im Sinne einer genauestens abgestuften Farbe vorgestellt. Zaccolinis Farbskalen konnten nur dadurch Anwendung finden, dass man zunehmend mehr die Landschaft im Freien analysiert. In immer größerer Zahl tauchen im Freien entstandene Ölskizzen und Zeichnungen mit römischen Motiven auf.

⁴⁰⁷ Zur Frage der Helldunkelmalerei im 17. Jahrhundert siehe vor allem: Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, S. 195ff.; Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, S. 135ff.; Lorenz Dittmann (ed.), Ernst Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, München 1983, S. 41ff. und: Kaspar H. Spinner, *Helldunkel und Zeitlichkeit. Caravaggio, Ribera, Zurbaran, G. de la Tour, Rembrandt*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 34, 1971, S. 169-183.

⁴⁰⁸ Strauss führt den Beginn der Helldunkelmalerei zunächst auf das Schließen des Bildgrundes in der Malerei des Trecento zurück, denn erst durch diesen Vorgang kann das Licht zu einem Element der Darstellung werden, indem ein durch die Farbe reflektierendes Licht des Tafelbildes eine Suggestion von Licht und Dunkelheit erzeugt. Dabei gehen der Norden und der Süden unterschiedliche Wege. Während man in der italienischen Malerei den Kontrast von Gegenstandsfarbe und Modellierungshelle in ein Gegenspiel von Licht und Schatten umdeutet, bevorzugt man in der Malerei nördlich der Alpen eine durchgehende Transparenz des gesamten Kolorits, analog der diaphanen gotischen Glasmalerei. Diese Lichtvision äußert sich u. a. in einem membranartigen Charakter der Figuren. Strauss vertritt den Standpunkt, dass das Dunkel erst als Korrelat zum innerbildlich gewordenen, die Farbe aus dem Inneren der gemalten Form verklärenden Licht seine konstitutive Bedeutung als Element des Kolorismus hat

alle Bildelemente einen Anteil an diesen Farben erhalten, ist das integrierende, objektauflösende Moment größer als die Betonung singulärer Objekte.⁴⁰⁹ So entsteht gerade durch die Helldunkelmalerei ein neues Verständnis für die Relation von Licht und Farbe. Verstärkt wird diese Entwicklung durch neue Erkenntnisse in der Optik am Beginn des 17. Jahrhunderts.⁴¹⁰ Während für Aristoteles das Licht der Auslöser für Farbe war und die meisten Denker des Mittelalters das Licht als Träger der Farbe empfinden, beginnt man im 17. Jahrhundert allmählich⁴¹¹ – dies gilt vor allem für Descartes⁴¹² und Newton –, Licht und Farbe als ein und dieselbe Sache zu betrachten. Man entdeckt, dass die Farbe im Licht enthalten ist und dass Licht die wirkende Ursache der Farbe in all ihren Erscheinungsformen ist, da die Farbe die unvermeidliche Folge der Brechungseigenschaften des Lichts ist. Die Idee, dass Farben keine Abänderungen des weißen Lichtes, sondern vielmehr dessen ursprünglichen Bestandteile sind, wird durch Versuche mit dem Prisma gewonnen.⁴¹³ Mit den Arbeiten des niederländischen Mathematikers und Physikers Willebrodus Snellius (1591-1626) zum Brechungsgesetz⁴¹⁴, das er 1618 – zeitgleich mit Descartes – formuliert, setzt die Entwicklung der wissenschaftlichen

gewinnen können; siehe dazu: Lorenz Dittmann (ed.), Ernst Strauss. Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, München 1983, S. 51 und S. 56.

⁴⁰⁹ Betonung wird wiederum durch Verstärkung der aufhellenden Farbelemente erreicht, doch schließen erleuchtete Form und Modellierung sich aus.

⁴¹⁰ Zwar hat bereits Witelo mit einem Prisma experimentiert [indem er die anderen Seiten eines Bergkristalls mit Wachs verschlossen hatte], doch erst gegen Mitte des 16. Jahrhunderts wird das dreiseitige Prisma zu einem Bestandteil der Ausrüstung für optische Instrumente. Die ersten Erwähnungen finden sich im Jahr 1550 durch den Mailänder Arzt und Philosophen Girolamo Cardano (1501-1576) in seinem Wissenschaftslexikon *De subtilitate* und 1593 in dem Werk *De refractione* von Giambattista della Porta (1535-1615); siehe dazu: John Gage, Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst, Ravensburg 1999, S. 125.

1601 erscheint in Marburg das Buch *De coloribus* des in Wien tätigen italienischen Arztes Guido Antonio Scar-miglioni, das einen umfassenden Überblick über Farbprobleme in der Optik, der Psychologie, der Sprache und der Kunst bietet. 1604 vertritt Kepler die Ansicht vertritt, das Auge gleiche einer *camera obscura*, und entwickelt daher die Theorie des Netzhautbildes: Johannes Kepler: *Ad Vitellionem Paralipomena, Quibus Astronomiae Pars Optica Traditur*, 1604. 1637 kann Descartes schließlich das Netzhautbild auf der Rückseite eines Stierauges erkennen: René Descartes: *La Dioptrique*. Leiden 1637. Zu Kepler siehe u. a.: David C. Lindberg, *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*, Frankfurt am Main 1987, S. 324ff. Doch im Gegensatz zu Kepler geht Descartes nicht von einem vollständigen Bild des Gegenstandes aus, das sich auf der Netzhaut abbildet, sondern versucht mit seiner Spazierstock-Analogie darzulegen, dass die sekundären Qualitäten des sogenannten Bildes sich aufgrund seelischer Korrespondenzen konstituieren; siehe dazu auch: John Hyman, *Die kartesische Theorie des Sehens*, *Ratio* 28, 1986, S. 137.

⁴¹¹ Es wäre denkbar, dass sie dadurch auch durch die Bilder in Helldunkelmalerei angeregt wurden.

⁴¹² 1632 [1662 posthum veröffentlicht] schreibt Descartes den *Traité de l'homme*, in welchem er u. a. den Bau des Auges und den Vorgang des Sehens beschreibt. Descartes schreibt auch über die Beziehungen zwischen Farben und Tönen. In *De gradibus sive tonis musici* stellt Descartes die Tonstufen der Musik in einem Kreis dar. Vielleicht bezieht sich Newton mit seinem Farbkreis darauf; siehe dazu: Jörg Jewanski, *Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe von Aristoteles bis Goethe*, Diss. Berlin 1996, S. 185f.

⁴¹³ Den ersten Glaskörper dieser Art benutzt der Leibarzt der Habsburger Kaiser Ferdinand III. und Leopold I., der Philosoph und Naturwissenschaftler Johannes Marcus Marci de Cronland (1595-1667), im Jahr 1648.

⁴¹⁴ Das Reflexionsgesetz ist schon seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. durch Euklid formuliert worden und die Vorgänge bei der Brechung hat bereits Ptolemaios untersucht; siehe dazu u. a.: Jörg Jewanski, *Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe von Aristoteles bis Goethe*, Diss. Berlin 1996, S. 136.

optischen Spektroskopie ein.⁴¹⁵ Einen vorläufigen Endpunkt setzt die Zerlegung des weißen Lichtes mit Hilfe eines Prismas durch den englischen Universalgelehrten Isaac Newton (1642-1727) im Jahr 1666. Dabei entdeckt Newton, dass nicht weiter zerlegbare Farben die ursprünglichen Bestandteile des weißen Lichtes sind.⁴¹⁶ Das Spektrum, das Newton hinter seinem Prisma sieht, ist eine Linie, die er nur deshalb krümmen kann, weil die Farbtöne kontinuierlich ineinander übergehen. Nun kann das kurzwellige – unter Verzicht auf Purpur – an das langwellige (rote) Ende des Farbspektrum angeschlossen werden.⁴¹⁷ Newtons Kreisform stellt den Übergang von der ein- zur zweidimensionalen Farbordnung dar. Analog der dorischen Tonleiter⁴¹⁸ [und vielleicht auch in Anlehnung an die Schöpfungsgeschichte] wählt Newton sieben Farben⁴¹⁹ und schließt aufgrund einer Empfindung [nicht aufgrund eines physikalischen Experimentes] die Farbskala, indem er für ihre Darstellung die Kreisform wählt.⁴²⁰ Zwar hat Newton in seinen Versuchen eindeutig die Identität von Licht und Farbe bewiesen, doch in welcher Form Licht sich ausbreitet, bleibt zunächst offen. Der niederländische Astronom und Physiker Christian Huygens (1629-1695) vertritt in seinem 1690 veröffentlichten Buch *Traité*

⁴¹⁵ Zur Geschichte der Lichtbrechung im 17. Jahrhundert siehe vor allem: Michel Authier, Die Geschichte der Brechung und Descartes *vergesene* Quellen, in: Michel Serres (ed.), Elemente einer Geschichte der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2002, S. 445-485. Eine weitere wichtige Entdeckung für die Spektroskopie stellt u. a. die Entdeckung der Interferenz durch den jesuitischen Astronom Francesco Maria Grimaldi (1618-1663) aus Bologna im Jahr 1650 dar. Siehe dazu: Klaus Strome, Ernst Peter Fischer (ed.), Die Natur der Farbe, Köln 2006, S. 33. Ein Versuch, wobei Licht sich an Glasplatten bricht, bringt den englischen Physiker, Mathematiker und Erfinder Robert Hooke (1635-1703) auf den Gedanken, das Licht als Schwingung zu betrachten, um dadurch Farbe und Brechung interpretieren zu können; dies verhilft zu einer Weiterentwicklung der Spektroskopie; siehe dazu: Allan Chapman, England's Leonardo: Robert Hooke and the Seventeenth-Century Scientific Revolution, Bristol (et al.) 2005.

⁴¹⁶ Bereits im 2. Jh. n. Chr. verwiesen die Gnostiker darauf, dass die unendliche Farbenfülle des Pfauenschweifs aus einem einzigen weißen Ei hervorgeht. Auch ein Traktat des 13. Jhs. der auf Albertus Magnus zurückgeht, formuliert den Gedanken, dass alle vorstellbaren Farben weiß erscheinen. 1669 soll Newton diese Traktate gekauft haben und anschließend versucht haben, dieser Einsicht eine exakte Grundlage zu geben; siehe dazu: Klaus Strome, Idee Farbe. Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft von Forsius bis Sirius, Konstanz 1994/2000, S. 16. Mit dem Beweis der Inhomogenität des Lichtes ist der Bruch mit der Tradition des Aristoteles vollzogen. Newton verhilft mit seinen Experimenten auch den Untersuchungen von Grimaldi zum Durchbruch, der bereits die Zusammensetzung des weißen Lichtes aus Spektralfarben entdeckt hatte. Über die Analogie der Spektralfarben mit Tönen siehe vor allem: Jörg Jewanski, Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe von Aristoteles bis Goethe, Diss. Berlin 1996, S. 231ff. Zur Bedeutung der Versuche am Prisma für die Geschichte der Wahrnehmung siehe vor allem: Evan Thompson, Colour Vision. A Study in Cognitive Science and the Philosophy of Perception, London 1995, S. 4ff.

⁴¹⁷ D.h. es ist letztlich unser Gehirn, welches aus der Linie der Physik einen Kreis macht, den Newton als Erster gezeichnet hat.

⁴¹⁸ In den 1704 erschienen *Optiks* weist Newton die rechnerische Übereinstimmung der sieben Spektralfarben mit den sieben Intervallen einer Tonleiter nach, eine Entdeckung, welche die Grundlage für zahlreiche Farbe-Ton-Theorien der Folgezeit darstellt; siehe dazu: Jörg Jewanski, Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe von Aristoteles bis Goethe, Diss. Berlin 1996, S. 229f.

⁴¹⁹ Zunächst wählt Newton in den *Lectiones opticae* von 1671 fünf Farben, die jedoch bereits im folgenden Jahr in den *Lectiones opticae* von 1672 aus Symmetriegründen auf sieben Farben erweitert werden. Siehe dazu: Jörg Jewanski, Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe von Aristoteles bis Goethe, Diss. Berlin 1996, S. 250.

⁴²⁰ 1672 erfolgt die Veröffentlichung in der Abhandlung: *A New Theory of Light and Colors*. Zu Newtons Versuchen am Prisma siehe vor allem: Johannes August Lohne, Newtons Theorie der Prismenfarben, München 1969.

de la lumière eine Wellentheorie⁴²¹ des Lichtes, wodurch er die geradlinige Ausbreitung des Lichtes, seine Reflexion und Brechung verständlich machen kann. Newton hingegen baut die bereits 1638 von Descartes formulierte Korpuskeltheorie des Lichts⁴²² in seiner 1704 veröffentlichten Abhandlung zur Optik [*Optics*] aus und seine Autorität verhindert für fast hundert Jahre Fortschritte in der Wellentheorie des Lichtes, bis Thomas Young (1773-1829) 1801 das Interferenzprinzip formuliert.

Fast gleichzeitig mit Newtons optischen Versuchen diskutiert man in Frankreich vor allem innerhalb der 1648 gegründeten *Académie royale de peinture et de sculpture* die Frage nach der Bedeutung der Farbe kontrovers, da unter dem Einfluss des kritischen Rationalismus von Descartes – für ihn ist nur die Form eines Gegenstandes *claire et distinct*,⁴²³ nicht jedoch dessen Farbe – der Streit um den Vorrang von *disegno* [Poussinisten] oder *colore* [Rubenisten] wiederauflebt⁴²⁴.

1675 bringt der Wortführer der Rubenisten – Roger de Piles (1636-1709)⁴²⁵ – in seiner Abhandlung *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et les couleurs* das Problem der zeitgenössischen Maler auf den Punkt: Seit nahezu dreihundert Jahren habe die Malerei kaum ein Dutzend gute Koloristen hervorgebracht, während sich ohne weiteres dreißig nennen ließen, die vorzügliche Zeichner gewesen seien.⁴²⁶ Der Grund hierfür sei, dass es wohl für das Zeichnen Regeln gebe, nicht aber für das Kolorieren. Roger de Piles⁴²⁷ plädiert für wissenschaftlich fundierte Mischungslehren und kann sich dabei auf Robert Boyle (1627-1691) berufen, der 1664

⁴²¹ Eine Vorahnung dieser Wellenvorstellung findet sich bei Robert Grosseteste; siehe dazu: Klaus Stromer, Ernst Peter Fischer (ed.), *Die Natur der Farbe*, Köln 2006, S. 36.

⁴²² Newton hat dafür die Farben des Farbkreises mit kreisförmigen Gebilden markiert, die beim Rot am größten sind und zum Violettblau hin kleiner werden, um damit seine Vorstellungen von der Natur des Lichtes anzudeuten. Licht setzt sich seiner Ansicht nach aus Korpuskeln zusammen, die in Abhängigkeit von ihrer Größe durch das Prisma abgelenkt werden: das große Rot am wenigsten, das kleine Blau am stärksten. Siehe dazu u. a.: Jörg Jewanski, *Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe von Aristoteles bis Goethe*, Diss. Berlin 1996, S. 136.

⁴²³ Auch John Locke unterscheidet zwischen primären Qualitäten der Materie wie Gestalt und sekundären wie Farbe: *An Essay Concerning Human Understanding* 1700, S. 295, 300-301.

⁴²⁴ Siehe dazu auch: Heinrich Zollinger, *Farbe. Eine multidisziplinäre Betrachtung*, Zürich 2005, S. 188. Um ästhetische Urteile über Farbenharmonien begründen zu können, übertragen die französischen Kunsttheoretiker die Tonintervalle auf die Farben. Das Gemälde soll dem Auge die gleiche Harmonie bieten wie das Ohr; siehe dazu: Jörg Jewanski, *Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe von Aristoteles bis Goethe*, Diss. Berlin 1996, S. 219f.

⁴²⁵ Bereits in seinem Dialog *Dialogue sur les coloris* von 1673 vergleicht Roger de Piles, ein Kunsttheoretiker ohne eigene Erfahrung als Maler, die Zeichnung mit dem Körper, die Farbe aber mit der Seele des Menschen. Diese Interpretation verweist bereits auf die Rolle der Farbe in der Malerei des 18. Jahrhunderts; siehe dazu: Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, S. 249. Siehe dazu auch: Ellen Heuck, *Die Farbe in der französischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts*, [Diss. Freiburg] Straßburg 1929.

⁴²⁶ Zur Bedeutung der Farbe in der Kunsttheorie von Roger de Piles siehe u. a.: Ellen Heuck, *Die Farbe in der französischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts*, Straßburg 1929, S. 46ff.

⁴²⁷ Die vermutlich erste theoretische Abhandlung, welche der Palette größere Aufmerksamkeit widmet, ist die 1684 veröffentlichte Abhandlung *Les premiers éléments de la peinture pratique* von Roger de Piles, die er in

feststellt, dass die einfachen Farben des Malers Schwarz – Weiß – Rot – Gelb – Blau sind.⁴²⁸ Newton hingegen hat durch den Nachweis, dass es ebenso viele unvermischte bzw. unzerlegbare Farben gibt wie brechbare Strahlen des Lichts, diese einfache Anordnung Boyles durcheinandergebracht, und seine Wahl von sieben Primärfarben⁴²⁹ bildet für die kommenden Versuche zur Bildung von Farblehren ein Hindernis. Doch gleichzeitig eröffnet der newtonische Farbkreis⁴³⁰ als ein kreisförmiges Diagramm der Farbmischungen die Möglichkeit, Weiß aus den zwei oder drei gegenüberliegenden Farben zu mischen, die man daher als Primärfarben betrachten kann.⁴³¹ Auch weist erst die kreisförmige Anordnung der Farben⁴³² den Weg zu einem Verständnis des komplementären Kontrastes.⁴³³ Vermutlich liegt es an der inneren Kohärenz, welche in der Visualisierung der Farben innerhalb des newtonischen Farbkreis zu Tage tritt, dass sich – bis auf geringfügige Änderungen in der Zahl der einbezogenen Farbtöne und der Größe des eingenommenen Segmentes – die kreisförmige Anordnung in der Farbtheorie der Malerei bis heute erhalten hat.⁴³⁴

Wenngleich man sich über den Unterschied zwischen der additiven und subtraktiven Farbmischung noch nicht klar ist, zeichnen sich die Farblehren und -theorien, welche in der Zeit nach Newton entstehen, doch dadurch aus, dass sie eine möglichst exakte Form in Analogie zu den Regelsystemen der Mathematik⁴³⁵ für die Anordnung der Farben suchen.⁴³⁶ Auch in den phy-

Zusammenarbeit mit dem Maler Jean-Baptiste Corneille geschrieben hat und die von jenem auch illustriert wird; siehe dazu: John Gage, Kulturgeschichte der Farbe, Ravensburg 1994, S. 178.

⁴²⁸ Robert Boyle, *Experiments and Considerations Touching Colours*, London 1664 [Nachdruck 1964, S. 220-221]. Siehe dazu auch: John Gage, *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, Ravensburg 1999, S. 135.

⁴²⁹ Eine Zahl, die man im 18. Jahrhundert nicht antastet.

⁴³⁰ 1704 in den *Opticks* veröffentlicht.

⁴³¹ Bereits Newton hat jedoch festgestellt, dass er – anders als beim Licht – beim Mischen von drei Farbpigmenten nur eine mausgraue Farbe erhält. Sieh dazu u.a: John Gage, *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, Ravensburg 1999, S. 136.

⁴³² Newton hat den Farbkreis zur mathematischen Berechnung der Mischungsanteile entwickelt, und die Asymmetrien bei der Farbteilung spiegeln die jeweiligen Proportionen wider; siehe dazu die Abb. 58 in: John Gage, *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, Ravensburg 1999, S. 136.

⁴³³ 1771 ordnet der Wiener Entologe Ignaz Schiffermüller (1727-1806) zum ersten Mal die Komplementärfarben an jeweils gegenüber liegenden Stellen seines Farbkreises an. Der Begriff der *Komplementärfarbe* wird zum ersten Mal 1794 von dem amerikanischen Erfinder, Wissenschaftler und Offizier Benjamin Thompson Reichsgraf von Rumford (1753-1814) in den *Philosophical Papers I* (veröffentlicht 1802) verwendet. Siehe dazu auch: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994, S. 172.

⁴³⁴ Der erste Farbkreis findet sich in einem anonymen Anhang über Pastellmalerei zu der 1708 in Den Haag in der Druckerei des niederländischen Druckers van Dole erschienen Ausgabe *Traité de la peinture en miniature*, ein Werk, das bis zum Ende des 18. Jahrhunderts dreißigmal aufgelegt wurde; siehe dazu: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994, S. 171.

⁴³⁵ Oder in Analogie zu einer Tonleiter.

⁴³⁶ Einer der ersten ist der deutsche Mathematiker und Astronom Tobias Mayer (1723-1762), der 1758 vor der Göttinger Akademie der Wissenschaften einen Vortrag mit dem Titel *De affinitate colorum commentatio* hält. Dabei geht es darum, die Zahl der mit dem Auge wahrnehmbaren Farben exakt zu ermitteln. Mayer operiert mit Rot, Gelb und Blau als Grundfarben und wählt dabei als ihre Repräsentanten unter den Pigmenten Zinnoberrot, Königsgelb und Bergblau. Schwarz und Weiß werden als Vertreter von Licht und Finsternis berücksichtigt, welche

sikalischen Experimenten erreicht man durch die Entdeckung neuer Gläser eine genauere Differenzierung der Spektralfarben.⁴³⁷ Vielleicht ist es dieser genauere Blick auf die Farbe, der bei den Malern zu einer Kritik an den vorhandenen natürlichen Farbpigmenten führt, sodass ein Bedarf an kräftigeren Farbpigmenten entsteht, was wiederum die Erforschung und Herstellung künstlicher Farbpigmente begünstigt. So gelangt bereits 1704 das sogenannte *Berliner Blau* als erstes künstliches Farbpigment auf mineralischer Basis auf die Paletten der Maler.⁴³⁸ Der Wunsch nach Farbe auch in der Druckgrafik geht in den 1720er Jahren durch die Erfindung des Franzosen Jacques Christophe Le Blon (1667-1741) in Erfüllung, der aufgrund seiner Entdeckung, dass sich aus einer Kombination der drei Primärfarben sämtliche Farben erzeugen lassen,⁴³⁹ den Farbdruck auf der Basis von Mezzotinto mit drei Farbplatten in den Farben Gelb – Rot – Blau entwickelt. Le Blon scheint den newtonischen Farbkreis bereits gekannt zu haben, obwohl die *Opticks* erst um 1720 durch Übersetzungen in das kontinentale Europa gelangen.⁴⁴⁰ Zwar ist dem in England aufgebauten druckgrafischen Unternehmen von Le Blon kein Erfolg beschieden, doch das von ihm aufgedeckte Prinzip der Farberzeugung durch die drei Primärfarben wird von dem englischen Entomologen und Kupferstecher Moses Harris (1731-1785) übernommen. Im Jahr 1766, einhundert Jahre nach Newtons prismatischer Zerlegung des weißen Lichts, erscheint das Buch von Harris mit dem Titel *The Natural System of Colours*,⁴⁴¹ in welchem versucht wird, das Le Blon'sche System der Farberzeugung durch drei

die Farben entweder aufhellen oder verdunkeln. Sein Farbendreieck wird erst 1775 posthum durch den Göttinger Physiker Georg Christoph Lichtenberg veröffentlicht, und zwar auf Anregung von Johann Heinrich Lambert, der es drei Jahre zuvor benutzt hat: ein Farbendreieck, das mit den drei Grundfarben Zinnober, Königsgelb und Bergblau arbeitet und alle Mischungen anführt, bei denen einer Ausgangsfarbe mindestens ein Zwölftel einer anderen hinzugefügt worden sind. Siehe dazu: Klaus Stromer, Idee Farbe. Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft von Forsius bis Sirius, Konstanz 1994/2000, S. 27.

⁴³⁷ In den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts gelingt mit Flintglas ein doppelt so langes Prisma wie beim Kronglas; siehe dazu: Jörg Jewanski, Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe von Aristoteles bis Goethe, Diss. Berlin 1996, S. 255.

⁴³⁸ Das *Berliner Blau* wurde 1704 durch den Berliner Malermeister Heinrich Diesbach entdeckt, in einer Zeit, als man verstärkt auf der Suche nach bisher unbekanntem chemischen Elementen war. Seit 1724 ist dieses Farbpigment auch in England bekannt [u. a. Constable bevorzugt *Berliner Blau*].

⁴³⁹ 1715 entdeckt Jacques Christophe Le Blon (1667-1741), dass auch in der Druckgrafik – er benutzt die Technik des Mezzotinto – drei Farben genügen, um alle anderen Farben hervorzubringen. Bereits 1725 baut Le Blon ein druckgraphisches Unternehmen in England auf, das jedoch bald scheitert. In dieser Zeit erscheint auch seine Schrift *Coloritto: or the Harmony of Colouring in Painting*, in welcher Le Blon beschreibt, wie er newtonsche Prinzipien beim Verfahren der Druckgrafik anwendet. Später jedoch scheint Le Blon auch noch eine vierte, schwarze Farbplatte verwendet zu haben. Sein System wird 1766 von Moses Harris (1731-1785) ausgebaut. Siehe dazu: Klaus Stromer, Idee Farbe. Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft von Forsius bis Sirius, Konstanz 1994/2000, S. 29ff.

⁴⁴⁰ Goethe weist die Vorherrschaft der sieben Prismenfarben in Deutschland für das Jahr 1718 nach, und nach mündlichen Vorträgen der *Optick* in den Jahren 1706/07 erscheint 1721 eine vollständige französische Übersetzung der *Opticks*. Erst mit Voltaires (1694-1778) *Eléments de la philosophie de Newton* von 1738 wird der Einfluss Newtons auf Frankreich ausgeweitet; siehe dazu: Jörg Jewanski, Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe von Aristoteles bis Goethe, Diss. Berlin 1996, S. 266.

⁴⁴¹ Moses Harris, *The Natural System of Colours*, Licester Fields, ca. 1766. Harris widmet sein Buch dem Maler und ersten Präsidenten der *Royal Academy*, Sir Joshua Reynolds (1723-1792).

Primärfarben mit dem newtonischen Farbkreis zu kombinieren. Obwohl Harris von prismatischen Farben spricht, meint er nicht das von Newton erforschte Lichtspektrum, dem eine additive Farbmischung zugrunde liegt, sondern Harris erzeugt seine Farbmischung subtraktiv.⁴⁴²

In Frankreich hingegen lebt die ästhetische Tradition des 17. Jahrhunderts, Tonanalogien zu den Farben zu bilden, durch die Rezeption⁴⁴³ des newtonischen Farbkreises, der ja auf einer Analogie zur Tonleiter basiert, wieder auf. Kombiniert mit einer mathematisch-geometrischen Sichtweise im Sinne des Rationalismus⁴⁴⁴ führt dies bald zu synästhetischen Gedankenspielen, die schließlich in der Idee eines Farbenklaviers gipfeln. Um die Realisierung dieses aufwendigen Projektes⁴⁴⁵ bemüht sich viele Jahre vergeblich der französische Jesuit und Mathematiker Louis-Bertrand Castel (1688-1757).⁴⁴⁶ Bei den unterschiedlichen Konstruktionsversuchen werden jedoch zwei Sachverhalte evident: die Willkürlichkeit der Angabe von sieben Grundfarben durch Newton und die Unmöglichkeit, graduierende Farbfolgen auf einer Ebene darzustellen. So entsteht bei den Bemühungen um das Farbklavier zum ersten Mal die Idee eines Farbraumes.⁴⁴⁷

⁴⁴² Siehe dazu u. a.: Klaus Stomer, *Idee Farbe. Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft von Forsius bis Sirius*, Konstanz 1994/2000, S. 29.

⁴⁴³ Bereits ein Jahr nach der Veröffentlichung der französischen Übersetzung der *Opticks* erfolgt eine kritische Rezension durch Castel.

⁴⁴⁴ Erleichtert wird eine derartige Denkweise durch die Einführung der Differential- und Integralrechnung durch Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), die auch die Berechnung schwieriger akustischer Phänomene ermöglicht; siehe dazu: Jörg Jewanski, *Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe von Aristoteles bis Goethe*, Diss. Berlin 1996, S. 285.

⁴⁴⁵ Von Castel gibt es dazu lediglich eine Reihe von Texten, teils mit genauen Funktionsbeschreibungen, aus den Jahren 1725 bis 1740. Hier entwickelt er eine Theorie zum physikalischen Zusammenhang von Bild und Ton, mit der er sich von seinem Zeitgenossen Newton absetzt und die älteren Ideen von Athanasius Kircher wiederbelebt. Es gibt jedoch keinen Nachweis dafür, dass Castel diesen Apparat jemals gebaut hat, geschweige denn, dass er funktionierte. Als Reaktion auf die Kritik seiner Zeitgenossen streitet er schließlich sogar energisch ab, je die Absicht zum Bau des Apparates gehabt zu haben, er sei eben *Architekt* und nicht *Zimmermann*. Siehe dazu auch die folgende Anmerkung.

⁴⁴⁶ Mit den Schwierigkeiten bei der Konstruktion eines Farbklaviers beschäftigt sich ausführlich Jörg Jewanski im zweiten Teil seiner Dissertation; siehe dazu: Jörg Jewanski, *Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe von Aristoteles bis Goethe*, Diss. Berlin 1996, S. 269ff.

⁴⁴⁷ Zunächst hat Castel dafür selbst Versuche am Prisma durchgeführt, wobei er auf zwölf Grundfarben stößt, was zu einer Zurückweisung der sieben Farben des newtonischen Farbkreises führt. Seine Ergebnisse veröffentlicht Castel 1739 in dem *Projet d'une nouvelle optique*. Zu den Farben *höherer Oktaven*, die Castel spiralförmig anordnet, fügt er in kleinen Schritten mehr Weiß hinzu, den Farben *tieferer Oktaven* hingegen Schwarz. Dabei konstruiert er Reihen mit zwölf Schritten, sodass sein System 144 Farbnuancen enthält. Sein Spiralsystem läuft letztlich auf die dritte Dimension hinaus, sodass bei Castel implizit die Idee eines Farbraumes bereits vorhanden ist; siehe dazu: Rolf G. Kuehni, *Color Space and Its Divisions. Color Order from Antiquity to the Present*, Hoboken 2003, S. 47.

Die von Castel ausgeführte Ausdifferenzierung der Farben wird 1771 von dem Wiener Entologen Ignaz Schiffermüller(1727-1806)⁴⁴⁸ übernommen. Neu ist in diesem System die Anordnung der Komplementärfarben an jeweils gegenüberliegenden Stellen des Kreises, während das Problem einer dritten Dimension als Spirale bei Schiffermüller nicht entsteht. Doch im gleichen Jahr (1771) versucht der elsässische Mathematiker und Naturforscher Johann Heinrich Lambert (1728-1777) die wechselseitigen Beziehungen der Farben mit Hilfe einer dreieckigen Pyramide zu veranschaulichen.⁴⁴⁹ Diese Farbpyramide stellt den ersten Versuch dar, ein geometrisch strukturiertes und zugleich den physikalischen Erkenntnissen sowie den objektiven Farberfahrungen entsprechendes Modell herzustellen, indem in arithmetischer Manier Farbmischungen erzeugt werden. Darüber hinaus kann Lambert auch das Entstehen von Schwarz logisch aus der Mischung der drei Primärfarben als ein gleichzeitiges Verhindern der Aktivität jeder der drei Primärfarben durch die anderen beiden ableiten.

Während bis weit ins 17. Jahrhundert hinein die Farbuntersuchungen von der Fragestellung ausgehen, wie sich die objektive Stellung der Farbe in der Welt und ihr daraus resultierendes Wesen in ein zusammenhängendes Bezugssystem bringen lassen, verlagert sich bereits zur Zeit der Entdeckungen Newtons das Interesse zunehmend ins Subjektive, d. h. man möchte Farbe als ein durch die Mechanismen des Sehens entstandenes und artikuliertes Phänomen verstehen. In diesem Zusammenhang gewinnen auch die Versuche Newtons, abgesehen vom physikalischen Kontext, eine zusätzliche Bedeutung. Indem Newton durch den Farbkreis die Möglichkeit komplementärer Kontraste aufdeckt, weist er gleichzeitig auf den immanent subjektiven Charakter aller Farben hin. Doch steht die Farbforschung in der Zeit nach Newton zunächst zu sehr unter dem Eindruck der Erfolge der Physik, um sich der subjektiven Farbforschung zuzuwenden. Dennoch beginnen Maler und Naturwissenschaftler zunehmend getrennte Wege zu gehen.

In der Malerei des 18. Jahrhunderts bleiben zwar die einzelnen Farbtöne noch in ein Helldunkel eingebunden, doch dies wird nun farbig moduliert, sodass Bunt- und Neutralfarben durch ihr paralleles oder kontinuierliches Auftreten als gleichberechtigt nebeneinander angesehen

⁴⁴⁸ Ignaz Schiffermüller, Versuch eines Farbensystems, Wien 1772; siehe dazu: John Gage, Kulturgeschichte der Farbe: von der Antike bis zur Gegenwart, Ravensburg 1994, S. 170.

⁴⁴⁹ Heinrich Lambert, Beschreibung einer mit dem Calaunischen Wachse ausgemalten Farbenpyramide, Berlin 1772. Lambert baut eine hölzerne Pyramide, die durch eine Folge von Dreiecken aufgebaut wird. Die Ecken des Basisdreieckes werden mit Zinnober, Königsgelb und Bergblau besetzt. Je zwei Grundfarben werden – mit variierenden Anteilen – zu sieben Tönen entlang den Seiten gemischt, und im Inneren tragen alle drei zur Farbe der jeweiligen Flächeneinheit bei. Insgesamt 45 Farbtöne entstehen auf diese Weise im untersten Dreieck, über das sich die restlichen erheben, die sich nach oben verjüngen und heller werden. In ihnen sind 28, 15, 10, 6 und zuletzt noch 3 Felder enthalten. So kann Lambert insgesamt 112 Farben beziehungsweise ihre Mischungen in der Pyramide unterbringen. Die Spitze der Pyramide ist weiß. Siehe dazu vor allem: Rolf G. Kuehni, Color Space and Its Divisions. Color Order from Antiquity to the Present, Hoboken 2003, S. 51ff.

werden können.⁴⁵⁰ Da zunehmend Buntfarben als Übergangsstufen innerhalb des Helldunkels eingesetzt werden, nimmt die Helligkeit in den Bildern zu.⁴⁵¹ Zusätzlich erfahren die Buntfarben selbst mit der nach wie vor bestimmenden Farbtrias Gelb – Rot – Blau eine Aufhellung und Grün – häufig als Mischung aus Blau und Gelb eingesetzt – entwickelt sich zur dominierenden Bildfarbe. Es stellt sich ein neues Gleichgewicht zwischen Helldunkel und den Buntfarben ein, in welchem die ehemaligen neutralen Eckwerte der Farbskalen Weiß – Schwarz – Grau sich allmählich zu eigenständige Farben entwickeln.

Neue Impulse erhalten die unter künstlerischen Aspekten erstellten Farblehren⁴⁵² in der Zeit um 1800 vor allem durch die Dreifarbentheorie des englische Arztes und Physikers Thomas Young (1773-1829), einer Theorie, die in den 1850er Jahren von dem deutschen Physiologen und Physiker Hermann von Helmholtz (1821-1894) bestätigt wird. Die seit ca. 1600 in den Farbenlehren vorherrschende Trias der Primärfarben, durch welche die übrigen Farben erzeugt werden können, erhält nun ihr korrespondierendes Prinzip in der menschlichen Wahrnehmung.⁴⁵³ Dass diese Farbwahrnehmung ihrerseits sehr unbeständig sein kann, erweisen unterschiedliche Phänomene aus dem Bereich der Farbpsychologie, die bereits seit dem späten

⁴⁵⁰ Zur Farbgestaltung in der Malerei des 18. Jahrhunderts siehe vor allem: Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, S. 250ff. Zur Funktion des Lichtes in der Malerei des 18. Jahrhunderts siehe vor allem: Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, S. 161ff.

⁴⁵¹ So werden die feinen Nuancen zu einem wichtigen Stilelement der Bilder. Als Vorläufer der monochromen Bilder kann z.B. die *Weißer Ente* (1753) von Jean-Baptiste Oudry 1686-1755 gelten. Im Stillleben ist die genaue Beobachtung von Farbreihen und Farbrelationen naheliegend und dort findet sie seit jeher ihre abstrakteste Anwendung [z.B. auch bei Jean Chardin (1643-1713)]; siehe dazu auch: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994, S. 191f. Diese Konzentration auf die Farbtöne aneinander grenzender Partien überträgt sich auch auf die französische Landschaftsmalerei [vgl. z.B. Landschaftsbilder von Claude-Joseph Vernet (1714-1789)]. Vernet, der als einer der Ersten dafür eintritt, im Freien Ölskizzen des Motivs anzufertigen, sagt über die Farbe: [...] *will man wirklich die Farbe der Dinge sehen, sollte man stets Vergleiche zwischen ihnen anstellen*, wobei er die unzähligen Grünschattierungen einer Wiese aufführt; zitiert aus einem Brief von 1770 [erstmalig 1817 veröffentlicht] bei: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994, S. 192, Anm. 10.

⁴⁵² Der englische Naturwissenschaftler und Künstler James Sowerby (1757-1822) widmet 1809 seine Farbenlehre *A New Elucidation of Colours* Newton. Sowerby verweist erneut auf die Bedeutung von Helligkeit und Dunkelheit und betont den Unterschied zwischen den Lichtfarben und den Farben der Materie, wobei er als Grundfarben Rot – Gelb – Blau verwendet. So ergeben Komplementärfarben additiv Weiß und subtraktiv Schwarz. Die Subtraktion geht von allen Farben (Weiß) aus und endet beim Schwarzen. Addition beginnt ohne Licht (Schwarz) und endet, wenn alle Wellenlängen vorhanden sind (Weiß). 1820 findet sein Farbsystem das Interesse von Turner. Siehe dazu vor allem: Klaus Stromer, *Idee Farbe. Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft von Forsius bis Sirius*, Konstanz 1994/2000, S. 50ff.

⁴⁵³ Youngs 1801 erstmals formulierte These geht davon aus, dass das Auge durch die Wahrnehmung von nur drei Wellenlängen alle Farben kombinierend zustande bringt. Diese *theory of trichromatic vision* basierte zunächst auf den Farben Rot, Gelb und Blau. Erst 1807 führt Young in seinen *Lectures on natural philosophy and mechanical arts* das heutige Farbentrio ein und setzt an die Stelle von Rot, Gelb und Blau Rot, Grün und Violett [wobei man heute wieder von Blau spricht]; siehe dazu die Literaturangabe in der vorherigen Anmerkung.

18. Jahrhundert ein Interesse als Untersuchungsgegenstand der sich allmählich konstituierenden Naturwissenschaften finden. Zu ihnen zählen die Farbkontrastwirkungen, das sogenannte *Purkinje-Phänomen*⁴⁵⁴ und die Farbkonstanz.⁴⁵⁵

Als Goethe (1749-1832) schließlich bei seinen Farbanalysen die Erforschung von Bewusstseinsinhalten sinnlicher Qualitäten in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen stellt, verlagert er den Schwerpunkt der Farbforschung auf das Gebiet der Psychologie.

Daher steht die 1810 veröffentlichte Abhandlung *Zur Farbenlehre*, mit der Goethe⁴⁵⁶ hofft, eine *Geschichte des Geistes im Kleinen*⁴⁵⁷ liefern zu können, am Beginn einer langen phänomenologischen Tradition, die von Purkinje⁴⁵⁸ und Johannes Müller ((1801-1858) fortgeführt und später von Ewald Hering (1834-1918), Carl Stumpf (1848-1936) und Max Wertheimer (1880-1943) vertreten wird.⁴⁵⁹ Was bei Newton und seinen Nachfolgern in viele Teile zerfällt – von den Reaktionen im Auge bis hin zu den Regionen im Kopf, die aus elektrischen Signalen das Sehen produzieren –, versteht Goethe als eine Einheit, ein Ganzes: Goethe nennt dies *das Schauen*. Dabei weist Goethe den Farben⁴⁶⁰ eine polare Struktur zu, die mit dem Gegensatz von

⁴⁵⁴ Bereits 1685 beobachtet Philippe de la Hire ein Phänomen, das später (1825) nach dem böhmischen Physiologen J.E. Purkinje (1787-1869) benannt wird: den in der Dämmerung einsetzenden Wechsel vom skotopischen, dem Dämmersehen [mit Hilfe der Stäbchen-Rezeptoren] zum photopischen, dem Tagessehen [mit Hilfe der Zapfen-Rezeptoren]. Bei diesem Übergang von schwacher zu stärkerer Beleuchtung verändern sich Farbton und Helligkeit unterschiedlicher Farben; siehe dazu: John Gage, Kulturgeschichte der Farbe, Ravensburg 1994, S. 192.

⁴⁵⁵ 1789 wird eine Abhandlung des französischen Mathematikers Gaspar Monge (1746-1818) mit dem Titel *Mémoire sur quelques phénomènes de la vision* zum Phänomen der Farbkonstanz veröffentlicht und im gleichen Jahr beschreibt der venezianische Architekt und Theoretiker Francesco Milizia (1725-1798) das Phänomen im Kontext der Malerei am Beispiel der Farbe Scharlach. Während Monge die Farbkonstanz als eine Form der menschlichen Oberflächenwahrnehmung darstellt, deutet Milizia sie hingegen nicht als Resultat einer psychologischen Anpassung sondern als Ausdruck des Unvermögens der Sprache, sämtliche vom Auge erkannten Farbnuancen zu beschreiben. 1821 schließlich überträgt ein Schüler von Monge, ein gewisser L. L. Valle die Überlegungen von Monge auf den Bereich der Kunst. Sein *Traité de la science du dessin* mit Ausführungen über den Farbkontrast und die Farbenkomplementarität enthält Anweisungen, wie man mit der Unzulänglichkeit materieller Farben zur Wiedergabe der extremeren Lichteffekte der Natur umgehen soll. Siehe dazu: John Gage, Kulturgeschichte der Farbe, Ravensburg 1994, S. 192.

⁴⁵⁶ Zu Goethe und seinem Verhältnis zu den traditionellen Naturwissenschaften siehe u. a.: Otto Krätz, Goethe und die Naturwissenschaften, München 1998.

⁴⁵⁷ So jedenfalls äußert sich Goethe 1798 in einem Brief an Wilhelm von Humboldt, aufgeführt in: Klaus Stromer (ed.), Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft, Köln 2002, S. 53.

⁴⁵⁸ Purkinje wurde in seinen Forschungen durch die Lektüre von Goethes Farbenlehre angeregt; siehe dazu: John Gage, Kulturgeschichte der Farbe: von der Antike bis zur Gegenwart, Ravensburg 1994, S. 192.

⁴⁵⁹ Die Gegenströmung bildet der sogenannte *Experimentalismus*, der von Gustav Theodor Fechner (1801-1887) und vor allem von Hermann von Helmholtz (1821-1894) vertreten wird, die besonders auf dem Gebiet der visuellen Wahrnehmung zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen gelangen. Während auch Johannes Müller (1801-1858) seine wissenschaftliche Karriere mit Problemen des Sehens beginnt, betont Helmholtz die experimentelle Technik und beginnt 1850 damit, die Nervenleitungs-Geschwindigkeit zu messen. Zur Geschichte der Wahrnehmung siehe u. a.: Lambert Wiesing (ed.), Philosophie der Wahrnehmung, Modelle und Reflexionen, Frankfurt am Main 2002; und: Gregor Schieman, Wahrheits-, Gewissheitsverlust. Hermann von Helmholtz' Mechanismus im Anbruch der Moderne, Darmstadt 1997.

⁴⁶⁰ 1810 – zeitgleich mit Goethes Farbenlehre – publiziert Philipp Otto Runge (1777-1810) seine *Farbenkugel* mit dem Untertitel: *Konstruktion des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zueinander und ihrer vollständigen Affinität*. Grundlage für Runge bildet der Schöpfungsbericht: Das Medium, in dem sich das Licht offenbart, ist die Farbe. Bei Runge ist das *Es-werde-Licht* ein *Es-werde-Farbe* geworden. So verbindet sich bei Runge ein religiöses Farbverständnis mit der Lichtmetaphysik des Mittelalters. Runge sah in der in den drei subtraktiven Grundfarben

Licht und Dunkelheit⁴⁶¹ beginnt und weitere Wahrnehmungen eröffnet, zum Beispiel die Gegensatzpaare Gelb und Blau⁴⁶², Grün und Purpur, Plus und Minus, Wärme und Kälte, Nähe und Ferne.⁴⁶³ Goethes Theorie stellt einen Vorläufer der Gegenfarbentheorie dar, die gegen Ende des 19. Jhs. von dem deutschen Physiologen Ewald Hering (1834-1918) vehement vertreten wird.⁴⁶⁴ In seiner Polemik gegen Newton appelliert Goethe an die unmittelbare Wahrheit des sinnlichen Eindrucks gegen die mittelbare Wahrheit der Wissenschaft.⁴⁶⁵ So soll auch sein Farbkreis als ein anschauliches Prinzip der Farbenharmonie verstanden werden.⁴⁶⁶ Letztlich behalten jedoch Goethe und Newton beide auf ihre Weise Recht.⁴⁶⁷

Blau – Rot – Gelb *das Symbol der Dreieinigkeits Gottes*, während Schwarz und Weiß für ihn keine Farben sind. Daher setzt er sie als Pole auf die Farbkugel, während die reinen Farben am Rand des Äquators verlaufen, wobei ihnen gleiche Intervalle zugestanden werden. Jede auf der Kugeloberfläche platzierte Farbe kann sich in 5 Richtungen bewegen: auf die rechts oder links stehenden Farben zu, nach oben zum Weißen und nach unten zum Schwarzen hin und durch die graue Mitte hindurch auf die Komplementärfarbe zu. Siehe dazu vor allem: Klaus Stomer, Ernst Peter Fischer (ed.), *Die Natur der Farbe*, Köln 2006, S. 135ff.

⁴⁶¹ Bereits am Ende des Jahrhunderts definiert Christian Ludwig von Hagedorn (1713-1780), ein Kunsthistoriker, Sammler, Radierer und Kunstschriftsteller, der seit 1764 Direktor der Kunstakademie und der Gemäldegalerie in Dresden ist [– die vom jungen Goethe besucht wird –,] Finsternis als die völlige Abwesenheit von Licht, und diese Finsternis schließt die Sichtbarkeit der Gegenstände, mithin auch deren Vorstellung von dem Gebiet der Malerei aus, denn *durch das Licht werden uns die Körper sichtbar, und der Schein ihrer Farben leidet durch die Veränderungen des Lichts*. Dieser Satz bereitet Goethes Formel von den Farben als *Taten und Leiden des Lichtes* vor. Siehe dazu: Klaus Stomer, Ernst Peter Fischer (ed.), *Die Natur der Farbe*, Köln 2006, S. 135.

⁴⁶² Über Angelika Kauffmann lernt Goethe die Theorie des späteren Revolutionärs Jean-Paul Marat [ein früherer Verehrer der Malerin] kennen, vom Primat der entgegengesetzten Farben Gelb und Blau; siehe dazu: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe: von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg 1994, S. 202.

⁴⁶³ Die Idee der Polaritäten gestattet u. a., eine Tiefenwirkung auf Gemälden dadurch zu erreichen, dass weit entfernte Gegenstände blau gemalt oder in blauen Dunst gehüllt werden, ein Phänomen, welches bereits Leonardo beschäftigt hat.

⁴⁶⁴ Hering nimmt die Idee auf, die in der Goethezeit vor allem von dem Philosophen Arthur Schopenhauer (1788-1860) in seiner Schrift *Über das Sehen und die Farben* (1815) mit Nachdruck formuliert wird: Die bei Goethe nicht näher bestimmbare Korrespondenz zwischen der Eigengesetzlichkeit des Auges und der Eigengesetzlichkeit von Licht und Finsternis begrenzt Schopenhauer subjektivitätstheoretisch radikal auf die Grenzen der vorstellenden menschlichen Tätigkeit. Hering wiederum erweitert die These von der Polarität um die Variante, dass das Auge nicht durch polare, sondern durch komplementäre Gegensätze stimuliert wird. Als Gegensätze versteht er die Paare Rot – Grün, Orange – Blau und Gelb – Violett. Zu Schopenhauer siehe vor allem: Volker Spierling, Arthur Schopenhauer. *Philosophie als Kunst und Erkenntnis*. Frankfurt a.M. 1994. Zu Ewald Hering siehe vor allem: Christian Baumann, *Der Physiologe Ewald Hering (1834-1918): Curriculum vitae*, Frankfurt am Main 2002.

⁴⁶⁵ Im Mittelpunkt steht die grundlegende Frage: Ist das Farbspektrum ein *zusammengesetztes* Phänomen (wobei die *Ursache/causa* nach Newton das Licht ist) und Farbe ein Phänomen des Lichts – oder aber ein *einfaches* Phänomen (die Wirkung einer zugrundeliegenden Ursache, wie Goethe es vertritt,) und Farbe definiert sich als ein Phänomen des Dunklen bzw. des Abdunkelns. Doch im Grunde geht der Streit um unterschiedliche Dinge: Während Newton sich mit dem additiven Verhalten von farbigem Licht beschäftigt, beschreibt Goethe das subtraktive System von Farbpigmenten, ein für Maler relevantes Farbverhalten.

⁴⁶⁶ 1793 skizziert Goethe seinen Farbkreis, indem er das Ausgangspaar Gelb und Blau nicht in gegensätzlicher Position anordnet, sondern zusammen mit einem ursprünglich als Purpur bezeichnetem Rot zum Dreieck erweitert. Rot stellt für ihn die höchste Steigerung der von Gelb nach Blau führenden Farbenreihe dar. Gegenüber von Rot steht Grün, welches aus einer Mischung von Gelb und Blau entsteht. Der Kreis wird auf der aufsteigenden Seite durch Orange und auf der absteigenden Seite durch ein Blaurot geschlossen; siehe dazu u. a.: Rolf G. Kuehni, *Color Space and Its Divisions. Color Order from Antiquity to the Present*, Hoboken 2003, S. 58f.

⁴⁶⁷ Zu den unterschiedlichen Ansätzen von Goethe und Newton siehe vor allem: Timm Lampert, *Zur Wissenschaftstheorie der Farbenlehre. Aufgaben, Texte, Lösungen*, Bern 2000. Lampert spielt die Thesen in zahlreichen Übungsaufgaben durch.

Einen weiteren neuen theoretischen Ansatz bietet die *Farbenlehre* mit dem Gedanken einer historische Entwicklung des Farbbewusstseins. Zwar ist Goethes Theorie, verglichen mit den späteren entwicklungsgeschichtlichen Farbtheorien, die auf der Theorie Darwins aufbauen können, nicht revolutionär, doch immerhin sucht Goethe bereits nach den Entwicklungsgesetzen der Farbe.⁴⁶⁸ Wenngleich Goethe in seiner *Farbenlehre*⁴⁶⁹ die Phänomenologie der Farbe durch die Beschreibung des Gelb-Blau-Kontrastes als einen Kampf zwischen Licht und Finsternis in ein metaphysisches Gerüst einkleidet, so liegt dem Kern seines Werkes dennoch ein exakt beobachteter Befund zugrunde, welcher Goethes sensible Gespür für die bildende Kunst zeigt, denn in der Zeit um 1800 hat sich sowohl unter den Naturwissenschaftlern als auch unter den Malern gleichermaßen die Überzeugung durchgesetzt, dass die einfachste Form der Farbenharmonie in der Gegenüberstellung von Komplementärfarben besteht. Zwar lässt sich bereits aus dem newtonischen Farbkreis die Bedeutung der Komplementärfarben⁴⁷⁰ ableiten, doch erweitert sich ihr Stellenwert durch die Scheidung der Farbsysteme nach objektiven und subjektiven Kriterien im 19. Jahrhundert stetig, da es sich dabei objektiv betrachtet bei den einen um die Farben des Lichts und bei den ihnen komplementär korrespondierenden Farben um die Farben des Schattens handelt. Subjektiv betrachtet lassen sich die komplementären Farben hingegen in dem Phänomen der Nachbilder fassen. Daher fällt der von Goethe mit Nachdruck vertretene Gedanke der Polarität⁴⁷¹ bei den Malern und anderen Farbpraktikern auf fruchtbaren Boden. So führt der englische Architekt und Maler Charles Hayter (1761-1835) 1826 in seinem *Kompendium der Farbe*, das er selbst als *Malerkompass* bezeichnet, als Erster das Prinzip der Warm-Kalt-Zuordnung bei Farben ein.⁴⁷²

⁴⁶⁸ Zur Suche Goethes nach den Entwicklungsgesetzen der Farbe siehe vor allem: Reinhold Sölch, Die Evolution der Farben. Goethes Farbenlehre in neuem Licht, Ravensburg 1998, S. 84ff.

⁴⁶⁹ Goethes Farbkreis mit den Hauptfarben Blau und Gelb beeinflusst zahlreiche Maler, u. a. William Turner, der 1840, nachdem er Goethes Farbenlehre in einer Übersetzung gelesen hatte, zwei Bilder malt, die sich konkret auf Goethes Ordnung beziehen; siehe dazu: Klaus Stromer, Ernst Peter Fischer (ed.), Die Natur der Farbe, Köln 2006, S. 136. Bereits 1818 formuliert Turner, dass Gelb für das Medium des Lichtes steht, Rot für die materiellen Gegenstände und Blau für Entfernung, d.h. für die Luft in der Landschaft. Seit etwa 1820 erfolgt ein koloristischer Bildaufbau nach dem Prinzip des Farbenbeginns, d.h. die Leinwand oder das Papier etc. wird in große Partien unterschiedlicher – manchmal reiner, manchmal auch überraschend leuchtkräftiger – Farbe eingeteilt; siehe dazu: John Gage, Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst, Ravensburg 1999, S. 165.

⁴⁷⁰ Durch den Kreis wird der Bezug der Farben zueinander zum ersten Mal deutlich sichtbar.

⁴⁷¹ Der Begriff der Komplementarität ist dem Begriff der Polarität vorzuziehen, da in ersterem die Zusammengehörigkeit von Gegensätzen betont wird, was sich für den Umgang mit dem Phänomen produktiver erweist als das Konträre, welches in dem Terminus *Polarität* zum Ausdruck kommt. Goethes Lehre von den Polaritäten wird seit Mitte des 19. Jhs. unter dem Aspekt der Komplementarität weiterentwickelt; siehe dazu: Klaus Stromer, Ernst Peter Fischer (ed.), Die Natur der Farbe, Köln 2006, S. 142.

⁴⁷² Charles Hayter, A New Practical Treatise on the Three Primitive Colours Assumed as a Perfect System of Rudimentary Information, London 1826. Sein Ausgangsdreieck besteht aus den drei subtraktiven Farben Gelb – Rot – Blau [analog der 1731 von Le Blon veröffentlichten Schrift]. Um von einer Farbe zu einer anderen zu gelangen, muss das Zentrum [Schwarz] passiert werden. Dies geschieht in der Form einer Spiralbewegung, in welcher sowohl zirkuläre als auch radiale Bewegungen stattfinden können. Wissenschaftstheoretisch fällt Hayters System in die Zeit, als der seit Newton währende Streit um die Frage, ob Licht aus Wellen oder Teilchen besteht,

Jedoch am nachhaltigsten beeinflusst werden sehr unterschiedliche Richtungen der Malerei im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts vom Farbsystem⁴⁷³ des französischen Chemikers Michel Eugène Chevreul (1786-1889), einem System, welches ursprünglich nur für die dekorativen Künste entwickelt wird. Chevreul, der 1824 zum Direktor in der renommierten Pariser Gobelins-Teppichmanufaktur ernannt wird, gibt 1839 einen praktischen Leitfaden sowohl für das Problem des Färbens als auch für das optimale Platzieren unterschiedlicher Farben innerhalb einzelner Teppichmuster heraus.⁴⁷⁴ Wie bereits Goethe, so bemerkt auch Chevreul, dass sich Farben gegenseitig beeinflussen, wenn sie nebeneinander gesehen werden,⁴⁷⁵ doch im Gegensatz zu Goethe geht es ihm nicht nur um eine phänomenologische Beschreibung, sondern um die Darlegung eines gesetzhaften Verhaltens, worauf bereits der Titel *De la loi du contraste simultané* [...] verweist.⁴⁷⁶

An dieser Formulierung wird deutlich, dass es vor allem der erkenntnistheoretische Status der Farbe ist, die Frage, ob sie eher als eine synthetisch gewonnene Erkenntnis einzuordnen sei oder ob sie zur Klasse der Empfindungen gehöre, die im Mittelpunkt des Interesses sowohl in den Forschungen der Psychologie und Physiologie als auch in den Farbenlehren für Maler steht. Da diese Frage, je nachdem, welche philosophische Grundhaltung der jeweilige Farbforscher

durch Young und weitere Physiker endgültig entschieden zu sein scheint; siehe dazu vor allem: Klaus Stromeier (ed.), *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, Köln 2002, S. 59ff.

⁴⁷³ Chevreul entwirft einen 72teiligen Farbkreis, wobei die Farbtöne durch die verschiedenen Veränderungen definiert werden, die sie durch ihre Nähe zu Weiß [im Zentrum des Kreises] oder zu Schwarz [wird als Spitze einer Halbkugel über dem Grundkreis eingetragen] einnehmen. Mit der Halbkugel versucht Chevreul die physikalische [und damit die dreidimensionale] Präsenz der Farben darzustellen. Zur Bedeutung des Farbsystems von Chevreul für die französischen Maler siehe vor allem: Georges Roque, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes 1997.

⁴⁷⁴ M. E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, Paris 1839; siehe dazu: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe: von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg 1994, S. 173-176; siehe dazu auch: Georges Roque, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes 1997, S. 91ff.

⁴⁷⁵ Wer z.B. gleichzeitig (simultan) dasselbe Rot etwa auf einem gelblichen und auf einem violetten Hintergrund ansieht, wird zwei verschiedene Empfindungen haben, im ersten Fall eher Dunkelrot und im zweiten Fall eher Orange. Chevreul kann dabei zwei Weisen unterscheiden, mit denen dieser Simultankontrast zustande kam, und er beschreibt dies als Änderungen der Intensität beziehungsweise der *optischen Komposition*. Heute kann man genauer sagen, dass es drei Komponenten sind, die sich unter dem Einfluss einer andersfarbigen Umgebung verschieben können, und diese drei Komponenten entsprechen den Dimensionen einer räumlichen Farbordnung. Sie heißen Helligkeit, Farbrichtung und Buntheit. Ein und dieselbe Farbe wirkt auf dunklem Grund heller und auf hellem Grund dunkler; reines Rot wirkt auf grauem Grund bunter (weniger grau) als auf einem bunten Grund. Man kann diese simultane Wechselwirkung der Farben mit Hilfe der Farbkreise beziehungsweise der Farbkugel dann einfach nachvollziehen oder deuten, wenn man annimmt, dass die Farbe des Hintergrunds die Farbe des betrachteten Farbfeldes von sich wegstößt. Ein Gesetz der Farbharmone jedoch kann Chevreul nicht finden. Siehe dazu vor allem: Klaus Stromeier (ed.), *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, Köln 2002, S. 62ff.

⁴⁷⁶ Bereits 1828 hat Chevreul seine erste farbtheoretische Abhandlung unter dem Titel [in Übersetzung] *Über den Einfluss, den zwei Farben bei gleichzeitiger Betrachtung aufeinander haben können* veröffentlicht, doch seine Ideen finden erst durch seine zahlreichen in den 1850er Jahren gehaltenen Vorträge Eingang in Malerkreise; siehe dazu auch: *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, Ravensburg 1999, S. 196ff. Chevreuls Theorie beeinflusst so unterschiedliche Richtungen in der Malerei wie den Impressionismus, Neoimpressionismus und den orphischen Kubismus [vor allem Robert Delaunay (1885-1941)]; siehe dazu: Klaus Stromeier (ed.), *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, Köln 2002, S. 62.

einnimmt, sehr heterogen beantwortet werden kann, führt dies im 19. Jahrhundert auch in der Malerei zu äußerst unterschiedlichen Stilausprägungen. Während sowohl französische Theoretiker als auch Maler sich vor allem mit Farbrelationen und deren Rezeption auseinandersetzen, steht in der deutschen und nordischen Malerei zunächst das Abstrakte und Symbolische der Farbe im Vordergrund.⁴⁷⁷ Obwohl Goethes *Farbenlehre* ein umfangreiches empirisches Material präsentiert, ist man in deutschen Kreisen vor allem von der systematischen Logik des Werkes angetan, und es ist ein deutscher Physiker und Physiologe, Hermann von Helmholtz, der 1852 mit seinem grundlegenden Artikel über die Farbmischung die Unterscheidung zwischen der additiven Mischung von optischen Farbeindrücken und der subtraktiven Mischung von Farbmitteln diesen Tatbestand einem größeren Publikum verständlich macht.⁴⁷⁸ In dem *Handbuch zur Physiologischen Optik*, das in den Jahren zwischen 1856 und 1867 entsteht⁴⁷⁹, erteilt er jedoch jedem naiven Realismus auf ästhetischem und sinnespsychologischem Gebiet eine Absage.⁴⁸⁰

Da die *Eigenschaften* der Objekte der menschlichen Sinneswahrnehmungen⁴⁸¹ nur Wirkungen bezeichnen, und daher stets nur über eine Beziehung zu einem *zweiten Objekt* etwas aussagen können, erfassen die menschlichen Vorstellungen von den Dingen nur eine *praktische* und keine metaphysische Wahrheit. Sie sind *Symbole, natürlich gegebene Zeichen für die Dinge, welche wir zur Regelung unserer Bewegungen und Handlungen benutzen lernen*.⁴⁸² Nach

⁴⁷⁷ Goethe unterscheidet in § 916-917 seiner Farbenlehre zwischen einem symbolischen [– der mit der Natur völlig übereinstimmt –] und einem allegorischen Gebrauch von Farbe [– hier muss erst der Sinn des Zeichens überliefert werden –], eine Unterscheidung, die auf der Überzeugung gründet, dass die Farbe direkt und nicht bloß mittelbar auf den Geist und das Empfinden wirkt; siehe dazu: Paul Schmidt, Goethes Farbenlehre 1965, S. 69-72.

⁴⁷⁸ Hermann von Helmholtz, Über die Theorie der zusammengesetzten Farben, Poggendorffs Annalen der Physik und der Chemie 87, 1852, S. 45-66.

⁴⁷⁹ Hermann von Helmholtz, Handbuch der physiologischen Optik. 3 Bd., Leipzig 1856-67. Bereits 1867 erscheint das *Handbuch der physiologischen Optik* von Helmholtz auch auf Französisch [Sur la théorie des couleurs composées]. Laut Gage stammt die französische Übersetzung wahrscheinlich von Jean-Bernard Léon Foucault; siehe dazu: John Gage, Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst, Ravensburg 1999, S. 302 Anm. 5.

⁴⁸⁰ In dem *Handbuch der physiologischen Optik*. [Neuaufgabe: Hermann Helmholtz, Handbuch der Physiologischen Optik, Leipzig 1996.] stellte Helmholtz die drei Variablen vor, die heute immer noch verwendet werden, um eine Farbe zu charakterisieren: den Farbton, die Sättigung und die Helligkeit, und er weist zum ersten Mal deutlich darauf hin, dass ein Unterschied zwischen den Farben besteht, die Newton in seinem Spektrum beobachtet hat, und den Farben, die mit Hilfe von Pigmenten auf eine weiße Unterlage gebracht werden. Die Spektralfarben leuchten stärker und liegen gesättigter vor. Sie mischen sich additiv, während die Pigmente dies subtraktiv tun, und in beiden Fällen gelten andere Regeln der Kombination. Siehe dazu auch: Klaus Stromer (ed.), Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft, Köln 2002, S. 72ff.

⁴⁸¹ D.h. wir nehmen nie die Gegenstände der Außenwelt unmittelbar wahr, sondern nur ihre Wirkungen auf unsere Nervenapparate. Der populärste Exponent der physiologischen Theorie von Helmholtz in Frankreich ist der Historiker und Philosoph Hippolyte Taine (1828-1893), der 1870 in *De L'intelligence* schreibt:

All unsere Farbempfindungen werden [...] aus unserem Körper heraus projiziert und umhüllen mehr oder weniger entfernte Gegenstände, Möbel, Häuser, Bäume, den Himmel und alles andere. Das ist der Grund, weswegen wir diese Empfindungen, wenn wir nachträglich über sie reflektieren, nicht länger auf uns selbst zurückführen. Sie sind uns derart entfremdet und von uns losgelöst, dass wir sie als etwas von uns Abweichendes sehen. [Taine 1870 I, S. 76]; siehe dazu auch: John Gage, Kulturgeschichte der Farbe, Ravensburg 1994, S. 210.

⁴⁸² Hermann von Helmholtz, Handbuch der physiologischen Optik, Leipzig 1867, S. 443.

Helmholtz stellen die visuellen Empfindungen für das Bewusstsein lediglich Zeichen dar, die durch Erfahrung, d. h. durch einen kontinuierlichen Lernprozess, interpretiert werden können.⁴⁸³

Die Rezeption der Helmholtz'schen Theorien setzt in Frankreich sehr früh ein⁴⁸⁴ und verstärkt eine Malweise, die sich von einer mimetischen Darstellung zunehmend entfernt. Eine reflektierende Distanz zur natürlichen Welt stellt sich ein. Dies betrifft vor allem die Wahl der Farben,⁴⁸⁵ worunter auch eine veränderte Auswahl des Materials zu verstehen ist, denn seit der Mitte des 19. Jahrhunderts werden die natürlichen Farbpigmente allmählich durch synthetische ersetzt.⁴⁸⁶ Da dem theoretischen Zugang zu den Darstellungsformen eine tonale Farbordnung eher hinderlich ist, eine Harmonie der Gesamtkomposition aber nach wie vor angestrebt wird, beschäftigen sich die Maler in steigendem Maße mit den Komplementärfarben und den Wirkungen dieser Farbkontraste auf das menschliche Auge. Auch in der französischen Kunstkritik geht man diesen Weg und analysiert zugleich theoretisch das praktische Vorgehen. So untersucht in den späten 1870er Jahren der französische Kunsttheoretiker und -kritiker Charles Blanc (1813-1882)⁴⁸⁷ den Aspekt der Komplementarität in mehreren Abhandlungen. Im Gegensatz zu Chevreul jedoch, der als Chemiker mit Farbpigmenten experimentierte, um für einen bestimmten Bereich der angewandte Kunst – in diesem Fall der Teppichherstellung – ein

⁴⁸³ Zur Bedeutung von Helmholtz für die Ausbildung einer psychologischen Ästhetik siehe vor allem: Christian G. Allesch, *Geschichte der psychologischen Ästhetik*, Göttingen 1987, S. 300.

⁴⁸⁴ Insbesondere Paul Cézanne (1839-1906) übernimmt von Hermann von Helmholtz die Einsicht, dass es keine unmittelbare Wahrnehmung der Dinge gibt, dass vielmehr alle Wirkungen der äußeren Gegenstände über einen komplizierten Nervenapparat vermittelt werden müssen, der ein Eigenleben entwickeln kann. Zu den weiteren Einsichten Cézannes zählt das Verständnis dafür, dass die Helligkeitsunterschiede, die auf das menschliche Auge einwirken, weit über die farbliche Skala hinausreichen, die dem Maler zur Verfügung steht. Als Konsequenz fängt Cézanne beim Malen seiner Bilder mit den dunklen Passagen an, um sich von da aus vorsichtig an die helleren Partien zu wagen. Wenn er dabei eine Grenze erreicht, stoppt er in manchen Fällen den Malvorgang und lässt die Leinwand unbearbeitet siehe dazu u. a.: Klaus Stromeier, Ernst Peter Fischer (ed.), *Die Natur der Farbe*, Köln 2006, S. 147ff.

⁴⁸⁵ So stellen die Jahre 1860-1870 – ähnlich wie die Jahre 1620-1630, als die tonwertige Anordnung als normativ betrachtet wurde, – für die tonale Palette, die in Frankreich zunehmend ihren Reiz verliert, einen Wendepunkt dar. Ungeordnete Paletten bevorzugen so unterschiedliche Maler wie Courbet, Alfred Stevens in Belgien, Gustave Moreau [der Lehrer von Matisse] und James Ensor. Abgelöst wird die tonwertige Palette durch die Primär- bzw. Spektralfarbenpalette, die bei den französischen Impressionisten zu einer stark eingeschränkten Farbenpalette wird; siehe dazu vor allem: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994, S. 188.

⁴⁸⁶ Durch die Erfindung der künstlichen Farben geht auch die alte Unterscheidung von den Farben als den natürlichen Zeichen verloren: Die Farbwelt des Malers besitzt ab jetzt ihre eigene Kohärenz und ihr wahrscheinliches System; siehe dazu: Jacques Le Rider, *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, Wien 2000, S. 29.

⁴⁸⁷ Charles Blanc, *Grammaire des arts dessin*, Paris 1880; Charles Blanc, *Grammaire des arts décoratifs*, Paris 1882. Zu Charles Blanc siehe vor allem: Kristiane Pietsch, *Charles Blanc (1813-1882): der Kunstkritiker und Publizist*, Diss. Düsseldorf 2004; siehe dazu auch: Georges Roque, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes 1997, S. 266ff.

1888 schreibt Charles Blanc in seiner *Grammaire des arts dessin: Die Zeichnung ist das männliche Geschlecht der Kunst; die Farbe ist ihr weibliches Geschlecht [...] die Zeichnung muss die Vorherrschaft über die Farbe behalten [...]*; zitiert nach: Jacques Le Rider, *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, Wien 2000, S. 188.

geeignetes Farbsystem zu entwickeln, gilt die Aufmerksamkeit Blancs dem gesamte Bereich der bildenden Kunst, insofern dort mit Farben gearbeitet wird. Blancs Ausformulierung einer einheitlichen Farbtheorie für alle Gattungen der Malkunst – einschließlich des dekorativen Bereichs – bedeutet eine Nivellierung der klassischen Hierarchie in den Künsten und eine Absage an Gattungsschranken.⁴⁸⁸ Bereits einige Jahre vor der Veröffentlichung seiner kunst-ästhetischen Farbtheorie hat Blanc auch einen Farbkreis entwickelt,⁴⁸⁹ der auf den Gesetzen des Simultankontrastes aufgebaut ist. Sowohl Blancs Theorie der Komplementärfarben als auch deren koloristische Ausformulierung in einem Farbkreis beeinflusst vor allem die jüngeren zeitgenössischen Maler.⁴⁹⁰

Aus dem konsequenten Einsatz von Komplementärfarben zum Erzielen von Kontrasten entwickelt sich allmählich eine vollständige Trennung zwischen Farbe und Form, die in der Stilrichtung des Impressionismus vollzogen wird. Dabei orientieren sich die Maler zunehmend

⁴⁸⁸ Siehe dazu u. a.: John Gage, *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, Ravensburg 1999, S. 142.

⁴⁸⁹ Blanc entwirft ein Farbsystem, das auf den Gesetzen zum Simultankontrast von Chevreul und auf einigen Vorstellungen des Malers Eugène Delacroix beruht, der Chevreuls Theorie der Kontraste im Bild umzusetzen versucht. Für Delacroix entstehen die Halbtöne, die ihm zufolge das beherrschende Prinzip der Malerei sind, nicht dadurch, dass man den reinen Farben verschmutzendes Schwarz beifügt, sondern dadurch, dass man auf neutralisierende Komplementärfarben zurückgreift. Er skizziert seine Vorstellungen zu den Farben in Form eines gleichseitigen Dreiecks, an dessen Eckpunkten Gelb, Rot und Blau und an dessen Seiten Violett (zwischen Rot und Blau), Grün (zwischen Blau und Gelb) und Orange (zwischen Gelb und Rot) liegen.

Um sowohl die von Chevreul aufgestellten Gesetze der Simultankontraste als auch die von Delacroix entwickelten optischen Mischungen zu berücksichtigen, baut Blanc seinen Farbkreis aus sechs Dreiecken ohne Schwarz und Weiß auf. In dem Kreis stehen sich sechs chromatische Dreiecke einander gegenüber, in denen sich die additiven Primärfarben Rot, Gelb und Blau mit den Sekundärfarben Orange, Grün und Violett abwechseln. Die Mischfarben sind durch Hinweise auf Stoffe und Dinge charakterisiert: Granatrot (Grenat), Kapuziner (Capucine), Saffran (Safrane), Schwefel (Soufre), Türkis (Tourquoise) und Glockenblume (Campanule). Nimmt man Orange noch hinzu, bleiben genau vier eigenständige Farbnamen, die mit den psychologischen Primärfarben von Hering identisch sind; siehe dazu vor allem: Klaus Stromer (ed.), *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, Köln 2002, S. 88f.

⁴⁹⁰ Die beiden wichtigsten Maler dieser Generation, die von der Theorie von Blanc beeinflusst werden, sind Vincent van Gogh (1853-1890) und Paul Gauguin (1848-1903). So schreibt van Gogh 1884 an seinen Bruder: *Die Gesetze der Farben sind unsagbar herrlich, gerade weil es keine Zufälligkeiten sind*, Vincent van Gogh, *Sämtliche Briefe*, 5 Bde., Berlin 1965, Brief Nr. 371. Der Autodidakt van Gogh lernt 1886 die neoimpressionistischen Farbsetzungsverfahren kennen und erzeugt als Erster aus einer Mischung von Komplementärfarben ein vollständig farbloses Grau; siehe dazu: Klaus Stromer, Ernst Peter Fischer (ed.), *Die Natur der Farbe*, Köln 2006, S. 142. Mit van Gogh beginnen die Farben auf den Paletten der Maler künstliche zu werden, da sie billiger sind als die natürlichen Farben. 1856 erfolgt die Synthese des Teerfarbstoffs Mauve durch Sir William Perkin und 1868 die Synthese des künstlichen Krapp- oder Alizarinrots durch Gräbe und Liebermann; siehe dazu: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994, S. 221. Nach Le Rider entfernen sich von diesem Augenblick an die Farben des Malers und die farbigen Dinge voneinander. Die Farben der Palette werden Zeichen, deren Beziehung zu den empirischen Farben genauso viele Fragen aufwirft, wie die Beziehung zwischen den Wörtern und den Dingen; siehe dazu: Jacques Le Rider, *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, Wien 2000, S. 59. Auch Gauguin liest Texte von Blanc und unternimmt 1886 in Paris Versuche in der Farbtupfentechnik Seurats; siehe dazu: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994, S. 205.

Ähnlich wie van Gogh befasste sich auch Henri Matisse mit den Komplementärfarben. So schreibt Matisse 1908: *Ich verwende die einfachsten Farben, nicht ich gestalte sie um, sondern es sind die gegenseitigen Beziehungen, die die Kontrolle über sie übernehmen [...]*. Da Matisse sich sehr stark auf Wahrnehmungsphänomene einlässt, gilt er auch als ein Vertreter des *Farbenperzeptualismus*; siehe dazu u. a.: Klaus Stromer, Ernst Peter Fischer (ed.), *Die Natur der Farbe*, Köln 2006, S. 149.

weniger an dem eher noch traditionellen Kontrastverständnis von Chevreul, sondern vielmehr an der subtil modulierenden Konzeption des Farbkontrastes, wie Helmholtz sie in seinen Schriften vorstellt. Doch der Gleichklang zwischen der impressionistischen Malweise und den naturwissenschaftlich orientierten Wahrnehmungstheorien, der sich in einer wissenschaftlich praktizierten Ästhetik manifestiert, währt nur kurz.⁴⁹¹ Signalisiert wird dies zunächst durch die optischen Ideen und Interessen der Neoimpressionisten in den 1880er Jahren.⁴⁹² Simultan und mit gleicher Gewichtung tritt jetzt zur Emanzipation der Farben deren Überführung in eine bestimmte Ordnung.⁴⁹³ Das Prinzip der optischen Mischung, das seit der Antike ein wichtiger Bestandteil der Freskenmalerei⁴⁹⁴ und der Mosaizierung ist, doch stets nur stellenweise zur Anwendung kommt, wird von den Neoimpressionisten⁴⁹⁵ als strukturelle Basis über die gesamte Bildfläche hinweg eingesetzt. Bei dieser Technik werden die Farben häufig ungemischt⁴⁹⁶ in Farbtupfern, den sogenannten *taches* aufgetragen. Zunächst gewinnt bei diesem Vorgehen die Farbe als Farbmaterie eine stärkere Bedeutung, zumal auch Licht und Schatten⁴⁹⁷ als farbige *taches*⁴⁹⁸ gesetzt werden, sodass an die Stelle des Helldunkel eine farbige Erscheinung, das *Farbige als Wert an sich* tritt.⁴⁹⁹ Doch geht es den neoimpressionistischen Malern nicht um die Präsentation eines polychromen Systems von Farbpigmenten, sondern um

⁴⁹¹ Zur Entwicklung des Farbraums der Neoimpressionisten siehe u. a.: John Gage, Kulturgeschichte der Farbe, Ravensburg 1994, S. 175f.

⁴⁹² Doch gilt dies in gleicher Weise für die Malweise von van Gogh und Gauguin.

⁴⁹³ So überarbeitet Georges Seurat (1859-1891) 1885 das 1883 entstandene Bild *Sonntagnachmittag auf der Ile de la Grande Jatte* mit Tupfen und Strichen. Eine weitere bedeutende Ergänzung ist die gemalte Umrandung, deren Farbe je nach der Farbe der angrenzenden Partie des Bildes wechselt. Erst in dieser Version präsentiert er es 1886 in der letzten Impressionistenausstellung; siehe dazu: John Gage, Kulturgeschichte der Farbe, Ravensburg 1994, S. 175.

⁴⁹⁴ U. a. erörtert der Ingres-Schüler Victor Mottez (1809-1897) das Phänomen in seiner 1858 erschienenen Ausgabe von Cenninis *Il libro dell'arte*: Er vertritt hier die These, dass die Leuchtkraft und Sanftheit der Fresken Pinturicchios (1454-1513) in der Libreria Piccolomini in Siena auf dessen Anwendung von Schraffuren und *Pointillismus* zurückzuführen seien; diese Bemerkung zitiert: John Gage, Kulturgeschichte der Farbe, Ravensburg 1994, S. 201.

⁴⁹⁵ Vor allem zum Malstil von George Seurat siehe: Lorenz Dittmann, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei, Darmstadt 1987, S. 305ff.

⁴⁹⁶ Das Mischen von Pigmentfarben auf der Palette wird von den Neoimpressionisten abgelehnt. Doch benutzt z.B. Seurat in seiner späteren Schaffensphase eine Palette, die neben elf rein chromatischen Farben auch elf mit weiß gemischte Pigmente enthält; siehe dazu: Heinrich Zollinger, Farbe. Eine multidisziplinäre Betrachtung, Zürich 2005, S. 193f.

⁴⁹⁷ Zu der Umwandlung des Dualismus von Licht und Finsternis hin zum *Farbigen* siehe vor allem: Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, S. 199.

⁴⁹⁸ Da die *taches* ungewohnt und leicht zu erkennen sind, lenken sie automatisch die Aufmerksamkeit auf ihre Funktion [das Zusammenfügen und Auflösen eines Objektes], und so entsteht ein ästhetischer Genuss, der sich vom Wechselspiel zwischen Bildinhalten und reinen Bildmitteln herleitet, welches vom Betrachter ein ständiges Vor- und Zurücktreten verlangt; siehe dazu: John Gage, Kulturgeschichte der Farbe, Ravensburg 1994, S. 192.

⁴⁹⁹ Der amerikanische Physikprofessor Nicholas Ogden Rood (1831-1902), der während seines Aufenthaltes in Deutschland auch mit dem Malen anfängt, entwickelt 1879 die sogenannten *modern chromatics*. Dabei handelt es sich um mathematisch ermittelte Farbdiagramme, die Rood als konzentrische Farbkreise ausarbeitet. Dies ermöglicht eine große Präzision im Umgang mit der Farbe in der Art wie er von Seurat und den Neoimpressionisten nach 1880 angestrebt wird. 1890 erscheint das *Répertoire chromatique* des französischen Botanikers und Naturwissenschaftlers Charles Lacouture (1832-1908) mit der Konstruktion des sogenannten *trilobe synoptique*; siehe dazu: Klaus Stromer (ed.), Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft, Köln 2002, S. 90ff. Ausgehend von den

eine Simulation der Effekte⁵⁰⁰ von farbigem Licht.⁵⁰¹ Intendiert ist nicht mehr eine Darstellung des Sichtbaren, d. h. ein Ausschnitt der visuellen Welt, sondern die neoimpressionistische Malerei möchte die unterschiedlichen Phasen des menschlichen Sehvorganges sichtbar machen. Ein neoimpressionistisches Bild präsentiert sich daher als ein Erkenntnisvorgang vom Optischen hin zum Visuellen. Aufgrund dieses Konstruktionsprinzips erfährt die traditionelle Dualität von Bildträger und Motiv, von Grundfläche und Gestalt, einen Wandel,⁵⁰² da alle Elemente des Bildes zunächst gleichberechtigt sind. Als Folge dieser Äquivalenz verschiebt sich die Relation zwischen den Anschauungsweisen der Sinnlichkeit und der Wahrnehmung, und zwar hin zur Sinnlichkeit, denn während die Wahrnehmung zwischen Größe – Farbgestaltung – Symmetrien – Abweichungen koordiniert⁵⁰³, erfasst die Sinnlichkeit Intensitäten. Daher stellt das Bild für die Sinnlichkeit ein optisches, für die Wahrnehmung ein visuelles Ereignis dar.⁵⁰⁴ Da die Neoimpressionisten einer eindeutig strukturierenden Wahrnehmung⁵⁰⁵ – und damit auch einer eindeutig benennbaren Gegenständlichkeit – mit ihrer Technik eine Absage erteilen, befreien sie auch die Farbe von ihrem Darstellungswert.⁵⁰⁶ So lässt sich der

drei Grundfarben Rot, Blau und Gelb wird eine dreiarmige Konstruktion, die sogenannte *trilobe synoptique*, vorgestellt, in welcher die Dicke der Linien und nicht die Farbe der Tinte variiert wird, um Änderungen der Farbtöne zu erzielen. Die Grundfarben werden dabei als Erzeuger von Farbfeldern konzipiert. Die Primärfarben an den Rändern der dreilappigen Form wirken wie ein Register, in dem die zentralen Mischungen nachgesehen werden können.

⁵⁰⁰ D. h. obwohl man mit Farbpigmenten malen muss, die dem subtraktiven Mischprinzip unterliegen, möchte man im Auge des Betrachters die Illusion von farbigem Licht, und damit auch das additive Mischverhalten von farbigem Licht erzeugen.

⁵⁰¹ Zusätzlich tritt dann in der Malerei des 20. Jhs. das Eigenlicht in den Bildern hinzu. Die Farbe ist nicht mehr – wie in der gesamten abendländischen Malerei vom Mittelalter bis zum Impressionismus – eine Funktion des Lichts, sondern umgekehrt: Das Licht ist zu einer Funktion der Farbe geworden, die Farbe wird zu Licht. Dieses Phänomen entsteht im Neoimpressionismus, siehe dazu: Ernst Beyeler (ed.), *Farbe zu Licht*, Basel 2000, S. 10.

⁵⁰² Beate Epperlein sieht in den Farbflächen der *taches*, die von relativierenden Nuancen frei sind – unbeeinflusst von durchaus bestehenden Gegenstandsreferenzen – einen eigenen, absoluten Farbwert: Beate Epperlein, *Monochrome Malerei*, [Diss. Berlin 1996], Nürnberg 1997, S. 64.

⁵⁰³ Der Verstand sammelt Daten, die er zu ordnen versucht. Dieser Theorie liegt die Erkenntnistheorie Kants zugrunde; siehe dazu: Roland Bothner, *Schwarz und Rot. Zur Autonomie der Farbe*, Tübingen 1999, S. 220.

⁵⁰⁴ Zur Phänomenologie der Farbe siehe vor allem: Roland Bothner, *Schwarz und Rot. Zur Autonomie der Farbe*, Tübingen 1999, S. 9-12 und S. 220f.

⁵⁰⁵ Dies wird durch eine gleichzeitige Geometrisierung der Motive verstärkt, denn die Geometrisierung leistet zum einen einer Entgegenständlichung auf Grund einer verallgemeinernden – und damit zugleich abstrahierenden Gestaltung – Vorschub, zum anderen steht sie einer ornamentalisierten Auffassung näher als einer naturalistischen. Zum Verhältnis der neoimpressionistischen Maler zur Natur siehe u. a.: Erich Franz, *Paul Signac und die Befreiung der Farbe – von Matisse bis Mondrian*, in: *Farben des Lichts. Paul Signac und der Beginn der Moderne von Matisse bis Mondrian*, Münster 1996, S. 19-50. Paul Signac (1863-1935) wird hier mit dem Ausspruch zitiert: *Wir sollten die Natur unserer Technik gefügig machen und nicht unsere Technik quälen, um Natur nachzuahmen*: Erich Franz, *Paul Signac und die Befreiung der Farbe – von Matisse bis Mondrian*, in: *Farben des Lichts. Paul Signac und der Beginn der Moderne von Matisse bis Mondrian*, Münster 1996, S. 24 [ein Ausspruch von 1894, Archives Signac; zit. nach Jean-Paul Monery, *Paul Signac une œuvre d'ordre, un homme de mouvements*, in: *AK Signac & Saint-Tropez 1992, Saint-Tropez 1992*, S. 20, Anm. 8].

⁵⁰⁶ 1913 hat Hans Jansen in dem Aufsatz *Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei* die Begriffe Eigenwert und Darstellungswert – ausgehend von der ottonischen Malerei – eingeführt. Seitdem bemühen sich Kunsthistoriker, die Rolle der Farbe in der Malerei insbesondere im Spannungsfeld zwischen diesen beiden Polen zu verstehen, zwischen ihrem Wesen als Erscheinung und als materielles Pigment, zwischen der ästhetischen Dimension

Primat der Farbe, wie er sich in der französischen Malerei der späten 1880er Jahren abzeichnet⁵⁰⁷, nicht nur als eine Tendenz hin zur Abstraktion deuten, sondern auch als eine Wendung hin zur Sinnlichkeit. Diese Entwicklung führt um die Jahrhundertwende bei zahlreichen Malern zu einer zunehmenden Expressivität der Farbe in ihren Bildern. In einigen Fällen lässt man die farbliche Expressivität darüber hinaus mit synästhetischen Phänomenen korrespondieren.

Auch in der noch jungen Disziplin der physiologischen Psychologie spielt die Rezeption von Farben für die Untersuchung der visuellen Wahrnehmung eine wichtige Rolle. Zur Erklärung des Phänomens der Trichromasie⁵⁰⁸ schlägt Thomas Young bereits 1802 vor, dass die Farbrezeption über ein *retinales Mosaik* mit drei Farbdetektoren erfolgen müsse.⁵⁰⁹ Helmholtz baut in den 1850er Jahren diese These aus.⁵¹⁰ Seiner Theorie folgen die Psychologen der sogenannten *ersten Leipziger Schule*, deren Begründer 1875 der deutsche Philosoph, Physiologe und Psychologe Wilhelm Wundt⁵¹¹ (1832-1920) ist. Fast zur gleichen Zeit (1874) entwickelt der deutsche Physiologe und Hirnforscher Ewald Hering⁵¹² (1834-1918) einen alternativen Denkansatz, für den sich erst seit 1966 neurophysiologische Beweise haben finden lassen.⁵¹³ Hering legt die Ergebnisse aus Versuchen mit Farbmischungen so aus, dass er drei antagonistische Prozesse im Auge oder im Gehirn annimmt, einen für die Rot-Grün-Empfindung, einen für das Paar Gelb-Blau und einen dritten, von den beiden anderen qualitativ verschiedenen, für Schwarz und Weiß, weshalb er seine 1879 in Wien veröffentlichte These *Gegenfarbentheorie*

der Farbe und ihrem Sinngehalt; siehe dazu: John Gage, *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, Ravensburg 1999, S. 50.

⁵⁰⁷ Größere, von relativierenden Nuancen freie Farbflächen, die trotz bestehender Gegenstandsreferenzen einen eigenen, absoluten Farbwert verkörpern, finden sich in den späten 1880er Jahren vor allem in den sogenannten *cloisonnistischen* Bildern von Gauguin.

⁵⁰⁸ Unter Trichromasie versteht man die Eigenschaften eines Sehsystems, für das gilt, dass aus drei geeigneten Lichtern alle möglichen Lichtfarben additiv ermischt werden können.

⁵⁰⁹ Diese Theorie wird 1859 von zwei amerikanischen Forschergruppen unabhängig voneinander bestätigt. Zu den Theorien über das Farbsehen siehe vor allem: David H. Hubel, *Auge und Gehirn. Neurobiologie des Sehens*, Heidelberg 1989, S. 173ff.

⁵¹⁰ Sie ist heute als *Young-Helmholtzsche Theorie* bekannt. Siehe dazu u. a.: David H. Hubel, *Auge und Gehirn. Neurobiologie des Sehens*, Heidelberg 1989, S. 175.

⁵¹¹ Wundt greift bei seinen Untersuchungen zur Farbe [Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig 1874.] auf die Psychophysik von Gustav Fechner (1801-1887) zurück, der versuchte, Relationen zwischen messbaren Gegebenheiten der physikalischen Umwelt und dem erlebten psychischen Abbild, der Empfindung, zu erkunden. Wundt hat zwei unterschiedliche Farbsysteme entworfen, zunächst ein kugelförmiges System (1874), später (1893) ein kegelförmiges System. In beiden Konstrukten tauchen acht Farben auf: Gelb – Grün – Blau – Purpur – Rot – Orange – Schwarz – Weiß, wobei aus den drei *Urfarben*, die auch Wundt zugrunde legt, die acht Kombinationen erzeugt werden können; siehe dazu vor allem: Klaus Stromer (ed.), *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, Köln 2002, S. 82ff.

⁵¹² Zur Biographie von Ewald Hering siehe vor allem: Christian Baumann, *Der Physiologe Ewald Hering (1834-1918): Curriculum vitae*, Frankfurt am Main 2002. Zur Theorie der Gegenfarben siehe u. a.: Rolf G. Kuehni, *Color Space and Its Divisions. Color Order from Antiquity to the Present*, Hoboken 2003, S. 75ff. Zum Farbsystem von Hering siehe vor allem: Klaus Stromer (ed.), *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, Köln 2002, S. 86ff.

⁵¹³ Herings Farbordnung bildet jedoch die Grundlage des NCS-Systems [= Natural Color System], das vom Scandinavian Colour Institute in Stockholm entwickelt wird und auf der natürlichen Farbempfindung des Menschen beruht. Die vier Grundfarben Gelb – Grün – Rot – Blau entsprechen den vier Grundfarben von Hering.

nennt.⁵¹⁴ Während es z. B. für James Clark Maxwell (1831-1879),⁵¹⁵ der in den Jahren zwischen 1859 und 1867 die Versuchsreihen von Helmholtz in modifizierter Weise weiterführt, als ausgemacht gilt, dass es nur drei Rezeptoren [für Rot – Blau – Grün] gibt, mithin auch nur drei Primärfarben, lenkt Hering,⁵¹⁶ in dessen Theorie die Introspektion der Farben im Zentrum steht, den Blick auf ein Erklärungsdefizit, welches entsteht, wenn man die Empfindung von Gelb mit dem Dreifarbenschema zu begründen versucht. Als Konsequenz entwickelt Hering eine Theorie von vier Grundfarben und weist darüber hinaus Schwarz und Weiß noch eine besondere Rolle innerhalb des Farbsehens zu. Gleichzeitig distanziert er sich in seiner *Lehre vom Lichtsinn*⁵¹⁷ ausdrücklich von der traditionell ausgerichteten physikalischen Methode.⁵¹⁸ Da sich in der physiologischen Forschung der nächsten Jahrzehnte jedoch keine Hinweise auf die Richtigkeit seiner These ergeben, bleibt Herings These für lange Zeit der letzte phänomenologische Ansatz zum Farbsehen.⁵¹⁹

Auch andere Phänomenologen wie Ernst Mach (1838-1916) [1866] und Hermann Aubert (1826-1892)⁵²⁰ [1866] stimmen darin überein, dass es vier Grundfarben gibt.

Eine ausführlichere Farbenlehre findet sich bei Mach in der 1885 in Prag veröffentlichten *Analyse der Empfindungen* [...].⁵²¹ Mach unterteilt zunächst das visuelle Empfinden in Raum-

⁵¹⁴ Ewald Hering, *Zur Lehre vom Lichtsinne*. Sechs Mitteilungen an die kaiserliche Akademie der Wissenschaft in Wien, Wien 1879.

⁵¹⁵ James Clarke Maxwell, *Experiments on Colour*, *Transactions of the Royal Society Edinburgh* 21, 1855, S. 275-298; James Clarke Maxwell, *On the Theory of Compound Colours*, *Philosophical Transactions* 150, 1860, S. 57-84.

⁵¹⁶ Nach Helmholtz müsste Gelb als eine Mischung von Grün und Rot zustande kommen, was mit der menschlichen Erfahrung nicht übereinstimmt. Die Empfindung Gelb ist elementar und nicht auf eine Mischung zurückführbar. Ebenso weist Hering darauf hin, dass niemals Mischungen von Rot und Grün auftreten, sondern sie löschen sich vielmehr aus. Ein rotes Grün ist einfach undenkbar. Hering zieht daraus folgende Schlussfolgerung:

1. Es gibt nicht drei, sondern vier elementare Farbempfindungen, die unsere Wahrnehmung durch opponente Prozesse kodieren.

2. Gelb kann ins Rote oder ins Grüne, aber nicht ins Blaue, Blau hingegen nur ins Rote oder ins Grüne, Rot nur ins Blaue oder ins Gelbe spielen.

1878 definiert Hering diese vier Farben – wie schon Leonardo – als Grundfarben. Die Grundfarben lassen Weiß besonders rein hervortreten, weil sie als Antagonisten sich gegenseitig ihre Wirkung unmöglich machen. Weiß war für ihn eine Empfindung eigener Art, ebenso wie Schwarz – Rot – Grün – Gelb – Blau. Daher hat Hering zusätzlich noch einen schwarz-weiß-opponenten Prozess postuliert, um die Helligkeit berücksichtigen zu können. Insgesamt gibt es somit sechs grundlegende Farbtöne. Siehe dazu auch: Klaus Stromer (ed.), *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, Köln 2002, S. 86f.

⁵¹⁷ So lautet auch der Titel eines Kapitels, das Hering 1905 für ein ophthalmologisches Lehrbuch verfasst hat: Ewald Hering, *Grundzüge der Lehre vom Lichtsinne*, in: Alfred Graeve, Theodor Semisch (ed.), *Handbuch der Augenheilkunde* 3, 1905, S. 1-294; siehe dazu: Christian Baumann, *Der Physiologe Ewald Hering (1834-1918): Curriculum vitae*, Frankfurt am Main 2002, S. 149.

⁵¹⁸ Die Behauptungen, dass Rot und Grün – beziehungsweise Blau und Gelb – zusammen Weiß ergeben, macht nach Hering nur Sinn, wenn man unter Rot und Grün nicht Empfindungen, sondern Ätherschwingungen versteht; siehe dazu: Klaus Stromer (ed.), *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, Köln 2002, S. 87.

⁵¹⁹ Zwischenzeitlich wieder aufgenommen wird der phänomenologische Ansatz durch Hermann Ebbinghaus (1850-1909): Hermann Ebbinghaus, *Theorie des Farbsehens*, in: *Grundzüge der Psychologie*, Leipzig 1919, S. 270-287.

⁵²⁰ Hermann Aubert, *Physiologie der Netzhaut*, Breslau 1865.

⁵²¹ Der vollständige Titel lautet: Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Darmstadt 1991 [Nachdruck der 9. Auflage von 1922].

und Farbempfinden und erläutert dann, auf welche Weise das Farbsehen von einem fotochemischen Prozess abhängig ist. Daher ist es für Mach konsequent, den biologisch-psychologischen mit dem physikalisch-chemischen Ansatz zu verknüpfen, da die Konstitution der Farbenwelt ein Ergebnis der Übersetzung der Realität⁵²² in die vom Subjekt wahrgenommene Welt⁵²³ ist. Dies geschieht mit Hilfe eines kognitiven Apparates, der eine Farbskala auf dieselbe Weise erkennt und ordnet, wie er auch eine Tonleiter erkennt und ordnet.

Nach Mach kann das Farbempfinden jedoch nicht allein existieren, sondern im Wesen des Menschen ist eine Art physisch-psychologischer Neigung vorhanden, die eine Vereinfachung des Wahrnehmbaren auf geometrische Formen und damit zugleich auf eine ornamentale Formgestaltung fordert.⁵²⁴ Diese ornamentale Wahrnehmung der Welt fungiert quasi als eine minimalistische Ästhetik.⁵²⁵ Machs Ausführungen weisen bereits auf die kognitivistische Position der Neuropsychologie im 20. Jahrhundert hin.⁵²⁶ Die These Machs vom Ornament als Synonym für die befreiende Vereinfachung der reinen Formen der Empfindung wird von Künstlern der Moderne, die sehr unterschiedlichen Stilrichtungen angehören – wie Wassily Kandinsky (1866-1944)⁵²⁷, Kasimir Malewitsch (1878-1935) und Paul Klee (1879-1940) – begeistert rezipiert.⁵²⁸

Auch Mach geht von einer Vierfarbentheorie aus und verweist dabei auf Leonardo da Vinci als Gewährsmann. Siehe dazu: Jacques Le Rider, *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, Wien 2000, S. 290.

⁵²² Mach spricht hier von *Welt I*: Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Darmstadt 1991 [Nachdruck der 9. Auflage von 1922], S. 53-57. Siehe dazu auch: Jacques Le Rider, *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, Wien 2000, S. 290.

⁵²³ Mach spricht in diesem Kontext von *Welt II*: Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Darmstadt 1991 [Nachdruck der 9. Auflage von 1922], S. 53-57. Siehe dazu auch: Jacques Le Rider, *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, Wien 2000, S. 290.

⁵²⁴ Mach zitiert Owen Jones, *Grammar of Ornament* von 1865, Jacques.-Louis Soret, *Sur les conditions physiques de la perception du beau*, Genf 1892 sowie einen erst 1900 veröffentlichten Artikel von Arnold Emch mit dem Titel *Mathematical Principles of Esthetic Forms*: Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Darmstadt 1991 [Nachdruck der 9. Auflage von 1922], S. 96f.

Nimmt man alle nebensächlichen und unwesentlichen Eigenschaften von der Gestalt weg, gibt die am Nullpunkt der subjektiven Interpretation angelangte Wahrnehmung dem Realen spontan eine ornamentale Anordnung. Daher gibt es nach Mach ein ursprüngliches Glück der reinen Empfindung, das dem vom Ornament bewirkten Gefallen verwandt ist. Ornament wird hier als Synonym für die befreiende Vereinfachung der reinen Formen der Empfindung gebraucht. Siehe dazu: Jacques Le Rider, *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, Wien 2000, S. 293.

⁵²⁵ Siehe dazu Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Darmstadt 1991 [Nachdruck der 9. Auflage von 1922], S. 160ff. Le Rider spricht in diesem Zusammenhang von einer *Protoästhetik*: Jacques Le Rider, *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, Wien 2000, S. 292.

⁵²⁶ Zur Einführung in den Kognitivismus siehe u. a.: Peter C. Dodwell, Terry Caelli (ed.), *Figural Synthesis*, London 1984, vor allem S. 1-30.

⁵²⁷ Kandinsky ordnet den Grundfarben geometrische Grundformen zu, ein System der Farbform bzw. der Farbäquivalenzen; siehe dazu u. a.: Beate Epperlein, *Monochrome Malerei*, [Diss. Berlin 1996], Nürnberg 1997, S. 64.

⁵²⁸ Peter Mahr, *Ernst Machs Gestaltwahrnehmungen. Minimal Art*, in: Rudolf Haller, Friedrich Stadler (ed.), *Ernst Mach – Werk und Wirkung*, Wien 1988, S. 404f.

Während Mach ein Anhänger der Vierfarbentheorie ist, vertritt ein weiterer phänomenologischer Vertreter der *Wiener Schule*, Franz von Brentano (1838-1917) – auch er veröffentlicht mehrfach Abhandlungen zur Psychologie der Sinne⁵²⁹ – die These⁵³⁰, dass Grün eine zusammengesetzte Farbe ist,⁵³¹ verlässt also den Vierfarben-Ansatz von Hering wieder. Hingegen konform mit Mach betont auch Brentano, dass das Sehen kein wahrheitsgetreues Bild der Realität gebe, doch spielt im Gegensatz zu Mach für Brentano die Sprache bei der Farbanalyse eine große Rolle, da er die Individualität der Farbwahrnehmung durch ein Farbwort gefährdet sieht. Das Verschwommene der Farbwörter – so Brentano⁵³² – verhindert einen wahrheitsgetreuen Blick auf die Realität. Mit der Problematisierung der Beziehung von Farben und ihrer Bezeichnung beginnt eine Auseinandersetzung der Wiener Schule um die Bedeutung der Farbe, die sich von Brentano über Alexius Meinong (1853-1920),⁵³³ Edmund Husserl (1859-1938),⁵³⁴

⁵²⁹ Franz Brentano, *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, Leipzig 1874; Franz Brentano, *Untersuchungen zur Sinnespsychologie*, Leipzig 1907.

⁵³⁰ Brentano folgt dabei der Argumentation von Goethe. Auch unter seinen Schülern spielt die Diskussion um die Farbe eine wichtige Rolle. So veröffentlicht u. a. 1879 Anton Marty (1847-1914) eine kurze Schrift über *Die Frage nach der geschichtlichen Entwicklung des Farbensinnes*, ein Beitrag zu einer Debatte, die bereits 1877 durch die Abhandlung des Jenaer Augenarztes Hugo Magnus (1842-1907) *Die geschichtliche Entwicklung des Farbensinns* eröffnet wird. Magnus stellt sich auf die Seite von Mach und Hering. Nach Magnus haben sich nicht die Sinnesorgane weiterentwickelt, sondern das Geschmacksurteil über Farben. Es sei der Prozess der Zivilisation, der dazu führe, dass man einem gemäßigten Kolorit gegenüber einer Buntheit den Vorzug gebe. Siehe dazu: Jacques Le Rider, *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, Wien 2000, S. 288ff.

⁵³¹ Zur Bedeutung der *Wiener Schule* siehe vor allem: Edwin Lachnit, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit*, [Diss. Wien 1984] Wien 2005; und: Jacques Le Rider, *Das Ende der Illusionen. Zur Kritik der Moderne. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, Wien 1990; siehe dazu besonders die einleitenden Seiten. Zur Beziehung von Riegl zur Wiener Schule siehe vor allem: Michael Gubser, *Time's Visible Surface. Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*, Detroit 2006.

⁵³² Im Zentrum bei Brentano steht die Analyse des *phänomenalen Grüns*; siehe dazu: Jacques Le Rider, *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, Wien 2000, S. 286ff.

⁵³³ Der Ausgangspunkt für Meinong ist David Hume und seine Bezeichnung von Objekten und Empfindungen [1877 Hume-Studien. Zur Geschichte und Kritik des modernen Nominalismus]. In der 1888 veröffentlichten Schrift *Der Begriff und die Eigenschaften der Empfindung* macht Meinong darauf aufmerksam, dass bei der Anwendung eines Farbwortes die Unterschiede außer Acht gelassen werden, sondern nur Ähnlichkeiten konstatiert und auf ein und denselben Begriff reduziert werden: Alexius Meinong, *Über Begriff und Eigenschaften der Empfindung I*, Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie 12, 1888, S. 324-354.

1903 beschäftigt sich Meinong mit den Gesetzen der Farbmischung: Alexius Meinong, *Über den Farbkörper und das Mischungsgesetz*, Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane 23, 1903, S. 1-80. Zur Bedeutung von Alexius Meinong für die Entwicklung der Farbtheorie um 1900 siehe auch: Jacques Le Rider, *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, Wien 2000, S. 293ff.

⁵³⁴ So trägt eine vierseitiger Text die Überschrift *<Unmöglichkeit, einen Empfindungsinhalt (Farbe, Ton etc.) zu malen (zu einer Bemerkung Schapps): Bewusstsein adäquater Gegebenheit lässt keinen Raum für Widerstreit offen>* *<wohl 1910>* in: Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, hrsg. von Eduard Matbach, *Husserliana* 23, Den Haag 1980, S. 494ff. Husserl bezieht sich hier auf eine Bemerkung in der Dissertation seines Schülers Schapp: Wilhelm Schapp, *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung*. Mit einem Vorwort zur Neuauflage von Thomas Rolf, Frankfurt am Main 1981. Zur Bedeutung der Kunst bei Husserl siehe auch: Filippo Costa, *Bild und Kunst in Husserls Nachlass*, in: Anna-Teresa Tymieniecka (ed.), *Phenomenology in the World Fifty Years after the Death of Edmund Husserl*, Dordrecht S. 123-145.

Otto Neurath (1882-1945)⁵³⁵ bis zu Ludwig Wittgenstein (1889-1951)⁵³⁶ hinzieht. Vor allem der Sprachskeptizismus⁵³⁷ von Wittgenstein weist darauf hin, dass die Worte sich zwischen die Evidenz der Objekte bzw. die Wahrheit der Dinge und den menschlichen Geist zu schieben scheinen und damit die Wahrheit verunklären. Die philosophischen Erörterungen über das intuitive Erfassen von Farbe in dieser Zeit kreisen letztlich um die Frage, inwieweit eine begrifflose Erkenntnis möglich ist.⁵³⁸

Nimmt man eine aktuelle Standortbestimmung des *Phänomens Farbe* vor, so fällt auf, dass die bereits geschilderten unterschiedlichen Standpunkte, von denen aus man sich der Erforschung des Phänomens der Farbe in der Zeit um die Jahrhundertwende (1900) nähert, sich einerseits als Entwicklungsstränge das ganze 20. Jahrhundert hindurch fortsetzen, sich andererseits zu übergeordneten Fragestellungen thematisch neu zusammensetzen. Einen Schwerpunkt in der Farbforschung des 20. Jahrhunderts bildet die Weiterentwicklung der Farbmessung, da in den Industrien, die mit der Herstellung von Farben, dem Färben von Produkten oder mit der Applikation von Farben auf unterschiedlichen Objekten beschäftigt sind, der Bedarf an einem objektiven Weg der Farbbestimmung groß ist. Abhilfe schaffen können hier durch Naturwissenschaftler – in der Regel Physiker – ausgearbeitete dreidimensionale Farbsysteme⁵³⁹, wobei

⁵³⁵ Otto Neurath entwickelt in den 1920er und 1930er Jahren eine Art visuelles Esperanto, das er *Isotype* nennt. Neurath glaubt, Farben genauso streng wie die Grammatik einer Wissenschaftssprache strukturieren zu können, sodass Farben auch den Status einer nonverbalen Universalsprache beanspruchen können. Siehe dazu vor allem: Frank Hartmann, *Bildersprache: Otto Neurath, Visualisierungen*, Wien 2006. Siehe dazu auch: Jacques Le Rider, *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, Wien 2000, S. 293f.

⁵³⁶ Auch bei den Farben geht es Wittgenstein um die Frage des Solipsismus und der hypothetischen Existenz einer Privatsprache: *Das Wesentliche am privaten Erlebnis ist eigentlich nicht, dass Jeder sein eigenes Exemplar besitzt, sondern dass keiner weiß, ob der Andere auch dies hat, oder etwas anderes. Es wäre also die Annahme möglich – obwohl nicht verifizierbar – ein Teil der Menschheit habe eine Rotempfindung, ein anderer Teil eine andere:* Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Werkausgabe, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1987, S. 266.

Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe Bd. 8, Bemerkungen über die Farben* [u. a.], Frankfurt a.M. 1984, S. 7-113.

⁵³⁷ Ludwig Wittgenstein, *Some Remarks on Logical Form*, *Proceedings of the Aristotelian Society* suppl. 9, 1929, S. 162-171. Zu Wittgenstein siehe auch: Timm Lampert, *Wittgensteins Physikalismus: die Sinnesdatenanalyse des Tractatus-Logico-Philosophicus in ihrem historischen Kontext*, Paderborn 2000. Zur Bedeutung der Farbe bei Wittgenstein siehe vor allem: Jonathan Westphal, *Colour: Some Philosophical Problems from Wittgenstein*, Oxford 1991.

⁵³⁸ Gegenstand der Intuition ist eine äusserliche (empirische) oder innerliche (metaph. Wesen) empfindbare Erscheinung. In jedem Fall ist der Gegenstand in seiner Seinsweise dem Geiste gegenwärtig. Der Wert der Intuition besteht in ihrer Offensichtlichkeit (Evidenz).

⁵³⁹ Wie bereits ausgeführt lassen sich drei unterschiedliche Prinzipien der Farbordnung unterscheiden:

1. Die additive Farbmischung, die man als systematische Variation der Einstellung einer Maxwell'schen Scheibe erhält. Hierzu zählen das *Ridgway Color System* oder *Ostwald Color System*.
2. Eine subtraktive Mischung von Farbstoffen, d.h. eine systematische Kombination einer begrenzten Anzahl von Pigmenten in systematisch variierten Anteilen. Hierzu zählen die *Farbatlanten* u. a. *Maerz and Paul Dictionary of Color*, *Villalobos Color Atlas* oder *Hickethier System*.
3. Prinzipien der Farbwahrnehmung: Hierbei handelt es sich um eine Verbindung unterschiedlicher Komponenten, und zwar um eine Auswahl von Materialstandards, die Skalen von konstantem Farbton, Sättigung und Helligkeit repräsentieren, die jeweils gleichförmig in Bezug auf einen normalsichtigen Beobachter definiert sind. Hierzu zählt vor allem das *Munsell Color System*. Nach allgemeiner Einschätzung gehört der Farbbaum des amerikanischen Malers Albert Henry Munsell (1858-1918), zu den am meisten genutzten Farbsystemen [erste Veröffentlichung des *Color Atlas* 1915]. Zu den unterschiedlichen Farbsystemen siehe vor allem: Klaus Stromer (ed.), *Farbsysteme*

meist eine indirekte Methode der Farbmessung aufgrund eines Vergleichs gewählt wird.⁵⁴⁰ Diese klassifizierende Methode, die sich bis auf Leonardo da Vinci⁵⁴¹ zurückführen lässt, versucht, ein naturwissenschaftliches und objektiv begründbares Ordnungssystem zu schaffen, doch gilt für jedes dieser Systeme: Einen Farbkreis, der allen Anforderungen genügt, gibt es nicht. Selbst bei äußerst objektiv gehaltenen Vergleichskriterien beeinflusst bereits die Auswahl der Grundfarben des Kreises sowie ihre Anzahl das Ergebnis.⁵⁴²

Im philosophischen Bereich stellen Farben weiterhin für die Erkenntnistheoretiker, vor allem aber für die Phänomenologen, einen zentralen Untersuchungsgegenstand dar.⁵⁴³ In der Kognitionsforschung⁵⁴⁴ werden gerade durch die Beschäftigung mit dem *Phänomen Farbe* sehr unterschiedliche geisteswissenschaftliche und naturwissenschaftliche Disziplinen miteinander vernetzt.⁵⁴⁵ Wenngleich man auch weiterhin einzelne Aspekte – wie die Beschreibung des physikalischen Reizes durch die Physik, etc.⁵⁴⁶ – in den einzelnen wissenschaftlichen Sparten untersucht, ist die Farbwahrnehmung insgesamt⁵⁴⁷ insbesondere der Untersuchungsgegenstand

in Kunst und Wissenschaft, Köln 2002, S. 102ff.; und: Klaus Stromer, *Idee Farbe. Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft von Forsius bis Sirius*, Konstanz 1994/2000, S. 68ff.

⁵⁴⁰ Die Internationale Beleuchtungskommission (Commission International de L' Eclairage = CIE) entwickelt 1931 ein Normvalenzsystem [d.h. eine international vereinbarte Methode der Farbkennzeichnung auf der Basis der additiven Farbmischung]. Nach dem Namen der Kommission erhält das Farbsystem die Bezeichnung CIE-1931-System. Dabei definiert man einheitliche Primärvalenzen bzw. Normvalenzen durch spezielle Wellenlängen und einen farbmesstechnischen Normalbeobachter. Es handelt sich dabei um ein rein mathematisches System. Grundfarben sind drei monochromatische Strahlungen bestimmter Wellenlängen, die man auch als Primärvalenzen oder Normvalenzen bezeichnet. Sie konstituieren sich folgendermaßen: Blau = 435,8 nm definiert die X-Achse, Grün = 546,1 nm definiert die Y-Achse und Rot = 700 nm definiert die Z-Achse. Damit kann ein dreidimensionaler Farbraum aufgespannt werden. Siehe die Abb. 121-1 und 122-1 in: Klaus Stromer (ed.), *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, Köln 2002, S. 122f. Siehe dazu auch: Klaus Stromer, *Idee Farbe. Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft von Forsius bis Sirius*, Konstanz 1994/2000, S. 82.

⁵⁴¹ Diese Methode führt über Goethes Farbenlehre, das Farbsystem von Albert Henry Munsell (1858-1918) bis hin zu den Systemen von Ostwald (1853-1932) und Itten (1888-1967); siehe dazu auch: Rolf G. Kuehni, *Color Space and Its Divisions. Color Order from Antiquity to the Present*, Hoboken 2003, S. 1-103.

⁵⁴² So ist z. B. der vierundzwanzigteilige Farbkreis von Wilhelm Ostwald leicht blautichig im Vergleich zu dem von Johannes Itten. Daher werden ältere Ordnungsversuche immer wieder überarbeitet und z. T. sogar ganz widerlegt. Siehe dazu vor allem: Klaus Stromer (ed.), *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, Köln 2002, S. 120ff.

⁵⁴³ Vergleiche dazu den bereits unter Anm. 534 zitierten Text.

⁵⁴⁴ Eine allgemeine Einführung bietet: Donald D. Hoffmann, *Visuelle Intelligenz. Wie die Welt im Kopf entsteht*, München 2003; zu den Farben siehe vor allem S. 147ff.

⁵⁴⁵ Dazu zählen u. a. Physik, Wahrnehmungsforschung, Neurophysiologie, Evolutionsbiologie, Entwicklungspsychologie und Linguistik; siehe dazu: Rainer Mausfeld, *Zur Natur der Farbe. Die Organisationsweise von Farbe im Wahrnehmungssystem*, in: Stefan Glasauer, Jakob Steinrenner (ed.), *Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Naturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2007, S. 2f.

⁵⁴⁶ So ist die Umsetzung des physikalischen Reizes in einen neuronalen Code Gegenstand der Biophysik und Neurophysiologie, die Abhängigkeit des Sinnesreizes vom physikalischen Reiz Gegenstand der Biophysik und die Bildung von Farbkategorien Gegenstand der Kognitionspsychologie und der Linguistik; siehe dazu: Rainer Mausfeld, *Zur Natur der Farbe. Die Organisationsweise von Farbe im Wahrnehmungssystem*, in: Stefan Glasauer, Jakob Steinrenner (ed.), *Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Naturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2007, S. 3.

⁵⁴⁷ Die Schwelle zur Wahrnehmung von Unterschieden in den Reizen variiert mit der Größe, der Gestalt und der Länge der Reizpulse; dadurch lassen sich die räumlichen und zeitlichen Integrationseigenschaften des visuellen Systems untersuchen. Grundsätzlich lassen sich dabei drei Theoriearten zur Farbwahrnehmung unterscheiden:

der Psychologie geworden. Dabei stützen sich experimentelle Psychologen mitunter auf ihre eigenen Malerfahrungen⁵⁴⁸ so wie David Katz (1884-1953), dessen 1911 veröffentlichte Untersuchung *Die Erscheinungsweise der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung* einen frühen Beitrag der phänomenologischen Richtung innerhalb der psychologischen Farbforschung darstellt.⁵⁴⁹ Vor allem innerhalb des theoretischen Ansatzes der Gestaltpsychologie nimmt die Farbwahrnehmung eine wichtige Stelle ein. Da die Gestaltpsychologie sich auch mit den Gestaltungsprozessen beschäftigt, steht für einige Gestaltpsychologen die Erforschung des Phänomens Farbe in der Kunst der Malerei im Mittelpunkt. Dies gilt besonders für den deutsch-amerikanischen Medienwissenschaftler und Kunstpsychologen Rudolf Arnheim (1904-2007), der seinerseits zahlreiche Kunsthistoriker⁵⁵⁰ mit seinen Theorien beeinflusst hat.⁵⁵¹ So wird die zeitgenössische bildende Kunst von einer konstruktiven psychologischen Analyse begleitet.⁵⁵²

Bereits in der Malerei des späten 19. Jahrhunderts – dies gilt vor allem für die Kunstrichtungen des Impressionismus, Neoimpressionismus und Divisionismus – erfolgt die Farbsetzung analog einem intendierten Sehvorgang, wodurch der Prozess der Bildrezeption des Betrachters zunehmend zu einem konstitutiven Moment des Bildes selbst wird.⁵⁵³ Diese Tendenz setzt sich in den unterschiedlichen Richtungen der nichtgegenständlichen Malerei des 20. Jahrhunderts

(1) Ausgehend von einer Gruppe experimentell fundierter Phänomene werden empirische Generalisierungen getroffen; sie bilden die grundlegende Theorie in Form von Axiomen oder Postulaten. Daraus werden deduktiv durch ein mathematisches Modell testbare Vorhersagen für andere visuelle Phänomene abgeleitet.

(2) Es wird eine Theorie in Begriffen einer inneren Struktur oder eines farbvermittelnden Mechanismus postuliert; dann werden die Parameter für ein dazu geeignetes mathematisches Modell geschätzt. Daraus wiederum werden verschiedene visuelle Phänomene vorhergesagt.

(3) Man kann die Funktionsweise der Photorezeptoren und der neuronalen Netzwerke des visuellen Systems untersuchen und dieses System axiomatisch beschreiben. Dann können experimentell die benötigten Parameter bestimmt werden, die wiederum für ein mathematisches Modell zur Ableitung visueller Phänomene verwendet werden können; zum Zitat siehe den Nachweis in der vorherigen Anmerkung.

⁵⁴⁸ Oder sie sind gleichzeitig Kunsthistoriker wie Richard Müller-Freienfels (1882-1942), der sich mit dem Denken und der Phantasie beschäftigt; siehe dazu: John Gage, *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, Ravensburg 1999, S. 249.

⁵⁴⁹ David Katz, *Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung*, Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane 1 Erg.7, Leipzig 1911. Die Untersuchung der Farben spielt im gesamten Werk von David Katz eine große Rolle, sowohl in *Der Aufbau der Farbwelt* (1930) als auch in der umfangreicheren Arbeit *Gestaltpsychologie* (1948).

⁵⁵⁰ U. a. Ernst H. Gombrich und Ernst Kris (1900-1957).

⁵⁵¹ Zu den wichtigsten Schriften für die kunsthistorische Forschung zählen: Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley and Los Angeles 1954; Rudolf Arnheim, *Toward a Psychology of Art*, Berkeley and Los Angeles 1966; Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley and Los Angeles 1969.

⁵⁵² Doch ist der Einfluss der zeitgenössischen psychologischen Theorien auf die bildende Kunst bis jetzt noch wenig erforscht.

⁵⁵³ Als theoretische Anleitung stehen u. a. die Schriften von Helmholtz zur Verfügung. So empfiehlt Helmholtz in einem Vortrag: *Es sind nicht die Körperfarben der Objekte, sondern es ist der Gesichtseindruck, den sie gegeben haben oder geben würden, so nachzuahmen, dass eine möglichst deutliche und lebendige Anschauung von den Objekten entsteht*. Siehe Hermann von Helmholtz, *Neueste Fortschritte in der Theorie des Sehens*, in: Hermann von Helmholtz, *Gesammelte Schriften* hrsg. von Jochen Brüning, Bd.5,2: Vorträge und Reden; [Nachdr. der 4. Aufl. Braunschweig, 1896], Hildesheim 2002, S. 125.

fort. Nur als ein sekundäres Merkmal innerhalb dieser Entwicklung sollte daher die betonte Absage an eine Gegenstandstreue der Farbe, wie sie in der expressionistischen Malweise praktiziert wird, gewertet werden. Wichtiger wird die Einstellung zur Form. Hier lassen sich mehrere Gruppen unterscheiden.

Eine Weiterentwicklung des Divisionismus zeichnet sich durch eine engere Vernetzung mit den aktuellen naturwissenschaftlichen Entwicklungen innerhalb der Optik und der Wahrnehmungstheorie aus.⁵⁵⁴ Neu in dieser Betrachtungsweise ist die Unterscheidung der Effekte des Simultan- und des Sukzessivkontrastes. Während man in bezug auf die Wirkung des Simultankontrastes in Natur und Kunst keinen Unterschied feststellt, liegt die Ursache für die Stärke der Wirkung des Sukzessivkontrastes⁵⁵⁵ auf den Rezipienten im Ermessen bzw. in den Fähigkeiten des Künstlers. Diese Einsicht setzt als Erster der italienische Maler und Futurist⁵⁵⁶ Giacomo Balla (1871-1958) in einer Serie von dekorativen Studien (1912-1914) um, wobei er eine alternierende – modulierende oder komplementäre – Farbwahl mit geometrischen Formen verbindet.⁵⁵⁷ Doch nicht nur in den dekorativen Entwürfen, sondern auch in den Bewegungsstudien setzen die futuristischen Künstler häufig eine ornamentale Gestaltung ein, um eine Bewegung bzw. einen Rhythmus im Bild präsentieren zu können. Zusätzlich wird die Form durch eine geschickte Farbwahl dynamisiert. In dieser Kombination von ornamentaler Gestaltung und modulierender, dynamisierender Farbe vollzieht sich der Prozess der Abstraktion des abendländischen Bildtypus.⁵⁵⁸

Während im analytischen Kubismus⁵⁵⁹ der Primat der Form – respektive das Primat der Formdestruktion – dominiert, präsentieren sich in anderen konstruktivistischen Stilrichtungen – etwa in der abstrakten Malerei von Kandinsky⁵⁶⁰, dem von Malewitsch⁵⁶¹ entwickelten russischen

⁵⁵⁴ So stellt die 1906 veröffentlichte Abhandlung *Principi scientifici del divisionismo* des italienischen Malers Gaetano Previati (1852-1920) den Versuch dar, die Vordenkerrolle von den Naturwissenschaftlern für den künstlerischen Bereich zurückzuerobern. Über den Empirismus in Italien und Frankreich in dieser Zeit siehe vor allem: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994, S. 263f.

⁵⁵⁵ Unter Sukzessivkontrast wird das unruhige Überfliegen einer Darstellung mit dem Auge verstanden; siehe dazu u. a.: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994, S. 263.

⁵⁵⁶ Bereits 1910 hat Giacomo Balla zusammen mit Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo und Gino Severini das *technische Manifest der futuristischen Malerei* verfasst.

⁵⁵⁷ Auch für das *Tetro Costanzi* in Rom setzt Balla 1917 Licht- und Beleuchtungseffekte, geometrische Formen und lebhaft Farben ein; siehe dazu: Elena Gigli, *Giochi di luce e forme strane di Giacomo Balla*, Rom 2005.

⁵⁵⁸ Zur Bedeutung des Ornamentes für den Prozess der Abstraktion siehe vor allem: Markus Brüderlin, *Ornament und Abstraktion: Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, Köln 2001.

⁵⁵⁹ Picassos und Braques Kubismus zeigt keine außerbildliche Lichtquelle, da aus Prinzip – nämlich um den Bildgegenstand sowie den Bildraum auf der Malfläche zu halten – die helleren, belichteten Parzellen einmal von rechts und einmal von links beleuchtet erschienen, was sie jedoch durchaus nicht sind [...] vielmehr sehen wir ein aus der Bildfläche herausleuchtendes, glimmendes, glühendes Bildlicht, das eher durch Grisaille-Abstufungen als durch Farbkontraste erzielt wird; siehe dazu u. a: Ernst Beyeler (ed.), *Farbe zu Licht*, Basel Jahr 2000, S. 14.

⁵⁶⁰ Kandinsky ordnet den Grundfarben geometrische Grundformen zu, ein System von Farbe – Form – Äquivalenzen; siehe dazu: Beate Epperlein, *Monochrome Malerei*, [Diss. Berlin 1996], Nürnberg 1997, S. 64.

⁵⁶¹ Im Jahr 1915 entsteht das Original des Schwarzen Quadrates. Zur Theorie des Suprematismus siehe vor allem: Matthew Drutt, *Kasimir Malewitsch*, Berlin 2003, S. 20ff.

Suprematismus oder in der Malerei der in den Niederlanden gegründeten Gruppe *De Stijl* (1917-1931) – Farbe und Form als Grundelemente einer abstrakter Komposition, um sich gemeinsam zu einer übergeordneten Bildeinheit zu konstituieren. Einen dritten Weg gehen die *Fauves*.⁵⁶² Im Zentrum ihrer seit 1905 entstandenen Bildern⁵⁶³ steht das von den Neoimpressionisten entwickelte Verfahren, in den Bildern Eigenlicht darzustellen, mithin das Licht zu einer Funktion der Farbe zu machen. Mit dieser neuen Auffassung des Lichtes einher geht eine Negierung der Schatten, die wiederum zu einer Autonomie der Farbelemente beiträgt.

Den Weg zur reinen Farbenmalerei⁵⁶⁴ beschreiten jedoch nur Robert Delaunay (1885-1941) und seine Frau Sonja (1885-1979) sowie der in Paris lebende tschechische Maler František Kupka (1861-1957). Zwar wird der Orphismus (ca. 1910-1920)⁵⁶⁵ meist als eine Sonderform oder gar als Derivat des Kubismus dargestellt, doch eine derartige Einordnung wird der Bedeutung der Farbe in den Bildern der drei Maler nicht gerecht. Technisch folgt Delaunay⁵⁶⁶ noch den Farbtheorien von Chevreul und Rood, doch die Lichthelle seiner mehr oder weniger ungegenständlichen Bilder entsteht nicht durch einen pointillistischen Farbauftrag, sondern durch lasierend gemalte – aus dem Kubismus bekannte – Parzellen. Trotz dieser Kubismen beherrscht die Modulation der Farbe und nicht die Form die Komposition, erweist sich eine analytische Trennung in Farbe und Form als irrelevant, weil das eine Grundelement nicht ohne das andere innerhalb der Bildfläche auskommt. In der Farbmalerie vollzieht sich die Verwandlung der Form zur Farbe. Da sich in der optischen Qualität der Farbe die noch vorhandenen Formelemente verlieren, löst sich jegliche Tendenz zum Tastbaren auf. Diese

⁵⁶² So wird bei Matisse selbst Schwarz zu einer Lichtfarbe; siehe dazu: John Gage, *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, Kap.18: Das schwarze Licht des Henri Matisse, Ravensburg 1999, S. 228f.

⁵⁶³ Dies ereignet sich im Sommer 1905 im Fischerdorf Collioure, wo Henri Matisse (1869-1954) und André Derian (1880-1954), der brieflich wiederum stets Maurice de Vlaminck (1876-1958), informiert, gemeinsam Urlaub machen. Derian schreibt an Vlaminck: [...] *auch die Schatten leuchten*; zitiert bei: Ernst Beyeler (ed.), *Farbe zu Licht*, Basel Jahr 2000, S. 14. Die Fauves suchen mit technischen Mitteln ein gesteigertes, ja blendendes Bildlicht; Ernst Beyeler (ed.), *Farbe zu Licht*, Basel Jahr 2000, S. 14.

⁵⁶⁴ Eine kontroverse Einschätzung der Malerei von Delaunay findet sich bei Gage: John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe*, Ravensburg 1994, S. 263f. Unbetritten ist, dass auch die um 1910 entstandenen Bilder von František Kupka (1861-1957) zum Orphismus gerechnet werden sollten.

⁵⁶⁵ Im Jahr 1913 wird die Farbenmalerei wegen ihrer Analogie zur Musik von Apollinaire so genannt.

⁵⁶⁶ Delaunay schreibt in seinem Traktat *Über das Licht: Im Verlauf des Impressionismus wurde in der Malerei das Licht entdeckt, das aus der Tiefe der Empfindungen erfasste Licht als Farben – Organismus aus komplementären Werten, aus zum Paar sich ergänzende Massen, aus Kontrasten auf mehreren Seiten zugleich. Man gelangt so über das zufällig Naheliegende hinaus zu einer universalen Wirklichkeit von größter Tiefenwirkung [...] und die wird dann zur rhythmischen Simultanität. Der gleichzeitig sich ereignende Gehalt des Lichts besteht aus der Harmonie und dem Rhythmus der Farben, welche die höheren Einsichten des Menschen ausmachen.[...] solange die Kunst nicht vom Gegenstand loskommt, bleibt sie Beschreibung, Literatur, erniedrigt sie sich in der Verwendung mangelhafter Ausdrucksmittel, verdammt sie sich zur Sklaverei der Imitation. Und dies gilt auch dann, wenn sie die Lichterscheinung eines Gegenstandes oder die Lichtverhältnisse bei mehreren Gegenständen betont, ohne dass das Licht sich dabei zur darstellerischen Selbstständigkeit erhebt* [übersetzt von Paul Klee]; zitiert aus: Erich Steingräber, Peter-Klaus Schuster (ed.), *Delaunay und Deutschland*, München 1985, S. 147.

Eigenschaften der Farbe werden später in den monochromen Bildern (1957) von Yves Klein zur Vollendung gebracht.⁵⁶⁷

Das Bestreben Delaunays, mitunter auf die Darstellung von komplementären Farben zu verzichten, um einen Farbwert durch Modulation zur Entfaltung zu bringen, rechtfertigt seine kunsthistorische Einordnung als Begründer der reinen Farbmalerie, denn es ist der Ausschluss der Form, welcher zur entscheidenden Differenz innerhalb der abstrakten Farbmalerie wird. Als modulierendes Farbfeld weist nun die Form sich als Eigenschaft der Farbe aus, da sie [die Farbe] zur Ausdehnung geworden ist.⁵⁶⁸ Während in der traditionellen Malerei die Farbe ihre Autonomie verloren hat, indem sie sich zum Material für die Form und mit ihr hin zur Gestalt verändert, sodass sie durch die Wahrnehmung, in welcher eine visuelle Information entsteht, entsinnlicht werden kann, ist es die Intention der Farbmalerie, dass die sinnlich-optische Empfindungsqualität der Farbe erhalten bleibt.⁵⁶⁹ So sind z. B. Barnett Newmans (1905-1970) Bilder auf eine solche sinnlich-leibliche Erfahrung angelegt. Sie artikulieren die Sinnlichkeit der Farbmaterie wider die durch den Verstand analytisch zergliederte Wahrnehmung.

Die Auseinandersetzung⁵⁷⁰ mit den objektiven und subjektiven Eigenschaften der Farbe, welche in den unterschiedlichen Richtungen der nichtgegenständlichen Malerei des 20. Jahrhunderts virulent ist, beherrscht nach wie vor auch die Diskussionen über die Farbwahrnehmung.⁵⁷¹ Dabei betonen die Anhänger einer objektiven Farbwahrnehmung vor allem sogenannte objektive Kriterien, die sich unter dem Begriff *Farbenphysikalismus*⁵⁷² zusammenfassen lassen, während die Vertreter einer subjektiven Farbwahrnehmung auf zahlreiche interne Strukturmerkmale der menschlichen Farbeindrücke aufmerksam machen, die kein Korrelat in der

⁵⁶⁷ Zu den monochromen Bildern von Yves Klein siehe vor allem: Erich Franz (ed.), Yves Klein. Monochrome bleu, LKB 216, 1957, Berlin/Münster 2004, S. 11ff.

⁵⁶⁸ Mit der Form als Erscheinungsweise der Farbe beginnt die authentische Farbmalerie. Dies ist zugleich ein Kriterium, welches die Farbmalerie von der farbigen Malerei unterscheidet, z.B. Maler wie Mark Rothko (1903-1970), Barnett Newman (1905-1970), Rupprecht Geiger (geb.1908), von Josef Albers (1888-1976), Max Bill (1908-1994), Richard Lohse (1902-1988) oder Victor Vasarely (1906-1997), aber auch von Paul Klee und Kandinsky. Lohse ist einem Wechselspiel ausgeliefert, selbst wenn er sich als Farbmaler versteht, denn zur Einrichtung seiner modularen Ordnung führt er die Form als Ordnungsprinzip ein, welches das Zueinander der Farbeinheiten regelt; zu einer derartigen Einordnung gelangt: Roland Bothner, Schwarz und Rot. Zur Autonomie der Farbe, Tübingen 1999, S. 191. Siehe dazu u. a.: Glenn Phillips (ed.), Seeing Rothko, Los Angeles 2005. Richard Shiff, Barnett Newman: A Catalogue Raisonné. New Haven 2004. Josef Albers, Interaction of Color, New Haven 1963 [rev. Ausgabe 2006].

⁵⁶⁹ Roland Bothner, Schwarz und Rot. Zur Autonomie der Farbe, Tübingen 1999, S. 222.

⁵⁷⁰ Eine Zusammenfassung unterschiedlicher Denkansätze sowohl im naturwissenschaftlichen als auch im philosophischen Bereich findet sich bei: Alex Byrne, David Hilbert (ed.), Readings on Color, 2Bde. [Band 1: The Philosophy of Color; Band 2: The Science of Color], Cambridge Mass. 2000.

⁵⁷¹ Eine Zusammenfassung der im Augenblick noch aktuellen Ansichten bietet: Evan Thompson, Colour Vision. A Study in Cognitive Science and the Philosophy of Perception, London 1995; siehe besonders das einführende Kapitel S. 1-37.

⁵⁷² Siehe dazu Anm. 569 sowie die vorherige Anmerkung.

Physik aufweisen.⁵⁷³ Zum modernen Alltagsaspekt der Farbe gehört ihre Kategorialität und das geometrische Erfassen ihrer phänomenalen Struktur in einer dreidimensionalen Form,⁵⁷⁴ ein Ansatz, der bereits in der Farbpyramide von Lambert realisiert wurde.⁵⁷⁵ Doch ist dieses dreidimensionale Konstrukt eine Abstraktionsleistung, welche nicht die relevanten Struktureigenschaften des Wahrnehmungssystems⁵⁷⁶ widerspiegelt, mithin den Farben, so wie der Mensch sie erlebt, nicht gerecht wird.

Seitdem 1913 Hans Jantzen (1881-1967)⁵⁷⁷ in einem Vortrag *Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei* auf dem Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft die Begriffe *Eigenwert* und *Darstellungswert* als eine differenzierende Kennzeichnung von Farben in der Malerei eingeführt hat, untersucht man in der kunsthistorischen Forschung die Rolle der Farbe in der Malerei meist unter diesem Aspekt.⁵⁷⁸ Doch kann diese Methode nur bei Werken gegenständlicher Malerei angewandt werden, denn obgleich Jantzen den Vortrag zu einer Zeit hielt, in der bereits der Schritt zur abstrakten Malerei vollzogen wurde, legte er seine Theorie nicht in Bezug auf diese neuen Stilrichtungen aus.⁵⁷⁹

Eine weitere Schwäche dieser Methode liegt in der Vorstellung, ohne eine sorgfältig ausgearbeitete Entwicklungsgeschichte der Farbe⁵⁸⁰ eine sinnvolle Analyse der beiden Komponenten erstellen zu können.⁵⁸¹ Dem am zeitgenössischen Kontext der Farben geschulten Sehen dürfte es schwerlich gelingen, einen unvoreingenommenen Blick auf den sogenannten *Eigenwert* der Farbe in Bildern aus lange vergangenen Zeiten zu werfen, da Farbe eine Empfindungsgröße ist und daher sowohl im kognitiven, aber vor allem im emotionalen Bereich kulturellen Faktoren

⁵⁷³ Hierzu zählen die Einteilung in kalte und warme Farben, andere Ähnlichkeitsrelationen auf Farben oder die Klassifikation der Farben in Komplementärfarben, sodass wesentliche Strukturmerkmale der Farbe auf einem internen Wahrnehmungssystem beruhen. Siehe dazu: C. L. Hardin, *Color for Philosophers: Unweaving the Rainbow*, Indianapolis 1988.

⁵⁷⁴ Rainer Mausfeld, *Zur Natur der Farbe. Die Organisationsweise von Farbe im Wahrnehmungssystem*, in: Stefan Glasauer, Jakob Steinrenner (ed.), *Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Naturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2007, S. 11.

⁵⁷⁵ siehe dazu: Klaus Stromeier (ed.), *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, Köln 2002, S. 44f.

⁵⁷⁶ Zu unterschiedlichen Wahrnehmungstheorien seit Descartes siehe u. a.: Lambert Wiesing (ed.), *Philosophie der Wahrnehmung*, Frankfurt a.M. 2003.

⁵⁷⁷ Hans Jantzen, *Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei*, in: Hans Jantzen, *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin 1951, S. 61-67. [Erstveröffentlichung: Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 1913.]

⁵⁷⁸ Zu einer alternativen Sichtweise – vor allem bei Theodor Hertzler – siehe: John Gage, *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, Ravensburg 1999, S. 50f.

⁵⁷⁹ Das Verhältnis zwischen Eigenwert und Darstellungswert der Farbe in Beziehung zur Gegenständlichkeit klingt nur kurz bei der Beschreibung des Umgangs impressionistischer Künstler mit der Farbe an. In diesem Kontext zitiert Jantzen Albert Henry Munsell (1858-1918): Hans Jantzen, *Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei*, in: Hans Jantzen, *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin 1951, S. 65.

⁵⁸⁰ Dies schließt eine Geschichte der Wahrnehmung mit ein.

⁵⁸¹ Jantzen koppelt in seinem kurz skizzierten Entwicklungsprinzip die Prinzipien der Farbgebung an die Raumdarstellung, sodass letztlich die Farbe zum sekundären Merkmal wird.

unterworfen ist. Um aussagekräftig zu sein, sollte daher eine Farbanalyse eines kunsthistorischen Artefaktes immer mit einer Einbettung in die diachrone Farbentwicklung verbunden werden. Darüber hinaus ermöglicht das von Jantzen skizzierte Vorgehen nur eine grobe Farbanalyse, zum einen, weil sowohl beim Darstellungswert als auch beim Eigenwert nicht zwischen der Farbe als materiellem Pigment und dem Wesen der Farbe als Erscheinung, d. h. dem *Phänomen Farbe*, unterschieden wird, zum anderen weil vor allem beim Darstellungswert – dies gilt jedoch in eingeschränkter Weise auch für den Eigenwert – eine weitere Differenzierung in einen allegorischen oder symbolischen Sinngehalt der Farbe, unabhängig von jedem naturalistischen Darstellungswert, und damit eine Differenzierung innerhalb der rein ästhetischen Dimension, fehlt. Insbesondere ist es jedoch der ahistorische Blick, der derartige Aussagen über Farbe zu einer subjektiven Wertung werden lässt.⁵⁸² Bei aller eingestandenen Subjektivität des Phänomens der Farbe ist es gerade auf dem Gebiet der Malerei das Verfolgen der historischen Entwicklung von Farbpräferenzen, welches zu einer sorgfältigen kontextuellen Analyse beitragen und die Objektivität des Gegenstandes im Sinn eines historischen Objektes aufdecken kann, denn am Anfang jeglicher Art der Malerei – dies gilt im Besonderen für die dekorative Malerei⁵⁸³ – steht die Farbe.⁵⁸⁴

Aus der Bedeutung, welche bestimmten chromatischen Konstellationen und Strukturen, die häufig auch einen rhythmischen, ornamentalen Charakter besitzen, für die Konstituierung von Bildern zukommt, geht hervor, wie wichtig auch ein kontinuierliches Verfolgen des Farbeinsatzes bei einer systematischen Untersuchung der Relation zwischen Ornament und Figur ist. Daher soll in der vorliegenden Untersuchung der Vermutung nachgegangen werden, dass ein regelmäßiger Wechsel von Farben in regelmäßig sich wiederholenden ornamentalen Strukturen nicht nur die Wahrnehmung symmetrischer Valenzen im Auge des Betrachters unterstützt, sondern darüber hinaus auch zu einer versierteren Wahrnehmung – und damit auch zu einer größeren Fähigkeit zur Differenzierung – von Farben beigetragen.

⁵⁸² Jantzen schreibt z.B. auch über die Wirkung von Komplementärfarben in der mittelalterlichen Glasmalerei, ohne sich die Frage zu stellen, ob damals derartige Kontraste überhaupt in dieser Weise gesehen wurden.

⁵⁸³ So bedeutet das Setzen eines zweiten farblich unterschiedlichen Streifens innerhalb der Sockelzone eines Wanddekors einen Meilenstein in der optischen Präsenz und Kombination von Farben und kann auf die Empfindung eines Simultankontrastes oder den Beginn einer modulierend-sukzessiven Reihe hinweisen.

⁵⁸⁴ U.a. bekennt der Maler Paul Klee im Frühjahr 1914 in Tunesien: *Die Farbe hat mich. Ich brauche nicht nach ihr zu haschen. Sie hat mich für immer, ich weiß das. Das ist der glücklichen Stunde Sinn: Ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler*; zitiert in: Ernst Beyeler (ed.), *Farbe zu Licht*, Basel Jahr 2000, S. 17. Gerade das Werk von Paul Klee demonstriert, wie Farbe mit Form und Rhythmus äußerst heterogene Beziehungen eingehen kann, die sich wie bei ihm als ornamentale Konfiguration äußert, aber sich auch zu gegenständlichen Formen zusammenschließen kann.

2.4. Historischer Abriss wichtiger Ornamenttheorien

Im Gegensatz zu den kunsthistorischen Untersuchungen zu Figurendarstellungen, die in der Regel nicht diachron durchgeführt werden, sondern sich stets auf Untersuchungen innerhalb einer bestimmten Periode beschränken – wobei festzuhalten ist, dass selbst diese Art der Analyse nur selten nachzuweisen ist, – wird der theoretischen Beschäftigung mit dem Ornament bereits in den Kunsttheorien der italienischen Frührenaissance ein fester Platz eingeräumt. Diese Art der Auseinandersetzung – meist mit der Gattung des Ornamentes im Allgemeinen und seltener mit spezifischen Genera – setzt sich bis zum heutigen Tag fort und daher soll vor der diachronen Untersuchung von einzelnen Ornamenten und deren strukturellen Relation zu den jeweiligen kontextuellen Figurendarstellungen – sozusagen als historische Standortbestimmung der vorliegenden Untersuchung – im letzten Abschnitt des einleitenden Kapitels eine kurze Einführung in die Geschichte der Ornamenttheorien erfolgen.

Erwähnung findet das Ornament zunächst nur in seiner Funktion als Bauornament [oder als sogenannte Bau- oder Beizierde⁵⁸⁵] in den Teilen der kunsttheoretischen Abhandlungen, die sich mit dem Schmuck der Architektur – besonders mit den Säulenordnungen – befassen, wobei das architektonische Dekor analog den unterschiedlichen Modi in der Rhetorik bestimmten Stillagen zugeordnet wird.⁵⁸⁶ Als paradigmatisch für diese Funktion des Ornamentes gelten in den Kunsttheorien der Renaissance stets die dementsprechenden Passagen in der einzigen vollständig erhaltenen antiken Architekturtheorie von Vitruv (1. Jh. v. Chr.).⁵⁸⁷ Doch wird der Akzent bereits im ersten neuzeitlichen Architekturtraktat von 1452 [veröffentlicht 1483] von Leon Battista Alberti (1404-1472) anders gesetzt als bei Vitruv.⁵⁸⁸ Während bei Vitruv die unterschiedlichen Aspekte einer bestimmten Bauaufgabe und ihrer möglichen Stilmodi zusammen abgehandelt werden, trennt Alberti im Aufbau seines Traktates deutlich die architektonische Struktur von ihrem Ornament, indem er Letzterem ein separates Buch⁵⁸⁹ widmet. Aus dieser Trennung resultieren zwei Entwicklungen, die beide letztlich zu einem Wertverlust des Ornamentes führen. Einerseits präsentiert sich das Ornament, das weder über den Aspekt der *utilitas* noch über eine eigene organische Wesenseinheit verfügt, lediglich als *decorum* der Säule und damit als ein *adhaerens* jener *pulchritudo*, die in den Kunsttheorien der italienischen

⁵⁸⁵ Zur Thematik der Beizierde, siehe vor allem den Einleitungsteil von: Günter Irmscher, Kleine Kunstgeschichte des Europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900), Darmstadt 1984.

⁵⁸⁶ Eine Einführung in diese Thematik bietet u. a.: Isabella Frank, Freia Hartung (ed.), Die Rhetorik des Ornaments, München 2001.

⁵⁸⁷ zu Vitruv siehe u. a.: Heiner Knell, Vitruvs Architekturtheorie. Versuch einer Interpretation, Darmstadt 1991.

⁵⁸⁸ L'Architettura di Leon Battista Alberti nel Commento di Pellegrino Tibaldi. Edizione critica e apparato delle varianti, Sandro Orlando, Roma 1988.

⁵⁸⁹ Er tut dies in Buch 6 unter dem Aspekt der *pulchritudo*, unter den auch die zur Struktur gehörige Proportion fällt.

Renaissance als zentrales Moment jeder wahren Kunst angesehen wird. Andererseits verliert die Säule als strukturelles architektonisches Glied zunehmend in den Architekturtraktaten an Gewicht, da bereits Alberti eine Säulenreihe als perforierte Wand definiert, wodurch die Säule insgesamt als *sprechende Architektur* im Lauf der Zeit zu einer Dekoration und damit zu einem Ornament⁵⁹⁰ mutiert.

Eine gesonderte Behandlung erfährt lediglich die Grotteske, die in überwiegend literarisch-rhetorisch geprägte Kunsttheorien eingebettet wird.⁵⁹¹ Die Struktur dieses Ornamentes, welche letztlich aufgrund der engen Verbindung zwischen Ornament und Figur ambivalent ist, sowie Untersuchungen darüber werden im Kapitel über die Quattrocento-Dekorationen abgehandelt. Unabhängig von den Säulengenera und von den Grottesken spielen reine Ornamentformen nicht nur in den Kunsttheorien des 16., sondern auch in denen des 17. Jahrhunderts keine wichtige Rolle.⁵⁹²

Dies ändert sich erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts in den dekorationsfreudigen Jahren von 1730 bis 1780, als der Stil des Rokoko⁵⁹³ in den Dekoren des europäischen Festlandes dominiert. Vor allem der z. T. opulente Einsatz des Rocaille-Ornamentes führt zu einer starken Ablehnung durch die zeitgenössischen Kunsttheoretiker.⁵⁹⁴ So äußert sich die Beschäftigung mit dem Ornament zunächst nur als Ornamentkritik, denn die strukturelle Verselbständigung des Ornamentes von der ihm zugeordneten Trägersubstanz und seine formale wie inhaltliche Emanzipation von allen bisher vorherrschenden Kompositionsregeln und Motivvorgaben bereiten den Kunsttheoretikern der Aufklärung Probleme.

In den gebauten Architekturen werden die theoretisch erörterten strukturellen Möglichkeiten der Rocaille unterschiedlich rezipiert. So integriert man z. B. in den bayrischen Kirchen des Rokoko die Rocaille zunehmend in architektonische Elemente, was zu Asymmetrien innerhalb

⁵⁹⁰ Alberti, *De architectura* I,10.

⁵⁹¹ Darüber hinaus existierten natürlich Musterbücher als Vorlagen für Arbeiten der angewandten Künste. Zu den Traktaten siehe vor allem: Dorothea Scholl, *Von den Grottesken zum Grottesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance*, Münster 2004.

⁵⁹² Massimo Carboni spricht in diesem Zusammenhang von der als vernachlässigbar angesehenen *questione ornamentale*: Massimo Carboni, *Estetica dell'ornamento*, Palermo 1996, S. 7.

⁵⁹³ 1734 erscheint Juste Aurèle Meissoniers (1675-1750) Musterbuch. Meissonier gilt als der eigentliche Schöpfer des *genre pittoresque*, das 1730-1770 in der Form der Rocaille zum beherrschenden Kunststil avanciert.

⁵⁹⁴ Als ersten und typischen Vertreter siehe: Friedrich August Krubsiacus, *Gedanken von dem Ursprunge, Wachstume und Verfall der Verzierungen in den schönen Künsten, d.i. der Bau-, Schnitz-, Maler- und Kupferstecherkunst*, Leipzig 1759. Krubsiacus folgt in seiner Kritik den ästhetischen Prämissen Gottscheds. Daher gilt auch für Krubsiacus, dass es keine Schönheit außerhalb der Natur gibt. Da den Rokoko-Ornamenten die Natürlichkeit fehlt, leiden sie an einem Mangel an Maß und Harmonie. An der Rocaille bemängelt Krubsiacus besonders das Fehlen der Rationalität, da er – wie Vitruv – im Ornament eine Tochter der Baukunst sieht. Eine Auseinandersetzung mit den Ornamentkritiken des 18. Jahrhunderts findet sich bei: Mario Andreas von Lüttichau, *Die deutsche Ornamentkritik im 18. Jahrhundert*, Hildesheim/Zürich/New York 1983, S. 78-99. Zur Verbindung zwischen Ornament, Allegorie und Symbol in den zeitgenössischen Theorien siehe: ÄGB IV, 2002, s. v. Ornament, S. 670-673 [Gérard Raulet].

des Raumes führt, die wiederum von einem Betrachter als räumliche Bewegungen wahrgenommen werden.⁵⁹⁵

Hingegen scheint das Konzept der Verselbständigung einzelner ornamental-architektonischer Komponenten bei den Entwürfen der französischen Revolutionsarchitekten Pate gestanden zu haben. Klassische Architekturformen wie Säulen, Pyramiden und Kugeln werden hier aus ihrem Verband gelöst und begebar gestaltet. Eine Verselbständigung einzelner architektonischer Elemente zu eigenständigen Bauten kennzeichnet vor allem in Frankreich den Übergang vom barocken zum romantischen Klassizismus. Dieses Vorgehen lässt sich – besonders als Analogon zur Säule, der in der barocken Architektur nur noch eine schmückende Funktion zukam – sowohl als eine Monumentalisierung als auch eine Emanzipation des Ornamentalen deuten.

Eine derartige Emanzipation architektonischer Elemente und die damit einhergehende Konkterkarierung⁵⁹⁶ der traditionellen Architekturtheorie Vitruvs und seiner Nachfolger, die – analog den Theorien zu anderen Gattungen der bildenden Kunst – mit einer Forderung der Nachahmung der Natur einhergeht und daher die Entwicklung des Hausbaus aus der sogenannten Urhütte herleitet, war am Übergang zum Klassizismus leichter möglich geworden, da die von Winckelmann konsequent geforderte Historisierung der Kunst gleichzeitig auch deren Unwiederholbarkeit und damit auch die Nutzlosigkeit bzw. Fragwürdigkeit der traditionell noch ausgeübten Mimesis vor Augen führte. Durch die Abwertung der Mimesis gerät das Ornament, insbesondere in seiner nichtdarstellenden Ausprägung als Arabeske, in den Fokus der klassizistischen Kunsttheorie⁵⁹⁷ und wird unabhängig vom architektonischen Kontext theoriefähig⁵⁹⁸ und als Resultat unbewusster Gesamtarbeit der Menschen eines Kulturkreises angesehen.⁵⁹⁹ Unabhängig von der Funktion des Trägers wird ihm nun zwar eine disziplinierende Valenz zugesprochen, doch die Frage nach dem Ursprung und der Entwicklung von Ornamenten wird

⁵⁹⁵ Solche Phänomene lassen sich z.B. im Chor der Wies, die in den Jahren von 1745 bis 1754 von Dominikus Zimmermann (1685-1766) erbaut wurde, nachweisen; siehe dazu: Susanne Böning-Weis, *Die Wies: Geschichte und Restaurierung*, München 1992.

⁵⁹⁶ Siehe dazu: Helmut Pfothenhauer, *Klassizismus und Ornament: die italienischen Verzierungen in der deutschen Kunstdiskussion des 18. Jahrhunderts*, in: Frank-Rutger Hausmann (ed.), *Italien in Germanien*, Tübingen; 1996, S. 37-63.

⁵⁹⁷ Günter Oesterle, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske*, in: Herbert Beck, Peter C. Bol, Eva Maek-Gérard (ed.), *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 1984, S. 123.

⁵⁹⁸ Die erste Theorie findet sich in den Schriften zur Ornamentik von Karl Philipp Moritz (1756-1793): Karl Philipp Moritz, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Berlin 1793*, hrsg. von Hanno-Walter Kruft, Nördlingen 1986. Die Autonomisierung des Ornaments geht für Moritz mit einem ambivalenten Verhältnis zum klassischen Kunstverständnis einher. Moritz gebraucht den Begriff *Ornament* häufig in einem weiten Sinn, um bestimmte künstlerische Ausdrucksformen zu beschreiben. So gilt auch für das Ornament die Bestimmung des Schönen als des in sich selbst Vollendeten.

⁵⁹⁹ Siehe dazu auch: Ruth Ghisler, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente von Karl Philipp Moritz*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1970, S. 32-58.

nicht gestellt. Selbst als man sich im Historismus für eine Genese des Ornamentes⁶⁰⁰ zu interessieren beginnt, orientiert man sich zunächst vor allem an den Möglichkeiten der Materialien, auf oder in welchen in der Frühzeit Ornamente angebracht wurden, und klammert die Frage nach einer eventuellen historischen Entwicklung des Ornamentes zunächst aus.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts führen der technische Fortschritt und die damit einhergehende steigende Produktion von Gegenständen des Alltags mit applizierten Ornamenten sowie die zunehmende Stilunsicherheit der für die Ornamententwürfe Verantwortlichen zu einer ausgeprägten Qualitätsminderung im Bereich der angewandten Künste. In England – industriell am weitesten entwickelt und dadurch auch von diesem Phänomen stark betroffen – versucht man zunächst durch eine – z. T. akribische – Analyse der vorhandenen Ornamentformen Abhilfe zu schaffen.⁶⁰¹ Nicht nur in England sind es dann häufig Architekten, die im Anschluss an derartige Analysen versuchen, in ihren Schriften Kriterien für eine neue Stilsicherheit – häufig für unterschiedliche Gattungen der bildenden Kunst – herauszuarbeiten.

So veröffentlicht 1860 der deutsche Architekt Gottfried Semper (1803-1879) eine zweibändige Abhandlung *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik* mit dem Untertitel *Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*.⁶⁰² Semper wählt für seine systematische Untersuchung der textilen Kunst, der Tektonik und der Metalltechnik eine an den Naturwissenschaften orientierten Methode, indem er die unterschiedlichen Bereiche unter den Aspekten der Zweckhaftigkeit, des Materials und der Technik betrachtet.⁶⁰³ Aufgrund dieser Vorgehensweise wird Semper von kunsthistorischer Seite häufig als reiner Materialist gebrandmarkt, doch die Methodik seiner Untersuchung kann auch als ein früher strukturalistischer Ansatz gewertet werden. Sempers Untersuchung vollzieht sich in mehreren Schritten. Zunächst reduziert er die menschlichen Bedürfnisse auf ein ihnen zugrunde liegendes

⁶⁰⁰ Siehe dazu auch: ÄGB IV, 2002, s.v. Ornament und Historismus, S. 672-678 [Frank-Lothar-Kroll].

⁶⁰¹ Als Kritik vom kunsthistorischen Aspekt her sind vor allem die Vorträge des damaligen Direktors der Nationalgalerie in London, Ralph Wornum (1812-1877), zu nennen, die dieser in den Jahren von 1848 bis 1850 gehalten und unter dem Titel *Analysis of Ornament* herausgegeben hat; ebenso die 1849 und 1851 erschienenen Abhandlungen *Seven Lamps of Architecture* und *The Stones of Venice* von John Ruskin (1819-1900), in welchen er eine Theorie der Architektur und der Dekoration entwickelt. Zusammen mit 37 Grundsätzen zur Anwendung von Ornamenten veröffentlicht 1856 der Architekt und Designer Owen Jones (1809-1874) eine Ornamentsammlung unter dem Titel *The Grammar of Ornament* in einer opulenten Ausgabe mit ca. 100 Farbtafeln. Diese Sammlung wird zum großen Vorbild für die zeitgenössische ornamental-dekorative Schablonenmalerei.

Vom praktischen Aspekt her – als Architekten und Designer – nähern sich William Morris (1834-1896) und August Pugin (1812-1852) [in den Jahren 1836 und 1844 tut Pugin dies auch in seinen Schriften] vor allem einer Neugestaltung des Ornamentes in ihren Entwürfen. Morris und seine Freunde initiieren die sogenannte *Arts- and Crafts-Movement*, deren Einfluss in England und in den Vereinigten Staaten in den Jahren von 1879 bis etwa 1920 beachtlich ist. Auch die deutsche Jugendstil-Bewegung wird von ihr beeinflusst. Eine Zusammenfassung der Texte dieser Bewegung bietet: Stuart Durant, *Ornament. A Survey of Decoration since 1830*, London and Sidney 1986.

⁶⁰² Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, 2 Bde., Mittenwald 1977.

⁶⁰³ Zu Sempers Methode siehe u. a. Edwin Lachnit, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit*, [Diss. Wien 1984] Wien 2005.

Schema, um davon wiederum anthropologische Konstanten abzuleiten. Korrelativ zu den Konstanten werden Zwecke gesetzt, sodass aus ihnen Grundtypen der Gestaltung entstehen können, welche nun ihrerseits wiederum von Semper als naturhaft angesehen werden.⁶⁰⁴

Eine besondere Stellung innerhalb dieser Entwicklungsreihe nimmt die textile Kunst ein. Die in dieser Gattung vorgefundene Relation zwischen dem Körper und seiner Bekleidung wird von Semper paradigmatisch auf alle Gattungen der technischen Künste übertragen. Besonders in der Baukunst hat dies eine Sublimierung der zweckbestimmten und materialgerechten Form als Umhüllung bis hin zum Symbol zur Folge.⁶⁰⁵ Für jegliche dekorative Form bedeutet es eine Ableitung aller Motive aus den Schmuckprinzipien der textilen Kunst, die Semper somit quasi zur Urkunst aller dekorativen Künste kürt. Mag Sempers Theorie auch für den Anwendungsbereich innerhalb der Baukunst problematisch sein, im Hinblick auf die dekorativen Künste muss ihm zugestanden werden, dass er mit seinem Postulat, die textile Kunst als Urkunst anzusehen, den bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt ergrabenen archäologischen Befunden sehr nahe gekommen ist.⁶⁰⁶ Ornamentale Rhythmen, u. a. auch durch Farbigeit entstanden, Rapor- te und Ansätze von Symmetrien lassen sich systematisch zum ersten Mal in textilen Überresten nachweisen.⁶⁰⁷

1893 nimmt der österreichische Kunsthistoriker Alois Riegl (1858-1905) in seinen *Stilfragen*⁶⁰⁸ kritisch zu den Thesen Sempers Stellung und entwickelt seinerseits eine eigene Ornamenttheorie, in welcher er nicht nur die Genese der Ornamentik – wenn auch mit dem Schwerpunkt auf der Entwicklung des Akanthusornamentes⁶⁰⁹ –, sondern auch ihre historische Entwicklung

⁶⁰⁴ Sempers struktureller Symbolismus konvertiert eine reale Verbindung bzw. Struktur in eine konzeptuelle mit Hilfe von visuellen Symbolen, da das Verbergen des Realen eine Vorbedingung des Symbolismus ist: [...] *also Vernichtung der Realität, des Stofflichen ist notwendig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol als selbstständige Schöpfung des Menschen hervortreten soll* [...] [Stil 1, S. 231, n.2].

⁶⁰⁵ Indem Semper mit der Beziehung zwischen *Wand* und *Gewand* spielt, unterstreicht der Terminus *Bekleidung* den Verweis der Motive auf eine primitive Zeit, als Decken, Fußböden und Wände aus gewebten Textilien bestanden [Stil 1, S. 217-23].

⁶⁰⁶ Siehe dazu die Ausführungen und Datierungshinweise bei: Elizabeth. J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991, S. 9-35. Als ein früher Schmucktrieb sind sicherlich auch Tätowierung und Hautbemalung anzusehen.

⁶⁰⁷ Siehe dazu auch die Ausführungen in dem folgenden Kapitel zur ägyptischen Kunst. Doch mahnt bereits Riegl in seinem Kapitel über den geometrischen Stil in den *Stilfragen* zu recht an, dass sich heute nicht mehr feststellen lasse, in welcher Weise lineare Ornamentik in eine abgeschlossene Volksgruppe gelangt sei: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, München 1977, S. 8.

⁶⁰⁸ Ausgangspunkt für diese Abhandlung war – so äußert sich Riegl in der Einleitung – die Abhandlung *The Grammar of Lotus. A New History of a Classical Ornament as a Development of Sun Worship*, von William Henry Goodyear vom Brooklyn Institute of Arts and Sciences/New York und London (1891) [n.v.], siehe dazu: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, München 1977, S. Xiff.

⁶⁰⁹ Zur Geschichte dieser Entwicklung siehe vor allem: Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002. Vandi weist eindringlich darauf hin [S. 9], dass *Stilfragen* bis heute das einzige Werk ist, welches den Ursprung und die Entwicklung des Akanthus-Motivs von der Antike bis zum Mittelalter systematisch untersucht.

aufzeigt.⁶¹⁰ Ausgangspunkt für Riegls Kritik ist zunächst die materialistische Basis der Untersuchungen Sempers, der Riegl den Begriff des *Kunstwollens* als eine ästhetische Disposition⁶¹¹ gegenüberstellt, welche unabhängig von Material und Zweck zu einer künstlerischen Gestaltung des Objekts führt, mithin den Stil des entstehenden Artefaktes prägt. Riegl will dieses Prinzip nicht ideal verstanden wissen, sondern eher als ein Gegengewicht zur Betonung der materiellen Komponente durch Semper, im Sinne eines präskriptiven Momentes. Nach dieser Reduzierung äußerer Faktoren auf ein Minimum kann Riegl Stilwandlungen als eine von innen kommende, weitgehend autonome Entwicklung deuten.⁶¹² Als exemplarisches Beispiel für einen derartigen Prozess wählt er die Genese⁶¹³ und Entwicklung des Akanthus-Ornamentes. Riegls diachrones Verfolgen⁶¹⁴ eines sich im Verlauf der Geschichte zwar – aufgrund unterschiedlich gewählter Ansichtigkeiten sowie unterschiedlicher Integration in die Fläche – verändernden ornamentalen Motivs, das dennoch per se über ein strukturell analoges Verhalten verfügt und dadurch ein Aufzeigen von Kontinuität möglich macht, kann auch als Kritik an der eher ahistorischen sowie a-dynamischen Struktur der ornamentalen Grundelemente in der Untersuchung Sempers gelesen werden.

Bei beiden – sowohl bei Semper als auch bei Riegl – spielt das Problem des Stils, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ins Zentrum des kunsthistorischen Interesses gerückt ist, eine zentrale Rolle.⁶¹⁵ Doch während Semper mit seinem Konzept eines strukturellen Symbolismus⁶¹⁶, einer Theorie, welche mit einem Insistieren auf frühen Prototypen der Ornamentik kombiniert wird, ein aitiologisches Stil-Konzept⁶¹⁷ wählt, nähert Riegl sich der Stilfrage mit

⁶¹⁰ Nachdem Riegl in seiner Aufgabe als Kustos der Textilabteilung des Kunsthistorischen Museums Wien mit zahlreichen orientalischen Teppichen in Berührung gekommen und über sie auch eine Abhandlung verfasst hatte [1891, *Altorientalische Teppiche*], meinte er, in den Teppichmustern eine Verwandtschaft zwischen dem orientalischen und dem klassischen Ornament erkennen zu können. Wenn es eine gemeinsame Wurzel für diese Ornamente gab, so war dies ein Testfall für die Konzeption einer historischen Kontinuität, die ihrerseits eine natürliche Folge der Theorie der geschichtlichen Evolution ist.

⁶¹¹ Der Begriff der *ästhetischen Disposition* wird von Pächt als Präzisierung des Begriffs *Kunstwollen* in seinem Nachwort zu Riegls Stilfragen eingeführt, siehe dazu: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, München 1977, S. 357.

⁶¹² Otto Pächt spricht in diesem Zusammenhang von einer *organischen Evolution*: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, München 1977, S. 352.

⁶¹³ Eigentlich eher eine Mutation, da das Akanthusmotiv nach Riegl aus der Palmette entstanden ist.

⁶¹⁴ Wobei die Form selbst das Potential zu einer weiteren Entwicklung besitzt, sobald ein Künstler dies entdeckt hat [Stilfragen 245].

⁶¹⁵ Zu den Spekulationen über den Stilbegriff in dieser Zeit siehe auch: Anders V. Munch, *Der stillose Stil* Adolf Loos, München 2005, S. 17ff. Für Munch bildet das Verhältnis zwischen Stil, Kunst und Geschichte einen Schlüssel zum Verständnis der Kunst im deutschsprachigen Europa.

⁶¹⁶ Olin sieht in der Theorie Sempers den Versuch, das Symbol im romantischen Sinn unter eine kognitive Kunsttheorie zu subsumieren: Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, Pennsylvania 1992, S. 40.

⁶¹⁷ Semper wollte die Wurzel der Bedeutung eines ornamentalen Motivs für eine Technik aufspüren, um es symbolisch gebrauchen zu können, wobei der Gebrauch des Terminus *Stil* [Der Stil 1, S. 160f.: *Stil sind die Muster, welche zu dem Material Seide passen.*], welcher auf die künstlerische Behandlung von Materialien verweist, auf Carl Friedrich Rumohr zurückgeht. Dieser beruft sich bei der Einführung des Terminus *Stil* im ersten Kapitel

dem Begriff des Kunstwollens⁶¹⁸, das sich aus mentalen, kognitiven und psychischen Faktoren der Wirklichkeitsaneignung im Kontext eines systematisch ausgearbeiteten historischen Schemas und einer analog dazu jeweils ausformulierten adäquaten Ästhetik konstituiert. Dabei eröffnet der von Riegl aufgezeigte – schon in den *Stilfragen* über eine reine Ornamenttheorie hinausweisende – kulturelle Pluralismus gleichzeitig einen Ausweg aus den monolithischen Kunstparadigmen des 19. Jahrhunderts und ihren restriktiven ästhetischen Normen⁶¹⁹, denn zum ersten Mal in den kunstästhetischen Theorien nimmt das historische Subjekt eine Schlüsselstellung innerhalb der konstituierenden und rezeptierenden Bedingungen der Kunst ein.⁶²⁰

Für die formalen Beschreibungen benutzt Riegl – auch dies ein Novum in der kunsthistorischen Betrachtung und damit zugleich auch in der Geschichte der Ornamenttheorie – das Vokabular

seiner *Italienischen Forschungen* auf die etymologische Verbindung zwischen dem Begriff STIL und dem lateinischen Wort STYLUS, dem technischen Schreibinstrument, mit welchem der Künstler arbeitet, und kritisiert Winckelmann, der seine Stil-Diskussionen nur auf die antike Plastik beschränkt hatte und andere Gattungen ignoriert hatte. Rumohr bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Lessing, der zwischen den unterschiedlichen Darstellungsweisen in der Literatur und in der bildenden Kunst unterschieden hatte. Doch Rumohr korrigiert Lessing insofern, indem er die Darstellungsweise für jede Gattung der bildenden Kunst noch weiter differenziert. Carl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen*, Berlin 1827-1831[Nachdruck Hildesheim 2007], S. 87.

Auch wenn Semper Rumohrs Definition lobt, so enthält seine eigene Definition im Gegensatz zu der Definition Rumohrs doch ideale Elemente [Stil,1, S. 232 f.]. Stil ist für ihn ein fertiger Zustand eines Kunstwerks, der durch die künstlerische Behandlung der Materialien und der Unterwerfung unter alle äußeren Determinanten [Material, Technik, lokale, ethnologische und persönliche Einflüsse] in Bezug auf die Konstitution eines Kunstwerkes erreicht wird. Somit legt der Stil die Regeln des strukturellen Symbolismus fest, nach denen das Aussehen des Kunstwerks seine Struktur und seine Funktion darstellt, und zwar nicht als eine sklavisches imitierende Darstellung, sondern als eine symbolische Darstellung, mit den Mitteln der visuellen Analogie. Diese Stilbedeutung dient als eine praktische Ästhetik, als eine Bedeutung, welche den kreativen Prozess des Architekten konzeptualisiert. Zu den unterschiedlichen Bedeutungen des Begriffs *Stil* siehe auch: Anders V. Munch, *Der stillose Stil*. Adolf Loos, München 2005, S. 17ff.

⁶¹⁸ Der Begriff *künstlerisches Wollen* geht auf Karl Friedrich von Rumohr zurück. Die Idee eines Wollens, das seine volle Erklärung in der Kunst findet, könnte Riegl in den Ideen Wilhelm Wundts (1832-1920) gefunden haben; dies vermutet zumindest Loretta Vandi: Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002, S. 18. Doch müsste es sich dabei um frühe Schriften von Wilhelm Wundt gehandelt haben, denn Wundts mehrbändiges Werk zur *Völkerpsychologie* erscheint erst in den Jahren 1900 bis 1910.

⁶¹⁹ Der Begriff Stil steht bei Riegl für die Freiheit von der Notwendigkeit, die Erscheinung zu kopieren. Dadurch wird die Kunst auch von ihrer Aufgabe, die Wirklichkeit nachzubilden, befreit, denn jedes künstlerische Objekt ist schon aufgrund seiner Entstehung wirklichkeitsbildend.

⁶²⁰ Gerade in dieser Hinsicht lassen sich die Stilfragen auch als Hortativ für kommende Generationen von Kunsthandwerkern lesen.

der zeitgenössischen Philosophie⁶²¹ des Bewusstseins.⁶²² Analog dem entwicklungspsychologischen Modell von Johann Friedrich Herbarth⁶²³ (1776-1841) setzt Riegl diese Termini im Kontext einer – von ihm als historisch stringent angesehenen – Entwicklung von Ornamentmotiven ein, wobei er den in der Semper'schen Ornamentbeschreibung stets latent vorhandenen strukturellen Symbolismus⁶²⁴ im Sinne einer wahrnehmungspsychologischen Analyse umwandelt.⁶²⁵ Dadurch unterstützt Riegl in dem jeweiligen Betrachter die Reflexion einer dynamischen Wahrnehmung von Ornamenten und legt zugleich den Keim zur Möglichkeit einer diachronischen Veränderung in das einzelne Motiv. Gleichzeitig suggeriert dieses Vorgehen, dass das Ornament – wie auch die übrigen Gattungen der bildenden Kunst – überwiegend Züge

⁶²¹ Im Fachbereich Philosophie an der Wiener Universität lehrt zur Studienzeit Zeit Riegls u. a. auch der Herbartianer Robert von Zimmermann (1851–1912), dessen Vorlesungen über Psychologie Riegl besucht. [1882 erscheint in Wien Robert Zimmermanns letztes Buch: *Anthroposophie im Umriss: Entwurf eines Systems idealer Weltansicht auf realistischer Grundlage*. Zimmermann betont hier, dass jede menschliche Erkenntnis entweder durch eine Wahrnehmung oder durch das Nachdenken über das, was man wahrgenommen hat, entsteht.] Doch Riegl belegt auch Kurse bei Franz Brentano, und zwar zusammen mit Alexius Meinong, dem Begründer der sogenannten *Grazer Schule* für Gestaltpsychologie. Zu den Studieninhalten von Riegls Studium in Wien siehe vor allem: Margaret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge Mass. 1993, S. 17f; und: Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, Pennsylvania 1992, S. 5.

⁶²² So betont Riegl z.B., dass die Funktion des hellenistischen Ornaments sich nicht so sehr durch das Hantieren mit individuellen Motiven auszeichne, sondern dass sich diese Ornamentik eher aus einer existierenden Masse von Elementen in einem miteinander verbundenen System konstituiere: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, München 1977, S. 234. Nach Margaret Iversen ist die philosophische Basis für eine derartigen entwicklungspsychologischen Ansatz von Motiven und deren Ausarbeitung, die man in den *Stilfragen* findet, eine besondere Sicht des Geistes und seiner Aktivitäten und diese geht – so Iversen – auf Herbart (1776-1841) zurück; siehe dazu: Margaret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge Mass. 1993, S. 62.

⁶²³ Johann Friedrich Herbart, *Lehrbuch zur Psychologie*, hrsg. von Margret Kaiser-El-Safti, Würzburg 2003. Das Herbart'sche Konzept der geistigen Aktivität, welches im 19. Jh. sehr in Mode war, beschäftigt sich mit der Aufgabe des Verstandes, die Elemente der Erfahrung zu einem systematischen Ganzen zu ordnen. Nimmt man dieses Konzept als Modell für eine künstlerische Entwicklung, so offenbart es eine Bevorzugung von hoch entwickelten Systemen, denn nach Herbarts Theorie empfängt der Geist individuelle, unzusammenhängende Vorstellungen, die entweder mit der Vergangenheit oder mit angrenzenden Vorstellungen verbunden oder unterdrückt werden müssen. So konstruiert der Verstand ein kohärentes Bild der Welt und – zur gleichen Zeit – behält er seine eigene Einheit: [...] *der Verstand muss entweder assimilieren oder mitunter aus dem Mannigfaltigen diverse Vorstellungen fallen lassen, damit die persönliche Identität möglich ist* [...]: Johann Friedrich Herbart, *Sämtliche Werke*. Bd. 1: *Schriften zur Einleitung in die Philosophie*, Leipzig 1850, S. 98. Ein weiterer Aspekt der Herbart'schen Psychologie, welcher Riegls Sinn der ornamentalen Organisation unterstreicht, handelt von der Organisation der Vorstellung und der Konzepte. Nach Herbart versucht der Verstand, unter einem stetig ansteigenden Sortiment von Konzepten zu subsumieren, ordentliche Assoziationen von Ideen und Erwartungsmustern herzustellen und die eigene Zuwendung zur Welt stets neu zu definieren, d.h. der Verstand konstruiert ein formallogisches System, sodass eine leichte allgemeine Synopsis so weit wie möglich gefördert wird; siehe dazu: Herbart, Bd. 1, Leipzig 1850, S. 89. Nach Riegl können Ornamentmotive analog betrachtet werden: Anfangs sind sie inkompatibel und unzusammenhängend, bis es den Griechen glückt, sie zu einer kohärenten, systematischen Einheit zu vereinen, welche nach Riegl die ästhetische Freude erleichtert. Zu Riegls Verhältnis zu den zeitgenössischen philosophischen Theorien siehe auch: Margaret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge Mass. 1993, S. 63f.

⁶²⁴ Der stets mit einer gewissen Starrheit behaftet ist.

⁶²⁵ Z. B. findet sich dieser Aspekt in der Schilderung der sich verjüngende Ranke: Alois Riegl, *Stilfragen*, München 1985 [Nachdruck der Ausgabe Berlin 1893], S. 122f. Das Interesse Riegls an Wahrnehmungstheorien äußert sich u. a. auch in einem seiner Aufsätze: *Die Stimmung als Inhalt in der modernen Kunst*, in: Alois Riegl, *Aufsätze*, Berlin 1995, S. 39. In diesem Text scheint es nur noch ein kleiner Schritt von der Psychophysik zur Gestaltpsychologie zu sein; siehe dazu auch: Alexander Klee, *Adolf Hölzel und die Wiener Secession*, München et al. 2006, S. 157 Anm. 102.

von Sinneswahrnehmung und Wirklichkeitsauffassung tragen bzw. enthalten.⁶²⁶ Daher lassen sich Riegls formale Analysen, welche ornamentale Kunst auf eine Konfigurierung von Formen [selten auch von Farben] zurückführen, auch als Vorläufer der psychologischen Wahrnehmungstheorien der 1920er und 1930er Jahre lesen.⁶²⁷

Die von Riegl in den *Stilfragen* konzipierte Vorstellung vom applizierenden Künstler⁶²⁸, welcher nicht erfindet, indem er in der Natur nach Motiven Ausschau hält, sondern indem er traditionelle Motive verändert und so einsetzt, um die Oberfläche, welche sie dekorieren, in einer strukturell bedeutsamen Weise⁶²⁹ zu beschreiben, scheint in der zeitgenössischen Debatte in Wien über die angemessene Rolle der dekorativen Künste beachtet worden zu sein.⁶³⁰ Dies lässt sich u. a. aus der ornamentalen Gestaltung des 1897/98 von Josef Maria Olbrich (1867-1908) erbauten Hauses der Wiener Secession ableiten.⁶³¹

Auch in den kunsttheoretischen Diskussionen im Umfeld um die Wiener Secession kommt der in den *Stilfragen* formulierten Theorie Riegls eine wichtige Position zu in Bezug auf die Frage

⁶²⁶ *Die Naturdinge offenbaren sich dem Gesichtssinn des Menschen als isolierte Figuren, aber zugleich verbunden mit dem Universum (d.h. mit einem so gut wie unbegrenzten Ausschnitt desselben) zu einem unendlichen Ganzen. Sie sind begrenzt von Umrissen, aber sie gehen doch mehr oder minder flüssig in ihrer Umgebung auf. Sie zeigen eine geschlossene lokale Färbung und nehmen doch zugleich an dem Gesamton ihrer Umgebung teil. An dieser Doppelperscheinung der Naturwerke in den Augen des Menschen knüpft nun die Entwicklung des menschlichen Kunstwillens an. Es sind hierbei zwei Extreme denkbar: einerseits die äußerste Isolierung der einzelnen Naturdinge gegenüber allen anderen, andererseits die äußerste Verbindung unter denselben [...]*, aus: *Natur und Kunstwerk* (1901), in: Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Wien 1996, S. 57.

⁶²⁷ Zur Entstehung der sogenannten *Grazer Schule* der österreichischen Gestaltpsychologie aus den philosophischen Strömungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe vor allem: Barry Smith, *Austrian Philosophy. The Legacy of Franz Brentano*, Chicago 1996, S. 7-34.

⁶²⁸ Trotz der 1908 veröffentlichten polemischen Schrift *Ornament und Verbrechen* ist Alfred Loos mit seiner grundsätzlich Einstellung zum Ornament, wie er es auch in seinen späteren Bauten verwirklicht, nicht so weit von Riegls Position entfernt. Nur definieren Loos und die anderen Künstler der Secession Kunst als Selbstaussdruck. Riegls Vorstellung von Kreativität hingegen ist eine Ausarbeitung der Beziehung zwischen der Erkenntnis von den historischen Bedingungen vom Ursprung und von der Entwicklung der Kunst und dem bewussten Schaffen von Kunst.

⁶²⁹ Zum Gesetz der kristallinen Struktur bei Riegl: Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Wien 1966, S. 75.

⁶³⁰ Eine weitere wichtige Veröffentlichung, die zu einem wachsenden Interesse am Ornament bzw. an ornamentaler Kunst führt, ist die 1895 von Franz Wickhoff veröffentlichte Abhandlung über die Wiener Genesis. Durch sie wird das Interesse der Künstler des Jugendstils an byzantinischer bzw. frühmittelalterlicher Buchmalerei geweckt.

Zur Neuorientierung der Ornamentik im Jugendstil siehe vor allem: Angelika Kastenholz, *Von der natura naturata zur natura naturans. Die Neuorientierung von Ornament und Naturbegriff während der Jugendstilbewegung auf der Grundlage der englischen Vorleistungen*, [Diss. Bonn], Bonn 2001, S. 58-111.

⁶³¹ Auf dem kubischen, streng gegliederten Bau ruht eine organische Laubkuppel, die vom geometrisch gebändigten Ornament der Fassade flankiert wird und dem eintretenden Betrachter den Eindruck vermittelt, als entwachse sie dem Gebäude. Einen kurzen Einblick in die Bedeutung des Ornaments für den Stil der Wiener Secession bietet: Alexander Klee, *Adolf Hölzel und die Wiener Secession*, München et al. 2006, S. 54ff.

Eine spezielle Untersuchung, welche Rolle die *Stilfragen* bei der Entwicklung der Wiener Variante des Jugendstils spielen, steht noch aus. Doch gerade Riegls Betonung, dass das Hauptwerkzeug des Künstlers zur Lösung ornamentaler Probleme die Linie sei, legt eine Untersuchung mit einer derartigen Fragestellung nahe. Einen allgemeinen Überblick über Riegls Verhältnis zur Moderne mit Literatur bietet: Edwin Lachnit, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit*, [Diss. Wien 1984] Wien 2005, S. 56ff. In der angewandten Kunst, die einem Zweck dient, gilt für die *Wiener Secession* das Prinzip der alles durchdringenden Harmonie. Diese Tradition führt von der Wiener Werkstätte und dem Werkbund schließlich zum Bauhaus.

nach dem Stellenwert des Symbolismus. Denn wie in anderen europäischen Metropolen – vielleicht nur weniger rigoros als in Paris – sucht man auch in Wien in der bildenden Kunst des Fin de Siècle nach formalen Strukturen, welche eine Durchdringung von Materiellem und Geistigem unter Beibehaltung des figurativen Elementes ermöglichen.⁶³² Eine innovative, künstlerisch relevante Lösung dieses Problems⁶³³ findet sich in den um 1900 entstandenen Bildern und Wandgemälden des Wiener Malers Gustav Klimt (1862-1918), der von 1897 bis 1899 auch Präsident der Wiener Secession⁶³⁴ gewesen ist. Klimt wählt eine stringent ornamentale und damit einheitliche Gestaltung von Figur und Grund, indem er die Figur zum Ornament changieren lässt und gleichzeitig dem Ornament eine darstellende Funktion zuweist.⁶³⁵ Dadurch wird jegliche Andeutung eines Tiefenraumes aufgehoben.

Fast gleichzeitig mit dem Einzug des Ornamentalen⁶³⁶ in die großformatige Wiener Malerei um 1900 bildet sich in nahezu sämtlichen Gattungen der bildenden und angewandten Künste konsequent im Sinn von Gesamtkunstwerken zunächst eine organische Form des Jugendstils⁶³⁷ aus. Doch diese wuchernde Ornamentik führt – in Verbindung mit der Stilfrage⁶³⁸ – zu einer

⁶³² Über die neue Rolle von Farbe und Ornament für das Bild schreibt Hermann Bahr 1903 in einem Aufsatz: *Kein Mensch fragt, was ein Ornament „bedeutet“, kein Mensch wird es auf die Wirklichkeit beziehen. Kein Mensch fragt, was an der Wand diese Kreise oder Dreiecke sollen [...] sie drücken nur die Stimmung aus und teilen mit; und man weiß aus der maurischen Dekoration, welche Macht, welcher Zauber damit erreicht werden kann. So lässt sich durchaus ein Bild denken, das durchaus „sinnlos“ wäre [...] das keine Beziehung zur Wirklichkeit hätte, das nur seine Farben wirken lassen würde, die nichts bedeuten [...] nur durch ihre eigene Kraft Gefühle und Stimmungen erregen sollen [...]*, in: Essays von Hermann Bahr, hrsg. von Heinz Kindermann, Wien 1962, S. 185f.

⁶³³ Zur ornamentalen Auflösung von Kleidern, der Umwandlung von Blumen in Frauen und weiteren Metamorphosen in den Frauenporträts von Klimt siehe u. a.: Manu Miller, Sonja Knips und die Wiener Moderne. Gustav Klimt, Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte gestalten eine Lebenswelt, Wien 2004, S. 21ff. Zu anderen Künstlern aus dem Kreis um Klimt siehe vor allem: Alexander Klee, Adolf Hölzel und die Wiener Sezession, München et al. 2006, vor allem S. 9-39. Den Weg zur ungegenständlichen Kunst vollzieht aus dem Kreis der Wiener Sezession nur der Maler Adolf Hölzel (1853-1934); siehe dazu: Alexander Klee, Adolf Hölzel und die Wiener Secession, München et al. 2006, S. 76f.

⁶³⁴ Die Künstler der Wiener Sezession bemühen sich auch um wichtige ausländische zeitgenössische Exponate; so werden bereits in der Ausstellung von 1900 Bilder von Paul Signac ausgestellt; siehe dazu: Alexander Klee, Adolf Hölzel und die Wiener Secession, München et al. 2006, S. 17.

⁶³⁵ Die Frage nach der Verbindung zwischen Ornament und der abstrakten Kunst wird erst in den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts wieder provokativ in der Dissertation von Markus Brüderlin gestellt: Markus Brüderlin, Die Einheit in der Differenz: die Bedeutung des Ornamentes für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts; von Philipp Otto Runge bis Frank Stella, [Diss.] Wuppertal 1995.

Mit unterschiedlichen Aspekten sowohl der Ornamentik als auch nicht figuraler, abstrakter Kunst setzt sich 2001 eine sehr kontrovers diskutierte Ausstellung in Riehen/Basel auseinander: AK Markus Brüderlin (ed.), Ornament und Abstraktion: Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog, Köln 2001.

⁶³⁶ Dies trifft auch für die in den Jahren um 1900 herum – z. T. für die Wiener Sezession – entstandenen Bilder des Malers Adolf Hölzel zu; siehe dazu vor allem: Alexander Klee, Adolf Hölzel und die Wiener Secession, München et al. 2006, S. 14ff.

⁶³⁷ Als Höhepunkt des Wiener Jugendstils gilt die 1902 im Wiener Sezessionshaus eröffnete Beethovenausstellung, u. a. mit der Beethovenfigur von Max Klinger (1857-1920) und einem Fries von Klimt. Doch bereits im gleichen Jahr wird in einigen Dekorationen der organische Jugendstil von geometrischer Dekoration abgelöst.

⁶³⁸ U. a. beschäftigt sich der Soziologe Georg Simmel mit diesem Problem: Georg Simmel, Das Problem des Stiles (1908), Gesamtausgabe Band 8, Frankfurt am Main 1993. Simmel untersucht die Frage, welche Rolle der Stil für das moderne Individuum spielt. Für Simmel ermöglicht der Stil eine Schranke bzw. eine Distanzierung vom quasi schrankenlosen Subjektivismus.

grundsätzlichen Kritik am Ornament und die Frage nach dem Sinn des Ornamentes wird in aller Schärfe gestellt.⁶³⁹ Ihren artikulierten Höhepunkt erreicht die Kontroverse um das Ornament in den Vorträgen und Schriften des österreichischen Architekten Adolf Loos (1870-1933), vor allem in der 1910 veröffentlichten Schrift⁶⁴⁰ *Ornament und Verbrechen*.⁶⁴¹ In diesem Aufsatz vertritt Loos die kulturhistorische These von der Notwendigkeit des Verzichtes auf das Ornament als Ziel der europäischen Kulturentwicklung mit äußerster Schärfe. Da für Loos Stil die Beherrschung der gesamten Form bedeutet, wird ihm das Ornament als ein nur ein äußeres Zeichen⁶⁴² für die innere Logik der Formgebung zu einem Ärgernis.⁶⁴³

Die öffentliche Infragestellung des Ornamentes durch die künstlerische Avantgarde⁶⁴⁴ geht einher mit einem zunehmenden Interesse, eine angemessene Formensprache für die zahlreichen neuen Materialien in der Baukunst und in den technischen Künsten zu finden.⁶⁴⁵ Aus diesem Grund erfolgen auch die Gründungen der Werkbünde [1907 Gründung des Deutschen Werkbundes und 1912 des Wiener Werkbunds⁶⁴⁶]. Während es in den Werkbünden vor allem

⁶³⁹ Die Ornamentdebatte wird 1908 durch die Mitglieder des deutschen Werkbundes (1907-1934) entzündet.

⁶⁴⁰ Loos selbst gibt an, dass der Text aus dem Jahr 1908 stammt; siehe dazu: Anders V. Munch, *Der stillose Stil*. Adolf Loos, München 2005, S. 114.

⁶⁴¹ *Ornament und Verbrechen*. Ausgewählte Texte von Adolf Loos, hrsg. von Adolf Opel, Wien 2000. Doch hat sich Loos selbst schon 1924 in *Ornament und Erziehung* von dem Text von 1908 distanziert: [...] *vor 26 Jahren habe ich behauptet, dass mit der Entwicklung der Menschheit das Ornament am Gebrauchsgegenstände verschwinde [...]. Ich habe aber damit niemals gemeint, was die Puristen ad absurdum getrieben haben, dass das Ornament systematisch und konsequent abzuschaffen sei*. Zu Adolf Loos siehe vor allem: Anders V. Munch, *Der stillose Stil*. Adolf Loos, München 2005.

⁶⁴² Loos' Verständnis des Ornamentes fußt also immer noch auf der Formulierung Albertis.

⁶⁴³ Doch darf Loos deswegen nicht als Funktionalist verstanden werden, denn für Loos genügt die Funktion allein zur Determinierung der Form nicht; siehe dazu auch: Anders V. Munch, *Der stillose Stil*. Adolf Loos, München 2005, S. 120f. Zu den theoretischen Schriften von Adolf Loos siehe auch: Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos. Theory and Works*, London 1995, S. 66ff.

⁶⁴⁴ Sowohl für die bildende Kunst als auch für die Literatur und die Musik gilt das Jahr 1912 als die Epochen-schwelle der Moderne, siehe dazu u. a. Hans Robert Jauss, *Die Epochen-schwelle der Moderne*, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Heidelberg 1986, Band 1. In diesem Jahr entstehen die ersten Collagen von Georges Braques (1882-1963) und Pablo Picasso (1881-1973); Delaunay und Kupka malen die ersten dem Orphismus zugeordneten Bilder. In Paris konstituiert sich die erste Ausstellung mit futuristischer Kunst [Manifest 1911]; 1911/12 werden in München die beiden ersten Ausstellungen der Künstlergruppe *Blauer Reiter* eröffnet. 1912 beginnt Rainer Maria Rilke (1875-1926) mit der Arbeit an den Duineser Elegien und 1912 schreibt Franz Kafka (1883-1924) in acht Stunden die Erzählung *Das Urteil*, in Paris erscheint 1913 der erste Band von *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* von Marcel Proust (1871-1922). Seit 1908 komponiert Arnold Schönberg (1874-1951) atonal; 1911 gibt er seine Harmonielehre heraus und 1912 entwirft er zusammen mit Wassily Kandinsky (1866-1944) musikalisch-visuelle Gesamtkunstwerke.

⁶⁴⁵ Dies lässt sich jedoch auch als eine Konsequenz der Riegl'schen Formgeschichte deuten. Das sichere Gespür für Materialien und praktische, zeitgemäße Formen meint man bei den Handwerkern zu erkennen.

⁶⁴⁶ Die 1903 von Josef Hoffmann, Koloman Moser und dem Industriellen und Kunstmäzen Fritz Wärndorfer gegründeten Wiener Werkstätten arbeiten noch im Stil des Jugendstils. Ihr gemeinsames Hauptwerk ist der Bau und die Ausgestaltung des Palais Stoclet von 1905 bis 1911.

um einen qualitätsvollen Umgang mit den Werkstoffen geht, verfolgt das 1919 in Weimar gegründete Bauhaus ein weiter gestecktes Ziel. Mit der Intention *form follows function*⁶⁴⁷ erforscht man systematisch nicht nur die Eigenschaften der Materialien und folgt bei der Herstellung den erkannten Binnenstrukturen, sondern versucht die Werkstoffe rein funktional zu kombinieren, was jedoch nicht immer eine Absage an das Ornament bedeutet.⁶⁴⁸

Die Suche nach Strukturen prägt den geistigen Horizont der 1920er Jahre in sehr unterschiedlichen Bereichen.⁶⁴⁹ Relevant für eine analytische Beschäftigung mit dem Ornament [auch auf kunsthistorischem Gebiet] wird eine Strukturforschung innerhalb der Kristallographie, welche nach dem Nachweis der Gitterstrukturen von Kristallen (1912)⁶⁵⁰ in den 1920er Jahren einsetzt.⁶⁵¹ Schon früher hat man mit Hilfe der klassischen Symmetriellehre⁶⁵² die Symmetrie von Kristallstrukturen beschrieben.⁶⁵³ Neu hinzu kommt seit Ende der 1920er Jahre die Beschäftigung mit den sogenannten Schwarz-Weiß-Symmetrien,⁶⁵⁴ ein Konzept, das man in den 1950er

⁶⁴⁷ Es ist ein Zitat des amerikanischen Architekten Louis Sullivan aus dessen 1896 veröffentlichten Aufsatz *The Tall Office Building Artistically Considered: Es ist das Gesetz aller organischen und anorganischen, aller physischen und metaphysischen, aller menschlichen und übermenschlichen Dinge, aller echten Manifestationen des Kopfes, des Herzens und der Seele, dass das Leben in seinem Ausdruck erkennbar ist, dass die Form immer der Funktion folgt*; zitiert bei: Florian Fischer, Ursprung und Sinn von form follows function, München 2002, S. 28f.

⁶⁴⁸ Einfache geometrische Formen werden als Ornamente zugelassen und wiederum gewissen Farben zugeordnet, z.B. Gelb dem Dreieck, Rot dem Quadrat und Blau dem Kreis, d.h. den elementaren geometrischen Formen entsprechen die drei Grundfarben; siehe dazu u. a.: John Gage, Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart, Berlin 2001, S. 261.

⁶⁴⁹ Man denke in den bildenden Künsten an die italienische Bewegung *I valori plastici*, an die klassizierende Manier Picassos ab 1920, an die Malerei der Neuen Sachlichkeit, an die russische Bewegung des Suprematismus, an die niederländische Gruppe de Stijl, an die neue Architektur [z.B. den Berliner Hochhaus-Wettbewerb in der Friedrichstraße von 1921/22 oder an den 1928 von Mies van der Rohe errichteten Barcelona-Pavillon]. Morphologische Strukturen werden auch in der Geschichte gesucht und gefunden. Erinnerung sei hier nur an Oswald Spengler, der zwischen 1918-1921 den *Untergang des Abendlandes* veröffentlicht, ein Werk, in welches auch popularisierte Gedankengänge Riegls einfließen.

⁶⁵⁰ Dies geschieht durch die Entdeckung der Beugung von Röntgenstrahlen an Kristallen in Versuchen, welche 1912 der deutsche Physiker Max von Laue (1879-1960) als Nachweis der Wellentheorie des Lichtes durch Interferenzphänomene durchführt, wofür er 1914 den Nobelpreis für Physik erhält.

⁶⁵¹ Bereits 1851 veröffentlicht der Leipziger Mathematiker August Ferdinand Möbius (1790-1868) eine Arbeit über die Bedeutung der Symmetrien in der Kristallographie. Zu Symmetrieuntersuchungen in der Kristallographie siehe u. a.: Abraham Louis Willem Eduard van der Veen, Physisch en kristallografisch onderzoek naar de symmetrie van diamant, Leiden 1911.

Zur Bedeutung dieses Aspektes für die bildende Kunst siehe vor allem: Holger Weitzel, Kristallographische Symmetrien in der bildenden Kunst, in: AK Bernd Krimmel (ed.), *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, Darmstadt 1986, S. 417-436.

⁶⁵² Symmetrie im heutigen Sinn bildet auch das älteste Bindeglied zwischen Geometrie und der dekorativen Gestaltung von Flächen und Gegenständen. Neuere Darstellungen, die sich eher allgemein mit dem Symmetrieproblem beschäftigen, sind u. a.: D'Arcy Wentworth Thompson, *On Growth and Form*, Cambridge 2000; und: Ian Stewart, Martin Golubitsky, *Denkt Gott symmetrisch? Das Ebenmaß in Mathematik und Natur*, Basel 1993.

⁶⁵³ So stammt eine Beschreibung der Entstehung von hexagonalen Schneekristallen von Johannes Kepler aus dem Jahr 1611 [*Strena seu de nive sexangola*, Frankfurt 1611; Übersetzung: *Vom sechseckigen Schnee*, übersetzt und herausgegeben von Lothar Dunsch, Dresden 2005.] Zu den Pionieren der neueren kristallographischen Forschung zählt der Franzose René Juste Haüy (1743-1822), der ein System von 6 Bausteinen erarbeitet hat, aus denen sich sowohl die einfachen Grundformen als auch sekundäre Formen ableiten lassen. Der Nachweis von Symmetriebeziehungen durch Symmetrieachsen erfolgt u. a. durch Friedrich Naumann (1797-1873), Gabriel Delafosse (1796-1878) und Auguste Bravais (1811-1863).

⁶⁵⁴ Zusätzlich zu den geometrischen Spiegelungen, Drehungen und Translationen eines Motivs innerhalb eines Musters wechselt auch regelmäßig die Farbe des Motivs.

Jahren bis auf maximal 6 regelmäßige Farbwechsel [Farbpermutationen] ausdehnt. Mathematisch beschreibbar werden derartig konstruierte Gitter durch die Mengenlehre bzw. Gruppentheorie,⁶⁵⁵ die sich – z. T. auch durch die Entwicklungen innerhalb der Kristallographie beeinflusst – im Laufe des 19. Jahrhunderts ausbildet. Die im Rahmen der mathematischen Beschreibungen von Symmetrien ebener Gitter erkannten Gesetzmäßigkeiten⁶⁵⁶ werden seit den 1920er Jahren auch auf die Symmetrien sich wiederholender Muster angewandt.⁶⁵⁷ Besonders seit dem Einführen von Farbsymmetrien in die Kristallographie am Ende der 1950er Jahre⁶⁵⁸ wird die mathematisch formulierte Ornamentanalyse, denen einzelne Forscher umfangreiche Untersuchungen widmen⁶⁵⁹, vermehrt auch von Designern für das systematische

⁶⁵⁵ Als einer der Pioniere auf dem Gebiet der Gruppentheorie gilt der Franzose Evariste Galois (1811-1832), dessen Abhandlungen aber erst nach seinem Tod gedruckt wurden. Die Bezeichnung *Gruppe* für derartige Strukturen wurde erstmals 1868 durch Camille Jordan (1838-1922) verwendet.

1872 erfolgt im sogenannten *Erlanger Programm* die Proklamation einer Geometrie, die auf Transformationsgruppen beruht, durch den deutschen Mathematiker Felix Klein, siehe dazu u. a.: Isaak M. Jaglom, Felix Klein and Sophus Lie, *Evolution of the Idea of Symmetry in the 19th. Century*, Basel 1988. Die erste Definition der Gruppe mit den heute üblichen Axiomen erfolgt 1882 unabhängig voneinander durch Walter von Dyck (1856-1934) (*Gruppentheoretische Studien*, *Math. Ann.* 20 (1882), 1-44) und Heinrich Weber (1842-1913); siehe dazu: Ioan Mackenzie James, *History of Topology*, Amsterdam 1999. Frühe Vorlesungen zur Gruppentheorie hält u. a.: Robert Fricke, *Vorlesungen über die Theorie der automorphen Funktionen. Teil I: die gruppentheoretischen Grundlagen*, Leipzig 1897.

⁶⁵⁶ Die erste große außermathematische Anwendung der Gruppentheorie besteht in der Bestimmung aller 230 Raumgruppen der Kristalle durch den russischen Kristallographen Evgraf Stepanovič Fedorov (1853-1919) im Jahre 1890/91 und unabhängig von ihm durch Artur Schönflies (1853-1928) [mit einem mengentheoretischen Ansatz]. Beide weiten unabhängig voneinander das System von Bravais aus, indem sie indirekte Symmetrien mit einbeziehen und diese Symmetrieklassen mit den Raumgittern von Bravais kombinieren. So erhalten sie 230 Gruppen. Dabei handelt es sich um Symmetriegruppen der dreidimensionalen Punktgitter. Solche periodischen diskreten Punktgitter werden als Modelle für den Aufbau von Kristallen aus Atomen angesehen. Dies wird erst 1912 experimentell durch Max von Laue (siehe dazu Anm. 650) bestätigt. Jedes dieser Gitter kann eindeutig durch seine Symmetriegruppe charakterisiert werden. Doch geraten die Ergebnisse von Fedorov/Schönflies bis zu dem erneuten Aufgreifen durch Andreas Speiser [Andreas Speiser, *Die Theorie der Gruppen von endlicher Ordnung*, Stuttgart 1936 (¹1923); und: Hermann Weyl, *Symmetrie*, Stuttgart 1981 (¹1955)] in Vergessenheit.

⁶⁵⁷ Die Arbeiten von Andreas Speiser und seiner Schülerin Edith Müller sind wahrscheinlich die ersten Versuche von Außenseitern, die Symmetrien von sich wiederholenden Mustern zu beschreiben. Siehe dazu vor allem: Andreas Speiser, *Die Theorie der Gruppen von endlicher Ordnung*, Stuttgart 1936 (¹1923); und: Hermann Weyl, *Symmetrie*, Stuttgart 1981 (¹1955). Meist werden nur grob die Gruppeneinteilungen skizziert. Eine Ausnahme bietet die Dissertation zu den Ornamenten der Alhambra von Edith Müller: Edith Müller, *Gruppentheoretische und Strukturanalytische Untersuchungen der Maurischen Ornamente aus der Alhambra in Granada*, [Diss. Zürich] Rüslikon 1944.

⁶⁵⁸ Siehe dazu: Aleksej Vasil'evič Shubnikov, Nikolaj Vasil'evič Belov et alii, *Colored Symmetry. A Series of Publications from the Institute of Crystallography Academy of Sciences of the U.S. S. R.* Moskau, 1951-1958, Oxford 1964; und: Arthur L. Loeb, *Color and Symmetry*, New York and Toronto 1971. Edward Harrington Lockwood, Robert Hugh Macmillan, *Geometric Symmetry*, Cambridge 1978. Slavik V. Jablan, *Theory of Symmetry and Ornament*, Beograd 1995.

Nikolaj Vasil'evič Belov, *A Class-Room Method for the Derivation of the 230 Space Groups*, Leeds 1957.

⁶⁵⁹ Bereits 1936 erfolgt eine systematische Klassifizierung der sich wiederholenden Muster durch das *Textile Physics Laboratory* der Universität Leeds. Siehe dazu u. a.: Clare E. Horne, *Geometric symmetry in patterns and tilings*, Cambridge 2000. Eine ausführliche Literatur zu diesem Thema finde sich bei: Slavik Vlado Jablan, *Theory of Symmetry and Ornament*, Beograd 1995.

Erzeugen von neuen Mustern genutzt.⁶⁶⁰ Sogar stilbildend wird das Erzeugen von regelmäßigen Farb- und Formwechseln in den Objekten der Op-Art seit Anfang der 1960er Jahre.⁶⁶¹

Etwa zur gleichen Zeit kehrt das Ornament auch in weitere Bereiche der bildenden Kunst sowie in die Architektur zurück. Nachdem man am Ende der 1950er Jahre glaubte, alle Möglichkeiten der abstrakten Malerei ausgeschöpft zu haben, entdeckt man von Neuem [vielleicht gerade durch die nun an abstrakte Bilder gewöhnte Sehweise] die – quasi den abstrakten Bildern inhärente – Antinomie des Ornamentes sowohl als Gegenüberstellung zur reinen Abstraktion als auch als Potential zu einer eigenständigen (ornamentalen) Erneuerung. In der bildenden Kunst etabliert sich die *Moderne* als ein Stilmodus, und nicht nur in der Pop Art, sondern in sehr heterogenen Stillagen der Postmoderne bedient man sich seit den sechziger Jahren in den unterschiedlichsten Gattungen der bildenden Kunst sowie in der Architektur und im Design des ehemals verfeimten Formenrepertoires des Ornamentes.⁶⁶² Doch greift man dabei nicht nur auf etablierte Ornamentmotive zurück, sondern entwickelt auch aus der Beschäftigung mit neuen Werkstoffen⁶⁶³ heraus eine neuartige ornamentale Sprache. Aufgrund der sich ausbildenden Globalisierung und der damit einhergehenden erweiterten Kenntnis fremder Länder finden zunehmend auch ornamentale Motive und Strukturen aus den sogenannten Ethnokulturen Eingang in europäische Kunstobjekte.

Aus der Beschäftigung mit diesen Kulturen, deren Artefakte sich einer klassischen Stilanalyse meist entziehen, da ihr *Kunstwollen* nicht dem Gedanken einer regelmäßigen Abfolge unterschiedlicher Stile im Sinne einer konsequenten Entwicklung – wie sie sich zumindest gemäß der Beschreibung in zahlreichen kunsttheoretischen Schriften in der europäischen Kunst seit der Stilepoche der Renaissance vollzieht – verhaftet ist,⁶⁶⁴ entstehen im angelsächsischen Bereich ornamenttheoretische Konzepte, in welche man mathematische Strukturanalysen – häufig

⁶⁶⁰ So arbeitet der niederländische Künstler Maurits Cornelius Escher (1898-1972), angeregt durch maurische Majolika-Arbeiten u. a. auch mit einer systematischen Art der Mustererzeugung. Zu Escher siehe u. a.: Maurits Cornelius Escher, *Mandalas: die Welt der optischen Täuschung*, Bindlach 2001. Um 1900 hingegen hatten die Designer ihre Muster noch unabhängig von den Ergebnissen der Gurppentheoretiker entworfen; siehe dazu auch das einleitende Kapitel bei: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle and London 1988; und: Debra Schafer, *The Order of Ornament, the Structure of Style. Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*, Cambridge 2003.

⁶⁶¹ Siehe dazu u.a.: Patrick Werkner, *Kunst seit 1940. Von Jackson Pollock bis Joseph Beuys*, Wien 2007.

⁶⁶² Der Systemtheoretiker und Soziologe Niklas Luhmann formuliert so: *Was für die Evolution der Gesellschaft die Evolution von Sprache bedeutet hatte, ist für die Evolution des Kunstsystems die Evolution des Ornamentalen*: Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1995, S. 349.

⁶⁶³ Im Möbeldesign ist dies insbesondere die Verwendung von Plastik, die aufgrund der robusten Eigenschaften dieses Materials einen Verzicht auf klassisch-tektionische Strukturen ermöglicht und damit z. B. auch bei der Gestaltung eines Stuhls eine rein ornamentale Formensprache ermöglicht. Damit gehorchen diese Objekte dem postmodernen Slogan *less is a bore* von Robert Venturi (geb. 1925), den dieser als Antidot dem strengen Funktionalismus von Mies van der Rohe, manifestiert in den Worten *less is more*, entgegensetzte.

⁶⁶⁴ Theoretisch ausgearbeitet wird dieses Modell für die bildende Kunst der italienischen Renaissance von Giorgio Vasari nach dem Vorbild von Passagen aus den Schriften von Plinius dem Älteren [besonders NH 34.83]; siehe

mit den Verweisen auf Speiser (1923), Müller (1944) und Weyl (1955) – integriert hat.⁶⁶⁵ Derartige Konzepte lesen sich wie ein Leitfaden zur Stilanalyse der angewandten Kunst von Ethnokulturen und eignen sich besonders für die Analyse von textilen Mustern. Als Formanalysen stehen sie – wenn auch in Kombination mit einer gruppentheoretisch formulierten Strukturanalyse – in der Tradition von Riegls *Stilfragen*. Doch dehnt man jetzt die Problemstellung darüber hinaus auf den wahrnehmungspsychologischen Bereich⁶⁶⁶ aus, indem man aus den Ergebnisse der Strukturanalyse die Informationen über die jeweils gewählte Gestaltung von Symmetrien im Anschluss auch unter dem Aspekt einer speziellen anthropologischen Perspektive betrachtet.⁶⁶⁷ So wird ein komplexes Modell entwickelt. Es dient der Klassifizierung der kulturell bedingten Anwendung von Symmetrien, welche von den Anthropologen aufgrund von strukturellen Merkmalen offengelegt werden. Dabei greifen die Anthropologen auf die Versuche in der Gestaltpsychologie zurück.

Die Untersuchung des *Phänomens Symmetrie*⁶⁶⁸ als eines Gestaltgesetzes für die Wahrnehmung fällt vor allem in den Bereich der Gestalttheorie⁶⁶⁹, deren begriffliches Fundament durch Christian von Ehrenfels (1859-1932) in seinem Aufsatz *Über die Gestaltqualitäten* von 1891 gelegt wird.⁶⁷⁰ Thematisch steht seine Schrift der von Ernst Mach (1838-1916) im Jahr 1886 veröffentlichten Studie *Analyse der Empfindungen* nahe.⁶⁷¹ Dieser hat sich bereits früher (1871)

dazu: Anne-Marie Bonnet et alii (ed.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zur Kunst und Kunstgeschichte*, München 1995, 38-49, 44.

⁶⁶⁵ Dies wird zum einen für die Stilanalysen sogenannter *eingeborener* Textilkunststile genutzt; siehe dazu vor allem: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle and London 1988. Das Autorenteam erforscht mit dieser Methode u. a. textile Muster nordamerikanischer Indianerstämme; und: Debra Schaffer, *The Order of Ornament, the Structure of Style. Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*, Cambridge 2003.

⁶⁶⁶ Zu den Bereichen der Wahrnehmungspsychologie (Psychophysik, Theorien der Wahrnehmungsorganisation, Gestaltgesetze der Wahrnehmung) siehe u. a.: Bruce Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie*, Heidelberg 2002. Allesch hingegen problematisiert in seiner *Einführung in die psychologische Ästhetik* die Gleichsetzung von Ästhetik insgesamt sowie der psychologischen Ästhetik im Besonderen mit den Wahrnehmungstheorien und plädiert statt der Verwendung des Begriffs *Wahrnehmung* im Kontext einer ästhetischen Untersuchung für eine Verwendung des Terminus *sinnliche Erfahrung*: Christian G. Allesch, *Einführung in die psychologische Ästhetik*, Ulm 2006, S. 18.

⁶⁶⁷ Zur Frage nach der Bedeutung von Symmetrie in der Wahrnehmung, siehe u. a.: Verena Limbrunner, *Qualitative Kennzeichnung optischer Phänomene auf der Grundlage von deren Symmetrieeigenschaften ausgehend von einer Betrachtung des Quadrats als figuralem Prototyp*, [Diss. Regensburg 1999], Regensburg 2000. Eine kurze Darstellung zur Bedeutung von Symmetrie als einem konstituierenden Faktor innerhalb der visuellen Wahrnehmung findet sich bei: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle and London 1988, S. 15ff.

⁶⁶⁸ Symmetrie spielt eine wichtige Rolle bei der Beurteilung, ob es sich um ein gleiches oder um ein ähnliches Objekt handelt.

⁶⁶⁹ Mit dem Begriff *Gestalttheorie* wird darauf verwiesen, dass diese psychologische Theorie für sich in Anspruch nimmt, auch über die Psychologie hinaus für andere Wissenschaftszweige als Metatheorie relevant zu sein.

⁶⁷⁰ Christian von Ehrenfels, *Über Gestaltqualitäten*, Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie 14, 1890, S. 249-292. Christian von Ehrenfels studiert bei Franz von Brentano und Alexius Meinong und zählt zu der von Alexius Meinong gegründeten *Grazer Schule für experimentelle Psychologie und Gegenstandstheorie*.

⁶⁷¹ Bereits 1904 macht der österreichische Schriftsteller Hermann Bahr (1863-1934) auf die Verbindung der Theorie von Mach und der Malerei des Impressionismus aufmerksam. Siehe dazu: Alexander Klee, Adolf Hölzel und die Wiener Secession, München et al. 2006, S. 50.

mit der Bedeutung von Symmetrie im Zusammenhang mit der Orientierung von Figuren beschäftigt.⁶⁷² Obwohl die Gestalttheorie sich auf kein verlässliches physiologisches Modell stützen kann, gelingt es Max Wertheimer (1880-1943)⁶⁷³, Wolfgang Köhler (1887-1967) und Kurt Koffka (1886-1941)⁶⁷⁴ in den Jahren von 1910 bis 1914 durch Experimente die sogenannten Gestaltgesetze zu formulieren.⁶⁷⁵ Dabei gehen die Forscher von der Grundannahme aus, dass der Wahrnehmungsapparat nicht mechanisch die Objekte der Umgebung abbildet und dem Gehirn zur Begutachtung vorlegt, sondern bereits strukturiert.⁶⁷⁶

Zentrale Bedeutung für zahlreiche systematische Untersuchungen innerhalb der Gestalttheorie erhält die Frage nach der Struktur der *guten Gestalt*, dem sogenannten Prägnanzgesetz der Gestalttheorie. In Hinblick auf diese Fragestellung werden seit den 1950er Jahren auch systematische Untersuchungen zur Wahrnehmung von Symmetrien durchgeführt.⁶⁷⁷ Sämtliche Studien⁶⁷⁸ – auch aus unterschiedlichen Kulturen – kommen in Bezug auf Symmetrien zu ähnlichen Ergebnissen und bestätigen die große Bedeutung, welche Symmetrien für die kognitive Wahrnehmung besitzen: Sie scheinen grundlegende Informationen für alle Formen bzw. Konturen zu liefern. Allerdings sind bestimmte Symmetrie-Konstruktionen stets sowohl kulturell als auch zeitlich gebunden. In diesem Forschungskontext kommt auch dem Ornament als einer symmetrisch aufgebauten Struktur eine wichtige Funktion in Bezug auf das Einüben komplexerer visueller Wahrnehmungsformen zu. Dabei wird jedoch häufig außer Acht gelassen, dass die sinnliche Erfahrung einer Ornamentstruktur als ästhetisches Phänomen über die einfache Wahrnehmung hinausgeht.⁶⁷⁹

⁶⁷² So wird 1903 ein 1871 von Mach gehaltener Vortrag zur Symmetrie veröffentlicht: Ernst Mach, *Die Symmetrie*, Leipzig 1903. Ausführlich beschreibt Ernst Mach das Phänomen in einer psychologischen Schrift von 1886: Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena 1886. [Die Analyse der Empfindungen, Jena 1922; Nachdruck dieser Auflage: Darmstadt 1991].

⁶⁷³ Siehe dazu u. a.: Max Wertheimer, *Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie*, Darmstadt 1963 [unveränderter photomechanischer Nachdruck von 1925].

⁶⁷⁴ Alle drei waren Schüler von Carl Stumpf (1848-1936), dem Lehrer Husserls, und werden zur *Berliner Schule* gerechnet.

⁶⁷⁵ Die entscheidenden Experimente finden in Frankfurt statt, wo Wertheimer sich 1912 mit der Untersuchung *Experimentellen Studien über das Sehen von Bewegung* habilitiert. In einem 1925 gehaltenen Vortrag formuliert Wertheimer folgendermaßen: *Es gibt Zusammenhänge, bei denen nicht, was im Ganzen geschieht, sich daraus herleitet, wie die einzelnen Stücke sind und sich zusammensetzen, sondern umgekehrt, wo – im prägnanten Fall – sich das, was an einem Teil dieses Ganzen geschieht, bestimmt von inneren Strukturgesetzen dieses seines Ganzen. [...] Gestalttheorie ist dieses, nichts mehr und nichts weniger*: Max Wertheimer, *Über Gestalttheorie*; Vortrag vor der Kant-Gesellschaft, Berlin am 17. Dezember 1924, Erlangen 1925. Siehe dazu: Richard L. Gregory (ed.), *The Oxford Companion to the Mind*, Oxford 2004 (1987), S. 372ff. s. v. Gestalt theory.

⁶⁷⁶ Ein einfaches Beispiel sind Punkte, die auf einer imaginären Kreislinie angeordnet sind: Das Auge nimmt sie, wenn sie in hinreichender Dichte vorliegen, bereits als Kreis wahr; siehe dazu auch die folgende Anmerkung.

⁶⁷⁷ Dem bereits von Mach eingeführten Begriff der Ähnlichkeit in Bezug auf Symmetrien widmet sich in den 1930er Jahren Erich Goldmeier, einer der zahlreichen Schüler von Max Wertheimer: Erich Goldmeier, *Über Ähnlichkeit bei gesehenen Figuren*, Berlin 1936.

⁶⁷⁸ Siehe dazu u. a. Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle and London 1988, S. 21ff.

⁶⁷⁹ Siehe dazu: Christian G. Allesch, *Einführung in die psychologische Ästhetik*, Ulm 2006, S. 18.

Während die Bedeutung von Strukturen, welche die Gestalttheorie herausgearbeitet hat, auch in der heutigen Wahrnehmungsforschung nicht angezweifelt wird, hat sich das Prägnanzgesetz weniger durchgesetzt.⁶⁸⁰ Bereits 1935 mahnt Koffka in seiner Abhandlung zur Gestaltpsychologie an, dass die Hauptaufgabe der Psychologie darin bestehe, die Organisation des Umweltfeldes [*behavioral environment*] zu studieren.⁶⁸¹ Bezogen auf Untersuchungen im ornamentalen Bereich bedeutet dies, bei aller Bedeutung der Symmetrien von Ornamentmotiven nicht die Relation von Figur und Grund und eventuelle Inversionen aus dem Auge zu verlieren.⁶⁸²

Es ist dieser Aspekt des Kontextes, den James Gibson (1904-1979) von seinem Lehrer Koffka übernimmt und Ende der 1940er Jahre⁶⁸³ zu einer eigenständigen Wahrnehmungstheorie ausbaut. Anders als sein Lehrer wählt er einen sich bewegenden Betrachter und verzichtet auf die traditionellen Versuche mit Bildern. Gibson versteht visuelle Wahrnehmung als ein Fließen, das von texturartigen Gradienten geleitet wird. Besonders in seiner frühen Phase⁶⁸⁴ wendet sich Gibson gegen die psychologische Schule des Behaviorismus, indem er Wahrnehmung nicht als einzeln aufzeigbare visuelle und kognitive Vorgänge vor einem Bewusstseins hintergrund, sondern als eine komplexe Leistung des gesamten Individuums versteht. Nicht die singuläre Erfahrung, sondern das kontinuierliche Erzeugen von Erfahrung an sich als Kontaktaufnahme mit der Welt prägt die Wahrnehmung. Dadurch wird Wahrnehmung zu einem aktiven psychosomatischen kontinuierlichen Prozess, indem die Sinne sich stets nach der jeweiligen Umgebung zu unterschiedlichen Systemen der Informationsgewinnung⁶⁸⁵ konstituieren.⁶⁸⁶ Diese komplexe Wahrnehmungstheorie bezeichnet Gibson als *ökologische Optik*.⁶⁸⁷

⁶⁸⁰ Einer der Hauptkritikpunkte an den Gestaltgesetzen ist die Tatsache, dass sie die Entstehung von Wahrnehmungseindrücken bei verschiedenen Reizvorlagen nur beschreiben anstatt zu erklären beziehungsweise im Nachhinein erklären statt vorauszusagen. Zwar ist die Bedeutsamkeit der Einflussfaktoren Ähnlichkeit, Nähe, Kontinuität und Verbundenheit der Reizelemente für deren Gruppierung unbestritten, dennoch vermag der gestalttheoretische Ansatz nicht zu erklären, warum ausgerechnet diese Relationen eine Vorhersage von Wahrnehmungseindrücken erlauben sollen. Ebenso sind die Gestaltgesetze so konzipiert, dass ihre Deutung eine subjektive, nicht allgemeingültige Interpretation darstellt, vergleicht man beispielsweise die Deutung von *einfach* im Kontext des Prägnanzgesetzes und ihre Überprüfbarkeit anhand von modernen, auf quantitativen Methoden gestützten Experimenten, so erweist sich dies als äußerst schwierig. Befürworter dieses Ansatzes sind u. a. David Marr und Irving Biederman; siehe dazu auch: E. Bruce Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie*, Heidelberg 1997, Kap. 5.

⁶⁸¹ Kurt Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, London 1935.

⁶⁸² Vor diesem Hintergrund kann auch das Werk von Maurits Escher betrachtet werden.

⁶⁸³ James J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, Boston 1950; deutsche Übersetzung: *Die Wahrnehmung der visuellen Welt*, Weinheim 1973.

⁶⁸⁴ Später vollzieht Gibson eine Trendwende und kritisiert den Kognitivismus.

⁶⁸⁵ Diesen Aspekt seiner Theorie erörtert Gibson insbesondere in seiner 1963 erschienenen Schrift *The Senses Considered as Perceptual System* [deutsche Übersetzung: James J. Gibson, *Die Sinne und der Prozess der Wahrnehmung*, Bern 1973].

⁶⁸⁶ Siehe dazu auch: Christian G. Allesch, *Einführung in die psychologische Ästhetik*, Ulm 2006, S. 94.

⁶⁸⁷ Gibson begründete eine psycho-ökologische Theorie der Wahrnehmung. Wahrnehmung ist nach dieser Theorie weniger von dem verarbeitenden Organismus abhängig als von den Eigenschaften der Umwelt. Um Wahrnehmung besser verstehen zu können, ist folglich die Analyse der Umwelt wichtig. Der wahrnehmende Organismus exploriert dabei aktiv seine Umwelt, was als gegensätzliche Position zum Behaviorismus aufzufassen ist.

Kategoriale Anschauungsformen wie Raum und Zeit, die nach klassischer philosophischer Lehrmeinung⁶⁸⁸ in Form und Bewegung wahrnehmbar sind, haben in einer derartigen Theorie ihre Bedeutung verloren.

Auch der britische Neuropsychologe⁶⁸⁹ Richard Gregory (geb. 1923) kommt 1966 in einer mittlerweile zum Standardwerk avancierten *Psychologie des Sehens*⁶⁹⁰ zu ähnlichen Schlussfolgerungen wie Gibson: *Aus klassischer Sicht ist Wahrnehmung die passive Aufnahme von Information aus der Umwelt, wobei das Gehirn recht wenig zu tun hat. „Auge und Gehirn“ vertritt den völlig anderen Standpunkt, dem zufolge das Gehirn (oder der Geist) sehr aktiv ist und aus kaum ausreichenden sensorischen Informationen Wahrnehmungen konstruiert.* Schwerpunkt in Gregorys Untersuchung sind optische Täuschungen, da gerade derartige Phänomene es ermöglichen, zu erfahren, wie visuelle Wahrnehmung funktioniert. Gleichzeitig schlägt dieses Verfahren – so Gregory – eine Brücke zwischen Wissenschaft und Kunst.

Vielleicht war es diese Bemerkung, die einen Freund von Gregory⁶⁹¹, den Kunsthistoriker Ernst H. Gombrich (1909-2001), dazu ermuntert hat, eine Abhandlung über die Psychologie des Ornamentes zu schreiben. Das aus einer Vorlesungsreihe entstandene Buch *The Sense of Order: a Study in the Psychology of Decorative Art*⁶⁹² wird 1979 veröffentlicht. Der Hauptteil von *The Sense of Order* ist in drei etwa gleich lange Abschnitte gegliedert. Sie tragen die Überschriften *I. Dekoration: Theorie und Praxis – II.: Die Wahrnehmung – III.: Psychologie und Geschichte.* Nachdem Gombrich in einer recht kurzen Einführung zunächst Ordnung und Zweck in der Natur definiert, wobei er kurz die gängigen philosophischen und psychologischen Theorien in Bezug auf ihre Stellungnahme zur ästhetischen Funktion von Ordnung referiert, werden im ersten Teil die historischen Ornamenttheorien von August Pugin bis zu Adolf Loos abgehandelt, allerdings ohne hierbei Riegl zu erwähnen. Im zweiten Teil nähert sich Gombrich von unterschiedlichen Positionen her sehr allgemein dem Phänomen der visuellen Wahrnehmung.

⁶⁸⁸ Siehe dazu u. a.: Marcus Willaschek, Der transzendente Idealismus und die Idealität von Raum und Zeit, Zeitschrift für philosophische Forschung 51, 1997, S. 537-564.

⁶⁸⁹ Ernst H. Gombrich beruft sich in seiner Einleitung explizit auf Richard Gregory's *Eye and Brain* und zitiert daraus den folgenden Satz: [...] *wir verstehen unter Wahrnehmung einen aktiven Vorgang, der Information benutzt, um Hypothesen aufzustellen und zu prüfen*, Ernst H. Gombrich, Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982, S. 14.

⁶⁹⁰ Richard Gregory, *Eye and Brain. The Psychology of Seeing*, London 1966; deutsche Übersetzung: *Auge und Gehirn. Psychologie des Sehens*, Hamburg 2001, S. 10.

⁶⁹¹ Zusammen mit Ernst Gombrich hat Gregory 1973 *Illusion in Nature and Art* herausgegeben. In den Jahren von 1970-73 organisiert er auch ein Institut für eine Ausstellung zeitgenössischer Kunst zusammen mit Roland Penrose and Ernst Gombrich.

⁶⁹² Ernst H. Gombrich, *The Sense of Order: a Study in the Psychology of Decorative Art*, London 1994; deutsche Übersetzung: *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982.

Er übernimmt die Begriffe *Bedeutungswahrnehmung* und *Ordnungswahrnehmung*⁶⁹³ aus der Psychologie des Sehens von Gregory, deutet aber an, dass er sich generell mehr von Gibson befruchtet fühle und weist auf das 1976 erschienene Buch *Cognition and Reality*⁶⁹⁴ des Kognitionspsychologen Ulrich Neisser (geb. 1928) hin, das sich mit dem Strukturieren, Speichern und Nutzen von menschlichem Wissen beschäftigt. Gombrich versucht mit diesem – analog zu den künstlichen Gehirnen entwickelten – Verfahren eine Erklärung für die Erzeugung von z. T. sehr heterogenen Mustersystemen zu finden und Ordnung in die Vielfalt zu bringen. Doch bleibt sein Versuch aporetisch.

Teil III kann trotz der Überschrift *Psychologie und Geschichte* zunächst eher als eine ikonographisch-ikonologische Abhandlung zu unterschiedlichen Ornamenten – zu einzelnen Motiven, aber auch zu ganzen Dekorationssystemen – gelesen werden. Eingebettet in diesen Teil ist auch eine Auseinandersetzung mit den Werken Riegls, dessen Thesen er sowohl in Bezug auf die Herleitung des Akanthus-Motivs in den *Stilfragen* als auch in Bezug auf die Stilpsychologie in der *Spätromischen Kunstindustrie* eine Absage erteilt.⁶⁹⁵ Gombrich argumentiert hier meist mit dem Prägnanzprinzip der Gestalttheorie, doch grenzt er dies nicht eindeutig vom *Kunstwollen* Riegls ab, denn letztlich kann die Theorie von der *guten Gestalt*, wenn man diesem Prinzip eine historische Dimension konzidiert, auch als ein *Kunstwollen* im Riegl'schen Sinn verstanden werden. Obwohl *Sense and Order* in der Postmoderne entstanden ist, als das Ornament sich bereits wieder auf dem Vormarsch befindet, schreibt Gombrich dennoch aus der Perspektive eines frustrierten Beobachters, da er noch keine neue Formensprache für die praktischen Effekte des Ornamentes entdecken kann, die für ihn vor allem im Rahmen, Füllen und Verbinden bestehen.⁶⁹⁶

Sowohl Gombrichs praktischer Ansatz als auch seine Enttäuschung über den zeitgenössischen Umgang mit dem Ornament rücken ihn in die Nähe der englischen Ornamenttheoretiker des 19. Jahrhunderts oder auch in die Nähe Sempers. Doch die Methoden und die Blickrichtung der Analyse haben sich geändert. An die Stelle der kritischen Stilanalyse sind Ornamentanalysen

⁶⁹³ Kaum ein ornamentaler Stil ist ganz frei von darstellenden Elementen. Solche darstellenden Motive bedingen andere Wahrnehmungsformen. So bekommt unsere Wahrnehmungsausrüstung eine doppelte Aufgabe: Ordnungssinn und Bedeutungssinn. Der Ordnungssinn ist ein Bestimmen eines Eindrucks nach Raum und Zeit, der Bedeutungssinn ist eine Reaktion im Sinne der Selbsterhaltung: Ernst H. Gombrich, *The Sense of Order: a Study in the Psychology of Decorative Art*, London ³1994; deutsche Übersetzung: *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982, S. 1554f.

⁶⁹⁴ Ulrich Neisser, (1928 geb. in Kiel) *Cognition and Reality. Principles and Implications of Cognitive Psychology*, San Francisco 1976.

⁶⁹⁵ Ernst H. Gombrich, *The Sense of Order: a Study in the Psychology of Decorative Art*, London ³1994; deutsche Übersetzung: Ernst H. Gombrich, *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982, S. 192ff., S. 207ff.

⁶⁹⁶ Ernst H. Gombrich, *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982, S. 316f. Mit dem Beschreiben dieser Aufgaben folgt Gombrich den klassischen Kunsttheorien.

gemäß den Prinzipien der Gestalttheorie getreten, und der Schwerpunkt der Untersuchung liegt weniger in der Erforschung der kunstästhetischen Empfindungen des Betrachters und der damit einhergehenden besonderen Qualität der sinnlichen Erfahrung beim Betrachten eines bestimmten Ornamentes, sondern mehr in einer deskriptiven Phänomenologie der Ornamentik insgesamt.

Noch weiter von einer reinen Formbetrachtung des Ornamentes löst sich der islamische Kunsthistoriker Oleg Grabar (geb. 1929), indem er besonders den Aspekt des Vermittelns in seiner 1992 veröffentlichten Abhandlung *The Mediation of Ornament* betont.⁶⁹⁷ Als Vermittelndes [d. i. als Ornament] in der islamischen Kunst untersucht Grabar Schrift – Geometrie – Architektur – Natur, wobei die drei letzten Bereiche auch für eine Ornamentuntersuchung westlicher Kulturen herangezogen werden können. Obwohl Grabar sich in weiten Teilen der Untersuchung nur mit dem islamischen Ornament⁶⁹⁸ auseinandersetzt, versucht er dennoch einen universalen Geltungsanspruch des Ornamentes herauszuarbeiten. Dies geschieht zunächst durch eine Kritik der traditionellen Ornamenttheorie, welche sich dem Ornament nur taxonomisch nähert: Es wird geordnet und klassifiziert oder über Kategorien und Funktionen geurteilt. Grabar bemängelt, dass eine derartige Analyse meist nicht den expressiven Charakter des Ornamentes reflektiert. Die expressive Qualität eines Ornamentes bezeichnet Grabar als kalliphorisch und terpnophorisch.⁶⁹⁹ Dies entspräche in der Terminologie von Allesch der besonderen sinnlichen Erfahrung, welche für Allesch die Grundvoraussetzung einer psychologischen Ästhetik darstellt.⁷⁰⁰ Für Grabar besteht die zentrale Eigenschaft des Ornamentes in zahlreichen unterschiedlichen Vermittlungen⁷⁰¹ zwischen dem Objekt und dem Betrachter. Diese wirken quasi wie Filter, durch welche Botschaften, Zeichen, Symbole und eventuell selbst Darstellungen geschickt werden können, und zwar sowohl bewusst als auch unbewusst, wodurch sie dem Betrachter eine effektive Kommunikation ermöglichen.⁷⁰² Grabar geht davon aus, dass es

⁶⁹⁷ Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992.

⁶⁹⁸ Einen Schwerpunkt der Untersuchung bildet die Zeit bis ca. 1200 n. Chr.

⁶⁹⁹ Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992, S. 227. Grabar umschreibt diese Qualität [kalliphorisch] des Ornamentes meist metaphorisch; so sei der Mond in den arabischen Sprachen die Zierde/Dekoration der Nacht, ohne welchen sie unvollständig wäre: Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992, S. 26. Er zitiert dazu sowohl Shakespeare, *The Merchant of Venice*, 3,2: *The world is still deceived with ornament* als auch eine Anekdote von Le Corbusier, welcher von einem Lehrer erzählt, der forderte, eine Synthese der Natur zu erreichen, in dem man eine Verzierung erschafft: [...] *ornament is like a microcosm of nature and physical reality*, Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992, S. 26.

⁷⁰⁰ Christian G. Allesch, *Einführung in die psychologische Ästhetik*, Ulm 2006, S. 18ff.

⁷⁰¹ [...] *wie Kleider oder Textilien im Allgemeinen, welche verbergen, verstärken oder die Realität einer Person verschwinden lassen [...] so handelt auch das Ornament als Vermittler, und zwar Vermittlung als eine Kategorie der Wahrnehmung, existentiell für Kunstwerke, nämlich als Kategorie des sinnlichen Vergnügens [...] dies ist nicht die gleiche Kategorie von Strukturen, welche von zeitgenössischen Theoretikern so geliebt wird*, Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992, S. 234.

⁷⁰² Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992, S. 227.

universale Modi und Werte sowohl im Gestalten als auch im Betrachten von bildender Kunst gibt. Es bleibt unklar, ob Grabar sich diese Modi als ein – speziell auf den künstlerischen Sektor zugeschnittenes – Prägnanzgesetz vorstellt.

Dabei wird das Ornament als Vermittelndes antithetisch in zwei unterschiedlichen Weisen betrachtet. Zunächst erfordert das Ornament als Vermittler⁷⁰³ – indem es auf Papier, Leinwand, Ziegel usw. aufgebracht wird – einen zusätzlichen Schritt, um ein Objekt herzustellen. Innerhalb einer Objekt-Wahrnehmung lenkt das Ornament ab und führt zu einem indirekten Übertragungsweg, wodurch ein Verlust der physikalischen Realität des Objektes eintritt, und gerade dies wiederum weist auf das Ornament als solches hin. Kategorial entspricht dieser Aspekt des Ornamentes einem *rhetorischen Zeichen* und wie dieses gibt sich auch das Ornament als ein Hinweis auf ein Vorhandensein von etwas anderem als es selbst. Gleichzeitig wird durch den Artefakt, auf welchem sich das Ornament befindet, eine sinnliche Anziehung [evtl. auch als Zurückweisung] aufgebaut, die wiederum auch an der Realität des Ornamentes partizipiert und damit auch ein Teil von dessen Wahrheit ist. Die Sinnlichkeit ihrerseits besitzt ein breites Spektrum innerhalb der menschlichen Verhaltensweisen und ein spezieller Aspekt reagiert auf das applizierte Ornament. Nach Grabar resultiert daher die Realität der sinnlichen Erfahrung aus einer Mischung zwischen der jeweiligen ästhetischen Gestimmtheit des Betrachters und der Struktur des jeweiligen Ornamentes.

Hinsichtlich der moralischen Wertung eines Kunstwerkes kommt der terpnophorischen Komponente des Ornamentes eine wichtige Aufgabe zu: Da das Ornament als letztes Vermittelndes zwischen dem Kunstwerk und dem Menschen wirkt, stellt es paradoxerweise auch die Bedeutung des Kunstwerkes in Frage, indem es jegliche Wertung in Freude verwandelt, wodurch es aber auch gleichzeitig dem Betrachter das Recht und die Freiheit, einen Sinn zu wählen, gibt. Letztlich können die von Grabar herausgearbeiteten Komponenten auf sämtliche Ornamentensysteme angewandt werden, doch vollständig flächendeckende [meist geometrisch-abstrakte oder kalligraphische] – und damit zunächst eine Objektwahrnehmung verhindernde – Ornamentensysteme finden sich vor allem im Bereich der islamischen Kunst.⁷⁰⁴

Ausschließlich mit den ästhetischen und philosophischen Valenzen des Ornamentes beschäftigt sich Massimo Carboni (geb. 1954), der Ästhetik im Fachbereich Kunstgeschichte⁷⁰⁵ an den

⁷⁰³ Vergleiche dazu die Funktion des Ornamentes in der klassizistischen Kunsttheorie.

⁷⁰⁴ Zur besonderen Struktur des islamischen Ornamentes siehe auch: Frank-Lothar Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim 1987, S. 36ff.

⁷⁰⁵ Facoltà di Beni Artistici e Culturali dell'Università della Tuscia di Viterbo e all'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Universitäten von Viterbo und Florenz lehrt. In seinen Aufsätzen⁷⁰⁶ zur Ornamentik stellt Carboni die Frage, ob nicht gerade paradoxerweise das Ornament aufgrund seines marginalen Status eine zentrale Bedeutung besitzt. Denn gerade der heterogene Status des Ornamentes – dies berührt die ornamentale Praxis ebenso wie den ontologischen Status und die ästhetische Definierbarkeit – eignet sich dazu, einige zentrale Aspekte jahrhundertelanger Vorurteile im Bereich des Kunstschaffens abzubauen. Zum einen zählt dazu für Carboni – und damit analog einem zentralen Problem der abendländischen Philosophie – die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt während der Entstehung eines Kunstwerkes. Zum andern betrifft es – hier bleibt Carboni im Bereich einer traditionellen Ästhetik, wie sie z. B. bereits von Alberti vertreten wird – die Relation von Dekorativem und Funktionalem. Konstituierend für beide Relationen ist die Klärungen des Begriffs des *künstlerischen Wollens* – in diesem Kontext nimmt Carboni einen zentralen Begriff Riegls auf –, und zwar sowohl hinsichtlich der Funktion des Ornamentes im Zwiespalt als ergänzendes und/oder konstituierendes Element, als auch was den Bereich der sogenannten *ethnischen Kunst* betrifft.

Da die Ästhetik des Ornamentes aufgrund seines Automorphismus einen kritischen Aspekt⁷⁰⁷ in Bezug auf die klassische Beziehung von Subjekt und Objekt darstellt, bietet sie nach Carboni eine Möglichkeit zu einer neuen Formulierung dieser Beziehung auf der Grundlage des Begriffs der Intentionalität, wie sie mit unterschiedlich gesetzten Nuancen in den beiden Teilen von Husserls *Logischen Untersuchungen*⁷⁰⁸ als eine gegenwärtige Beziehung des Bewusstseins auf ein vorhanden vorgestelltes Objekt definiert wird. Husserl führt in diesem Kontext das Beispiel der Arabeske⁷⁰⁹ an, bei deren Betrachtung jenseits eines semantischen Horizontes noetisch ein Sinn entsteht.⁷¹⁰ Carboni stellt dieser Sichtweise diejenige von Kant in dessen *Kritik der Urteilskraft* gegenüber. Nach Carboni erfolgte dort aufgrund einer idealistischen Konzeption keine eindeutige Unterscheidung zwischen einer ornamentalistischen Konzeption des Ornamentes als einer einfachen sinnlichen Affizierung, welche nicht an der Schönheit teilhat und der fundamentalen Rolle des Ornamentes in der Wahrnehmung von Schönheit.⁷¹¹ Von Kant spannt Carboni den Bogen zu Riegl, dem er noch die kantische Perspektive zuschreibt, dass die Welt

⁷⁰⁶ Massimo Carboni, *Estetica dell'ornamento*, Palermo 1996. Massimo Carboni, *L'ornamentale tra arte e decorazione*, Mailand 2000.

⁷⁰⁷ Gemäß der abendländischen Tradition kann das Auge nur ausruhen, wenn keine Intention besteht, ein Objekt auszubilden: Massimo Carboni, *Estetica dell'ornamento*, Palermo 1996, S. 4.

⁷⁰⁸ Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*. 2 Bde. Hamburg 1975/1984.

⁷⁰⁹ Carboni verweist darauf, dass das Zeichen-sein für Husserl kein reales Prädikat sei, jedoch ein spezifisches Bewusstsein des gegründeten Aktes verlange: Massimo Carboni, *Estetica dell'ornamento*, Palermo 1996, S. 21.

⁷¹⁰ Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*. 2. Band, Teil I. Hamburg 1984, S. 87. Husserl setzt die Arabeske quasi erläuternd als ein Analogon zum Personalpronomen *ich* in seiner allgemeinen Bedeutungsfunktion ein.

⁷¹¹ Kant, *KdU* § 14. Letztere beschriebene Position entspräche Husserls Entstehung von Sinnhaftigkeit in der noetischen Betrachtung der Arabeske. Zu Kant siehe auch: Alexander Wachter, *Das Spiel in der Ästhetik: systematische Überlegungen zu Kants Kritik der Urteilskraft* [Diss. Freiburg 2004], Berlin 2006.

ein widerspenstiges, uns fremdes Ding-an-sich sei. Äußern könne sich der Mensch ästhetisch lediglich in komplexen und innerlich kohärenten Formulierungen, die Riegl mit dem Begriff des *Kunstwollens*, gleichsam einem Paradigma der ornamentalen Praxis, umschreibt.⁷¹² Nach Carboni äußert sich für Riegl das Ornament im Kunstwollen als konstruktivistische Leistung, Regelmäßigkeit herzustellen, und es stellt somit aus einer strukturell-immanenten Sicht das *Mögliche* dar, welches das einzelne, konkrete Kunstwerk konstituieren kann.

Aus dem Konglomerat der Ornamenttheorien der Moderne hebt Carboni zunächst einen Aufsatz von Simmel hervor, in welchem dieser die Bedeutung der ornamentalen Konstruktion Rahmung für die Betrachtung des darin eingeschlossenen Bildfeldes betont.⁷¹³ Eine Modifizierung des konstruktiven Potentials früheren Ansätze von Ornamenttheorie findet Carboni in der Interpretation der ethnischen Kunst durch Levi-Strauss (1908-2009)⁷¹⁴, dessen struktureller ethnologischer Ansatz dem Ornament gleichsam die Bedeutung eines Sprachsystems zuweise. Diese freiere, umfangreichere Interpretation des Ornamentalen bietet nach Carboni eine Möglichkeit, das Ornament mit der modernen und zeitgenössischen Kunst zu versöhnen. Die Bedeutung des Ornamentes für die Ausbildung der modernen und zeitgenössischen Kunst wird in weiteren, um die Jahrtausendwende oder kurz danach entstandenen Untersuchungen zur Rolle des Ornamentes hervorgehoben.⁷¹⁵ Dies zeigt, wie aktuell mittlerweile in den post-postmodernen kunsttheoretischen Arbeiten wieder die Beschäftigung mit dem Ornament geworden ist. Doch bei all dieser Theoretisierung über die Funktion des Ornamentes, die in den Arbeiten von Carboni und anderen geleistet wird, fehlt ein zentraler Aspekt, der als Hypothese dieser Untersuchung zugrunde liegt, nämlich die Bedeutung der ornamentalen Strukturen für die Ausbildung von Figurendarstellungen⁷¹⁶ und deren Relationen zueinander bis hin zu inhaltlich und formal sehr eng aufeinander bezogenen Konfigurationen, die sich bis zum Beginn des

⁷¹² Siehe dazu u. a.: Jas Elsner, From the Empirical Evidence to the Big Picture: Some Reflections on Riegl's Concept of Kunstwollen, *Critical Inquiry* 32, 2006, S. 741-766.

⁷¹³ Massimo Carboni, *Estetica dell'ornamento*, Palermo 1996, S. 44. Die zugrunde liegende Schrift lautet: Georg Simmel, Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Band 1, hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, in: Georg Simmel, Gesamtausgabe, hrsg. von Otthein Rammstedt, Band 7, S. 101-108.

⁷¹⁴ Vergleiche dazu: Claude Lévi-Strauss, *Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1969.

⁷¹⁵ Gérard Raulet, Burghart Schmidt, *Kritische Theorie des Ornaments*, Wien 1993; Gérard Raulet, *Vom Parergon zum Labyrinth. Untersuchungen zur kritischen Theorie des Ornaments*, Wien 2001; Ursula Franke / Heinz Paetzold, *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*, Bonn 1996; Isabella Frank, Freia Hartung (ed.), *Die Rhetorik des Ornaments*, München 2001; Jas Elsner, From the Empirical Evidence to the Big Picture: Some Reflections on Riegl's Concept of Kunstwollen, *Critical Inquiry* 32, 2006, S. 741-766.

⁷¹⁶ Beiden können gleichermaßen symmetrische Strukturen – und damit auch Sinnhaftigkeit, unabhängig von der Modalität gegenständlicher Darstellung – inhärent sein.

20. Jahrhunderts gegenständlich darstellend präsentieren⁷¹⁷ und die im abendländischen Verständnis unter dem Terminus Bild subsumiert werden.

Der Genese und Entwicklung dieser Strukturen [insbesondere unter dem Aspekt der Ausbildung von Symmetrien und Rhythmen] und den dadurch entstehenden Relationen zwischen Ornament und Figur in kombinierten Dekoren soll in den folgenden acht Kapiteln nachgegangen werden.

⁷¹⁷ Die kurvilineare Linie, welche Figur und Ornament in der Flächenkunst des Jugendstils gleichermaßen erfasst, lässt sich als eine Auflösung der traditionellen Komponenten Rahmung und Bildfeld verstehen.

Bibliographie zu Kapitel 1 und 2 [Auswahl]:

1. Zitierte Literatur von der Antike bis 1700

- Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, Bd. 1/3. Hrsg. von Cecil Grayson, Bari 1960, 1-449 [Scrittori d'Italia, 218].
- Leon Battista Alberti, *Della pittura. Über die Malkunst*, hrsg. und übers. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.
- Aristoteles, *Werke in deutscher Übersetzung*, hg. von Ernst Grumach und Hellmuth Flashar, Darmstadt 1970.
- Aristoteles, *De anima*, hrsg. und übers. von Robert Drew Hicks, Cambridge 1907.
- Aristoteles, *Ars rhetorica*, hrsg. von William David Ross, Oxford 1959.
- Aristoteles, *Metaphysics*, hrsg. von William David Ross, Oxford 1953.
- Aristoteles, *Meteorologica*, hrsg. und übers. von Henry Desmond Pritchard Lee, Cambridge, Mass. 1952.
- Aristoteles, *Physik*, hrsg. und übers. von Hans Günter Zekl, Hamburg 1987.
- Aristoteles, *Poetics*, hrsg. von Donald William Lucas, Oxford 2002.
- Augustinus, *Confessions*, hrsg. von James Joseph O'Donnell, Oxford 1992.
- Augustinus, *De musica: Bücher I und VI*, übers. und mit Anm. vers. von Frank Hentschel, Hamburg 2002.
- Cicero, *De oratore*, hrsg. und übers. von Theodor Nüßlein, Darmstadt 2008.
- Cicero, *Brutus*, hrsg. von Peter Reis, Leipzig 1934.
- René Descartes, *Meditationen über die Erste Philosophie*, hrsg. von Andreas Kemmerling, Berlin 2009. [Erstveröffentlichung 1641].
- René Descartes, *Entwurf der Methode*, hrsg. und übers. von Christian Wohlers, Hamburg 2013.
- Ernst Diehl, *Anthologia lyrica Graeca I*, Fasc. 3, Leipzig 1952.
- Euklid, *Die Elemente: Bücher I-XIII*, hrsg. und übers. von Clemens Thaer, Frankfurt am Main 2010.
- Hermann Diels, Walter Kranz, *Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1972-1975 [unveränderter Nachdruck].
- Marsile Ficini, *Commentaire sur Le banquet de Platon. Texte du ms. autogr. présenté et traduit par Raymond Marcel*, Paris 1956.
- Johannes Kepler, *Harmonices Mundi libri V. Übers. und eingeleitet von Max Caspar; Harmonices mundi*, Darmstadt 1978.
- Johannes Kepler, *Strena seu de nive sexangola* [Frankfurt 1611]; *Vom sechseckigen Schnee*, hrsg. und übers. von Lothar Dunsch, Dresden 2005.
- Leonardo da Vinci: *Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus 1270. Geordnet von Heinrich Ludwig*, in: *Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*. Bände 16-18, Wien, 1882, Abschnitt 254 [Nachdruck: Osnabrück 1970].
- Claude Perrault, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la methodedes anciens* (1683), Lausanne 1985.
- Platon, *Werke in acht Bänden*, hrsg. von Gunther Eigler, Darmstadt 1981.
- Gaius Plinius Secundus d.Ä., *Naturalis historiae Liber XXXV lateinisch – deutsch*, hrsg. und übers. von Roderick König et al., Darmstadt 1997.
- Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771-74 [Nachdruck Berlin 1972].
- Vitruvii de architectura libri decem. / Vitruv. *Zehn Bücher über Architektur*, herausgegeben von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1996.
- Isaac Vossius, *De poematum cantu et viribus rhythmici*, Oxford 1673.

2. Zitierte Literatur von 1700 bis zur Gegenwart

- Christian G. Allesch, *Einführung in die psychologische Ästhetik*, Ulm 2006.
- Christian G. Allesch, *Geschichte der psychologischen Ästhetik*, Göttingen 1987.
- Frank Balzers, *Der grammatische Bildhauer: Kunsttheorie und Bildhauerkunst der Frührenaissance; Alberti Ghiberti – Leonardo – Gauricus*, Aachen, 1990.
- Moshe Barasch, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York 1978.
- Elizabeth. J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991, S. 9-35.
- Herbert Beck, Peter C. Bol, Eva Maek-Gérard (ed.), *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 1984.
- Klaus Bergdolt, *Der dritte Kommentar Lorenzo Ghibertis: Naturwissenschaften und Medizin in der Kunsttheorie der Frührenaissance*, Weinheim 1988.
- Paul Richard Blum, Marsilio Ficino, in: Friedrich Niewöhner (ed.), *Klassiker der Religionsphilosophie*, München 1995.
- Carl B. Boyer, *The Rainbow. From Myth to Mathematics*, Princeton 1987.
- Franz Brentano, *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, Leipzig 1874.
- Franz Brentano, *Untersuchungen zur Sinnespsychologie*, Leipzig 1907.
- Markus Brüderlin, *Die Einheit in der Differenz: die Bedeutung des Ornamentes für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts; von Philipp Otto Runge bis Frank Stella*, [Diss.] Wuppertal 1995.

- Markus Brüderlin (ed.), *Ornament und Abstraktion: Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, Köln 2001.
- Bernhard Bürgi (ed.), *Rot – Gelb – Blau. Die Primärfarben in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1988.
- Robert W. Burnham, Randall M. Hanes, C. James Bartleson (ed.), *Color: A Guide to Basic Facts and Concepts*, New York 1963.
- Massimo Carboni, *Estetica dell'ornamento*, Palermo 1996.
- Massimo Carboni, *L'ornamentale tra arte e decorazione*, Mailand 2000.
- Arthur Cayley, *A Sixth Memoire upon Quantics*, *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, Bd. 159, 1859.
- Janice L. Crowley, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age*, Goterna 1989.
- Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987.
- Lorenz Dittmann (ed.), Ernst Strauss. *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, München 1983.
- Stuart Durant, *Ornament, A Survey of Decoration since 1830*, London and Sidney 1986.
- Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924.
- Samuel Y. Edgerton Jr., *Alberti's Colour Theory: A Medieval Bottle without Renaissance Wine*, *JWCI* 32, 1969, S. 109-134.
- Christian von Ehrenfels, *Über Gestaltqualitäten*, *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14, 1890, S. 249-292.
- Jas Elsner, *From the Empirical Evidence to the Big Picture: Some Reflections on Riegl's Concept of Kunstwollen*, *Critical Inquiry* 32, 2006, S. 741-766.
- Florian Fischer, *Ursprung und Sinn von form follows function*, München 2002.
- Kurt Flasch, *Dietrich von Freiberg. Philosophie, Theologie, Naturforschung um 1300*, Frankfurt am Main 2007.
- Isabella Frank, Freia Hartung (ed.), *Die Rhetorik des Ornaments*, München 2001.
- Ursula Franke und Heinz Paetzold, *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*, Bonn 1996.
- Marcus Frings, *Mensch und Maß. Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento*, Weimar 1998.
- John Gage, *Color in Western Art: An Issue?*, *AB* 72, 1990, S. 518-541.
- John Gage, *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, Ravensburg 1999.
- John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin 2001.
- Konrad Gaiser, *Platons Farbenlehre*, in: Hellmut Flashar und Konrad Gaiser (ed.), *Synusia: Festgabe für Wolfgang Schadewaldt zum 15. März 1965*, Pfullingen 1965, S. 173-222.
- Karl R. Gegenfurtner, *Gehirn & Wahrnehmung*, Frankfurt a.M. 2003.
- Stamatios Gerogiorgakis, *Die Rolle des Schematismuskapitels in Kants Kritik der reinen Vernunft*, [Diss. München 1997], Krumbach 1998.
- Ruth Ghisler, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente von Karl Philipp Moritz*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1970, S. 32-58.
- James J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, Boston 1950; deutsche Übersetzung: *Die Wahrnehmung der visuellen Welt*, Weinheim 1973.
- James J. Gibson, *Die Sinne und der Prozess der Wahrnehmung*, Bern 1973.
- Bruce Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie*, Heidelberg 2002.
- Ernst H. Gombrich, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford 1979. [London 3¹1994]; deutsche Übersetzung: *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982.
- William Henry Goodyear, *The Grammar of Lotus A New History of a Classical Ornament as a Development of Sun Worship*, New York und London 1891 [n.v.].
- Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992.
- Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos. Theory and Works*, London 1995.
- Richard Gregory, *Eye and Brain. The Psychology of Seeing*, London 1966; deutsche Übersetzung: *Auge und Gehirn. Psychologie des Sehens*, Hamburg 2001.
- Richard L. Gregory (ed.), *The Oxford Companion to the Mind*, Oxford 2004.
- Johann Friedrich Herbart, *Lehrbuch zur Psychologie*, hrsg. von Margret Kaiser-El-Safti, Würzburg 2003.
- Johann Friedrich Herbart, *Sämtliche Werke. Bd. 1: Schriften zur Einleitung in die Philosophie*, Leipzig 1850.
- Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen. 2 Bde.* Hamburg 1975/1983.
- John Hyman, *The Objective Eye: Color, Form and Reality in the Theory of Art*, Chicago 2006.
- John Hyman, *Die kartesische Theorie des Sehens*, *Ratio* 28, 1986, S. 135-151.
- Günter Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte des Europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900)*, Darmstadt 1984.
- Margaret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge Mass. 1993.
- Slavik V. Jablan, *Theory of Symmetry and Ornament*, Beograd 1995.

- Hans Robert Jauss, *Die Epochenschwelle der Moderne*, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Heidelberg 1986, Band 1.
- Jörg Jewanski, *Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe von Aristoteles bis Goethe*, Diss. Berlin 1996.
- Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1. Auflage 1781). Akademieausgabe. Bd. IV [unveränderter Nachdruck der 1802 begonnenen Ausgabe von Kants gesammelten Schriften], Berlin 1968.
- Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urteilskraft*. Akademieausgabe. Bd. V [unveränderter Nachdruck der 1802 begonnenen Ausgabe von Kants gesammelten Schriften], Berlin 1968.
- Angelika Kastenholz, *Von der natura naturata zur natura naturans. Die Neuorientierung von Ornament und Naturbegriff während der Jugendstilbewegung auf der Grundlage der englischen Vorleistungen*, [Diss. Bonn], Bonn 2001].
- Alexander Klee, *Adolf Hölzel und die Wiener Secession*, München et al. 2006.
- Heiner Knell, *Vitruvs Architekturtheorie. Versuch einer Interpretation*, Darmstadt 1991.
- Kurt Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, London 1935.
- Walther Kranz, *Die Ältesten Farbenlehren der Griechen*, *Hermes* 47, 1912, S. 126-140.
- Otto Krätz, *Goethe und die Naturwissenschaften*, München 1998.
- Bernd Krimmel (ed.), *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, Darmstadt 1986.
- Friedrich August Krubsiacus, *Gedanken von dem Ursprunge, Wachstume und Verfall der Verzierungen in den schönen Künsten, d.i. der Bau- Schnitz- Maler- und Kupferstecherkunst*, Leipzig 1759.
- Frank-Lothar Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim 1987.
- Rolf G. Kuehni, *Color Space and Its Divisions. Color Order from Antiquity to the Present*, Hoboken 2003.
- Edwin Lachnit, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit*, [Diss. Wien 1984] Wien 2005.
- Verena Limbrunner, *Qualitative Kennzeichnung optischer Phänomene auf der Grundlage von deren Symmetrieeigenschaften ausgehend von einer Betrachtung des Quadrats als figuralem Prototyp*, [Diss. Regensburg 1999], Regensburg 2000.
- Edward Harrington Lockwood, Robert Hugh Macmillan, *Geometric Symmetry*, Cambridge 1978.
- Arthur L. Loeb, *Color and Symmetry*, New York and Toronto 1971.
- Johannes August Lohne, *Newtons Theorie der Prismenfarben*, München 1969.
- Mario Andreas von Lüttichau, *Die deutsche Ornamentkritik im 18. Jahrhundert*, Hildesheim/Zürich/New York 1983, S. 78-99.
- Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena 1886. [Die Analyse der Empfindungen, Jena 1922; Nachdruck dieser Auflage: Darmstadt 1991].
- Klaus Mainzer, *Symmetrien der Natur: ein Handbuch zur Natur- und Wissenschaftsphilosophie*, Berlin 1988.
- Rainer Mausfeld, Dietrich Heyer (ed.), *Colour Perception. Mind and the physical world*, Oxford 2003.
- Wolfgang Metzger, *Gesetze des Sehens*, Frankfurt a.M. 1975.
- Ferdinand Möbius, *Über symmetrische Figuren*, *Journal für die reine und angewandte Mathematik* 4, 1852, 44.
- Karl Philipp Moritz, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Berlin 1793, hrsg. von Hanno-Walter Kruft, Nördlingen 1986.
- Edith Müller, *Gruppentheoretische und Strukturanalytische Untersuchungen der Maurischen Ornamente aus der Alhambra in Granada*, [Diss. Zürich] Rüschlikon 1944.
- Anders V. Munch, *Der stillose Stil Adolf Loos*, München 2005.
- Ulrich Neisser, *Cognition and Reality. Principles and Implications of Cognitive Psychology*, San Francisco 1976.
- Günter Oesterle, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske*, in: Herbert Beck, Peter C. Bol, Eva Maek-Gèrard (ed.), *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 1984.
- Friedrich Ohly, *Deus Geometra. Zur Geschichte einer Vorstellung von Gott*, in: Norbert Kamp, Joachim Wollasch (ed.), *Tradition als historische Kraft. Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des früheren Mittelalters*, Berlin 1982.
- Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, Pennsylvania 1992.
- Brinna Otto, *Geometrische Ornamente auf anatolischer Keramik: Symmetrien frühester Schmuckformen im Nahen Osten und in der Ägäis*, Mainz 1976.
- Helmut Pfotenhauer, *Klassizismus und Ornament: die italienischen Verzierungen in der deutschen Kunstdiskussion des 18. Jahrhunderts*, in: Frank-Rutger Hausmann (ed.), *Italien in Germanien*, Tübingen; 1996, S. 37-63.
- Patrick Primavesi, Simone Mahrenholz (ed.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen 2005.
- Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Wien 1966.
- Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, München 1977.
- Alois Riegl, *Aufsätze*, Berlin 1995.
- Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Wien 1996.
- Georges Roque, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Nimes 1997.
- Debra Schafer, *The Order of Ornament, the Structure of Style. Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*, Cambridge 2003.
- Leonhard Schmeiser, *Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft*,

- München 2002.
- Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954.
- Dorothea Scholl, *Von den Grottesken zum Grottesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance*, Münster 2004.
- Jörg Sellenriek, *Zirkel und Lineal. Kulturgeschichte des konstruktiven Zeichnens*, München 1987.
- Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, 2 Bde., Mittenwald 1977.
- A. Mark Smith, *Ptolemy's theory of visual perception: an English translation of the Optics with introduction and commentary*, Philadelphia 1996.
- Barry Smith, *Austrian Philosophy. The Legacy of Franz Brentano*, Chicago 1996.
- Andreas Speiser, *Die Theorie der Gruppen von endlicher Ordnung*, Stuttgart 1936.
- Peter S. Stevens, *Handbook of Regular Patterns. An Introduction to Symmetry in Two Dimensions*, Cambridge Mass. 1981.
- Ian Stewart, Martin Golubitsky, *Denkt Gott symmetrisch? Das Ebenmaß in Mathematik und Natur*, Basel 1993.
- Klaus Stromer (ed.), *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, Köln 2002.
- D'Arcy Wentworth Thompson, *On Growth and Form*, Cambridge 2000.
- James Trilling, *Ornament: a Modern Perspective*, Seattle 2003.
- Latifah Troncelliti, *The Two Parallel Realities of Alberti and Cennini: the Power of Writing and the Visual Arts in the Italian Quattrocento*, New York 2004.
- Alexander Wachter, *Das Spiel in der Ästhetik: systematische Überlegungen zu Kants Kritik der Urteilskraft* [Diss. Freiburg 2004], Berlin 2006.
- Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002.
- Bernhard Waldenfels, *Vom Rhythmus der Sinne*, in: derselbe, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* (Teil 3), Frankfurt a.M. 1999, S. 53-85.
- Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle and London 1988.
- Hermann Weyl, *Symmetrie*, Stuttgart 1981.
- Uwe Wieczorek, *Albertis Farbtheorie im Spiegel florentinischer Bildwerke des 14. und 15. Jahrhunderts*, Diss. Mainz 1986.
- Marcus Willaschek, *Der transzendente Idealismus und die Idealität von Raum und Zeit*, *Zeitschrift für philosophische Forschung* 51, 1997, S. 537-564.
- Gudrun Wolfschmidt (ed.), *Farben in Kulturgeschichte und Naturwissenschaft*, Hamburg 2010.
- Heinrich Zollinger, *Farbe. Eine multidisziplinäre Betrachtung*, Zürich 2005.
- Isabel Zollna, *Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung. Ein Überblick*, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 24, 1996, S. 12-52.
- Claude Perrault, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* (1683), Lausanne 1985.
- Lambert Wiesing (ed.), *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, Frankfurt am Main 2002.

3. Vom Primat der Figurenmalerei zur Ausgewogenheit der Areale von Ornament, Figur und Hieroglyphe: die strukturelle Entwicklung in den ornamentalen und in den figural darstellenden Elementen der ägyptischen Wandmalerei

Der erste Teil der nun folgenden Untersuchung analysiert den Aufbau und die Zusammensetzung der präsentierten Ornamente sowie die strukturellen Korrespondenzen zwischen ornamentaler und figural darstellender Gestaltung in gut erhaltenen Wand- oder Vasenmalereien der Hochkulturen des östlichen Mittelmeerraumes während unterschiedlicher Phasen, wobei der Schwerpunkt auf die bronzezeitlichen Artefakte gelegt wurde. Dabei erfolgt zunächst eine Betrachtung der ägyptischen Wandmalereien. Dies geschieht aus zwei Gründen: Zum einen handelt es sich bei den ägyptischen Wandmalereien in den meisten Fällen um Grabdekore und damit um eine typologisch homogene Dekorgruppe, in der sich Neuerungen bzw. Abweichungen leichter nachweisen lassen als in typologisch heterogenen Dekorgruppen. Zum anderen erstrecken sich die erhaltenen Grabdekore ohne nennenswerte Unterbrechung über einen Zeitraum von zweitausend Jahren und bieten sich daher für eine diachrone Untersuchung an. Selbst in der Spätzeit finden sich analog gestaltete Dekore noch im sepulkralen Kontext, allerdings nicht mehr auf Grabwänden und -decken, sondern in miniaturisierter Darstellungsform auf Särgen. Sowohl die vorhandene typologische Homogenität der Dekore als auch deren chronologische Kontinuität lassen es daher geraten erscheinen, am Beginn dieser Untersuchung der ägyptischen Wandmalerei den Vorzug vor einer Untersuchung der vorderasiatischen Wandmalerei zu geben, obgleich die ältesten bis zum derzeitigen Zeitpunkt entdeckten Funde von Wandmalereien der Hochkulturen des östlichen Mittelmeeres im vorderasiatischen Kulturraum gemacht wurden, und zwar bereits in neolithischer Zeit. Doch zwischen den einzelnen erhaltenen vorderasiatischen Dekoren klaffen in den frühen Phasen große chronologische Lücken, und darüber hinaus sind die vorderasiatischen Dekore in den unterschiedlichen Phasen äußerst heterogen aufgebaut, dass es angemessener erscheint, die im Vergleich dazu homogene ägyptische Dekorreihe an den Anfang zu stellen.

Betrachtet man die monumentale dekorative Flächenkunst⁷¹⁸ Ägyptens insgesamt, so fallen bereits auf den ersten Blick die drei wichtigsten Kriterien ins Auge: eine ausgeprägte Polychromie, ein in Registersysteme an die Fläche gebundenes Dekor und eine Schrift, deren Komponenten sowohl mit den großformatigen figuralen als auch mit den kleinformatigen ornamentalen Bestandteilen formal und farblich korrespondieren. Diese drei Kriterien lassen sich

⁷¹⁸ Zur Flächenkunst ist auch das Flachrelief zu zählen; zur Beziehung von Malerei und Relief siehe vor allem das Kapitel mit der gleichnamigen Überschrift bei: Heinrich Schäfer, *Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage*, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Emma Brunner-Taut, Wiesbaden ⁴1963, S. 75-85.

einzelnen bereits in den Überresten der Wandmalerei der ersten Dynastie⁷¹⁹ nachweisen. In Kombination treten sie zuerst während der vierten Dynastie auf und prägen seit dieser Phase die ägyptische Flächenkunst, in der Spätphase häufig auch innerhalb eines einheitlichen zugrunde liegenden Rastersystems, noch bis weit in die römische Kaiserzeit hinein. Es ist vor allem diese systematische Kombination von Elementen, welche die monumentale Wandmalerei⁷²⁰ Ägyptens von der anderer bronzezeitlicher Hochkulturen im östlichen Mittelmeerraum grundlegend unterscheidet.

3.1. Forschungsgeschichte

Während zu fast allen Gattungen der ägyptischen Kunst, selbst zum dekorativ-ornamentalen Aspekt der Hieroglyphen⁷²¹, bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt zahlreiche Untersuchungen erschienen sind, sucht man Beiträge zur ägyptischen Ornamentik im Bereich der ägyptologischen Forschung vergeblich. Nach wie vor wird in den Standardwerken zur ägyptischen Kunst auf Riegls *Stilfragen* von 1893 verwiesen⁷²², was trotz der unbestrittenen Verdienste dieser Abhandlung zum einen aufgrund der Beschränkung der Riegl'schen Untersuchung im ägyptischen Bereich auf das Motiv der Lotosblüte und zum anderen aufgrund der zahlreichen neuen publizierten Grabungsfunde dem Repertoire der ägyptischen Ornamentik nicht gerecht wird. Zwar erfreut sich die ägyptische Ornamentik, die polychrome Bauplastik eingeschlossen, in den zahlreich publizierten Ornamentsammlungen⁷²³ der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit, doch erscheinen hier die einzelnen Motive häufig ohne Bezug auf ihren ornamentalen und auf ihren großformatigen figuralen Kontext, mitunter auch in frei gewählten Farbkombinationen oder in einer Abbildung in Schwarzweiß, und durch derartige Abweichungen erfährt die ursprünglich vorhandene symmetrische Struktur des polychromen Ornamentes eine Veränderung.⁷²⁴ Eine wissenschaftliche Abhandlung zur Struktur des ägyptischen Ornaments steht nach wie vor aus.

⁷¹⁹ Die Zeitangaben zur ägyptischen Chronologie der vorliegenden Untersuchung folgen der Chronologie von Beckerath: Jürgen von Beckerath, *Chronologie des pharaonischen Ägypten: die Zeitbestimmung der ägyptischen Geschichte von der Vorzeit bis 332 v. Chr.*, Mainz 1997.

⁷²⁰ Es ist besser, von Wandmalerei und nicht von Freskierung zu sprechen, da es sich bei der altägyptischen Malweise um eine Gouachetechnik und nicht um eine Freskenmalerei handelt. Siehe dazu: Nina M. Davies, *Ägyptische Wandmalerei*, Berlin 1959, S. 5.

⁷²¹ Zum dekorativen Aspekt der Hieroglyphen siehe vor allem: Nina M. Davies, *Picture Writing in Ancient Egypt*, Oxford 1958.

⁷²² Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985].

⁷²³ U.a. Owen Jones, *The Grammar of Ornament: Illustrated by Examples from Various Styles of Ornament*, London 1856.

⁷²⁴ Ein Verfahren, welches sich bis in die heutige Zeit hinein erhalten hat. Siehe dazu vor allem: Eva Wilson, *Ornamente. Das Handbuch einer 8000jährigen Geschichte*, Bern 1996, S. 39ff. Den Tatbestand, dass eine farbige Wiedergabe für ägyptische Muster unerheblich sei, hebt Eva Wilson in ihrer Einleitung zu einem ägyptischen

Auch in den Standardwerken zur ägyptischen Kunst führt das Ornament bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt ein Schattendasein. Selbst in den Abbildungen werden zwar häufig noch die Hieroglyphen, die nicht nur inhaltlich, sondern auch farblich und formal mit den Figuren in Verbindung stehen, gezeigt, die rahmenden Ornamentstreifen hingegen sucht man in der Regel vergeblich. Im besten Fall finden sich unvollständige, an den Rändern geschnittene Ornamentformen.⁷²⁵ Kurz abgehandelt wird das Ornament in dem 1998 neu aufgelegten, aber nur unwesentlich revidierten Standardwerk aus dem Jahr 1958 von William Stevenson Smith *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, und zwar im 13. Kapitel unter der Überschrift *The Minor Arts and Foreign Relations of the Middle Kingdom*.⁷²⁶ Wie bereits der Titel des Kapitels zeigt, geht es Stevenson Smith weniger um die Darstellung einer Entwicklungsgeschichte des ägyptischen Ornamentes als um die Klärung der Frage, wann eine Übernahme fremder Motive⁷²⁷ in die ägyptische Ornamentik stattgefunden und wie sich ihre Integration, z. T. durch *Modifizierung* originaler Motive,⁷²⁸ vollzogen hat.

Auch die Erstveröffentlichung einer umfassenden ägyptischen Kunstgeschichte⁷²⁹ im Jahr 1997 durch die englische Ägyptologin Gay Robins⁷³⁰ enthält kein eigenes Kapitel zur Ornamentik, doch immerhin zahlreiche Abbildungen, die den kompletten Wandaufbau [z. T. auch mit Deckendekoration] oder zumindest die für die ornamentale Gestaltung relevanten Teile zeigen.⁷³¹

Musterbuch noch hervor: Eva Wilson, *Ancient Egyptian Designs*, British Museum Pattern Books 3, London 1990, S. 7. Wilson weist darauf hin, dass Farbe stets der Zeichnung nachgeordnet sei und dass man in der ägyptischen Ornamentik – außer bei darstellenden Farbwerten für vegetabile Motive [wie z.B. Lotosknospe bzw. -blüte] – zweifarbig gearbeitet habe und daher sei eine Schwarzweiß-Abbildung für diese Art der Ornamentik angemessen. In der zweifarbigem Wiedergabe wird jedoch die symmetrische Wertigkeit der polychromen Ornamente heraufgesetzt und ein derartiges Vorgehen verunklärt nicht nur die ursprüngliche Intention der ägyptischen Kunsthandwerker sondern erschwert auch das Verständnis des Betrachters; zu der Bedeutung der Farbanzahl für die gruppentheoretische Einordnung des Ornamentes siehe vor allem: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle and London 1988, S. 44.

⁷²⁵ So besitzt die vollständige Abbildung einer Decke Seltenheitswert und selbst ein Deckenausschnitt lässt sich nur selten finden. Eine solche Ausnahme bildet eine Abbildung aus der Grabkammer des Sennefer/Theben Nr. 96 A-B aus der 18. Dynastie bei: Kazimierz Michalowski, *Die ägyptische Kunst*, neubearbeitet und erweitert von Jean-Pierre Corteggiani et al., Darmstadt 2001, Abb. 106. Deckenabbildungen aus diesem Grab zeigt auch: Karl Steinorth, Josef Pokorny (ed.), *Sennefer. Die Grabkammer des Bürgermeisters von Theben*, Mainz 1986.

⁷²⁶ William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] 1998, S. 113ff.

⁷²⁷ Im Mittelpunkt steht die Frage nach der Beziehung zwischen den Motiven der Lotosblüten und der Spirale und nach dem Ursprung der Palmette.

⁷²⁸ William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] 1998, S. 117.

⁷²⁹ Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997.

⁷³⁰ Sie veröffentlichte u. a. *Egyptian Painting and Relief* (1986), *Women in Ancient Egypt* (1993), *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art* (1994), *The Art of Ancient Egypt* (1997), und *Egyptian Statues* (2001).

⁷³¹ So zeigt Robins z.B. mitunter auch die sonst sträflich vernachlässigte Sockelzone: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 163 Abb. 193.

Darüber hinaus hat die Autorin in früheren Abhandlungen zu einzelnen Gattungen der ägyptischen Kunst die Ornamentik zumindest peripher in ihre Untersuchung mit einbezogen.⁷³² In der 2001 erschienenen und von Jean-Pierre Corteggiani neubearbeiteten und erweiterten Ausgabe der *Ägyptischen Kunst* von Kazimierz Michalowski (1968)⁷³³ lassen sich – bezogen auf die reiche Bebilderung – hingegen nur wenige Abbildungen mit Ornamenten nachweisen und im Text sucht man vergeblich nach einer Bemerkung zur Ornamentik.

Das Auftreten einzelner Motive der ägyptischen Flächenkunst, unabhängig davon, ob sie kleinformatig innerhalb eines Randstreifens oder innerhalb des Areal der großformatigen Figurendarstellungen eingesetzt werden, belegt Crowley⁷³⁴ in der 1989 erschienenen Abhandlung *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age*. Zwar untersucht Crowley, welche Motive jeweils von anderen bronzezeitlichen Hochkulturen übernommen worden, geht jedoch dabei in erster Linie von ikonographisch-ikonologischen Gründen für eine derartige Übernahme aus⁷³⁵ und verzichtet daher auf eine Überprüfung eventuell vorhandener analoger struktureller Aspekte in den unterschiedlichen bronzezeitlichen Dekoren, obgleich sie bei der [seltenen] Übernahme ornamental-dekorativer Motive – dies gilt für jede der von ihr untersuchten bronzezeitlichen Hochkulturen, im besonderen Maße jedoch für die bronzezeitliche ägyptische Hochkultur – von *utilitaristischen*⁷³⁶ Gründen ausgeht.

Das bis heute umfassendste Tafelwerk zur ägyptischen Ornamentik stellt der Tafelband *Das ägyptische Ornament* dar, der im Jahr 1963 von der tschechischen Kunsthistorikerin Milada Vilímková mit Abbildungen nach Aquarellen⁷³⁷ der Tschechin Paula Fořtová-Šamalová, veröffentlicht und von Vilímková auch mit einem einleitenden Text versehen wurde.⁷³⁸ Doch kann

⁷³² Dazu zählen: Gay Robins, *Egyptian Painting and Relief*, Haverfordwest 1986; und: Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994. Vor allem in *Proportion and Style* geht Robins auch auf die Frage nach der Genese des flächendeckenden ornamentalen Dekors ein.

⁷³³ Kazimierz Michalowski, *Die ägyptische Kunst*, neubearbeitet und erweitert von Jean-Pierre Corteggiani et al., Darmstadt 2001.

⁷³⁴ Janice L. Crowley, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age*, Goterna 1989.

⁷³⁵ Crowley spricht in diesem Zusammenhang von symbolischen Gründen: Janice L. Crowley, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age*, Goterna 1989, S. 280.

⁷³⁶ Janice L. Crowley, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age*, Goterna 1989, S. 282.

⁷³⁷ Die Aquarelle entstehen bereits 1930 während eines Aufenthaltes von Paula Fořtová-Šamalová in Ägypten, insbesondere im Tal der Könige. Sie aquarelliert, nachdem sie sich zuvor in Museen mit ägyptischen Sammlungen mit der Ornamentik vertraut gemacht hat, in fast allen damals zugänglichen Gräbern. Bereits Fořtová-Šamalová bedauert, dass sich kein Forscher ausschließlich mit der ägyptischen Ornamentik befassen mag. Siehe dazu ihr Nachwort: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, S. 189ff.

⁷³⁸ Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963.

auch dieser Band nur mit Einschränkungen zu Strukturuntersuchungen herangezogen werden. Dies liegt zunächst neben der Wahl eines häufig recht kleinen Formats vor allem an der Wahl des Ausschnitts, da eindeutige Kriterien – wie Rapportbegrenzung oder analoge Flächen – nicht genannt werden. Während ein klein gewählter Ausschnitt für einen ornamentalen Fries genügt, führt mitunter das gleiche Format bei dem Versuch der Rekonstruktion eines Deckenmusters zu Problemen, da die Vervielfältigung des Motivs [eine Kommentierung zu den einzelnen Mustern ist nicht vorhanden] unterschiedlich vorgenommen werden kann.⁷³⁹ Ferner fehlt bei den Mustern die Angabe, ob die Muster als horizontale oder als vertikale Streifen wahrgenommen wurden, was vor allem bei der Beurteilung der Zickzackmuster⁷⁴⁰ zu Schwierigkeiten führt. Hilfreich wäre auch eine – selbst wenn es sich nur um ein approximatives Verfahren handelt – Größenangabe der Ornamente gewesen.⁷⁴¹ Ein weiterer Mangel dieser Publikation liegt in der Auswahl der Monumente. Das Tal der Könige ist vor allem im Neuen Reich, d. h. während der 18. bis 20. Dynastie, die bevorzugte Nekropole gewesen. Daher bieten die Aquarelle nur den Einblick in eine kurze Periode der ägyptischen Ornamentik, die jedoch nach wie vor in den Forschungen zur ägyptischen Flächenkunst als *Blütezeit* der ägyptischen Wandmalerei gilt.⁷⁴²

Eine günstigere Forschungssituation bietet sich in Bezug auf Untersuchungen zu der symmetrischen Struktur für die bereits länger publizierten ägyptischen ornamentalen Dekore. Seit man im Forschungsbereich der Kristallographie, die ihrerseits aufgrund ihres mathematischen Aspektes eingebunden ist in die Ausbildung der Gruppentheorie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, erkannt hat, dass die Strukturen der Kugelpackungen von Kristallen der Struktur ägyptischer Flächenornamente entsprechen, hat man die islamische und altägyptische Ornamentik zum Anlass genommen, um systematisch die geometrischen Symmetrien, die so-

⁷³⁹ Siehe z.B.: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 2,3. Hier kann von dem ausgewählten Abschnitt nicht eindeutig darauf geschlossen werden, wie weit der Rapport geht.

⁷⁴⁰ Bereits in der ersten Dynastie werden vertikale [und zwar nur vertikale] Zickzackmuster mit anderen Mustern – wie Streifen – kombiniert. Siehe dazu: Walter B. Emery, Excavations at Sakkara: Great Tombs of the First Dynasty, London 1958, S. 7 Taf. 6-8.

⁷⁴¹ Leider finden sich in keiner Publikation Größenangaben zu Ornamentfriesen oder einzelnen Ornamentmotiven. Nur aus den Grabungsberichten können einige Angaben indirekt aus den Maßen der Bauglieder geschlossen werden.

⁷⁴² Neben den bereits erwähnten ägyptischen Kunstgeschichten, die alle auch Abschnitte zur Malerei [wenn auch nur kurze] enthalten, siehe vor allem zur ägyptischen Wandmalerei: Arpag Mekhitarian, Ägyptische Malerei, Tübingen 1989 mit keiner Erwähnung zur Ornamentik; und: Gay Robins, Egyptian Painting and Relief, Haverfordwest 1986; siehe dazu auch Anm. 10.

genannten Raumgruppen aller potentiell erzeugbaren Fries- und Flächenornamente, zu bestimmen.⁷⁴³ In diesen Untersuchungen wurde nachgewiesen, dass die ägyptischen Maler⁷⁴⁴ bereits über unterschiedliche gruppensymmetrische Operationen verfügten, mit denen flächenfüllende Ornamentsysteme erzeugt werden können. Daher stellt die Kategorie der Symmetrie – und in Verbindung mit ihr auch die Kategorie des Rhythmus – ein äußerst geeignetes Instrument zur systematischen Untersuchung des ägyptischen Ornaments dar.⁷⁴⁵

Zur Polychromie in den ägyptischen Dekoren liegen hingegen noch keine systematischen Untersuchungen vor. Da nach Einschätzung der Ägyptologen⁷⁴⁶ innerhalb der Gattungen der ägyptischen Kunst die Plastik und das Flachrelief den wichtigsten Stellenwert in der ägyptologischen Forschung einnehmen sollten, beschäftigen sich nur wenige Untersuchungen mit der ägyptischen Malerei, und der Aspekt der Farbpigmente wird nur summarisch abgehandelt. Darüber hinaus sind die Untersuchungen, die sich mit dem Aspekt der Farbe beschäftigen, – bis auf den oben erwähnten schmalen Band von Gay Robins⁷⁴⁷ – bereits vor einigen Jahrzehnten entstanden. Zu diesen älteren Untersuchungen zählen die *Altägyptische Malerei* von Albert Champdor⁷⁴⁸ aus dem Jahr 1957, die *Altägyptische Malerei* von Emerich Schaffran⁷⁴⁹ (1959) und die *Ägyptische Malerei* von Arpag Mekhitarian⁷⁵⁰ (1954), wobei letztere 1989 in einer erweiterten Form neu aufgelegt wurde. So bleiben in Bezug auf die Berücksichtigung des Farb-aspektes lediglich die Grabungsberichte und Veröffentlichungen zu einzelnen Gräbern. Diese sind in den letzten fünfzehn Jahren zahlreicher erschienen, seitdem ein Restaurierungsprogramm der ägyptischen Regierung zur Sicherung altägyptischen Grabanlagen ins Leben gerufen wurde.⁷⁵¹ Doch gilt in Bezug auf die Möglichkeit, die Entwicklungsgeschichte der ägyptischen Ornamente verfolgen zu können, für diese Publikationen das Gleiche wie für die

⁷⁴³ Als Erster untersuchte diese Gruppen vollständig der Russe Evgraf Stepanivič Fedorov: Evgraf Stepanivič Fedorov, *Novye pribory dlja geometričeskich i optičeskich isledovanij kristallov*, St. Petersburg 1894 [Evgraf Stepanivič Fedorov, *Symmetry of Crystals*, Washington 1971]. Zur Bedeutung der kristallographischen Symmetriegruppen für die Ornamentik siehe auch: Holger Weitzel, *Kristallographische Symmetrien in der bildenden Kunst*, in: AK Bernd Krimmel (ed.), *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, Darmstadt 1986, S. 417-436. Zur Bedeutung der ägyptischen Ornamentik für die sogenannte *streng Symmetrie* siehe den Einleitungsteil bei: Hermann Weyl, *Symmetry*, Princeton 1981 [Text von 1951]. Zu den vier Symmetrie-Prinzipien für Flächenmuster gehören: Spiegelung, Translation, Rotation und Gleitspiegelung: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle and London 1988, S. 44. Bei Washburn finden sich auch zahlreiche Beispiele zur ägyptischen Grabmalerei.

⁷⁴⁴ Dies gilt für die Ornamente in den Grabmalereien der 18. Dynastie.

⁷⁴⁵ Zur Bedeutung der ägyptischen Ornamentik für die Erzeugung von Symmetrien siehe u. a.: Andreas Speiser, *Die Theorie der Gruppen von endlicher Ordnung*, Basel 1936, S. 76ff.

⁷⁴⁶ Siehe dazu u. a.: Emma Brunner-Taut (ed.), *Ägypten. Geschichte – Kunst – Menschen*, Stuttgart 1984, S. 79.

⁷⁴⁷ Gay Robins, *Egyptian Painting and Relief*, Haverfordwest 1986.

⁷⁴⁸ Albert Champdor, *Altägyptische Malerei*, Leipzig ²1959.

⁷⁴⁹ Emerich Schaffran, *Altägyptische Malerei*, Bern ³1978.

⁷⁵⁰ Arpag Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Tübingen 1989.

⁷⁵¹ Siehe dazu u. a.: Abdel Ghaffar Shedid, Matthias Seidel, *Das Grab des Nacht. Kunst und Geschichte eines Beamtengrabes der 18. Dynastie in Theben-West*, Mainz 1991.

Publikation der Ornamente von Paula Fořtová-Šamalová: Auch diese Publikationen beschränken sich auf Gräber, die innerhalb des Zeitraums der 18. bis zur 20. Dynastie entstanden sind und decken dadurch nur einen kurzen Zeitraum der ägyptischen Flächenkunst ab. Bemerkungen über die Maltechnik der Ornamentik sucht man auch in diesen neueren Untersuchungen vergeblich.

3.2. Farbpalette und Maltechnik in den ägyptischen Dekoren

3.2.1. Farbpalette

Sowohl hinsichtlich der eingesetzten Materialien als auch in Bezug auf den Malstil lassen sich mehrere Phasen innerhalb der altägyptischen Wandmalerei unterscheiden.⁷⁵² Im Alten Reich (2707-2216 v. Chr.)⁷⁵³ trägt man die Farben in der Regel entweder direkt auf den Felsgrund oder auf einen stuckierten Grund auf. Die Farbpalette besteht zunächst aus sechs bis sieben Farben⁷⁵⁴, und zwar: Rot – Ocker – Schwarz – Weiß – [Rosa] – Grün und Blau.⁷⁵⁵ Einigen frühen – als Wandmalereien bezeichneten – erhaltenen Fragmenten dieser Periode⁷⁵⁶ liegt jedoch eine andere Technik zugrunde: Zunächst werden in den Kalkstein die gewünschten Motive ausgehöhlt und eingeschnitten und anschließend mit einem Farbteig ausgefüllt, ein Verfahren, welches eine bereits im Motiv vorhandene Geometrisierung verstärkt.⁷⁵⁷

⁷⁵² Siehe dazu: Arpag Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Tübingen 1989.

⁷⁵³ Das älteste (ca. 2700 v. Chr.) erhaltene Fresko ist der Fries der sieben *Gänse von Meidum* [heute im Museum von Kairo]; es handelt sich dabei um Malerei auf Stuck: Der Fries bedeckte die Ziegelwände an der Nordwand der Grabkapelle der Itet [4. Dynastie] in Meidum; zur Malerei siehe: Arpag Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Tübingen 1989, S. 11; eine Abbildung findet sich in: Gay Robins, *Egyptian Painting and Relief*, Haverfordwest 1986, S. 54 Abb. 49. Zur Entdeckung der Pyramide in Meidum siehe u. a.: Kazimierz Michalowski, *Die ägyptische Kunst*, neubearbeitet und erweitert von Jean-Pierre Corteggiani et al., Darmstadt 2001, S. 507f.

Auch einige weitere Grabkapellen – wie die Grabkapelle des Rahotep und seiner Frau Nefert [Regierungszeit von Sneferu] – enthalten Wandmalereien; siehe dazu: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 51.

⁷⁵⁴ Im Gegensatz zu den sieben Farben der aristotelischen Farbreihe wirkt die ägyptischen Palette des Alten Reichs durch die Farbe Rosa, welche an die Stelle von Violett tritt, heller.

⁷⁵⁵ Dabei handelt es sich um folgende Materialien: Rot wird aus rotem Ocker oder Eisenoxid hergestellt, Gelb aus gelbem Ocker, entweder aus Eisenoxid oder aus einem natürlichen Arsensulfid, Blau aus Azurit, einem Kupferkarbonat aus dem Sinai und der östlichen Wüste oder aus einer künstlichen Fritte, die man aus den Elementen Silicium – Kupfer – Calcium fertigt. Grün wird entweder aus grüner Fritte oder aus Malachit, einem Kupferkarbonat, einem wenig haltbaren Pigment vom Sinai und der östlichen Wüste hergestellt oder aus einem anderen Kupfererz, dem sogenannten Chrysocolla; es kann aber auch aus blauer Fritte und gelbem Ocker gemischt sein, Schwarz wird aus Karbon, Ruß oder Kohle hergestellt, Weiß stellt man aus Gips, Calciumsulfat oder aus Calciumcarbonat her; siehe dazu: Gay Robins, *Egyptian Painting and Relief*, Haverfordwest 1986, S. 20. Die Konvention für die Darstellung natürlicher Farben in der ägyptischen Malerei ist folgende: Für Vegetation wird stets grün gewählt und für Wasser blau. Das Edelmetall Gold wird gelb wiedergegeben. Männliches Inkarnat erhält ein rötliches Braun, das Inkarnat höhergestellter Frauen hingegen ein helleres Braun oder Gelb; siehe dazu: Gay Robins, *Egyptian Painting and Relief*, Haverfordwest 1986, S. 27.

⁷⁵⁶ Dies gilt auch für den Gänsefries von Meidum. Siehe dazu: Arpag Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Tübingen 1989, S. 25.

⁷⁵⁷ Leider findet sich in den Darstellungen über die Malerei keine Beschreibung, ob auch die frühesten Ornamentfriese in dieser Technik ausgeführt werden.

3.2.2. Die Wiedergabe der menschlichen Figur

Unabhängig von zeitgebundenen Längungen oder Stauchungen werden in sämtlichen Mal- und Relieftechniken seit der vordynastischen Periode⁷⁵⁸ menschliche Figuren durchgehend geometrisiert und damit gleichsam als ein komposites Diagramm wiedergegeben: Der Kopf wird im Profil gezeigt, das eine Auge mit der Augenbraue jedoch frontal. Schultern und Brust werden frontal wiedergegeben, die Brustwarze jedoch am seitlichen Kontur in Profilansicht. Der frontal angegebene Nabel wird nahe an den Körperkontur, hinter das Bauchprofil, gelegt. Gesäß, Ellenbogen, Hüften, Beine, Knie und Füße⁷⁵⁹ werden grundsätzlich im Profil gegeben, können jedoch – mit Ausnahme der Füße – durch Kleidung oder eine Schrittstellung so verändert werden, dass in diesem Bereich im Auge des Betrachters eine bilaterale Symmetrie mit einer intendierten vertikalen Mittelachse vorgetäuscht wird.

3.2.3. Ornament

Bereits in der prädynastischen Periode findet man etwa seit der Mitte des 4. Jahrtausends, vor allem auf Tongefäßen⁷⁶⁰, zunehmend gemalte oder geritzte Verzierungen.⁷⁶¹ Anfangs wird das Dekor ohne einen Bezug zur Gefäßform aufgetragen. Allmählich zeigt sich jedoch das Bestreben, die gegebene Form in horizontalem oder vertikalem Sinn zu gliedern, und auf der Gefäßoberfläche beginnt sich eine komplexe Gliederung aus einer Kombination von linearen und flächigen Elementen durchzusetzen.⁷⁶² Vermutlich zeitlich etwas später werden reihenweise übereinander [in Registern] C-förmige Bögen mit leichten Einrollungen angeordnet⁷⁶³, aus denen sich die sogenannten Meereswellen entwickeln können.⁷⁶⁴ Auch Figuren (Menschen- oder Tiergestalten) werden miteinander kombiniert und als Reihung neben- oder übereinander

⁷⁵⁸ Siehe dazu Kathryn A. Bard, *The Emergence of the Egyptian State (3200-2686 v. Chr.)* in: Ian Shaw, *The Oxford History of Ancient Egypt*, Oxford 2000, S. 65.

⁷⁵⁹ Traditionell werden beide Füße von der Innenseite gezeigt, d.h. es gibt nur eine Form, welche *Fuß* repräsentiert, die ohne Differenzierung sowohl für den nahen/vorderen als auch für den fernen/hinteren Fuß benutzt wird; siehe dazu u. a.: Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 13.

⁷⁶⁰ Es handelt sich dabei u. a. um Kratzer, Zickzacklinien, waagerechte Rillen, zu einem regelmäßigen Netz gekreuzte Striche, mitunter auch einfache Zweiglein in rotbrauner Bemalung auf hellgrundiger Negade-II-Keramik [seit der Mitte des 4. Jahrtausends]; siehe dazu: Dietrich Wildung, *Die Kunst des alten Ägypten*, Freiburg 1988, S. 25; siehe dazu auch: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, S. 5.

⁷⁶¹ Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, S. 5. Siehe dazu auch: Béatrix Midant-Reynes, *The Naquada Period*, in: Ian Shaw, *The Oxford History of Ancient Egypt*, Oxford 2000, S. 44ff.

⁷⁶² Siehe dazu: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 31 Abb. 24.

⁷⁶³ Im Gegensatz zu den asymmetrischen Spiralen der minoischen Keramik sind die prädynastischen ägyptischen C-Bögen axialsymmetrisch aufgebaut.

⁷⁶⁴ Zur Frage der Datierung: siehe u. a.: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 30f.

gesetzt, mitunter auch in plastischer Manier.⁷⁶⁵ Symbolische ornamentale Elemente hingegen, deren Anordnung ein schlagwortartig erzählender Sinn innewohnt, scheint man erst auf früh-dynastischen Zylindersiegeln eingesetzt zu haben.⁷⁶⁶

Eine Monumentalisierung der linearen zickzackförmigen Verzierungsformen⁷⁶⁷, die sich auf den Tongefäßen der prädynastischen Periode finden, dokumentiert der älteste erhaltene freskierte rein ornamentale Wandschmuck⁷⁶⁸ in der Innenwand einer Nische, die zu einer Fassadenstruktur in der Grabanlage Nr. 3505 – wahrscheinlich einem Königsgrab – der ersten Dynastie in Sakkara gehört.⁷⁶⁹ Später, in der 5. Dynastie, kombiniert man – ebenfalls in Privatgräbern in Sakkara – in einer patchworkartigen Manier polychrome Streifen im Zickzack-Muster zu einem umfassenderen dekorativen Kontext.⁷⁷⁰ Als sich die Grabanlagen in den folgenden Dynastien allmählich zu aufwendigen, aus mehreren Gängen und Kammern bestehenden Komplexen entwickeln, werden nicht nur die dekorativen Aufgaben umfangreicher, sondern auch die Gestaltungsmöglichkeiten vielfältiger.⁷⁷¹

3.3. Das Alte Reich

3.3.1. Figurendarstellung

Bereits im Alten Reich entwickelt man für die Darstellung der menschlichen Figuren ein System von Linien, um die unterschiedlichen Teile des Körpers sicher platzieren zu können.⁷⁷² Axialsymmetrisch bedeutsam wird bei stehenden Figuren eine zentral von der Scheitelmittle bis

⁷⁶⁵ Bereits in der vordynastischen Periode findet man gelegentlich Relieffiguren, siehe dazu u. a. Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, S. 6; siehe dazu auch: Christiana Köhler, Die Keramik von der späten Naqada-Kultur bis zum frühen Alten Reich (Schichten III bis VI), Mainz 1998.

⁷⁶⁶ Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, S. 7.

⁷⁶⁷ Es handelt sich dabei um senkrecht angeordnete Zickzackfriese in den Farben Weiß – Rot – Blau, die sich jeweils zu Rhomben schließen. Zum Teil werden die Friese von vertikalen Flechtbändern gerahmt.

⁷⁶⁸ Walter B. Emery, Excavations at Sakkara: Great Tombs of the First Dynasty, London 1958, S. 7 Taf. 6-8. Zu den frühdynastischen Gräbern in Sakkara siehe auch: Jean-Philippe Lauer, Die Königsgräber von Memphis. Grabungen in Sakkara, Bergisch Gladbach 1988.

⁷⁶⁹ Elizabeth J. W. Barber, Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages, Princeton 1991, S. 341.

⁷⁷⁰ Siehe dazu vor allem: Norman de Garies Davies, The Mastaba of Ptahhetep and Akhethetep at Saqqareh. Teil 1, London 1900, Taf. XX: Es handelt sich dabei meist um Zickzack- und Rautenmuster sowie auf der Basis eines meist queroblongen Netzes konstruierte polychrome Rautenmuster, die als gedoppelte Zickzackmuster verstanden werden können.

⁷⁷¹ Ausgeprägte Sockelzonen finden sich in den frühen Grabdekorationen noch nicht.

⁷⁷² In der 5. Dynastie erscheinen [z.B. in Grab A2 von Meir] in den Wanddekorationen Figuren, die auf ein System von Hilfslinien gezeichnet sind. In der Regel gibt es eine vertikale Achse, welche auf Höhe des Ohres verläuft und den Körper in zwei Teile teilt. Acht horizontale Linien laufen durch die Schlüsselpunkte des Körpers: Scheitellinie – Haaransatz – Verbindung von Hals und Schultern – Achseln – Ellenbeugen und der untere Rippenbogen – untere horizontale Gesäßfalten – Knie – Mitte des Unterschenkels. Siehe dazu: Gay Robins, Proportion and Style in Ancient Egyptian Art, Austin 1994, S. 64.

zum Boden durchgezogene vertikale Hilfslinie.⁷⁷³ Damit erfolgt eine Zentrierung der Figur um diese Achse herum sowie die Möglichkeit zur Ausbildung einer bilateral symmetrischen Valenz im mittleren, frontal ausgerichteten Bereich der Figur, d. h. ab dem Halsbereich und eventuell bis in die Oberschenkel hinein. Auch die ausgesparte Fläche der Schrittstellung im Bereich der Unterschenkel, die meist die Form eines Dreiecks mit der Basis auf der Bodenlinie⁷⁷⁴ annimmt, wird durch die vertikale Hilfslinie in zwei meist recht kongruente Teile geteilt und dadurch in die bilaterale symmetrische Struktur des Oberkörperbereichs eingebunden. Bei einer deutlichen Muskelangabe im Wadenbereich hingegen überlagert das Motiv der Translation [Fuß vor Fuß]⁷⁷⁵ die Ausbildung einer vertikalen axialsymmetrischen Valenz in diesem Bereich.⁷⁷⁶

Nur die stets lateral, d. h. im Profil gegebenen Teile der Figur (der Kopf, die Knie und die Füße) entziehen sich dem bilateralen Symmetrieschema vollständig. Sie orientieren die Figur nach rechts oder links. Ein gewisser Freiraum für den Darstellungsmodus kommt vor allem den Händen und daher auch – bedingt – den Armen zu. Die Hände sind im wahrsten Sinne des Wortes die eigentlichen Handlungsträger. Ihre Attribute und/oder Gebärden bieten meist eine simultane Übersetzung des Hieroglyphentextes über oder zwischen den Figuren. So präsentiert sich die visuelle Demonstration einer Handlung primär als Abweichung von der vertikalen Symmetrieachse.⁷⁷⁷

In einer Reihung von analog strukturierten Figuren⁷⁷⁸ besteht in der Regel ein bestimmter Abstand zwischen den einzelnen Figuren und daraus entwickelt sich im Auge des Betrachters ein Rhythmus, der sich geometrisch als eine Folge von Translationen definieren lässt.⁷⁷⁹ Gleichzeitig wird durch die Reihung eine latent vorhandene bilateral symmetrische Valenz in den einzelnen Figuren – zumindest im Auge des modernen Betrachters – mitunter so verstärkt, dass die Figuren an den beiden Enden der Reihung als weitgehend spiegelsymmetrisch wahr-

⁷⁷³ Mit dieser Achse kann die Figur in Beziehung zu eventuellen Ornamentformationen treten.

⁷⁷⁴ Aufgrund der formalen Kongruenz stellt diese ausgesparte Fläche das horizontalsymmetrische Pendant zu der Dreiecksform des Oberkörpers dar.

⁷⁷⁵ Das Motiv der Translation ist jedoch auf den Bereich vom Fuß bis zum Knie beschränkt. Oberhalb des Knies geht die Translation – durch die Bewegung der Oberschenkel aufeinander zu – in eine bilaterale Symmetrie über.

⁷⁷⁶ Das Motiv der Translation [Fuß vor Fuß] kann ikonographisch als Bewegung, Aktion bzw. Rhythmus gedeutet werden. Eine eindeutige Translation findet sich im Alten Reich nur bei männlichen Figuren. Weibliche Figuren haben ihre Füße dicht hintereinander gesetzt, auch noch in späterer Zeit. Siehe dazu u. a.: Kazimierz Michalowski, *Die ägyptische Kunst*, neubearbeitet und erweitert von Jean-Pierre Corteggiani et al., Darmstadt 2001, S. 384 Abb. 454 [Detail einer Opferszene aus dem Grab des Minnacht in Theben, 18. Dynastie].

⁷⁷⁷ Gleichartige/gleichförmige Handlungen mehrerer Figuren können jedoch als Translationssequenz wiedergegeben werden. Vergleiche dazu u. a.: Kazimierz Michalowski, *Die ägyptische Kunst*, neubearbeitet und erweitert von Jean-Pierre Corteggiani et al., Darmstadt 2001, S. 383 Abb. 452 [Grab des Rechmire in Theben/18. Dynastie, Transport des Grabmobiliars].

⁷⁷⁸ D.h. ein Fries.

⁷⁷⁹ Auch diese Reihung lässt sich wieder – siehe dazu auch Anm. 178 – ikonographisch als Bewegung deuten.

genommen werden und sich dadurch auch eine bilaterale Symmetrieachse im Zentrum der Figurengruppe konstituiert. Dieses Phänomen kann sowohl bei einer geraden Anzahl von Figuren als auch bei einer ungeraden Anzahl beobachtet werden. Der Symmetrieeindruck ist jedoch in beiden Gruppen unterschiedlich. Bei einer geraden Anzahl bleibt der Bereich um die bilaterale Symmetrieachse herum, d. h. der zentrale Bereich der Komposition selbst, leer, bei einer ungeraden Anzahl hingegen wird der zentrale Bereich durch eine Figur hervorgehoben. Dieses Phänomen verstärkt sich bei bilateral symmetrisch gestalteten Gruppen, die dadurch gekennzeichnet sind, dass mindestens zwei Figuren einander zugewandt sind. Durch ihre Zuwendung konstituieren sich ihre Köpfe [bei analogen Frisuren, gleichem Geschlecht], ihre Knie und ihre Füße zu einer recht präzisen bilateralsymmetrischen Darstellung, die durch eine analoge Arm- und Handhaltung noch verstärkt werden kann.⁷⁸⁰ Die kleinste bilateral symmetrische Figurengruppe, die sich aus zwei einander zugewandten Figuren konstituiert, wird auch als antithetische oder *heraldische* Symmetrieform bezeichnet.⁷⁸¹ Diese Symmetrieform entwickelt sich nach Riegl insbesondere aus den Tierdarstellungen heraus, da bei diesen die Frontalansicht die am wenigsten charakteristische sei und man daher lieber zwei einander zugewandte Tiere in Profilansicht darstellte als ein einzelnes Tier frontal.⁷⁸² Doch dieses Argument trifft genauso auf die Darstellungsform der menschlichen Figuren in der ägyptischen Flächenkunst zu. Da bereits die einzelne menschliche Figur – aufgrund der bilateral symmetrischen Darstellung des Oberkörpers als ein mit der Spitze nach unten zeigendes Dreieck – Elemente des sogenannten Wappenstils aufweist⁷⁸³, ist davon auszugehen, dass sich das Prinzip des sogenannten Wappenstils in der ägyptischen Kunst⁷⁸⁴ unabhängig von einem orientalischen Einfluss entwickelt hat.

Eine Figurengruppe mit einer Betonung der vertikalen Mittelachse benötigt hingegen mindestens drei Figuren: eine zentrale und zwei seitliche, wobei die Akzente unterschiedlich gesetzt werden können:

⁷⁸⁰ Das älteste Beispiel für diesen Symmetrietypus bilden die Gänse von Meidum: Siehe dazu Anm. 32.

⁷⁸¹ Die heraldische Symmetrieform wird – neben ihrer Bedeutung für die Heraldik – vor allem in der islamischen Kunst weiterentwickelt. Siehe dazu vor allem: Johannes Kalter, *Symmetrien in der islamischen Kunst*, in: AK Bernd Krimmel (ed.), *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, Darmstadt 1986, S. 177-196, besonders S. 192f.

⁷⁸² Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 39.

⁷⁸³ Die bilaterale Symmetrieachse wird formal nicht gekennzeichnet sondern muss vom Beobachter gleichsam ex negativo erkannt werden.

⁷⁸⁴ Und zwar lässt sich diese symmetrische Präferenz nicht nur für die Darstellungen der menschlichen Figuren in der ägyptischen Flächenkunst, sondern auch für die Darstellungen der menschlichen Figuren in der ägyptischen Plastik nachweisen, denn bereits in den Plastiken menschlicher Figuren im Alten Reich sind jeweils die einzelnen Seiten in der Regel auch bilateral symmetrisch im Sinne einer heraldischen Symmetrieachse aufgebaut.

(1) Alle drei Figuren können analog bilateral symmetrisch aufgebaut sein. In einer derartigen Anordnung verringert sich die Betonung der zentralen Spiegelachse und stattdessen gewinnt die Reihung und damit das Prinzip des Rhythmus im Auge des Betrachters an Gewicht.

(2) Verhalten sich hingegen die beiden lateralen Figuren spiegelbildlich symmetrisch zueinander und weist lediglich die zentrale Figur einen asymmetrischen Aufbau auf, so liegt das Schwergewicht eines derartigen Darstellungsschemas im Prinzip der Antithese. Trotz der zentralen Figur liegt in einer derartigen Konstruktion der Schwerpunkt auf den beiden Seiten und nicht auf der Mitte und zugleich wirkt der Aufbau der Figurengruppe insgesamt sehr geschlossen.

(3) Besteht nun eine Gruppe aus einer streng bilateral symmetrisch konstruierten zentralen Figur sowie zwei nur latent bilateral symmetrisch flankierenden Figuren so tritt eine derartig starke Betonung des Zentrums im Auge des Betrachters ein, dass sogar stärkere Asymmetrien in den Randzonen toleriert werden, ohne die Wahrnehmung einer zentralen bilateralsymmetrischen Valenz zu beeinträchtigen. Bei einer derartigen Struktur verlagert sich die Wahrnehmung des Betrachters weg von den beiden Seiten und hin auf das Zentrum.

Es ist evident, dass in einem Kunststil, in welchem sowohl der Kopf als auch die Füße einer menschlichen Figur nur im Profil dargestellt werden, eine durchgehende zentrale bilaterale Symmetrieachse innerhalb einer Figur letztlich nie erreicht werden kann, oder – anders formuliert im Sinne der Argumentation von Riegl – wenn ein Kunstwollen nur Figuren darstellt, die einer vollständigen bilateral symmetrischen Gestaltung widerstreben bzw. sich dieser nicht beugen, so kann das Ziel dieses Kunstwillens bei der Gestaltung von Bildfeldern und Figurengruppen innerhalb von Friesen bzw. Registern nicht im Demonstrieren einer zentralen bilateralen Symmetrieachse (3) liegen. Sondern das Interesse richtet sich vielmehr darauf, durch Konfigurationen von primär – zumindest in Bereichen – asymmetrischen Figuren, die sich einander zuwenden, eine axialsymmetrische Struktur ohne eine Füllung des Bereichs um die vertikale Mittelachse herum herzustellen.⁷⁸⁵ So gerät ein freier, nicht besetzter Bereich in der Mitte der Darstellung sozusagen *ex negativo* zum symmetrischen Zentrum. Dominiert ein derartiges Gestaltungsprinzip, das sich bestenfalls als ein erweiterter Wappenstil verstehen lässt, so bedeutet dies einen Verzicht auf lange Figurenreihungen in Antithese, denn sobald die korrespondierenden Figuren auf den beiden Seiten nicht mehr mit einem Blick erfasst werden können, reduziert sich bzw. erlischt sogar die Wahrnehmung einer bilateralsymmetrischen Struktur im Auge des Betrachters.

⁷⁸⁵ Ein Beispiel für diese These der vorliegenden Untersuchung bildet der reliefierte Fries der marschierenden nubischen Soldaten aus dem Grab der Hatschepsut/18. Dynastie: Robert Boulanger, *Egyptian Painting and the Ancient East*, London 1967, S. 45.

Eingebunden werden die Figuren in ein horizontales Registersystem, das bereits im Alten Reich vier Register⁷⁸⁶ umfasst. Die Bedeutung der einzelnen Figuren lässt sich an ihrer Größe ablesen. Daher sprengen wichtige Figuren – wie Götter, der Pharao⁷⁸⁷ oder der Grabinhaber – das Registersystem und erstrecken sich über mehrere Register. Alle anderen Figuren sind in der Regel von gleicher Größe, Kinderdarstellungen ausgenommen.⁷⁸⁸

Sowohl durch die stets latent vorhandene bilateralsymmetrische Valenz der Figur insgesamt als auch durch die geometrisch ausgestaltete bilaterale Symmetrie in einzelnen Teilen der Figur ist es vor allem die stehende Figur, die in eine Beziehung zu den meist in der Form von rahmenden horizontalen oder vertikalen Streifen auftretenden ornamentalen Friesen treten kann, die – wie der folgende Abschnitt zeigen wird – ebenfalls durch axialsymmetrische Valenzen bestimmt werden.⁷⁸⁹ Weitere Korrespondenzen zwischen Ornament und Figur können durch farblich analoge Areale in den jeweiligen Systemen entstehen.

3.3.2. Die Hieroglyphen

Eine weitere Einbindung der Figuren erfolgt durch ihre enge Beziehung zu den sie begleitenden Hieroglyphen,⁷⁹⁰ durch welche sie benannt werden bzw. durch welche ihr Vorgehen erläutert wird. Bereits in den Dekorationen der 4. Dynastie lässt sich ein struktureller Bezug zwischen den Figuren und den sie umgebenden Hieroglyphen feststellen. Meist sind sowohl die Figuren als auch die Hieroglyphen nach rechts gewandt, doch mitunter findet sich auch die umgekehrte Leserichtung. Abgesehen von dem Einsatz innerhalb von horizontalen Streifen, können Hieroglyphen⁷⁹¹ sowohl vertikal als auch horizontal eingesetzt werden und haben in den meisten Darstellungen die gleiche Leserichtung wie die Figuren, auf die hin sie ausgerichtet

⁷⁸⁶ Siehe dazu: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 70 Abb. 65 [Darstellung der Ostwand der Grabkammer des Beamten Mehi in Sakkara. In den vier Registern präsentieren sich zahlreiche Opfergaben].

⁷⁸⁷ Der Pharao kann als eine besondere Form einer göttlichen Darstellung verstanden werden.

⁷⁸⁸ Frauendarstellungen hingegen – soweit sie in Gruppen dargestellt werden – unterscheiden sich in Bezug auf die Größe nicht von Männerdarstellungen, wohl aber durch eine geringere Breite, ein helleres Inkarnat, eine enge Schrittstellung und die Bekleidung. Wird jedoch ein verstorbene Ehepaar gemeinsam dargestellt, so ist die Frau in der Regel kleiner als ihr Mann. Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 119 Abb. 131.

⁷⁸⁹ Selbst in den ornamentalen Friesen mit Translationen bilden sich meist Dreiergruppen, und damit latente bilaterale Symmetrien; siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 66, 265.

⁷⁹⁰ Die Hieroglyphen selbst sind kleine Bilder, die nach den Prinzipien der ägyptischen Kunst gezeichnet sind. Anfangs verwendete man nur die vier Farben Schwarz – Rot – Gelb – Braun. Später kommen Grün und Blau und Zwischentöne hinzu. Die Farben werden symbolhaft in die Hieroglyphen eingesetzt: Blau für Amun [den Himmels-gott], Grün für Osiris als Jüngling, Schwarz, wenn er den Totengott verkörpert, Rot für Seth und andere böse, schlechte, hinterhältige Götter und Figuren, aber auch für alles Störrische, also auch für Bilder von Eseln oder Hunden oder auch für die Fehler, die der Schreiber Rot notiert. Siehe dazu: Gay Robins, *Egyptian Painting and Relief*, Haverfordwest 1986, S. 24. Die ältesten Hieroglyphenlisten datieren aus der Zeit der 5. Dynastie; siehe dazu auch: Dietrich Wildung, *Sesostris und Amenemhet. Ägypten im Mittleren Reich*, München 1984, S. 192.

⁷⁹¹ Zur Geschichte der Hieroglyphen siehe u. a.: Dietrich Wildung (ed.), *Hieroglyphen. Der Mythos der Bilderschrift von Nofretete bis Andy Warhol*, Berlin [u. a.] 2005.

sind.⁷⁹² Darüber hinaus entstehen – analog zu der Beziehung zwischen Ornament und Figur – auch farbliche Korrespondenzen zwischen Hieroglyphe und Figur.

3.3.3. Das Ornament

Sowohl für die Figuren – reliefiert oder gemalt – als auch für das ornamentale Dekor⁷⁹³ nutzt man bereits in den Dekorationen der ersten Dynastie die gesamte Farbpalette mit den sechs Grundfarben.⁷⁹⁴ Anfangs werden nur Nischen und Scheintüren mit einem schmalen, vertikal ausgerichteten, geometrisierenden Ornamentband dekoriert, dessen Aufbau an die Muster geflochtener Matten erinnert. Ein bemaltes Dekor erhalten zunächst nur die aus Lehmziegeln⁷⁹⁵ erbauten Gräber der königlichen Beamten, die sogenannten Mastabas.⁷⁹⁶ In den Grabanlagen⁷⁹⁷

⁷⁹² Zur Verbindung zwischen Figuren und Hieroglyphen siehe vor allem: Gay Robins, *Egyptian Painting and Relief*, Haverfordwest 1986, S. 24. Es stellt sich die Frage, ob man deswegen auch eine Ornamentik bevorzugt, die meist nach vier Seiten hin offen bzw. kombinierbar ist. Eine derartige dekorative Struktur lässt sich als Vorstufe einer islamischen Ornamentik ansehen, die häufig mit der Einbindung von Schrift in die Ornamentik arbeitet.

⁷⁹³ Leider fehlen Beschreibungen zur ausgeführten Technik.

⁷⁹⁴ Siehe dazu vor allem: Norman de Garies Davies, *The Mastaba of Ptahhetep and Akhethetep at Saqqareh*. Teil 1, London 1900, Taf. XX: Es handelt sich dabei meist um Zickzack- und Rautenmuster sowie auf der Basis eines meist queroblongen Netzes konstruierte polychrome Rautenmuster in den Farben Weiß – Gelb – Rot – Schwarz – Blau. Einige Streifenmuster enthalten auch Grün.

⁷⁹⁵ Bereits unter Cheops (2538-2516) werden die großen Mastabas ebenfalls aus Stein errichtet; siehe dazu u. a.: Jean Leclant (ed.), *Ägypten, Band I: das Alte und das Mittlere Reich. Von der Vorgeschichte bis zum Ende der Hyksoszeit (1500 v. Chr.)*, München 1979, S. 100.

⁷⁹⁶ In den unter der 4. Dynastie erbauten Grabkapellen erscheinen die sogenannten Alltagszenen. Einen Vorläufer bildet das Grab des Hesira aus der 3. Dynastie. Einige der frühesten Szenen dieser Gattung findet man in Meidum, in den Grabkapellen des Rahotep und seiner Frau Nefert [Regierungszeit von Sneferu]. Die Szenen sind teilweise gemalt und teilweise reliefiert. Siehe dazu: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 51ff.

⁷⁹⁷ Zur Typologie der Königsgräber und der privaten Grabanlagen siehe auch: Alexander Badawy, *Architecture in Ancient Egypt and the Near East*, Cambridge Mass. 1966, S. 48 [Abb.].

der Könige hingegen, die sich seit der dritten Dynastie um eine Pyramide als Zentrum gruppieren,⁷⁹⁸ werden in der frühen Phase nur die Korridore mit Flachreliefs versehen.⁷⁹⁹ Erst aus der Zeit der 4. Dynastie sind bemalte Reliefs in den Grabräumen innerhalb der Knickpyramide des Sneferu (2575-2551)⁸⁰⁰ erhalten. Schließlich wird unter der Regierung von Unas (2375-2345), dem letzten König der 5. Dynastie, zum ersten Mal das Innere einer königlichen Pyramide vollständig verziert.⁸⁰¹

In der Regel handelt es sich bei den ornamentalen Anteilen der Wanddekorationen innerhalb der ägyptischen Grabdekorationen um orthogonal ausgerichtete umlaufende⁸⁰² Blockstreifenfriese, welche die mit Figurendarstellungen gefüllten Flächen rahmen.⁸⁰³ Während man im Frühen und im Mittleren Reich das – meist versenkte – Relief als Wanddekoration der Wandmalerei vorzieht, dominiert in den Gräbern der 18. Dynastie die Wandmalerei.⁸⁰⁴ Doch analog

⁷⁹⁸ Innerhalb der Gattung der Grabbauten entwickelt sich der Typus der Pyramide in der 3. Dynastie. Als Erster lässt sich Pharao Djoser (Regierungszeit: ca. 2630 – 2611 v. Chr.) eine Stufenpyramide errichten, ausgeführt in behauenen Stein. Die Dekoration der sogenannten *Wohnungen* in der Pyramide besteht in einer Verkleidung der Wände mit gefugten Steinen, die für die Einfassung blauer Fayence-Plättchen bearbeitet sind [nach Leclant werden mit den Plättchen Schilfmatten nachgeahmt]. Jede Wand wird in vier Paneele unterteilt, die mit je einer bogenförmigen Aufreihung von reliefartig hervortretenden Djed-Pfeilern bekrönt sind; siehe dazu: Jean Leclant (ed.), Ägypten, Band I: das Alte und das Mittlere Reich. Von der Vorgeschichte bis zum Ende der Hyksoszeit (1500 v. Chr.), München 1979, S. 63.

Eine wichtige Grundlage für den Pyramidenbau ist die Technik der Steinbearbeitung, die zur Zeit Djosers in mehrerer Hinsicht verbessert wird: U.a. werden die Liegeflächen besser geebnet, man verfugt tiefer, die Vorderflächen werden gleichmäßig geglättet und die Schichthöhen nehmen zu. Die Grabkammer wird nicht mehr unterirdisch, sondern unter dem Massiv der Pyramide untergebracht. Ein neues architektonisches Element ist das Kragewölbe aus behauenen Steinen, welches trotz der großen Gewichtslast der Pyramide 2,46m überspannen kann; siehe dazu: Jean Leclant (ed.), Ägypten, Band I: das Alte und das Mittlere Reich. Von der Vorgeschichte bis zum Ende der Hyksoszeit (1500 v. Chr.), München 1979, S. 79. Am Südhaus des Grabkomplexes von Djoser in Sakkara finden sich auch die ersten Pflanzensäulen als Dreiviertelsäulen vor der Wand: Jean Leclant (ed.), Ägypten, Band I: das Alte und das Mittlere Reich. Von der Vorgeschichte bis zum Ende der Hyksoszeit (1500 v. Chr.), München 1979, S. 100.

⁷⁷⁷ Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 40. Darstellungen, die den Ablauf der Begräbnisfeierlichkeiten zeigen, erscheinen erst im Verlauf der 6. Dynastie: Jean Vercoutter, Relief und Malerei, in: Jean Leclant (ed.), Ägypten, Band I: das Alte und das Mittlere Reich. Von der Vorgeschichte bis zum Ende der Hyksoszeit (1500 v. Chr.), München 1979, S. 130.

⁸⁰⁰ Jean Leclant (ed.), Ägypten, Band I: das Alte und das Mittlere Reich. Von der Vorgeschichte bis zum Ende der Hyksoszeit (1500 v. Chr.), München 1979, S. 89.

⁸⁰¹ Neben den bereits üblichen polychrom bemalten Flachreliefs werden die Wände mit den sogenannten Pyramidentexten – rituellen Gesängen, die sich mit der Reise des Königs ins Jenseits nach seinem Ableben beschäftigen – bedeckt, die man fortan in allen Pyramiden der sechsten Dynastie findet. Siehe dazu: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 64 Abb. 58. Eine Ansicht – auch auf die mit Himmelshieroglyphen verzierte Decke – der inneren Grabkammer in der Pyramide des Unas bietet: Jaromir Malek, *The Old Kingdom*, in: Ian Shaw, *The Oxford History of Ancient Egypt*, Oxford 2000, S. 112 [Abb.].

⁸⁰² Wenn die Dekorationsfläche über der Grundlinie beginnt, wird meist auf den Blockstreifenfries über den horizontalen Streifen verzichtet, d.h. der Blockstreifenfries verläuft dann nur über drei Seiten. Strukturell verhält sich der Blockstreifenfries analog den umlaufenden Hieroglyphen.

⁸⁰³ Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, S. 22.

⁸⁰⁴ Der Gattungswechsel innerhalb der Grabdekoration wird u. a. mit der schlechten Qualität der Felsoberfläche im Tal der Könige erklärt. Ob dies der ausschlaggebende Grund war, scheint fraglich. Auch die Grabarchitektur und die Größe der Grabanlagen verändern sich in dieser Zeit. Eine vollständig reliefierte Grabausschmückung wäre äußerst zeitaufwendig gewesen.

zu den reliefierten Dekorationen bleibt auch hier der größte Teil der Wände der figuralen Darstellung und den Hieroglyphen vorbehalten.⁸⁰⁵ Nur in der Sockelzone und auf den Decken breiten sich die Ornamente aus. Als sich im 3. Zwischenreich sowohl der Bestattungsort der Könige⁸⁰⁶ als auch die Bestattungsart ändert, geht dies einher mit einem Verzicht auf dekorative Wandmalerei.⁸⁰⁷ Polychrome Ornamentik findet man jedoch bis zum Ende der ptolemäischen Zeit und in rudimentärer Form sogar noch bis zur späten Kaiserzeit auf den Sarkophagen und den Grabstelen.⁸⁰⁸

3.3.3.1. Der Blockstreifenfries

In allen Perioden der ägyptischen Kunst und jeweils auch in unterschiedlichen Gattungen dient der Blockstreifenfries als Rahmung, für Bildfelder oder -register, als Stelenfassung oder als Rahmung einzelner Sarkophaganeele.⁸⁰⁹ In der Regel besteht das Muster nicht aus nebeneinander gesetzten, gleich breiten vertikalen Streifen, die bei Zweifarbigkeit einem Schema ababab folgen würden, sondern die Streifen werden unterschiedlich breit gesetzt, wodurch eine Rhythmisierung entsteht. Eine derartige Anordnung kann im Auge des Betrachters unterschiedlich interpretiert werden: Werden zum Beispiel ein roter (\bar{e}) und ein grüner (\bar{o}) Blockstreifen – beide gleich breit – voneinander durch einen sehr schmalen schwarzen Streifen (I), quasi einen Strich, einen etwas breiteren weißen Streifen (d) und wieder einen schwarzen Strich (I) getrennt, so sähe die Transkription wie folgt aus: \bar{e} IdI \bar{o} IdI \bar{e} IdI \bar{o} IdI \bar{e} [... etc ...]. Die schwarzen Striche können als Rahmung – eine Entsprechung des Konturs der Figuren – der roten und grünen Blockstreifen gelesen werden. In diesem Fall entspräche das Weiße dem Malgrund und wäre nur indirekt in das Muster integriert. Liest man die schwarzen Streifen jedoch entweder als Rahmung des weißen Streifens oder als unabhängige Sequenzen, so bezieht man den weißen Grund in die Konzeption des Musters mit ein. Bei einer derartigen Sichtweise schließen sich Muster und Grund im Auge des Betrachters zu einer homogen deckenden Musterfläche. Aus gruppentheoretischer Sicht ist der Fries mit der Streifenfolge und den Elementen SRotS – Grund/Weiß und SGrünS – Grund/Weiß zunächst schematisch eine Transla-

⁸⁰⁵ Die meisten Gräber sind in Registerform ausgemalt. Nur selten findet man großformatige Gemälde [Höhe der wichtigsten Personen: nicht mehr als 1,50m]. Die meisten Gemälde entsprechen einem Recht- oder Viereck [H: 30-40cm], siehe dazu: Arpag Mekhitarian, Ägyptische Malerei, Tübingen 1989, S. 20.

⁸⁰⁶ Das Tal der Könige als Bestattungsort wird aufgegeben, siehe dazu u. a.: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 195f.

⁸⁰⁷ Vielleicht mag sie in manchen überirdischen Grabkapellen vorhanden gewesen sein. Doch davon ist nichts mehr erhalten.

⁸⁰⁸ Siehe dazu u. a.: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 210ff.

⁸⁰⁹ Siehe dazu: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 70 Abb. 65 [Die Abbildung zeigt die Ostwand der Grabkammer des Mehi in Sakkara, eine gemalte Dekoration mit Registern auf Kalkstein].

tion, eine Operation, welche eine der einfachsten und zugleich eine der am häufigsten eingesetzten Strukturen zur Erzeugung von Mustern ist. In Bezug auf den Farbwechsel stellt jedoch das Blockstreifenmuster eine Folge von Antitranslationen dar, wobei die zweifache Anwendung dieser Symmetrieoperation⁸¹⁰ wiederum zur Identität führt.⁸¹¹ Bilateral symmetrische Valenzen können sich kurzzeitig im Auge des Betrachters einstellen: Wenn er jeweils einen roten oder grünen Blockstreifen fokussiert, wird dieser von grünen bzw. roten Blockstreifen flankiert, doch jede entstehende axialsymmetrische Valenz⁸¹² geht rasch wieder in der rhythmischen Reihung unter. Darüber hinaus schwächt der Rhythmus der Farben, insbesondere wenn es sich um Komplementärfarben handelt, bei denen das Phänomen des Nachbildes entsteht, den axialsymmetrischen Aspekt, ja mitunter zerstört er ihn sogar gänzlich.⁸¹³ Da es sich bei dem Blockstreifenfries innerhalb des ägyptischen Musterkanons um ein sehr konstantes ornamentales Modul handelt, findet dieses Modul im folgenden Abschnitt nur in den Perioden Erwähnung, in denen es zu gravierenden Änderungen kommt.

3.3.3.2. Das Zickzackmuster

Ein weiteres – bereits in den Grabdekorationen der ersten Dynastie eingesetztes – Ornament⁸¹⁴ ist das sogenannte Zickzackmuster, das sowohl horizontal als auch vertikal verwendet werden kann. In seiner einfachsten Form besteht das Zickzackmuster⁸¹⁵ aus einer Folge auf- und abwärts gesetzter linearer Hasten, die sich jeweils in einem rechten Winkel treffen. In der ägyptischen Wandmalerei erscheinen die Hasten stets als breite Streifen und häufig bilden drei unterschiedlich farbige Streifen übereinander⁸¹⁶ eine Sequenz, die auf den ersten Blick vom

⁸¹⁰ Doch erreicht man Deckungsgleichheit durch weitere Verschiebung des Musters oder die Annahme eines Elementes [SRotS – Grund – SGrünS – Grund].

⁸¹¹ Wahrscheinlich war der Zeitpunkt der Entdeckung der Symmetrie auch der Zeitpunkt der Entdeckung der Antisymmetrie im Sinn einer Inversion.

⁸¹² Je polychromer der Fries, desto geringer werden die Möglichkeiten im Auge des Betrachters, axiale Symmetrien herzustellen bzw. wahrzunehmen, es sei denn, in der Farbfolge selbst besteht eine axialsymmetrische Beziehung. Für Letzteres ließ sich jedoch im ägyptischen Blockstreifenornament des Alten Reiches kein Beispiel finden.

⁸¹³ Keine vertikal symmetrische Valenz kann sich im Auge des Betrachters einstellen, wenn das Blockstreifen-Modul horizontal eingesetzt wird. Darüber hinaus verhindert das sehr schmale Friesband auch den Aufbau horizontalsymmetrischer Valenzen im Auge des Betrachters.

⁸¹⁴ Zunächst wird es als Paneel [sowohl horizontal als auch vertikal] in den unterschiedlichen Wandzonen und später auch als flächendeckendes Deckenmuster eingesetzt.

⁸¹⁵ Hingegen werden im vierten Jahrtausend in der Negade-II-Kultur, der vordynastischen Kultur in Ägypten, auf der bemalten Keramik vier bis sechs Hasten übereinander bevorzugt. Siehe dazu: Eva Wilson, *Ancient Egyptian Designs*, British Museum Pattern Books 3, London 1990, Abb. 1 und 10. Es handelt sich dabei um hellgründige Keramik; siehe dazu auch Anm. 752.

⁸¹⁶ Oder der mittlere Streifen wird von zwei gleichfarbigen flankiert, wobei für die Farbe des mittleren Streifen meist eine hellere/leuchtendere Farbe gewählt wird, sodass der mittlere Streifen nicht nur farblich hervorsteht, sondern auch breiter wirkt als die beiden lateralen Streifen, obwohl sämtliche drei Streifen gleich breit sind. Siehe dazu die Abbildung des türkisblauen und grünen Zickzackmusters in: Norman de Garies Davies, *The Mastaba of Ptahhetep and Akhetetep at Saqqareh*. Teil 1, London 1900, Taf. XXa; und: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 4,23 [Paneeldekoration mit einem vertikal eingesetzten zweifarbigen Zickzackmuster auf der Scheintür im Grab des Ptahhotep in Sakkara, 5. Dynastie].

modernen Betrachter zunächst stets als eine Musterfolge vor dem hellen Grund wahrgenommen wird, obwohl jeder der drei Streifen, ebenso wie der ausgesparte Grund, der sich ebenfalls als Streifen konstituiert, gleich breit ist.⁸¹⁷ Prinzipiell ist jedoch das Muster in der Relation von polychromen Zickzackstreifen und ausgespartem Malgrund in Zickzackform unterschiedlich lesbar: Zwar erscheinen die polychromen Streifen anfangs als Muster vor dem weißen Grund, doch da Weiß die hellste Farbe in der Sequenz der Streifen darstellt, können sich auch die weißen Streifen im Auge des Betrachters als Muster manifestieren und entweder ihrerseits die polychrome Sequenz flankieren oder den weißfarbenen Zickzackstreifen zum Grund umfunktionieren. Beide Beobachtungen sind flüchtig und wechseln ineinander über. Eindeutiger ließe sich der Grund definieren, wenn zumindest für die einzelnen polychromen Zickzackstreifen und den ausgesparten [Grund-]Streifen eine unterschiedliche Breite gewählt würde.⁸¹⁸

Das Zickzackmuster ist das einfachste und häufigste Motiv der Symmetrieklasse pma2, die dadurch gekennzeichnet ist, dass es wohl eine Gleitspiegelungs-Achse, aber keine Spiegelachse gibt, welche über die ganze Länge des Musters hin verläuft. Spiegelsymmetrien gibt es nur in Linien, die senkrecht zur Gleitachse verlaufen, und 180⁰-Drehungen um Punkte, die auf dem halben Weg zwischen den Spiegelachsen liegen.⁸¹⁹

Eine vertikale Paneelfüllung besteht in der Regel aus vier Sequenzen, wobei häufig bilateral gespiegelt wird, was dazu führt, dass jeweils die Mittelstreifen der beiden inneren Sequenzen sich zu Rhombenformen schließen. Aufgrund dieses Prozesses gewinnt die helle, meist sogar weiße Farbe des Grundes innerhalb der rahmenden rhombenförmigen Konture im Auge des Betrachters an Gewicht, da sie als eine Reihung von weißen Rhomben wahrgenommen wird.⁸²⁰

Dadurch fällt die Farbe Weiß im Auge des Betrachters gleichsam aus dem Verband der

⁸¹⁷ Es muss offenbleiben, ob bereits die Ägypter das Muster in einer derartigen Weise wahrgenommen haben, wie dies der moderne Betrachter automatisch tut. Die gleiche Streifenbreite spricht eher dagegen, d.h. der weißen Farbe des Grundes wurde vermutlich eine analoge Funktion als eine Zickzackreihung innerhalb des Zickzackmusters zugewiesen. Die Ambivalenz in der Beschreibung hinsichtlich der farblichen Valenz selbst eines auf den ersten Blick sehr einfachen Musterschemas lässt erahnen, wie wenig wir letztlich vom damaligen Farbsehen der Ägypter verstehen.

⁸¹⁸ Dies lässt sich erst in der 19. Dynastie nachweisen; siehe dazu das Muster aus dem Grab der Neferhotep/Theben Nr. 49 aus der 19. Dynastie: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 7,21.

⁸¹⁹ Es gibt zahllose Möglichkeiten, die pma2-Symmetrie durch eine elaborierte Ausarbeitung zu reduzieren. So können z.B. bestimmte Kolorierungen von der Struktur pma2 die Symmetrie auf eine andere Strukturklasse reduzieren; siehe dazu: Dorothy K. Washburn, Donald W. von pma2 die Crowe, *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle and London 1988, S. 120.

⁸²⁰ Dafür gibt es bereits in den Grabdekorationen der 1. Dynastie Beispiele; siehe dazu: Walter B. Emery, *Excavations at Sakkara: Great Tombs of the First Dynasty*, London 1958, S. 7 Taf. 6-8. Es handelt sich dabei um senkrecht angeordnete Zickzackfriese in den Farben Weiß – Rot – Blau, die sich jeweils zu Rhomben schließen. Zum Teil werden die Friese von vertikalen Flechtbändern gerahmt. Diese Muster erwähnt auch: Elizabeth J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991, S. 341.

Zickzackstreifen heraus und sinkt entweder als Grundfarbe auf den Boden des Musters oder gelangt – bei einer Fixierung der einzelnen finiten Rhombenmotive – an dessen Oberfläche. Indem sich kleine Rhomben konstituieren, tritt eine – aufgrund des Phänomens der Spiegelung – vorhandene vertikale axialsymmetrische Valenz im Auge des Betrachters zugunsten einer rotationssymmetrischen Valenz zurück, denn die Rhomben bilden als losgelöste finite axialsymmetrische Motive eine vierfache Rotationssymmetrie aus. Die beiden unterschiedlichen, nur locker miteinander verknüpften symmetrischen Strukturen führen zu einem Changieren in der Wahrnehmung zwischen den langen Streifen mit lateralen vertikalen Zickzacksequenzen und der lockeren Reihung der finiten rotationssymmetrischen Rhomben im Bereich der zentralen vertikalen Achse des Dekors. Die Integration von rotationssymmetrischen Valenzen könnte auf einen orientalischen Einfluss hindeuten, denn in den Kulturen des Vorderen Orients lassen sich – wie das folgende Kapitel zeigen wird – bereits im späten sechsten Jahrtausend rotationssymmetrische Valenzen nachweisen.⁸²¹

In den Dekorationen der 5. Dynastie treten neben die Paneelfüllungen mit aneinandergereihten Streifen im Zickzackmuster, die als Reihung wahrgenommen werden, solche, die sich in Bezug auf die vertikale Mittelachse in einer eindeutigen Antithese zueinander befinden und bei denen sich die inneren Reihen daher stets im Auge des Betrachters zu Rhomben schließen. In derartigen Mustern werden die einzelnen Zickzackhasten jedoch nicht in Streifenform⁸²² auf den Malgrund aufgetragen, sondern eine Haste konstituiert sich jeweils aus einzelnen, farbig ausgemalten quadratischen Formen bzw. aus queroblungen Rechteckformen.⁸²³ Derartigen Modulen unterliegt als Struktur ein Rautengitter bzw. ein Rautennetz. Auffällig sind einige kompositorische Merkmale: Infolge des Schließens der Zickzackmotive zu Rauten wird nun das innerste Rechteck oder Quadrat, das quasi zum sichtbaren Modul des Musters geworden ist, betont.⁸²⁴ Die Rapportsequenzen a und b mit alternierenden Farbenfolgen werden sowohl über eine vertikale als auch über eine horizontale Achse gespiegelt: a b I b a [...] a b I b a [...].

⁸²¹ Dieses Phänomen einer *gebremsten* Rotationssymmetrie lässt sich durch alle Perioden der ägyptischen Kunst verfolgen und wird auch bei anderen übernommenen Elementen praktiziert, z. B. bei der Integration von Spiralen.

⁸²² Zickzackmuster in polychromer Streifenform finden sich hingegen bereits in den Wandmalereien der ersten Dynastie. Siehe dazu: Walter B. Emery, *Excavations at Sakkara: Great Tombs of the First Dynasty*, London 1958, S. 7 Taf. 6-8. Auch in späterer Zeit wird das Zickzackmuster häufig eingesetzt, meist jedoch in Kombination mit Vierpässen und/oder Rosetten. In der Regel wird die Zackenfolge von drei farblich unterschiedenen Streifen gespiegelt und in die dadurch entstandenen Zentren werden Rhomben [sogenannte Mach'sche Quadrate] eingesetzt. Siehe dazu die Beispiele bei: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 10,28-30; Taf. 11,31.33.

⁸²³ Häufig sind die Muster dann fünffarbig, die Farbe des Grundes mit eingeschlossen.

⁸²⁴ Der das Innerste umfassende Rhombus besteht aus 12 Rechtecken. Sein Inneres wiederum setzt sich zunächst aus neun Quadraten zusammen, auf denen ein Kreuz mit ausgesparter Mitte [meist grundfarbig] aus vier Rechtecken liegt. Siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 15,47.

Infolge der wechselnden Farbfolgen a und b kann der Betrachter zwar keine Symmetrie zwischen den einzelnen Farbfolgen innerhalb eines Rhomben-Motivs ermitteln, das sich aus mehreren Modulen zusammensetzt⁸²⁵, doch gleichzeitig bildet sich infolge der Rhombensequenz eine bilaterale Symmetrieachse im Auge des Betrachters aus. Wird das Muster flächendeckend eingesetzt, stellt sich darüber hinaus ein Gleichgewicht zwischen bilateraler und horizontaler symmetrischer Valenz ein.⁸²⁶ Auch für derartige Muster gilt: Prinzipiell können die ausgesparten wandgrundigen queroblungen Rechtecke bzw. Quadrate entweder als Ornamentgrund oder als inverses Muster gelesen werden. Da jedoch die wandgrundigen queroblungen Rechtecke bzw. Quadrate sich von den übrigen polychromen queroblungen Rechtecken bzw. Quadraten größtmäßig nicht unterscheiden und von der Zahl stets unter-, nie gleich- oder sogar überrepräsentiert sind, konfluieren sie mit den polychromen queroblungen Rechtecken bzw. Quadraten im Auge des Betrachters zu einer homogenen polychromen Fläche.⁸²⁷ Unabhängig von jeglicher hypothetischen Aitiologie⁸²⁸ des ägyptischen Musterkanons lässt sich das ägyptische Kunstwollen in Bezug auf die Ornamentik daher in den Dekoren des Alten Reichs definieren als Intention, eine geschlossene polychrome Fläche herzustellen. Zwar achtet man bei der Konstruktion der einzelnen Motive zunächst auf axial- und später auch auf rotationssymmetrische Valenzen, doch im Musterverband wird die Symmetrie des singulären Elementes der konsequenten Farbigkeit des Kontextes untergeordnet. So senkt ein unregelmäßiger Farbwechsel innerhalb eines Motivs die mögliche Symmetriewertigkeit, steigert jedoch durch seine regelmäßige Wiederholung innerhalb der Rapporte das rhythmische Verhalten des Ornaments. Daher hat es in den frühen ägyptischen ornamentalen Dekorzonen mit Zickzackmustern den Anschein, als konstituiere die Farbe die Form und dominiere damit über die Ausbildung der unterschiedlichen symmetrischen Valenzen.

⁸²⁵ Dabei wirkt die queroblunge Form der Wahrnehmung einer rotationssymmetrischen Valenz im Auge des Betrachters entgegen.

⁸²⁶ Als vertikale Paneeldekoration mit lateral geschnittenen Rhomben bleibt jedoch die bilaterale Symmetrie dominant.

⁸²⁷ Da ein flächendeckendes Muster analog einem textilen Muster aufgebaut ist und Zickzack- und sogenannte Schachbrettmuster auf frühen textilen Funden nachgewiesen werden konnten, schließt Elizabeth Barber aus diesem Phänomen, dass die Ägypter stets geflochtene Matten darstellen wollten: Elizabeth J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991, S. 340f. Barber steht damit in der Tradition Sempers. Das konsequente, versierte Spielen mit den Farbwechseln deutet jedoch eher auf ein bereits vorhandenes oder durch diese Musterkonfigurationen sich übendes mathematisches Vorverständnis als auf eine mechanische Nachahmung irgendwelcher Webvorgänge. Ein Indikator dafür ist die zunehmende Integration bzw. Einbettung von rotationssymmetrischen Valenzen in die Musterflächen.

⁸²⁸ Siehe dazu die vorherige Anm. Auch Wilson leitet die geometrisierenden ägyptischen Muster von der Flechttechnik ab und verweist dazu auf Abbildungen von Körben mit geometrisierenden Mustern in der ägyptischen Grabmalerei: Eva Wilson, *Ancient Egyptian Designs*, British Museum Pattern Books 3, London 1990, Abb. 18f. Auffällig ist, dass auch auf den gemalten Korbmustern die Zickzackmuster vertikal und horizontal eingesetzt werden. Anders als in den monumentalen Darstellungen werden hier jedoch die Muster nicht durch wechselnde Farbfolgen rhythmisiert. Das Verfahren scheint auf großflächige Dekorationen beschränkt gewesen zu sein.

3.4. Das Mittlere Reich

3.4.1. Die Veränderung der Figur

Als Hilfsmittel zur Vorzeichnung von menschlichen Figuren bleibt das alte Liniensystem in der Zeit des ersten Zwischenreichs in Gebrauch.⁸²⁹ Erst in der 12. Dynastie⁸³⁰ ändert sich die Methode der Vorzeichnung: Anstelle der acht Linien entfaltet man jetzt die menschliche Figur innerhalb eines quadratischen Gitternetzes.⁸³¹ Darüber hinaus werden die Proportionen der männlichen Figuren⁸³² durch eine Reduzierung ihrer Ausdehnung in der Fläche⁸³³ verändert: Sie erhalten schmale Köpfe, eine reduzierte Schulterpartie⁸³⁴ und Taille, ein hoch liegendes schmales Gesäß und schlanke Beine. Auch die weiblichen Figuren werden noch schmäler als im Alten Reich dargestellt. Diese Verschlankeung der Figuren kann als Zunahme einer vertikalen [bilateralen] Symmetrie wahrgenommen werden, da die asymmetrischen Pole [Kopf und Füße] sich weiter voneinander entfernen. Verstärkt wird dieser Aspekt eine vertikalen Symmetrieachse durch die veränderte Kleidung der männlichen Figuren: Wie die weiblichen Figuren werden nun auch sie zunehmend in langen Kleidern, die häufig in zwei Lagen unterteilt sind, dargestellt.⁸³⁵ Sowohl die weiblichen als auch die männlichen Körper zeichnet als einzelne

⁸²⁹ Siehe dazu u. a.: Gay Robins, *Egyptian Painting and Relief*, Haverfordwest 1986, S. 27.

⁸³⁰ Zur politischen Geschichte, aber auch zur Archäologie des Mittleren Reiches siehe vor allem: Wolfram Grajetzki, *The Middle Kingdom of Ancient Egypt. History, Archaeology and Society*, London 2006.

⁸³¹ Bei stehenden Figuren liegen 18 Quadrate zwischen der Fuß- und der Scheitellinie, bei sitzenden Figuren sind es 14 Quadrate zwischen der Fuß- und der Scheitellinie. Dieses System wird erst in der 25. Dynastie verändert; siehe dazu: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 106f. Wildung sieht im dem Quadratnetz des mittleren Reiches weniger ein Hilfsmittel zur Darstellung von Figuren sondern – dies gilt insbesondere für die Darstellungen in Flachreliefs – *die Formalisierung einer unabhängig von Liniensystemen geschaffenen künstlerischen Tradition*: Dietrich Wildung, *Sesostris und Amenemhet. Ägypten im Mittleren Reich*, München 1984, S. 193.

In der Zeit der 11. und der 12. Dynastie entwickelt sich auch die sogenannte *Blockstatue*, ein beliebter Typus, der bis in die ptolemäische Zeit hinein tradiert wird. Dieses *Blockhafte* wird mitunter von Ägyptologen zu dem quadratischen Gittersystem in Beziehung gesetzt. Siehe dazu u. a.: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 107f.

⁸³² Da die horizontalen Hilfslinien – mit Ausnahme der Linie der Achselhöhle – den Körper in Hälften, Drittel oder Neuntel teilen, ist es möglich, diese einem Netz mit 18 Quadraten anzupassen, sodass jede Hilfslinie mit einer Gitterlinie korrespondiert: die Knielinie wird die 6. horizontale Gitterlinie, die untere Begrenzung der Hüften die 9. horizontale Gitterlinie, die Ellbogenlinie die 12. horizontale Gitterlinie und die Verbindung von Hals und Schultern die 16. horizontale Gitterlinie. Die vertikale Hilfslinie, welche die Körper-Achse markiert, wird als vertikale Gitterlinie dem System einverleibt. Auch weibliche Figuren werden innerhalb der 18 Quadrate gezeichnet, jedoch mit einer schmaleren Rückenpartie und einer schlankeren Silhouette als die Männer. Siehe dazu: Gay Robins, *Egyptian Painting and Relief*, Haverfordwest 1986, S. 27.

⁸³³ Diese Proportionen werden bis einschließlich 17. Dynastie unverändert beibehalten. Siehe dazu: Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 245ff.

⁸³⁴ Gleichzeitig verringert sich der Abstand zwischen der Haarlinie und dem Verbindungspunkt zwischen Hals und Schulter, was den Rumpf und die unteren Gliedmaßen in Relation zum Kopf länger erscheinen lässt; siehe dazu: Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 252.

⁸³⁵ Unter dem häufig transparent gezeigten langen Gewand wird meist ein kurzer Kilt sichtbar. Siehe dazu: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 119 Abb. 132. Mitunter wird jedoch auch der Kilt gekürzt, sodass die Unterseite fast horizontal fällt und der Unterschenkel länger wirkt; Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 252.

Figur eine Steifheit aus, die sich jedoch im Kontext einer Reihung zu einem exakten Parallelismus der Bewegungen fügt. Durch den Parallelismus wiederum kann Symmetrie oder Rhythmus [oder beides]⁸³⁶ im Auge des Betrachters erzeugt werden.⁸³⁷ Daher gewinnt der Figuren-Kontext in den Darstellungen des Mittleren Reichs gegenüber der Einzelfigur an Bedeutung.

3.4.2. Die Veränderung der Farbpalette

Während in den Dekorationen der königlichen Grabanlagen, die weiterhin aus Pyramidenkomplexen⁸³⁸ bestehen, sich gegeneinander abhebende, kühle Farben⁸³⁹ eingesetzt werden, wählt man für die Dekorationen der wichtigsten Privatgräber⁸⁴⁰ der 11. und 12. Dynastie, den Felsgräbern von Beni Hassan,⁸⁴¹ eine eher tonale Farbfolge.⁸⁴² Sowohl in den figuralen Szenen als auch im ornamentalen Bereich dominieren sanfte Rot- und Brauntöne, und zwar innerhalb eines Spektrums, das sich von einem Lila und Rosa an einem Ende bis zu tiefem Dunkelrot und Schokoladenbraun auf der anderen Seite erstreckt.⁸⁴³

⁸³⁶ Verstärkt werden kann dies noch durch eine farbliche Korrespondenz; siehe dazu u. a. die Abbildung einer Figurenreihung auf der Stele des Nit-Pah aus Theben-West (12. Dynastie) bei: Sylvia Schoske, Dietrich Wildung (ed.), Nofret die Schöne. Die Frau im Alten Ägypten, Mainz 1984, S. 49 Abb. 19. Sowohl die weiße Farbe der beiden männlichen Gewänder als auch die türkise Farbe der beiden weiblichen Gewänder und der türkisfarbene Halsschmuck aller vier Figuren erzeugen unterschiedliche Rhythmen innerhalb der Gesamtdarstellung.

⁸³⁷ Siehe dazu u. a. die farbige Rekonstruktion eines Kampfes, der in mehreren Registern stattfindet aus TT 386: Brigitte Jaroš-Deckert, Das Grab des Jnj-jtj.f: die Wandmalereien der XI. Dynastie, Mainz 1984, Faltkarte I. Bei schreitenden Figuren wird häufig der hintere Fuß des Vormannes durch das vorwärts schreitende Bein und den Fuß des Hintermannes ersetzt. Dadurch kann dieser Bereich zwischen den Beinen bis zum Rumpfansatz bei längerem Betrachten im Auge des Betrachters invers zu einem Zickzackmuster mutieren.

⁸³⁸ Zwar setzen sich neue Methoden beim Bau der Pyramiden durch, doch scheinen sie wenig effektiv gewesen zu sein, denn die Pyramiden aus der 12. Dynastie sind nur schlecht erhalten: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 96ff. Seit Sesostris I. erfolgt der Bau des Pyramidenkerns auf neue Weise, vom Zentrum des Gebäudes aus: Jean Leclant (ed.), *Ägypten*, Band I: das Alte und das Mittlere Reich. Von der Vorgeschichte bis zum Ende der Hyksoszeit (1500 v. Chr.), München 1979, S. 110.

⁸³⁹ Dies gilt auch für die Bemalung der Särge sowie für die Bemalung der aus Holz skulptierten Opferträger; siehe dazu u. a.: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 104, Abb. 112; S. 105, Abb. 113. In beiden Abbildungen wird ein kühles Grün in direkten Kontakt und damit auch in komplementärem Kontrast zu einem gedeckten Rot gesetzt.

⁸⁴⁰ Es haben sich auch einige bedeutende thebanische Beamtengräber erhalten; siehe dazu vor allem: Brigitte Jaroš-Deckert, *Das Grab des Jnj-jtj.f: die Wandmalereien der XI. Dynastie*, Mainz 1984 [TT 386].

⁸⁴¹ Zu den Felsgräbern von Beni Hassan, der Grabanlage der Fürsten des Oryx-Gaus, siehe vor allem die Untersuchung: Abdel Ghaffar Shedid, *Die Felsgräber von Beni Hassan in Mittelägypten*, Mainz 1994.

⁸⁴² Kennzeichnend für alle Gattungen der bildenden Kunst im Mittleren Reich ist die Ausbildung lokaler Zentren, die jeweils einen eigenen Stil ausbilden. Siehe dazu u. a.: Robert Boulanger, *Egyptian Painting and the Ancient East*, London 1967, S. 42ff.

⁸⁴³ Stevenson Smith spricht dieser Periode vor allem eine dekorative Eleganz im Design zu: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 110.

3.4.3. Die Veränderung der Grabarchitekturen und der Dekoration

In den Felsgräbern von Beni Hassan manifestiert sich – wie Abdel Ghaffar Shedid⁸⁴⁴ in seiner Studie zur architektonischen Grabgestaltung von Beni Hassan betont – architektonisch ein Paradigmenwechsel innerhalb der ägyptischen Typologie⁸⁴⁵ der Grabanlagen. Dies lässt sich in analoger Weise für den Dekor nachweisen.⁸⁴⁶ Strukturell unterscheiden sich die Dekorationen der beiden unterschiedlichen Bautypen,⁸⁴⁷ an denen man sich – so die These von Abdel Ghaffar Shedid – beim Bau der Grabanlagen in Beni Hassan orientiert, hinsichtlich der Bemalung der Wände nicht.⁸⁴⁸ Neu hingegen ist in einer Vorhalle des zweiten Typus die vollständige und einheitliche Bemalung der leicht gewölbten und quer zur Hauptachse des Grabes verlaufenden Decke mit einem Muster.⁸⁴⁹ Nach der Beschreibung von Abdel Ghaffar Shedid ist der

⁸⁴⁴ So stehen die Säulenreihen in der Kultkammer nun längs der West-Ost-Achse und stimmen mit der Richtung der Architrave und der Deckenwölbung überein. Die Architrave ihrerseits trennen nun nicht mehr, wie in den älteren Gräbern, quer zur West-Ost-Achse Raumschichten ab, sondern leiten in die Tiefe, auf den Zielpunkt des Weges, die Statuennische. Bekräftigt wird der Tiefenzug auch durch die Wölbung der Schiffe, die nach Shedid wohl dieser Wirkung wegen eingeführt wird, denn konstruktive Gründe lassen sich nicht erkennen: Abdel Ghaffar Shedid, Die Felsgräber von Beni Hassan in Mittelägypten, Mainz 1994, S. 21.

⁸⁴⁵ Abdel Ghaffar Shedid unterscheidet zwei Bautypen, doch hat dies keinerlei Folgen für die Ausstattung. Leichte Lotosbündel-Säulen in der Grabkammer kennzeichnen den einen Bautypus, während sich in den Grabkammern des anderen Typus acht- oder sechzehnkantige Pfeiler zusammen mit einem Architrav quasi zu einer dorischen Ur-Säulen-Ordnung konstituieren. Dieser Typus besitzt auch einen von zwei Pfeilern gestützten Portikus. Der darüber verlaufende Architrav wird an den seitlichen Begrenzungswänden von Pilastern aufgenommen und in derselben Breite in der Senkrechten weitergeführt. Zwischen Architrav und natürlichem Fels ist ein leicht vorspringender Absatz eingefügt mit sogenannten Mutuli [These von Abdel Ghaffar Shedid: als Imitation der Enden von Dachbalken im Holzbau]. Die Decke der Vorhalle ist leicht gewölbt im Verlauf quer zur Hauptachse des Grabes; siehe dazu: Abdel Ghaffar Shedid, Die Felsgräber von Beni Hassan in Mittelägypten, Mainz 1994, S. 16ff. Für BH 2 kann sogar die Verwendung eines metrischen Systems mit dem Grundmaß der Architravstärke nachgewiesen werden: Abdel Ghaffar Shedid, Die Felsgräber von Beni Hassan in Mittelägypten, Mainz 1994, S. 22.

Bei den Lotosbündel-Säulen handelt es sich um kannelierte, sogenannte protodorische Säulen. Auch einige bemalte Palmsäulen, die seit der 5. Dynastie nicht mehr üblich waren, werden eingesetzt. Doch werden die Palmwedel im Vergleich zu den frühen Säulen von neun auf acht reduziert, ein flacherer Abakus gewählt und die Wedel zeigen nur noch vier statt fünf Umschnürungen. Auch die Schlinge, die unter den Schnürungen hing, ist verschwunden. Siehe dazu: Jean Leclant (ed.), Ägypten, Band I: das Alte und das Mittlere Reich. Von der Vorgeschichte bis zum Ende der Hyksoszeit (1500 v. Chr.), München 1979, S. 110.

⁸⁴⁶ Bereits die Wahl der Gattung ist auffällig: Trotz guter Steinqualität hat man sich bewusst für die Ausgestaltung der Gräber mit Malerei entschieden, vielleicht aus Zeitersparnis: Abdel Ghaffar Shedid, Die Felsgräber von Beni Hassan in Mittelägypten, Mainz 1994, S. 4.

⁸⁴⁷ Siehe dazu Anm. 117.

⁸⁴⁸ Alle vier Wände sind in vier Register aufgeteilt und vollständig bemalt. Die Rahmung der Wände besteht seitlich durch sogenannte *Farbleiter*, ein ornamentales Modul, welches in der vorliegenden Untersuchung als vertikaler Blockstreifenfries bezeichnet wird, und als Begrenzung zur Decke hin aus dem sogenannten Cheker-Fries; die obere Begrenzung der Bildfelder wird aus einem geometrischen Linienmuster gebildet. Direkt unter der Rahmung wird in Beni Hassan eine weitere Inschriftenzeile angebracht, die meist über die gesamte Wandlänge reicht; siehe dazu: Abdel Ghaffar Shedid, Die Felsgräber von Beni Hassan in Mittelägypten, Mainz 1994, S. 32ff.

⁸⁴⁹ Ausgemalte Decken mit Himmelshieroglyphen finden sich jedoch bereits in den inneren Grabkammern der Pyramiden der 5. Dynastie. Siehe dazu: Jaromir Malek, The Old Kingdom, in: Ian Shaw, The Oxford History of Ancient Egypt, Oxford 2000, S. 112 [Abb.].

Erhaltungszustand sehr schlecht, doch allem Anschein nach handelt es sich um ein zweifarbiges⁸⁵⁰ Schachbrettmuster,⁸⁵¹ das in einem quadratischen Gittersystem aufgetragen wurde. Schenkt man seiner Autopsie Glauben, so wäre es das erste erhaltene reguläre genuin zweifarbiges Muster im ägyptischen Bereich.⁸⁵² Das Kriterium eines genuin zweifarbiges Musters besteht darin, dass ein Musterwechsel stets in einer direkten Verbindung mit einem Farbwechsel⁸⁵³ einhergeht.⁸⁵⁴ Es sind vier Aspekte, welche diese Deckendekoration grundsätzlich von allen vorherigen flächendeckenden Dekorationen unterscheidet: zunächst das Faktum, dass die Decke⁸⁵⁵ nicht nur in der Form von Himmelshieroglyphen sondern konsequent in die Dekoration mit einbezogen wird (1), dann die Ausdehnung eines einzigen Musters über die gesamte Fläche der Decke (2), die Reduzierung der Polychromie auf eine Zweifarbigkeit (3) und schließlich eine damit einhergehende höhere Symmetriewertigkeit sowohl in Bezug auf die axialsymmetrischen als auch in Bezug auf die rotationssymmetrischen Valenzen(4).⁸⁵⁶

3.4.4. Neue ornamentale Module mit komplexeren symmetrischen Strukturen

3.4.4.1. Das Schachbrettmuster

Erst in der Ausbildung des zweifarbiges Schachbrettmusters und dem damit verbundenen konsequenten Farbwechsel im Muster ist eine eindeutige Ausbalancierung von Muster und

⁸⁵⁰ Die Farben sind nicht eindeutig erkennbar, doch laut Abdel Ghaffar Shedid handelt es sich sehr wahrscheinlich um ein ockerfarbenes und grün kariertes Schachbrettmuster: Abdel Ghaffar Shedid, *Die Felsgräber von Beni Hassan in Mittelägypten*, Mainz 1994, S. 20.

⁸⁵¹ Ein Schachbrettmuster kann in der von Belov und Tarkhova 1964 entwickelten kristallographischen Terminologie mit p4m beschrieben werden. Alle p4m-Muster basieren sowohl auf vierfachen Rotationen als auch auf Spiegelreflexionen. Das häufigste farbige p4m-Muster ist das quadratische Schachbrett. Da jedes Quadrat eine Farbe besitzt, sind die Spiegelungen konsequent farbig in vier Richtungen: horizontal – vertikal und diagonal in zwei Richtungen. Doch gibt es keine zweifachen Zentren, welche die Farben bewahren, da sich das einzige zweifache Zentrum zwischen den Quadraten befindet und diese wiederum reversieren die Farben; siehe dazu: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle and London 1988, S. 156. Zu den geometrischen Möglichkeiten, unterschiedliche Muster nach Art eines Schachbrettmusters zu erzeugen, siehe auch: Edward Harrington Lockwood, Robert Hugh Macmillan, *Geometric Symmetry*, Cambridge 1978, S. 76f.

⁸⁵² Abdel Ghaffar Shedid, *Die Felsgräber von Beni Hassan in Mittelägypten*, Mainz 1994, S. 20; S. 36 Abb. 45.

⁸⁵³ Andernfalls handelte es sich um ein einfarbiges Muster.

⁸⁵⁴ Zur Bedeutung von Farbe und Symmetrie siehe vor allem: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle and London 1988, S. 64-68. Ein typisches Beispiel eines zweifarbiges Musters ist das Schachbrettmuster.

⁸⁵⁵ Es ist auffällig, dass die neue Dekorationsweise mit einem neuen Bautypus einhergeht, dass sich die erste flächendeckende Deckendekoration auf einer gewölbten Decke findet. Zwar wird das Schachbrettmuster immer mit den Mustern der ägyptischen Flechtmatten in Verbindung gebracht [vgl. dazu: Elizabeth J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991, S. 341.], doch muss dann konsequenterweise die Frage gestellt werden, warum sich gerade an einer neuen architektonischen Konstruktion, der gewölbten Decke, die nur schwerlich mit einem mit Matten bedeckten Dach in Verbindung gebracht werden kann, ein gemaltes Schachbrettmuster befindet. Dies spricht eher für ein strukturell konsequent eingesetztes Dekor.

⁸⁵⁶ Polychromie setzt in der Regel die Symmetriewertigkeit eines Musters herab, da dann weniger reguläre Farbfolgen stattfinden; siehe dazu: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle and London 1988, S. 76.

Grund⁸⁵⁷ gegeben und erst von diesem Zeitpunkt an kann daher in der ägyptischen Ornamentik von einer eindeutigen Muster-Grund-Beziehung gesprochen werden.

Gruppentheoretisch betrachtet, handelt es sich beim zweifarbigen Schachbrettmuster um ein zweidimensionales Muster. Im Gegensatz zu einem eindimensionalen Muster, welches nur eine Drehung von 180^0 oder gar keine Rotationen zulässt, lassen sich die zweidimensionalen Muster in Bezug auf ihr Rotationsverhalten⁸⁵⁸ fünf Kategorien zuordnen. Das zweifarbige Schachbrettmuster gehört zu denjenigen Mustern, welche eine 90^0 -Rotation zulassen und zwei Arten von Zentren für die Halbumdrehungen besitzen. Beim Schachbrettmuster ist der Mittelpunkt eines Quadrates ein wahres zweifaches Zentrum⁸⁵⁹ und aufgrund dieser Struktur besitzt das zweifarbige Schachbrettmuster keine zweifachen Zentren, welche die Farben bewahren, da das einzige zweifache Zentrum sich zwischen den Quadraten befindet, und die Quadrate reversieren die Farben. Die Struktur des Musters lässt sich sowohl auf vierfache Rotationen als auch auf Spiegelreflexionen⁸⁶⁰ zurückführen; mithin gehört das Schachbrettmuster zur Gruppe der $p4m$ -Muster.⁸⁶¹ Der Einsatz des zweifarbigen Schachbrettmusters in den Deckendekoren von Beni Hassan zeigt eine wesentlich sicherere Beherrschung rotationssymmetrischer Valenzen sowie eine stärkere Einbindung der finiten rotationssymmetrischen Module in die potentiell

⁸⁵⁷ In einem allgemeinen Sinn bezeichnet man als Grund den Untergrund für alle beharrliche Anordnung von Körpern im Nebeneinander, vor allem für jede räumliche Koordinierung. In Bezug auf den Menschen [phänomenologische Perspektive] steht Grund zunächst für die Bodenfläche unter seinen Füßen, wenn er aufrecht steht. Vergegenwärtigt man sich dies, so muss jede abgelöste, in eine beliebige andere Stellung oder Lage zum aufrecht stehenden Menschen gebrachte Grundebeine in Relation [Abweichung oder Übereinstimmung] zur Ausgangsposition betrachtet werden. Zur Definition von Grund in Hinblick auf ornamentale Gestaltung siehe u. a.: August Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig 1905, S. 102.

Spricht man heute bei einer künstlerischen Gestaltung von Grund, so wird dieser in einer Beschreibung stets [zunächst] als das ruhende Element angesehen und das, was sich auf ihm befindet, als das konstruierte, beweglichere Element, das in einer sukzessiven oder simultanen Auffassung wahrgenommen werden kann. Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, dass das künstlerisch Gestaltete in einer dialektischen Beziehung zum Grund als Gegensatz zum Beharrlichen entwickelt werden muss, sondern auch das Gestaltete kann ebenso gut als ruhig, als eine Beharrung in der Ebene aufgefasst werden, aber auch als beweglich oder transitorisch wahrgenommen werden. Riegl hat diese gleichberechtigten Möglichkeiten des Ornaments in seiner Analyse des ägyptischen Ornaments jedoch verkannt und stattdessen nur von einer *ruhenden, unbeweglichen Stofflichkeit* als Intention der ägyptischen Ornamentik gesprochen: Alois Riegl, Spätromische Kunstindustrie, Wien 1927, S. 333. Das Problem des Grundes kommentiert auch: August Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig 1905, S. 104.

⁸⁵⁸ Wobei Rotationen von 60^0 , 90^0 , 120^0 und 180^0 zugelassen sind. Hinzu kommen auch jene Muster, die keine Rotationen zulassen; siehe dazu: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis, Seattle and London 1988, S. 127.

⁸⁵⁹ Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis, Seattle and London 1988, S. 153.

⁸⁶⁰ Da jedes Quadrat eine Farbe besitzt, sind die Spiegelungen konsequent farbig in vier Richtungen: horizontal – vertikal und diagonal in zwei Richtungen; siehe dazu: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis, Seattle and London 1988, S. 157.

⁸⁶¹ Dies bedeutet: Das Muster vollzieht vier Vierteldrehungen und entwickelt sich jedes Mal nach einer 90^0 -Rotation neu, bevor es zu seiner Ausgangsposition zurückkehrt; siehe dazu: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis, Seattle and London 1988, S. 154.

unendlichen Reihungen der axialsymmetrischen Strukturen,⁸⁶² als dies in den zentralen Rhombenreihen der vertikalen Streifen mit Zickzackmustern in den Dekoren des Alten Reichs der Fall ist. Wie das folgende Kapitel zeigen wird, gehören finite rotationssymmetrische Motive bereits in sehr frühen vorderasiatischen Dekoren zu den wichtigsten ornamentalen Modulen. Daher könnte die stärkere Einbindung von rotationssymmetrischen Valenzen in die ägyptische Ornamentik des Mittleren Reichs auf den Einfluss vorderasiatischer Kulturen zurückzuführen sein. Da man in den ägyptischen Dekoren jedoch konsequent auf die Herausstellung finiter rotationssymmetrischer Motive zugunsten der Einbindung ihrer rotationssymmetrischen Valenzen in ein flächendeckendes Muster mit axialsymmetrischen Valenzen verzichtet, lässt sich die Entwicklung hin zum zweifarbigen Schachbrettmuster auch als eine Entwicklung hin zu einer komplexen einheitlichen Struktur begreifen, in der ein Ausgleich zwischen rotationssymmetrischen Valenzen und axialsymmetrischen Valenzen stattfindet. Folgt man einer derartigen Argumentation, so läge es auch im Bereich des Möglichen, dass sich diese Struktur – unabhängig von fremdländischen Einflüssen – aus den gespiegelten Zickzackmustern mit einer Ausgrenzung der zentralen Rhombenreihe und damit direkt aus den Dekoren des Alten Reichs entwickelt hat.⁸⁶³

3.4.4.2. Die Lotosornamentik

Abgesehen von der veränderten, komplexeren Struktur des flächendeckenden Dekors mit integrierten rotationssymmetrischen Valenzen treten zwei Motivgruppen innerhalb der ägyptischen Ornamentik in den Vordergrund, die zwar rudimentär schon in den Dekoren des Alten Reichs vorhanden waren, doch im Musterverband noch keine Rolle spielten. Es handelt sich dabei zum einen um den Bereich der vegetabilen Ornamentik und zum anderen um die Spirale sowie um ornamentale Module im Kontext der Spirale. Im Zusammenhang mit diesen beiden Motivgruppen wird die Frage in den Untersuchungen zur bronzezeitlichen Ornamentik des Mittelmeerraumes nach wie vor kontrovers diskutiert, ob deren Auftreten mit auswärtigen Einflüssen auf die ägyptische Kunst in Zusammenhang steht. Da der Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung auf dem Aufzeigen von Strukturen liegt und nicht der Suche nach den Ursprüngen bzw. der Übernahme von Einzelmotiven gilt, kann das Erörtern eines Einflusses anderer bronzezeitlicher Kulturen auf die ägyptische Ornamentik sinnvollerweise erst nach der Darstellung der Entwicklung der unterschiedlichen Ornamentstrukturen dieser Kulturen

⁸⁶² Dies geschieht infolge von Verschränkungen zwischen rotationssymmetrischen und axialsymmetrischen Valenzen innerhalb eines Moduls, das sich aus vier Quadraten, jeweils zwei einander gegenüberliegenden Quadraten in einer Farbe, zusammensetzt.

⁸⁶³ Lediglich die neue Vorliebe für rotationssymmetrische Valenzen könnte noch mit einem Einfluss vorderasiatischer Ornamentik begründet werden.

erfolgen. Eine kurze Zusammenfassung der unterschiedlichen Standpunkte in Bezug auf die Motivgeschichte erfolgt jedoch stets in den Anmerkungen zu den jeweiligen Abschnitten.

Nach wie vor ist sowohl die Frage⁸⁶⁴ nach dem Ursprung als auch die Frage nach einer eventuellen Bedeutung der Pflanzenornamentik, die sich bereits Goodyear⁸⁶⁵ und Riegl⁸⁶⁶ gestellt haben, nicht eindeutig beantwortet und damit letztlich nicht gelöst.⁸⁶⁷ Unbestritten bleibt in den kontrovers geführten Debatten die formale Bedeutung von vegetabilen Motiven innerhalb der Genese und Entwicklung von Ornamenten, auf die bereits Riegl in den *Stilfragen* hingewiesen hat.⁸⁶⁸ In dem Kapitel zur ägyptischen Ornamentik in den *Stilfragen* betont Riegl, es sei vor allem der Stängel, der für jede künftige Ornamententwicklung von Bedeutung sei, da durch ihn sowohl Knospen als auch Blüten miteinander verbunden werden können. Vielleicht ist es daher gerade das Potential des Verbindens, das als gemeinsame Intention hinter der Entwicklung, Einführung, Assimilation oder Übernahme auf den ersten Blick so unterschiedlicher Motive wie der Lotosblüte⁸⁶⁹ oder der Spirale steht.⁸⁷⁰

In der Flächenkunst des Alten Reichs wurden noch keine Lotosblüten bzw. Lotosknospen in die Dekore eingebunden, sondern lediglich einzelne Lotosblüten als Verzierungen von Objekten der Kleinkunst⁸⁷¹ an Diademen, Armbändern sowie an Pektoralen eingesetzt.⁸⁷² Eine wichtige strukturelle Funktion der Lotosblüte, die Verbindung unterschiedlicher ornamentaler

⁸⁶⁴ Eine Zusammenfassung der Kontroverse der Ornamentforschung in Bezug auf das Pflanzenornament bietet: Helene J. Kantor, *Plant Ornament, Its Origin and Development in the Ancient Near East*, Chicago 1986.

⁸⁶⁵ William H. Goodyear, *The Grammar of Lotus*, London 1891.

⁸⁶⁶ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985].

⁸⁶⁷ Vom Beginn der Forschung nach den Ursprüngen der vegetabilen Ornamentik am Ende des 19. Jahrhunderts durch Goodyear und Riegl bis hin zu neuesten Untersuchungen aus dem letzten Jahrzehnt werden zwei unterschiedliche Grundpositionen mit kontradiktorischem Anspruch vertreten. Bereits Goodyear leitet die Lotosornamentik von realen Pflanzen ab und spricht ihrem dekorativen Gebrauch eine symbolische Bedeutung zu, während die Lotosdarstellungen für Riegl Ausdruck eines besonderen Kunstwillens sind, d.h. sie entwickeln sich als künstlerische Formen, bilden unterschiedliche Formationen, entwickeln sich zu umfangreichen Mustern, ohne jede Symbolik, ohne eine spezielle Ikonographie.

⁸⁶⁸ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 41ff.

⁸⁶⁹ Schon im 3. Jahrtausend werden stark stilisierte Pflanzenmotive und pflanzenähnliche Motive – u. a. das Hieroglyphenzeichen für den Norden oder Unterägypten in Form einer stilisierten Papyruspflanze – entwickelt. Siehe dazu: Eva Wilson, *Ornamente. Das Handbuch einer 8000jährigen Geschichte*, Bern 1996, S. 99.

⁸⁷⁰ Die symmetrische Wertigkeit hingegen ist unterschiedlich. Während Lotosknospe und Lotosblüte eindeutige bilaterale Symmetrie ausweisen, gehorcht nur eine sich in ihren Windungen dem Halbkreis unterwerfende Spirale einer horizontalen bzw. bilateralen Symmetrie, und dies auch nur in bestimmten Abschnitten. Ansonsten entzieht sich eine Spirale jeglicher symmetrischer Valenz.

⁸⁷¹ Die konventionelle Form zeigt den dreieckigen Umriss des offenen Blütenkopfes mit einer Anordnung dünner Blütenblätter zwischen drei Kelchblättern; siehe dazu: Eva Wilson, *Ornamente. Das Handbuch einer 8000jährigen Geschichte*, Bern 1996, S. 103.

⁸⁷² Beliebte wird im Mittleren Reich auch die Herstellung und Verzierung von Fayence-Formen. So verzeichnet fast jede Fundstätte des Mittleren Reichs verzierten Fayence-Schmuck und kleine Hippotamus-Figuren, die mit Pflanzen- oder geometrischen Mustern bedeckt sind; siehe dazu: Karen Polinger Foster, *Aegean Faience of the Bronze Age*, New Haven and London 1979, S. 36. Forster geht davon aus, dass Lotos- und Rosettenblüten auf dem Rücken der Hippotamus-Figuren einen Darstellungswert besitzen. Ikonographisch wird durch sie die Anwesenheit des Hippotamus im Wasser gekennzeichnet. Die Rosette wird von ihr als geöffnete Lotosblüte gedeutet.

Motive, zeigt jedoch bereits die ornamentale Verzierung des Diadems mit einem Lotosblüten-Rosetten-Fries⁸⁷³ der Sitzstatue der Nofret aus den in der 4. Dynastie entstandenen Grabanlagen von Meidum.⁸⁷⁴

Auch die These Riegls, dass eine Rosette letztlich eine Darstellung einer von oben gesehenen Lotosblüte sei, erhält durch weitere Artefakte aus der Kleinkunst, u. a. durch den Fund eines Diadems aus dem Alten Reich⁸⁷⁵, das in einer Mastaba in Giza gefunden wurde sowie durch den Diademfund aus dem Grab der Prinzessin Sat-Hathor⁸⁷⁶ in Lahun, neues Gewicht.⁸⁷⁷ Beide Diademe sind mit kreisförmigen Rosetten besetzt, die durch einen diagonal ausgerichteten Vierpass in vier Lappen unterteilt werden, die als Konture von Lotosblüten aufgefasst werden können.⁸⁷⁸ Damit ließe sich die Entstehung der unterschiedlichen Formen der Lotosblüte bzw. der Lotosknospe aus der Verbindung eines Kreises mit einem Quadrat bzw. mit einem Rhombus erklären, da durch das Quadrat der Kreis in vier gleiche Teile⁸⁷⁹ geteilt werden kann und jede der vier Teile aufgrund des rahmenden Konturs des Kreissegmentes einen kurvilinearen oberen Abschluss besitzt, mithin zu vegetabilen Assoziationen geradezu einlädt. Diese stringente Herleitung des Lotosmotivs aus der Kombination von Kreis und Quadrat bedeutet sowohl eine Absage an die Theorie von Forschern wie Goodyear, welche die Entstehung der vegetabilen Ornamentik primär aus ihrer symbolischen Bedeutung herleiten, als auch an die Theorien der materialistischen Ornamentforscher in der Nachfolge von Sempers in *Der Stil* geäußerten Bemerkung über den Ursprung der Ornamentik aus dem Phänomen der Bekleidung.

⁸⁷³ Der Lotos-Rosettenfries auf dem Diadem gehorcht sowohl einer bilateralen als auch einer horizontalen Symmetrie und einer 180°-Rotation.

⁸⁷⁴ Es handelt sich um einen Rosetten-Lotosblütenfries. Alle Lotosblüten sind um 90 Grad gedreht. Die achtblättrigen Rosetten sind vertikal und horizontal ausgerichtet. Alternierend folgt einer einzelnen Rosette eine von Lotosblüten flankierte Rosette, wobei der Stilansatz der Lotosblüten die Rosette berührt, während die Spitzen der Blütenblätter jeweils mit einem gewissen Abstand hin zur nächsten Rosette ausgerichtet sind; siehe dazu: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 45 Abb. 80; S. 49 Abb. 90D [Zeichnung des Ornaments]; Kazimierz Michalowski, *Die ägyptische Kunst*, neubearbeitet und erweitert von Jean-Pierre Corteggiani et al., Darmstadt 2001, Abb. 40. Eva Wilson leitet die Rosetten dieses Frieses von einer Blume mit dem botanischen Namen *Chrysanthemum coronarium* [Chrysantheme] ab: Eva Wilson, *Ancient Egyptian Designs*, British Museum Pattern Books 3, London 1990, Abb. 37.

⁸⁷⁵ Ägyptisches Museum der Universität Leipzig Inv.-Nr. 2500.

⁸⁷⁶ Sat-Hathor ist eine Tochter von Sesostri II (1956-1914 v. Chr.); siehe dazu: Jürgen von Beckerath, *Chronologie des pharaonischen Ägypten: die Zeitbestimmung der ägyptischen Geschichte von der Vorzeit bis 332 v. Chr.*, Mainz 1997, S. 134f.

⁸⁷⁷ Es handelt sich um eine goldene Reifenkrone. Auf dem Reif sind zehn vierblättrige Rosetten angebracht: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 114 Abb. 205.

⁸⁷⁸ Im Fall der erhaltenen Rosette auf dem Diadem von Giza ist das oberste Viertel der Rosette an Stelle der Lotosblüte mit einem Anch-Zeichen, flankiert von zwei liegenden, die Schnäbel nach oben gerichteten Vögeln verziert.

⁸⁷⁹ Auch der in ein Zickzackmuster integrierte Rhombus kann aufgrund der axialsymmetrischen Valenzen der flankierenden Zickzackreihen in vier gleiche Teile geteilt werden. Doch in dieser Konstruktion fehlt der kurvilineare äußere Abschluss.

Stattdessen muss die Kombination zwischen Kreis und Quadrat und die damit einhergehende Kombination von axialsymmetrischen und rotationssymmetrischen Strukturen als eine besondere Fähigkeit der ägyptischen Kunsthandwerker⁸⁸⁰ – Riegl würde in diesem Zusammenhang von *Kunstwollen* sprechen – gewertet werden, quasi protogeometrische – im Sinne von protomathematische – komplexe Strukturen herzustellen und aus diesen wiederum Formen zu entwickeln, die keinesfalls als Abbilder, jedoch als Zeichen der realen Welt gedeutet bzw. verstanden werden dürfen.

Über die Funktion des Verbindens und Füllens von Flächen hinaus kann eine Lotosblüte mit Stängel – analog einer Pflanzensäule – in der Kleinkunst eine architektonische Aufgabe erfüllen.⁸⁸¹ Auf langen, schmalen Flächen können die Stängel von Lotosblüten eingesetzt werden, indem jeweils zwei Paare sich einwärts drehender Voluten aus einem Rhombus⁸⁸² entwickelt werden, ein Modul, das endlos aneinandergesetzt werden könnte und oben stets von einer Lotosblüte bekrönt wird.⁸⁸³ Eine ähnliche Betonung der Fläche durch die Zwischenschaltung von Rhomben findet sich auch auf dem Dolch der Prinzessin Iti aus ihrem Grab in Daschur.⁸⁸⁴

Die beiden Beispiele zeigen, dass für die Lösung analoger struktureller Aufgaben sehr heterogene Elemente herangezogen werden können. So kann das Verbinden entweder durch die vegetabilen Voluten einer Vorstufe der Lotosblume erfolgen oder durch eine flächendeckende Verbindung mit Hilfe von geometrischen Grundformen⁸⁸⁵ oder durch eine Kombination beider

⁸⁸⁰ Geht man davon aus, dass das Motiv des Kreises bzw. der Rosette – beides finite rotationssymmetrische Motive – aus den Kulturen des Vorderen Orients nach Ägypten gelangt ist, so entspricht die Integration eines Kreises in ein Quadrat dem bereits in den Dekoren des Alten Reichs beobachteten Phänomen, rotationssymmetrische und gleitsymmetrische Valenzen in ein statisches flächendeckendes Dekorschema zu integrieren und gleichsam ruhigzustellen.

⁸⁸¹ Unterschiedliche dekorative Aufgaben bewältigen zwei Lotosblüten samt Stängeln in einem Pektoreale der Prinzessin Mereret. Zunächst verbinden sie in der Funktion von Säulen das rahmende Gesims über einer antithetischen Greifendarstellung, die ihrerseits als Rahmung der Kartusche des Pharaos Sesostri II. dient. Aus den vertikalen Stielen der rahmenden Lotosblüten biegt jeweils fast horizontal ein Stängel mit einer Blüte zum Zentrum des Pektoraales um und folgt dem Kontur der Greifenschwänze. Es handelt sich um das erste Artefakt, in der sich dekorativ eingesetzte vegetabile Elemente sowie Darstellungen lebendiger Wesen in einem ornamentalen Kontext nähern. William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.]³1998, S. 114 Abb. 204.

⁸⁸² Auch diese Verbindung deutet darauf hin, dass der Rhombus für die Entwicklung der Lotosornamentik eine wichtige Rolle spielte.

⁸⁸³ Siehe dazu die Abbildung eines Krummschwertes mit einer derartigen Lotosverzierung aus el-Balata, vom Westufer des Jordan in der Nähe von Nablus: AK Jaromir, *Ägypten. 4000 Jahre Kunst*, Berlin 2003, S. 131 [Abb.].

⁸⁸⁴ Der Griff des Dolches ist mit 36 goldgefassten vierblättrigen Rosetten verziert, die alternierend mit grünem Feldspat oder mit blauem Lapislazuli eingelegt sind. Den Zwischenraum füllen rote Rhomben mit Karneoleinlagen. Geometrisch gesehen handelt es sich um ein flächendeckendes Muster aus Kreisen und Rhomben. Obwohl die Dolchform ägyptisch ist, wird ein kretischer Ursprung dieses Artefaktes diskutiert, was von der Struktur des Musters her wenig plausibel erscheint; siehe dazu: AK Jaromir, *Ägypten. 4000 Jahre Kunst*, Berlin 2003, S. 109 [Abb.].

⁸⁸⁵ Bereits hier lassen sich die beiden großen ornamentalen Systeme unterscheiden, die das Morgen- und das Abendland prägen werden. Die geometrische flächendeckende Lösung stellt nicht nur eine Vorstufe der islamischen Ornamentik dar, sondern in der 18. Dynastie entwickelt man in Ägypten alle Gruppen der flächendeckenden Systeme, die später in der islamischen Ornamentik noch weiter ausgebaut werden. Die Ausbildung von vegetabilen Friesen hingegen – in der 18. Dynastie dann auch zu flächendeckenden Mustern mit vegetabilen Komponenten –

Komponenten. Auch in den frühen Friesdarstellungen kombiniert man Lotosblüten stets mit einem geometrisierten Element. Alternierend auf eine Lotosblüte folgt eine – meist achtblättrige – Rosette, deren Rotationssymmetrie durch flankierende Lotosblüten reduziert, d. h. von einer achtfachen Rotation auf eine 180^0 -Rotation reduziert wird, aber nicht gänzlich unterdrückt wird, was möglich gewesen wäre, wenn man aufrecht stehende Lotosblüten daneben gesetzt hätte. Während Letzteres zu einer forcierten Ausbildung von bilateralen Symmetrien geführt hätte, gewinnt z. B. im Fries auf dem Diadem der Nofret die horizontale Symmetrie⁸⁸⁶ die Oberhand, da diese symmetrische Valenz mit der in jedem zweiten Motiv [Rosette mit flankierenden Lotosblüten] möglichen 180^0 -Drehung korrespondiert, diese Motive gewissermaßen in eine über die gesamte Frieslänge hin empfundene horizontale Achse integriert.⁸⁸⁷ Die weiterhin mögliche achtfache Rotation jeder zweiten Rosette ohne Lotos-Appendices tritt dagegen zurück.⁸⁸⁸ Auffällig ist die Wahl einer achtblättrigen Rosette, wohingegen frühe ägyptische Darstellungen von einzelnen Rosetten – wie z. B. auf den Basisreliefs eines Schreins⁸⁸⁹ aus der 5. Dynastie in Sahura – stets als quadratischer Vierpass aufgebaut sind, der wiederum einem Quadrat vorgeblendet zu sein scheint, welches ungefähr die Hälfte der Blätter des Vierpasses bedeckt. In jedem äußeren, nicht vom Quadrat bedeckten Teil des Vierpasses präsentiert sich eine der Lotosblüte ähnliche Struktur. Im ornamentalen Kontext stellen diese Lotosderivate auf Reliefs der 5. Dynastie den frühesten ornamentalen Einsatz einer vegetabilen Struktur in einem geometrischen Kontext dar. Sie werden über beide Symmetrieachsen gespiegelt, unterliegen zusätzlich einer vierfachen Rotationssymmetrie, und ihre vegetabilen Elemente sind eng mit einer geometrisierenden Figur, dem Quadrat, verbunden, welches die eigenen Symmetrieeigenschaften⁸⁹⁰ auf die Lotosappendices zu übertragen scheint. Vergleicht man dieses komposite Gebilde aus der 5. Dynastie mit dem Lotos-Rosetten-Fries auf dem Diadem der Nofret aus der 4. Dynastie, der auch eine sehr frühe [eventuell die früheste] ornamentale Einbindung von Rosetten⁸⁹¹ zeigt, wird die ägyptische Fähigkeit zu einer

bildet mit der Genese der einwärts gerollten Doppelvolute die Keimzelle der unzähligen sogenannten Blatt- oder Lyrastäbe, die ein Kernstück westlicher Ornamentik bis zur Zeit um 1800 darstellen.

⁸⁸⁶ Obwohl natürlich weiterhin eine bilaterale Symmetrie vorhanden ist.

⁸⁸⁷ Diese Beobachtung über die Präferenz einer horizontalen Symmetrieachse korrespondiert mit den Anmerkungen zu der Ausbildung der Rauten aus dem Zickzackmuster heraus, einem Phänomen, das sich im gleichen Zeitraum abspielte.

⁸⁸⁸ Den ägyptischen Einfluss des Mittleren Reiches auf die westasiatischen Kulturen betont Stevenson Smith u. a. in: William Stevenson Smith, *Influence of the Middle Kingdom of Egypt in Western Asia, especially in Byblos*, *AJA* 73, 1969, S. 277-281.

⁸⁸⁹ Siehe dazu: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 49 Abb. 89A.

⁸⁹⁰ Vierfache Rotation und bilaterale und horizontale Symmetrie.

⁸⁹¹ Häufig wird auf die Rosette auf der Narnier Palette 327 [Abb. u. a. bei: Kazimierz Michalowski, *Die ägyptische Kunst*, neubearbeitet und erweitert von Jean-Pierre Corteggiani et al., Darmstadt 2001, Abb. 23] verwiesen, siehe z.B. Janice L. Crowley, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs*

Verknüpfung heterogener Elemente zu einem einheitlichen kompositen Ornament deutlich. Zunächst wird der Rosettenkreis verkleinert, um das Zentrum der kompositen Figur einnehmen zu können. Die Hasten der Rosette werden auf vier reduziert und konfigurieren sich diagonal jeweils zu einem weichen vegetabil anmutenden, an der Spitze einer Lotosblüte nicht unähnlichen Gebilde. Hinter die Hasten wird ein Quadrat geheftet, dessen Seitenlänge in etwa einer Hasten-Länge entspricht, doch da sein Mittelpunkt auf den Mittelkreis ausgerichtet ist, teilt es jede Haste in zwei Teile. Über dem Rand erscheinen – wie bereits oben beschrieben – die vegetabilen, lotosähnlichen Gebilde und formieren sich mit den dreiblättrigen Enden der Hasten zu einer vegetabilen Blüten-Blatt-Zone, die man als Vorstufe einer Lotos-Palmetten-Folge bezeichnen kann. Eine bilaterale und transversale Symmetrie besteht, doch wird sie durch die vierfache Rotationssymmetrie in den Hintergrund verwiesen. Gleichzeitig verliert die Rotationssymmetrie aufgrund der quadratischen Form des Umrisses ihre Dynamik.

3.4.4.3. Die Spirale

Analog dem frühen Erscheinen des Motivs einer einzelnen Lotosblüte lassen sich einfache Spiralmotive⁸⁹² bereits in der ägyptischen Kunst der vordynastischen Zeit nachweisen.⁸⁹³ Als Verzierungen von Skarabäen und Perlen treten sie in der ersten Zwischenzeit in Erscheinung.⁸⁹⁴ Erst in der 12. Dynastie entwickelt⁸⁹⁵ man Spiralsysteme, die – kombiniert mit geometrischen

between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age, Goterna 1989, S. 84. Doch handelt es sich hier um eine siebenblättrige Rosette mit gezackten Blättern, die im bildlichen Kontext die Funktion eines Zeichens bzw. einer Hieroglyphe einnimmt und schon durch ihren asymmetrischen Aufbau den Gedanken an einen ornamentalen Kontext als obsolet erscheinen lässt.

⁸⁹² Eine Spirale ist eine Kurve, die um einen zentralen Punkt oder Achse verläuft und, je nach Laufrichtung, sich immer weiter von diesem bzw. dieser entfernt oder annähert.

⁸⁹³ Siehe dazu: Janice L. Crowley, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age*, Goterna 1989, S. 106.

⁸⁹⁴ Während Ward die ersten Skarabäen mit Spiralmotiven noch der 11. Dynastie zuweist, kann Kantor sich auf neuere Grabungen in Quau stützen, in denen Skarabäen und Amulette mit Spiralmotiven aus der sechsten Dynastie gefunden wurden. Siehe dazu: William A. Ward, *Egypt and the East Mediterranean World 2200-1900 v. Chr.: Studies in Egyptian Foreign Relations during the first Intermediate Period*, Beirut 1971, S. 109-113, 115, 118f. Abb. 25.1-7, 26.5; siehe dazu auch: Helene J. Kantor, *The Aegean and the Orient in the Second Millennium B.C.*, New York 1947, S. 22f. Anm. 36 und 37.

⁸⁹⁵ Auch zahlreiche Fayence-Funde in Kerma, die ins mittlere Reich datiert werden, dokumentieren eine extensiven dekorative Verwendung der Spirale. Es ist dieser massive Einsatz der Spirale, der Foster zu der Vermutung veranlasst, es handle sich um minoische Importe, da sie die Spirale als ein genuin minoisches Ornamentmotiv betrachtet; siehe dazu: Karen Polinger Foster, *Aegean Faience of the Bronze Age*, New Haven and London 1979, S. 36. Zu einigen Skarabäen mit Spiralen aus Gräbern des Mittleren Reiches siehe: Wolfram Grajetzki, *The Middle Kingdom of Ancient Egypt. History, Archaeology and Society*, London 2006, S. 101 Abb. 19.

Motiven⁸⁹⁶ – als Deckendekorationen⁸⁹⁷ in privaten Grabkomplexen eingesetzt werden.⁸⁹⁸ Ein frühes Beispiel mit unterschiedlichen, in patchworkartiger Manier nebeneinandergesetzten, blauen Mustern auf dunklem Grund stellt die Decke im Grab des Hepzefa dar.⁸⁹⁹ Gemeinsam ist allen hier verwendeten Mustern zunächst der konsequente Einsatz von Linien. Das unterscheidet dieses Muster – auch abgesehen von dem Einsatz der Spirale – grundsätzlich von früheren flächendeckenden ornamentalen Dekoren im ägyptischen Bereich, in denen stets die geschlossenen, voneinander abgesetzten Farbflächen dominierten, unabhängig davon, ob es sich um Zickzack-, Schachbrettmuster oder um eine Kombination aus beiden handelt.

In Bezug auf die Spiralmuster⁹⁰⁰ gilt, dass sämtliche, in der Regel einwärts gerollten Spiralen entweder miteinander verbunden sind und stets sowohl vertikal als auch horizontal gespiegelt werden, wobei der Kreuzungspunkt von jeweils vier Spiralen zugleich zum Zentrum einer Rotationssymmetrie um 180° wird. Durch dieses Verfahren entwickeln sich aus dem einzelnen asymmetrischen Spiralmotiv heraus vertikale und horizontale Spiralsysteme, welche die Dynamik und die Rhythmik, die einer sich einwärts drehenden Spirale primär innewohnt, durch Spiegelung zum Stillstand bringen. Gleichzeitig erhält der ausgesparte Raum zwischen den Spiralsystemen durch einen eingeschriebenen Vierpass die Möglichkeit einer vierfachen Ro-

⁸⁹⁶ Kantor unterscheidet vier Typen von Spiralen: Die C-Spirale, die S-Spirale, die laufende Spirale und die vierfache Spirale: Helene J. Kantor, *The Aegean and the Orient in the Second Millennium B.C.*, New York 1947, S. 21ff.

⁸⁹⁷ Ein frühes Beispiel stellt die Deckendekoration im Grab von Hepzefa in Assiut dar. Sie wird aus sechs unterschiedlichen Mustern gebildet; siehe dazu: Maria C. Shaw, *Ceiling Patterns from the Tomb of Hepzefa*, *AJA* 74, 1970, S. 25-30.

⁸⁹⁸ Die frühesten Decken dieses Mustertypus – u. a. die Deckendekoration im Grab von Hepzefa – entstehen am Beginn des mittleren Reiches, in der 12. Dynastie. Barber leitet diesen Dekorationstypus, den sie als ägäischen Mustertypus bezeichnet, davon ab, dass durch den Handel diese Muster durch importierte Textilien nach Ägypten gelangen; siehe dazu: Elizabeth J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991, S. 346. Eine Übersicht über Grabdekorationen mit Spiralmustern findet sich bei: Elizabeth J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991, S. 339.

⁸⁹⁹ Siehe dazu: Elizabeth J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991, S. 346 Abb. 15 und 23.

Janice L. Crowley, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age*, Goterna 1989, S. 444 Abb. 235 [Details].

⁹⁰⁰ Die Spirale gehört gruppentheoretisch gesehen zu den Figuren, die einer Dilatationssymmetrie gehorchen. Unter Dilatationssymmetrie versteht man die Vergrößerung oder Verkleinerung einer Figur durch Linien, die strahlenförmig/kreisend von einem Zentrum ausgehen. Die dabei entstehende Figur ist geometrisch ähnlich zum Original, daher ist eine Dilatation keine isometrische Transformation, doch sich wiederholende Vergrößerung und Verkleinerung sind möglich. In der Fläche kann eine Dilatation sowohl zusammen mit irgendeiner der Symmetrien von finiten Figuren auftreten, aber auch mit einer Spiegelung verbunden werden, analog der Verbindung einer Translation mit einer Gleitspiegelung. Auch mit einer Rotation kann die Dilatation verbunden werden, und wenn sie fortlaufend ist, erhält man eine gleichwinklige Spirale; siehe dazu: Edward Harrington Lockwood, Robert Hugh Macmillan, *Geometric Symmetry*, Cambridge 1978, S. 56. Zum Problem der Dilatationssymmetrie siehe auch: Jay Kappraff, *Connections. The Geometric Bridge between Art and Science*, New York 1991, S. 48f.

tation. Diesen Effekt verstärken an der Innenseite des Rhombenkonturs verlaufende Pünktchenreihen, die quasi als nicht entfaltete Kreise unendlich rotierende Folgen⁹⁰¹ demonstrieren.⁹⁰² Doch die Rotation bleibt fest verankert im statischen Spiralsystem. Ein Spiralmuster in der Deckendekoration des Grabes von Hepzefa zeichnet sich durch eine vegetabile Komponente aus. Zwischen den einwärts gerollten Spiralen steigen bilateral symmetrische fünfblättrige Gebilde⁹⁰³ auf, die analog den einander zugewandten Spiralen, denen sie entwachsen, ebenfalls gespiegelt werden. In dem ausgesparten Raum innerhalb der Pünktchenreihe liegt nun ein schmaler Rhombus mit einer verkleinerten und spiegelverkehrten Variante des fünfblättrigen Motivs⁹⁰⁴ zwischen den Spiralranken.⁹⁰⁵

Zwei weitere Muster entziehen sich einer eindeutigen Begrifflichkeit. Will man den Kontext zu den übrigen Spiralmustern herstellen, so scheint es hier, als habe man sich an einer rektilinearen Geometrisierung der Spiralen versucht, indem man die zentrischen Kreissegmente der Spirallinie in rechtwinklige, miteinander verbundene Hasten übertragen hat. In die ausgesparten Flächen werden hier runde, mit acht Hasten versehene Rotationszentren⁹⁰⁶ gesetzt.⁹⁰⁷ Eine

⁹⁰¹ Finite Motive können – theoretisch – eine unendlich große Zahl von Rotationen über einen Punkt erlauben, zweidimensionale Muster hingegen können nur zwei-, drei-, vier- oder sechsfache Rotationen gestatten. Zwar gilt für den Vierpass noch eine vierfache Rotation, doch die Zahl der Rotation für das gesamte Muster wird durch die gespiegelten Spiralen auf eine 180⁰-Rotation reduziert. Zum Problem der Rotationssymmetrien siehe u. a.: Edward Harrington Lockwood, Robert Hugh Macmillan, *Geometric Symmetry*, Cambridge 1978, S. 240.

⁹⁰² Siehe dazu: Eva Wilson, *Ancient Egyptian Designs*, British Museum Pattern Books 3, London 1990, S. 74. Die Abbildung zeigt zwei Muster aus dem Grab des Hepzefa. Geometrisch lässt sich das Muster auf Quadrate und darin eingeschriebene Kreise zurückführen. Einwärts gerollte, aneinanderstoßende Spiralen laufen diagonal abwärts und damit aufeinander zu, konfigurieren sich zu einer herzförmigen Form, schneiden sich und werden horizontal gespiegelt. Jeweils vier Herzformen sparen einen Rhombus aus. Eine Reihe von Pünktchen zeichnet den Kontur des Rhombus, in dessen Mitte ein orthogonaler Vierpass steht, auf der Innenseite nach.

⁹⁰³ Stevenson Smith bringt die neuen Motive – er spricht von Pflanzenspiralen und Palmetten – mit den Importen minoischer Keramik in Verbindung und verweist auf zwei minoische Keramikfunde in Kahun, die vom Fundkontext her mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Regierungszeit von Sesostri II., nach 1885 v. Chr., stammen, aber keinesfalls später als 1775 v. Chr. datiert werden können. Weiterhin verweist Stevenson Smith auf das analoge Farbverhalten sowohl auf der minoischen Keramik als auch auf der Deckendekoration im Grab des Hepzefa: In beiden Fällen wird hell auf dunkel gemalt [im Grab des Hepzefa: blau auf schwarzen Grund]. Während Stevenson Smith in Bezug auf die Pflanzenspiralen den minoischen Einfluss betont, leitet er die Palmette – man sollte besser von ihrer Vorform sprechen – aus den Volutenformen des Alten Reiches ab. Über den Hergang der Entwicklung schweigt Stevenson Smith jedoch; siehe dazu: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 116f.

⁹⁰⁴ Barber definiert dieses Gebilde bereits als *Palmette*; siehe dazu: Elizabeth J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991, S. 346: *Der Raum innerhalb des Herzes wird von einer Palmette besetzt, während der Raum zwischen den Gruppen einen soliden Diamantenrahmen mit Punkten erhält.*

⁹⁰⁵ Dieses Motiv ist noch in einer weiteren Deckendekoration der 12. Dynastie, im Eingangsbereich zum Grab des Ukhotepe in Meir verwendet worden; siehe dazu: Elizabeth J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991, S. 347.

⁹⁰⁶ Der Erhaltungszustand ist sehr schlecht. Vermutlich handelt es sich um strahlenförmige Rosetten.

⁹⁰⁷ Siehe dazu die Abbildungen bei: Elizabeth J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991, S. 346 Abb. 15, 23; siehe dazu ein Detail bei: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 115 Abb. 206A.

geometrisierte Spirale lässt sich jedoch auch als einfacher Mäander lesen.⁹⁰⁸ Beiden gemeinsam ist eine asymmetrische Struktur.⁹⁰⁹ Unabhängig von dem Tatbestand, dass in den unterschiedlichen Mustern im Dekor des Grabes von Hepzefa die Linie und nicht die Fläche dominiert, entwickeln sich auch diese Muster – analog zu den Lotosfriesen aus einer Kombination aus kurvi- und rektilinearen ornamentalen Elementen und nehmen damit das Prinzip der Kombination zwischen Kreis und Quadrat, einer Kombination, die sich auch konstitutiv in Bezug auf die Genese vegetabiler ornamentaler Module erwies, in linearer Ausgestaltung als zugrunde liegende Struktur wieder auf. Wenngleich der Prozess der Aneignung bzw. der Integration von Spiralen in der Form einer Symmetrisierung in Kombination mit einem flächendeckenden Einsatz genuin ägyptisch ist und wenngleich sich das singuläre Spiralmotiv bereits in vordynastischer Zeit nachweisen ließ, so liegt es dennoch nahe, die plötzliche Häufung von Spiralornamentik in den ägyptischen Dekoren auch auf ausländische Einflüsse, insbesondere aus dem minoischen Bereich zurückzuführen.⁹¹⁰

3.4.5. Zusammenfassung

Sowohl in der formalen und farblichen⁹¹¹ Darstellung der Figuren als auch in der Entwicklung von Ornamentstrukturen werden im Mittleren Reich von den ägyptischen Kunsthandwerkern neue Wege beschritten.

Zwar ändern sich die im Alten Reich angewandten Proportionen für die Darstellung von menschlichen Figuren im Grundsatz nicht,⁹¹² doch werden jetzt die Vorzeichnungen vollständig aus einem Gitternetz heraus entwickelt. Dies lässt sich zunächst als eine strengere Anwendung eines vorgegebenen Kanons deuten. Darüber hinaus kann die einzelne Figur durch das

⁹⁰⁸ Kantor spricht in diesem Fall von einem *sogenannten Mäandermuster* in der Dekoration und beschreibt es als die rechteckige Version von zwei axial symmetrischen Spiralen; siehe dazu: Helene J. Kantor, *The Aegean and the Orient in the Second Millenium B.C.*, New York 1947, S. 29.

⁹⁰⁹ Der Mäander setzt sich aus fünf Hasten zusammen, ist daher immer unregelmäßig strukturiert. Die Spirale, selbst wenn sie halbkreisförmig konstruiert ist, entzieht sich durch ihre ausgreifende äußerste Volute einem vollständig symmetrischen Aufbau. Gruppentheoretisch lässt sich auch ein Mäander – ebenso wie die Spirale – als eine Form der Dilatationssymmetrie beschreiben, denn letztlich erfüllt der Mäander die Kriterien einer archimedischen Spirale; siehe dazu: Jay Kappraff, *Connections. The Geometric Bridge between Art and Science*, New York 1991, S. 44f.

⁹¹⁰ Zu den wenigen Funden minoischer Keramik in ägyptischen Gräbern des Mittleren Reichs siehe: Dietrich Wildung, *Sesostris und Amenemhet. Ägypten im Mittleren Reich*, München 1984, S. 190 Abb. 166.

⁹¹¹ In dieser Zeit erfolgt zum einen die Ausbildung eines kalten Komplementärkontrastes Rot-Grün, zum anderen eine tonale Ausdifferenzierung der Farbe Rot von Rosa bis Braun-Violett.

⁹¹² Robins hat versucht, die auf der Narner-Palette dargestellten Königsfiguren in ein Gitternetz einzupassen. Dabei hat sie festgestellt, dass sie noch nicht die Proportionen des Alten Reichs besitzen. Hingegen sind die Proportionen der Figurendarstellungen in der 5. Dynastie mit den Proportionen der Figurendarstellungen während der 12. Dynastie gleich, obwohl es in der 5. Dynastie noch kein entwickeltes Gitternetz gibt, sondern nur ein Hilfssystem aus Linien eingesetzt wird; Siehe dazu: Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 228.

Gitternetz leichter und exakter in einen größeren figuralen Kontext eingebunden werden. Verbessert werden die Struktureigenschaften der einzelnen Figuren – und damit auch der Aufbau ihrer Register – durch eine Zunahme ihrer bilateralen Symmetrieeigenschaften infolge ihrer Längung. Sowohl das quadratische Gitternetz als auch eine höhere bilaterale Symmetriewertigkeit stellen eine größere Nähe zu den ornamentalen Systemen her, die in den Deckendekoren im Mittleren Reich in der Regel durch eine durchgehende Flächengestaltung unter Einsatz eines einheitlichen Strukturprinzips gekennzeichnet sind. Exemplarisch für diese Entwicklung ist die Ausbildung des Schachbrettmusters, des ersten echten zweifarbigen Musters in der ägyptischen Ornamentik. Der echte Farbwechsel manifestiert sich im Schachbrettmuster in sämtlichen Symmetrieoperationen: in den bilateralen und horizontalen Symmetrien und in der vierfachen Rotationssymmetrie. Während ein echter Farbwechsel in den beiden anderen neuen Ornamentssystemen nicht zu beobachten ist, lassen sich die beiden anderen Merkmale – Zunahme von axialen Symmetrieeigenschaften sowie eine durch das regelmäßige Einbinden finiter rotationssymmetrischer Figuren integrierte oder aufgrund von regelmäßigen Farbwechseln kombinierte vierfache Rotationssymmetrie – sowohl in den Mustern mit vegetabilen Komponenten als auch in den reinen Spiralmustern aufzeigen. Neu ist auch die Einbindung einer primär asymmetrischen Komponente, die sich jedoch nicht in der Ornamentik mit vegetabilen Elementen, sondern lediglich in einigen Spiralmustern manifestiert.

Während in der Ornamentik des Alten Reiches – dies gilt sowohl für den Blockstreifenfries als auch für das Zickzackmuster – ein Grundmodul seine intendierte Struktur erst durch die Farbgestaltung erhält, entstehen die Ornamente des Mittleren Reiches – mit Ausnahme des Schachbrettmusters – als eine Kombination primär heterogener Elemente, die durch eine Verbindung unterschiedlicher symmetrischer Valenzen kompatibel werden.

In Bezug auf das Schachbrettmuster stellt sich die Frage, ob sich die Reduzierung der Polychromie als eine konsequente Weiterentwicklung der polychromen Zickzackmuster einstellt⁹¹³ oder ob die Entwicklung des Schachbrettmusters einer Kombination von unterschiedlichen Symmetrieeigenschaften bedurfte, die sich bereits vorher in der ägyptischen Ornamentik nachweisen ließ. Die gegenständigen Zickzackmuster mit einer zentralen Rhombenreihe weisen jedoch bereits eine so enge Verbindung zwischen axial- und rotationssymmetrischen Valenzen auf, dass eine genuin ägyptische Entwicklung des Schachbrettmusters, wenn auch angeregt durch vorderasiatische Rosettenmuster, durchaus plausibel erscheint.

⁹¹³ In diesem Fall ließe sich das Schachbrettmuster quasi als ein *Einfrieren* des aus Quadraten aufgebauten Zickzackmusters auf zwei unterschiedliche Farbmodule verstehen, die in stetigem Wechsel eingesetzt werden.

Beiden Komponenten der ägyptischen Wandmalerei, den veränderten Figurendarstellungen wie auch den neuen Ornamentensystemen, ist jedoch vor allem ein Kriterium⁹¹⁴ gemeinsam: Der durchgehenden Bedeckung der Fläche mit malerischen Mitteln wird eine größere Bedeutung beigemessen.⁹¹⁵

3.5. Die Übergangszeit und das Neue Reich

3.5.1. Die Hyksoszeit

Während Anregungen für neue Ornamentkonfigurationen und eventuelle Übernahmen von einzelnen Motiven im Mittleren Reich durch aufwendig verzierte Handelswaren oder durch reiche Fürstengeschenke bzw. durch Fürstentribute nach Ägypten gelangt sein könnten, geht man bei den zahlreichen Innovationen in der folgenden Zeit, dem Zweiten Zwischenreich, in den Untersuchungen zu dieser Periode der ägyptischen Kunst davon aus, dass der Anstoss dazu von den fremden Bevölkerungsgruppen erfolgt, die sich in diesem Zeitraum innerhalb des ägyptischen Gebietes ansiedeln⁹¹⁶ und zunächst zu einer Regionalisierung der ägyptischen Machtzentren beitragen. Im Laufe der Zeit führen diese Veränderungen zu einer Teilung des ägyptischen Reiches. Schriftliche Quellen und archäologische Grabung sprechen in diesem Zusammenhang jedoch eine unterschiedliche Sprache.

Da die Frage des Einflusses anderer bronzezeitlicher Kulturen für die Entwicklung der ägyptischen Ornamentik eine wichtige Rolle spielt, soll dies exemplarisch an einem gut dokumentierten Monument, welches unterschiedliche Einflüsse zeigt, erörtert werden. Dafür bieten sich Fragmente einer Wandmalerei aus dem antiken Ort Avaris⁹¹⁷ an, einem bedeutenden Zentrum

⁹¹⁴ Das Kriterium der Flächigkeit findet sich auch in den formalen Lösungen der Plastik. Exemplarisch sei hier die Einführung des Typus des sogenannten *Würfelhockers*, einer kuboiden Hockfigur in der 12. Dynastie genannt. Bereits aus der 12. Dynastie sind 56 Exemplare dieses Typus erhalten, 85 aus der Thutmosidenzeit. 128 Exemplare des *Würfelhockers* aus der 19. Dynastie lassen seine Beliebtheit in frühramessidischer Zeit erkennen. Jedoch schon in der 20. Dynastie (19 Exemplare) scheint der Typus in Vergessenheit zu geraten, und für die gesamte Zeit des Neuen Reiches sind nur noch 19 Exemplare bezeugt. In diesem Zeitraum wird dann auch analog für die Beurteilung der Ornamentik die Frage nach einem Paradigmenwechsel zu stellen sein. Zum Typus des *Würfelhockers* siehe vor allem die Untersuchung von Regine Schulz: Regine Schulz, *Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus. Eine Untersuchung zu den sogenannten Würfelhockern*, 2 Bde., Hildesheim 1992, S. 547-555.

⁹¹⁵ So betont auch Stevenson Smith die Vorliebe der Epoche, die Flächen in eine Reihe von Mustern aufzulösen; er interpretiert dies als ein unrealistisches, formales Ansinnen; siehe dazu: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 83.

⁹¹⁶ Zur Geschichte des zweiten Zwischenreichs siehe auch: Janine Bourriau, *The Second Intermediate Period* (ca. 1650-1550 BC), in: Ian Shaw, *The Oxford History of Ancient Egypt*, Oxford 2000, S. 185-217. Zur Geschichte der Hyksoszeit in Ägypten mit einem neuen chronologischen Ansatz siehe vor allem: Charlotte Booth, *The Hyksos Period in Egypt*, Malta 2005.

⁹¹⁷ Avaris liegt – ausgestattet mit Hafenanlagen – strategisch günstig östlich des pelusinischen Nilarms, an der Kreuzung einer wichtigen Handelsroute, dem sogenannten *Horusweg*, der über den Nordsinai nach Kanaan führt; siehe dazu: AK Manfred Bietak (ed.), *Pharaonen und Fremde – Dynastien im Dunkel*, Wien 1994, S. 37; siehe

des zweiten Zwischenreiches im Nildelta, das nahe dem heutigen Ort Tell el-Dab'a anzusiedeln ist. Der ägyptischen Historiographie, die von einem fremdländischen Einmarsch⁹¹⁸ spricht, steht der archäologische Befund entgegen, der in den Grabungen von Tell el-Dab'a⁹¹⁹ lediglich einen allmählichen Machtzuwachs einer zugezogenen nicht-ägyptischen Bevölkerungsgruppe,⁹²⁰ den sogenannten *Hyksos*,⁹²¹ nachweisen kann.⁹²² Während sich im ältesten Teil von Avaris nur Hinweise auf eine ägyptische Besiedlung ergaben, scheint sich in der Zeit nach 1600 eine von den Hyksos auf einer Plattform erbaute Zitadelle⁹²³ zum neuen Zentrum von Avaris entwickelt zu haben.⁹²⁴ Für die Fundamentierung dieses Komplexes wurden große Mengen

dazu auch: Peter Janosi, Hausanlagen der späten Hyksoszeit und der 18. Dynastie in Tell el-Dab'a, in: Manfred Bietak, Haus und Palast im Alten Ägypten : [internationales Symposium 8. bis 11. April 1992 in Kairo] = House and palace in ancient Egypt, Wien 1996, S. 85-91.

⁹¹⁸ Es mag an den Darstellungen der schriftlichen Quellen liegen, dass das Interesse der kunsthistorischen Abhandlungen innerhalb der Ägyptologie – soweit es sich am Umfang der Publikationen manifestiert – an diesem Zeitraum gering ist. So handelt u. a. Stevenson Smith lediglich auf etwas mehr als vier Seiten das gesamte zweite Zwischenreich ab: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 120-124. Auch bei Gay Robins wird der Zeit nur in einigen Bemerkungen gedacht.

⁹¹⁹ Seit 1966 führt das Institut für Ägyptologie der Universität Wien gemeinsam mit dem Österreichischen Archäologischen Institut in Kairo im Areal der Stadt Tell el-Daba im nordöstlichen Nildelta Grabungen unter der Leitung von Manfred Bietak durch.

⁹²⁰ Über die Herkunft der Hyksos wird nach wie vor gerätselt. Bietak, der Ausgräber von Tell el-Dab'a, geht davon aus, dass es sich um Amoriter handelt. Durch deren massiven Zuzug aus Kanaan dehnt sich die bewohnte Fläche von Avaris auf das Dreifache des ursprünglichen Areals aus. Darüber hinaus meint Bietak, in der 15. Dynastie auch eine *ägäische Komponente* wahrnehmen zu können; siehe dazu: AK Manfred Bietak (ed.), *Pharaonen und Fremde – Dynastien im Dunkel*, Wien 1994, S. 24.

⁹²¹ Hyksos bedeutet in der ägyptischen Sprache *Herrscher der Fremdländer*. Die Regierungszeit der Hyksos wird mit 100 bis 108 Jahren angegeben. [Erhalten ist ein bedeutender mathematischer Traktat/Papyrus Rind, der im 33. Jahr des Hyksos Apophis niedergeschrieben wurde.] Zu der Regierungszeit der Hyksos siehe vor allem: AK Manfred Bietak (ed.), *Pharaonen und Fremde – Dynastien im Dunkel*, Wien 1994, S. 34; und: Aharon Kempinski, *The Hyksos: A View from the Northern Canaan and Syria*, in: Eliezer D. Oren (ed.), *The Hyksos: New Historical and Archeological Perspectives*, Philadelphia 1997, S. 327-334.

⁹²² Während der ersten Zwischenzeit und im Mittleren Reich ist Avaris eine Kronomäne. In der 12. Dynastie haben sich Kanaanäer in ägyptischen Diensten hier angesiedelt. Zwar ist die Konstruktion der Gräber rein ägyptisch, doch die Häuser folgen dem Typus des Mittelraum- oder Breitraumhauses. Die Keramikfunde setzen sich zu 80% aus ägyptischer und nur zu 20% aus syro-palästinensischer Keramik zusammen; siehe dazu: Manfred Bietak, *Avaris. The Capital of the Hykos. Recent Excavations at Tell el-Dab'a*, London 1996, S. 10.

Aus der 13. Dynastie ist ein Palastbezirk erhalten, der nach Bietak vermutlich der Amtssitz eines Funktionärs der ägyptischen Krone war. Siehe dazu: AK Manfred Bietak (ed.), *Pharaonen und Fremde – Dynastien im Dunkel*, Wien 1994, S. 37f. Im Palastgarten wurden große Mengen von Kamares-Ware gefunden; siehe dazu: Manfred Bietak, *Avaris. The Capital of the Hykos. Recent Excavations at Tell el-Dab'a*, London 1996, S. 29. Ein Goldanhänger mit zwei antithetischen Hundefiguren wird von Bietak als minoisches Objekt eingeordnet, obwohl die ausgesparte Mitte zwischen beiden Hunden eher auf den sogenannten Wappenstil und damit auf eine ägyptische Provenienz deutet: Manfred Bietak, *Avaris. The Capital of the Hykos. Recent Excavations at Tell el-Dab'a*, London 1996, S. 28.

⁹²³ Der Hyksos-Palast wird nach der Eroberung von Avaris abgetragen und durch einen ähnlichen Bau der frühen 18. Dynastie ersetzt [auch hier findet man minoische Malerei im Stuckrelief]; siehe dazu u. a.: Manfred Bietak (ed.), *Pharaonen und Fremde – Dynastien im Dunkel*, Wien 1994, S. 43; siehe dazu auch: Manfred Bietak, *The Center of Hyksos Rule: Avaris (Tell el-Dab'a)*, in: Eliezer D. Oren (ed.), *The Hyksos: New Historical and Archeological Perspectives*, Philadelphia 1997, S. 87-139.

⁹²⁴ Zu Keramikfunden im Palastareal von Avaris siehe: Perla Fuscaldo, *Tell el – Dab'a X. The Palace District of Avaris. The Pottery of the Hyksos Period and the New Kingdom. Part I: Locus 66*, Wien 2000.

Bauschutt⁹²⁵ verwendet, in welchem die Ausgräber zahlreiche stuckierte und bemalte Fragmente fanden.⁹²⁶ Da sich die einzelnen Teile zu einer Stierszene⁹²⁷ zusammensetzen lassen, liegt zunächst für die Ausgräber die Vermutung nahe, dass es sich um minoische Wandmalereien handelt.⁹²⁸ Über einer Sockelzone agieren mehrere Figuren – Akrobaten und Stiere – vor einem Dekor, welches unter dem Stichwort *Labyrinth-Muster* in die Forschungsliteratur eingegangen ist.⁹²⁹ Bietak deutet dieses Muster als eine ornamentale Ausdrucksweise, um den Hof des Stieres zu zeigen,⁹³⁰ und erinnert an ein analoges Freskenmuster im Palast von Knossos.⁹³¹ Wie bereits für die figuralen Fresken so betont Bietak auch in Bezug auf das *Labyrinth-Muster* vor allem die Nähe zu den minoischen Wandmalereien im Palast von Knossos und so hält er die Fresken von Avaris letztlich für das Werk minoischer Künstler.⁹³² Was jedoch die Analogie des *Labyrinth-Musters* von Avaris zu dem Muster von Knossos⁹³³ betrifft, so hat bereits Evans sowohl auf die Nähe dieses Musters [von Knossos] zu einigen ägyptischen Deckendekorationen der 12. Dynastie – u. a. zur Dekoration im Grab des Hepzefa – wie auch auf ägyptische, einem Mäander ähnliche Zeichen hingewiesen, die er als wesentliche Motivgrundlagen für das Labyrinth-Muster⁹³⁴ in Knossos ansieht. Obwohl Evans explizit das

⁹²⁵ Im Schutt wurden u. a. Fragmente eines Glasgefäßes [vermutlich ein nahöstlicher Import] gefunden. Es handelt sich dabei um das früheste in Ägypten bekannte Glasgefäß; siehe dazu: Manfred Bietak, *Avaris. The Capital of the Hyksos. Recent Excavations at Tell el-Dab'a*, London 1996, S. 73.

⁹²⁶ Der Schutt im Norden der Plattform H/I besteht u. a. aus Tausenden von Fragmenten eines Kalkstein-Wandstücks, der mit Fresken bedeckt ist, u. a. lassen sich Szenen mit Stiersprüngen rekonstruieren; siehe dazu vor allem: Manfred Bietak, *Avaris. The Capital of the Hyksos. Recent Excavations at Tell el-Dab'a*, London 1996, S. 73.

⁹²⁷ Dabei wird der Stier en face gezeigt, der Springer hingegen im Profil. Bietak stellt diese Szene in die Nähe der Szenen auf den Gefäßen von Vapheio. Darüber hinaus vermutet Bietak, dass es sich bei diesen Fresken eventuell um eine Replik von nicht mehr vorhandenen Darstellungen in Knossos handelt: Manfred Bietak, *Avaris. The Capital of the Hyksos. Recent Excavations at Tell el-Dab'a*, London 1996, S. 74.

⁹²⁸ In diesem Sinn äußert sich bereits kurz nach der Entdeckung vor allem der leitende Ausgräber Bietak: Manfred Bietak (ed.), *Pharaonen und Fremde – Dynastien im Dunkel*, Wien 1994, S. 43.

⁹²⁹ Weitere Stierszenen in kleinerem Format und Darstellungen von Stieren in Stuck von halber Lebensgröße wurden ebenfalls gefunden. Analog zu Knossos sind auch in Avaris die Stuckreliefs außerhalb der Türen angebracht gewesen; siehe dazu: Manfred Bietak, *Avaris. The Capital of the Hyksos. Recent Excavations at Tell el-Dab'a*, London 1996, S. 75.

⁹³⁰ Über dem Labyrinth soll sich – nach der Beschreibung von Bietak – die Silhouette einer Hügelandschaft mit einer oder mehreren Palmen erheben: Manfred Bietak, *Avaris. The Capital of the Hyksos. Recent Excavations at Tell el-Dab'a*, London 1996, S. 74.

⁹³¹ Diese nach Bietak aufwendige Parallele findet sich im Palast von Knossos. Fundort war das östliche Ende des von Ost nach West führenden Korridors, nahe am Eingang der sogenannten Halle mit den Doppeläxten; siehe dazu: Arthur Evans, *The Palace of Minos. A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization at Knossos*, Bd.1: *The Neolithic and Early and Middle Minoan Ages*, London, 1921, S. 357 Abb. 256.

⁹³² Was die Figurendarstellungen betrifft, so erfolgt ein systematischer Vergleich zwischen den Figurendarstellungen der unterschiedlichen bronzezeitlichen Hochkulturen im östlichen Mittelmeerraum im Anschluss an die Abhandlung über die minoisch-mykenischen Wandmalereien.

⁹³³ Gegen eine Deckendekoration spricht, dass die Musterfragmente mit der bemalten Seite nach oben aufgefunden wurden; siehe dazu: Arthur Evans, *The Palace of Minos. A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization at Knossos*, Bd.1: *The Neolithic and Early and Middle Minoan Ages*, London, 1921, S. 357, Anm. 1.

⁹³⁴ Evans vermutet, dass dieses Muster den Palast von Knossos symbolisiert und interpretiert daher das aus fünf Hasten zusammengesetzte – und daher einem Mäanderelement ähnliche – ägyptische Hieroglyphenzeichen für *Tür* als äquivalentes Ornamentmotiv für ein Fresko, das ein Labyrinth symbolisieren soll. Siehe dazu: Arthur

Muster in Knossos auf einen ägyptischen Einfluss zurückführt, versäumt es Bietak, auf diesen Sachverhalt hinzuweisen. Diese Unterlassung wiegt jedoch weniger schwer, wenn man die beiden Muster genau vergleicht. Sie unterscheiden sich in wesentlichen Punkten, sodass nun wiederum Bietaks Analogie hinfällig wird. Zunächst ist das Muster aus Knossos ein einfarbiges Muster von rötlichbraunen Linien auf einem gelblichen Grund.⁹³⁵ Evans beschreibt es als ein Schlüssel-Mäander-Muster, doch nimmt man seine Zeichnung ernst, so ist es das gerade nicht. Zwar konstituieren sich im Auge des Betrachters doppelte T-Hasten, doch ein weiterer Schwerpunkt des Musters liegt in den geometrischen – einer Spirale analogen – Eindrungen, wobei das Zentrum der Eindrung geöffnet bleibt. Das Zentrum der Spirale verbindet die beiden einander entgegengesetzten Mäanderhasten. Gruppentheoretisch entspricht das Muster – wie bereits von Evans gesehen – der Stufe der geometrisierten Spiralmuster in den Deckendekorationen der 12. Dynastie.

Unter dem Aspekt der Gruppentheorie betrachtet, ist das Muster aus Avaris zwar ebenfalls kein echtes zweifarbige Muster, doch wird es durch eine Kombination zweier farblich [braun und blauschwarz] unterschiedener linearer Systeme gebildet.⁹³⁶ Das braune Liniensystem besteht aus finiten Figuren [aus um 90^0 gedrehten H-Figurationen], welche eine vierfache Rotationssymmetrie besitzen und sich bilateral und horizontal spiegeln lassen. In der hier gegebenen Anordnung erhalten die Figuren eine Translationssymmetrie über alle vier Seiten hin, wobei die Gleitachsen zwischen den Figuren liegen. Gruppentheoretisch gehören die braunen Hasten-Figurationen zur Gruppe der $p4g$ 'm-Muster, d. h. sie gehorchen einer vierfachen Rotationssymmetrie, besitzen gleitsymmetrische Eigenschaften und lassen sich horizontal und vertikal spiegeln.⁹³⁷ Ein blauschwarzes, einem Mäander ähnliches, fortlaufendes lineares schwarzes Gitterwerk umschließt die finiten braunfarbenen Motive in einer Weise, als wolle es die Dreh-, Spiegel- und Translationssymmetrien zum Stillstand bringen.

Im Gegensatz zu dem Muster aus Knossos werden die finiten Motive zwar von dem schwarzen Gitterwerk umfasst, aber nicht gekreuzt oder in einer drehsymmetrischen Kombination erfasst. Diese Tendenz, Systeme durch Symmetrisierung oder andere Arten der Einbindung zum

Evans, *The Palace of Minos. A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization at Knossos*, Bd.1: The Neolithic and Early and Middle Minoan Ages, London, 1921, S. 357.

⁹³⁵ *It represents in fact a series of mazes executed in the same dark reddish brown colour as appears in the dado, on a yellowish ground. We see here a more elaborate development of the key and meander patterns that have been noted above on ivory and other seals [...]. In a tomb of early XIIth Dynasty date two ceilings with such patterns, affording thus a still nearer comparison with the Knossian wall-painting:* Arthur Evans, *The Palace of Minos. A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization at Knossos*, Bd.1: The Neolithic and Early and Middle Minoan Ages, London, 1921, S. 357f.

⁹³⁶ Siehe dazu die Abbildung in: AK Jaromir Malek, *Ägypten. 4000 Jahre Kunst*, Berlin 2003, S. 134 [Abb.].

⁹³⁷ Siehe dazu u. a.: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle and London 1988, S. 159, S. 280ff.

Stillstand zu bringen, ist eine ägyptische Manier. Doch während die gespiegelten T-Hasten und das symmetrisierte Mäandermotiv vom ornamentalen Aufbau größere Nähe zu einigen ägyptischen Dekorationen der 12. Dynastie zeigen, als dass sie minoischen Einfluss spiegelten, widerspricht sowohl die rein lineare Auffassung des Musters, in dem keinerlei flächige Segmente entstehen, als auch die fehlende Polychromie dem ägyptischen Musterkanon. Neu ist in dem *Labyrinth-Muster* von Avaris eine nach allen vier Seiten hin auftretende Translations-symmetrie, die mit diagonalen Achsen arbeitet. Das Muster in Knossos besitzt diese Eigenschaft nicht. Eine stärkere Einbindung und geringere Entfernung der einzelnen T-Hasten des Mäanders vereitelt dies. Erst ein finites, rotationssymmetrisches Motiv ermöglicht eine derartige Kombination der Symmetriestufen.⁹³⁸ Finite rotationssymmetrische Motive finden sich jedoch bereits in der frühen ägyptischen Ornamentik, wenn auch meist nur als Einzelmotive.⁹³⁹ Wie die Untersuchung im folgenden Kapitel aufzeigen wird, ist es vor allem die altorientalische Ornamentik, die mit Reihungen von finiten – häufig rotationssymmetrischen – Motiven arbeitet. Entgegen der These von Bietak lässt sich mit dem *Labyrinth-Muster* von Avaris⁹⁴⁰ der Nachweis einer genuin minoischen Wandmalerei nicht nur nicht erbringen, sondern eine Analyse des Musters dokumentiert genau das, was auch die Grabungen ergeben haben: Avaris zeichnet sich durch eine Mischung unterschiedlicher kultureller Strömungen aus.⁹⁴¹

⁹³⁸ Der Halbrosetten-Triglyphenfries wird bei analogen Friesen in Knossos im folgenden Kapitel über Kreta abgehandelt.

⁹³⁹ Vgl. die Rosette in der Reliefdekoration von Sahura: Siehe dazu: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.]³ 1998, S. 49 Abb. 89A. Eine Ausnahme bilden die Rhomben in den Mittelstreifen der vertikalen Zickzackmuster.

⁹⁴⁰ Dies gilt auch für analoge Muster, die sich aus einigen Fragmenten zusammensetzen lassen.

⁹⁴¹ Man denke dabei nur an den syro-palästinensischen Einfluss; siehe dazu auch Anm. 893.

Ein weiteres Beispiel für die Veränderung der minoischen Formensprache in den Dekoren von Avaris lässt sich anhand einiger Fragmente eines Frieses demonstrieren, der sich aus laufenden Spiralen konstituiert. Die rot konturierten weißgrundigen Spiralen laufen vor einem blaufarbenen Streifen. Die Zwickel zwischen den Spiralen sind jedoch – ebenso wie der obere horizontale Abschluss des Frieses – in Schwarz gehalten. Zwischen das schwarze Band und den blaufarbenen Hintergrund oberhalb der Spiralen ist oberhalb eines schmalen weißen horizontalen Bandes noch ein weiteres blaufarbenes horizontales Band gelegt, dessen Breite in etwa der Breite des blaufarbenen Hintergrundes oberhalb der laufenden Spiralen entspricht. Dadurch bildet sich im Auge des Betrachters eine horizontale Symmetrieachse aus, die in Kontrast steht zu den zahlreichen kurzen vertikalen Symmetrieachsen, die sich jeweils kurzzeitig zwischen den einzelnen Spiralen entwickeln, obgleich sich, streng genommen, zwischen zwei in eine Richtung gleitenden Spiralen keine axialsymmetrische Valenz entwickeln kann. Dieser Eindruck entsteht jedoch zum einen dadurch, weil zwischen den einzelnen Einrollungen gleiche Abstände herrschen, und zum anderen dadurch, weil die Spiralen nicht diagonal vorwärts gleiten, sondern sich analog zu einer Kreisform gleichsam statisch, auf der Stelle einrollen. Zwar werden diese Friesfragmente in den Veröffentlichungen zu Avaris stets als Beispiel eines genuin minoischen Dekors angeführt, wobei zum Vergleich ein Spiralfries aus der Xeste 3 in Thera angeführt wird, doch der Spiralfries aus Avaris weist signifikante Abweichungen von dem minoischen Dekor auf, die dafür sprechen, dass es sich im Dekor von Avaris bereits um eine Ägyptisierung ursprünglich minoischer Dekorformen handelt. Zum einen sind die Spiralen im Dekor von Thera gelängter und verfügen über weniger Einrollungen als die zahlreichen Einrollungen der jeweils unter einem Kreiskontur zusammengefassten Spiralen im Dekor von Avaris. Sowohl die Längung als auch die geringere Anzahl der Einrollungen verleiht den theräischen Spiralen einen dynamischen Aspekt im Auge des Betrachters, der den statisch anmutenden Spiralen im Dekor von Avaris fehlt. Des Weiteren verhindern sowohl die Längung als auch die auseinandergezogenen Einrollungen der Spiralen im theräischen Dekor die Ausbildung von vertikalen Achsen

Festzuhalten für die Entwicklung der ägyptischen Ornamentik bleibt: Die intensiven Kontakte im Zweiten Zwischenreich – sowohl mit den vorderasiatischen als auch mit den ägäischen Kulturen – manifestieren sich im Ornament von Avaris in dreifacher Hinsicht:

- (1) durch die Ausbildung linearer Systeme [minoischer Einfluss],
- (2) durch das vermehrte Einfügen finiter, häufig rotationssymmetrischer Figuren in die alt-ägyptischen Ornamentensysteme [vorderasiatischer Einfluss] und
- (3) durch den Einsatz diagonaler Translationssymmetrien [minoischer Einfluss] bei finiten, meist rotationssymmetrischen Figuren [vorderasiatischer Einfluss].

So zeigt sich bereits am Ende des Zweiten Zwischenreichs eine systematische Auseinandersetzung des ägyptischen Ornamentensystems mit den zahlreichen auswärtigen Einflüssen.⁹⁴² Doch eine flächig-farbige Integration – und damit eine vollständig ägyptisierende Aneignung der neuen ornamentalen Strukturen – findet sich nicht. Diese erfolgt erst nach der Vertreibung der Hyksos in der 18. Dynastie.

3.5.2. Die frühe 18. Dynastie

3.5.2.1. Entwicklung neuer Stilkriterien in der Wandmalerei

Während sich nach der Vertreibung der Hyksos und der Gründung der 18. Dynastie in der Plastik und in der Reliefskulptur eine Rückkehr zum Kanon des Mittleren und in Teilbereichen auch zum Kanon des Alten Reiches vollzieht, der in den Tempelreliefs mitunter in einen Archaismus umschlägt, erfolgt in den Grabbauten, vor allem jedoch in der Dekoration der Gräber ein radikaler Bruch mit der Vergangenheit.⁹⁴³ Zentrum dieser Entwicklung ist die

im Auge des Betrachters, wie dies bei den Spiralen im Dekor von Avaris der Fall ist. Darüber hinaus verfügen auch die abschließenden horizontalen Farbbänder des theräischen Dekors nicht über eine horizontale Symmetrieachse, wie dies im Dekor von Avaris der Fall ist.

Mithin ergibt sich für die Beziehungen der beiden Muster zueinander ein ähnliches Bild wie für die beiden oben abgehandelten Flächenmuster: Die ornamentalen Dekore von Avaris weisen nicht nur einen minoischen Einfluss auf, sondern stellen zugleich die ägyptische Bewältigung dieses Einflusses dar; zu den Friesfragmenten und dem theräischen Vorbild siehe: Katherina Aslanidou, *Some Ornamental Scenes in the Wallpaintings from Tell el Dab'a: Iconography and Context*, in: Manfred Bietak, Ernst Czerny (ed.), *The Synchronisation of Civilisations in the Eastern Mediterranean in the Second Millennium B.C. III : Proceedings of the SCIEEM 2000 – 2nd EuroConference*, Vienna 28th of May – 1st of June 2003, Wien, 2007, S. 191-205 Abb. 3, Taf. I-II; zu einem weiteren Spiralfries in Avaris siehe auch: Katherina Aslanidou, *Der minoische Spiralfries aus dem Grabungsareal H/IV in Tell el-Daba'a. Malvorgang und Rekonstruktion*, in: *Ägypten und Levante XII*, 2002, S. 13-28.

⁹⁴² Ein Beispiel für die Vermischung äußerer Einflüsse mit heimischer Tradition bietet der Dolch des Ahmose. Siehe dazu u.a.: Jaromir Malek, *The Locusts on the Dagger of Ahmose*, in: Elizabeth Goring, Nicholas Reeves, John Ruffle (ed.), *Chief of Seers. Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred*, London 1997, S. 207-219.

⁹⁴³ Der Grabtypus verändert sich. Der letzte Pyramidenbau fällt in die Zeit von Ahmose. Danach werden die Königsgräber in das Innere der Kreidefelsen der thebanischen Westseite verlegt. Sämtliche Königsgräber von Thutmosis I. bis zum Ende der Neuen Dynastie liegen im Tal der Könige. Der Sargraum, ein unterteilter Raum, in dessen hinterem Teil der Sarkophag steht, wird ausgehöhlt. Nur in der Raummitte lässt man quadratische Pfeiler stehen. Der Gang zum Grab wird zunächst [bis zur Grabanlage für Thutmosis III.] als geneigter, gebogener Korridor angelegt. Unter Amenophis III. erhält der Korridor einen rechtwinkligen Knick und unter Thutmosis IV.

Gräberstadt von Theben-West.⁹⁴⁴ Die meisten der Dekorationen in den Felsengräbern sind reine Wandmalereien, was zu der Vermutung Anlass gibt, dass die harten Felswände⁹⁴⁵ für die Skulptierung von Reliefs⁹⁴⁶ als nicht geeignet angesehen wurden.⁹⁴⁷ Da im Neuen Reich eine Präferenz für vollständig dekorierte Gräber⁹⁴⁸ besteht, wird diese Periode in kunsthistorischen Darstellungen häufig als *die große Epoche der ägyptischen Malerei*⁹⁴⁹ beschrieben.⁹⁵⁰ In den figürlichen Wandmalereien⁹⁵¹ der frühen 18. Dynastie wird kräftig konturiert,⁹⁵² d. h. es findet eine deutliche Trennung von Farbe und Kontur statt, ein Tatbestand, der von einigen Wahrnehmungstheoretikern erkenntnistheoretisch als die erste Stufe einer bewussten Wahrnehmung von Helldunkel angesehen wird. Die Vorliebe zur Kontrastierung zeigt sich auch im Nebeneinandersetzen von hellen, klaren Farben. Doch die Farbflächen bleiben nicht intakt, sondern zunehmend werden vor allem die Oberflächen der Figuren durch Pinselstriche mit unterschiedlichen Pigmenten, welche die Körperfärbung durchscheinen lassen, aufgebrochen.⁹⁵³

ändert man zweimal scharf im rechten Winkel die Achse des Korridors. Erst unter Horemhab setzt sich die gradlinige Hauptachse durch. Seit Sethos I. beginnt man, die Grabräume zu überwölben. Bis heute sind – abgesehen von den Königsgräbern – auch über 400 Privatgräber in Theben entdeckt worden. Im Gegensatz zu den Königsgräbern liegen bei den Privatgräbern Kultstelle und Grabkammer auf zwei verschiedenen Ebenen. Mitunter – u. a. im Grab des Sennefer – besitzt der Sargraum auch einen Vorraum; siehe dazu u. a.: Jean Leclant (ed.), Ägypten. Band II: Das Großreich 1560-1070, München 1980, S. 56ff.

⁹⁴⁴ Der Grund für die Verlegung der königlichen Grablegen nach Theben liegt vermutlich darin, dass der erste König der 18. Dynastie zu einer königlichen thebanischen Familie der 17. Dynastie gehört. Doch auch die privaten Grablegen der 18. Dynastie werden auf dem privaten Friedhof der 17. Dynastie in Theben fortgesetzt; siehe dazu u. a.: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 122. Zur Topographie von Theben siehe vor allem: Sergio Donandoni, *Theben. Heilige Stadt der Pharaonen*, München 1999; zur Lage der Königsgräber im *Tal der Könige* siehe: Erik Hornung, *Tal der Könige. Ruhestätte der Pharaonen*, Augsburg 1995, S. 21.

⁹⁴⁵ Zur Typologie und Entwicklung des Königsgrabes siehe u. a.: Sergio Donandoni, *Theben. Heilige Stadt der Pharaonen*, München 1999, S. 137.

⁹⁴⁶ Wenn skulptiert wird, so skulptiert man in die stuckierten Wände hinein; siehe dazu u. a.: Jean Leclant (ed.), *Ägypten, Band I: das Alte und das Mittlere Reich. Von der Vorgeschichte bis zum Ende der Hyksoszeit (1500 v. Chr.)*, München 1979, S. 156.

⁹⁴⁷ Dies vermuten u. a.: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 141; und: Robert Boulanger, *Egyptian Painting and the Ancient East*, London 1967, S. 51. Die Möglichkeit hingegen, dass die Malerei in dieser Zeit gegenüber der Reliefkunst bevorzugt wurde, wird nicht ins Auge gefasst.

⁹⁴⁸ Die umfangreichsten Wandmalereien, ca. 300m², befinden sich in der Grabanlage des Rehmire [TT100], der größten thebanischen Felsgrabanlage der 18. Dynastie; siehe dazu u. a.: Arpag Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Tübingen 1989, S. 46ff.; Elizabeth J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991, S. 333-337, 347-348, 354, 355, 396; Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 38,129 und Taf. 41,137.

⁹⁴⁹ Arpag Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Tübingen 1989, S. 16.

⁹⁵⁰ Dies gilt seit der Regierungszeit von Hatschepsut und Thutmosis III. bis zum Ende der 20. Dynastie, also in den Jahren 1550-1100.

⁹⁵¹ Meist werden drei Phasen unterschieden: In der ersten Phase, die vom Beginn der 18. Dynastie bis zur Regierungszeit von Hatschepsut und Thutmosis III. reicht, wendet man sich vor allem den Werken des Alten und des Mittleren Reiches zu. Unter der Regierung von Amenophis II. wird die künstlerische Bildgestaltung freier. Schließlich folgt auf die innovative Kunst der Amarnazeit am Ende der 18. Dynastie eine Periode des sogenannten reaktionären Akademismus. Eine ausführliche Beschreibung dieser Einteilung findet sich bei: Robert Boulanger, *Egyptian Painting and the Ancient East*, London 1967, S. 51ff.

⁹⁵² Umschrieben wird die Figur mit einem roten Kontur. Nur in den Gräbern von Der-el-Medine wählt man eine schwarze Konturierung; siehe dazu: Arpag Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Tübingen 1989, S. 30.

⁹⁵³ Unbedeckte Körperteile werden bei den Männern in kräftigem Ocker, bei den Frauen in Gelb, Rosa oder in einem blassen Braun gemalt. Gelb als die begrifflich festgelegte weibliche Hautfarbe bleibt nun auf die Wiedergabe des Inkarnats von Göttinnen beschränkt, während das Inkarnat irdischer Frauen gemischte Farbtöne von rosa

Zum ersten Mal in der Entwicklung der ägyptischen Malerei konstituiert sich eindeutig⁹⁵⁴ ein Hintergrund⁹⁵⁵ in einem lichten Blaugrau, gegen den warme Farben – wie Kanariengelb, klares Blau und Grün, lichtetes Rot – und Akzente von dunklerem Rot und Schwarz⁹⁵⁶ gesetzt werden. Einbezogen in diese farblichen Korrespondenzen werden auch die horizontalen Bänder der nun aufwendiger gestalteten Sockelzonen. Eine Auflockerung der Register erfolgt durch onduлиerte Linien, die mitunter als Landschaftsangabe gedeutet werden.⁹⁵⁷ Neu ist auch die Darstellung von Tieren in Bewegung, im sogenannten fliegenden Galopp.⁹⁵⁸

3.5.2.1.1. Die Darstellung der Figuren

In den Vorzeichnungen für Figurendarstellungen der frühen 18. Dynastie lässt sich eine neue Freiheit im Umgang mit dem quadratischen Gitternetz feststellen. Mitunter wird das Gitternetz⁹⁵⁹ nur für die größte Figur vollständig ausgeführt, während man für die kleineren Figuren nur wenigen Hilfslinien zieht oder diese völlig frei vorzeichnet. In anderen Fällen wiederum werden jeweils vollständig ausgeführte Gitter in unterschiedlicher Größe um jede der kleineren Figuren gezogen. Auch die Proportionen der Figuren ändern sich: So wird der Oberkörper⁹⁶⁰ in Relation zur gesamten Körperlänge verkürzt.⁹⁶¹ Die Veränderung in der Struktur der

bis hellbraun annehmen kann; siehe dazu: Jean Leclant (ed.), Ägypten. Band II: Das Großreich 1560-1070, München 1980, S. 93.

Die Kleider werden gemäß ihrer Durchsichtigkeit in einer oder mehreren Lagen eines hellen, meist weißen Farbtones gemalt. Der bunte Schmuck wird zunächst als Masse gemalt, dann erfolgt das Ausarbeiten der Einzelheiten. Als Letztes malt man den Kopfputz; siehe dazu vor allem: Arpag Mekhitarian, Ägyptische Malerei, Tübingen 1989, S. 30.

⁹⁵⁴ Im Gegensatz zu den Malereien auf dem Felsgrund oder auf weißem Stuck ist diese Tönung bewusst gewählt.

⁹⁵⁵ Für den größten Teil der Malereien der 18. Dynastie gilt: Nicht der Stein selbst, sondern Stuck – meist von schmutziger Farbe in den Farbtönen grau, beige, braun – dient als Malunterlage. Während der frühen und mittleren 18. Dynastie ist der Hintergrund graublau, in der späteren 18. Dynastie meist weiß und am Ende der 18. Dynastie bis in die ramessidische Zeit um 1200 wählt man einen gelben Hintergrund, vermutlich, um den mit Stroh durchsetzten Lehm zu überdecken; siehe dazu: Arpag Mekhitarian, Ägyptische Malerei, Tübingen 1989, S. 28.

⁹⁵⁶ Der Kontrast von Rot und Schwarz findet sich vor allem in den horizontal umlaufenden Streifen der Sockelzone; siehe dazu die Abb. in: Sergio Donandoni, Theben. Heilige Stadt der Pharaonen, München 1999, S. 139 [farbige Abbildung: Blick in die Sargkammer von Thutmosis III.].

⁹⁵⁷ William Stevenson Smith, The Art and Architecture of Ancient Egypt [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 140f.

⁹⁵⁸ So setzen erst in der frühen 18. Dynastie Darstellungen von Wagen und Pferden ein: Helene J. Kantor, The Aegean and the Orient in the Second Millenium B.C., New York 1947, S. 64 Anm. 38. Zum Problem des *fliegenden Galopps* siehe vor allem: Helene J. Kantor, The Aegean and the Orient in the Second Millenium B. C., New York 1947, S. 106ff.

⁹⁵⁹ Zusätzlich scheint in der späten 18. Dynastie ein weiteres Quadrat in Bezug auf die Figurenhöhe bei den Darstellungen von knienden königlichen Figuren eingefügt worden zu sein; siehe dazu: Gay Robins, Proportion and Style in Ancient Egyptian Art, Austin 1994, S. 87.

⁹⁶⁰ Taille und Hüftlinie werden oft ein ganzes Quadrat weiter nach oben bewegt. In einigen nicht königlichen Figurendarstellungen dieser Zeit kann die Taille mitunter auf der Höhe des dreizehnten Quadrates liegen, was einen kurzen Oberkörper zur Folge hat; siehe dazu: Gay Robins, Egyptian Painting and Relief, Haverfordwest 1986, S. 35.

⁹⁶¹ Außer während der Amarnazeit ändert sich die Anzahl der Gitterquadrate für die Figuren nicht, doch es ändert sich die Relation einiger Körperteile zueinander. Unter der Regierung von Thutmoses III. werden die Proportionen verändert: Die rückwärtige Taille rückt von Quadrat 11 eher in das Quadrat 12 und die untere Linie des Hinterteils wird häufig über das 9. Quadrat gelegt, mitunter sogar über das 10. Quadrat. Die untere Knielinie rückt in der 19.

Figurendarstellungen geht einher mit einer aufwendiger gestalteten Kleidung: Die Gewänder werden mehrfach um den Körper geschlungen und fallen in langen fließenden Linien.⁹⁶² Daher erhält der in Relation zum verkürzten Oberkörper bereits gelängte – und dadurch betonte – Unterkörper zusätzliches Gewicht.⁹⁶³ Bei der Skizzierung von Figur und Gewand wählt man meist gekrümmte Linien.⁹⁶⁴ So überwiegt – trotz leuchtender Farben – vor allem in den Gruppendarstellungen der Eindruck einer graphischen Gestaltung.⁹⁶⁵ Darüber hinaus entstehen durch analoge Bewegungen der Arme ornamental anmutende Rhythmen, welche die einzelnen Figuren zu homogen wahrgenommenen Gruppen verdichten. Ikonographisch⁹⁶⁶ verstärken diese Strukturmerkmale einen erzählenden Impetus, der auch durch die Einfügung neuer Szenen⁹⁶⁷ – neben Szenentypen, die bereits im Alten und im Mittleren Reich entwickelt wurden – vermittelt wird. Da die Szenen sich häufig über mehrere Wände fortsetzen, können sich nun symmetrische Valenzen nicht nur auf einer Wand konstituieren, sondern auch durch korrespondierende Gruppen auf gegenüberliegenden Wänden. Dadurch verliert die einzelne Wand in Bezug auf die figuralen Darstellungen ihre sowohl strukturell-formal als auch inhaltlich begrenzende Funktion.

3.5.2.1.2. Die ornamentale Dekoration

Doch nicht nur im figural darstellenden Bereich des Wanddekors wird die künstlerische Gestaltungseinheit hervorgehoben,⁹⁶⁸ sondern diese Intention setzt sich auch in der ornamentalen

Dynastie bereits auf das 6. Quadrat. Robins führt das darauf zurück, dass man in dieser Zeit offensichtlich lange Unterschenkel bevorzugt; siehe dazu: Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 87.

⁹⁶² Durch die gekrümmten Falten ihrer Gewänder erhalten die Figuren mehr Volumen; siehe dazu u. a.: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 141.

⁹⁶³ Zur Entwicklung der menschlichen Figur im Neuen Reich siehe auch: Gay Robins, *The Feminization of the Male Figure in New Kingdom Two-Dimensional Art*, in: Elizabeth Goring, Nicholas Reeves, John Ruffle (ed.), *Chief of Seers. Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred*, London 1997, S. 251-265.

⁹⁶⁴ Diese Vorliebe für die gekrümmte Linie äußert sich auch in dem Schwung der Gazellenhörner, der Weinranken und der Lotosstängel; siehe dazu: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 134.

⁹⁶⁵ Darüber hinaus werden die Figuren in größere, anschaulich wiedergegebene örtliche Zusammenhänge hineingestellt; siehe dazu: Jean Leclant (ed.), *Ägypten. Band II: Das Großreich 1560-1070*, München 1980, S. 72.

⁹⁶⁶ Zum Versuch, die thebanischen Wandmalereien ikonographisch zu datieren siehe: Eberhard Dziobek, Thomas Schneyer, Norbert Semmelbauer (ed.), *Eine ikonographische Datierungsmethode für thebanische Wandmalereien der 18. Dynastie*, Heidelberg 1992.

⁹⁶⁷ Zum ersten Mal wird in privaten Grab-Kontexten der Grabinhaber beim Verehren unterschiedlicher Gottheiten [meistens mit Osiris und Anubis] gezeigt. Auch das einmal jährlich stattfindende Erinnerungsmahl für die Toten wird auf Szenen in der Kapelle dargestellt. Zahlreiche dieser Darstellungen lassen sich mit der Funktion der Göttin Hathor verbinden. Zum ersten Mal finden sich auch die Bilder der Königs in den privaten Kapellen der Würdenträger, vor allem in Kioskszenen, welche den thronenden König während einer Audienz zeigen. Üblich sind auch Prozessionsdarstellungen von Nubiern und Syrern, den südlichen und nördlichen Feinden der Ägypter; siehe dazu: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 138.

⁹⁶⁸ *Es kommt hinzu, dass dieses Grab noch in eine Zeit gehört, welche die Einzelheiten der Dekoration mit großer Sorgfalt auswählt und gestaltet, in der jede Form, jede Farbe noch Träger einer religiösen oder künstlerischen Absicht ist. Keine Einzelheit ist hier unwesentlich, sondern stets durchdacht und bedeutungsvoll [...].* Erik Hornung, *Das Grab des Haremhab im Tal der Könige*, Bern 1971, S. 10.

Dekoration fort.⁹⁶⁹ Gefördert wird dieses Phänomen zum einen durch den farbigen Grund der gesamten Dekoration und zum anderen durch eine Wiederaufnahme aller verwendeten Farben und damit ihrer Zentrierung in bestimmten ornamentalen Friesen,⁹⁷⁰ die als Begrenzung von der Wand zur Decke und gleichzeitig als eine Überleitung von der Wand zur Decke verstanden werden können.

3.5.2.1.2.1. Der Blockstreifenfries

Neben der Wiederaufnahme aller Farben im sogenannten *Cheker-Fries*⁹⁷¹, dem es in den Grabdekorationen der 18. Dynastie häufig obliegt, die Verbindung zwischen der Wand und der Decke herzustellen, ist es vor allem der meist über die Figurenregister an beiden Seiten und nach oben hin abgrenzende Blockstreifenfries,⁹⁷² in welchem sämtliche Grundfarben der figuralen Wandmalereien als farbige Streifen vertreten sind.⁹⁷³ Was die Farbfolge betrifft, so werden unterschiedliche Wege beschritten. Ist der Blockstreifenfries auf einem weißen bzw. hellen Grund aufgelegt, so behält man den alten Rhythmus der dunklen, strichartigen Rahmung der breiten Farbstreifen, jeweils unterbrochen durch einen schmalen weißen Streifen, bei. In diesem Fall folgen in den breiten Blockstreifen entweder drei [Gelb – Grün – Rot]⁹⁷⁴ oder vier Grundfarben [Gelb – Blau – Rot – Grün] alternierend. Auffallend ist, dass man bei der letztgenannten Folge in der Regel die komplementären Farbpaare aufeinander folgen lässt: Gelb – Blau – Rot – Grün.⁹⁷⁵ Nach den Gesetzen der subtraktiven Farbmischung lässt sich diese Farbreihung als eine symmetrische Farbanordnung mit dem Zentrum Rot auffassen, da sich aus Gelb und Blau als subtraktive Mischung Grün ergibt, wodurch die Folge Gelb – Blau zu der Position des Grün als äquivalent aufgefasst werden könnte. Auffällig ist, dass Rot, selbst wenn es nicht die mittlere Position innerhalb einer Farbfolge einnimmt, nie direkt neben Gelb gesetzt

⁹⁶⁹ Zur Verbindung von Innenarchitektur und Innendekoration siehe vor allem: Robbie G. Blakemore, *History of Interior Design and Furniture. From Ancient Egypt to Nineteenth-Century Europe*, New York u. a. 1997.

⁹⁷⁰ *Darüber verläuft ein bunter Zierstreifen* [Dies gilt auch für den darüber liegenden Cheker-Fries, Anm. der Verfasserin.], *dessen Farben blau – rot – grün – gelb – schwarz – weiß eine Art Musterkollektion der im Grab überhaupt verwendeten Farben darstellen*, Erik Hornung, *Das Grab des Haremhab im Tal der Könige*, Bern 1971, S. 14.

⁹⁷¹ Cheker-Friese bestehen aus einer kontinuierlichen Abfolge von gebündelten und geknoteten Fransen oder Schilfbündeln.

⁹⁷² Der Blockstreifenfries wird von den Ägyptologen meist als *Farbleiter* beschrieben: siehe dazu u. a.: Abdel Ghaffar Shedid, Matthias Seidel, *Das Grab des Nacht. Kunst und Geschichte eines Beamtengrabes der 18. Dynastie in Theben-West*, Mainz 1991, S. 15.

⁹⁷³ Siehe dazu u. a.: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 137 Abb. 155 [Szene aus der Grabkapelle von Anen, dem zweiten Priester des Amun, Theben Nr. 120].

⁹⁷⁴ Vor allem in den Dekorationen der frühen 18. Dynastie beschränkt man sich auf drei Grundfarben; siehe dazu u. a.: Jean Leclant (ed.), *Ägypten. Band II: Das Großreich 1560-1070*, München 1980, S. 71 Abb. 56 [Theben, Hathor-Kapelle von Thutmosis III.; Blick in die Grabkapelle auf die Rückwand].

⁹⁷⁵ Siehe dazu u. a.: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 127 Abb. 140 [Detail aus dem Grabtempel der Königin Hatschepsut in Deir el-Bahri].

wird, sondern neben Grün bzw. Blau, d. h. Gelb wird stets von Grün und Blau flankiert.⁹⁷⁶ Diese Konsequenz in der Farbfolge deutet sich bereits in einigen Blockstreifenfriesen des Mittleren Reich an, doch sind für eine signifikante Beurteilung insgesamt zu wenig Abbildungen mit geeigneten Darstellungen aus dem Mittleren Reich⁹⁷⁷ verfügbar.⁹⁷⁸ Neben der farblichen Äquivalenz-Symmetrie, die sich in der Sequenz der Farben Gelb – Blau – Rot – Grün mit Rot als Zentrum zwischen den äquivalenten Farben Gelb – Blau und Grün andeutet, ist eine zunehmende Ausrichtung der unterschiedlichen Friese aufeinander – vor allem im abschließenden Bereich zwischen Wand und Decke – feststellbar. Während man im Alten und Mittleren Reich das Streifenraster des Blockstreifenfrieses im vertikalen Anteil unabhängig von den Registern und im horizontalen Bereich unabhängig vom darüber liegenden *Cheker-Fries* zieht, korrespondieren nun die Friese nicht nur farblich, sondern auch formal miteinander.⁹⁷⁹ Die zunehmend in der Wandmalerei üblichen farbigen Malgründe ermöglichen eine Variante des Blockstreifenfrieses.⁹⁸⁰ Meist wird nicht die analoge Gestaltung gewählt und anstelle von Schwarz – Weiß – Schwarz nun Schwarz – Grundfarbe – Schwarz gesetzt, sondern häufig treten zwei Farben in schmalen Streifen – eine im Zentrum (c) und zwei flankierend (b) – auf, getrennt durch drei grundfarbene (a) ebenso schmale Streifen, sodass eine von der Streifenbreite her gleichrangige Folge a b a c a b a entsteht. Alternierend folgt jeweils ein langer Blockstreifen in der vierten Grundfarbe (d), sodass ein Blockstreifenfries ohne Schwarz und Weiß entsteht, dem

⁹⁷⁶ Bei Flächenmustern wie dem in Quadraten aufgetragenen Rautenmuster verhält man sich anders, d.h. Rot [seltenes Vorkommen] wird mitunter neben Gelb eingesetzt, nie jedoch in flankierender Manier, d.h. für eine Seite wird entweder die komplementäre Farbe oder das neutrale Grundraster gewählt; siehe dazu u. a.: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 1,2; Taf. 2,3.; und: Kurt Lange, Max Hirmer, Aegypten. Architektur, Plastik, Malerei in drei Jahrtausenden, München 1961, Taf. 122.

⁹⁷⁷ Ein wichtiges Beispiel für diese Entwicklung stellt der Blockstreifenfries in der Grabkapelle des Khnumhotep in Beni Hassan [Grab Nr. 3] dar: Unter dem Cheker-Fries verläuft ein Blockstreifenfries mit der Farbfolge Rot – Grün – Gelb – Grün – Rot – Grün – Gelb – Grün – Rot etc. Rot wird also von Gelb getrennt, was zur Folge hat, dass sowohl Rot nahe seiner Komplementärfarbe Grün als auch Gelb nahe Grün steht. Ockerfarbenes Rot bildet zusammen mit Grün auch das erste genuin zweifarbige Schachbrettmuster auf der Decke aus; siehe dazu: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 13 Abb. 1. Vergleiche auch: Jaromir Malek, *The Old Kingdom*, in: Ian Shaw, *The Oxford History of Ancient Egypt*, Oxford 2000, S. 120 [Abb. : Blockstreifenfries auf dem Sargdeckel des General Sepi aus Deir al-Berscha, ca. 1805 v. Chr.]

⁹⁷⁸ Vgl. u. a. dazu: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 104 Abb. 112 [Detail der Außenseite eines inneren Sarkophages]; und: Kurt Lange, Max Hirmer, Aegypten. Architektur, Plastik, Malerei in drei Jahrtausenden, München 1961, Taf. 100 [Ausschnitt einer Wandmalerei aus dem Felsengrab des Fürsten Sirenpowet bei Assuan: von links nach rechts: der Fürst nach rechts sitzend, vor ihm ein Gabentisch; kleinerer stehender Sohn nach links gewandt mit Zweig in der rechten Hand]; hier wird ein rötlicher Ockerstreifen zwischen zwei blauen Streifen gesetzt; anders gelesen: Rot trennt jeweils eine Folge Blau – Rot – Grün.

⁹⁷⁹ Etwa indem ein Blockstreifen die gleiche Länge wie die Basis des *Cheker-Frieses* misst oder indem die Mitte des weißen Streifen stets mit der mittleren Linie des *Cheker-Frieses* korrespondiert; siehe dazu u. a.: Jean Leclant (ed.), *Ägypten. Band II: Das Großreich 1560-1070*, München 1980, S. 78 Abb. 61 [Theben Nr. 52, Grab des Nacht: Nacht und seine Frau opfern den thebanischen Göttern]; und: Robert Boulanger, *Egyptian Painting and the Ancient East*, London 1967, S. 54 [Detail der Opferszene].

⁹⁸⁰ Analoges gilt auch für die Vergoldung der Sarkophage, wodurch auch eine farbige Grundfläche für aufgetragenes Dekor geschaffen wird. Siehe dazu u. a.: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 137 Abb. 155 [Szene aus der Grabkapelle von Anen, dem zweiten Priester des Amun, Theben Nr. 120].

folgendes Schema zugrunde liegt: a b a c a b a d a b a c a b a d a b a c a b a [...]. Dass einem breiten Streifen sieben schmale Streifen folgen, hat Auswirkungen auf die Rhythmisierung des Frieses: Die Folge wirkt regelmäßiger, zum einen, weil die sieben schmalen Streifen nur um ein Weniges die Breite des breiten Streifens übertreffen, zum anderen, weil vier der schmalen Streifen (a) als ausgewiesener Grund sich aus dem Muster zu lösen scheinen, quasi in den Grund diffundieren. Wahrgenommen wird eine metopenartige Folge mit einem breiten Blockstreifen und drei schmalen Streifen [d b c b d]. Da die beiden äußeren der drei schmalen Streifen farblich gleich sind, bildet sich um den zentralen schmalen Streifen c in einer von b unterschiedenen Farbe eine bilaterale Symmetrie aus, welche durch die vier trennenden grundfarbenen Streifen a verstärkt wird. Wie bei der zuvor erörterten Variante bilden sich auch hier Symmetrien weniger aufgrund formaler, sondern aufgrund farblicher Korrespondenzen aus.⁹⁸¹ Neben der nach wie vor rhythmisierten Form des Blockstreifenfrieses bildet sich vor allem auf goldenem und holzfarbenem Grund ein Streifenmuster aus, in dem auf jede quantifizierende Rhythmik durch unterschiedliche Streifenbreite verzichtet wird. Sowohl die farbig gesetzten Streifen als auch der ausgesparte Grund haben die gleiche Breite. In dieser Variante entsteht Rhythmik nur durch das – jeweils zwischen ausgespartem Grund – Nebeneinandersetzen von mehreren Streifen in der gleichen Farbe und anschließendem Farbwechsel. Dies geschieht meist entweder durch alternierenden Farbwechsel von jeweils drei Streifen⁹⁸² oder – stärker rhythmisiert – durch den Wechsel zwischen drei farblich gleichen Streifen, einem einzelnen farblich unterschiedenen Streifen und wieder drei Streifen in der gleichen Farbe.⁹⁸³ Je mehr unterschiedliche Farben⁹⁸⁴ die Farbfolge enthält und je weniger Wiederholungen in einer Farbe stattfinden, desto weniger rhythmisiert ist der Fries.⁹⁸⁵ Werden die Streifen sehr schmal, so gibt man in der Wandmalerei dem Fries mehr Höhe, eventuell um eine bessere Sichtbarkeit zu gewährleisten, da diese Streifenfolge zusammen mit einem altertümlichen Blockstreifenfries

⁹⁸¹ Vor farbigen Hintergründen wählt man bevorzugt Rot-Grün-Verbindungen mit Rot als Zentrum für die *Metopen-Streifen*; siehe dazu u. a.: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 137 Abb. 155 [Szene aus der Grabkapelle von Anen, dem zweiten Priester des Amun, Theben Nr. 120].

⁹⁸² Der Wechsel kann auch zwischen drei farbigen und drei grundfarbigen Streifen erfolgen: siehe dazu die Abbildung einer bemalten Sarkophagfront [Farbe auf Blaubasalt]: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 223 Abb. 267.

⁹⁸³ Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 127 Abb. 140 [Ausschnitt aus der Dekoration des Grabtempels der Königin Hatschpsut in Deir el-Bahri/Theben; Streifenfolge: auf felsenfarbigem Grund: drei rote Streifen – ein blauer Streifen – drei rote Streifen].

⁹⁸⁴ Eine alternierende Farbfolge findet sich u. a. am oberen Wandabschluss einer Osiris-Szene innerhalb einer Grabdekoration des Amunpriesters Pairi in Theben-West: AK Jaromir Malek, *Ägypten. 4000 Jahre Kunst*, Berlin 2003, S. 162 [Abb.].

⁹⁸⁵ Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 167 Abb. 196 [Blick in den ersten Grabraum der Königin Nefertari im Tal der Königinnen TT 66: eine Farbenfolge von jeweils einem Streifen pro Farbe als Rapport; eine geringe Rhythmisierung entsteht nur durch das leuchtende Rot des Streifens, der die Farbfolge Grün – Blau – Ocker in den Hintergrund drängt].

meist den oberen Wandabschluss bildet. Im Gegensatz zum Blockstreifenfries wird das neue Streifenmuster jedoch nicht als horizontale Wandbegrenzung gewählt.⁹⁸⁶

3.5.2.1.2.2. Das Zickzackmuster

Geht man von der großen Anzahl der erhaltenen Zickzackmuster an den Wänden und Decken in den Grabdekoren der frühen 18. Dynastie aus, so scheint das Zickzackmuster in diesem Zeitraum sehr beliebt gewesen zu sein.⁹⁸⁷ Im Gegensatz zu den Zickzackmustern in den Dekoren des Alten Reichs entstehen die einzelnen Zickzackstreifen nicht durch das Ausmalen der jeweiligen Module⁹⁸⁸ eines Gitters, sondern es handelt sich stets um mehrere – in der Regel drei – durchgehend ausgemalte Streifen, die zu polychromen Zickzackmustern zusammengesetzt werden. Dabei bleibt jeweils zwischen zwei Streifen ein Streifen der Farbe des Malgrundes ausgespart. Innerhalb der Streifenfolge können sich zwei Varianten ausbilden, zum einen die bereits seit dem Alten Reich bekannte Folge, in welcher auch der grundfarbige Streifen genau die gleiche Breite besitzt wie die polychromen *Muster*-Streifen, zum anderen kann der grundfarbige Streifen auch schmaler gehalten sein. Im letzteren Fall verringern sich die Abstände zwischen den einzelnen Musterstreifen und die Präsenz des grundfarbigen Streifens tritt zurück, sodass der Betrachter ein polichromes Muster vor einem Grund wahrnimmt. Verstärkt wird diese Tendenz, wenn die Fläche um die Spiegelachse herum ebenfalls die Farbe des Grundes erhält und dadurch im Auge des Betrachters der Eindruck eines grundfarbigen Aussparens entsteht. In der Regel wird diese stets sich als Rhomben-Reihung präsentierende Mittelpartie mit einer finiten Figur besetzt. Im einfachsten Fall geschieht dies durch eine andersfarbige Rhombenfläche,⁹⁸⁹ die ihrerseits wiederum durch eine weitere Farbe gerahmt⁹⁹⁰ werden kann. Doch kann die Angabe des eingeschriebenen Rhombus auch lediglich durch eine dunkle Linie erfolgen.⁹⁹¹ Mitunter entwickelt sich die Form des Rhombus aus einer Konfiguration von

⁹⁸⁶ Dies gilt nicht für die Bemalung von Schreinen, Sarkophagen und Papyri; siehe dazu u. a.: Erik Hornung, *Tal der Könige. Ruhestätte der Pharaonen*, Augsburg 1995, S. 27 Abb. 8 [Bemalung eines Schreins auf der Rückwand der oberen Pfeilerhalle im Grab von Sethos I.].

⁹⁸⁷ Ein frühes Beispiel ist die Decke im Grab TT 85 des Amenemhab, eines Offiziers unter Thutmosis III. und unter Amenophis II. Das Zickzackmuster ist in den Farben Grün – Rot – Blau mit gleich breiten, weißgrundigen Zwischenräumen gegeben; gelbe Rauten markieren das Zentrum, in welchem vier ockerfarbene Punkte, jeweils zwei übereinander an den beiden unteren Rautenecken sitzen: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 10,30.

⁹⁸⁸ Vergleiche dazu: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 17.

⁹⁸⁹ Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 9,24.

⁹⁹⁰ Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 9,27.

⁹⁹¹ Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 10,28-29.

mehreren ausgefüllten Punkten,⁹⁹² welche sich zu viert als Eckpunkte eines queroblungen Rechteckes oder zu fünft als Quadrat bzw. als Rechteck um ein zentral angegebenes Rotationszentrum positionieren. In sämtlichen bereits genannten Fällen verfügt die Figur, welche in den von den bilateral gespiegelten Zickzackstreifen gebildeten Rhombus eingestellt wurde, über eine vierfache Rotationssymmetrie. Für den Betrachter verstärkt sich das Phänomen der Rotationssymmetrie, wenn anstelle eines Rhombus ein Vierpass eingestellt wird, dessen Spitzen auf die vier Ecken der rhomboiden Innenfläche der bilateral gespiegelten Zickzackmuster weisen. Vielleicht wurde deshalb in den meisten der erhaltenen Beispiele diese Figur gewählt.⁹⁹³ Dabei kann das rotationssymmetrische Zentrum innerhalb des Vierpasses ausgespart⁹⁹⁴ sein oder als kleiner Kreis bzw. Punkt⁹⁹⁵ gegeben werden, wobei Letzteres die rotationssymmetrische Valenz für den Betrachter noch verstärkt. Ist das Zentrum als Punkt gegeben, so konfigurieren meist vier weitere Punkte, die in den Zwickeln des Vierpasses liegen, zu einem Quadrat,⁹⁹⁶ einer Figur, die ihrerseits die Rotationssymmetrie des Vierpasses zu stoppen scheint. Längen sich jedoch die vier in den Zwickeln liegenden Punkte zu vier weiteren Hasten⁹⁹⁷ des Vierpasses, kann dieses System quasi als rudimentäre, linearisierte Form einer Rosette wahrgenommen werden.⁹⁹⁸ Eine Rosette wiederum lässt sich als ein in gleichmäßige Segmente geteilter Kreis, mithin als ein rotationssymmetrisches Grundmodul, auffassen.⁹⁹⁹ Vor allem in der späten 18. Dynastie scheint man anstelle des Vierpasses die Rosette als eingestellte

⁹⁹² Die ausgefüllten Punkte unterliegen einer Punktsymmetrie, die als eine Sonderform der Rotationssymmetrie aufgefasst werden kann. Hierbei ändert sich der zentrale Punkt nicht, siehe dazu: Edward Harrington Lockwood, Robert Hugh Macmillan, *Geometric Symmetry*, Cambridge 1978, S. 11.

⁹⁹³ Siehe dazu die Beispiele bei: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 10,31-33; Taf. 11,34-35; Taf. 12, 36-39, Taf. 13,42-43.

⁹⁹⁴ Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 12,40.

⁹⁹⁵ Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 12,39.

⁹⁹⁶ Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 10,31-33; Taf. 11,34-35.

⁹⁹⁷ Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 12,36-38.

⁹⁹⁸ Für die These, dass Rosette und der doppelte Vierpass als kompatibel erachtet wurden, spricht ein Deckenmuster aus der späten 18. Dynastie [TT 181, Grab der Bildhauer und Maler Nebamun und Ipuki], in welchem in der gespiegelten Mitte des Zickzackmusters eine achtblättrige Rosette von einem doppelten Vierpass flankiert wird. Während die rahmenden Zacken genau auf die mittige horizontale Teilung der Rosette weisen, füllen die Vierpässe mit Punkten in den Zwickeln die lateralen Zwickel zwischen den Rosetten. Vom Eingang her betrachtet handelt es sich wohl um einen vertikalen Zickzackfries mit der Farbfolge Blau – grundfarbenedes Weiß – Rosa – grundfarbenedes Weiß – Grün; gelbes rhomboides Zentrum mit schwarzem Vierpass und vier braunen Punkten als Zwickelfüllung; in der Mitte des Zentrums eine achtblättrige – mit bis zum Zentrum durchgezogenen schwarzen Hasten – Rosette mit einem äußeren blauen Blattkranz, einer mittleren weißen Scheibe und einem grün ausgefüllten Zentrum: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 13,44. Auffällig ist, dass die beiden Grabhauer sich selbst bei der Arbeit dargestellt haben, wobei im Hintergrund eine metallene Schale mit mehreren Stäben, die von Rosetten bekrönt werden, zu sehen ist; siehe dazu auch: Arpag Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Tübingen 1989, S. 55f.

⁹⁹⁹ Rotation ist eine direkte Isometrie, d.h. die Teile sind nicht nur kongruent, sondern isometrisch verbunden; siehe dazu: Edward Harrington Lockwood, Robert Hugh Macmillan, *Geometric Symmetry*, Cambridge 1978, S. 9.

Figur zu bevorzugen.¹⁰⁰⁰ In diesem Kontext wählt man meist eine Rosette, welche stets aus drei formal und farblich unterschiedenen Teilen besteht: einer äußeren Scheibe, acht dunklen Hasten, welche diese Scheibe gleichmäßig zerschneiden, und einem recht großen inneren Kreis, dessen Durchmesser fast die Breite der äußeren Scheibe erreicht. Während die Farbe der inneren Kreise jeweils mit der Farbe der mittleren Zickzacklinie korrespondiert, ist die äußere Scheibe meist in Weiß gehalten. Der Kreis der äußeren Scheibe wird meist so gewählt, dass die vier Seiten des sie einschließenden Rhombus die Scheibe an den vier diagonalen Hasten tangential schneiden.¹⁰⁰¹

3.5.2.1.2.3. Das Schachbrettmuster

Echte zweifarbige Schachbrettmuster finden sich in den erhaltenen Grabdekorationen der 18. Dynastie nicht. Dadurch gewinnt man den Eindruck, als habe man sich mit der echten Zweifarbigkeit und der damit verbundenen, über die ganze Musterbreite sich ziehenden Diagonalen in Kombination mit einer vierfachen, echten zweifarbigen Rotationssymmetrie nicht anfreunden können. Doch getrennt werden die strukturellen Elemente weiterentwickelt. So findet sich im Grab des Nebamun¹⁰⁰² ein Deckenmuster, das aus den beiden strukturellen Elementen der durchgezogenen Diagonalen und der vierfachen Rotationssymmetrie besteht, jedoch mit vier Farben und darüber hinaus noch mit einem hellen Malgrund arbeitet. Der helle Malgrund liefert als ausgesparte Rahmenform ein Rastersystem, welches Quadrate in den Farben Rot – Blau – Rot – Grün [Rapport] alternierend füllt. In die roten Quadrate sind wiederum etwas kleinformigere gelbe Quadrate eingestellt, die ca. $\frac{3}{4}$ der Fläche des gesamten Quadrates bedecken. In die grünen und blauen Quadrate hingegen sind noch wesentliche kleinformigere rote Quadrate eingestellt, die jeweils nur ca. $\frac{1}{4}$ der Fläche grünen bzw. blauen Quadrate ausfüllen. Auf die ganze Deckenfläche bezogen, bilden sich durch die Farbfolgen diagonale Reihen

¹⁰⁰⁰ Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 14,45-46.

In seltenen Fällen werden Kreisscheiben durch diagonale Hasten miteinander so verbunden, dass eine geometrierte Form einer horizontal laufenden Spirale entsteht; siehe dazu ein Deckenmuster im Grab des Anena [TT 81]: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 45,147. Als richtige Spirale liegt das zentrale Motiv des Zickzackmusters nur in einem Grab [TT 92] vor: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 45,148.

¹⁰⁰¹ Ausnahmen finden sich nur in der Decke im Grab des Nebamun und Ipuki [siehe dazu Anm. 259; und: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 13,44] und in einer nicht mehr erhaltenen Decke aus TT 28. Schenkt man dem Aquarell [Deckenausschnitt] von Fořtová-Šamalová Glauben, so handelt es sich hier bei den eingestellten Figuren um zwölfblättrige Rosetten, wobei die äußere weiße Zone Blütenblättern nachgebildet wurde. Ein blauer Ring teilt den auf gelbem Grund liegenden inneren roten Kreis ab; siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 14,45.

¹⁰⁰² Zum Grab des Nebamun TT 90 siehe auch: Arpag Mekhitarian, Ägyptische Malerei, Tübingen 1989, S. 55f. Nach Mekhitarian ist das Merkmal des Grabmalers seine Liebe zur abstrakten Form, d.h. alles wird vereinfacht und schematisiert, nach Mekhitarian selbst die Farben.

in der Farbfolge Rot – Blau – Rot – Grün aus. Da Gelb nicht als Farbe eines großen Quadrates auftaucht und darüber hinaus – ausgenommen das helle Gitternetz – die hellste Farbe innerhalb des Musters ist, schiebt es sich in den Vordergrund und degradiert damit Rot zu einer Farbe des Grundes. Dies hat Konsequenz für die diagonalen Reihen mit grünen und blauen Quadraten: Auch hier schiebt sich das Rot zunächst in den Grund, sodass Grün und Blau in den Vordergrund gelangen. Da die eingestellten roten Quadrate jedoch winzig sind, wechselt dieser Eindruck wieder, sodass sich das Muster einer statischen Präsenz widersetzt. Auch das helle Gitternetz wird in dieses Changieren mit einbezogen.¹⁰⁰³ Der stetige Wechsel zwischen Figur und Grund verstärkt die Fähigkeit zur Rotationssymmetrie innerhalb der Diagonale, welche mit der Quadratfolge Rot [kleineres gelbes Quadrat] – Blau [winziges rotes Quadrat] einsetzt: Hier kann sich nicht nur innerhalb eines Quadrates eine einfache vierfache rotationssymmetrische Valenz ausbilden, sondern aus den vier Quadraten Blau (1) – Rot (2) [obere Reihe] – Rot (3) – Blau (4) [untere Reihe] konfiguriert sich diese sogar mit echtem Farbwechsel.¹⁰⁰⁴ Zwar verhindern die flankierenden Diagonalen, die mit grünen Quadraten besetzt sind, das weitere, in der Fläche sich fortsetzende Ausbilden von echt zweifarbigen vierfach rotationssymmetrischen Valenzen, doch gleichzeitig wird durch die blaue Diagonale als zentraler Achse die Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz verstärkt.

Eine analoge Herabsetzung der Symmetriewertigkeit in Bezug auf die Rotationen findet sich in einer Deckendekoration im Grab des Sennefer [TT 96], eines Beamten, der unter Amenemheb II. Bürgermeister von Theben war.¹⁰⁰⁵ Auf der perlgrauen Stuckschicht des Grundes sind in einem quadratischen dunklen Gitternetz farbige Quadrate mit der Farbfolge Weiß – Blau – Weiß – Gelb – Weiß – Rot [Rapport] jeweils in der folgenden Reihe farblich um ein Quadrat nach rechts versetzt, sodass alternierend farbige und weiße Diagonalen folgen. Durch die Polychromie des Musters geht jede zweite vierfache rotationssymmetrische Valenz zwischen vier Quadraten verloren. Daher tritt für den Betrachter eine Ambivalenz zwischen der Aufmerksamkeit gegenüber den Quadraten mit rotationssymmetrischen Valenzen und dem konsequenten Verfolgen der Diagonalen ein. Darüber hinaus steht die Abfolge der Farben der Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz im Bereich der Diagonalen entgegen, und da jede zweite Diagonale weiß ist, wird die Farbe weiß im Auge des Betrachters allmählich zur Farbe

¹⁰⁰³ Deckenausschnitt in Grab TT 90: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 2,4.

¹⁰⁰⁴ Dies gilt jedoch nicht für die folgende Sequenz Rot – Grün [oben] und Blau – Rot [unten]. Hier findet kein echter Farbwechsel statt und die Polychromie setzt die Symmetrie-Wertigkeit des Musters herab.

¹⁰⁰⁵ Siehe dazu vor allem: Karl Steinorth, Josef Pokorny (ed.), Sennefer. Die Grabkammer des Bürgermeisters von Theben, Mainz 1986. Die Abbildung der Decke findet sich bei: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 1,2.

des Grundes. Die beiden beschriebenen Varianten des Schachbrettmusters werden in den Grabdekorationen der 18. Dynastie nur selten eingesetzt.

3.5.2.1.2.4. Friese und Muster mit Lotosblüten

Lotosblüten-Friese sowie flächendeckende Muster mit Lotosblüten finden erst in der frühen 18. Dynastie ihren Eingang in die Grabdekorationen, doch sie werden bald zu einer gängigen Dekorationsform, und in der späten 18. Dynastie scheinen Lotosblüten in den Deckendekorationen – geht man von der Anzahl der erhaltenen Dekore aus – die Zickzackmuster an Beliebtheit übertroffen zu haben. Während die Lotosblüten in den Dekorationen des Mittleren Reichs meist singulär und stets in Kombination mit einer Rosette und/oder einem Vierpass auftreten, verbindet man sie nun mit Hilfe sich windender Stängel, halbkreisförmiger Bögen oder laufender Spiralen [häufig mit eingestellter Rosette] zu langen Friesen. Mitunter zeigt man sie in den Friesen auch einfach in loser Reihung mit hängendem¹⁰⁰⁶ Kopf, doch handelt es sich in diesen Fällen nicht um frühe Dekore.¹⁰⁰⁷ dieser Phase. Die Frage, wie diese Verbindung zwischen den Blüten und den rankenden Systemen zustande kommen konnte, wird kontrovers diskutiert. Neben ikonographisch-ikonologischen Argumenten, die von einem veränderten Begräbnisritus¹⁰⁰⁸ ausgehen, der ein pflanzliches Dekor erfordert, wird vor allem der minoische Einfluss während der Hyksoszeit als Auslöser für eine Vegetabilisierung des Dekors genannt.¹⁰⁰⁹ Das Argument, dass durch minoische Vorbilder in den ägyptischen Dekoren eine Vegetabilisierung hervorgerufen wurde, wird dabei stets lediglich in Hinblick auf die zahlreichen Blütendarstellungen in den Dekoren des Neuen Reichs angewandt, jedoch nicht in Hinblick auf die verbindende Struktur vertreten. Da einzelne Lotosblüten jedoch schon seit dem Alten Reich sowohl gegenständlich darstellend als Attribute innerhalb der figuralen Darstellungen als auch in reduziert-stilisierender Manier innerhalb einer Reihung dargestellt

¹⁰⁰⁶ Dies kann als naturalistische Intention der Darstellung gedeutet werden, da Lotosblüten in der Natur auf dem Wasser schwimmen. Pflückt man die Blüten, so sind die Köpfe für den Stiel zu schwer. Daher lassen die Blüten dann ihre Köpfe hängen.

¹⁰⁰⁷ Vergleiche dazu u. a. einen Lotosblüten-Trauben-Fries aus der Wanddekoration im Grab des Amenemheb TT 278: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 73, 328.

¹⁰⁰⁸ Siehe dazu u. a.: Karl Steinorth, Josef Pokorny (ed.), Senn-nefer. Die Grabkammer des Bürgermeisters von Theben, Mainz 1986, S. 7ff. Steinorth sieht in dieser Grabkammer, die als Deckendekoration eine Weinlaube trägt und als Wandfries einen rankenden Fries mit alternierenden Lotosblüten und Weintrauben [Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 73, 329.] die Vorwegnahme dionysischer Vorstellungen durch eine Transformation des Verstorbenen unter der Weinlaube des Osiris. Nach Steinorth entsteht aus den prallen Trauben der göttliche Wein, der bereits in den Pyramidentexten in Beziehung zu Osiris, *dem zum Wein gehörenden*, gesetzt wird. Rebstöcke sind für Steinorth ein Symbol der Wiedergeburt des Toten während der Weinlese. Ein weiteres Symbol der Wiedergeburt ist auch die Lotosblüte.

¹⁰⁰⁹ Bietak verweist vor allem darauf, dass hinter allen derartigen minoischen Darstellungen ein symbolischer Gehalt stehe, welcher für die neue ägyptische Dynastie sehr attraktiv gewesen sei; siehe dazu: Manfred Bietak, Avaris. The Capital of the Hyksos. Recent Excavations at Tell el Dab'a, London 1996, S. 79. Auffällig ist jedoch, dass gerade Kreta eine der Lotosblüte ähnliche Darstellung weder auf Vasen noch in der Wandmalerei kennt.

werden, wodurch in letzterem Fall aufgrund der Anzahl der Motive der ornamentale Charakter überwiegt, besitzt die These von einer Übernahme der Lotosblüte aus dem minoischen Bereich keine Plausibilität.

Für die Dekorationen des Neuen Reichs stellt sich stattdessen vor allem die Frage, wie eine Verbindung der Blüten untereinander oder mit anderen vegetabilen Komponenten entstehen konnte. Bereits Riegl hat sich mit diesem Problem auseinandergesetzt¹⁰¹⁰ und die Verbindung zwischen den einzelnen Lotosblüten – oder mit anderen vegetabilen Elementen – als eine genuin ägyptische Erfindung angesehen.¹⁰¹¹ Auch der Schwierigkeit, wie man mit vegetabilen Elementen Flächen füllen kann, ist Riegl nachgegangen und kommt zu dem Ergebnis, dass entweder die Lotosblüten-Friese horizontal gespiegelt werden, sodass zwischen ihnen Flächen entstehen, oder dass die Lotosblüten anderen Systemen, wie etwa den Spiralen, untergeordnet werden müssen.¹⁰¹² Riegls Theorie leidet darunter, dass ihm noch keine minoische Ornamentik zugänglich war.¹⁰¹³ Da Riegl sowohl die minoische Spiralornamentik als auch das Motiv der verbundenen, halbkreisförmigen Bögen nicht kennt, muss er beides als eine genuin ägyptische Erfindung ansehen. Bezieht man jedoch die Struktur des ornamentalen Moduls der *arcaded stems*¹⁰¹⁴ aus der minoischen Ornamentik in die Überlegungen zur Genese einer analogen vegetabilen Verbindung zwischen blütenähnlichen Strukturen wie den Lotosblüten mit ein, so scheint es plausibel, dass man sich in den ersten ägyptischen Grabdekorationen, welche derartige Strukturen ohne irgendwelche bekannten Vorläuferdekore integriert haben, zumindest zuvor eine umfassende Kenntnis der Spiralornamentik erarbeitet haben musste und darüber hinaus vermutlich auch der direkten minoischen Vermittlung von halbkreisförmigen, verbundenen Systemen, sogenannter *arcaded stems*¹⁰¹⁵ bedurfte. Neu ist in der ägyptischen Ornamentik nicht nur die Verbindung zwischen den einzelnen Lotosblüten, sondern auch die nun

¹⁰¹⁰ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 67ff.

¹⁰¹¹ *Es ist dies die gefälligste Art von Verbindung zwischen Blütenmotiven, welche die vorgriechischen Stile geschaffen haben*: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 68.

¹⁰¹² Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 69ff.

¹⁰¹³ Da in der Zeit, als Riegl seine Abhandlung schrieb, Evans noch nicht mit den Grabungen in Knossos begonnen hatte.

¹⁰¹⁴ Siehe dazu auch den Abschnitt 5.2.1.6.2.3 in dem Kapitel über die ägäische Wand- und Vasenmalerei

¹⁰¹⁵ Diesen Ausdruck prägt Rawson für eine Reihe Lotusblüten, die alternierend mit Knospen an kurzen Stielen herabhängen. Nach Rawson handelt es sich um eine Formel zur Pflanzendarstellung, die verwendet wird, um ein einfaches Ornament zu erzeugen: Jessica Rawson, *Chinese Ornament. The Lotus and the Dragon*, London 1984, S. 203.

möglich gewordene Kombination unterschiedlicher vegetabler Elemente in diesem verbindenden System, das sich als endloser Fries gestalten lässt.¹⁰¹⁶

Dass man bei den Deckendekorationen der 18. Dynastie in Bezug auf die Lotosblüten auch auf bereits vorhandene dekorative Möglichkeiten zurückgreift, lässt sich an einer Reihe von Decken dokumentieren.¹⁰¹⁷ Analog zu den Zickzackmustern gibt das Grab des Amenemhet [TT 82]¹⁰¹⁸ auch für den Einsatz der Lotosblüten auf Deckendekorationen ein frühes Beispiel. Hier werden in ein quadratisches Gitternetz Kreise mit einem Vierpass eingesetzt und jeweils die vier Zwickel des Vierpasses mit Lotosblüten besetzt. Die Zwickel zwischen den Kreisen sind ihrerseits mit kleinen Vierpässen belegt.¹⁰¹⁹ Dieses ornamentale System des in ein Quadrat gesetzten Kreises, in welchen wiederum ein Vierpass und vier Lotosblüten eingeschrieben sind,

¹⁰¹⁶ Ein Deckenmuster, welches nur dreimal in thebanischen Gräbern auftaucht [alle Beispiele sind bei Smith abgebildet: William Stevenson Smith, *Interconnections in the Ancient Near East*, New Haven and London 1965, Abb. 50d.] stellt eine Kombination merkwürdig wenig bestimmbarer vegetabler Motive dar – sie muten wie rudimentäre Lotosblüten an, in zwei Fällen in Verbindung mit einer palmettenähnlichen Form –, welche am Ende einer c-förmigen Struktur sitzen. Der Beginn jeder C-Form wird durch einen kleinen Rhombus eingeleitet. Da jede C-Form vertikal und horizontal an ein Folgeelement angehängt wird, entsteht ein flächendeckendes Ornament. Die einzelnen C-Bögen lassen sich in eine quadratische Form einfügen, sodass sie sich aus einem schematischen Gitternetz entwickeln lassen. Sowohl diese Eigenschaft als auch die vertikalen und horizontalen Symmetrieachsen, die sich aus der Synthese der verbundenen C-Bögen ergeben, ebenso wie die vertikale Symmetrieachsen der Endfiguren lassen die Benennung der C-Form als rudimentäre vegetabile Ranke nicht zu. Gleichzeitig ließe die fehlende Einrollung eine Einordnung als Spirale fragwürdig erscheinen. Man sollte es als einen frühen ägyptischen Versuch werten, diagonal laufende Spiralsysteme in ein orthogonales Netz einzubringen und damit einer bilateren Symmetrie zu unterwerfen. Daher erfüllt die Vegetabilisierung hier den Zweck, zu einer Vertikalisierung beizutragen; siehe dazu auch die Abbildung bei: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtova-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 40,135. Kantor hingegen beschreibt das Ornament aus TT 67 als verbundene S-Spiralen, doch dann fährt sie fort: *Hepusoneb's pattern appears to be considerable confused rendering of the conspirals*: Helene J. Kantor, *The Aegean and the Orient in the Second Millenium B.C.*, New York 1947, S. 59. Kantor scheint sich dagegen zu sträuben, das *confused* als eine bewusste Ägyptisierung anzusehen. Zur Frage, ob für die Vorlage dieses Musters eine aus dem ägäischen Raum importierte Textilarbeit oder ein dekoriertes Lederobjekt in Frage kommt, siehe: Elizabeth J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991, S. 342ff.

¹⁰¹⁷ Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtova-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 32,105-109.

¹⁰¹⁸ Die Dekoration ist in den Farben Grau – Blau – Rosa – Grün – Braun [unterschiedliche Brauntöne] – Weiß gehalten. Die Decke der Grabkammer [laut Vilímková, S. 46] besteht aus einem stuckierten grünen Grund, auf dem innerhalb eines quadratischen Gitternetzes hellgrundige Kreise mit dunkelgrünem Vierpass, der an den äußeren Enden braune Kreisflächen trägt, aufgetragen sind. In den Zwickeln des Vierpasses sitzen dreiblättrige weiße Lotosblüten, deren äußere Blütenblätter von braunen Strichen gerahmt werden. Die dunkelgrünen, rautenförmigen Zwickel zwischen den hellgrundigen Kreisen sind mit gelben vertikalen Vierpässen gefüllt, deren vertikal-horizontale Ausrichtung sich an den in die Kreise eingestellten Vierpässen orientiert; siehe dazu die Abb. bei: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtova-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 32,105. Zur Farbigkeit des Grabes siehe auch: Arpag Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Tübingen 1989, S. 40f. [Abb.], S. 43.

¹⁰¹⁹ Alternierend können sich die kleinen Vierpässe, auf welche die Spitzen der Lotosblüten aus den vier tangential angrenzenden Kreiswickeln der vier benachbarten Kreise stoßen, zu einem Rhombus konfigurieren, dessen Ecken aus den vier Mittelpunkten der vier tangential anstoßenden Kreise bestehen. Doch tritt diese Figur im Auge des Betrachters schnell hinter der Form eines Quadrates zurück, welches sich aus den halben Hasten der vier Quadranten, die zu den vier tangential anschließenden Kreisteilen gehören, zusammensetzt. Aufgrund dieser Konfiguration gelangt der kleine eingestellte Vierpass auf die Achse einer diagonalen gleitsymmetrischen Struktur.

ist eine Weiterentwicklung des quadratischen Vierpasses aus Sahura¹⁰²⁰ und ist daher als eine genuin ägyptische Lösung betrachtet anzusehen. Doch haben sich die Proportionen der einzelnen Komponenten seit dem Mittleren Reich verändert. Das Quadrat ist zum umfassenden Raster geworden, wodurch die Rosette – und mit ihr der Vierpass – sich ungestört entfalten können, sodass in den Zwickeln die Lotosblüten bis zum Fruchtknoten sichtbar werden. In derartigen Dekoren können sich sowohl vierfach rotationssymmetrische Valenzen als auch bilateralsymmetrische Valenzen frei entfalten.¹⁰²¹ Darüber hinaus konstituieren sich auch orthogonale und diagonale gleitsymmetrische Valenzen.¹⁰²²

3.5.2.1.2.5. Spiralen und Rosetten

Eine Vernachlässigung sowohl der bilateralsymmetrischen als auch der vertikalen und horizontalen gleitsymmetrischen Valenzen findet sich hingegen in den flächendeckenden Spiralmustern der 18. Dynastie.¹⁰²³ In diesen Mustern dominieren stattdessen diagonale Gleitsymmetrien, mehrfache Rotationssymmetrien und Punktsymmetrien. Als Beispiel sei ein Deckenmuster aus dem Grab des Nebamun [TT 90] angeführt, welches bereits im Zusammenhang mit den changierenden Farbquadraten erwähnt wurde.¹⁰²⁴ Jeweils vier s-förmige Spiralen, deren zusammenlaufende Linien im Zentrum durch einen farbigen Punkt verdeckt werden, spannen

¹⁰²⁰ Siehe dazu: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 49 Abb. 89A.

¹⁰²¹ Die Differenzierung zwischen eingestellten Lotosblüten und Papyrusdolden ist schwierig. Seit Riegl wird darum gestritten, ob es sich um zwei unterschiedliche Pflanzen handelt: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 48f; siehe dazu auch: Eva Wilson, *Ornamente. Das Handbuch einer 8000jährigen Geschichte*, Bern 1996, S. 99. Während neuere Ornamentforscher, u. a. Wilson [1996], wieder versuchen, zwischen Lotos, Lilie und Papyrus klar zu trennen, hat bereits Riegl eindeutig dargelegt, warum es wenig nutzbringend ist, dies zu tun. Da es in einem Ornamentensystem weniger um ikonographisch eindeutig benennbare Pflanzen geht, sondern um ihre formale Funktion innerhalb der ornamentalen Ordnung, ist es gefährlich, jeder Volute ikonographisches Gewicht zu verleihen, wenn eine analoge Funktion zum Standardtypus vorliegt. Da es in der vorliegenden Untersuchung ausschließlich um die formale Entwicklung der Ornamentik geht, schließt sich die Verfasserin den Ausführungen Riegls in bezug auf die formale Äquivalenz von Papyrus und Lotosblüte an. Wie in Riegls *Stilfragen* steht auch hier die Frage nach der Ausbildung und Entwicklung vegetabiler Systeme im Vordergrund und nicht die Suche nach eventuellen ikonographischen Differenzen.

¹⁰²² Das Muster gehört gruppensymmetrisch zu den p4 mm-Mustern, d.h. es besitzt neben einer vertikalen und horizontalen Spiegelachse eine vierfache Rotationssymmetrie, ist jedoch kein echtes zweifarbige Muster.

¹⁰²³ Ein Deckenmuster in einer Grabnische im Grab des Amenemhet [TT 82] zeigt eine einmalige Variante: Zwei farblich alternierende Spiralsysteme laufen diagonal auf farbigem Grund nebeneinander her. Jedes System besteht aus s-förmigen Spiralen, deren Endpunkte jeweils die Farbe der benachbarten Spiralsysteme tragen; siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 42, 140. Häufiger finden sich vertikale laufende Spiralsysteme, alternierend mit orthogonal orientierten Rosetten- oder Kreisscheiben. Dies fördert im Auge des Betrachters zum einen die Suggestion einer analogen Kreisrotation auch bei den Spiralen [häufig besitzen Scheiben und Spiralen ein gleichfarbiges Zentrum], zum anderen scheinen horizontale Register mit Spirale – Kreis – Spirale zu entstehen, wobei die Spiralpassage im Blick vernachlässigt wird, sodass es scheint, als bestünde das horizontale Register nur aus Reihen von Kreisen; siehe dazu die Abbildungen bei: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 44, 142-146.

¹⁰²⁴ Siehe dazu: Arpag Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Tübingen 1989, S. 55f.

eine rhomboide Fläche auf, deren Zentrum mit einer Rosette gefüllt ist.¹⁰²⁵ Sowohl der fast völlige Verzicht auf eindeutige bilateralsymmetrische Valenzen – ein vager spiegelsymmetrischer Aspekt entsteht lediglich aufgrund der farblich korrespondierenden Rhomboiden – als auch die beibehaltenen Asymmetrien der laufenden Spiralen lassen sich vor der 18. Dynastie in den ägyptischen Ornamentssystemen nicht nachweisen. Auffallend ist auch, dass die Zentren der Spiralen stets durch einen Punkt verborgen sind. Dies war bei den symmetrisch gespiegelten Spiralen in den Deckenmustern der 12. Dynastie nicht der Fall.¹⁰²⁶ Die zentralen Punkte, die selbst kleine Rotationszentren darstellen, verstärken für den Betrachter das Moment der Rotation auch innerhalb der Spiralsysteme, indem sie analog zu den eingestellten Rosetten¹⁰²⁷ zu rotieren scheinen. Die Gleitsymmetrie der Spiralsysteme und damit auch die diagonal ausgerichtete Spirale in ihrer ursprünglichen asymmetrischen Struktur treten dagegen in den Hintergrund. Es hat den Anschein, als setze sich in diesem Beispiel das ägyptische Prinzip der Ausgewogenheit zum einen gegenüber einer als fremd empfundenen diagonalen Gleitsymmetrie mit Hilfe einer bereits früher [im Mittleren Reich] assimilierten Rotations-symmetrie durch.¹⁰²⁸ Darüber hinaus erfolgt eine axiale Symmetrisierung ursprünglich asymmetrischer Elemente zum einen durch Doppelung bzw. durch Vervierfältigung und zum anderen durch eine farblich analoge Ausbildung der Flächen zwischen den rotierenden Systemen.

3.5.2.1.2.6. Zoomorphe Motive in Friesen und flächendeckende Mustern

Eine für den Betrachter auffällige Senkung der Rotationssymmetrien eines flächendeckenden Spiralmusters entsteht, wenn die eingestellte Figur sich den Rotationen der sie umgebenden laufenden Spiralen widersetzt. Das erste erhaltene Beispiel einer derartigen Komposition findet

¹⁰²⁵ Jeweils vier dunkel konturierte laufende Spiralen in Gelb mit einem weißen, kreisförmigen Zentrum schließen in Blau und Ocker alternierende rautenförmige Flächen ein, wobei die blauen Flächen mit weißgrundigen Rosetten, die einen blauen Kern, schwarze Strahlen und einen roten äußeren Kranz von Blütenblättern besitzen, besetzt sind. Die ockerfarbenen Flächen sind hingegen mit Rosetten besetzt, deren Kern rot, der äußere Blütenblattkranz hingegen blau-violett ist: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, *Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 46,151.

¹⁰²⁶ Vergleiche dazu u. a. die Abbildung bei: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 115 Abb. 206.

¹⁰²⁷ Anstelle der Rosetten können auch kleine Rhomben treten [Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, *Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 46,150] sowie zusätzlich zu den eingestellten Figuren die Zwickel mit vegetabilen Dreiblattsystemen gefüllt werden [Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, *Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 51,161] oder mehrere finite Rotationsfiguren – wie Kreis, Rhombus und Stern – übereinander geblendet werden [Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, *Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 51,162].

¹⁰²⁸ Auch in den strukturell analogen Mäandersystemen wählt man das Mittel der Rotationssymmetrie, um die laterale Bewegung des Mäanders zu dämpfen. Dies geschieht zum einen durch die Kreuzung der Mäanderhasten, zum anderen durch eingestellte Blattrosetten in die freien Flächen zwischen den Mäandern; siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, *Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 24,75-78.

sich als Deckenmuster¹⁰²⁹ in einem Raum des ersten profanen, zumindest rudimentär erhaltenen Palastes von Malkatta, den sich Amenophis III. (1403-1365) erbauen ließ.¹⁰³⁰ In die von vier Spiralen aufgespannte rhomboide Fläche ist ein Stier-/Kuhkopf eingestellt, der sich an der vertikal-horizontalen Achse der Fläche orientiert. Auf den Hörnern trägt er eine rosettenartige Scheibe mit zwölf Hasten im mittleren Scheibenareal. Die Spiralen hingegen sind bis auf die äußerste Spiraleinrollung mit Scheiben besetzt, welche sechzehnblättrige Rosetten tragen. Sowohl die in einer naturalistischen Manier gezackten Blütenblätter der inneren, auf Scheiben gesetzten Rosetten der Spiralen als auch die kurzen Hasten der mittleren Scheiben der Scheibenrosetten auf den Stierköpfen dämpfen die Rotationssymmetrie im Auge des Betrachters. Dazu tragen auch die breiten Hasten der äußersten Spiraldrehung bei, die sich nur noch behäbig fortzubewegen scheint. In diesem Muster werden Rotation und Diagonalen in den Dienst sich aufspannender Flächen gestellt.

Während im ägyptischen Kunstverständnis die Diagonale im geometrischen Muster eher unerwünscht gewesen zu sein scheint, hat man jedoch das Moment der Bewegung, welches diagonale Gleitsymmetrien vermitteln können, für flächendeckende Muster mit zoomorphen Motiven genutzt, die in der mittleren 18. Dynastie zunächst innerhalb profaner Raumdekorationen als Deckenmuster im Palast von Malkatta auftreten. In Bezug auf die formale Entwicklung von flächendeckenden Mustern stellt ein Deckenmuster aus den nordwestlichen Haremsgemächern, welches Vögel mit gebreiteten Schwingen¹⁰³¹ zeigt, die auf diagonalen Gleitachsen über dem Raum zu schweben scheinen, bereits rudimentär ein sogenanntes *Tapetenmuster* dar.¹⁰³² In diesem Kontext werden zum ersten Mal in der ägyptischen Kunst diagonale Translationen genutzt, um zoomorphe, mithin Darstellungen lebender Organismen in einem ornamentalen

¹⁰²⁹ William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 165 Abb. 285. Zur Topographie von Malkatta siehe auch: Alexander Badawy, *Architecture in Ancient Egypt and the Near East*, Cambridge Mass. 1966, S. 30 [Abb.].

¹⁰³⁰ Ein ähnliches Deckenmuster findet sich auch in Tell el Amarna, im Grab Nr. 26 [Grab des Amenhotep III.]: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 53, 166. Hier laufen gelbe Spiralen auf einem blauen Grund. Die Rosettenscheiben auf den Spiralen alternieren in Rot und Blau: die roten Scheiben tragen Rosetten mit einer blauen inneren Scheibe und einem roten Punkt, die blauen Scheiben tragen rote innere Scheiben mit einem grünen Punkt. Sämtliche dunkel konturierten Blütenblätter sind weißgründig gehalten. Die eingestellten grauen, dunkel konturierten Stierköpfe tragen gelbe Hörner, auf denen die rotgründige Rosettenscheibe mit rotem inneren Punkt und roten Hasten vor einem hellen Grund sitzt.

¹⁰³¹ Diagonal ausgerichtete Reihen von Geiern werden von in einer Rosettenbordüre gerahmt. Namen und Titel von Amenhotep III. sind in ein Band von Hieroglyphen zwischen die ausgestreckten Flügel der Vögel eingeschrieben. Das Muster ist – so Stevenson Smith – in einer fast skizzenhaften, impressionistischen Manier gegeben. Die kurzen Pinselstriche stellen eine Oberflächentextur her [Maße der Decke: 7,6x4,5m]: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 166 Abb. 286.

¹⁰³² Ein analoges Muster als Deckenmuster in einer Grabdekoration befindet sich im Grab des Haremhab [TT 78]: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 80, 339.

Zusammenhang zu präsentieren.¹⁰³³ So entsteht mit Hilfe einer gleitsymmetrischen Operation der so häufig gerühmte *naturalistische* Effekt, welcher der ägyptischen Kunst der späten 18. Dynastie und vor allem der Amarnazeit zugeschrieben wird.¹⁰³⁴

3.5.2.1.2.6.1. Kobrafriese

In der ägyptischen Kunst scheint erst die Aneignung von diagonalen Gleitsymmetrien und damit einhergehend ein wachsendes Verständnis für eine ornamentale Bindung primär asymmetrischer Elemente dazu geführt zu haben, auch zoomorphe und damit z. T. zugleich asymmetrische Motive in Friesen einzusetzen.¹⁰³⁵ Das wichtigste Motiv innerhalb der Grabdekorationen stellt die aufgerichtete Uräusschlange bzw. die Kobra¹⁰³⁶ dar, die als Kobra-Fries mit unendlichem Rapport zunehmend anstelle des Cheker-Frieses unterhalb des Blockstreifenfrieses¹⁰³⁷ eingesetzt wird. Häufig findet man dieses Motiv auch alternierend mit Objekten wie Maatfedern oder Sonnenscheiben. Abgesehen von jeglicher ikonographischen Aussage stellt der Uräenfries den ersten gerichteten Fries innerhalb der ägyptischen Ornamentik dar.¹⁰³⁸ Ausgerichtet sein bedeutet zunächst den Verlust einer vollständigen bilateralen Symmetrie. Dem versucht man jedoch mit unterschiedlichen Methoden gegenzusteuern. Zunächst wird der aufgerichtete Teil der Uräusschlange der Länge nach geteilt, wobei die Linie häufig in der gleichen Farbe wie der Kontur gezogen wird.¹⁰³⁹ Dann unterteilt man sie horizontal in mehrere Segmente, die sich formal geometrischen Formen annähern.¹⁰⁴⁰ Diese auch vertikal unterteilten

¹⁰³³ Im Kontext eines figuralen Registers finden sich Darstellungen von einem Schwarm fliegender Vögel bereits in der 5. Dynastie; siehe dazu die Abbildung einer Szene aus einem Grab der 5. Dynastie in Sakkara bei: Werner Forman, Hannelore Kischkewitz, *Die altägyptische Zeichnung*, Hanau 1988, Abb. 11.

¹⁰³⁴ William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 165ff.

¹⁰³⁵ Siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 66, 269-273.

¹⁰³⁶ Zur Ikonographie der Kobra siehe u. a.: Edna R. Russmann, *Vulture and Cobra at the King's Brow*, in: Elizabeth Goring, Nicholas Reeves, John Ruffle (ed.), *Chief of Seers. Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred*, London 1997, S. 266-290.

¹⁰³⁷ Und zwar wird er unterhalb der neuen Variante des Blockstreifenfrieses eingesetzt; siehe dazu u. a.: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 167 Abb. 196 [Blick in den ersten Grabraum der Königin Nefertari im Tal der Königinnen TT 66: Fries über dem Durchgang: aufgerichtete Uräen, alternierend mit blauen Federn, an beiden Friesseiten nach außen gerichtet, weg von einer zentralen Figur: ein nach rechts verlagerter Gott, der sich auf seine Fußsohlen gesetzt hat und unter seinen ausgebreiteten Armen zwei Ovale mit Oudjat-Augen hält.]

¹⁰³⁸ Auch in den figuralen Darstellungen wie auch in der nach Möglichkeit – so die Felsenformationen eine derartige Ausrichtung zulassen – Ost-West-Orientierung der gesamten Grabanlage wird ein zunehmendes Gerichtet-Sein spürbar. Diese Konsequenz lässt sich bis hinein in die Konzeption der Frieße aufzeigen; siehe dazu auch die vorherige Anmerkung. Im Vergleich zu den diagonal ausgerichteten Vögeln, die aufgrund ihres Einsatzes in flächendeckende Tapetenmuster in ein System von Gleitsymmetrien integriert sind, bedeutet der Uräufries eine Reduzierung der Operationen auf einfache Translationen.

¹⁰³⁹ Siehe dazu die Abbildungen bei: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 66, 269-271.

¹⁰⁴⁰ U.a. nähern sich diese Formen im oberen Segment häufig einem Kreis an, im unteren Segment bzw. in den beiden unteren Segmenten einem Parallelogramm bzw. Parallelogrammen; siehe dazu u. a.: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 66, 270.

– und damit bilateral symmetrischen – Segmente werden häufig farbig ausgemalt. Indem beide Hälften dieser Segmente gleichfarbig bemalt werden, entsteht innerhalb der einzelnen Segmentzonen als Folge der analogen Farbigkeit eine bilaterale Symmetrie, welche ihrerseits die vertikal asymmetrische Ausrichtung der Schlangenfigur insgesamt zurückdrängt.¹⁰⁴¹ Der neue Typus des richtungsorientierten zoomorphen Frieses verändert auch das Verhältnis zu den figural gestalteten Registern des Wanddekors: Abgesehen von den farblichen Korrespondenzen, welche bereits die geometrisch-vegetabilen Friese zeigten, entsteht aufgrund der Richtungsorientierung eine Korrespondenz mit den ebenfalls richtungsorientierten menschlichen Figuren. Dadurch wird ein neues strukturelles Moment der Ähnlichkeit zwischen den Elementen des ornamentalen Frieses und den figuralen Darstellungen erzeugt.

3.5.3. Die Amarnazeit

Die meisten der bereits beschriebenen Neuerungen im figuralen und dekorativen Bereich, welche sich in der Wandmalerei der 18. Dynastie nachweisen lassen, werden während der Amarnazeit¹⁰⁴² entweder fortgesetzt oder weiterentwickelt. Darüber hinaus setzen sich vor allem im figuralen Bereich in dieser Phase einige Neuerungen durch, die auch für die Entwicklung des Ornamentes von Bedeutung sind. In Bezug auf die Grablege findet eine Verlagerung der Grabkomplexe von Theben nach Amarna statt. Sowohl die königlichen Grabanlagen als auch die Gräber der Würdenträger befinden sich in der Nähe des neugegründeten Ortes Amarna, die königlichen Gräber in den Felsen östlich von Amarna, die übrigen Gräber im westlichen Felsenareal.¹⁰⁴³ Sämtliche der aufgeführten Faktoren sprechen dafür, die Amarnazeit innerhalb des Kapitels über die Wandmalerei der 18. Dynastie gesondert abzuhandeln.

3.5.3.1. Neue Stilkriterien für Flachrelief, versunkenes Relief und Wandmalerei

Was die Struktur von Figur und Wandfläche betrifft, werden auch in der Amarnazeit die Grundprinzipien der ägyptischen Kunst nicht angetastet. So behält man meist die Register und stellt die Figuren auf Basislinien.¹⁰⁴⁴ Zunehmend dehnen sich jedoch die Szenen über eine Wand

¹⁰⁴¹ Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 167 Abb. 196 [Blick in den ersten Grabraum der Königin Nefertari im Tal der Königinnen TT 66].

¹⁰⁴² Zur Topographie von Amarna siehe auch: Alexander Badawy, *Architecture in Ancient Egypt and the Near East*, Cambridge Mass. 1966, S. 19 [Abb.].

¹⁰⁴³ Die Kapellen der großen Gräber bestehen aus zwei Räumen, einem äußeren Raum, der zu einem inneren Raum führt, und dessen rückwärtige Wand eine schreinförmige Nische mit einer großen Statue ausfüllt. Kleinere Kapellen hingegen bestehen nur aus einem Raum mit Nische. Die meisten Gräber sind unvollendet, nur der äußere Raum wurde schon dekoriert; siehe dazu: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 156.

¹⁰⁴⁴ Zur Darstellung einer Bildhauerwerkstatt in Amarna siehe: Heinrich Schäfer, *Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage*, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Emma Brunner-Taut, Wiesbaden 1963, S. 69 Abb. 25.

hinweg aus. Während in der Wandgestaltung des Alten und des Mittleren Reiches die Register den lose assoziierten Aktivitäten, die entweder gleichzeitig oder zu unterschiedlichen Zeiten stattfinden und nur mitunter durch eine einheitliche Topographie verbunden sind, eine Einheit geben, die durch eine große Figur, welche alle Register dominiert, noch verstärkt werden kann, wählt man in der Amarnazeit eine oder mehrere Wände für eine spezifische Örtlichkeit aus.¹⁰⁴⁵ Oft beziehen sich die darauf abgebildeten Aktivitäten auf ein bestimmtes Ereignis, und der Hintergrund ist in der Regel ein definiertes Gebiet innerhalb einer Stadt mit detaillierten Darstellungen von Tempeln und Palästen. Dabei wird zwar der traditionelle Einsatz von hierarchisierten Größenangaben beibehalten,¹⁰⁴⁶ doch untergeordnete Szenen werden wesentlich kleiner als noch zu Beginn der 18. Dynastie wiedergegeben. Zeichnerisch bevorzugt man in den Darstellungen krumme Linien¹⁰⁴⁷ und in der Wahl der Farben dominieren neben den Grundfarben Gelb, Blau, Rot vor allem auch ausgefallene Mischfarben wie Pink und Lila.¹⁰⁴⁸

3.5.3.1.1. Die figurale Darstellung

Aus Amarna¹⁰⁴⁹ sind nur wenige Reste von Gitternetzen erhalten,¹⁰⁵⁰ doch diese Funde dokumentieren, dass man während der Amarnazeit die Anzahl der Quadrate für eine stehende Figur von achtzehn auf zwanzig Quadrate heraufgesetzt hat.¹⁰⁵¹ Die figuralen Darstellungen dieser Periode werden in der Regel in zwei Stilphasen unterteilt, in eine frühe, welche sich durch eine

¹⁰⁴⁵ Siehe dazu eine Abbildung aus dem Grab des Huy in Amarna, auf welcher das Innere des Palastes von Echnaton dargestellt ist; siehe dazu die Abbildung bei: Carola Wedel, Nofretete und das Geheimnis von Amarna, Mainz 2005, S. 62 Abb. 62.

¹⁰⁴⁶ Einige Veränderungen sind mit der Position von Aton als dem einzigen Gott verbunden. Dies führt zu einer Zurückweisung der traditionellen Götter und ihrer Kulte, und damit sind auch die bisherigen ikonographischen Themen in den Tempel- und Grabdarstellungen hinfällig. Statt der anthropomorphen Götterstatue, welcher der König opferte, ist es nun die Sonnenscheibe, der geopfert wird; siehe dazu: Gay Robins, Proportion and Style in Ancient Egyptian Art, Austin 1994, S. 119ff.

¹⁰⁴⁷ Die Dekoration zeigt einen vollständigen Wechsel von der traditionellen Kapellen-Dekoration. Die Szenen aus dem Leben des Verstorbenen sind fast völlig verschwunden. Stattdessen stehen der König und seine Familie im Mittelpunkt der Dekoration. U.a. zeigen die Szenen, wie der König Aton opfert, wie er in seinem Wagen durch die Stadt fährt, in seinem Palast isst und trinkt oder den Grabinhaber auszeichnet. Beim sogenannten *Fenster der Erscheinung* werden zahlreiche architektonische Details im Hintergrund sichtbar; siehe dazu: Gay Robins, The Art of Ancient Egypt, London 1997, S. 156.

¹⁰⁴⁸ Über die Bedeutung von Farben in der Kunst von Amarna siehe vor allem: Arielle P. Kozloff, The Malqata/El-Amarna Blues: Favourite Colours of Kings and Gods, in: Elizabeth Goring, Nicholas Reeves, John Ruffle (ed.), Chief of Seers. Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred, London 1997, S. 178-192.

¹⁰⁴⁹ Amarna – das heutige Tell el-Amarna – liegt auf halbem Weg zwischen Kairo und Luxor. Zur Geschichte von Amarna siehe vor allem: Barbara Watterson, Amarna. Ancient Egypt's Age of Revolution, Stroud u. a. 1999, S. 15ff. [topographische Angaben S. 76 Abb. 3]; und: Jacobus van Dijk, The Amarna Period and the Later Kingdom, in: Ian Shaw, The Oxford History of Ancient Egypt, Oxford 2000, S. 272-313.

¹⁰⁵⁰ Die meisten Gitternetze sind in den sogenannten *Anbetungsszenen* erhalten; siehe dazu vor allem: Gay Robins, Proportion and Style in Ancient Egyptian Art, Austin 1994, S. 121.

¹⁰⁵¹ Eines der extra Quadrate wird an der Verbindung zwischen Hals und Schultern eingesetzt, das andere, um für einen voluminösen Torso im Bauchbereich zu sorgen; siehe dazu: Gay Robins, The Art of Ancient Egypt, London 1997, S. 151.

extreme Darstellungsform der menschlichen Figur auszeichnet, und in eine spätere, sich durch eine Rücknahme der extremen Darstellungsformen von den früheren Manierismen distanzierende Stilphase. Kennzeichnend für die frühe, extreme Form der menschlichen Darstellung sind ein relativ schmaler Oberkörper und ein schmales, hoch sitzendes Gesäß. Beides wird in der späteren Phase wieder breiter bzw. ausladender dargestellt.¹⁰⁵² Zwar bleiben auch im Stil von Amarna die Körperproportionen gleich, doch man verkürzt den unteren Kopfbereich um ca. ein halbes Quadrat. Eine Konsequenz dieses Vorgehens in Verbindung mit dem schmalen Oberkörper¹⁰⁵³ besteht für den Betrachter darin, dass das Auge weg vom schmalen Bereich des Oberkörpers auf ein breites Gesäß, breite Hüften und den ausladenden Bauch gelenkt wird.¹⁰⁵⁴ Je kleiner die Kopfpartie gehalten ist, umso stärker ausgeprägt ist dieser Effekt.¹⁰⁵⁵ Im Gegensatz zu der Verkürzung im Kopfbereich stehen die breiten Schultern, das Niveau der Brustwarzen und die Höhe der rückwärtigen Taille. Die Höhe der horizontalen Gesäßfalte wird hingegen nicht verändert.¹⁰⁵⁶ Während in den traditionellen Figuren die Länge eines Unterschenkels etwa ein Drittel der Körperlänge beträgt, erreichen die Figuren der Amarnazeit dieses Maß erst oberhalb der Kniekehle, weshalb es dem Betrachter erscheint, als ob diese Figuren zu kurze Beine hätten.¹⁰⁵⁷ Auch Schulter-, Arm-¹⁰⁵⁸ und Gesäßbreite fallen schmäler aus als in den traditionellen Figurendarstellungen, die Hüften hingegen werden breiter dargestellt.¹⁰⁵⁹ Diese

¹⁰⁵² Der Unterschied der späteren zu den früheren Figuren besteht darin, dass die untere Gesäßlinie, der rückwärtige Taillenberg und die Brustwarze im Vergleich zu den früheren Figuren um ein halbes bis um ein ganzes Quadrat gesenkt werden. Dieses Verfahren führt zu einer Veränderung der vertikalen Proportionen: Zwar sind Schulter-, rückwärtige Taillen- und die untere Gesäßlinie in den früheren Figuren schmaler als in den späteren, doch bleibt die Breite am Maximum des konvexen Gesäßniveaus erhalten; siehe dazu vor allem: Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 131. Siehe dazu auch eine Abbildung eines Relieffragmentes mit Hofmusikantinnen aus Amarna bei: AK Jürgen Settgast (ed.), *Von Troja bis Amarna. The Norbert Schimmel Collection New York, Mainz 1978*, Abb. 298.

¹⁰⁵³ Zur neu entwickelten Typologie der männlichen Figuren siehe die Zeichnung von zwei Soldaten aus einem unvollständig dekorierten Grab in Amarna bei: Werner Forman, Hannelore Kischkewitz, *Die altägyptische Zeichnung*, Hanau 1988, Abb. 14.

¹⁰⁵⁴ Siehe dazu die Darstellung des königlichen Gefolges in versunkenem Relief bei: AK Jürgen Settgast (ed.), *Von Troja bis Amarna. The Norbert Schimmel Collection New York, Mainz 1978*, Abb. 296.

¹⁰⁵⁵ In der spätern Regierungszeit wird der Körper weniger extrem dargestellt: Die Schultern werden wieder ein wenig breiter und das Gesäß rückt etwas tiefer; siehe dazu: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 150.

¹⁰⁵⁶ Oft wird jedoch sogar das rückwärtige Taillenniveau gesenkt, sodass der Oberkörper in Relation zum Unterkörper gelängt wird, was zu einer Verringerung des Kontrastes zwischen dem Oberkörper und der Hüftregion führt; siehe dazu: Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 131.

¹⁰⁵⁷ Zur Entwicklung der menschlichen Figur in der Amarnazeit siehe auch: Gay Robins, *The Feminization of the Male Figure in New Kingdom Two-Dimensional Art*, in: Elizabeth Goring, Nicholas Reeves, John Ruffle (ed.), *Chief of Seers. Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred*, London 1997, S. 251-265.

¹⁰⁵⁸ Die Breite der Arme beträgt weniger als eine Quadratseite; siehe dazu: Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 132.

¹⁰⁵⁹ Dies gilt vor allem für die Darstellung von weiblichen Figuren; siehe dazu eine Darstellung tanzender Frauen in versunkenem Relief bei: Jürgen Settgast (ed.), *Von Troja bis Amarna. The Norbert Schimmel Collection New York, Mainz 1978*, Abb. 297.

neue Art der Darstellung von menschlichen Figuren wird häufig als *naturalistisch*¹⁰⁶⁰ bezeichnet, doch hat bereits Gay Robins den Vorschlag gemacht, dass man besser von einem *expressionistischen* oder *manieristischen* Stil sprechen sollte.¹⁰⁶¹ Vor allem in den Reliefs, doch verhaltener auch in der Wandmalerei, rückt die Hauptfigur in die Mitte der Szene und dadurch wird ihrer Aktion, sowie ihren Beziehungen zu den Nebenfiguren mehr Gewicht beigemessen.¹⁰⁶² Die Einheit der Szene wird nicht mehr durch eine randständige spiegelbildliche Entsprechung als antithetische Struktur in der Manier des sogenannten Wappenstils geschlossen, sondern eine Szene wird analog einer rotationssymmetrischen Struktur häufig kreisförmig komponiert.¹⁰⁶³

3.5.3.1.2. Das Dekor

3.5.3.1.2.1. Dekorationen im Palast von Amarna

Neben den Fragmenten mit Wandmalereien aus dem Palast von Malkatta sind es vor allem die Wandmalereien, Inkrustationen in bzw. auf farbig glasierten Ziegeln und die polychromen Fayenceziegel in der Palastanlage von Amarna,¹⁰⁶⁴ die sich u. a. auch an den Außenmauern¹⁰⁶⁵ der Gärten befinden, welche das kunsthistorische Bild von der Malerei in der Amarnazeit prägen.¹⁰⁶⁶ Zwar fehlt die Wandmalerei in den Grabanlagen nicht völlig, doch da Amarna bald nach Echnatons Tod verlassen wird, bleiben die dort angelegten und meist noch nicht fertiggestellten Grabanlagen unvollendet.

Die Wandmalereien in Amarna zeichnen sich auf den ersten Blick durch zahlreiche naturalistische Motive und Szenen wie Friese mit Blumen und Vögeln aus.¹⁰⁶⁷ Selbst auf den Kacheln

¹⁰⁶⁰ Siehe dazu u. a.: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 178f.

¹⁰⁶¹ Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 165.

¹⁰⁶² Als Erster hat Matz ein derartiges strukturelles Schema hervorgehoben: Friedrich Matz, *Zur Komposition ägyptischer Wandbilder*, *JdI* 37, 1924, S. 50.

¹⁰⁶³ Zu den neuen Kompositionsschemata in Amarna siehe vor allem: Whitney Davies, *Two Compositional Tendencies in Amarna Reliefs*, *AJA* 82, 1978, S. 387-393.

¹⁰⁶⁴ Zur Palastanlage von Amarna siehe vor allem: John Devitt Stringfellow Pendlebury et alii (ed.), *The City of Akhenaten. Teil III: The Central City and the Official Quarters*, Band I: Text, London 1951, S. 38ff.

¹⁰⁶⁵ Laut Stringfellow Pendlebury ist diese Form der Malerei an der Außenseite von Mauern, dem Wetter ausgesetzt, sehr selten. Als einziges Vergleichsbeispiel in Amarna nennt er die Nordwand des königlichen Privathauses, an der man die Füße der menschlichen Figuren sehen kann: John Devitt Stringfellow Pendlebury et alii (ed.), *The City of Akhenaten. Teil III: The Central City and the Official Quarters*, Band I: Text, London 1951, S. 38.

¹⁰⁶⁶ U.a. weist auch die äußere Seite der Ziegelmauer, welche den Gartenhof umgibt, Malereien auf einem stukkierten Grund auf: Über einer Sockelzone mit horizontalen Streifen in Rot, Blau und Weiß sind mehrere fortlaufende Szenen [meist sogenannte *Nilszenen*] erhalten. Auch an den Wänden der südlichen Säulenhalle befindet sich ein schmaler Streifen, der über die Wände hinwegläuft und Diener bei der Vorbereitung zu einer Mahlzeit darstellt; siehe dazu: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 188; siehe dazu auch die vorherige Anmerkung.

¹⁰⁶⁷ Ein Pflanzen- und Vogelfries bedeckt drei Wände des *Grünen Zimmers* im sogenannten *Nordpalast* von Amarna; siehe dazu: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit

der Fußböden¹⁰⁶⁸ und in der Deckendekoration¹⁰⁶⁹ überwiegt ein zoomorphes bzw. vegetables Dekor.¹⁰⁷⁰ Betrachtet man die Motive jedoch näher, so lässt sich jedes Motiv in ornamentale, häufig sogar in geometrische Komponenten zerlegen, die stets bilateralsymmetrisch aufgebaut sind. Dies gilt für die Zusammensetzung eines Gänseblümchens¹⁰⁷¹ ebenso wie für den Aufbau von Papyrusstauden, deren meist parallel gesetzte Stängel analog einem Streifenfries für eine Rhythmisierung der Darstellungen sorgen. Auch die Komposition der einzelnen Friese zu einer zusammenhängenden profanen Wanddekoration, welche sich an den Wänden des Palastes von Amarna zum ersten Mal nachvollziehen lässt, besteht letztlich aus einem geometrischen Aufbau. Exemplarisch soll das am Wandfries im sogenannten Vogelzimmer aufgezeigt werden.¹⁰⁷² Hier hat man horizontale Friesstreifen mit unterschiedlichen vegetabilen zoomorphen Motiven, deren Breite von der Sockelzone nach oben zunimmt, direkt übereinander aufgetragen, sodass zum ersten Mal in der ägyptischen Malerei innerhalb eines – zumindest in Teilen – figuralen [zoomorphen oder vegetabilen] Frieses eine geschlossene Fläche entsteht. Meist bilden blaugrundige Friese mit Lotosblüten die Basis. Darauf gesetzt wird ein schwarzgrundiger Fries mit grünen Pflanzen bzw. Grasbüscheln. Es folgt ein braungrundiger Fries mit abgestorbenen Schilfblättern, aus denen sich in bestimmten Abständen unterschiedlich hohe Papyrusstauden mit Dolden erheben. Dicht an dicht werden die Stauden nebeneinander gesetzt.

Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 189. Eine farbige Abbildung findet sich u. a. bei: Barbara Watterson, *Amarna. Ancient Egypt's Age of Revolution*, Stroud u. a. 1999, FarbTaf. 17. Zum Wandfries, der ein Papyrusgehege mit nistenden Vögeln darstellt, siehe auch die farbige Abbildung bei: Jean Leclant (ed.), *Ägypten. Band II: Das Großreich 1560-1070*, München 1980, S. 112 Abb. 96.

¹⁰⁶⁸ So dürften bereits von Flinders Petrie ausgegrabene Kacheln, auf denen Fische und Wasservögel abgebildet sind, als Fußböden gedient haben; siehe dazu: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 189. Zum Naturalismus von Fischdarstellungen, insbesondere im Kontext mit dem Fischfang, siehe: Doulgas J. Brewer, Renée F. Friedman, *Fish and Fishing in Ancient Egypt*, Warminster 1989. Zum Fragment eines bemalten Fußbodens aus Amarna siehe auch: AK Jaromir Malek, *Ägypten. 4000 Jahre Kunst*, Berlin 2003, S. 192 [Abb.].

¹⁰⁶⁹ Mehrere Zimmerdecken, u. a. die gelbgrundige Decke der Halle auf der Nordseite, sind mit gemalten Weinranken, die blaue Trauben tragen, verziert: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 189.

¹⁰⁷⁰ Auffällig ist vor allem bei den vegetabilen Friesen, dass die Blumen bei der Herstellung des Dekors in Einzelteile zerlegt werden. So z.B. erscheint ein Fries [der auch als Fayence-Kette hergestellt wurde] aus weißen Gänseblümchen mit gelben Zentren, die separat geformt und in kleine rechteckige blaugrüne Plaques gesetzt wurden, wobei Blätter und Stängel in einer dunkleren Farbe darauf gemalt sind. Stevenson Smith argumentiert, dass es sich aufgrund der Aufwendigkeit des Dekors wahrscheinlich um kein Muster handelt, sondern mit anderen vegetabilen Friesen zusammen sollen die unterschiedlichsten Pflanzenformen im Sinn eines Gartens sich abwechseln. Friese aus Gänseblümchen werden im Palast und in den Häusern von Amarna häufig als Begrenzung der Sockelzone eingesetzt: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 188.

¹⁰⁷¹ Hinsichtlich der symmetrischen Strukturen bedeutet ein Gänseblümchen eine Kombination zwischen einer finiten rotationssymmetrischen Valenz (Blüte) und einer axialsymmetrischen Valenz (Stängel und Blätter). D. h. im figural darstellenden vegetabilen Bereich wird das fortgesetzt, was sich bereits in der abstrakten flächendeckenden Ornamentik der frühen 18. Dynastie vollzog: die Integration von finiten rotationssymmetrischen Figuren in axialsymmetrische Systeme. Bei der Darstellung des Gänseblümchens sind die unterschiedlichen symmetrischen Strukturen zugleich mit einem Wechsel der Ansichtigkeit verbunden.

¹⁰⁷² Jean Leclant (ed.), *Ägypten. Band II: Das Großreich 1560-1070*, München 1980, S. 112 Abb. 96.

Sie unterscheiden sich nur in Bezug auf ihre Höhe, ihre Breite und den Grünton ihrer Stängel. Es scheint, als konfigurieren sich hier der Grund weniger durch eine eigene Farbe, sondern eher durch die enge Präsentation der Motive nebeneinander. Nur wenig sich voneinander unterscheidende Vögel werden als helle Reihung¹⁰⁷³ in den Papyrusfries hineingesetzt. Eine Lage höher im Papyrusfries folgt eine Reihung rechteckiger Teiche.¹⁰⁷⁴ Der moderne Betrachter schließt aus seiner Seherfahrung heraus die übereinander liegenden vegetabilen Friese mit ihren unterschiedlichen Reihungen vor allem zoomorpher Figuren zu einer einheitlichen Landschaft, wozu ihn neben der figuralen auch die farbliche Anordnung einlädt, denn Mischfarben schaffen neue farbliche Verbindungen zu den Grundfarben Rot, Blau, Grün und Gelb, sodass eine tonale Annäherung innerhalb der gesamten Wanddekoration entsteht. Auch der feine, dunkle Kontur wird in dieses System mit einbezogen. Ob der zeitgenössische ägyptische Betrachter in Amarna dieses Dekor in analoger Weise wahrnahm, muss bezweifelt werden. Dennoch dokumentieren die Wanddekorationen im Palast von Amarna zwei grundsätzlich neue Faktoren innerhalb der erhaltenen ägyptischen Wanddekorationen:

- (1) Meist vegetabile, aber auch zoomorphe Friese verschließen die Wandfläche vollständig mit ihren Farben und Formen zu einer einheitlichen Dekorfläche.
- (2) Die gegenständlichen Darstellungen¹⁰⁷⁵ innerhalb einer derartig geschlossenen Dekorfläche konstituieren sich zu einem großen Anteil aus dem traditionellen ornamentalen Repertoire.

3.5.3.1.2.2. Die ornamentalen Dekorationen in den kurz nach der Amarnazeit angelegten Grabanlagen

Wie bereits oben erwähnt, sind aus der kurzen Periode der Amarnazeit in Amarna selbst nur wenige und meist unvollständig dekorierte Grabanlagen erhalten.¹⁰⁷⁶ Während in den figuralen

¹⁰⁷³ So entsteht quasi ein Fries im Fries. Desroches-Noblecourt vermutet hinter dem häufigeren Einsatz von Tiermotiven einen mykenischen Einfluss; siehe dazu: Christiane Desroches-Noblecourt, *Kunsthandwerk*, in: Jean Leclant (ed.), *Ägypten. Band II: Das Großreich 1560-1070*, München 1980, S. 275.

¹⁰⁷⁴ Analoge Reihungen von Friesen finden sich auch als Fayenceschmuck, vor allem als Halskragen in der 18. Dynastie; siehe dazu die Abbildung: André Wiese, *Antikemuseum Basel und Sammlung Ludwig. Die Ägyptische Abteilung*, Mainz 2001, S. 123 Abb. 82.

¹⁰⁷⁵ Vor allem entsteht dabei das, was wir heute eine Landschaftsdarstellung nennen.

¹⁰⁷⁶ Eine Grabanlage enthält das Grab des Ramose, der Wesir unter Amenophis III. und wahrscheinlich auch noch unter Amenophis IV./Echnaton während dessen erster Regierungszeit war. Zur Dokumentation des nicht fertiggestellten Grabes siehe vor allem: Norman de Garis Davies, *The Tomb of the Vizier Ramose*, London 1941.

Darstellungen stets die Verehrung von Echnaton¹⁰⁷⁷ formal als sogenannte *Fenster der Erscheinung*-Szene¹⁰⁷⁸ eingebunden wird, zeigen die wenig erhaltenen ornamentalen Friese keine der in den Wandmalereien des Palastes von Amarna bereits nachgewiesenen Neuerungen. Aus diesen Gründen wird auf zwei Grabdekorationen zurückgegriffen, die kurz nach dem Ende der Amarnazeit wiederum im Tal der Könige entstanden sind.¹⁰⁷⁹ Dabei handelt es sich zum einen um die Grabanlage des Vizekönigs von Nubien [TT 40], der einzigen erhaltenen Grabanlage eines königlichen Würdenträgers unter Tutanchamun, und um das Grab [TT 78], welches sich Haremhab, der spätere Begründer der 19. Dynastie¹⁰⁸⁰ noch als General unter dem Pharao Tutanchamun in Theben anlegen ließ.¹⁰⁸¹

Die Ornamentik beider Gräber zeichnet sich sowohl durch eine große Vielfalt an motivisch unterschiedlichen Friesen und Mustern als auch durch zahlreiche Varianten innerhalb einer Ornamentstruktur aus. Im Grab des Huy¹⁰⁸² wählt man als flächendeckende Deckenmuster die bereits seit der frühen 18. Dynastie üblichen Zickzackmuster¹⁰⁸³ mit eingestelltem Vierpass und einem Muster mit vier laufenden Spiralen, in deren Zentren Rosetten eingestellt werden. Doch während man in früheren Dekorationen¹⁰⁸⁴ bei eingestellten Rosetten meist eine zweiteilige Rosette mit gezackten Blütenblättern und einem Kern findet, bevorzugt man in den späten

¹⁰⁷⁷ In den Gräbern der königlichen Würdenträger und Beamten wird in der figuralen Dekoration ein vollständiger Wechsel von der traditionellen Kapellen-Dekoration vollzogen. So sind die Szenen aus dem Leben des Verstorbenen fast völlig verschwunden. Stattdessen stehen der König und seine Familie in unterschiedlichen Szenen im Mittelpunkt der Dekoration. Beim sogenannten *Fenster der Erscheinung*, einer Szene, in welcher das königliche Paar verehrt wird, bedecken den Hintergrund unterschiedliche architektonische Fragmente; siehe dazu: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 156.

¹⁰⁷⁸ Dabei lehnen sich der König und die Königin aus einem Fenster des Palastes, das nach oben hin geöffnet ist, sodass die Strahlen der Sonne zum Königspaar nach unten dringen können; siehe dazu u. a. die Abbildung in: Jacobus van Dijk, *The Amarna Period and the Later Kingdom*, in: Ian Shaw, *The Oxford History of Ancient Egypt*, Oxford 2000, S. 275 [Abb.].

¹⁰⁷⁹ Auch in anderen thebanischen Gräbern lässt sich der neue Stil von Amarna recht früh nachweisen, und zwar im Grab des Pannefer [TT 188], im Grab des Ramose [TT 55] und in den Gräbern von Amenemhet, genannt Surer [TT 48] und im Grab des Kheruef [TT 192]. Die beiden letztgenannten Gräber wurden zusammen mit dem Grab des Ramose geplant; siehe dazu u. a.: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 171ff.

¹⁰⁸⁰ Haremhab ist noch unter Amenophis III geboren und hat die Zeit von Amarna vermutlich als Beamter miterlebt. Unter Echnatons Nachfolger Tutanchamun steigt er zum General auf und wird zusammen mit dem General Aja zum wichtigsten Mann im Staat als Regent des minderjährigen Königs. Nach dem Tod von Tutanchamun, dessen Mutter und Aja wird Haremhab erster König der 19. Dynastie; siehe dazu: Erik Hornung, *Das Grab des Haremhab im Tal der Könige*, Bern 1971, S. 13ff.

¹⁰⁸¹ Zum Grab des Haremhab siehe vor allem: Erik Hornung, *Das Grab des Haremhab im Tal der Könige*, Bern 1971; und: Elio Moschetti, *Horemheb. Talento, fortuna e saggezza di un re*, Turin 2001 [eine Abhandlung, die sich mehr mit dem eigentlichen Königsgrab von Haremhab beschäftigt].

¹⁰⁸² Zum Grab des Huy siehe: Arpag Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Tübingen 1989, S. 124ff; und: Jean Leclant (ed.), *Ägypten. Band II: Das Großreich 1560-1070*, München 1980, S. 115ff.

¹⁰⁸³ Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 12,36: Es handelt sich um ein Zickzackmuster in Friesform in den Farben Grün – Braun – Lila. Die Raute innerhalb der gespiegelten Hasten ist gelb mit eingestelltem, vertikal-horizontal ausgerichtetem lila Vierpass, auf welchem ein kürzerer, diagonal Vierpass in brauner Farbe sitzt [ein analoges Muster findet sich in der Grabdekoration des Nacht TT 52].

¹⁰⁸⁴ Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 14,45f.

Dekorationen eine dreiteilige Scheiben-Rosette, die alternierend mit ihrer vollständigen farblichen Inversion verwendet wird.¹⁰⁸⁵ Da die farblichen Varianten stets entlang zwei diagonal verlaufender Spiralen eingesetzt werden, verstärken sie die schräge Struktur des Musters und stoppen aufgrund der Farbinversion in den Scheiben zugleich die vierfache Rotationssymmetrie der laufenden Spiralen. In einem Deckenmuster im Grab des Huy wird dieser Effekt sogar noch dadurch verstärkt, indem man dunkle Hieroglyphen auf die weißgrundigen, jeweils durch vier laufende Spiralen aufgespannten, rhomboiden Flächen appliziert.¹⁰⁸⁶ In einem weiteren Deckenmuster in der Grabanlage des Huy wird zwar in konventioneller Weise die Rotation der Spiralen nur durch den Punkt gebremst, doch stattdessen wird in den Diagonalen der rhomboiden Flächen ein konsequenter Farbwechsel durchgeführt, den die kleinen eingeschriebenen Rosetten im äußeren Bereich und im Zentrum ebenfalls vollziehen. So entsteht ein Muster, dessen Prägnanz eher im Wechsel zweier verschiedenfarbiger Streifen, welche durch die gelbe Farbe der Spiralsysteme voneinander getrennt werden, als in der Wahrnehmung von Rotationssymmetrien liegt.¹⁰⁸⁷

Auffällig in der Kombination der Ornamente ist, dass man auf den traditionellen *Cheker*-Fries als Verbindungsfries zwischen Wand und Decke verzichtet und stattdessen durch zwei, im ägyptischen ornamentalen Repertoire relativ neue Friestypen ersetzt hat. Über dem traditionellen Blockstreifenfries findet sich ein Fries aus Lotosknospen alternierend mit Lotosblüten, wobei beide Motive zum Boden hin geöffnet sind. Doch die Blüten hängen nicht am Stängel,

¹⁰⁸⁵ D.h. während man bei den frühen Darstellungen von Rosetten meist nur zwei Bereiche farblich invertiert hat [z.B. vertauscht man die Farben des äußeren Rings und der punktförmigen Mitte], den mittleren Bereich hingegen unverändert belässt, werden nun die Farben von drei Bereichen regelmäßig ausgetauscht; siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 48,153. Häufig sind die Rosetten auch nur zweigeteilt. Dann wird nur die Farbe der Zentren vertauscht; siehe dazu u. a.: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 14,46.

¹⁰⁸⁶ Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 43,141: Das Deckenornament zeigt die Struktur eines über die Fläche laufenden ockerfarbenen Spiralmusters, wobei die Spiralen sich sowohl in Bezug auf die Form als auch in Bezug auf die Größe den Kreisscheiben annähern, in deren Innerem jeweils eine stilisierte Rosette sitzt, und zwar mit den beiden Optionen: (1) Auf einer grünen Scheibe und einem grünen Zentrum sitzt eine hellockerfarbene Scheibe mit einem hell gezeichneten Strahlenkranz mit 12 Segmenten; (2) in einer hellockerfarbenen Scheibe mit einem hell gezeichneten Strahlenkranz mit 12 Segmenten sitzt eine grüne Scheibe mit einem weißen Zentrum. Die Folgen der unterschiedlich farbigen Rosetten bilden Diagonalen. In die hellgrundigen rhomboiden Flächen zwischen den Spiralen sind schwarze Hieroglyphen gesetzt.

¹⁰⁸⁷ Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 46,151: Schwarz konturiert sind die laufende Spiralen in Gelb und Ocker mit einem weißen Zentrum; die eingeschlossenen rautenförmigen Flächen alternieren in Blau, mit eingestellten weißgrundigen Rosetten, die einen blauen Kern, acht schwarze Strahlen und einen roten äußeren Kranz von Blütenblättern besitzen. In den ockerfarbenen Feldern ist das Zentrum der Rosetten rot, der äußere Blütenblattkranz hingegen blau-violett, der mittlere Teil bleibt weißgrundig.

sondern sie konstituieren sich ohne direkten Kontakt als eine lediglich durch Translation erzeugte Reihung.¹⁰⁸⁸

Der direkte Übergang von der Wand zum Deckenmuster wird mit Hilfe eines Flechtmusters vollzogen, an dem auch die Blüten und Knospen des vegetabilen Frieses zu hängen scheinen, und gleichzeitig wird ikonographisch mit Hilfe des Flechtmusters¹⁰⁸⁹ dokumentiert, dass Wand und Decke aneinander geheftet sind. So wird in diesen übereinander liegenden horizontalen Friesen nicht nur farblich, sondern auch formal mit einfachen und zurückhaltenden Mitteln eine Zusammengehörigkeit zwischen Wand und Decke hergestellt.¹⁰⁹⁰

Im Grab des Horemhab [TT 78] wählt man für diese Nahtstelle traditionellere Frieze, die jedoch farblich¹⁰⁹¹ mit dem der Farbe des Grundes¹⁰⁹² harmonieren. Weitere farbige Korrespondenzen werden vor allem durch unterschiedliche Streifenfolgen, und zwar sowohl im figuralen als auch im ornamentalen Bereich¹⁰⁹³ hergestellt. So zeichnet sich die Dekoration von TT 78 nicht nur durch eine Vielfalt in den ornamentalen Streifenfriesen¹⁰⁹⁴, sondern auch in den Figurendarstellungen¹⁰⁹⁵ durch einen häufig in Streifenform angegebenen polychromen Haar-, Hals- oder Gewandschmuck aus. Reich an unterschiedlichen Motiven sind auch die übrigen

¹⁰⁸⁸ Ein ähnlicher Fries befindet sich auch in einem Pavillon des Palastes von Amarna; siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, *Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 73,332. In diesem Fries finden sich als eine weitere Neuerung der direkte Kontakt sowie die gegenseitige Bezugnahme zwischen dem Blockstreifenfries und dem Lotosblütenfries, indem man jeweils der Mittelpunkt einer Blüten- bzw. Knospenbasis direkt auf den Mittelpunkt eines Blockstreifenfrieses setzt.

¹⁰⁸⁹ Das gleiche Muster findet sich auch an einer Wand im Grab der Bildhauer Nebamun und Ikpuki [TT 181]; siehe dazu u. a.: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, *Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 63,232.

¹⁰⁹⁰ Siehe dazu auch die vorherige Anmerkung.

¹⁰⁹¹ Sowohl der Blockstreifenfries als auch der Cheker-Fries tragen die Farben Blaugrün, Braun, Dunkelrot, Gelb und Ocker. Unterhalb des Blockstreifenfrieses wird über einige Wände hinweg eine Reihung der goldfarbenen Himmelshieroglyphe auf blauem Grund geführt; zum Grab des Horemhab siehe vor allem: Erik Hornung, *Das Grab des Haremhab im Tal der Könige*, Bern 1971.

¹⁰⁹² In einigen Bereichen wird ein grauer, in anderen Bereichen wird ein gelber Grund [vor allem für die Darstellungen aus dem Totenbuch] gewählt; siehe dazu die Abbildungen in: Erik Hornung, *Das Grab des Haremhab im Tal der Könige*, Bern 1971, u. a. Taf. 17.

¹⁰⁹³ Im Grab des Horemhab erscheint auch ein Blockstreifenfries, dessen Farbfolge Gelb und Rot nebeneinander stellt: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, *Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 59,189.

¹⁰⁹⁴ Als Bekrönung der Schreine werden vertikale Zungenfrieze gewählt, die auf gelbem Grund die Streifenfolge Grün – Blau – Rot – Blau – Grün [Rapport] tragen; unterhalb der Zungen steht ein blaues Kreuz auf weißem Grund im Querformat: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, *Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 60,209. Auf schwarzem Grund trägt der vertikale Zungenfries die Farbfolge: Grün – Gelb – Blau – Rot auf schwarzem Grund mit einem horizontalen gelben Streifen als unterer und einem blauen Streifen als oberer horizontaler Begrenzung: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, *Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 60,210.

¹⁰⁹⁵ Das Grab enthält u. a. Gastmahl-, Opfer-, Aushebungsszenen, einen Aufzug von Tributbringern vor dem Pharaon, die Darstellung des Leichenzuges, Darstellungen von Jagd- und Fischfang in den Sümpfen, u. a. auch mit dem seltenen Motiv einer Heuschrecke auf einer Papyrusdolde; siehe dazu: Arpag Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Tübingen 1989, S. 95ff.

Wandfrieze: So finden sich zoomorphe¹⁰⁹⁶ Friese, Reihungen, die sich aus Hieroglyphen¹⁰⁹⁷ oder Symbolen zusammensetzen, sowie vegetabile Friese.¹⁰⁹⁸ Wie eine Kompilation sämtlicher ornamentaler Systeme mutet eine der Deckendekorationen in TT 78 an: Ein durch diagonale Translationen erzeugter Vogelschwarm vor hellem Grund nimmt in seinem Gefieder sowohl die wichtigsten Farben der gesamten Dekoration [Rot und Blau] als auch das häufigste ornamentale System, die Streifenfolgen durch das in drei übereinandergesetzte Reihen, jeweils in Streifen zerlegte Gefieder¹⁰⁹⁹ in der Farbfolge Rot – Blau – Rot¹¹⁰⁰ wieder auf. Zusätzlich zur diagonalen Flugrichtung, welche durch die Ausrichtung der Köpfe nach rechts und die gebreiteten Flügel¹¹⁰¹ gegeben wird, sorgt ein aus Kreissegmenten zusammengesetzter Schwanz¹¹⁰² [ebenfalls mit der Farbfolge Rot – Weiß – Rot] für eine rudimentäre rotationssymmetrische Struktur.

¹⁰⁹⁶ So wählt man zwei unterschiedliche Friese mit Uräusschlangen: (1) rote Uräus-Schlangen nach links mit weißer Bekrönung und blauem sich blühendem Wangenteil auf zartgelbem Grund: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 65,265; und: (2) hellocker konturierte Uräusschlangen nach rechts mit blauem Kopf, blau geblähter Wangenpartie, einem hellockerfarbenen Oberkörper, einem blauen Unterkörper und einer hellgelben Bekrönung– alternierend mit der nach links offenen Maatfeder – auf hellrotem Grund: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 66,271. Auch ein gemischter Tierfries auf rosafarbenem Grund ist vorhanden: Löwe, Uräusschlange, Geierkopf mit Löwenmähne und Körper, Uräusschlange [Rapport]; alle Tiere sind nach links gerichtet, Kontur und nicht differenzierte Körperpartien sind in hellrosa, die Details in blau gegeben, alle tragen eine rosa Bekrönung: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 66, 270.

¹⁰⁹⁷ Über einer grünen Linie steht auf grünen, vor einen weißen Grund geblendeten Körben das Lebenszeichen Anch [mit ausgespartem weißen Bereich innerhalb der Schleife] vor gelbem Grund, jeweils von Szeptern flankiert: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 65,260.

¹⁰⁹⁸ Auf hellem Grund alternieren nach unten hängende Lotosblüten und Lotosknospen: aus einem gelben Fruchtknoten mit einer rotbraunen horizontalen Markierung in der Mitte erwachsen die Blüten mit hellgrünen Blütenblättern vor hellblauen Blütenblättern; die Knospen sind horizontal dreifach unterteilt in der Farbfolge [vom Fruchtknoten zur Spitze: Grün, Braun, Blau mit einer gelben horizontalen Unterteilung: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 71,307.] Eine Hybridbildung zwischen den traditionellen *Cheker-Friesen* und einer Lotosknospen-Reihung stellen die dreifach horizontal unterteilten rudimentären Spitzen eines in Bonbonfarben gehaltenen Chekerfrieses dar: Vor hellgelbem Grund präsentieren sich die Spitzen mit dunkelgelbem Kontur und horizontaler Unterteilung in den Farben [von unten nach oben] Hellgrün, Pink und Hellblau: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 68,281. Andere, formal ähnliche Friese bieten farblich ein abweichendes Dekorationsschema. Auch hier wird vor einem hellgelben Grund dunkelgelb koloriert, doch die konturierte Form wird mit einer Farbfläche völlig ausgefüllt [Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 68,283] oder die konturierte Form wird in der Innenfläche zusätzlich mit zwei dunklen, dem Kontur analogen Linien versehen [Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 68,285].

¹⁰⁹⁹ Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 80,339.

¹¹⁰⁰ Wobei jede der Farben jeweils mit einem grundfarbenen Streifen alterniert.

¹¹⁰¹ Diese sind ebenfalls diagonal orientiert: von links oben nach rechts unten.

¹¹⁰² Die Körper der Vögel sind blau, die Köpfe sind rot [mit jeweils ausgespartem hellgrundigen Auge] und die Schwanzansätze sind grün, mit vertikalen und horizontalen roten Streifen.

3.5.3.2. Zusammenfassung

Zwar werden – wie häufig in den Abhandlungen zur ägyptischen Kunst vermerkt¹¹⁰³ – sowohl im figuralen als auch im ornamentalen Bereich in der Kunst der Amarnazeit neue Akzente gesetzt, doch meist vergisst man in derartigen Untersuchungen, auch den Aspekt der Kontinuität in den unterschiedlichen Kunstgattungen zu berücksichtigen. Stattdessen möchte man die Einführung des Monotheismus in Amarna und die damit einhergehenden ikonographischen und ikonologischen Konsequenzen mit einem radikalen Stilwechsel in nahezu sämtlichen Gattungen der bildenden Kunst verknüpfen. Bei einer derartigen Intention wird jedoch leicht übersehen, dass auch die bildende Kunst in Amarna auf Grundlagen aufbaut, die – z. T. durch auswärtige Einflüsse, z. T. durch eine Weiterentwicklung eigener Systeme – bereits in den unterschiedlichen Kunstgattungen der frühen 18. Dynastie gelegt worden sind. So ermöglicht z. B. erst die Absage an eine rechteckige Linienführung und die gleichzeitige Zunahme einer weichen, kurvilinearen Darstellungsweise der menschlichen Figur in der Kunst der frühen 18. Dynastie den Auf- und Ausbruch der Figuren in der Periode von Amarna aus dem traditionellen Gittersystem. Für die neue, zentrierte Darstellungsweise von mehreren Figuren, wie sie sich in den zahlreichen Reliefs aus Amarna findet, bietet neben einer souverän gehandhabten Polychromie, die sich bereits in einigen ornamentalen Friesen¹¹⁰⁴ in Dekorationen aus der frühen 18. Dynastie in zentral gebündelten Farbzentren manifestierte, insbesondere auch die starke strukturelle Präsenz von rotationssymmetrischen Valenzen in den zahlreichen Deckendekoren aus der frühen Phase des Neuen Reichs eine stark inspirierende Struktur.¹¹⁰⁵ Auch eine Vegetabilisierung der Ornamentik und das Einfügen zoomorpher Friese lassen sich bereits in der Kunst vor der Amarnazeit nachweisen.¹¹⁰⁶ Dies gilt vor allem für die Friese in den Wandmalereien des Palastes von Malkatta. Gleichzeitig weisen die erhaltenen Deckendekorationen in Malkatta darauf hin, dass die profanen Wandmalereien sich nicht grundsätzlich von den dekorativen Wandmalereien in den Gräbern unterscheiden und dass beide – ein in Anbetracht

¹¹⁰³ Einen vollständigen Wechsel in der Kunst der Amarnazeit sieht u. a. Stevenson Smith, der das dementsprechende Kapitel mit dem Titel *The Change to Amarna* versieht: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 170ff. Von einer Verwerfung der traditionellen ägyptischen Kunstkriterien in der Amarnazeit geht auch Gay Robins aus, die ihr Kapitel zu Amarna unter die Überschrift *The great heresy* stellt: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 149-165.

¹¹⁰⁴ Vor allem gilt dies für den Cheker-Fries.

¹¹⁰⁵ Die Rotationssymmetrie ihrerseits lässt sich wiederum auf orientalische Einflüsse zurückführen, die bereits vor der Amarnazeit nachweisbar sind.

¹¹⁰⁶ Zeitlich genau datieren lässt sich z.B. ein Uräenfries im Grab des Mencheperraseneb [TT 226] in die Zeit von Amenhotep III; zur Abbildung siehe: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 66,273.

der wenigen erhaltenen profanen ägyptischen Monumente nicht unwichtiger Tatbestand – einem zeitgenössischen Geschmack unterliegen.

So lässt sich auch an den vegetabilen und zoomorphen Friesen im Palast von Amarna durchaus ein vollständiges Repertoire aller symmetrischen Verfahren zur Erzeugung von Ornamenten und Ornamentensystemen aufzeigen, das man sich bereits in der frühen 18. Dynastie erarbeitet hat. Doch geht man in Amarna weiter: Symmetrisch eingesetzte Farbeffekte treten an die Stelle strenger formaler Symmetrien und schaffen damit einen flächendeckenden, teppichartigen Fries mit Reihungen von analogen Elementen, sodass man weiterhin von ornamentalen Friesen sprechen kann. Gleichzeitig lassen sich diese Friese mit ihrem geschlossenen Grund auch als Vorläufer einer geschlossenen Bildstruktur lesen. In diesem Kontext und in Hinblick auf die Entstehung einer abendländischen Bildstruktur betrachtet, erscheinen die ornamentalen Entwicklungen von Amarna wichtiger als die veränderte figurale Darstellungsweise, die in der Folgezeit bald zurückgenommen wird.

3.5.4. Die späte 18. Dynastie

Das Ende der Amarnazeit beginnt mit der Übersiedlung des Hofes nach Memphis und mit der Wiederherstellung der alten Kulte unter dem noch minderjährigen Pharao Tutanchamun. Dies bedeutet auch für die Anlage weiterer Gräber einen Wechsel in der Topographie, denn erneut wird die Nekropole von Theben-West zum Bestattungsort für die Könige und ihre Würdenträger.

3.5.4.1. Die Veränderungen in den Dekorationen kurz nach der Amarnazeit

Insbesondere für die Beurteilung der Reliefkunst und der Wandmalerei dieser Periode hat sich der in diesem Kontext pejorativ verwendete Terminus *Manierismus* durchgesetzt.¹¹⁰⁷ Der Begriff verweist auf komplizierte Darstellungsmodi, eine unklare Linienführung und eine dekorative Art der Darstellung. Als Leidtragende sieht man dabei vor allem die Skulpteure von Reliefs, welche durch schwierige Staffellungen von Figuren¹¹⁰⁸ zu Handlangern der Maler werden, da nur jene es vermögen, durch ihre Linienziehung zwischen den einzelnen Figuren die Kompositionen verständlich zu machen.¹¹⁰⁹ Auch beklagt man in Bezug auf die Reliefdarstellungen die zunehmend nicht reliefierten Angaben von Landschaften in meist sehr lebhaften Farben,

¹¹⁰⁷ Siehe dazu u. a.: Arpag Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Tübingen 1989, S. 116.

¹¹⁰⁸ Vgl. dafür eine versenkte Reliefdarstellung aus dem Grab des Haremhab in Sakkara: AK Jaromir Malek, *Ägypten. 4000 Jahre Kunst*, Berlin 2003, S. 196 [Abb.].

¹¹⁰⁹ In dieser Weise wird die Periode insbesondere von Stevenson Smith interpretiert: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.]³1998, S. 198.

welche z. B. den Jagdmotiven die dekorative Struktur eines Teppichs verleihen.¹¹¹⁰ In den szenischen Darstellungen vermisst man die alte, strenge Kunstauffassung des Alten und des Mittleren Reiches, als man sich auf die Figurendarstellung mit wenigen Attributen beschränkt hat. Jetzt werden die Figuren in eine ornamental anmutende Umgebung eingebettet, häufig sogar die Figuren selbst ornamentalisiert,¹¹¹¹ ein Phänomen, welches man als *horror vacui*¹¹¹² brandmarkt. Diese Kritiker übersehen jedoch, dass es den ägyptischen Kunsthandwerkern in der späten 18. Dynastie¹¹¹³ zum ersten Mal gelungen ist, die Fläche einer darstellenden Szene zu schließen. Sie erreichen dies, indem sie mit Hilfe regulärer Ornamentensysteme Blumen¹¹¹⁴ und Bäume in der Funktion eines durchgehenden Hintergrundes zu entwickeln, in welchen sie ihre weich gezeichneten, kurvilinearen Figuren einbetten können. Sowohl die Konturen der Figuren als auch deren Perücken, Gewänder und deren schmückenden Attribute¹¹¹⁵ korrespondieren farblich und formal mit dem sie umgebenden ornamentalen Repertoire.¹¹¹⁶ Mitunter sprengen die Figuren sogar ihre Register und ragen in die ornamentalen Friese hinein.¹¹¹⁷ Geschichten werden nun durch ornamental anmutende Gesten, formale und vor allem farbliche Korrespondenzen erzählt.

3.5.4.1.1. Figurale Darstellungen in der späten 18. Dynastie

Bereits während der Regierungszeit von Tutanchamun kehrt man bei den Darstellungen von stehenden Figuren zu einem Gitternetz mit achtzehn Quadraten zurück.¹¹¹⁸ Doch behalten die

¹¹¹⁰ So erfolgt z.B. auf einer Truhe aus dem Grabschatz des Tutanchamun die Angabe von Wüste durch einen pinkfarbenen Überzug mit schwarzen Punkten: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 200 Abb. 335; und: AK Jaromir Malek, *Ägypten. 4000 Jahre Kunst*, Berlin 2003, S. 204 [Abb.].

¹¹¹¹ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Truhendeckels aus dem Grab von Tutanchamun, die ihn mit seiner Gemahlin zeigt: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 201 Abb. 337.

¹¹¹² In dieser Weise skizziert z.B. Mekhitarian den Stil der Zeit unter Tutanchamun: Arpag Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Tübingen 1989, S. 116.

¹¹¹³ Noch in der Amarnazeit gibt es zwar geschlossene vegetabile und/oder zoomorphe Friese, aber keine Figurendarstellung vor einem formal und farblich geschlossenen Grund.

¹¹¹⁴ U.a. zeigt die Verzierung eines Kastens mit dem Motiv des Tutanchamun in einer Weinlaube zur Spirale eingerollte Stängel von Lotosblüten, die Tutanchamun in seiner linken Hand hält; siehe dazu: Christiane Desroches-Noblecourt, *Kunsthandwerk*, in: Jean Leclant (ed.), *Ägypten. Band II: Das Großreich 1560-1070*, München 1980, S. 238 Abb. 228.

¹¹¹⁵ Seit Amenophis III. bestehen die Halskrägen häufig aus vegetabilen Elementen; siehe dazu: Christiane Desroches-Noblecourt, *Kunsthandwerk*, in: Jean Leclant (ed.), *Ägypten. Band II: Das Großreich 1560-1070*, München 1980, S. 231.

¹¹¹⁶ Aus dem Grab des Tutanchamun ist auch der Kopf eines jugendlichen Sonnengottes erhalten, der aus einer Lotosblüte hervorwächst. Dies ist die erste Darstellung, in welcher eine menschliche bzw. göttliche Figur direkt mit einer Pflanze verbunden wird; siehe dazu die Abbildung u. a. bei: Jean Leclant (ed.), *Ägypten. Band II: Das Großreich 1560-1070*, München 1980, S. 185 Abb. 166.

¹¹¹⁷ So überschneiden einige Figuren u. a. auch ein Stierkalb im Grab der beiden Bildhauer Nebamun und Ipuki [TT 181] den ornamentalen Fries; siehe dazu: Arpag Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Tübingen 1989, S. 126ff.

¹¹¹⁸ Dennoch gehorchen zwei der Grabstatuen von Tutanchamun unterschiedlichen Proportionen, wobei die eine eindeutige Nähe zu den Proportionen der Amarnazeit zeigt; siehe dazu: Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 150.

Figuren häufig noch einige auffällige Details aus der Amarnazeit bei. Mitunter alterniert man auch in den Darstellungen zwischen dem traditionellen und dem neuen Typus.¹¹¹⁹ Ein Merkmal, welches sich noch für längere Zeit in den figuralen Darstellungen aufzeigen lässt, ist der verkürzte Unterschenkel.¹¹²⁰ Eine Neuerung, die sich bereits in den Figurendarstellungen im Grab des Horemhab ankündigt und in ramessidischer Zeit fortsetzt, ist die Veränderung der Relation von Kopf zur Figurengröße insgesamt: Man bevorzugt nun kleinere Köpfe.¹¹²¹ Dies lenkt den Blick auf den Körper und das Gewand, die beide allmählich in Beziehung zueinander gesetzt werden, indem die Linien der dünneren Gewänder die Konturen der Körper nachzeichnen. Dickere Gewänder hingegen entwickeln ein Eigenleben und präsentieren sich durch breite, kurze Pinselstriche als stoffliche Textur.¹¹²² Alternierende Gewandfarben und Texturen finden sich in Reihungen und bei überschrittenen Figuren.

3.5.4.1.2. Die ornamentale Dekoration

In Bezug auf die Ornamentik bieten die Grabdekorationen der späten 18. Dynastie typologisch nichts Neues, doch sie kombinieren bereits eingeführte, häufig formal sehr heterogene Frieze miteinander, sodass analog zu den Figurenregistern Fries-Areale entstehen, die aus mehreren horizontalen Friesen zusammengesetzt sind. Zum verbindenden Moment beim Übereinanderstellen geometrischer, vegetabiler und zoomorpher Frieze wird zunächst eine allen Friesen gemeinsame Farbe, die als Hintergrundfläche in einem Motiv oder in einem

¹¹¹⁹ So zeigen u. a. die Figuren in den Dekorationen der Süd- und der Nordwand in der Grabkammer von Tutanchamun unterschiedliche Proportionen: an der Südwand werden die traditionellen Proportionen gezeigt, an der Nordwand hingegen die in der Kunst von Amarna entwickelten Proportionen; siehe dazu: Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 157.

¹¹²⁰ Der verkürzte Unterschenkel findet sich sowohl in Figurendarstellungen im Grab von Horemhab als auch im Grab von Ramses I., wengleich in beiden Gräbern die Figuren und die Szenentypen vollständig der Tradition entsprechen. Auch in den Wandmalereien der privaten Gräber Deir el-Medina wird stets der Unterschenkel verkürzt dargestellt. Erst in den figuralen Darstellungen im Grab von Sethos I. kehrt man auch bei der Darstellung der Beine zur traditionellen Proportion zurück; siehe dazu: Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 157ff.

¹¹²¹ Zur Relation des Kopfes zum Körper in der ägyptischen Kunst siehe vor allem: Christian Jürgen Bahr, *Proportion und Vermessung des Gesichts in Kunst und Medizin und der Goldene Schnitt*, [Diss.] Tübingen 1991, S. 6-9.

¹¹²² AK Jaromir, *Ägypten. 4000 Jahre Kunst*, Berlin 2003, S. 204 [Abb.]

Element eines Motivs auftauchen kann.¹¹²³ Formal oder strukturell werden die einzelnen Friese¹¹²⁴ jedoch nicht zueinander in Beziehung gesetzt.¹¹²⁵

Zu einem üblichen Verfahren in dieser Zeit wird auch die Integration neuer Elemente in bereits bekannte Friese. Meist differenziert man dabei hinsichtlich der Größe und Struktur, [Symmetrieachsen bzw. Symmetriewertigkeiten], mitunter auch in Bezug auf die Farbe. So fügt man z. B. häufig in Lotosblütenfriese unterschiedliche, in der Regel kleinere und meist ebenfalls vegetabile Elemente ein.¹¹²⁶ Zwar zeichnen sich diese Friese durch einen Wechsel heterogener

¹¹²³ In einem Wandareal der Dekoration des Grabes von Tsenna [TT 76] werden sechs unterschiedliche Friese durch die Farbe Rosa miteinander verbunden (von unten nach oben): (1) Auf grünem Grund sind zwei Reihen vollständig ausgemalter Ovale gelegt; die unterste Reihe weißgrundig, die Reihe darüber gelbgrundig; in beiden Reihen verdecken kleinere rosa Ovale zum Teil die größeren, darunter liegenden Ovale; (2) weiße *arcaded stems* mit hängenden Lotosknospen auf rosa Grund, nur die Spitzen hängen in einen schmalen grauen Streifen hinein; (3) eine Reihung dunkelblauer Trauben auf hellgrauem Oval vor rosa Grund; (4) ein oben und unten gelb gerahmter Blockstreifenfries auf gelbem Grund mit der Farbfolge: Blau [breit] – Gelb, Weiß, Gelb [gleich schmal] – Rosa [mittelbreit] – Gelb, Weiß, Gelb [gleich schmal] – Blau [Rapport]; (5) ein gelbgrundiges horizontales Zickzackmuster, wobei die Breite der ausgesparten Grundhaste jeweils schmäler ist als die der anderen farbigen Hasten in der Farbfolge: Blau – Rosa – Blau – Grün [Friesmitte] – Blau – Rot – Blau; (6) ein trennender schmaler gelber Streifen; darüber vor rosa Grund: Uräusschlangen mit bekrönender Sonnenscheibe nach rechts, gelb konturiert und gelber Mittellinie; Ausmalung der einzelnen Körperareale [von unten nach oben]: Grün – Rosa – Blau: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 76,335.

¹¹²⁴ Formale und farbliche Korrespondenzen finden sich jedoch seit dem Beginn der ägyptischen Glasproduktion, die in den neuesten Untersuchungen meist in die Amarnazeit oder in die Zeit kurz danach gelegt wird, in den polychrom dekorierten Gläsern; siehe dazu: E. Marianne Stern, Birgit Schlick-Nolte (ed.), *Early Glass of the Ancient World 1600 B.C.–A.D.50*, London 1994, S. 20; und: Andrew J. Shortland, *Vitreous Materials at Amarna. The Production of Glass and Faience in 18th Dynasty Egypt*, Oxford 2000, S. 84f. Beide Autoren gehen davon aus, dass zum einen noch während der Amarnazeit Rohglas aus Mesopotamien importiert wird, dass zum anderen aber in Ägypten gerade in der späten 18. Dynastie zahlreiche polychrome Farbgefäße [ob nur aus den eingeführten Rohlingen oder aus eigener Produktion ist nach wie vor strittig] hergestellt werden, da die Entdeckung von Antimonsalzen und Kobaltblau nun einen Einsatz von sieben Farben ermöglicht. Neu hinzugekommen sind die Farben Blau, Weiß und ein kräftiges Grün [Shortland, S. 84.]. Glasgefäße werden nun häufig flächendeckend mit einer polychromen, kurvularen Version des Zickzackmusters versehen, indem man mehrere ondulierende Reihen in unterschiedlichen Farben aneinander setzt und sie evtl. auch horizontal spiegelt; siehe dazu: AK Jaromir Malek, *Ägypten. 4000 Jahre Kunst*, Berlin 2003, S. 146 [Abb.]; und: Christiane Desroches-Noblecourt, *Kunsth Handwerk*, in: Jean Leclant (ed.), *Ägypten. Band II: Das Großreich 1560-1070*, München 1980, S. 244 Abb. 237.

¹¹²⁵ Dies gilt auch für verzierte Keramik, die zwar in der prädynastischen Zeit weit verbreitet war, dann anscheinend aber erst in der 18. Dynastie wieder beliebt wurde; siehe dazu u. a. die Abbildung einer Bes-Vase (ca.1375) aus dem Ägyptischen Museum in Berlin: AK Jaromir Malek, *Ägypten. 4000 Jahre Kunst*, Berlin 2003, S. 165 [Abb.]. Auch glasierte Fritten werden häufig mit vegetabilen Mustern bemalt, die meist sowohl eine bilaterale als auch eine Rotationssymmetrie zeigen; siehe dazu u. a. eine Trinkschale mit der Abbildung eines Wasserbeckens in: Christiane Desroches-Noblecourt, *Kunsth Handwerk*, in: Jean Leclant (ed.), *Ägypten. Band II: Das Großreich 1560-1070*, München 1980, S. 246 Abb. 242.

¹¹²⁶ U.a. besetzt man alternierend jeden zweiten Stängel eines hängenden Lotosblütenfrieses mit einer nur halb so großen Lotosblüte, deren Blüte farblich abgewandelt ist und die von einer Scheibe bekrönt wird. In die Zwickel der *arcaded stems* hat man dunkle kreisförmige, in vier Segmente geteilte Scheiben mit einem hellen Kern gesetzt: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 70,301. In einem ähnlichen Fries werden die eingestellten Elemente noch einmal differenziert. So alterniert man zwischen einer kleineren Blüte und einer Knospe. In den Zwickelfüllungen wechseln sich jeweils zwei übereinander gelegte Vierpässe mit zwei achtblättrigen Rosetten ab: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 70,303. In hängenden Lotosblütenfriesen ohne *arcaded stems* stoßen die Kelchblätter der Lotosblüten häufig aneinander und darunter entwickelt sich eine Zwickelfüllung in einer angespitzten ovalen, einem Ei nicht unähnlichen Form. So alternieren z.B. Lotosknospen mit

symmetrischer Valenzen¹¹²⁷ und durch eine Alternierung unterschiedlicher Formen und Farben aus, dennoch hält die Farbe des Grundes und/oder eine innerhalb der Motive dominierende Farbe den Fries so zusammen, dass er im Auge des Betrachters als dekorative Einheit wahrgenommen wird. Während in den frühen Dekoren der 18. Dynastie die Integration neuer formaler Systeme in die einheimischen ornamentalen Strukturen im Vordergrund stand, ist es nun die Farbe, welche einer neuen Kombinationsfreudigkeit zwischen unterschiedlichen ornamentalen Modulen als integratives Moment dient. Aufgrund der zunehmenden Integration von vegetabilen und zoomorphen Elementen in die ornamentalen Strukturen nehmen die eingesetzten Farben allmählich zusätzlich zu ihrem Eigenwert auch einen Darstellungswert an.¹¹²⁸

3.5.4.2. Zusammenfassung der Entwicklungen in der Wandmalerei der 18. Dynastie

Während die Darstellung der menschlichen Figur innerhalb einer Szene am Ende des Mittleren Reiches in sich geschlossen, mit geringem Kontakt zu ihrer Umgebung konzipiert wurde, wird sie im Neuen Reich mit allem, was sie umgibt, vernetzt. Dies beginnt bei der Figur selbst, indem man zunächst eine für den Betrachter nachvollziehbare Beziehung zwischen Körper und Gewand herstellt. Das Agieren mit Attributen wird lebhafter und die Bindungen zu anderen Figuren werden enger, wodurch geometrisierbare Bewegungskontexte¹¹²⁹ entstehen, die sich zu Bewegungsrhythmen ausdehnen können. Farbliche Korrespondenzen durch Kleidung und

dreizackigen Blättern, flankiert von achtblättrigen Rosetten, deren Höhe in der Regel mit der Höhe der Fruchtknoten korrespondiert; siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 70,300.

¹¹²⁷ Meist handelt es sich dabei um einen Wechsel zwischen einer bilateralen Symmetrie und einer Rotationssymmetrie bzw. um eine Kombination zwischen beiden.

¹¹²⁸ Siehe dazu u. a. eine Deckendekoration einer Nische aus dem Grab des Ramose [TT 55] Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 52,164. Das Grundmuster besteht aus vier laufenden Spiralen, wobei jedoch je zwei auf eine Achse hin ausgerichtet sind. Die gelängten Passagen zwischen den Spiralen werden in Form einer Schlinge gekreuzt. Die nach oben und unten gezogenen Schlingen spannen zwar wiederum die altbekannte rhomboide Fläche auf, doch gleichzeitig entstehen durch das Kreuzen beidseitlich des Rhomboids vier Zwickelzonen, in denen sich meist gestielte Lotosblüten mit dem Stielende zur der unterhalb von ihr liegenden Spirale hin einrollen. Die seitlichen Zwickelzonen innerhalb des Rhomboids besetzen rudimentäre Palmetten, die jeweils auf einem Kreissegment der laufenden Spirale sitzen. In die Rhomboide werden gerne blütenblättrige Rosetten mit einem vegetabilen Blütenkern alternierend mit Skarabäen [vor Flügeln], welche die Sonnenscheibe tragen, eingestellt [es sind die ersten Skarabäen in einem ornamentalen Kontext]. Mit dem zentralen Motiv wechselt auch die Farbe des Hintergrundes. Sowohl die Lotosblüten, die aus den Spiralen zu wachsen scheinen, als auch die blütenartigen Rosetten und die Skarabäen dämpfen die Rotation, obwohl ikonographisch wohl eine Bewegung assoziiert werden soll, denn dargestellt ist der Skarabäus, welcher die Sonnenscheibe wieder an den Himmel rollen soll. Auch bei den Farben ist ein Darstellungswert vorhanden. Dies gilt sowohl für den Skarabäus, die rote Sonnenscheibe und den schwarzen Hintergrund, der Nacht bedeutet. Auch die Rosette vor dem roten Hintergrund kann als aufgehende Sonne gedeutet werden, ebenso wie die sich aus den Spiralen windenden Lotosblüten den beginnenden Tag signalisieren. Aufgrund der eingestellten Skarabäen in ihrer Funktion als *Roller der Sonnenscheibe* können sich auch die Rosetten einem ikonographischen Kontext nicht entziehen.

¹¹²⁹ Z. B. lassen sich Armbewegungen in Reihungen als Zickzackmuster linear nachzeichnen.

Schmuck der Figuren verstärken dieses Phänomen. Analog werden die Figuren auch mit der Ornamentik verbunden, sodass Figurenregister, ornamentale Friese und Deckenmuster zu einer einheitlichen Dekoration verschmelzen. Vor allem in den Gräbern der Kunsthandwerker¹¹³⁰ von Deir el-Medina, welche die zahlreichen Gräber in der Nekropole von Theben-West ausschmücken, wird dieser integrative Impetus sichtbar.¹¹³¹ Da eine Dynamisierung der Ornamentik aufgrund der Einbeziehung von diagonalen Translationssymmetrien und Rotationssymmetrien wesentlich früher einsetzt als die Beweglichkeit der Figuren, erhebt sich die Frage, ob diese neuartige Wiedergabe der Figuren sowie deren integrativer Charakter wirklich nur auf eine veränderte Ikonographie/Ikonologie¹¹³² und nicht auch aufgrund einer Erweiterung des Repertoires von Symmetrieformen in den ornamentalen Bereichen und der damit einhergehenden sich verändernden Rezeption auf eine Veränderung im Bereich der visuellen Wahrnehmung zurückzuführen ist.

3.5.5. Die ramessidische Zeit / 19. und 20. Dynastie

Obwohl die ramessidischen Könige¹¹³³ aus dem Norden stammen und Beziehungen zum Delta [Avaris] haben, lassen sie sich weiterhin in Theben begraben.¹¹³⁴ Zwar werden die Felsengräber nach wie vor sorgfältig ausgehauen, aber ein Wechsel im Auftrag des Malgrundes – man bevorzugt in dieser Zeit statt der feinen, glatten Stuckschicht gestampfte Erde¹¹³⁵ – führt dazu,

¹¹³⁰ Die Wände der Grabkammer in Grab des Sennedjem [Nr. 1] sind nicht als einzelne abgeschlossene Bilder zu verstehen, sondern als ein Ganzes aufzufassen. Dies zeigt u. a. auch das Überleiten des Textes auf die folgende Wand. Einzelne Hieroglyphen werden sogar über das Raumeck hinweg geschrieben; siehe dazu: Abdel Ghaffar Shedid, *Das Grab des Sennedjem. Ein Künstlergrab in der 19. Dynastie in Deir el Medineh*, Mainz 1994, S. 31.

¹¹³¹ Siehe dazu vor allem: Guillemette Andreu, Anna Maria Donadoni Roveri (ed.), *Gli artisti del Faraone. Deir el-Medina e le Valli dei Re e delle Regine*, Mailand 2003.

¹¹³² Als Begründung wird hier stets die Einführung der Totenbücher angeführt; siehe dazu u. a.: Dietrich Wildung, *Die Kunst des alten Ägypten*, Freiburg 1988, S. 160.

¹¹³³ Paramesse, der spätere Ramses I., hat unter Horemhab als Wesir gedient; zur Geschichte der Ramessiden siehe u. a.: Jacobus van Dijk, *The Amarna Period and the Later Kingdom*, in: Ian Shaw, *The Oxford History of Ancient Egypt*, Oxford 2000, S. 294ff.

¹¹³⁴ Architektonisch am komplexesten gestaltet ist das Grab von Ramses II.: So endet der Korridor in einer scharfen 90°-Drehung vor der eigentlichen Grabkammer, in der acht Säulen um den versenkten Sarkophag herumlaufen. Auch besitzt die Grabkammer eine umlaufende Sitzbank, ein architektonisches Detail, das wohl zuerst im Nefertari-Grab Anwendung fand. Seit dem Tod von Ramses II. werden die ägyptischen Königsgräber, vor allem was ihre Grundrisse betrifft, zunehmend weiter vereinfacht; siehe dazu: John K. McDonald, *House of Eternity. The Tomb of Nefertari*, Singapur u. a. 1996, S. 28.

¹¹³⁵ Sie ist in einigen Gräbern von roter Farbe; siehe dazu: Arpag Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Tübingen 1989, S. 131.

dass die Wand uneben bleibt und die Malerei schlecht hält.¹¹³⁶ Um den Strohanteil in dem gestampften Lehm zu verdecken, wird häufig ein gelber Hintergrund¹¹³⁷ gewählt,¹¹³⁸ ein Farbwechsel, der zum Einsatz von lebhaften, kräftigen Farben einlädt. Da Gelb als Hintergrundfarbe vergeben ist, dominieren zum einen die Grundfarben Rot – Blau – Grün, aber auch zahlreiche ihrer Nuancen. Zum ersten Mal werden die königlichen Gräber ihrer ganzen Länge nach komplett dekoriert, wobei zusätzlich zu den bereits in der 18. Dynastie benutzten Unterweltbüchern neue eingeführt werden, um die Flächen zu füllen.¹¹³⁹ Eine ikonographische Veränderung findet man auch in den nicht-königlichen¹¹⁴⁰ Gräbern: Hier werden die alten Sujets vollständig ersetzt durch Szenen, welche das Schicksal des Verstorbenen in der Unterwelt darstellen.¹¹⁴¹

Neben der traditionellen Nekropole von Theben-West sind wichtige Wanddekorationen der ramessidischen Zeit noch in zwei weiteren Begräbnisstätten erhalten. Seit Beginn der 19. Dynastie werden weibliche Mitglieder der königlichen Familie im sogenannten *Tal der Königinnen* bestattet.¹¹⁴² Wichtiger in Bezug auf Innovationen in der Wanddekoration sind jedoch die Hinterlassenschaften – vor allem die zahlreichen Zeichnungen auf Ostraka¹¹⁴³ – und Gräber der Kunsthandwerker, die von ihnen selbst dekoriert wurden und die sich in dem kleinen Dorf Deir el-Medineh an der Nilseite des Westgebirges von Theben befinden.¹¹⁴⁴

¹¹³⁶ Aus diesem Grund sind zahlreiche Darstellungen heute verschwunden; siehe dazu: Arpag Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Tübingen 1989, S. 131.

¹¹³⁷ Zur Bedeutung der Farbe Gelb in der ramessidischen Grabdekoration siehe vor allem: Eva Hoffmann, *Viel Licht im Dunkel. Die Farbe Gelb in den ramessidischen Grabdekorationen*, in: Heike Guksch, Eva Hoffmann, Martin Bommes (ed.), *Grab und Totenkult im Alten Ägypten*, München 2003, S. 147-162.

¹¹³⁸ Siehe dazu: Arpag Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Tübingen 1989, S. 28.

¹¹³⁹ Ein Phänomen, welches sich in der 20. Dynastie fortsetzt.

¹¹⁴⁰ Zahlreiche Beamtengräber aus der ramessidischen Zeit sind noch nicht publiziert. Schuld daran ist nicht nur Geldmangel, sondern auch die Überzeugung, dass die ramessidische Kunst gerade in dem Bereich der Grabdekoration als minderwertig anzusehen ist.

¹¹⁴¹ Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 192. Robins betont die hohe ästhetische Qualität der ramessidischen Kunst, die auch die Fähigkeit besitzt, einen derartigen ikonographischen Wechsel stilistisch äquivalent durchzuführen.

¹¹⁴² Das *Tal der Königinnen* liegt nicht weit entfernt vom Tal der Könige; siehe dazu die Karte bei: Erik Hornung, *Tal der Könige. Ruhestätte der Pharaonen*, Augsburg 1995, S. 21. Ca. achtzig nummerierte Gräber befinden sich im Tal der Königinnen, aber nur zwanzig davon sind dekoriert. Das von der Dekoration her umfangreichste Grab mit 520m² Wandmalereien ist das Grab von Nefertari, einer der beiden Hauptfrauen von Ramses II.; siehe dazu vor allem: John K. McDonald, *House of Eternity. The Tomb of Nefertari*, Singapur [u. a.]1996.

¹¹⁴³ Die Kunsthandwerker von Deir el-Medineh haben Tausende von Skizzen auf Ostraka hinterlassen. Zahlreiche dieser Ostraka sind mit Tierzeichnungen bedeckt, u. a. mit Darstellungen einer sogenannten *verkehrten Welt*, in welcher z.B. die Mäuse über die Katzen herrschen. Die meisten dieser Skizzen sind freihändig entstanden, ohne Netz. Dies unterscheidet sie von Skizzen aus der 18. Dynastie; siehe dazu u. a.: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 191.

¹¹⁴⁴ Zu dem Arbeiter- und Handwerkerdorf in Deir el-Medineh siehe vor allem: Guillemette Andreu, Anna Maria Donadoni Roveri (ed.), *Gli artisti del Faraone. Deir el-Medina e le Valli dei Re e delle Regine*, Mailand 2003.

3.5.5.1. Die Entwicklung in Relief und Wandmalerei

Die Reliefs der ramessidischen Zeit zeigen deutlich die Übernahme von Stilelementen aus der Wandmalerei der 18. Dynastie. Dazu gehören vor allem der Detailreichtum und die topographische Verortung der Figuren. Unter Sethos I. wird in den großen Schlachtreiefs schließlich der Schritt zu örtlich und zeitlich festgelegten Darstellungen vollzogen.¹¹⁴⁵ Auch die figürlichen Wandmalereien der ramessidischen Zeit zeichnen sich häufig durch eine große Detailtreue aus.¹¹⁴⁶ Dies hat zur Folge, dass in den kleinfigurigen Darstellungen der Vorrang der menschlichen Figuren verloren geht. Landschaftliche Umgebung, Architekturen und Tiere bilden zusammen mit den menschlichen Figuren eine szenische Einheit. Zwischen den einzelnen materiellen Dingen wird deutlich unterschieden, indem man jedes Objekt durch eine unterschiedliche Farbigekeit und Struktur kennzeichnet. Ein wichtiges Mittel zur Differenzierung ist dabei das Auflösen von homogenen farbigen Flächen durch einen lebhaften Pinselduktus.¹¹⁴⁷ Innerhalb eines Objektes können mitunter auch Farbschattierungen und nahtlose Übergänge vom Hellen ins Dunkle eingesetzt werden.¹¹⁴⁸

In sämtlichen Wandpartien dominiert eine sichere, differenziert eingesetzte Linienführung.¹¹⁴⁹ Dies gilt für die figural darstellenden Register ebenso wie für das ornamentale Dekor und die umfangreichen Schriftpartien, welche keinerlei Vorzeichnung oder Platzeinteilungen aufweisen.¹¹⁵⁰ Es scheint, als bemühe man sich insbesondere in den figuralen Szenen¹¹⁵¹ zunehmend um eine Ausbalancierung von Hell und Dunkel, u. a. durch ein regelmäßiges Einstreuung von

¹¹⁴⁵ Dies geschieht auf der nördlichen Außenwand des Tempels von Karnak. Um die zeitliche Aufeinanderfolge der Kämpfe auf mehreren Schlachtfeldern anschaulich zu machen, sind die einzelnen Kampfbilder in Streifen über- und untereinander geordnet. Landschaftliches und architektonisches Beiwerk und den Kampfplatz genau bestimmende Inschriften machen diese Reliefs zu Zeugnissen historischer Ereignisse. So werden z.B. die Episoden des Aufmarschs landkartenartig ineinandergeschoben; siehe dazu: Hans Wolfgang Müller, Relief und Malerei, in: Jean Leclant (ed.), Ägypten. Band II: Das Großreich 1560-1070, München 1980, S. 119.

¹¹⁴⁶ Dies gilt vor allem für die zahlreichen Gartenszenen; siehe dazu u. a. zwei Abbildungen mit Gartenszenen aus dem Grab des Ipy [TT 217]: William Stevenson Smith, The Art and Architecture of Ancient Egypt [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.]³1998, S. 218 Abb. 369 und 370.

¹¹⁴⁷ Dies gilt vor allem für das Blau in den sogenannten *Himmelsdecken*.

¹¹⁴⁸ Z.B. bei der Zeichnung der Apophis-Schlange; siehe dazu vor allem: Abdel Ghaffar Shedid, Das Grab des Sennedjem. Ein Künstlergrab in der 19. Dynastie in Deir el Medineh, Mainz 1994, S. 47. Siehe dazu auch die Abbildung einer Apophis-Schlange aus dem Grab des Incherai in Deir el-Medineh [Nr. 359]: Jean Leclant (ed.), Ägypten. Band II: Das Großreich 1560-1070, München 1980, S. 140 Abb. 140.

¹¹⁴⁹ Zur Bedeutung der Zeichnung in der ägyptischen Kunst siehe vor allem: Werner Forman, Hannelore Kischewitz, Die altägyptische Zeichnung, Hanau 1988.

¹¹⁵⁰ Anders geht man hingegen bei der Fertigung der Tempelreliefs vor. Hier benutzt man weiterhin Gittersysteme, u. a. in den Reliefs im Tempel von Ramses II in Abydos, in welchen das Netz eine wichtige Rolle für die Anlage der Szene spielt, aber nicht sämtliche Elemente kontrolliert; siehe dazu: Gay Robins, Proportion and Style in Ancient Egyptian Art, Austin 1994, S. 192.

¹¹⁵¹ Auch ikonographisch wird die Einheit der Darstellungen in den Grabanlagen betont; siehe dazu u. a.: Friedrich Abitz, König und Gott. Die Götterszenen in den ägyptischen Königsgräbern von Thutmosis IV. bis Ramses III., Wiesbaden 1984, S. 207.

Blautönen.¹¹⁵² Aufgrund der häufigen Darstellung von Himmel in den gewölbten Grabkammern gewinnt Blau auch als Deckenfarbe an Bedeutung.

3.5.5.1.1. Die Darstellung der menschlichen Figuren

Die ramessidische Zeit wird innerhalb der ägyptischen Kunstgeschichte meist als wenig innovativ und eher als konservativ und traditionell eingestuft.¹¹⁵³ Dies trifft für die Darstellung der menschlichen Figuren insofern zu, als man unter Sethos I. wieder zur normalen Unterschenkelhöhe und damit im Bereich des Körpers vollständig zu den Proportionen des Mittleren Reiches zurückkehrt.¹¹⁵⁴ Nur die Köpfe werden weiterhin kleiner dargestellt. Während man in den Wandmalereien der späten 18. Dynastie sparsam und unauffällig konturiert, wird die Konturierung in der ramessidischen Zeit zunehmend kräftiger und starrer. Auch in der Linienführung zwischen Gewand und Körper reduziert man kurvilineare Angaben, sodass der Bezug zwischen beiden allmählich verloren geht. Gewandflächen und Körperflächen entwickeln sich zu separaten, gleichwertigen Farbarealen.¹¹⁵⁵ Ist das Gewand durchsichtig, werden kristalline Falten über die Körperfarbe hinweg gezogen. Auch die Einbettung in das szenische Umfeld¹¹⁵⁶ geht formal zurück, doch wird dies ausgeglichen durch eine eigene farbige Präsenz der Figur innerhalb ihres Umfeldes. Farbliche Korrespondenzen entstehen jetzt weniger durch den Einsatz analoger Farben in unterschiedlichen Arealen sondern durch die Präsentation von komplementären Farben, die aufgrund des simultan erzeugten Farbkontrastes in der visuellen Wahrnehmung des Betrachters zu einer kontrastiven Farbkorrespondenz verschmelzen können.¹¹⁵⁷

¹¹⁵² Gesteigert wird der blaue Eindruck durch die vielen in Blau gehaltenen Perücken; siehe dazu u. a.: Abdel Ghaffar Shedid, Das Grab des Sennedjem. Ein Künstlergrab in der 19. Dynastie in Deir el Medineh, Mainz 1994, S. 47.

¹¹⁵³ So spricht Smith von z.T. *bold, sometimes very roughly executes paintings* und *harsh flat colours against the dull yellow ground*: William Stevenson Smith, The Art and Architecture of Ancient Egypt [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 221 Nach Mekhitarian hat die spätramessidische Malerei sogar ihre Kraft verloren: Arpag Mekhitarian, Ägyptische Malerei, Tübingen 1989, S. 150.

¹¹⁵⁴ Zur Darstellung der menschlichen Figur in der Zeit von Sethos I. siehe u. a. Erik Hornung, Tal der Könige. Ruhestätte der Pharaonen, Augsburg 1995, S. 147 Abb. 120.

¹¹⁵⁵ Siehe dazu die Abbildung aus einem Totenbuch der 19. Dynastie bei: Werner Forman, Hannelore Kischkewitz, Die altägyptische Zeichnung, Hanau 1988, Abb. 34.

¹¹⁵⁶ Dies hängt u.U. auch damit zusammen, dass durch den zunehmenden Einsatz der Totenbücher in den Grabdekorationen figurale Darstellungen nur noch den daneben geschriebenen Text illustrieren; siehe dazu: Jean Leclant (ed.), Ägypten. Band II: Das Großreich 1560-1070, München 1980, S. 137. Während früher der Text die Erläuterung für die Figuren bot, so sind es jetzt die Figuren, welche die Texte erläutern, d. h. die Funktionen haben sich in ihr Gegenteil verkehrt. Siehe dazu eine Abbildung der Sarkophaghalle von Ramses VI.: AK Jaromir Malek, Ägypten. 4000 Jahre Kunst, Berlin 2003, S. 260 [Abb.].

¹¹⁵⁷ Häufig wird dazu das komplementäre Farbenpaar Rot – Grün gewählt; siehe dazu das Gefieder des auffliegenden Seelenvogel im Grab des Irinefer in Deir el-Medineh [Nr. 290]: Jean Leclant (ed.), Ägypten. Band II: Das Großreich 1560-1070, München 1980, S. 143 Abb. 128.

3.5.5.1.2. Das ornamentale Dekor

Lässt sich manches in den Figurendarstellungen der ramessidischen Zeit als eine Rückkehr zur Tradition deuten, für die Entwicklung der Ornamentik gilt das in keinem Fall, sondern im ramessidischen Dekor vollzieht sich eine souveräne ägyptische Aneignung der im Mittleren Reich und in der 18. Dynastie eingedrungenen symmetrischen Strukturen. Der Prozess der Assimilierung erfolgt mit formalen und farblichen Mitteln und bildet die Ornamentstrukturen derartig um, dass am Ende der ramessidischen Zeit die einstigen Ursprünge nur noch schwer zu erkennen sind. Dieses Vorgehen manifestiert sich vor allem in einer Abkehr von jeglicher diagonalen Translationssymmetrie. Neu ist auch das rahmende Umschließen von figuralen Registerzonen bzw. Bildfeldern durch den Blockstreifenfries, welcher nun über alle vier Wandseiten hinweg geführt wird.¹¹⁵⁸

3.5.5.1.2.1. Spiralmuster

Nur wenige, bereits am Anfang der 19. Dynastie entstandene Deckenmuster¹¹⁵⁹ sind erhalten, welche das in der 18. Dynastie so beliebte Muster mit den diagonal laufenden vier Spiralen zeigen.¹¹⁶⁰ Stattdessen wird das System von vier miteinander verbundenen Spiralen auf jeweils zwei, ebenfalls miteinander verbundene, reduziert, welche auf eine Achse hin orientiert, als eine endlose Reihe über die Decke laufen können. Die Strecke zwischen den Einrollungen wird gelängt, sodass die axiale Ausrichtung und mit ihr die Möglichkeit zu einer bilateralen Symmetriebildung über die ursprünglich vorhandene Dilatations- und Rotationssymmetrie der Spiralen dominiert. Die entstandene, axial orientierte Reihe wird nun bilateral gespiegelt, sodass man zwei weitere, miteinander verbundene laufende Spiralen erhält.¹¹⁶¹ Da sich in diesen

¹¹⁵⁸ Siehe dazu die Abbildung der Wanddekoration der Ostwand im ersten Raum der Grabanlage von Nefertari TT 66 bei: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 167 Abb. 196.

¹¹⁵⁹ Dann sind es meist sehr frühe Deckenmuster wie die Decke im Grab des Userhet [TT 51]; siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 48,156. Um das Muster zu beruhigen, hat man in den Spirallauf zwei schwarze, durchlaufende Linien gezeichnet, wodurch der Lauf verunklärt und die Bewegung verlangsamt erscheint.

¹¹⁶⁰ Wird das Muster einmal in späterer Zeit eingesetzt, so wird die Betonung auf die aufgespannten farbigen Flächen zwischen den laufenden Spiralen gelenkt. Die Spiralbänder werden so gezeichnet, dass sie perspektivisch verkürzt in die Spiralen zu laufen scheinen, ein Phänomen, welches eher statisch als dynamisch wirkt. Auffallend ist, dass das Spiralmuster in dieser Form jetzt auch als Wanddekoration eingesetzt wird; siehe dazu die Abbildung eines Wandmusters aus dem Grab von Ramses III. [TT 11]; Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 41,139. Zusätzlich können in die farbigen Flächen noch Quadrate eingestellt werden, welche ebenfalls die Bewegung zu hemmen scheinen, obwohl sie die Möglichkeit zur Rotationssymmetrie besitzen; siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 46,150 [TT 68].

¹¹⁶¹ Eine andere Möglichkeit besteht darin, die zwei miteinander verbundenen Spiralen zu stauchen, sodass die Spiralen an ihren Hasten zu kleben scheinen. Die Spiralketten alternieren mit Reihen von zwölfblättrigen Rosetten [mit weißen Blütenblättern und einem blauen Kern mit roter Mitte]. Sowohl das eng verbundene Spiralsystem als auch die vegetabilisierten Rosetten wirken einer Bewegung entgegen; siehe dazu das Aquarell einer Deckendekoration im Grab des Neferhotep [TT 49]; Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 48,156. Auffällig ist, dass man in diesen Deckenmustern gerne die Farben

Folgen jeweils zwei aufeinander zulaufende und zwei voneinander weglauende Spiralen spiegeln, entsteht formal eine Struktur analog der bereits in der 12. Dynastie entwickelten Struktur des sogenannten Lyrastabes.¹¹⁶² Mit jeder weiteren daneben laufenden Spiralreihe bildet sich ein neuer Lyrastab, wobei sich das Verhältnis der Spiralen zueinander durch jede weitere Reihe jeweils wieder umkehrt.¹¹⁶³ In die Fläche direkt zwischen den Spiralen, werden – quasi als Zwickelfüllung im Sinne Riegls¹¹⁶⁴ – rudimentäre Palmetten und/oder mehrere Segmentbögen übereinander eingebettet, aus denen sich Lotosblüten entwickeln, deren äußere Kelchblätter sich an die gelängten, leicht diagonal verlaufenden Passagen zwischen den Einrollungen anschmiegen. Die Richtung der Lotosblüten innerhalb eines korrespondierenden Spiralsystems ist gleich, innerhalb des folgenden Systems jedoch gegenläufig.¹¹⁶⁵

Werden die Spiralreihen¹¹⁶⁶ – mitunter noch in traditioneller Manier verbunden¹¹⁶⁷ – recht weit voneinander entfernt geführt, geht man dazu über, die entstandene trapezoide Fläche mit drei Lotosblüten zu besetzen. Jeweils eine Lotosblüte wird in die Ecken der weiter voneinander

verwendet, welche auch der rahmende Blockstreifenfries zeigt; siehe dazu ein Deckenmuster aus dem Grab des Neferrenpet, genannt Kenro [TT 178]: AK Jaromir Malek, Ägypten. 4000 Jahre Kunst, Berlin 2003, S. 243 [Abb.]. Die Spiralen sind hier zur Kreisform gestaucht worden, sodass die gerade Passage zwischen den Spiraleinrollungen für das Auge des Betrachters vernachlässigbar wird. Siehe dazu auch eine Abbildung von der gesamten Wand mit angeschnittener Deckenzone: Eva Hoffmann, Das Grab des Neferrenpet, gen. Kenro (TT 178), Mainz 1995, Farbtafel VII. Auffällig ist an dieser Grabdekoration, dass sämtliche Deckenmuster in diesem Grab aus Spiralmustern und/oder aus Vierpässen zusammengesetzt sind, d.h. man hat eine sehr einheitliche Dekorwahl getroffen; siehe dazu: Eva Hoffmann, Das Grab des Neferrenpet, gen. Kenro (TT 178), Mainz 1995, Farbtafel XIII.¹¹⁶² Siehe dazu: Eva Wilson, Ancient Egyptian Designs, British Museum Pattern Books 3, London 1990, S. 74. Ein Muster mit Lyrastäben analog den Mustern der 12. Dynastie findet sich in der ramessidischen Zeit selten, u. a. in der Deckendekoration im Grab des Neferrenpet, genannt Kenro [TT 178]. Dabei werden die Spiralen gestaucht, sodass je ein herzförmiges Paar einem Rasterquadrat entspricht, d.h. ihre Fläche entspricht der Größe des ausgesparten Rhomboids. Während die Flächen unter den herzförmigen Spiralpaaren gleichfarbig sind mit eingestellten Doppelvierpässen, alternieren die Farben der Rhomboidflächen jeweils zwischen Grundfarbe und den zweimal eingestellten als Umriß gegebenen Rauten; siehe dazu die Abbildung bei: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 55,170.

¹¹⁶³ Zieht man horizontale Schnitte auf der Höhe der Spiralen, so folgt auf zwei sich einrollende Spiralen, unter denen sich die Breitseite der zwischen den Spiralreihen aufgespannten Fläche befindet, zwei sich voneinander weg einrollende Spiralen, unter denen sich die Schmalseite der eingeschlossenen Fläche befindet; siehe dazu u. a.: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 49,159.

¹¹⁶⁴ Siehe dazu: Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 72.

¹¹⁶⁵ Zusätzlich können die Spiralen und die Zwickel noch mit Rosetten oder Rundscheiben gefüllt werden. Siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 49,157f.

¹¹⁶⁶ Analog zu den Spiralen werden auch die flächendeckenden Mäandersysteme symmetrisiert. Auf den gekreuzten Mäander wird meist verzichtet, und die unterschiedliche Hastenführung des Mäanders wird in der Regel in unterschiedlichen Farben ausgeführt, welche die Bewegungsrichtung des Mäanders zum Erliegen bringt; siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 22-25.

¹¹⁶⁷ Eine weitere Möglichkeit, das *Laufen* der Spiralen zu drosseln, besteht darin, das ursprüngliche Motiv der vierlaufenden Spiralen dadurch zu verändern, dass man zunächst die Spiralen auf Achse bringt und dann die Laufrichtung so ausrichtet, dass zwei Laufstränge horizontal und zwei diagonal verlaufen. Die orthogonale Ausrichtung derartiger Systeme führt dazu, dass das Potential der Rotationssymmetrien verloren geht. Stattdessen entstehen registerähnliche Systeme; siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 52,163 [Decke im Grab des Neferhotep TT 50].

entfernt laufenden Spiralen gesetzt und eine in den Teil, in welchen die Spiralen eng beieinander laufen, sodass man die kürzere Trapezseite wie ein Dreieck behandelt. In die freigelassene Mitte können Rosetten, aber auch Hieroglyphen und andere Motive¹¹⁶⁸ eingestellt werden. Da die Rosetten tangential die geraden Passagen der Spiralen berühren, scheint ihre Rotationssymmetrie zum Erliegen zu kommen, ein Phänomen, welches für das ganze System gilt. Zunächst dämpft die Längung der geraden Passage der Spiralen deren Drehimpuls. Dann widersetzen sich die in eine Richtung orientierten Lotosblüten einer Rotation ebenso wie die palmettenähnliche Zwickelfüllung¹¹⁶⁹ und evtl. eingestellte, asymmetrische Motive wie Hieroglyphen. So gelingt es den ägyptischen Kunsthandwerkern in dieser Zeit geschickt, alle Rotationen zum Stillstand zu bringen.¹¹⁷⁰

3.5.5.1.2.2. Ornamentik mit Lotosblüten

Erreicht werden die soeben erörterten Phänomene vor allem durch die Einbindung vegetabiler Ornamente, welche – ohne selbst eindeutig gerichtet zu sein – eine Orientierung von unten und oben in die Muster bringen. Das Empfinden für die Ausrichtung von Pflanzen drückt sich z. B. in den oben erörterten Spiralornamenten darin aus, dass Lotosblüten in der Regel nicht direkt horizontal gespiegelt¹¹⁷¹ werden, sondern meist über ein quadratisches Objekt – was an die Genese der Lotosblüte auf den Reliefs von Sahura¹¹⁷² erinnert – oder über ein kreisförmiges Rotationsobjekt¹¹⁷³ hinweg. Trotz einer allmählich einsetzenden Vegetabilisierung des Motivs

¹¹⁶⁸ Beliebte – wie schon in der 18. Dynastie – sind auch Kuh- oder Stierprotome mit Sonnenscheiben; siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 54,167f.

¹¹⁶⁹ Anstelle von Palmetten können auch Lotosknospen, Heuschrecken und anderes mehr die Zwickel besetzen. In der Regel jedoch sind es Motive, die eindeutig richtungsorientiert sind; siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 54,167f.

¹¹⁷⁰ In der nachramessidischen Zeit nimmt die Stilisierung sowohl der Lotosblüten als auch der Spiralreihen zu. Aus den Spiralen werden s-förmig gekrümmte Haken, deren einfache Einrollungen mit kleinen Kreisen gefüllt sind. Verspannt wird nur in eine Richtung mit zwei unterschiedlich farbigen Segmentbögen, aus denen sich die Kelchblätter der Lotosblüten entwickeln. Der Darstellungswert der Farbe wird in diesen Mustern wieder reduziert, da Kelch- und Blütenblätter nicht immer naturalistisch koloriert sind; siehe dazu eine Decke in einer Nische im Grab des Nespenefherhor [TT 68] aus der 21. Dynastie: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 58,175.

¹¹⁷¹ Hingegen kann ein Richtungswechsel bei Zwickelfüllungen entstehen, wobei aber zwischen den Lotosblüten in den Zwickeln und dem eigentlichen Lotosblütenmodul des Ornamentes ein gewisser Größenunterschied besteht. In der Regel sind die Lotosblüten in den Zwickelfüllungen wesentlich kleiner; siehe dazu: Dynastie: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 58,176 [TT 68]; 21. Dynastie.

¹¹⁷² Siehe dazu: William Stevenson Smith, The Art and Architecture of Ancient Egypt [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.]³1998, S. 49 Abb. 89A.

¹¹⁷³ Dabei handelt es sich meist um eine Rosette. Auch dies erinnert an die ersten ornamentalen Darstellungen der Lotosblüte in der ägyptischen Kunst, den Lotos-Rosetten-Fries auf dem Diadem der Nofret aus der 4. Dynastie, der auch eine sehr frühe [ev. die früheste] ornamentale Einbindung von Rosetten in der ägyptischen Kunst darstellt; siehe dazu: Eva Wilson, Ancient Egyptian Designs, British Museum Pattern Books 3, London 1990, S. 37.

der Lotosblüte, die sich vor allem in einem zunehmenden Darstellungswert der Farben ausdrückt, bleibt die Lotosblüte als ornamentales Modul weiterhin in den ornamentalen Kanon eingebunden, der bereits im Alten Reich entstanden ist.

3.5.5.1.2.2.1. Friese und flächendeckende Muster mit Lotosblüten

In den zahlreichen Lotosblütenfriese dieser Zeit erfolgt zwar eine Zunahme an alternierend eingesetzten – meist vegetabilen – Motiven, doch der traditionelle Friescharakter mit den hängenden Lotosblüten¹¹⁷⁴ als Leitmotiv dieser ornamentalen Struktur bleibt weiterhin erhalten.¹¹⁷⁵ Lediglich die Farbigkeit wird in den kompositen Friese freier gehandhabt, jedoch ohne den darstellenden Charakter der Farben aufzuheben.¹¹⁷⁶

Auch die flächendeckenden Muster mit Lotosblüten entsprechen dem bereits in den Dekoren der 18. Dynastie entwickelten Schema, jeweils vier Lotosblüten in einen Kreis als Zwickelfüllungen zwischen einen orthogonal orientierten Vierpass zu setzen. Doch unterscheiden sich die flächendeckenden Lotosblütenmuster der ramessidischen Zeit in einem wesentlichen Punkt von den früheren Dekoren. In die ausgesparten rhomboiden Flächen zwischen den Kreisen werden keine weiteren Vierpässe mehr eingestellt, wodurch das Ornament seine rasterartige Ordnung verliert. Stattdessen wird zunächst die Kreisform und mit ihr auch ihre strukturelle Fähigkeit zur Rotation betont. Da man jedoch für die Darstellung der Blüten meist Pastelltöne einsetzt, welche zu einer Betonung der natürlich-vegetabilen Komponente des Motivs beitragen, vermindert dies wiederum im Auge des Betrachters das Vermögen von Rotationen innerhalb des ornamentalen Systems.¹¹⁷⁷

¹¹⁷⁴ Nur in einem kompositen Lotosblütenfries, welcher das oberste Register von drei Registern mit vegetabilen Friese bildet, sind aufrecht stehende Lotosblüten dargestellt; siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 75,334 [TT 68]. Leider fehlt eine genauere Angabe der Fundstelle bei Vilímková. Die Zusammenstellung der unterschiedlichen Friese könnte darauf hinweisen, dass es sich um einen Kapitellschmuck handelt. Siehe dazu u. a. die Abbildungen bei: Carol A. Hrovat, Owen Jones. Design, Ornament, Architecture, and Theory in an Age in Transition, New York 2006, S. 75 Abb. 2.4.

¹¹⁷⁵ Der einzige erhaltene Lotosblütenfries, welcher einen Fries mit um 90° gedrehte Lotosblüten zeigt, sodass eine durchgehende horizontale Symmetrieachse entsteht, stammt aus der späten 18. Dynastie aus dem Grab des Hui und des Kel [TT 54]; siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 72,315.

¹¹⁷⁶ Z.T. ungesättigte Lilatöne und eine auberginenfarbiges Violett werden nun als Kontrast gegen unterschiedliche Grüntöne gesetzt, wie z.B. ein pastellfarbenes Rosa gegen ein zartes Graugrün; siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 73,326-328.

¹¹⁷⁷ Siehe dazu die Abbildung eines flächendeckenden Musters [19. Dynastie] mit jeweils vier Lotosblüten, die in einen Kreis eingestellt werden aus dem Grab des Userhet [TT 56] bei: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 109.

Eine Besonderheit stellen Lotosfriese dar, welche auf dem inneren oder äußeren Grund einer Schale angebracht werden. Derartige Friese besitzen die Fähigkeit zur Rotation und dienen darüber hinaus auch zur Flächenfüllung. Mit einem derartigen Dekor wird nicht nur der innerste Teil der Schale flächendeckend gefüllt, sondern gleichzeitig korrespondiert die Rotationssymmetrie des sich in der Rundung schließenden Lotosblütenfrieses mit dem Schalenrund und Form und Dekor verbinden sich zu einer Einheit. Vermutlich ist es diese Vielseitigkeit – neben

Eine Synthese zwischen den traditionellen flächendeckenden Mustern mit Lotosblüten in Kreisfüllungen und den horizontalen Blumenfriesen findet sich in den Dekoren einiger Nischendecken der spät- bis nachramessidischen Zeit.¹¹⁷⁸ Auf die Kreisformen hat man verzichtet und stattdessen stilisierte Blumenformen dargestellt, die weitgehend dem Umriss eines Kreises folgen, jedoch darüber hinaus auch die Einteilung in Bezug auf einen Vierpass aufweisen. Da für jede horizontale Reihe ein farblich und formal von der folgenden Reihe sich leicht unterscheidendes Motiv gewählt wurde, überwiegt zunächst eine horizontale Leseweise. Doch analoge formale Lösungen und eine häufig im ornamentalen Bereich genutzte – und daher bekannte – Struktur, die durchgehende Vertikalachse, und damit eine für sämtliche horizontalen Reihen verbindliche bilaterale Symmetrie, ermöglicht es dem Betrachter, die Reihen auch vertikal zu lesen.¹¹⁷⁹ Vor allem die Farbe und auf den ersten Blick auch die Form erteilen dem an bilateral symmetrische Valenzen gewohnten Betrachter zunächst eine Absage an eine gewohnte Leseweise. Erst aufgrund von Reflexion kann die gemeinsame Form hinter der offensichtlichen Vielfalt ermittelt werden und damit auf struktureller Ebene eine Anknüpfung an bereits bekannte Strukturen erfolgen. Sowohl aufgrund des Changierens zwischen einer horizontalen und einer vertikalen Leseweise sowie aufgrund einer einsetzenden Reflexion bei der Herausarbeitung der vertikalen Achsen verliert die in den einzelnen Blüten vorhandene – und deutlich sichtbare rotationssymmetrische Valenz in der Wahrnehmung des Betrachters an Bedeutung.¹¹⁸⁰

3.5.5.1.2.2.2. Verbindungen von Blumenfriesen mit Lotosblüten über mehrere Register

Im Gegensatz zur vegetabilen Ornamentik in den Dekoren der 18. Dynastie, die vor allem beim Übereinandersetzen mehrerer vegetabiler Friese dazu genutzt wird, um geschlossene, bildähnliche Flächen zu erzeugen, werden in der ramessidischen Zeit mit diesem System neue ornamentale Muster erzeugt. Als deren strukturelle Ausgangsbasis wählt man häufig¹¹⁸¹ das bereits aus dem Alten Reich bekannte Zickzackmuster, welches sich dem Auge in den neuen

einer Präferenz für vegetabile Ornamentik – welche den Lotosblütenfries zu einem der beliebtesten Ornamentfigurationen in sämtlichen Kulturen werden lässt, die mit diesem Motiv in Berührung gekommen sind. Zur Rezeption ägyptischer Motive im Vorderen Orient, siehe u. a.: William Kelly Simpson, *The Vessels with Engraved Designs and the Repoussé Bowl from the Tell Basta Treasure*, *AJA* 63, 1959, S. 29-45.

¹¹⁷⁸ Es handelt sich u. a. um eine Nischendecke im Grab des Nespeneferhor [TT 68]: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 33,110.

¹¹⁷⁹ Auch die Staffelung der Figuren in dieser Zeit erfolgt in einer analogen Struktur.

¹¹⁸⁰ Eine derartige Komposition lässt sich auch als der erste Ansatz einer Streublumentapete verstehen, denn eine derartige Dekorform impliziert, dass der Betrachter im Geist ein axiales Raster konstruiert, welches ihm das Dekor vorenthält.

¹¹⁸¹ Dieses Verfahren gilt nur für die Wandmalerei. Auf Gefäßen oder als Schmuckketten reiht man in der Regel ohne strukturell aufwendige Einbindung die Friese übereinander; siehe dazu die Abbildung eines bemalten Kruges aus Keramik mit einem Blütenmuster aus dem Grab des Sennedjem [Nr. 1] in Deir el-Medineh: AK Jaromir Malek, *Ägypten. 4000 Jahre Kunst*, Berlin 2003, S. 229 [Abb.].

Kontexten jedoch erst allmählich zu erkennen gibt. Ein erster Zusammenhalt in einer Vielfalt an Farben und Formen entsteht für den Betrachter durch farbliche Korrespondenzen. So besteht der obere Abschluss einer Wanddekoration im Grab Nr. 24 in Sakkara¹¹⁸² aus drei schmalen, rotgrundigen horizontalen Friesen, auf welche zwölfblättrige weiße Blattrosetten mit blauer Mitte in einer Folge von Translationen gesetzt worden sind. In sämtlichen drei Friesen sind die Abstände zwischen den Rosetten identisch, sodass sie direkt übereinander stehen. Die freigelassenen Streifen zwischen dem ersten und zweiten und zwischen dem zweiten und dritten Fries mit Blattrosetten schließen zwei breitere orangegründige horizontale Friese. Diese beiden Friese führen das gleiche Muster, jedoch um einen halben Rapport versetzt. Das Muster setzt sich aus zwei alternierenden Modulen zusammen, einer hängenden Papyrusdolde, bzw. einer hängenden Lotosblüte mit durchgezogenem Kontur¹¹⁸³ und einem aufrecht stehenden kompositen Lotosblütenmotiv.¹¹⁸⁴ Beide Module sind bilateral symmetrisch, und ihre vertikalen Symmetrieachsen liegen genau in der Mitte zwischen zwei Rosetten in den Friesen darunter bzw. darüber. Daher dominiert – trotz der vorhandenen, durch das blütenähnliche Aussehen der Rosetten jedoch bereits stark zurückgedrängten Rotationssymmetrien – in sämtlichen Friesen eine bilateral symmetrische Valenz, zu der auch die vertikale Ausrichtung der Rosetten übereinander beiträgt. Bei längerem Betrachten treten jedoch die bilateralen symmetrischen Korrespondenzen zurück und stattdessen konfiguriert sich in der Wahrnehmung des Betrachters die Struktur eines Zickzackmusters, welches sich durch die beiden unterschiedlichen, um einen halben Rapport versetzten Motive der beiden breiten Friese konstituiert.

So entsteht durch kompositen, farblich analoge, um einen halben Rapport versetzte, stilisierte vegetabile Figuren ein Anklang an die Struktur eines geometrischen Musters. In diesem Kontext ist insbesondere die farbliche und formale Ähnlichkeit, welche den Betrachter zu einer friesübergreifenden abstrahierenden Leseweise veranlasst. Durch diese Leseweise wird ihm wiederum durch Reflexion die zugrunde liegende Struktur des Zickzackmusters bewusst.

¹¹⁸² Siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 34,117.

¹¹⁸³ Zu dem Gleichsetzen zwischen der sogenannten Papyrusdolde und dem Kontur der Lotosblüte siehe: Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 56.

¹¹⁸⁴ Das Blütenmotiv besteht aus einem kurzen Stiel, einem Ansatz analog einer Lotosblüte, zwei volutenförmigen Kelchblättern mit Anhängseln, einer aufrecht stehenden, aus den Kelchblättern ragenden Zunge und einem kreissegmentförmigen oberen Abschluss.

3.5.5.1.2.2.3. Gitternetze mit eingestellten geometrischen und vegetabilen Motiven

Während das Gitternetz als Vorzeichnung für die Darstellungen menschlicher Figuren in der ramessidischen Zeit innerhalb der Gattung der Wandmalerei keine Rolle mehr spielt, erfreuen sich ornamentale Gitternetze mit eingestellten vegetabilen und geometrischen Motiven als flächendeckende Muster in den Dekoren von Grabanlagen einer zunehmenden Beliebtheit.¹¹⁸⁵ Typologisch handelt es sich dabei um zwei unterschiedliche Systeme. Die rein vegetabilen Gitternetze bestehen in der Regel aus einem farbig aufgetragenen Rastersystem, wobei der Hintergrund als Grundfarbe belassen oder farbig ausgemalt werden kann. Eingestellt werden vegetabile Motive wie vierblättrige Rosetten oder vierblättrige Blätter¹¹⁸⁶ oder Lotosblüten im Vierpass sowie stilisierte Trauben.¹¹⁸⁷ Während sämtliche der eingestellten Blütenmotive über eine vierfache rotationssymmetrische Valenz und damit auch über eine bilaterale Symmetrieachse verfügen, ist das Traubenmotiv asymmetrisch aufgebaut. Auffällig ist, dass man in der Regel für jedes zweite Motiv eine Traube wählt, wodurch die Rotationssymmetrie der übrigen Motive im Auge des Betrachters zunächst herabgesetzt wird. Gleichzeitig bildet sich formal eine Struktur analog¹¹⁸⁸ der eines Schachbrettmusters aus, zwar nur mit einer zweifachen Rotationssymmetrie zwischen jeweils vier Motiven, jedoch mit einer Ausbildung von Diagonalachsen und der damit verbundenen Fähigkeit zu diagonalen Translationen. Wie in den bereits abgehandelten Registern mit Blumenfriesen liegt daher auch in diesen Mustern mit vegetabilen Motiven eine geometrische Struktur zugrunde.¹¹⁸⁹

Noch eindeutiger an geometrischen Strukturen orientiert sind flächendeckende Muster, in denen sich das Gitter aus orthogonal orientierten Vierpässen konstituiert, in die jeweils Kreisscheiben¹¹⁹⁰ eingestellt werden. Strukturell gehen derartige Gittermuster auf ein Deckendekor in einem Grab in Amarna¹¹⁹¹ zurück, doch während man dort Rosetten¹¹⁹² mit alternierendem

¹¹⁸⁵ Siehe dazu u. a. die Abbildungen bei: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 33,111-115; Taf. 36,119-121.

¹¹⁸⁶ In beiden Fällen liegt hier als geometrischer Muster ein Vierpass zu Grunde.

¹¹⁸⁷ Das eingestellte Motiv in Taf. 33,111-114 zeigt jeweils eine ovale, mit Trauben besetzte Form: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963.

¹¹⁸⁸ Es handelt sich nur um eine analoge Struktur, denn da die einzelnen Motive unterschiedlichen Symmetriewertigkeiten unterliegen, kann kein dem Farbwechsel gleichwertiger Vorgang durchgeführt werden, sodass die Symmetrievalenz herabgesenkt wird.

¹¹⁸⁹ Wobei es sich bei dem Schachbrettmuster um ein Schema handelt, das in Ägypten in der geometrischen Form nicht beliebt war.

¹¹⁹⁰ Die Kreisscheiben können farblich abgesetzte Ränder oder einen Rand aus Punkten besitzen; siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 36,119-120.

¹¹⁹¹ Zur Symmetriewertigkeit des Deckenmusters von Amarna [p' bmm] siehe: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle and London 1988, S. 203 Abb. 5 und 175.

¹¹⁹² Bei den Rosetten handelt es sich um zwölfblättrige Rosetten, wobei die Blätter unverbunden nebeneinander auf dem Grund aufgereiht sind. Es besteht auch keine Verbindung zum Mittelpunkt; siehe dazu: Milada Vilímková

Farbwechsel in jeder zweiten Reihe einstellt, verzichtet man in den ramessidischen Gräbern auf eine derartige Vegetabilisierung. Auch das engmaschige Netz aus aneinanderstoßenden Vierpässen, wie man es in den Dekoren von Amarna findet, wird in der ramessidischen Zeit durchlässiger gemacht, indem man die Vierpässe kleiner zeichnet. Durch dieses Vorgehen wird jeder Vierpass zur autonomen, mit einer vierfachen Rotationssymmetrie ausgestatteten Figur. Trotz dieser Maßnahmen, die zunächst alle einer Erhöhung der Symmetriewertigkeiten dienen, wird das Dekor aufgrund des Gleichgewichtes zwischen vertikalen und horizontalen Reihungen und dem damit einhergehenden Verzicht auf den Einsatz von diagonalen Gleitsymmetrien eher statisch als dynamisch – auch in Bezug auf die einzelnen Elemente – wahrgenommen.¹¹⁹³

3.5.5.1.2.2.4. Geometrisch erzeugte Gitternetze

Von einer Auseinandersetzung zwischen Rotations- und diagonalen Gleitsymmetrien zeugen auch die aus einer Kombination von Kreisformen und rautenförmigen Flächen erzeugten flächendeckenden Muster, welche zur Gruppe der Schachbrettmuster gehören und damit die Symmetriewertigkeit p^4mm besitzen.¹¹⁹⁴ Während man in der 18. Dynastie¹¹⁹⁵ nie über die traditionell in der ägyptischen Ornamentik eingesetzten fünf Farben hinausgeht, verwendet man in der ramessidischen Zeit häufig bis zu sieben Farben.¹¹⁹⁶ Sowohl Kreis- als auch Rautenformen werden andersfarbig unterlegt und darüber hinaus auch schwarz konturiert. Dies führt im Auge des Betrachters zu einer Dissoziierung der geometrischen Grundformen und verhindert das Changieren zwischen Muster und Grund, welches die Deckenmuster der 18. Dynastie kennzeichnet. Neu ist die diagonale Ausrichtung, welche durch einen alternierenden diagonalen Farbwechsel innerhalb der Rauten entsteht. Doch auch hier hemmen Polychromie und Kleinteiligkeit¹¹⁹⁷ der einzelnen Module jeden Versuch, eine Diagonale mit dem Auge konsequent zu verfolgen. So lösen sich im Auge des Betrachters sowohl die einzelnen geometrischen Formen als auch die geometrische Struktur des Musters insgesamt durch eine akribisch eingesetzte Polychromie in ein farbiges Changieren auf.

(ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 36,121 [Decke im Grab Nr. 25/Grab des Eje in Amarna].

¹¹⁹³ Dazu trägt auch die Kleinteiligkeit der einzelnen Motive bei.

¹¹⁹⁴ Siehe dazu: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis, Seattle and London 1988, S. 204f.

¹¹⁹⁵ Siehe dazu u. a.: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 29,95f.

¹¹⁹⁶ Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 29,97.

¹¹⁹⁷ Selbst bei einem reduzierten Einsatz von Farben kann der Effekt der Kleinteiligkeit noch verstärkt werden, indem man die Rauten mit Rosetten und/oder Kreisscheiben mit eingestellten Vier- oder Achtpässen belegt. Trotz dieser zahlreichen Rotationssysteme im Muster scheint jede Bewegung durch die kleinteilige Vielfalt der einzelnen Elemente zum Erliegen zu kommen, ein Phänomen das sich hier mit dem Terminus *horror vacui* fassen lässt; siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 102-104.

3.5.5.1.2.2.5. Zoomorphe Friese

Abgesehen von der Orientierung von oben und unten, welches die vegetabilen Motive auszeichnet, bringen die zoomorphen Motive vor allem das Gerichtet-Sein und damit in Bezug auf die Struktur auch die Möglichkeit zur diagonalen Translation in die Ornamentik. Da Tiere jedoch meist in horizontalen Friesen eingesetzt werden, entgehen sie einer Eliminierung als Folge ihrer Affinität zu den Diagonalen in den ramessidischen Dekoren. Nur auf die Deckenmuster mit schräg fliegenden Vögeln, deren Struktur auf diagonalen Translationssymmetrien basiert, verzichtet man in der ramessidischen Kunst. Auf dem einzigen erhaltenen Deckendekor aus dieser Zeit, das Vögel mit gebreiteten Schwingen zeigt, schweben die Vögel wieder orthogonal ausgerichtet und lediglich ihre Hälse neigen sich noch der Diagonale zu.¹¹⁹⁸

3.5.5.2. Zusammenfassung

Während die Bedeutung der Farbe für die figurale Malerei der ramessidischen Malerei¹¹⁹⁹ häufig hervorgehoben wird, übergeht man nicht nur die Frage nach der Beziehung von Farbe und Ornamentik, sondern meist wird die Ornamentik dieser Periode überhaupt nicht erwähnt. Es hat den Anschein, als habe man nach der wahrgenommenen Vegetabilisierung des Ornamentes während der Zeit von Amarna jedes Interesse am Ornament verloren.

Zwar erkennt man auch in den figuralen Darstellungen bei aller Freude an der Polychromie eine gewisse Unfähigkeit, den in Amarna entwickelten kurvilinearen Malstil weiterzuentwickeln, doch dafür verantwortlich gemacht wird stets nur ein politisches Umdenken, die Rückkehr zur alten Regierungsform und zu den traditionellen Kulturen. Gibt man sich jedoch nicht mit einer ikonographisch-ikonologischen Erklärung für formale Veränderungen im Bereich der bildenden Kunst zufrieden, so bietet eine Untersuchung der ramessidischen Ornamentik genügend formale Anhaltspunkte für den erfolgten Stilwechsel. In den Mustern dieser Zeit findet eine integrierende Umbildung sämtlicher während des Mittleren und des bisherigen Neuen Reiches erworbenen symmetrischen Strukturen und ornamentaler Module statt. Um bilaterale Symmetrieachsen aufzuwerten, werden diagonale Systeme wie etwa die vier laufenden Spiralen in ein orthogonales System gezwungen oder einer axialsymmetrischen Teilung unterzogen. Auch die rotationssymmetrischen Valenzen finiter Ornamentfiguren werden herabgesetzt. Dies geschieht entweder durch Vervielfältigung und/oder die Einbindung in vertikale und

¹¹⁹⁸ Auch ist noch ein weiteres, kleinteiliges Muster in jeder zweiten Reihe dazwischen gelegt, damit die horizontale Registerreihung nicht verunklärt werden kann; siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 81,338 [Decke im Grab des Imiseb TT 65].

¹¹⁹⁹ Siehe dazu u. a.: Arpag Mekhitarian, Ägyptische Malerei, Tübingen 1989, S. 134ff.

horizontale Reihung, durch Kombination mit asymmetrischen Motiven oder durch die Integration in orthogonal orientierte Ornamentssysteme wie z. B. in das Zickzackmuster. Darüber hinaus gehen sämtlich hier aufgeführten Methoden mit einer aufwendigen farbigen Gestaltung einher. Je polychromer ein Muster ausgeführt wird, desto kleinteiliger werden die einzelnen Module und desto niedriger werden die symmetrischen Valenzen. So besiegen die ägyptischen Kunsthandwerker letztlich die eingedrungenen Strukturen mit Hilfe der Polychromie und schaffen damit die Grundlage für Musterstrukturen, die man in der Ornamenttheorie unter dem Begriff *Teppichmuster* zusammenfasst.¹²⁰⁰

Zwar sind in der ägyptischen Flächenkunst des Neuen Reiches alle 46 gruppentheoretisch erzeugbaren Mustertypen entwickelt worden,¹²⁰¹ die später von der islamischen Kunst übernommen und weiterentwickelt werden, doch in der figuralen Malerei zieht man sich aus den Ansätzen einer Bildkomposition, die man in den Figurendarstellungen in den Reliefs der Amarnazeit entwickelte, zurück in die starre Form der Register. Unterstellt man, dass sowohl den figuralen Darstellungen als auch den Dekorationen die gleiche Fähigkeit der damals Wahrnehmenden in Bezug auf das Erkennen von Symmetrien und auf die Vorliebe für bestimmte Symmetriestrukturen zugrunde liegt, so erhebt sich die Frage, ob der Verzicht auf eine Ausbildung der diagonalen Translationssymmetrie, welcher sich in der Ornamentik der ramessidischen Zeit so häufig nachweisen lässt und dort zu z. T. rigiden Ornamentssystemen führt, auch in der monumentalen Malerei das bildimmanente Handeln der Figuren lähmt und zu einer Stagnation der figuralen Schemata führt. Daher wird in den folgenden Kapiteln bei der Entwicklung der Darstellung von Figuren immer die Korrespondenz zu den in der Ornamentik verwendeten Symmetriestrukturen gesucht werden, um der Frage nachzugehen, ob es in der Flächenkunst der anderen bronzezeitlichen Hochkulturen im östlichen Mittelmeerraum u. a. deswegen zu anderen Lösungen kommt, weil auch die Diagonale – und mit ihr auch die diagonale Translationssymmetrie – in den dekorativen Systemen zugelassen wird.

3.6. Die Dritte Zwischenzeit und die Spätzeit

Nach dem Tod des letzten Königs der 20. Dynastie und der Aufgabe der königlichen Nekropole¹²⁰² von Theben im *Tal der Könige* endet die kontinuierlich nachvollziehbare Phase der

¹²⁰⁰ Siehe dazu u. a. die Untersuchung von: Alois Riegl, *Altorientalische Teppiche*, Leipzig 1891.

¹²⁰¹ Siehe dazu u. a.: Edward Harrington Lockwood, Robert Hugh Macmillan, *Geometric Symmetry*, Cambridge 1978, S. 87ff.

¹²⁰² Ein fundamentaler Wandel in den Begräbnisbräuchen von Theben findet auch in den Gräbern der königlichen Würdenträger statt. Dekorierte Gräber werden aufgegeben. Stattdessen werden die Toten in Felshöhlen ohne Malereien und Reliefs bestattet. Die Szenen, die früher auf der Wand abgebildet wurden, erscheinen nun auf den Särgen und auf der steigenden Anzahl von Begräbnispapyri. Die Wohlhabenderen lassen sich in zwei dekorierten Särgen begraben; siehe dazu u. a.: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 200f.

ägyptischen Grabmalerei. Mit dem Wechsel des Begräbnisplatzes¹²⁰³ ändern sich auch die Bestattungsformen. Das Bildrepertoire der Wandregister findet sich nun auf Särgen¹²⁰⁴ und auf Papyri, die den Toten mit ins Grab gegeben werden. Das veränderte Material und das kleine Format, welches eine Miniaturmalerei erfordert, führen vor allem im dekorativen Bereich zu einer Erstarrung des Dekors. Dies gilt auch für die dekorierten Stelen, von denen sich bis in die ptolemäische Zeit hinein zahlreiche Exemplare erhalten haben.¹²⁰⁵ In der Regel sind die hier verwendeten figuralen und ornamentalen Motive stereotyp. Daher sollen in der Periode der Dritten Zwischenzeit und der Spätzeit nur noch einige gravierende Veränderungen innerhalb der figuralen Darstellungen und des Dekors abgehandelt werden. Bei der Behandlung der römischen Wandmalerei im siebten Kapitel wird dann noch einmal auf die ägyptisch-ptolemäischen Dekorationsformen Bezug genommen.

3.6.1. Die Änderungen in den figuralen Darstellungen

Zum ersten Mal finden sich Änderungen im Typus nur bei einem Geschlecht: Während die Darstellungen der männlichen Figuren¹²⁰⁶ meist den Traditionen des Neuen Reichs¹²⁰⁷ folgen, präsentiert man vor allem auf weniger öffentlichen Monumenten einen neuen weiblichen Typus¹²⁰⁸, der mit einer üppigen Brust, einer hohen, schmalen Taille, der Angabe von Fettröllchen, einem ausladendem Gesäß und breiten Hüften¹²⁰⁹ ausgestattet ist.¹²¹⁰ Eine Vereinheitlichung dieser Unterschiede in der Figurendarstellung entsteht erst, als man am sich Ende des Dritten Zwischenreiches verstärkt um eine archaisierende Darstellung bemüht.¹²¹¹

¹²⁰³ Die Könige der 21. und 22. Dynastie werden in Tanis in unterirdischen Gräbern begraben, welche aus wieder verwendeten Kalksteinblöcken bestehen. Vielleicht gehörten auch oberirdische Kapellen dazu. Die Nekropole befindet sich im Tempelbezirk des Amun, sodass sie bewacht werden kann. Zunächst enthalten die Gräber noch einige Wandreliefs; siehe dazu u. a.: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 195f.

¹²⁰⁴ Auch das Innere der Särge wurde mit polychromen Motiven auf gelbem oder rotem Grund dekoriert; siehe dazu: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 203f.

¹²⁰⁵ Es handelt sich um bunt bemalte hölzerne Grabstelen, die beim Verstorbenen aufgestellt werden. Die einzige Szene, welche stets dargestellt wird, zeigt den Verstorbenen mit der von ihm angebeteten Gottheit, mitunter darüber hinaus auch mit Osiris oder mit der Sonnengottheit; siehe dazu: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 204.

¹²⁰⁶ Sie werden mit schlanken Beinen, schmalen Schultern, einem recht hoch angesetzten Gesäß, keiner Muskulatur und reich drapierten Kleidern dargestellt; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 208.

¹²⁰⁷ Mitunter werden die männlichen Figuren dem neu entwickelten weiblichen Typus angeglichen. In diesem Fall spricht man in der Literatur zur ägyptischen Kunst von einer Feminisierung.

¹²⁰⁸ Zur unterschiedlichen Frauendarstellung in der ägyptischen Kunst siehe auch: William H. Peck, *Ägyptische Zeichnungen aus drei Jahrtausenden*, Bergisch Gladbach 1979, S. 44f. Taf. VII.

¹²⁰⁹ Siehe dazu die Abbildung aus einem Totenbuch der 21. Dynastie bei: Werner Forman, Hannelore Kischkewitz, *Die altägyptische Zeichnung*, Hanau 1988, Abb. 57 und 58.

¹²¹⁰ Auch wenn das Gewand anders drapiert wird, zeigt es dennoch weiterhin eine Transparenz in Bezug auf die Sichtbarkeit des Körpers.

¹²¹¹ Zur Archaisierung in der Kunst dieser Zeit siehe vor allem: Peter Der Manuelian, *Living in the Past. Studies in Archaism of the Egyptian Twenty-sixth Dynasty*, London 1994.

Wahrscheinlich in der 25. Dynastie¹²¹² bildet sich ein neues Gitternetz¹²¹³ mit einundzwanzig Quadraten aus, welches bis in die römische Zeit hinein tradiert wird.¹²¹⁴ Wie bei dem alten System läuft auch hier eine Vertikale axial durch das Ohr und teilt den Hals und den Oberkörper in zwei Hälften, doch beträgt die Breite zwischen den Achselhöhlen jetzt fünf Quadrate und der Abstand der Schultern sieben Quadrate, sodass auch die äußeren Ecken der Oberarme zwischen und nicht auf einer Vertikalen liegen.¹²¹⁵ Daher wird die Figur in dem für ihre Konstruktion so wichtigen oberen Thorax- und Armbereich nicht mehr in das Gittersystem eingeschrieben, sondern der Kontur entwickelt sich zwischen den Gittern. Dies lässt auf eine größere Sicherheit in der Zeichnung schließen. Ähnliche Proportionen können noch am Beginn der Ptolemäerzeit nachgewiesen werden.¹²¹⁶ Erst in der späteren Ptolemäerzeit und während der römischen Besetzung¹²¹⁷ setzt sich die Tendenz durch, die untere Gesäßlinie wieder vom elften Gitter auf das zehnte zu senken, doch lässt man die Kniehöhe unangetastet auf der siebten horizontalen Linie, d. h. man kehrt zu den Proportionen des Mittleren und Alten Reiches zurück.¹²¹⁸ Ein hellenistischer Einfluss macht sich nur innerhalb der Konturlinie vor allem im Relief durch eine runde Modellierung des Körpers bemerkbar.¹²¹⁹ Für komposite Szenen der Spätzeit wird häufig ein einheitliches Gitternetz konstruiert, in welches Figuren, ihre Attribute und andere Gegenstände, wie z. B. der Gabentisch, und die zugehörigen Hieroglyphen eingestellt werden.¹²²⁰

¹²¹² Komplette Figuren in dem neuen Gitternetz sind jedoch erst aus der 26. Dynastie erhalten. Eine der bekanntesten Figuren ist der Ibis aus dem Grab TT 36; siehe dazu: Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 160. Nach Robins bleibt es unklar, ob die Entwicklung dieses neuen Gitternetzes mit der Archaisierung zusammenhängt; siehe dazu: Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 257.

¹²¹³ In dem neuen Gittersystem geht die einundzwanzigste horizontale Linie durch das obere Augenlid, die zwanzigste durch den Mund, die neuzehnte durch die Verbindung von Hals und Schultern, die elfte durch die untere Gesäßlinie und die siebte durch die obere Knielinie; siehe dazu: Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 160.

¹²¹⁴ Zur Theorie, warum dieses Netz mit neuen Maßen entwickelte siehe: Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 160ff. Robins bietet auch einen kurzen Abriss der unterschiedlichen Theorien, die sich mit diesem Phänomen beschäftigen.

¹²¹⁵ Die Körperbreite beträgt an der schmalsten Stelle drei bis vier Quadrate. Die Fußbreite wird variabel gehandhabt; siehe dazu: Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 160f.

¹²¹⁶ Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 163.

¹²¹⁷ Zu dieser Periode siehe vor allem: Günther Höbl, *Altägypten im Römischen Reich. Der römische Pharao und seine Tempel*, 3 Bde., Mainz 2000.

¹²¹⁸ Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 164.

¹²¹⁹ Gegen Bianchi und andere betont Robins, dass die Wurzeln dieses Spätstils dennoch genuin ägyptisch sind; siehe dazu: Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 257.

¹²²⁰ So setzt man in den Reliefs in einem in der 25. Dynastie entstandenen Gebäude in Tharqua die Hieroglyphen symmetrisch ein und lässt sie entlang der vertikalen Gitterlinien laufen. Auch sämtliche Figuren – auch die Götter – werden in der Regel ähnlich proportioniert, jedoch nur die Götter werden auf einen Sockel gestellt, der meist zwei Quadrate misst. Dies lässt sich noch in Szenen während der römischen Besetzung nachweisen; siehe dazu: Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, S. 197.

3.6.2. Entwicklungen im Ornament

Zwar kann die Ornamentik der ramessidischen Zeit als der Höhepunkt innerhalb der Entwicklung der ägyptischen Ornamentik sowohl in Bezug auf ihre Polychromie¹²²¹ als auch in Bezug auf die Vielfältigkeit der eingesetzten Ornamentensysteme angesehen werden, doch auch in der Folgezeit¹²²² konstituieren sich noch einige Systeme, welche vor allem für die dekorative Kunst der griechisch-römischen Antike¹²²³ und für die europäische Ornamentik der Neuzeit von Bedeutung sind.

Die wichtigste Veränderung innerhalb der flächendeckenden Muster mit vertikal ausgerichteten laufenden Spiralen vollzieht sich in Dekorationen der 21. und 22. Dynastie. So zeigt ein Deckenmuster [TT 68] flächig gebreitete Spiralen als schlaff hängende Haken mit andersfarbigen runden Flächen in den ehemaligen Zentren der rotationssymmetrischen Valenz. Aufgrund des Aushängens und des Entrollens erweckt das rudimentäre Spiralsystem den Anschein, als diene es nur noch zur Begrenzung der Lotosblüten.¹²²⁴ Zunächst werden noch die Öffnungen zwischen den rudimentären Einrollungen mit segmentförmigen Bögen verschlossen. Doch geschieht dies nicht mehr horizontal symmetrisch, sondern nur in einer Richtung, wobei sich aus der konkaven Seite des Bogens jeweils die Lotosblüte entwickelt. Zwischen den einzelnen Modulen Spiral – Lotosblüte – Spirale bleibt ein grundfarbenedes Spatium, dann folgt die nächste vertikale Musterreihe.¹²²⁵ Während alle Lotosblüten innerhalb der vertikal gespiegelten Spiralarreihen gleichgerichtet sind, schmiegen sich in die äußeren Spiralschwenkel kleinformigere gleichfarbige Lotosblüten, jedoch in der Ausrichtung der Blüten den großformatigeren Lotosblüten entgegengesetzt. Wenngleich die Blütengrößen nicht identisch sind und es sich um keine direkte Spiegelung, sondern um eine gleitsymmetrisch versetzte Spiegelung handelt, so verdient es dieser Vorgang dennoch, festgehalten zu werden, da er den ersten Versuch darstellt, ein vegetables Motiv unabhängig von jeglicher rotationssymmetrischen Valenz zu spiegeln.

¹²²¹ Zur etwas verhaltenen Farbgebung in der Spätzeit siehe u. a. eine Stele aus der ptolemäischen Zeit im Auktionskatalog: *Egyptian Antiquities*, Charles Ede limited 2007, Abb. 31. [n.v.]

¹²²² Zu den Königsgräbern in Tanis siehe vor allem: Henri Stierlin, Christiane Ziegler, *Tanis. Vergessene Schätze der Pharaonen*, München 1987.

¹²²³ Zur Entwicklung der ägyptischen Kunst in der Spätzeit und in der hellenistischen und römischen Zeit siehe vor allem: Jean Leclant (ed.), *Ägypten. Band III: Spätzeit und Hellenismus 1070 v. Chr. bis 4. Jahrhundert n. Chr.*, München 1981; zur ptolemäischen Malerei siehe vor allem: Blanche R. Brown, *Ptolemaic Paintings and Mosaics and the Alexandrian Style*, Cambridge Mass. 1957.

¹²²⁴ Siehe dazu die Abbildung eines Deckenmusters in einer Nische aus dem Grab der Nespenferhor [TT 68] bei: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 58, 175.

¹²²⁵ Eine zweite vertikale Spiegelungsachse verläuft jeweils in der Mitte des grundfarbigen Spatiums.

Dies kann als ein weiterer Schritt der hinsichtlich der Ornamentalisierung der Lotosblüte verstanden werden.¹²²⁶

Während das in den Deckendekorationen der 12. Dynastie neu konfigurierte Muster mit dem sogenannten *Lyrastab* in den Dekorationen der 18. Dynastie¹²²⁷ und der ramessidischen Zeit¹²²⁸ nur selten und typologisch unverändert eingesetzt wird, verwendet man es in der Spätzeit¹²²⁹ wieder häufiger, allerdings mit zwei für die Ornamententwicklung der Folgezeit nicht unerheblichen Varianten. Zwar werden die eingestellten Motive in den rhomboiden Flächen – wie Rosetten und Vierpässe – beibehalten, doch die Spiralsysteme werden – analog dem oben behandelten Spiralmuster mit Lotosblüten – quasi entzerrt, sodass nur noch eine halbe Einrollung übrig bleibt, welche sich mit der halben Einrollung der anschließenden Spirale verbindet. Durch dieses Vorgehen wird die Herzform des Motivs betont, ein Phänomen, welches eventuell ausschlaggebend für die Beliebtheit dieses Motivs in der neuzeitlichen Ornamentik wurde. Wichtiger für die Entwicklungsgeschichte von ornamentalen Symmetrien ist das Einstellen von palmettenähnlichen Motiven, die zwar selbst noch an eine bilaterale Symmetrieachse gebunden

¹²²⁶ In dem gleichen Grab findet sich auch eine Decke, in welcher man auf die Spiralen als Begrenzungen völlig verzichtet, sondern nur den Grund in einem den Kelchblättern der Lotosblüten analogen Umriss führt. Da man durch dieses Vorgehen keinen Abschluss mehr mit einem Segmentbogen zwischen den Spiralen benötigt, schrumpft dieses Motiv zu zwei unterschiedlich farbigen Anhängseln, welche nach unten in eine rudimentäre Palmette auslaufen und nach oben die schmale Basis der aufstrebenden Lotosblüte bilden. Flankiert werden diese Anhängsel durch sechsblättrige Blattrosetten in drei Farben. Die Lotosblüten in den flankierenden Zwickelfüllungen sind hier deutlich größer als in dem oben besprochenen Beispiel. Je weiter die Stilisierung fortschreitet, desto leichter scheint eine diagonale Spiegelung zu fallen. Übrigens entsteht bei einer horizontalen Leseweise ein Zickzackmuster im Auge des Betrachters; zur Abbildung siehe: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, *Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 58,176.

¹²²⁷ In einer Deckendekoration eines unbekanntes Grabes im Handwerkerdorf Deir el-Medineh findet sich eine Dekoration mit dem Motiv des Lyrastabes [gelbe laufende Spiralen mit grünen Zentren und weißen, achtblättrigen Rosetten mit rotem Kern], welche in die blauen, rhomboiden Flächen zwischen den einzelnen Stabmotiven eingestellt sind. Auffällig ist die Polychromie des Ornamentes. Die herzförmigen Flächen zwischen den Spiralachsen alternieren in Rot und Grün, sodass sich stets komplementäre Farbenpaare treffen, während das Blau einen kontrastreichen Hintergrund für die weißen Rosetten bietet. Der starke Rot-Grün-Kontrast, wobei Grün wiederum mit den Zentren der Spiralen und Rot mit den Zentren der Rosetten korrespondiert, bringt die Rotationen der Spiralen zum Erliegen; siehe dazu die Abbildung bei: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, *Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 56,171.

¹²²⁸ Streng axialsymmetrisch und mit den üblichen kleinteiligen Einstellungen präsentiert sich das Muster mit dem Motiv des *Lyrastabes* in der ramessidischen Zeit. In die grüngrundigen, herzförmigen Flächen zwischen den in Weiß gehaltenen und Schwarz konturierten laufenden Spiralen mit grünen Zentren sind orthogonal orientierte grüne Vierpässe jeweils hinter diagonalen Vierpässen, welche sich aus fünf braunen Punkten konfigurieren, eingestellt. In den rhomboiden Flächen mit alternierendem Farbwechsel in Grün und Blaugrau zwischen den Spiralsystemen sind Rhomben eingestellt. Die Fläche der Rhomben besteht aus der jeweiligen Grundfarbe, da sie sich nur durch einen doppelten Kontur definieren, wobei der Kontur innerhalb der grünen Grundfläche in einem dunkleren Grün, der Kontur der blaugrauen Grundfläche jedoch in Braun gegeben ist. Insgesamt wird dieses Muster durch fünf unterschiedlichen Grüntöne geprägt; siehe dazu die Abbildung bei: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, *Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 55,170.

¹²²⁹ Es kann auch noch in traditioneller Manier eingesetzt werden. Siehe dazu ein Deckenmuster im Grab des Petamenopet [TT 33] bei: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, *Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 56,172.

sind, aber völlig unberührt von allen Rahmungen im Ornament zu schweben scheinen.¹²³⁰ Neben einer einfachen Translationssymmetrie unterliegen diese einer horizontalen Gleitspiegelung, d. h. sie werden immer um einen halben Rapport versetzt gespiegelt, wobei sie die Struktur eines Zickzackmusters erzeugen. Es ist das erste Mal innerhalb der Geschichte der ägyptischen Ornamentik, dass finite, bilateral symmetrische Figuren horizontal gleitsymmetrisch erzeugt werden. Es hat den Anschein, als habe man durch die enge Verbindung mit der Struktur des Zickzackmusters und durch die sichere Rahmung der rudimentären Spiralen den Mut gefunden, Motive über eine Entfernung hinweg [d. h. gleitsymmetrisch] zu spiegeln. So ist mit einer erheblichen zeitlichen Verspätung die Struktur der diagonalen Gleitsymmetrie, welche vermutlich¹²³¹ aus dem ägäischen Bereich nach Ägypten gelangte, schließlich in einem stark beschnittenen Umfang in die ägyptische Ornamentik integriert worden, und zwar als Verfahren, um eine leichte Verschiebung einzelner Motive innerhalb eines Rapportes zu erreichen.¹²³² Eine horizontale Gleitspiegelung stellt eine zusammengesetzte symmetrische Operation dar, die sich aus einer axialsymmetrischen Komponente sowie einer Rotation um 180^0 konstituiert. Obwohl die rotationssymmetrische Valenz – wie das Modul der Rosette zeigt – bereits im Alten Reich in das ägyptische Dekorsystem integriert wurde, gelang es erst nach einer ausführlicheren Beschäftigung mit der Struktur von diagonalen Gleitsymmetrien, wie dies in der ramessidischen Zeit geschah, horizontal gleitsymmetrische Systeme zu erzeugen. Festzuhalten bleibt, dass innerhalb der Gruppe der ornamentalen Module die horizontal symmetrischen Systeme aufgrund der unterschiedlichen involvierten Komponenten komplex strukturiert sind und es daher plausibel erscheint, dass sie sich im ägyptischen Bereich nur in den Dekoren der Spätzeit finden.¹²³³

¹²³⁰ Siehe dazu zwei Deckenmuster aus Theben aus dem Grab des Petamenopet [TT 33] bei: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 57, 173-174.

¹²³¹ Der Frage nach der Herkunft, die bereits bei der Einführung der Spiralmotive in die ägyptischen Dekore aufkam, wird in den beiden folgenden Kapiteln ausführlicher nachgegangen.

¹²³² Diese Struktur liegt auch dem insbesondere in der persischen Teppichkunst und in der Ornamentkunst der Neuzeit so häufig eingesetzten Teppich- oder Streumuster zu Grunde.

¹²³³ Auffällig ist, dass es sich um ein Deckenmuster aus der 26. Dynastie handelt, als Ägypten u. a. durch die Rekrutierung großer Söldnerheere aus dem Mittelmeerraum in den Kontakt mit unterschiedlichen Kulturen trat. So finden sich Ornamente mit Gleitsymmetrie, wenn auch an ein Schlingensystem gebunden, mitunter auf archaischen attischen Vasen; siehe dazu die Abbildung der Nettosvase bei: Erika Simon, Die griechischen Vasen, München 1976, Abb. 44/45.

3.7. Zusammenfassung der Entwicklungsgeschichte der ägyptischen Ornamentik und ihrer strukturellen Beziehungen zu den figuralen Darstellungen

3.7.1. Zusammenfassung der Entwicklungsgeschichte der ägyptischen Ornamentik

Die Darlegung von Entwicklungen und Strukturen der ägyptischen Ornamentik innerhalb der Gattung der Grabmalerei von den Anfängen bis zur ptolemäischen Zeit hat zunächst die Prämissen aufgezeigt, mit denen die ägyptische Ornamentik in frühdynastischer Zeit einsetzt. Zu ihnen gehören:

1. Farbe konstituiert Form: Im ägyptischen Ornament konstituiert sich das wichtigste, in allen Perioden gleichermaßen eingesetzte Ornament, der Blockstreifenfries, weniger durch eine gestaltete Form, sondern vielmehr durch das zum Teil rhythmisierte Nebeneinandersetzen von Streifen unterschiedlicher Farbe.¹²³⁴
2. Farbe konstituiert Grund: Noch vor der Einführung des Gittersystems für Figuren, welches vermutlich erst durch die Verwendung von ornamentalen Gitternetzen angeregt wurde, nutzt man ein Gitter, um ein Zickzackmuster nicht in Streifenform, sondern aus einzelnen farbigen Quadraten zusammengesetzt auf den Malgrund aufzutragen. Da sich die beim Auftrag ausgesparten wandgrundigen Quadrate entweder als Ornamentgrund oder als inverses Muster lesen lassen, entsteht im Auge des [modernen] Betrachters eine geschlossene polychrome Fläche.
3. Bilaterale symmetrische Valenzen: In den frühen Phasen der ägyptischen Dekore ist es das Strukturprinzip der bilateralen Symmetrie, mit deren Hilfe die Ornamente erzeugt werden.¹²³⁵ Dabei sind die ornamentalen Module stets orthogonal ausgerichtet.
4. Finite, rotationssymmetrische Figuren: Sie stellen in den frühen Phasen der ägyptischen Ornamentik zunächst eine Ausnahmeerscheinung dar. Doch sie erweisen sich als unentbehrliche Struktur für die Ausbildung der vegetabilen Form der Lotosblüte bzw. der Lotosknospe, die zuerst in vierfacher Ausführung innerhalb der Form eines Vierpasses oder vertikal und horizontal über ein Quadrat gespiegelt auftritt.¹²³⁶

¹²³⁴ Erst sekundär zur Farbe kommt die rhythmische Anordnung zum Tragen. Wie die spätere Entwicklung des Blockstreifenfrieses zeigt, verzichtet man bald auf die Rhythmik zugunsten einer analogen Polychromie.

¹²³⁵ Dies gilt für den Blockstreifenfries ebenso wie für das Zickzackmuster. Beide Muster werden von Anfang an sowohl vertikal als auch horizontal eingesetzt.

¹²³⁶ Zu diesen Strukturen müssen auch die Friese auf gemalten Diademen gezählt werden, in welchen Rosetten mit um 90° gedrehten Lotosblüten alternieren. Da in Bezug auf die Lotosblüten nur horizontale Symmetrien vorliegen, ist es unwahrscheinlich, dass man die Fähigkeit zur Rotationssymmetrie in den Rosetten erkannt hat. Wenn eine Erkenntnis darüber vorlag, hat man zumindestens die Drehsymmetrie nicht geschätzt.

Hinsichtlich ihrer rotationssymmetrischen Valenz fallen darüber hinaus auch die in bilateral gespiegelten Zickzackmustern eingestellten, farblich von umgebenden Mustern unterschiedenen Quadrate bzw. Rhomben in diese Gruppe.

Die Ornamentik in den Dekoren des Mittleren Reiches zeichnet sich in weiten Bereichen durch eine Auseinandersetzung mit Farbe, Form und Ornamentstruktur aus. Die Konflikte entstehen, weil im Mittleren Reich zusätzliche symmetrische Valenzen und ornamentale Strukturen integriert werden, die aller Wahrscheinlichkeit nach¹²³⁷ aus den Dekoren importierter Güter benachbarter vorderasiatischen und ägäischen bronzezeitlicher Kulturen in die ägyptische Ornamentik übernommen wurden. Abgesehen von einer Ausnahme handelt es sich in diesen Fällen um lineare Ornamentstrukturen, die man in den Dekoren des Alten Reichs vergeblich sucht.

Zu diesen neu integrierten ornamentalen Modulen zählen:

1. Spiralen: Diese per se asymmetrischen linearen Motive werden flächig gebreitet und zunächst flächendeckend zu symmetrisierten Systemen zusammengesetzt. In diesen Systemen unterliegt die einzelne Spirale jedoch weiterhin einer dilatationssymmetrischen Valenz. Eine selten eingesetzte Sonderform der Spirale stellt die Konfiguration einer archimedischen Spirale in der Form des linearen Mäanders dar.
2. Vierpass-Rosetten: Als erste finite drehsymmetrische Figur findet die Vierpass-Rosette¹²³⁸ mit scheibenförmigem Kontur Eingang in die ägyptische Ornamentik. Die Vierpass-Rosette zeichnet sich durch eine vierfach rotationssymmetrische Valenz aus. Als finite Rundscheibe besitzt sie keine eigene Bindungsfähigkeit, doch in Flächenmustern der ägyptischen Decken werden die einzelnen Rosetten so dicht nebeneinandergesetzt, dass zwischen ihren vertikalen und horizontalen Reihen rhomboide Flächen entstehen, die ihrerseits einer vierfachen rotationssymmetrischen Valenz unterliegen und damit einer Musterstruktur folgen, die sich bereits im Alten Reich im zentralen Bereich von Zickzackmustern konstituiert hatte. Einer starken Ausbildung von rotationssymmetrischen Valenzen in den flächendeckenden Mustern mit Rosetten stehen jedoch zum einen die unterschiedlichen Farbstreifen der rhomboiden Flächen und zum anderen der regelmäßige Farbwechsel innerhalb der Rosetten entgegen. Diese formal und farblich unterschiedenen Flächen drängen

¹²³⁷ Dass sich ein derart von der vorherigen ägyptischen Ornamentik abweichendes Muster-Modul wie die vierfachen laufenden Spiralen unabhängig von äußerem Einfluss entwickelt, käme einem Quantensprung gleich. Welche Vorbilder zu der Übernahme führten, soll im Anschluss an die Erörterung der Ornamentik der anderen ägäischen Hochkulturen diskutiert werden.

¹²³⁸ Zwar lassen sich in ikonographischen Kontexten bereits einzelne Rosetten in fröhdynastischer Zeit nachweisen, doch diese konstituieren sich nicht mit weiteren analogen oder anderen ornamentalen Motiven zu Mustern.

durch ihr Farb-Changieren im Auge des Betrachters jedoch den Eindruck der rotationssymmetrischen Valenzen zurück.

3. Finite, aber endlos reproduzierbare Module: Die aus den Vierpass-Strukturen der ornamentalen Dekore des Alten Reiches entstandenen vegetabilen Strukturen emanzipieren sich zu einzelnen, bilateral symmetrischen Modulen, welche darüber hinaus durch eine Unterscheidung von unten und oben definiert sind. Diese Eigenschaften befähigen sie zur Lösung unterschiedlicher struktureller Probleme, zunächst als verbindendes Element und zur Dekoration von Gegenständen, an welchen der obere und untere Teil unterschiedlich gekennzeichnet werden soll.
4. Schachbrettmuster: Das echte zweifarbige Schachbrettmuster, welches eine Sonderform des traditionellen, aus aneinandergesetzten farbigen Quadraten bestehenden Zickzackmusters dargestellt, tritt erst nach engeren Kontakten mit den Handelsobjekten vorderasiatischer Kulturen auf und könnte daher auf diese äußeren Einflüsse zurückzuführen sein. Die besonderen Eigenschaften des zweifarbigen Schachbrettmusters liegen strukturell in der Ausbildung von vierfachen rotationssymmetrischen Valenzen, wobei das einzelne Modul von vier Quadraten bei einer echten Zweifarbigkeit nicht axialsymmetrisch ist. Bei der Ausbildung eines echt zweifarbigen Moduls tritt der Eigenwert jeder der beiden Farben zugunsten eines Farbkontrastes zurück. Im Gegensatz zu den zahlreichen echten Schachbrettmustern in vorderasiatischen Dekoren scheint man sowohl die hohe rotationssymmetrische Valenz als auch die starke Kontrastwirkung in den ägyptischen Dekoren nicht geschätzt zu haben, da nur ein erhaltenes Deckmuster mit einem derartigen Modul erhalten ist.¹²³⁹

In den zahlreichen ornamentalen Dekoren der 18. Dynastie werden die in den Dekoren des Mittleren Reich allmählich entwickelten symmetrischen Strukturen – wie rotationssymmetrische und dilatationssymmetrische Valenz sowie die Fähigkeit einer Differenzierung zwischen oben und unten – stärker miteinander und innerhalb traditioneller ornamentaler Systeme kombiniert. Als neues strukturelles Element fällt insbesondere in den Deckendekoren die häufige Einbindung diagonal gleitsymmetrischer Valenzen ins Auge. Motivisch setzt bei finiten

¹²³⁹ Die im Kapitel *Ägypten* aufgezeigten Symmetrie- und Farbpräferenzen der ägyptischen Kunsthandwerker lassen es der Verfasserin fraglich erscheinen, ob es sich bei der Deckendekoration in Beni Hassan wirklich um ein genuines Schachbrettmuster handelt. Sie vermutet, dass die darauf aufgetragenen Vierpässe bereits verblasst sind. In diesem Fall handelte sich um ein Muster, wie es sich bereits in einem Grab der 5. Dynastie [Grab des Ptahhotep] in Sakkara nachweisen lässt; siehe dazu die Abbildung bei: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, *Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 4,11.

Strukturen eine Vegetabilisierung [Blattrosetten, üppige Lotosblüten in naturnaher Farbgebung] ein. Auch zoomorphe Motive finden sich in dekorativen Kontexten.

Zu den wichtigsten dekorativen Systemen gehören:

1. polychrome Zickzackmuster mit diversen eingestellten, in der Regel rotationssymmetrischen Motiven [flächendeckend],
2. vier diagonal laufende Spiralen mit eingestellten Rosetten [flächendeckend],
3. Scheiben mit Lotosblüten [flächendeckend],
4. Friese mit Lotosblüten,
5. Kombinationen von heterogenen, übereinander liegenden Friesen,
6. eine Vorform des sogenannten Tapetenmusters, das sich aus Translationen zoomorpher Motive in diagonal gleitsymmetrischen Strukturen zu einem flächendeckenden Muster konstituiert.

In der ramessidischen Zeit geht die Experimentierfreudigkeit in den ornamentalen Dekoren zurück. Erneut setzt sich eine polychrome Gestaltung gegenüber höherwertigen Symmetrieeigenschaften wie freier Rotationsfähigkeit und diagonal gleitsymmetrischen Valenzen durch. Zum obersten dekorativen Prinzip entwickelt sich nicht eine einfache vollständige Füllung der Fläche, eventuell auch unter Einbindung malgrundiger Areale, sondern das dichte Füllen der Fläche in mehreren Registern [horror vacui].

Diese Neigung zum Ordnen, zu orthogonalen Ausrichtung und zum Füllen manifestiert sich vor allem:

1. in einer Reduzierung und Orthogonalisierung der Spiralsysteme,
2. in einer vegetabilen Zwickelfüllung,
3. in horizontalen Frieskombinationen, welche durch Supraposition eine weitere Ornamentstruktur aufbauen, die sich in der Regel auf ein bereits bekanntes geometrisches Muster [z. B. das Zickzackmuster] zurückführen lässt.

In den ornamentalen Dekoren der Spätzeit werden die bereits vorhandenen Ornamentssysteme weitergeführt, wobei der Einsatz von traditionellen, bereits im Alten Reich entstandenen Ornamentssystemen überwiegt. Doch es werden – vermutlich durch äußere Beeinflussung¹²⁴⁰ – auch neue Strukturen entwickelt, welche sowohl in der antiken Ornamentik als auch später in der europäischen Ornamentik eine große Bedeutung erlangen.

Dabei handelt es sich beide Male um Spiegelungen bei vegetabilen Motiven:

¹²⁴⁰ Im Jahr 525 marschieren die Perser in Ägypten ein und bereits in der Zeit davor gab es enge Kontakte Ägyptens mit ausländischen Kulturen.

1. das Phänomen der Gleitspiegelung von vegetabilen Motiven lässt sich als Ursprung des sogenannten Tapetenmusters verstehen.
2. die Spiegelung eines vegetabilen Motivs, der Lotosblüte, und damit eine stärkere Ornamentalisierung dieses vegetabilen Motivs durch eine Entwertung seiner Eigenschaft, unten und oben kennzeichnen zu können. Diese eindeutige Orientierung hat jedoch das ägyptische Lotosblütenmotiv aufgrund seiner Konstituierung aus dem Vierpass heraus nie in einem hohen Maße besessen.

3.7.2. Zusammenfassung der strukturellen Beziehungen zwischen Ornament und den figuralen Darstellungen

Die Beziehung zwischen Ornament und Figur zeichnet sich in der monumentalen ägyptischen Wandmalerei zunächst durch eine große Distanz zueinander aus.

Gemeinsam sind beiden folgende Darstellungsmodi:

1. Im Alten Reich: das Kriterium der bilateral symmetrischen Valenz, wobei der formale Unterschied darin besteht, dass ein Ornamentmodul – z. B. ein Blockstreifen oder ein farbiges Quadrat – eine vollständig bilaterale Symmetrieachse¹²⁴¹ besitzt, eine menschliche Figur jedoch nicht. Erst aus zwei antithetisch einander zugewandten Figuren, dem sogenannten Wappenstil, entsteht eine vollständige bilateral symmetrische Struktur.
2. Im Mittleren Reich: Ausbildung von Gitternetzen, wie sie sich bereits als Vorzeichnungen für Zickzackmuster im Alten Reich nachweisen lassen, als Zeichenhilfen für großformatige Figuren und Deckenmuster.
3. Im Neuen Reich:
 - 3.1. Farbliche Korrespondenzen, z. T. auch analoge Muster im Dekor und als Verzierung an Kleidung, Schmuck und anderen Attributen.
 - 3.2. Formale Korrespondenzen in den rhythmischen Bewegungen von Köpfen, Armen und Beinen.
 - 3.3. Durch einen mitunter flächendeckenden Einsatz ornamentaler Module – wie Lotosblüten und Rosetten – wird auch in den Darstellungen mit menschlichen Figuren eine flächendeckende Form der Darstellung erreicht.
4. In der Spätzeit: Für einige reliefierte Wanddekorationen in ptolemäischer Zeit lassen sich einige Gitternetze für die gesamte Wanddekoration, d. h. für figurale Register, die Hieroglyphen und das ornamentale Dekor, nachweisen.

¹²⁴¹ Die bilaterale Symmetrieachse spielt jedoch auch für das einzelne Modul keine große Rolle, da erst in Kombinationen das eigentliche Muster entsteht, welches sich jedoch streng axial ausrichtet.

Fazit:

Da man in der ägyptischen Wandmalerei bis in die Spätzeit hinein offensichtlich keinen Wert auf eine vollständige Kompatibilität zwischen einem der bekannten ornamentalen Symmetriesysteme und der symmetrischen Grundform der Figur¹²⁴² legt, kann es zu keiner richtigen Annäherung zwischen Figur und Ornament kommen. Ein weiteres Indiz für eine konträre Auffassung beider Darstellungsmodi lässt sich auch aus der in der Regel fehlenden Konturierung der ornamentalen Elemente ableiten. So finden sich dekorative Konturierungen lediglich in einigen Mustern und Friesen mit Lotosblüten, insbesondere in den ramessidischen Dekoren. Daher stellt das sämtlichen Dekorationsmodi unterliegende einheitliche Gitternetz die größtmögliche Form der Kompatibilität dar. Erst eine frontale Figurendarstellung hätte auch die figurale Darstellung zu einer vollständigen bilateralen Symmetrieform geführt, doch dies findet nur in Ausnahmefällen in der Spätzeit und dann nur bei ausgewählten Darstellungen von bestimmten Göttern bzw. Göttinnen statt.¹²⁴³

¹²⁴² Wie die Ausführungen gezeigt haben, handelt es sich dabei um eine komposite symmetrische Struktur.

¹²⁴³ Es ist vor allem die Göttin Nut, welche bereits in der Dritten Zwischenzeit auf Sarkophagen frontal dargestellt wird; siehe dazu: Henri Stierlin, Christiane Ziegler, Tanis. Vergessene Schätze der Pharaonen, München 1987, S. 15 [Zeichnung der Innenseite des Deckels vom Rosengranitsarkophag Psusennes I.].

B i b l i o g r a p h i e z u K a p i t e l 3 :

- Guillemette Andreu, Anna Maria Donadoni Roveri (ed.), *Gli artisti del Faraone. Deir el-Medina e le Valli dei Re e delle Regine*, Mailand 2003.
- Alexander Badawy, *Architecture in Ancient Egypt and the Near East*, Cambridge Mass. 1966.
- Christian Jürgen Bahr, *Proportion und Vermessung des Gesichts in Kunst und Medizin und der Goldene Schnitt*, [Diss.] Tübingen 1991.
- Elizabeth J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991.
- Kathryn A. Bard, *The Emergence of the Egyptian State (3200-2686 v. Chr.)* in: Ian Shaw, *The Oxford History of Ancient Egypt*, Oxford 2000.
- Jürgen von Beckerath, *Chronologie des pharaonischen Ägypten. Die Zeitbestimmung der ägyptischen Geschichte von der Vorzeit bis 332 v. Chr.*, Mainz 1997.
- AK Manfred Bietak (ed.), *Pharaonen und Fremde – Dynastien im Dunkel*, Wien 1994.
- Manfred Bietak, *Avaris. The Capital of the Hyksos. Recent Excavations at Tell el-Dab'a*, London 1996.
- Manfred Bietak, *The Center of Hyksos Rule: Avaris (Tell el-Dab'a)*, in: Eliezer D. Oren (ed.), *The Hyksos: New Historical and Archeological Perspectives*, Philadelphia 1997.
- Manfred Bietak, Ernst Czerny (ed.), *The Synchronisation of Civilisations in the Eastern Mediterranean in the Second Millennium B.C. III : Proceedings of the SCIEEM 2000 – 2nd EuroConference*, Vienna 28th of May – 1st of June 2003, Wien, 2007.
- Robbie G. Blakemore, *History of Interior Design and Furniture. From Ancient Egypt to Nineteenth-Century Europe*, New York u. a. 1997.
- Robert Boulanger, *Egyptian Painting and the Ancient East*, London 1967.
- Janine Bourriau, *The Second Intermediate Period (ca. 1650-1550BC)*, in: Ian Shaw, *The Oxford History of Ancient Egypt*, Oxford 2000, S. 185-217.
- Charlotte Booth, *The Hyksos Period in Egypt*, Malta 2005.
- Blanche R. Brown, *Ptolemaic Paintings and Mosaics and the Alexandrian Style*, Cambridge Mass. 1957.
- Emma Brunner-Taut (ed.), *Ägypten. Geschichte – Kunst – Menschen*, Stuttgart 1984.
- Albert Champdor, *Altägyptische Malerei*, Leipzig 1959.
- Janice L. Crowley, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age*, Goterna 1989.
- Nina M. Davies, *Picture Writing in Ancient Egypt*, Oxford 1958.
- Nina M. Davies, *Ägyptische Wandmalerei*, Berlin 1959.
- Norman de Garis Davies, *The Tomb of the Vizier Ramose*, London 1941.
- Whitney Davies, *Two Compositional Tendencies in Amarna Reliefs*, *AJA* 82, 1978, S. 387-393.
- Jacobus van Dijk, *The Amarna Period and the Later Kingdom*, in: Ian Shaw, *The Oxford History of Ancient Egypt*, Oxford 2000, S. 272-313.
- Sergio Donadoni, *Theben. Heilige Stadt der Pharaonen*, München 1999.
- Eberhard Dziobek, Thomas Schneyer, Norbert Semmelbauer (ed.), *Eine ikonographische Datierungsmethode für thebanische Wandmalereien der 18. Dynastie*, Heidelberg 1992.
- Walter B. Emery, *Excavations at Sakkara: Great Tombs of the First Dynasty*, London 1958.
- Arthur Evans, *The Palace of Minos. A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization at Knossos, Bd.1: The Neolithic and Early and Middle Minoan Ages*, London, 1921.
- Evgraf Stepanovič Fedorov: *Evgraf Stepanovič Fedorov, Novye pribory dlja geometričeskich i optičeskich isledovanij kristallov*, St. Petersburg 1894 [Evgraf Stepanovič Fedorov, *Symmetry of Crystals*, Washington 1971].
- Carol A. Hrvol Flores, Owen Jones. *Design, Ornament, Architecture, and Theory in an Age in Transition*, New York 2006.
- Werner Forman, Hannelore Kischkewitz, *Die altägyptische Zeichnung*, Hanau 1988.
- Karen Polinger Foster, *Aegean Faience of the Bronze Age*, New Haven and London 1979.
- Perla Fuscaldo, *Tell el – Dab'a X. The Palace District of Avaris. The Pottery of the Hyksos Period and the New Kingdom. Part I: Locus 66*, Wien 2000.
- William H. Goodyear, *The Grammar of Lotus*, London 1891.
- Elizabeth Goring, Nicholas Reeves, John Ruffle (ed.), *Chief of Seers. Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred*, London 1997.
- Wolfram Grajetzki, *The Middle Kingdom of Ancient Egypt. History, Archaeology and Society*, London 2006.
- Heike Guksch, Eva Hoffmann, Martin Bommes (ed.), *Grab und Totenkult im Alten Ägypten*, München 2003.
- Günther Höbl, *Altägypten im Römischen Reich. Der römische Pharao und seine Tempel*, 3 Bde., Mainz 2000.
- Eva Hoffmann, *Das Grab des Neferenpet, gen. Kenro (TT 178)*, Mainz 1995.
- Erik Hornung, *Tal der Könige. Ruhestätte der Pharaonen*, Augsburg 1995.
- AK Jaromir, *Ägypten. 4000 Jahre Kunst*, Berlin 2003.
- Brigitte Jaroš-Deckert, *Das Grab des Jnj-jtj.f: die Wandmalereien der XI. Dynastie*, Mainz 1984.

- Owen Jones, *The Grammar of Ornament: Illustrated by Examples from Various Styles of Ornament*, London 1856.
- Johannes Kalter, *Symmetrien in der islamischen Kunst*, in: AK Bernd Krimmel (ed.), *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, Darmstadt 1986, S. 177-196.
- Helene J. Kantor, *The Aegean and the Orient in the Second Millenium B.C.*, New York 1947.
- Helene J. Kantor, *Plant Ornament, Its Origin and Development in the Ancient Near East*, Chicago 1986.
- Jay Kappraff, *Connections. The Geometric Bridge between Art and Science*, New York 1991.
- Aharon Kempinski, *The Hyksos: A View from the Northern Canaan and Syria*, in: Eliezer D. Oren (ed.), *The Hyksos: New Historical and Archeological Perspectives*, Philadelphia 1997.
- Christiana Köhler, *Die Keramik von der späten Naqada-Kultur bis zum frühen Alten Reich (Schichten III bis VI)*, Mainz 1998.
- Arielle P. Kozloff, *The Malqata/El-Amarna Blues: Favourite Colours of Kings and Gods*, in: Elizabeth Goring, Nicholas Reeves, John Ruffle (ed.), *Chief of Seers. Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred*, London 1997, S. 178-192.
- Jean Leclant (ed.), *Ägypten, Band I: das Alte und das Mittlere Reich. Von der Vorgeschichte bis zum Ende der Hyksoszeit (1500 v. Chr.)*, München 1979.
- Jean Leclant (ed.), *Ägypten. Band II: Das Großreich 1560-1070*, München 1980.
- Edward Harrington Lockwood, Robert Hugh Macmillan, *Geometric Symmetry*, Cambridge 1978.
- Jaromir Malek, *The Locusts on the Dagger of Ahmose*, in: : Elizabeth Goring, Nicholas Reeves, John Ruffle (ed.), *Chief of Seers. Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred*, London 1997.
- Peter Der Manuelian, *Living in the Past. Studies in Archaism of the Egyptian Twenty-sixth Dynasty*, London 1994.
- John K. McDonald, *House of Eternity. The Tomb of Nefertari*, Singapur u. a. 1996.
- Arpag Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Tübingen 1989.
- Kazimierz Michalowski, *Die ägyptische Kunst, neubearbeitet und erweitert von Jean-Pierre Corteggiani et al.*, Darmstadt 2001.
- Elio Moschetti, *Horemheb. Talento, fortuna e saggezza di un re*, Turin 2001.
- William H. Peck, *Ägyptische Zeichnungen aus drei Jahrtausenden*, Bergisch Gladbach 1979.
- John Devitt Stringfellow Pendlebury et alii (ed.), *The City of Akhenaten. Teil III: The Central City and the Official Quarters, Band I: Text*, London 1951.
- Jessica Rawson, *Chinese Ornament. The Lotus and the Dragon*, London 1984.
- Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985].
- Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927.
- Gay Robins, *Egyptian Painting and Relief*, Haverfordwest 1986.
- Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994.
- Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997.
- Gay Robins, *The Feminization of the Male Figure in New Kingdom Two-Dimensional Art*, in: Elizabeth Goring, Nicholas Reeves, John Ruffle (ed.), *Chief of Seers. Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred*, London 1997, S. 251-265.
- Edna R. Russmann, *Vulture and Cobra at the King's Brow*, in: Elizabeth Goring, Nicholas Reeves, John Ruffle (ed.), *Chief of Seers. Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred*, London 1997.
- Heinrich Schäfer, *Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage*, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Emma Brunner-Taut, Wiesbaden ⁴1963, S. 75-85.
- Emerich Schaffran, *Altägyptische Malerei*, Bern ³1978.
- August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig 1905.
- Sylvia Schoske, Dietrich Wildung (ed.), *Nofret die Schöne. Die Frau im Alten Ägypten*, Mainz 1984.
- Regine Schulz, *Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus. Eine Untersuchung zu den sogenannten Würfelhockern 2 Bde.*, Hildesheim 1992.
- AK Jürgen Settgast (ed.), *Von Troja bis Amarna. The Norbert Schimmel Collection New York*, Mainz 1978.
- Ian Shaw, *The Oxford History of Ancient Egypt*, Oxford 2000.
- Maria C. Shaw, *Ceiling Patterns from the Tomb of Hepzefa*, *AJA* 74, 1970, S. 25-30.
- Abdel Ghaffar Shedid, Matthias Seidel, *Das Grab des Nacht. Kunst und Geschichte eines Beamtengrabes der 18. Dynastie in Theben-West*, Mainz 1991.
- Abdel Ghaffar Shedid, *Die Felsgräber von Beni Hassan in Mittelägypten*, Mainz 1994.
- William Kelly Simpson, *The Vessels with Engraved Designs and the Repoussé Bowl from the Tell Basta Treasure*, *AJA* 63, 1959, S. 29-45.
- William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson]*, New Haven [u. a.] ³1998.
- Karl Steinorth, Josef Pokorny (ed.), *Senn-nefer. Die Grabkammer des Bürgermeisters von Theben*, Mainz 1986.
- Henri Stierlin, Christiane Ziegler, *Tanis. Vergessene Schätze der Pharaonen*, München 1987.
- Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963.

- William A. Ward, *Egypt and the East Mediterranean World 2200-1900 v. Chr.: Studies in Egyptian Foreign Relations during the first Intermediate Period*, Beirut 1971.
- Barbara Watterson, *Amarna. Ancient Egypt's Age of Revolution*, Stroud u. a. 1999
- Carola Wedel, *Nofretete und das Geheimnis von Amarna*, Mainz 2005.
- Holger Weitzel, *Kristallographische Symmetrien in der bildenden Kunst*, in: AK Bernd Krimmel (ed.), *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, Darmstadt 1986, S. 417-436.
- Hermann Weyl, *Symmetry*, Princeton 1981.
- André Wiese, *Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig. Die Ägyptische Abteilung*, Mainz 2001.
- Dietrich Wildung, *Sesostris und Amenemhet. Ägypten im Mittleren Reich*, München 1984.
- Dietrich Wildung, *Die Kunst des alten Ägypten*, Freiburg 1988.
- Eva Wilson, *Ancient Egyptian Designs*, *British Museum Pattern Books 3*, London 1990.
- Eva Wilson, *Ornamente. Das Handbuch einer 8000jährigen Geschichte*, Bern 1996.

4. Finite Rotationssymmetrien und schnelle Farbwechsel als gemeinsame Struktur von Ornament und Figur in der Flächenkunst des Alten Orient

Die ältesten bislang bekannten altorientalischen¹²⁴⁴ Wandmalereien aus Çatal Höyük in Anatolien stammen aus dem 6. Jahrtausend v. Chr. und sind zugleich die ersten Wandmalereien überhaupt, welche aus Stadtkulturen erhalten sind.¹²⁴⁵ Doch erlaubt die Fundsituation in der Folgezeit weder das Aufzeigen einer kontinuierlichen Tradition innerhalb der Malerei selbst noch den Vergleich von Dekorationen typologisch analoger Bauten. Bereits der geographische Rahmen, in dem sich die Dekorationsform ausbreitet, welche unter dem Begriff „altorientalische Malerei“ zusammengefasst wird, ist wesentlich weitläufiger als das ägyptische Kerngebiet um den unteren Nilllauf, unterliegt äußerst unterschiedlichen Einflüssen und entzieht sich daher einer einheitlichen Betrachtungsweise. Darüber hinaus ließen der z. T. schlechte Erhaltungszustand der einzelnen Monumente¹²⁴⁶ und fehlende Publikationen der einzelnen Fundorte es nicht geeignet erscheinen, die altorientalischen Dekorationen an den Anfang dieser Untersuchung zu stellen, obwohl es sich bei den frühen altorientalischen Dekorationen noch um neolithische Dekore handelt, die wesentlich älter als die frühesten erhaltenen bronzzeitlichen ägyptischen Dekore sind.

Da nun bereits in dem Kapitel über die ägyptische Wandmalerei zahlreiche unterschiedliche dekorative Systeme sowie deren zugrundeliegenden Strukturen behandelt wurden, werden in dem nun folgenden Kapitel über die altorientalische Wandmalerei zwar in chronologischer Reihenfolge die wichtigsten Zentren der altorientalischen Wandmalerei vorgestellt, jedoch nur diejenigen Dekorationen eingehender besprochen, deren Strukturen sich von den bereits analysierten Strukturen in den ägyptischen Dekoren unterscheiden. Auf eventuelle Analogien zu bereits abgehandelten Strukturen in ägyptischen Dekoren soll hingegen nur kurz Bezug genommen werden.

Auf eine weitere Gattung in der altorientalischen Flächenkunst, die zahlreichen Dekorsysteme, die sich aus glasierten Kacheln konstituieren, wird nur verwiesen, wenn diese Dekore in Bezug auf die ornamentale Struktur oder in Bezug auf die eingesetzten ornamentalen Module einen neuen Aspekt aufweisen, der sich in den freskierten Dekorationen nicht nachweisen ließ. Ein abschließender Vergleich der ägyptischen und altorientalischen Dekorationssysteme wird dann

¹²⁴⁴ Topographisch zählt man zum *Alten Orient* folgende Gebiete: Syrien, Palästina, Phönizien, Kleinasien und Anatolien.

¹²⁴⁵ Siehe dazu u. a.: Robert Boulanger, *Ägyptische und Altorientalische Malerei*, Lausanne 1966, S. 83f.

¹²⁴⁶ Nach der Darstellung von Nunn bietet die Fundlage *nur wenige Marksteine in der Entwicklung der Malerei, von denen unsere gesamten Ergebnisse abhängen. Es sind Çatal Höyük, Tell'Uqair, Mari und Til Barsip*: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 250.

unter Einbeziehung der minoischen Wandmalerei nach deren Untersuchung im folgenden Kapitel gezogen.

4.1. Forschungsgeschichte

Zwar besteht das ornamentale Repertoire in den altorientalischen Dekoren nur aus wenigen Motiven, zu denen finite rotationssymmetrische Motive wie die Rosette, die Swastika und der Stern sowie das Flechtband in seiner finiten und infiniten Gestaltung zählen, doch diese Motive dominieren nicht nur die bildende Kunst der unterschiedlichen Kulturen des Alten Orients, sondern wirkten auch prägend auf die Kunst der zeitlich darauf folgenden islamischen Kulturen ein. Selbst in heutiger Zeit zählen diese Motive nicht nur in den islamischen, sondern auch in den westlichen, von der griechisch-römischen Antike beeinflussten Kulturen zu den wichtigsten eingesetzten dekorativen Elementen in den Werken der angewandten Kunst.

Daher verwundert es nicht, dass insbesondere klassische Archäologen die Bedeutung der altorientalischen Ornamentik¹²⁴⁷ für die Entwicklung des griechischen Ornaments betonen. Dennoch erfolgte bis zum heutigen Tag kein Versuch, der altorientalischen Ornamentik ein chronologisches und/oder systematisches Gerüst zu geben. Dies liegt zunächst daran, dass ein wichtiger Bereich der altorientalischen Ornamentik aus Friesen und flächendeckenden Mustern besteht, welche sich aus finiten Motiven – wie Rosette oder Stern¹²⁴⁸ – zusammensetzen. Diese Motive unterscheiden sich formal in der Regel nur wenig von analogen Motiven in figuralen Darstellungen und diese formalen Korrespondenzen laden zu einer ikonographisch-ikonologischen Deutung förmlich ein.¹²⁴⁹

Abgesehen von dem Kriterium der Ähnlichkeit fördert bereits die finite Struktur des einzelnen ornamentalen Motivs seine inhaltliche Deutung.¹²⁵⁰ So verhält es sich insbesondere bei dem

¹²⁴⁷ Dazu zählen u. a. Payne und Jacobsthal.

¹²⁴⁸ So meint u. a. Parrot, dass die Rosette in Kombination mit kleineren Kreuzen im Dekor eines Tellers aus Arpatschije *die Vorstellung des Firmamentes mit der täglich wiederkehrenden Sonne, Sternfeldern und leuchtenden Nächten erwecke*: André Parrot, Sumer. Die mesopotamische Kunst von den Anfängen bis zum 12. vorchristlichen Jahrhundert, München 1962, S. 50.

¹²⁴⁹ Damit erfolgt zumindest ikonographisch eine Annäherung zwischen der menschlichen Figurendarstellung und dem Ornament. Diese gedankliche Einheit verhindert jedoch ein näheres Interesse an einer Untersuchung des strukturellen Systems der eingesetzten Ornamente, denn man glaubt ja, sie – im Sinne einer abstrakten Begrifflichkeit – verstanden zu haben. So schreibt u. a. Parrot über das aus abstrakten Elementen zusammengesetzte Dekor der Samarra-Keramik des 5. Jt.: *Ein volles Leben verbirgt sich hinter diesen Ornamenten, eine ganze Welt lebt in dieser Symbolik. Die Menschheit drückt mit solchen Formen Hoffnung und Furcht aus, und offensichtlich verkündet sie bereits ein bestimmtes Credo. Der Reigen der Steinböcke oder die aus den Haaren von vier Frauen gebildete Swastika sind Zeichen jenes vitalen Aufschwungs, der die ganze Schöpfung beseelt*: André Parrot, Sumer. Die mesopotamische Kunst von den Anfängen bis zum 12. vorchristlichen Jahrhundert, München 1962, S. 44.

¹²⁵⁰ Zu einer rein inhaltlichen Deutung von Ornamenten siehe u. a.: Frauke Krahe, Ornamente – verschlüsselte Zeichen, Worpsswede 2001.

Motiv der Rosette, dem wichtigsten und am häufigsten in den altorientalischen Dekoren eingesetzten Motiv. Den altorientalischen ornamentalen Modulen mit geometrischen Strukturen wie Rauten, Zickzackmuster etc. hingegen, denen keine Gegenständlichkeit unterstellt wird und denen dadurch nach gängiger Forschungsmeinung auch keine inhaltliche Relevanz zukommt, wird kein Interesse entgegengebracht.¹²⁵¹ Daher sucht man für diese Gattung der altorientalischen Kunst detaillierte Beschreibungen und/oder strukturelle Analysen vergeblich.¹²⁵² Eine ikonographisch-ikonologische Betrachtungsweise von ornamentalen Dekoren impliziert meist nicht nur die Prämisse, dass der Charakter des ornamentalen Dekors in der Regel nicht eigenständig, sondern nur attributiv zu den großformatigen Figurendarstellungen und daher vernachlässigbar sei, sondern eine derartige Betrachtungsweise verhindert auch grundsätzlich das Interesse an einer strukturellen Analyse des Dekors insgesamt. Dies gilt für figurale Darstellungen und Ornamente gleichermaßen.¹²⁵³ Deutlich wird dieses Vorgehen vor allem in den Untersuchungen, welche sich mit der Frage der Übernahme und Einbindung von Motiven innerhalb des ägäischen Raumes beschäftigen. Dazu zählen vor allem die Untersuchungen von Kantor (1947),¹²⁵⁴ Stevenson Smith (1965),¹²⁵⁵ Ward (1971),¹²⁵⁶ Helck (1962)¹²⁵⁷ und Crowley (1989).¹²⁵⁸ Akribisch wird der Suche nach Ursprüngen und Übernahmen von Motiven nachgegangen, wobei jedoch primär dekorative Motive wie Spiralen und Rosetten bedeutungstragenden Motiven wie Greifen gleichgesetzt werden, und nachdem dies geschehen ist, wundert man sich, dass letztlich keine klaren Aussagen gelingen, weder zur Provenienz von Motiven

¹²⁵¹ Riegl sieht einen derartigen Unterschied in seiner Abhandlung der geometrischen Ornamentik nicht, sondern führt sämtliche geometrische Formen auf den dekorativen Umgang mit der Linie zurück; siehe dazu: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 3.

¹²⁵² So erfolgt z.B. häufig der lapidare Kommentar *Schachbrettmuster*, in der Regel ohne Benennung der Farben und ohne Angabe, um wieviel Musterreihen es sich handelt. Oder in den Beschreibungen werden einfach geometrische Bezeichnungen hintereinandergereiht, ohne die Beziehung der einzelnen Elemente zueinander zu erörtern; siehe dazu u. a.: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 36. Lediglich wenn anthropomorphe und/oder zoomorphe Figuren sich wiederum zu geometrischen Konfigurationen – wie z.B. einer Swastika – konstituieren, wird auch der zugrundeliegenden geometrischen Form eine inhaltliche Bedeutung unterstellt; siehe dazu u. a.: André Parrot, *Sumer. Die mesopotamische Kunst von den Anfängen bis zum 12. vorchristlichen Jahrhundert*, München 1962, S. 44.

¹²⁵³ Anders hingegen urteilt Barthel Hrouda in einer neueren Abhandlung zur assyrischen Kunst: Barthel Hrouda, *Die Assyrer und ihre Kunst in neuer Sicht*, Bayerische Akademie der Wissenschaften Heft 3, 2003, S. 3-30. Hrouda plädiert dafür, dass die mathematische Beschreibung von Symmetrieklassen, wie sie für das Gebiet der Kristallographie entwickelt worden war, auch für die Analyse der figural darstellenden Orthostatenreliefs aus den Palästen von Nimrud eingesetzt werden sollte: Barthel Hrouda, *Die Assyrer und ihre Kunst in neuer Sicht*, Bayerische Akademie der Wissenschaften Heft 3, 2003, S. 4.

¹²⁵⁴ Helene J. Kantor, *The Aegean and the Orient in the Second Millenium B.C.*, New York 1947.

¹²⁵⁵ William Stevenson Smith, *Interconnections in the Ancient Near East*, New Haven and London 1965.

¹²⁵⁶ William A. Ward, *Egypt and the East Mediterranean World 2200-1900 B.C.*, Beirut 1971.

¹²⁵⁷ Wolfgang Helck, *Die Beziehungen Ägyptens und Vorderasiens zur Ägäis bis ins 7. Jahrhundert v. Chr.*, Darmstadt 1979 [¹1962].

¹²⁵⁸ Janice L. Crowley, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age*, Goterna 1989.

und noch weniger zu deren Einbettung in die Kunstgattungen einer anderen Kultur.¹²⁵⁹ Stattdessen erscheint in all diesen Untersuchungen der ägäische Raum als Substrat eines regen Motivtransfers und es wird lediglich das Auftauchen eines Motivs, wie z. B. der Rosette, in der ägyptischen oder mesopotamischen Kunst verfolgt, während sowohl über den ursprünglichen ornamentalen Kontext als auch über eine Integration in neue ornamentale Systeme diskret hinweggesehen wird. Darüber hinaus erfolgt auch keine Diskussion über den Ursprung dieses Motivs.¹²⁶⁰

Diese Geringschätzung bzw. Nichtachtung des ornamentalen Kontextes insbesondere in den Abhandlungen zur altorientalischen Malerei ist um so verwunderlicher, als bereits Riegl¹²⁶¹ in seinen 1893 veröffentlichten *Stilfragen* vor allem mit Bezug auf die altorientalische Ornamentik, von der er jedoch lediglich Fragmente aus der assyrischen Periode kannte, auf die Bedeutung des Kontextes hinweist. Dabei geht es Riegl sowohl um die strukturelle Anbindung der einzelnen Ornamentmotive innerhalb eines Frieses bzw. innerhalb eines flächenfüllenden Musters als auch um die Relation zwischen Rahmung und Füllung, wobei er zu Letzterer auch Darstellungen menschlicher Figuren zählt.¹²⁶² Um ein Bild- oder Musterfeld völlig umschließen zu können, benötigt ein Ornament die Fähigkeit, Ecken zu umrunden. Riegl legt in einem Vergleich zwischen einem vegetabilen ägyptischen und altorientalischen Fries dar, dass in der ägyptischen Ornamentik noch keine Ecklösung erreicht worden ist. Als Beispiel aus der altorientalischen Kunst wählt Riegl eine assyrische Türschwelle, deren zentrales Paneel mit Vierpässen und Rosetten verziert ist. Umschlossen wird das dekorierte Zentrum von einem Lotosknospen/Lotosblütenfries, der mit *arcaded stems* verbunden ist.

Im Gegensatz zur ägyptischen Ornamentik, in welcher trotz der Ausbildung von *arcaded stems* nie der Versuch unternommen wurde, eine formale Verbindung zwischen einem horizontalen und vertikalen Fries herzustellen, stellt man sich – so die Argumentation Riegls – in der assyrischen Ornamentik dieser Problematik und kommt dadurch zu einer befriedigenden Lösung des Eckkonfliktes. Zwei formale Komponenten tragen dazu bei:

¹²⁵⁹ So endet die Untersuchung von Crowley letztlich in der Aussage, dass es einen internationalen ägäischen Stil gibt, ohne den Versuch, dieses Phänomen zu konkretisieren; siehe dazu: Janice L. Crowley, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age*, Goterna 1989, S. 287ff.

¹²⁶⁰ Siehe dazu: Janice L. Crowley, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age*, Goterna 1989, S. 84.

¹²⁶¹ Riegl hebt als altorientalische Leistung für diese figural-ornamentale Art der An- bzw. Einbindung die Ecklösung hervor; siehe dazu: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 86ff. Dagegen sieht Riegl das Prinzip der Zwickelfüllung, das für ihn in der ägyptischen Flächenkunst für die Ausbildung der vegetabilen Ornamentik grundlegend war, in der altorientalischen Ornamentik verkümmert.

¹²⁶² Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 87.

1. Der Bogen, welcher jeweils die letzten Lotosknospen zweier orthogonal aneinanderstoßender Friese miteinander verbindet, verläuft tangential zur Ecke des Paneels, welches gerahmt werden soll.
2. Eine senkrecht zur konkaven Bogenmitte gestellte Lotosblüte sorgt nicht nur für eine reibungslose Alternierung zwischen Knospen und Blüten, sondern vermittelt darüber hinaus durch ihre diagonale Ausrichtung zwischen den orthogonal gerichteten Friesen sowie zwischen den Ecken von Paneel und Randbordüre.¹²⁶³

Neben der *geschickten Ecklösung*¹²⁶⁴ betont Riegl vor allem die Trennung zwischen Mittelfeld, dem als Rahmung und zugleich als Verknüpfung dienenden Zwischenraum und der Bordüre. Betrachtet man hingegen die entstandenen Ornamentstrukturen unter dem Aspekt der Koordinierung und Vereinheitlichung, so besteht die Bedeutung der assyrischen Ecklösung darin, dass eine vollständige Rahmung eines inneren Bild- oder ornamentalen Feldes durch einen vegetabilen Fries vollzogen werden kann. Erreicht wird dies, indem man zusätzlich zu dem vorhandenen orthogonalen System für die Konstruktion des Frieses auch die diagonale Struktur mit berücksichtigt und ornamental belegt.¹²⁶⁵ Die Frage, warum es den orientalischen Kunsthandwerkern in zeitlich späteren Phasen leichter fällt, sich innerhalb von ornamentalen Friesen von einer vollständig orthogonalen Ausrichtung zu lösen, stellt Riegl nicht. Auch ein Vergleich mit einem der wichtigsten altorientalischen Ornamente, dem Flechtband, welches nicht nur dem umlaufenden Lotosknospen/Lotosblütenfries analoge, sondern noch weitergehende Eigenschaften¹²⁶⁶ zu einer Ecklösung bereit hält, findet sich bei Riegl nicht.¹²⁶⁷ Zwar wird das Flechtband, welches bereits Riegl für ein genuin mesopotamisches Ornament hält, vor der altorientalischen Ecklösung abgehandelt, doch er bezieht die formalen Eigenschaften des

¹²⁶³ Riegl unterschlägt dabei, dass man in der ägyptischen Ornamentik nie versucht hat, einen Lotosblütenfries als rundum einfassende Rahmung einzusetzen. In Ägypten wählt man dafür die unterschiedlichen Varianten des Blockstreifenfrieses. Hier geht der Übergang von der vertikalen zur horizontalen Ausrichtung diskreter vor sich, doch man versucht nie, den Hiat beim Übergang von der Vertikale in die Horizontale zu mildern oder etwa den Streifen in der Ecke leicht diagonal anzusetzen.

¹²⁶⁴ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 94.

¹²⁶⁵ Ein Strukturelement, welches – wie bereits im vorherigen Kapitel ausgeführt – in der ägyptischen Ornamentik nie heimisch wurde.

¹²⁶⁶ Das Flechtornament kann vertikal horizontal sowie diagonal eingesetzt werden und besitzt dadurch die Eigenschaft, über Ecken hinweggleiten zu können. Darüber hinaus lässt es sich auch als finites rotationssymmetrisches Motiv einsetzen.

¹²⁶⁷ Riegl verwahrt sich jedoch gegen die These Sempers, das Flechtband vom *Urzopf* abzuleiten: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 89.

Flechtbandes nicht in seine Überlegungen zur Ecklösung ein, da es ihm primär um das Aufzeigen der Entwicklung der vegetabilen Ornamentik¹²⁶⁸ geht.¹²⁶⁹

Auch der Rosette, dem *gebräuchlichsten*¹²⁷⁰ Motiv in der altorientalischen Ornamentik, widmet Riegl nur wenige Zeilen, da er das Motiv für eine Aufsicht auf die Lotosblüte und daher für genuin ägyptisch hält und daher bereits kurz im Kapitel über ägyptische Ornamentik abgehandelt hat.¹²⁷¹ Riegls Forschung zur altorientalischen Ornamentik ist leider ohne Echo in der späteren Forschung zur altorientalischen Kunstgeschichte geblieben ist und daher steht – trotz Riegls treffender Beurteilung einzelner Aspekte dieses Bereiches – eine systematische Einordnung der wichtigsten altorientalischen Ornamentmotive bzw. -module noch aus.¹²⁷² Dies kann in der vorliegenden Untersuchung nicht geleistet werden, doch sollen die wichtigsten Ornamentmotive, welche im Kontext mit gut erhaltenen monumentalen Wandmalereien oder glasiertem Wandschmuck vorhanden sind, auf ihre strukturellen Merkmale hin untersucht werden. Anschließend erfolgt der Vergleich der herausgearbeiteten ornamentalen Symmetriewertigkeiten – analog zum Vorgehen im vorherigen Kapitel – mit den symmetrischen Eigenschaften der dazugehörigen Darstellungen von menschlichen Figuren. Da aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nur wenige Wandmalereien für ein derartiges Vorgehen in Frage kommen, wird auf eine zusammenfassende Darstellung der Forschungsliteratur zur altorientalischen Wandmalerei an dieser Stelle verzichtet. Entsprechende Angaben finden sich jeweils bei dem untersuchten Monument. Die wichtigste Zusammenfassung von bibliographischen Angaben zu Untersuchungen über die altorientalische Wandmalerei findet sich bei Nunn (1988).¹²⁷³

¹²⁶⁸ Eine Zusammenfassung der gängigen vegetabilen orientalischen Ornamente findet sich bei: Helene J. Kantor, *Plant Ornament, Its Origin and Development in the Ancient Near East*, Chicago 1986.

¹²⁶⁹ Auch zur Genese und typologischen Einordnung des Flechtbandes findet sich bei Riegl wenig, obwohl das Flechtband eine zentrale Rolle in der altorientalischen Ornamentik spielt.

¹²⁷⁰ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 97.

¹²⁷¹ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 53.

¹²⁷² Zumal Riegl die frühen altorientalischen Dekore aus Çatal Höyük, Teleilat Ghassul, Tell'Uqair, Mari und Nuzi noch nicht kannte. Riegl standen lediglich Abbildungen der wesentlich jüngeren assyrischen Dekore zu Verfügung.

¹²⁷³ Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988.

4.2. Die altorientalische Wandmalerei

4.2.1. Technik und Farben

Über dem Malgrund, welcher in mehreren Schichten aufgebracht wird und aus gemagertem Lehm und/oder Gips, seltener aus Kalk¹²⁷⁴ besteht, werden die Farben meist *al fresco*, seltener *al secco* aufgebracht.¹²⁷⁵ Als früheste verwendete Farbe findet sich Rot als Bodenanstich und als Bemalung von umlaufenden Sockelzonen.¹²⁷⁶ Bald kommen Weiß, Schwarz, Braun und zahlreiche Schattierungen zwischen Rot und Braun hinzu. Die Anzahl der eingesetzten Farben scheint sich nach dem Umfang der Dekoration und nach der Motivwahl zu richten.¹²⁷⁷ Zwar dominieren die Erdfarben bis ins zweite Jahrtausend hinein, doch in einigen Orten – u. a. auch in Çatal Höyük¹²⁷⁸ – lassen sich Gelb und Blau, später auch Grün an einigen Artefakten und gelegentlich auch in der Wandmalerei bereits früh nachweisen.¹²⁷⁹ In der ersten Hälfte des 2. Jahrtausends entwickelt sich infolge der Kombination sämtlicher bekannter Farben eine äußerst polychrome Wandmalerei, deren Farbpalette sich vor allem durch eine Vielfalt an unterschiedlichen Rottönen auszeichnet. In der neuassyrischen Malerei reduziert man die Anzahl der eingesetzten Farben wieder: Man beschränkt man sich nun auf die vier Farben Rot, Weiß, Schwarz und Blau, setzt jedoch Rot weiterhin in mehreren Nuancen ein.¹²⁸⁰

¹²⁷⁴ Zur Technik der altorientalischen Wandmalerei siehe vor allem: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 6ff. Zur topographischen Lage siehe die Karte im Anhang der eben zitierten Untersuchung von Nunn.

¹²⁷⁵ Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 5. Nach Nunn betrachtet man in der Forschung zur altorientalischen Malerei die erhaltenen Fragmente aus Alalakh als das erste altorientalische Fresko, eine Technik, die wahrscheinlich von Knossos übernommen wird. Details werden später *al secco* hinzugefügt; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 12f.

¹²⁷⁶ Dies unterscheidet die altorientalische von der ägyptischen Wandmalerei. Eine umlaufende Sockelzone aus mehreren, farblich differenzierten horizontalen Bändern findet sich dort erst in den Grabdekorationen der 18. Dynastie. Die Höhe der altorientalischen Sockelzonen variiert zwischen 0,50m und 1,50m.

¹²⁷⁷ Zunächst zeichnen sich geometrische Dekorationen durch eine geringere Farbvielfalt als Darstellungen mit menschlichen und tierischen Figuren aus. Innerhalb der figuralen Darstellungen wird wiederum bei unterschiedlicher Thematik weiter farblich differenziert; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 19.

¹²⁷⁸ Zu den anderen Orten siehe: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 19.

¹²⁷⁹ James Mellaart, Çatal Hüyük. A Neolithic City in Anatolia, Proceedings of the British Academy 51, 1965, S. 208 [deutsche Übersetzung: James Mellaart, Çatal Hüyük. Stadt aus der Steinzeit, Bergisch Gladbach 1967].

¹²⁸⁰ Eine Tabelle zur Farbverteilung in der altorientalischen Wandmalerei findet sich bei: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 20-23.

4.2.2. Çatal Höyük

Bei den in Çatal Höyük¹²⁸¹ in mehreren Fundschichten erhaltenen Wandmalereien¹²⁸² handelt es sich um Dekorationen von Häusern, die vermutlich zum Wohnen, aber darüber hinaus gleichzeitig auch als Sanktuarien dienten.¹²⁸³ Neben geometrischen Figuren, Friesen und Mustern zeigen zahlreiche erhaltene Fragmente unterschiedliche Tierdarstellungen, die sich meist in großer Nähe von kleinformatigen menschlichen Figurendarstellungen befinden.¹²⁸⁴ Da die Größenrelation zwischen Tieren und Menschen nicht ihrem realen Verhältnis entspricht, könnte sich ikonographisch in den überdimensionalen Tierdarstellungen deren Bedeutungsgröße ausdrücken.¹²⁸⁵ Aber die Tier- und Menschendarstellungen unterscheiden sich nicht nur in Bezug auf die sehr unterschiedlich gewählten Größen, sondern vor allem in Bezug auf ihre formale Struktur. Die flächig gestalteten Körper und die parallel nebeneinander gesetzten Beine der Tiere verleihen den Tierdarstellungen einen Aspekt der Statik. Dieser steht im Kontrast zu den kleinen, agil agierenden menschlichen Figuren, die modernen Strichmännchen ähneln.¹²⁸⁶

Im Gegensatz zur ägyptischen Wandmalerei, in welcher sich Figur und Dekor erst allmählich annähern, dokumentiert die formale Struktur von Fragmenten, die aus einer frühen¹²⁸⁷ Schicht [Schicht V]¹²⁸⁸ mit Darstellungen menschlicher Figuren geborgen wurden, dass die menschliche Figur strukturell analog zu einem der wichtigsten finiten ornamentalen Motive innerhalb

¹²⁸¹ Zur Topographie von Çatal Höyük siehe die Karte im Anhang bei: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988. Eine Abbildung einer Zeichnung von Mellaart, welche die Gebäudegrundrisse der Grabungsschicht VIIb zeigt, findet sich bei: Heinrich Klotz, Die Entdeckung von Çatal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund, München 1997, Abb. 6.

¹²⁸² Sämtliche Funde aus Çatal Höyük zeichnen sich dadurch aus, dass sie farbig bemalt waren; siehe dazu: Orhan Bingöl, Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei, Mainz 1997, S. 9.

¹²⁸³ Heinrich Klotz, Die Entdeckung von Çatal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund, München 1997, S. 19.

¹²⁸⁴ Zur Einführung in die neolithische Malerei siehe u. a.: Orhan Bingöl, Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei, Mainz 1997, S. 9-19.

¹²⁸⁵ Eine Übersicht der Tierdarstellungen in Çatal Höyük findet sich bei: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 44f. Abgesehen von den gemalten Tierdarstellungen wurden auch häufig Tontierplastiken gefunden; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 201.

¹²⁸⁶ Diese Art der Darstellung wird häufig als *chiffrenartig* beschrieben, doch es ist fraglich, ob die damaligen Bewohner ihre Darstellungen auf eine derartig moderne, von der Schrift abhängige *Leseweise* von Bildern und bildähnlichen Systemen wahrnahmen.

¹²⁸⁷ Vor den ersten bildlichen Darstellungen in Schicht IX wurde die Wand einfach rot gestrichen oder mit plastischen Formen wie der sogenannten *gebärenden Frau* dekoriert; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 35 Abb. 10.

¹²⁸⁸ Menschliche Darstellungen sind ab Schicht VIII anzutreffen, jedoch selten. Erst ab Schicht VI A finden sich menschliche Darstellungen häufiger; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 36f. Bei den ältesten Darstellungen menschlicher Figuren handelt es sich um Darstellungen der sogenannten *gebärenden Frauen*. [Nunn, (1988) Abb. 10]. Zur Datierung der unterschiedlichen Schichten von Çatal Höyük siehe vor allem: James Mellaart, Çatal Hüyük. Stadt aus der Steinzeit, Bergisch Gladbach 1967, S. 45ff.

der ägäischen Ornamentik der Bronzezeit konstruiert wird. Die finiten, nicht unbedingt orthogonal ausgerichteten, in der Regel unverbundenen Darstellungen präsentieren sich dem Betrachter als Figuren, welche sich in einer Bewegungsfolge befinden. Diese Wahrnehmung entsteht durch eine mentale Analogisierung der menschlichen Figur mit einem rotierenden Prinzip.¹²⁸⁹ Quasi als *Urmodul* hinter einer derartigen Weise der Figurendarstellung steht das finite, rotationssymmetrische ornamentale Motiv der Swastika,¹²⁹⁰ welches sich in modifizierter Form auch auf zahlreichen dekorierten Wandfeldern¹²⁹¹ in Çatal Höyük¹²⁹² findet. Gekennzeichnet ist die Swastika durch eine rotierende Bewegung, welche durch keinerlei axialsymmetrische Eigenschaften gehemmt wird.¹²⁹³ Aufgrund dieser strukturellen Analogie zu einem finiten rotationssymmetrischen ornamentalen Motiv ohne axialsymmetrische Valenzen unterscheidet sich die frühe Darstellung menschlicher Figuren in der altorientalischen Wandmalerei grundlegend von den Darstellung der menschlichen Figur in den ägyptischen Dekoren. Während bereits in den frühen ägyptischen Dekoren – bei einem gleichzeitigen Verzicht auf jegliche Andeutung von Bewegung – axialsymmetrische Strukturen dominant sind, spielt die Darstellung von Beweglichkeit in den frühen Dekoren von Çatal Höyük die wichtigste Rolle, wohingegen axialsymmetrische Valenzen ausgeblendet werden. Darüber hinaus weist die strukturelle Korrespondenz zwischen Figur und Ornament in den frühen Dekoren von Çatal Höyük auf einen Aspekt der Ornamentalisierung der menschlichen Figur in der frühen Phase der vorderorientalischen Wandmalerei hin, den man in den – allerdings wesentlich später entstandenen – ägyptischen Dekoren vergeblich sucht.

Eine Farbanalyse der Wandmalereien aus den unterschiedlichen Fundschichten von Çatal Höyük ergibt, dass stets die drei Grundfarben Weiß – Schwarz – Rot verwendet werden. Die vorherrschende Farbe Rot wird jedoch häufig variiert und umfasst ein Spektrum von Rot, Rot-

¹²⁸⁹ Rotation ist eine direkte Isometrie, d.h. die Teile sind durch Isometrie verbunden. Hinzu kommt beim Kreis die Kongruenz; siehe dazu: Edward Harrington Lockwood, Robert Hugh Macmillan, *Geometric Symmetry*, Cambridge 1978, S. 9.

¹²⁹⁰ Zu einer frühen Darstellung der Swastika auf einer Schale aus Sāmarrā siehe: Barthel Hrouda, *Der Alte Orient. Geschichte und Kultur des alten Vorderasien*, München 1991, S. 44 [Abb.].

¹²⁹¹ Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, Taf. 30f.

¹²⁹² Zu den Wandmalereien in Çatal Höyük siehe vor allem: Heinrich Klotz, *Die Entdeckung von Çatal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund*, München 1997, Taf. 7-31.

¹²⁹³ Bei einer tetraeden Rotation gibt es keine Unterscheidung zwischen der x- und der y-Achse. Daher zeigt das erste beschreibende Symbol [pm] Reflexionslinien in beiden Richtungen an, während das zweite *m* auf ein weiteres Richtungspaar verweist, welches in 45^0 zu den Achsen verläuft. Eine tetraede Rotation ohne irgendwelche Spiegelungen wird mit $p4$ beschrieben. Ihr unterliegt die Swastika oder das im Englischen als *whirligig* bezeichnete Element; siehe dazu: Edward Harrington Lockwood, Robert Hugh Macmillan, *Geometric Symmetry*, Cambridge 1978, S. 20. Die Swastika rotiert in der Regel rechts herum.

orange, Rosarot bis Rotbraun.¹²⁹⁴ Die Malereien sind entweder über einer – meist roten – Sockelzone angebracht oder nehmen aufgrund ihrer tiefen Position selbst die Funktion der untersten Zone ein.¹²⁹⁵ Vielleicht aufgrund des umlaufenden Streifendekors auf den Sockelzonen scheint man eine Trennung und/oder Unterteilung der Malereien in Bezug auf die einzelnen Wandflächen ebenfalls nicht für notwendig erachtet zu haben, denn es findet an den Raumecken zumindest kein offensichtlicher thematischer oder formal-struktureller Wechsel statt.¹²⁹⁶

4.2.2.1. Darstellung der menschlichen Figuren in der *Jagd- und Tanzszene*

Die unterschiedlich großen Figuren sind unabhängig voneinander ohne Grundlinie verstreut in die Fläche gesetzt. Eine Berührung erfolgt nur zwischen Mensch und Tier in der sogenannten *Jagdszene*.¹²⁹⁷ Die Ansätze von Armen und Beinen sind häufig bis zu 90° vom Körper ab gespreizt, ein Verfahren, welches sich in den Ellenbogen- bzw. Kniegelenken wiederholt, als habe man die Gliedmaßen analog den rotierenden Hasten einer Swastika aufgefasst.¹²⁹⁸ Ein weiteres, zentrifugales Element entsteht durch das Tierfell, welches die meisten Figuren in Taillenhöhe tragen. In Beziehung zum menschlichen Körper ist es horizontal ausgerichtet und wirkt daher im Auge des Betrachters zunächst analog einer horizontalen Spiegelachse, obwohl in der Figur selbst keine horizontalsymmetrische Valenz vorhanden ist.¹²⁹⁹ Gleichzeitig wird das Auge auf die Taille und damit auf den Dreh- und Bewegungsimpuls der Figur gelenkt. Da keine Figur sich auf der gleichen Höhe einer weiteren Figur befindet und da darüber hinaus weder eine Figur ihre Bewegung strikt analog zu einer zweiten Figur ausführt noch zwei Figuren sich zu einer antithetischen Gruppe ergänzen, kann sich zwischen den Figuren auch keine axialsymmetrische Valenz ausbilden. Dennoch konstituieren sich sich, insbesondere in der *Tanzszene*, aufgrund ähnlicher rhythmischer Bewegungen im Auge des Betrachters Figurengruppen

¹²⁹⁴ Nach Nunn handelt es sich dabei um darstellende Farben, da keine Elemente gemalt werden, welche eine andere Farbgebung verlangen. Als Ausnahme erwähnt Nunn nur die Blaufärbung einer eingeschnittenen Kuh an der Südwestwand des Raumes VII,1: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 238. Es erscheint jedoch fragwürdig, ob man diesen Schluss ziehen kann. Die Frage, ob es den Malern um eine wirklichkeitstreuere Darstellung ging, nur weil sie z.B. kein rotes Wasser dargestellt haben, muss offen bleiben, da ein Beweis aufgrund anderer erhaltener Artefakte mit eindeutig naturalistischer Farbgebung fehlt.

¹²⁹⁵ Die Wanddekorationen bestehen in der Regel aus zwei horizontalen Bereichen, einer unteren Zone, die entweder einfarbig oder mit einfachen geometrischen Motiven dekoriert ist, und der eigentlichen Zone mit Figurendarstellungen oder mit ornamentalem Dekor. Die obere Zone wird nicht dekoriert; siehe dazu: Orhan Bingöl, *Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei*, Mainz 1997, S. 9.

¹²⁹⁶ Siehe dazu die Abbildung des Dekorationsschemas der Jagdszene aus Raum F V,1 bei: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 42f. Abb. 1.

¹²⁹⁷ Siehe dazu die Abbildung einer Computerrekonstruktion bei: Heinrich Klotz, *Die Entdeckung von Çatal Hüyük. Der archäologische Jahrhundertfund*, München 1997, Taf. 30; eine farbige Abbildung der Szene mit der Hirschjagd und ein Ausschnitt aus der Tanzszene findet sich bei: Orhan Bingöl, *Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei*, Mainz 1997, Taf. 1,1-2.

¹²⁹⁸ Siehe dazu einen vergrößerten Ausschnitt mit einer männlichen Figur aus der *Tanzszene* bei: James Mellaart, *Çatal Hüyük. Stadt aus der Steinzeit*, Bergisch Gladbach 1967, S. 191 Taf. XIII.

¹²⁹⁹ Durch diese Vortäuschung einer Symmetrie wird das Moment der Bewegung beruhigt.

in Form von vertikalen, horizontalen oder auch diagonalen Reihungen, die mitunter aufgrund ähnlicher Bewegungen auch den Anschein einer antithetischen Gruppe erwecken.¹³⁰⁰

Zwei strukturell unterschiedliche Typen prägen die Figurendarstellung¹³⁰¹ dieser Szenen:

1. Der erste, meist aufrecht dargestellte Figurentyp besitzt einen im Profil gegebenen Kopf¹³⁰² und darunter einen frontal dargestellten Oberkörper, der – abgesehen von den asymmetrischen Armbewegungen über eine vertikale Symmetrieachse verfügt. Die Oberschenkel sind in einem Winkel von ca. 90° vom Körper abgespreizt. Der vorgestellte Unterschenkel und Fuß sind häufig wiederum in einem Winkel von ca. 90° angegeben, der hintere Unterschenkel dagegen verläuft fast auf Kniehöhe parallel zum horizontal ausgestellten Tierfell. Eine derartige Anordnung der unteren Gliedmaßen erinnert an die Struktur eines Swastika-Motivs.
2. Bei extremen Beugungen, Streckungen oder dem Agieren der Figur verliert der Oberkörper seine Frontalansichtigkeit und stattdessen wird der gesamte Oberkörper [einschließlich des Kopfes] im Dreiviertelprofil dargestellt. Mitunter werden auch die Beine in diese Art der Darstellungen mit einbezogen. Die Figuren variieren in ihrer Körperhaltung beträchtlich voneinander. Meist wird eine Beugung des Rumpfes mit einer Beugung oder mit einer extremen Streckung der Beine kombiniert.

Eine einzige Figur wird im sogenannten *Knielaufscheema* dargestellt. Sie ist wesentlich größer als die Figuren, welche sie umgeben, sodass es ikonographisch fraglich ist, ob es sich dabei um die Darstellung einer menschlichen Figur und nicht eher um die Darstellung eines Gottes bzw. Heros handelt.¹³⁰³ Auch frontale Darstellungen werden nur für größere Figuren gewählt. Als Typus der sitzenden, sogenannten *gebärenden Frau* oder als applizierte Tonplastik¹³⁰⁴ findet man frontale Darstellungen jedoch häufiger. Bis auf zwei Ausnahmen wird Rot als Angabe der Körperfarbe für alle menschlichen und tierischen Lebewesen eingesetzt. Farblich differenziert wird nur in der Angabe der Lendenschurze. Eine ornamentale Kennzeichnung durch vierarmige

¹³⁰⁰ Heinrich Klotz, Die Entdeckung von Çatal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund, München 1997, Taf. 31.

¹³⁰¹ In der Regel werden die menschlichen Figuren als Silhouetten wiedergegeben; siehe dazu auch: Orhan Bingöl, Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei, Mainz 1997, S. 9.

¹³⁰² Die Augen sind meist nicht mehr sichtbar. Nur das Gesicht eines Mannes im Osträum der Kultstätte von E VI 1 ist in Frontalansicht dargestellt; siehe dazu auch: Orhan Bingöl, Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei, Mainz 1997, S. 9.

¹³⁰³ Diese Darstellung findet sich an einer Wand von Raum F V,1 zusammen mit anderen Menschendarstellungen und Kranichen; siehe dazu die Abbildung bei: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, Abb. 26.

¹³⁰⁴ Siehe dazu die Abbildungen bei: Heinrich Klotz, Die Entdeckung von Çatal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund, München 1997, Taf. 8; und bei: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, Abb. 10.

Sterne in Kreisen nimmt man auf den Fellen der *Tanzenden* vor. Entsprechende Muster tauchen auch auf den rein ornamental gestalteten Wänden auf.¹³⁰⁵

4.2.2.2. Die ornamentalen Darstellungen

Die Ornamentik in den Wandmalereien der unterschiedlichen Schichten von Çatal Höyük zeichnet sich nicht nur durch eine Vielfalt der Motive, sondern auch durch unterschiedliche Symmetrieeigenschaften aus.¹³⁰⁶

4.2.2.2.1. Swastika-analoga und andere finite Motive wie [modifizierter] Vierpass mit Rotationssymmetrie

Im Gegensatz zur ägyptischen Ornamentik, in der man – insbesondere in der frühen Phase – bevorzugt bilateral symmetrische flächendeckende Ornamentmodule einsetzt, verwendet man in den ornamentalen Wandmalereien von Çatal Höyük häufig finite, zwar bilateral asymmetrische Motive, die sich jedoch durch eine rotationssymmetrische Valenz auszeichnen. Meist handelt es sich dabei um diagonal ausgerichtete Kreuze, deren Hasten am Ende sich v-förmig gabeln [lineare Form] oder zu einem Dreieck verbreitern [flächige Form].¹³⁰⁷ Eine Kombination von asymmetrischen Formen und rotationssymmetrischen Valenzen legt aufgrund des asymmetrisch aufgebauten Bewegungsimpulses beim Betrachter eine gegenständliche Deutung der Motive nahe. Auch in der Forschung über Çatal Höyük hat dies bei einigen ornamentalen Wanddekorationen dazu geführt, dass die Motive meist ikonographisch gedeutet werden, da man noch einen gegenständlichen Ursprung ihrer abstrakten Formen zu erkennen glaubt.¹³⁰⁸ Übersehen wird dabei die einheitliche Struktur sowohl der einzelnen Motive als auch der

¹³⁰⁵ Siehe dazu die Abbildungen von sogenannten *Kelim-Mustern* bei: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 40 und Taf. 14,15.

¹³⁰⁶ Eine kurze Beschreibung des ornamentalen Dekors findet sich u. a. bei: Heinrich Klotz, Die Entdeckung von Çatal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund, München 1997, S. 34ff.; und: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 36ff.

¹³⁰⁷ Zu den Kreuzen mit den v-förmigen Enden siehe die Abbildung bei: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, Taf. 30. Zu den flächigen Drehmotiven siehe die Abbildung aus Raum VI B 8 bei: Heinrich Klotz, Die Entdeckung von Çatal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund, München 1997, S. 41 Abb. 24. Ein weiteres Motiv stellt ein Komposition aus zwei X-förmigen Kreuzen dar, die als vertikales und horizontales X übereinander gelegt werden, sodass ein sternförmiges Konstrukt mit acht Armen entsteht; siehe dazu die Abbildung aus dem Raum A III 8 bei Nunn, welche dieses Motiv als *Kleeblatt* bezeichnet: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, Taf. 31. Unterschiedliche drehsymmetrische Motive finden sich in einer Darstellung, welche auch Menschen zeigt. Aus diesem Grund geht u. a. Mellaart von einer gegenständlichen Deutung aus; siehe dazu: James Mellaart, Excavations at Çatal Hüyük 1962, Second Preliminary Report, Anatolian Studies 13, 1963, Taf. 8b.

¹³⁰⁸ So vermeint bereits Mellaart, der Ausgräber von Çatal Höyük in Raum VI B 8 in einem rasterartigen Wabennetz, welches er für nachträglich aufgetragen hält, *Insekten und Blumen* zu erkennen; siehe dazu: Heinrich Klotz, Die Entdeckung von Çatal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund, München 1997, S. 36, S. 40. Abb. 23, S. 41 Abb. 24 [beide Abbildungen sind Rekonstruktionen von Mellaart]. Nunn spricht in diesem Zusammenhang von einem *Blumenfeld, in dem Insekten und Schmetterlinge schwirren*: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 40.

gesamten dekorierten Fläche. Auffällig ist zunächst das Fehlen oder Vermeiden einer orthogonalen Ausrichtung der ikonographisch als *Blumen* identifizierten Motive, wodurch sie sich strukturell-ornamental als [modifizierter] Vierpass benennen lassen. Auch in der Reihung dominiert eine diagonale Orientierung von links oben nach rechts unten. Den wichtigsten Hinweis darauf, dass es sich um eine ornamentale Konfiguration handelt, liefert jedoch das sogenannte *Wabennetz*¹³⁰⁹, ein eckiges Rastersystem, in welches die Vierpässe und die sogenannten *Schmetterlinge* eingestellt sind. Daher kann das orthogonale Netz mit den eingestellten Motiven, welche zum größten Teil eine dem Vierpass analoge Struktur aufweisen, als Urtypus eines flächendeckenden Musters mit eingestellten finiten, rotationssymmetrischen Elementen gelten.¹³¹⁰ Auffällig ist, dass diese [finiten rotationssymmetrischen] Motive in der gleichen Schicht auftauchen wie die Darstellungen menschlicher Figuren.¹³¹¹

4.2.2.2. Die sogenannten *Kelim-Motive*

Zu den ältesten, in den Farben Rot, Weiß und Schwarz gemalten ornamentalen Motiven gehören die *Kelim-Motive*¹³¹², welche Mellaart¹³¹³ so bezeichnet, weil sie eine Ähnlichkeit zu den heutigen Mustern der Kelimteppiche zeigen.¹³¹⁴ Auch andere Autoren gehen von einem an der Webkunst orientierten Muster aus und verweisen u. a. auf die rahmenden horizontalen und vertikalen Bordüren.¹³¹⁵ Der Vergleich mit Strukturen, welche der Webtechnik entlehnt sind, liegt insofern nahe, als in Çatal Höyük einige der ältesten neolithischen Stoffreste gefunden wurden, die ähnliche Muster zeigen.¹³¹⁶ Dennoch enthalten diese Muster Elemente und Kombinationen,

¹³⁰⁹ Sämtliche Motive sind in rote Wabenrahmen eingestellt; siehe dazu: Heinrich Klotz, Die Entdeckung von Çatal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund, München 1997, S. 40 Abb. 23.

¹³¹⁰ Wie bereits in Kapitel 3 beschrieben, wird sich das Rastersystem zu einem quadratischen Raster weiterentwickeln, in welches häufig Vierpässe eingestellt werden. Eine beliebte ägyptische Variante stellt das Zickzackmuster mit eingestellten Vierpässen dar, der in der ägyptischen Ornamentik jedoch immer orthogonal ausgerichtet ist; siehe dazu u. a.: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 11,35.

¹³¹¹ Zumal die menschlichen Figuren über ein recht ähnliches Bewegungspotential verfügen wie die finiten rotationssymmetrischen ornamentalen Motive.

¹³¹² Das älteste *Kelim-Motiv* findet sich in Raum IX,8; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 36. Zur Abbildung eines *Kelim-Motivs* aus Raum VI A 50 siehe: Heinrich Klotz, Die Entdeckung von Çatal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund, München 1997, S. 38 Abb. 20.

¹³¹³ Abbildungen unterschiedlicher *Kelim-Motive* finden sich bei: James Mellaart, Çatal Hüyük. Stadt aus der Steinzeit, Bergisch Gladbach 1967, Taf. 29-38.

¹³¹⁴ Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 36. Zur Beziehung der *Kelim-Motive* zu gewebten Vorbildern siehe: Heinrich Klotz, Die Entdeckung von Çatal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund, München 1997, S. 35. Zur Bedeutung der textilen Webkunst in Çatal Höyük siehe vor allem: Elizabeth J. W. Barber, Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages, Princeton 1991, S. 126ff.

¹³¹⁵ Siehe dazu u. a.: Heinrich Klotz, Die Entdeckung von Çatal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund, München 1997, S. 38 Abb. 20.

¹³¹⁶ Zu den ältesten textilen Funden von Çatal Höyük siehe vor allem: Elizabeth J. W. Barber, Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages, Princeton 1991, S. 127ff.

welche sich nicht direkt auf eine textile Vorlage zurückführen lassen. So verläuft z. B. die wabenähnliche *Textur* eines Musters in Haus VI A 50 diagonal zu den vertikalen und horizontalen¹³¹⁷ *Bordüren*, die farblich und formal eine komplizierte Struktur aufweisen. Weiterhin zeigen die vertikalen *Bordüren* desselben Musters die Aufsicht auf ein Flechtmuster in den Farben Rot und Weiß, wobei Muster und Grundfarbe in der folgenden *Bordüre* vertauscht werden. Gleichzeitig erfolgt auch ein Farbwechsel der beiden Rauten, welche sich hinter der *Bordüre* jeweils aus zwei Dreiecken konstituieren. Ihre Grundseiten liegen parallel an den *Bordüren* an und sie sind – je nachdem ob sie weiß- oder rotgrundig gefüllt sind – mit der alternierenden Farbe konturiert. Ein weiterer Farbwechsel erfolgt durch eingestellte Motive, die sich darüber hinaus auch formal je nach Grundfarbe unterscheiden. Betrachtet man die Rautenmotive nur formal, ohne Berücksichtigung des Farbwechsels, so unterliegen sie einer diagonalen Gleitsymmetrie.¹³¹⁸ Sowohl der komplex eingesezte Farbwechsel als auch der differenzierte Gebrauch sowohl axial- als auch rotationssymmetrischer Valenzen legen es nahe, dass es sich bei dem sogenannten *Kelim-Motiv* nicht um eine direkte Entlehnung eines Musters aus einem zeitgenössischen gewebten textilen Artefakt handelt. Dennoch ist festzuhalten: Einige Indizien wie die verbindenden *Bordüren* mit Flechtmustern und die wabenähnliche *Textur* des Grundes weisen daraufhin, dass die Technik des Webens, die in Çatal Höyük ab ca. 6000 v. Chr. bereits mehrere unterschiedliche Arten der Fadenführung¹³¹⁹ umfasst, als Ausgangspunkt für bestimmte Musterformen gedient haben könnte. Diese Bedeutung der Textilkunst für die Entstehung und Entwicklung von Ornamenten ist erstmalig von Semper in seiner Abhandlung *Der Stil* ausführlich dargelegt worden.¹³²⁰

4.2.2.2.3. Zickzackmuster und Varianten

Zickzackmuster werden in den unterschiedlichen Wanddekorationen von Çatal Höyük relativ selten eingesetzt, und zwar meist – wie auch in den ägyptischen Dekoren der ersten Dynastie – vertikal, mitunter aber auch horizontal.

¹³¹⁷ Eine horizontale Bordüre wurde von Mellaart nur für den oberen Rand der Dekoration ergänzt.

¹³¹⁸ Abstrahiert man von der Farbe und betrachtet die Rautenmotive nur formal, so lassen sie sich die Endpunkte eines großformatigen Zickzackmusters lesen.

¹³¹⁹ Siehe dazu: Elizabeth J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991, S. 128f.

¹³²⁰ Siehe dazu: Gottfried Semper. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*. Band I: die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, Mittenwald 1977.

Riegl hingegen lehnte zwar eine derartige Theorie für die Genese des Wappenstils ab, bezog sich dabei jedoch lediglich auf Figurendarstellungen. Bronzezeitliche Stoffreste mit geometrisch konstruierten Webmustern standen ihm jedoch noch nicht zur Verfügung; siehe dazu: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 33ff.

4.2.2.3.1. Vertikales lineares Zickzackmuster

Im Gegensatz zu den breiten, polychrom angelegten Streifen der ägyptischen Zickzackmuster ist in den Zickzack-Ornamenten von Çatal Höyük die Linie maßgebend.¹³²¹ Lediglich das eingestellte Motiv der Raute wird als vollständig ausgemalte Fläche gegeben. Die lineare Ausführung der Zickzack-Hasten und die breite, von ihnen umschlossene Fläche ermöglichen den eingestellten Rauten die ungestörte Ausbildung einer rotationssymmetrischen Valenz. Darüber hinaus begünstigt die vertikale Ausrichtung des Zickzackmusters, welche durch das Einstellen von Rauten, d. h. auf den Kopf gestellten Quadraten, verstärkt wird, im Auge des Betrachters das Entstehen einer latenten bilateralsymmetrischen Valenz. Einer inversiven Leseweise des Zickzackmusters mit einem weißen Zickzack stehen die lineare Angabe von Rot¹³²² und die kleinen schwarzen Rauten entgegen. So präsentiert sich das Muster farblich nicht ausgewogen, jedoch in Bezug auf die formal-strukturierte Wahrnehmung als ein dynamisches Ornament.

4.2.2.3.2. Horizontales lineares Zickzackmuster

Horizontal wird das Zickzackmuster als untere und obere Begrenzung von gemalten oder reliefierten figuralen Darstellungen eingesetzt.¹³²³ Auch hier wird das Zickzackmuster gespiegelt, doch im Gegensatz zu den vertikalen Darstellungen werden horizontal zwei rote Linien parallel geführt, wodurch eine grundfarbene Fläche zwischen den beiden Hasten entsteht. Auch lässt man die aufeinander zulaufenden Hasten aufeinandertreffen, sodass die beiden Muster sich kreuzen und eine Kreuzungsfläche entsteht. Zur Mitte der kreuzenden Hasten tritt ein senkrechter Steg, und an diesen Positionen konstituiert sich ein sternförmiges Konstrukt. In die umschlossenen Flächen werden alternierend kleine Rauten mit doppelten Umrisslinien und zwei kleine Kreise, welche durch einen vertikalen Steg voneinander getrennt werden, eingestellt. Durch die Einfügung der vertikalen Stege, die in allen Partien des Musters – außer in den Flächen mit den eingestellten Rauten – erfolgt, tritt eine Vertikalisierung des Musters ein und führt zur Ausbildung von bilateralen Symmetrieachsen, während gleichzeitig die rotationssymmetrische Valenz der eingestellten Rauten und Kreise aufgrund ihres Umriss-Charakters zurücktritt.

¹³²¹ Auf weißem Grund wird eine rote, vertikal laufende Zickzacklinie gespiegelt. Eingestellt in die durch die Spiegelung umschlossene Fläche sind schwarze Rauten. Außerhalb der roten Zickzacklinien, um einen halben Rapport zu den schwarzen Rauten versetzt sitzen schwarze Dreiecke, deren Grundfläche nach außen gewandt ist. Sie initiieren damit im Auge des Betrachters die Assoziation, sie zu schwarzen Rauten zu vervollständigen und weisen damit auf einen fiktiven nächsten Rapport hin; siehe dazu eine Abbildung von einer Wand aus Haus VI B 44 bei: Heinrich Klotz, Die Entdeckung von Çatal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund, München 1997, Taf. 28.

¹³²² Rot wäre in diesem Fall dann Grund- oder Trennfarbe.

¹³²³ In dieser Funktion lässt es sich als Fries definieren, stellt also den ältesten erhaltenen horizontalen ornamentalen Fries in einer monumentalen vorderasiatischen Wandmalerei dar.

4.2.2.2.3.3. Das horizontale sogenannte *Kelim-Muster*

Eine Sonderform der horizontalen Zickzackmuster und der bereits behandelten *Kelim-Motive* stellt das sogenannte *Kelim-Muster* dar.¹³²⁴ Hinter den Bordüren, welche alternierend mit drei parallel geführten horizontalen Strichen und einem Vierpass besetzt sind, verläuft ein horizontales Zickzackmuster, dessen dunkelgrundiger¹³²⁵ Streifen mit einem leicht diagonal an- und absteigenden Wabenmuster gefüllt ist. Bekrönt werden die oberen Spitzen der Hasten jeweils durch ein der Swastika analoges Motiv.¹³²⁶ Wie beim einfachen horizontalen Zickzackmuster tritt auch hier aufgrund der vor dem Zickzackmuster geführten senkrechten Bordüren eine Vertikalisierung ein, während gleichzeitig die Rotationssymmetrie der finiten Motive durch ihre Fixierung auf den oberen Hastenspitzen zurücktritt.¹³²⁷

4.2.2.2.3.4. Das Flechtmuster

Ein gesonderter Blick soll auf die Bordürenmuster der *Kelim-Motive* geworfen werden, da sie eine frühe Form des Flechtmusters darstellen. In Çatal Höyük entwickelt es sich aus einem modifizierten, vertikal gespiegelten weißen [bzw. roten] Zickzackmuster. Die Hasten werden hier nicht linear, sondern als Streifen dargestellt¹³²⁸ und die abgeflachten Zackenspitzen reichen bis zum Bordürenrand. In die umschlossenen Flächen werden rotfarbene Rauten und in die äußeren Zwickel der Zacken rotfarbene Dreiecke mit nach außen gewandter Grundseite eingestellt.¹³²⁹ Bei längerer Betrachtung kommt es zu einem Changieren zwischen den als rotfarbenen Grund wahrgenommenen Rauten bzw. Dreiecken und dem weißen Zickzackmuster. Zwar fehlt den Bändern die Rundung, auch eine Überlappung ist noch nicht sichtbar, doch der

¹³²⁴ Eine Abbildung dieses Musters aus Raum VI B 1 findet sich bei: James Mellaart, Excavations at Çatal Hüyük, Anatolian Studies 12, 1962, Taf. 10a; und: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, Taf. 14. Eine weitere Form des horizontalen *Kelim-Musters* befindet sich in Raum A III 8; siehe dazu die Abbildung bei: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, Taf. 32. In diesem Beispiel zeigt die unvollendete Westwand, dass man zuerst die Dreiecke aufzeichnete und später die parallelen Linien für das Zickzack-Muster hinzufügte; siehe dazu auch: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 51.

¹³²⁵ Leider fehlt sowohl bei Mellaart als auch bei Nunn eine genaue Farbangabe.

¹³²⁶ Auch in den Freiräumen unterhalb der bekrönten Hastenspitzen waren Motive eingestellt, die jedoch nicht erhalten sind; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, Taf. 14.

¹³²⁷ Auch die Rotation der kleinen Vierpässe auf der Bordüre wird durch ihre Einbettung zwischen die horizontalen Streifen in ihrer symmetrischen Valenz zurückgestuft.

¹³²⁸ Dies geschieht nicht durch eine eigene Konturierung, sondern *ex negativo*, als inverse Leseweise der roten Ornamentmotive, welche sich dadurch im Auge des Betrachters zum Grund wandeln.

¹³²⁹ Eine Variation des Zickzackmusters als *Kelim-Motiv* stellt das Muster der unteren Wandzone in Raum VII 21 dar. Dabei handelt es sich zugleich um eine Variation des Schachbrettmusters. Queroblonge Rechecke werden durch beide Diagonalen unterteilt, sodass – je nach Sichtweise – entweder vier in ihrer Mitte mit Punkten versehene Dreiecke, deren Grundseite zugleich eine Seite des Rechteckes bildet, entstehen oder ein diagonal liegendes Kreuz [ein sogenanntes *Andreaskreuz*] entsteht, oder sich Teile eines Zickzackmusters in dem Rechteck manifestieren. Am rechten Rand erscheint ein doppelt so großes Rechteck mit analoger Füllung; siehe dazu: Orhan Bingöl, Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei, Mainz 1997, S. 11 Abb. 2.

Kreuzungspunkt beider Zickzackreihen wird bereits zu einem Areal ausgeweitet, welches sich einer eindeutigen Beurteilung durch den Betrachter entzieht.¹³³⁰ Damit ist bereits der wichtigste Aspekt des Flechtbandes ausgebildet, das verunklärte Areal der Kreuzung, das später zu einer Vor- oder Rückkreuzung genutzt werden kann und dadurch die angedeuteten axialsymmetrischen Valenzen des Flechtbandes zunichte macht.

4.2.2.2.4. Kontrast und Symmetrie: das Schachbrettmuster

Zu den früh ausgebildeten Mustern gehört auch das Schachbrettmuster, das in Çatal Höyük bereits in Schicht VIII in den Farben Weiß und Schwarz in einer rudimentären, rechteckigen¹³³¹ Variante auftritt.¹³³² Was den farbigen Kontrast betrifft, so hat man sich zwar durch die Farbwahl Weiß und Schwarz für den stärksten entschieden, welcher zwischen zwei Farben möglich ist, doch diese Intention wird teilweise zurückgenommen, indem man die schwarzen Vierecke nicht völlig ausfüllt und zusätzlich mit zwei Kreissilhouetten bedeckt.¹³³³ Dadurch entsteht nur ein abgeschwächtes zweifarbige Muster.¹³³⁴ Auch wird es über weite Strecken nur als einfacher Streifen [Weiß – Schwarz] bzw. als vertikaler oder horizontaler Fries geführt, was mit einer geringeren Symmetriewertigkeit einhergeht. Nur an einigen Stellen erscheint es zweireihig als rechteckiges Schachbrettmuster mit klassischem Farbwechsel. Die Fähigkeit zur vierfachen Rotationssymmetrie ist jedoch noch nicht ausgebildet.¹³³⁵

4.2.2.2.5. Das Motiv der *Weiß*en und *Schwarzen Hände*:

Die Anfänge einer Gleitsymmetrie in der Fläche

In Grabungsschicht VI, in welcher auch menschliche Darstellungen häufiger auftreten, trifft man auf das Motiv der *weißen* und *schwarzen Hände*. Man findet sie auf breiten Friesbändern,

¹³³⁰ Vielleicht weil man eine weitere Verunklärung scheute, wird nur diese rudimentäre Form des Flechtbandes in der ägyptischen Ornamentik in der Wandmalerei eingesetzt; siehe dazu eine Abbildung bei: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 63,232.

¹³³¹ Da es sich um ein rechtwinkliges und nicht um ein quadratisches Schachbrett handelt, beträgt die Symmetriewertigkeit pmm ; siehe dazu: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis, Seattle and London 1988, S. 147.

¹³³² Nach Nunn alternieren schwarze durchstrichene, mit zwei Kreisen gefüllte Vierecke mit weißen; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 37.

¹³³³ Siehe dazu die vorherige Anmerkung.

¹³³⁴ Zu echten zweifarbigen Mustern siehe u. a.: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis, Seattle and London 1988, S. 64.

¹³³⁵ Dazu müsste es quadratisch angelegt sein und als Flächenmuster eingesetzt werden. Da die meisten Autoren nicht mit den Symmetriewertigkeiten von Ornamenten arbeiten, ist es bei undeutlichen Abbildungen [die sicherlich vor allem auf einen schlechten Erhaltungszustand zurückzuführen sind] meist nicht möglich, eine klare Entscheidung zu treffen, um welchen Typus des Schachbrettmusters es sich handelt, denn in den Beschreibungen wird leider nicht zwischen einem quadratischen und einem rechteckigen Schachbrettmuster unterschieden, obwohl die Symmetriewertigkeiten sehr unterschiedlich sind. Zur Anlage von Schachbrettmustern siehe auch: István und Magdolna Hargittai. Symmetrie. Eine neue Art die Welt zu sehen, Hamburg 1998, S. 239.

die unterhalb von plastischen Elementen¹³³⁶ angebracht sind.¹³³⁷ Das Motiv stellt einen Abdruck der gespreizten linken Hand, meist mit aufwärts gerichteten Fingern dar, ist also in der Regel orthogonal ausgerichtet.¹³³⁸ Als ordnendes Prinzip scheint weder eine horizontale noch – bis auf eine Ausnahme¹³³⁹ – vertikale Reihung zugrunde zu liegen, sondern ein gleitsymmetrisches Verfahren. Betrachtet man die unterste Setzung der Motive als Ausgangsbasis, so verschiebt sich jedes folgende Motiv jeweils von links unten nach rechts oben. Obgleich die diagonale Richtung nicht vollständig eingehalten wird, wird es dennoch als Tendenz einer Bewegung noch oben und nach rechts wahrgenommen.

4.2.2.3. Zusammenfassung

In den neolithischen Wandmalereien von Çatal Höyük bildet sich ein streifen- und flächenfüllendes Ornament aus. Dies kann auf unterschiedliche Weise geschehen:

1. Unterschiedliche finite, rotationssymmetrische Motive, die meist keine bilateralsymmetrischen Valenzen besitzen, werden in ein wabenartiges Rastersystem eingestellt, sodass eine flächendeckende Struktur entsteht. Dies bewirkt im Auge des Betrachters sowohl eine Reduktion der asymmetrischen Eigenschaften als auch der rotationssymmetrischen Valenzen der eingestellten Motive.
2. Heterogene Motive werden miteinander kombiniert, sodass sie sich zu komplexen Mustern mit patchworkartigen Strukturen zusammenfügen. Derartige Muster lassen sich nicht in einheitliche ornamentale Module auflösen. [Beispiel: die sogenannten *Kelim-Motive* bzw. *Kelim-Muster*].
3. Finite Motive werden zu gleitsymmetrischen Systemen zusammengestellt. Man kann dieses Verfahren als Urzelle des späteren *Tapetenmusters* bezeichnen.

In den flächendeckenden Mustern – mit Ausnahme des horizontalen Zickzackmusters¹³⁴⁰ – prägen sich relativ schwache bilateralsymmetrische Valenzen aus, welche durch eine Kombination und/oder Spiegelung finiter, z. T. asymmetrischer Motive, entstehen. Eine Konsequenz dieses

¹³³⁶ Die meisten dieser Streifen mit Handdarstellungen sind unter plastischen Stierköpfen angebracht.

¹³³⁷ Eine Abbildung einer Rekonstruktion des sogenannten *Stierheiligtums* in Haus VII B 8 findet sich bei: Heinrich Klotz, Die Entdeckung von Çatal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund, München 1997, Taf. 10,1f. Ebenfalls bei Klotz findet sich eine Abbildung der Rekonstruktion des *Leopardenheiligtums* in Haus VI B 44. Hier übernimmt das Band mit schwarzen Händen auf weißem Grund die Funktion einer Sockelzone; siehe dazu: Heinrich Klotz, Die Entdeckung von Çatal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund, München 1997, Taf. 28.

¹³³⁸ Eine Ausnahme bildet ein Fries aus einer früheren Schicht [VII] mit Händen und Netzmuster. Jeweils eine Reihe von Händen am unteren und oberen Abschluss rahmt das Netzmuster, wobei Finger und Hände nach rechts ausgerichtet sind; siehe dazu die Abbildung aus Raum VII 8 bei: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, Taf. 7.

¹³³⁹ Eine Ausnahme stellt das Friesband im *Leopardenheiligtum* dar. Hier sind die meisten der in Schwarz gemalten Hände vertikal ausgerichtet; siehe dazu: Heinrich Klotz, Die Entdeckung von Çatal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund, München 1997, Taf. 28.

¹³⁴⁰ Hier entstehen neue vertikale und damit bilaterale Symmetrien.

Vorgehens ist eine Verminderung der Rotationsfähigkeit der finiten Motive, da diese häufig fixiert werden.

Als einziger regulärer Fries, d. h. als eine Ornamentkonfiguration, welche aus einem Motiv oder einem Musterelement besteht, das in regulären Intervallen¹³⁴¹ entlang einer Linie ad infinitum wiederholt werden kann¹³⁴², konfiguriert sich in der Ornamentik von Çatal Höyük ein Prototyp des späteren Flechtbandes, jedoch nur in vertikaler Ausrichtung. Kennzeichnung der frühen Ausprägung dieses Ornamentes ist zunächst die Wahrnehmung von Bewegung, welche durch ein Changieren zwischen Figur und Grund im Auge des Betrachters entsteht. Im Gegensatz zu den anderen erhaltenen Ornamentformen in Çatal Höyük wird im Flechtbandfries bereits mit einer Inversion von Motiv und Grund gearbeitet und durch einfache farbige geometrische Motive [Dreieck und Raute] indirekt ein komplexeres Flechtmuster im Auge des Betrachters erzeugt.¹³⁴³ In der späteren, ausgebildeten Form des Flechtbandes wird die Inversion von Muster und Grund durch das Changieren der beiden miteinander verflochtenen Bänder verdrängt. Eine derartige Wahrnehmung entsteht, weil der Betrachter durch die Flächigkeit des Ornamentes gehindert wird, das Kreuzen der Bänder konsequent zu verfolgen. Das Motiv der Verunklärung der Kreuzungspunkte findet sich jedoch bereits in der Ornamentik von Çatal Höyük, allerdings nur im vertikalen Zickzackmuster.

4.2.3. Teleilat Ghassul

Ebenfalls aus freigelegten Wohnhäusern einer Siedlung¹³⁴⁴ stammen die einzigen erhaltenen monumentalen Wandmalereien Palästinas,¹³⁴⁵ die nach den Angaben der Ausgräber in die Mitte des vierten vorchristlichen Jahrtausends zu datieren sind.¹³⁴⁶ Nur ein einziges der geborgenen

¹³⁴¹ Ein Fries gehört gruppentheoretisch zu den sieben linearen Gruppen; siehe dazu u. a.: Peter S. Stevens, *Handbook of Regular Patterns. An Introduction to Symmetry in Two Dimensions*, Cambridge Mass. 1981, S. 94f.

¹³⁴² Zu dieser Definition siehe: Edward Harrington Lockwood, Robert Hugh Macmillan, *Geometric Symmetry*, Cambridge 1978, S. 13.

¹³⁴³ Diese Gleichwertigkeit entsteht nur, weil das Muster als Streifenbordüre auf ein anderes, kleinteiliges Muster aufgesetzt ist. Auch dieser komplexe Vorgang im gemalten Ornamentverbund spricht gegen eine direkte Übernahme aus der textilen Kunst.

¹³⁴⁴ Es können neun Schichten unterschieden werden. Gefunden wurden recht große, rechteckige Häuser mit Steinfundamenten und Lehmwänden. Die meisten Häuser bestehen aus einem Hauptraum, ein oder zwei kleineren Nebenräumen und einem ummauerten Hof.

¹³⁴⁵ Die archäologische Stätte Teleilat Ghassul liegt ca. 20 km entfernt von Jericho, im heutigen Jordanien. Die Entfernung zum Toten Meer beträgt ungefähr 75 km.

¹³⁴⁶ Zur kurzen Beschreibung der unterschiedlichen Grabungskampagnen siehe u. a.: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 55-59. Nach Nunn sind die stratigraphischen Verhältnisse aufgrund der Beschreibungen durch die Ausgräber nicht eindeutig, was auch für die Datierung der Wandmalereien Konsequenzen hätte. Eventuell würde sich die Datierung von der Mitte des vierten Jahrtausends zum Ende des vierten Jahrtausends hin verschieben. Zu den Grabungsberichten siehe: Alexis Mallon, Robert Koeppel, René Neuville, *Teleilat Ghassul I. Compte rendu des fouilles de l'Institut Biblique Pontifical 1929-1932*, Rom 1934. Robert Koeppel, *Teleilat Ghassul II. Compte rendu des fouilles de l'Institut Biblique Pontifical 1932-1936*, Rome 1940. Robert North, *Ghassul 1960 Excavation Report*. *Analecta Biblica*, 14, Rom 1961.

Fragmente enthält neben rudimentären Darstellungen von Masken und Tieren¹³⁴⁷ eindeutig identifizierbare ornamentale Elemente.¹³⁴⁸ Auf hellem Grund sind weiße, gelbe¹³⁴⁹, rote und schwarze Farbpigmente erhalten. Ein achtzackiger, orthogonal ausgerichteter Stern [d=1,84m]¹³⁵⁰ bildet das einzige vollständig erhaltene Element des ungefähr zwei Meter hohen und über zwei Meter breiten Fragmentes. Aus einer gewissen Entfernung betrachtet, setzt sich der Stern formal zunächst aus zwei geometrischen Grundformen zusammen. Eine Kreisfläche stellt den Körper des Sterns dar. Vier rote und vier schwarze Dreiecke, deren gekrümmte Grundflächen gleichzeitig das jeweilige Segment des Kreises konstituieren, an welches sie anschließen, bilden die acht Zacken des Sterns. Die vier roten Dreiecke besetzen die orthogonalen Positionen [d. h. die Winkel 0° , 90° , 180° , 270°], während die vier schwarzen Dreiecke die diagonalen Stellungen [d. h. die Winkel 45° , 135° , 225° , 315°] einnehmen. Die Zackenlänge entspricht dem Durchmesser der Kreisfläche, die Hälfte der Zackenlänge also dem Radius. Während man die äußere Hälfte der Zacken¹³⁵¹ einfarbig [rot oder schwarz] belassen hat, wurde der innere Teil mit weißen gewellten Linien überzogen.

Auch die Kreisscheibe ist unterteilt. Nach außen hin wird sie von einem breiten Ring begrenzt, dessen Fläche mit dunklen, zirkulär orientierten Wellenlinien gefüllt ist. Auf diesen Linien sitzen in regelmäßigem Abstand sechzehn kleine rote Dreiecke, deren Spitzen zum Kreismittelpunkt hin orientiert sind. Jede zweite Basis besetzt darüber hinaus die Mitte der Basis einer der sich peripher anschließenden Sternzacken, während die dazugehörige Spitze auf eine der Spitzen eines weiteren achtzackigen Sterns weist, der in einem zentraleren Bereich der Kreisfläche liegt. Seine bandförmigen weißen, auf beiden Seiten schwarz konturierten Zacken sind in einen zweiten, rot schraffierten Ring eingestellt, dessen Breite das Doppelte des äußeren Ringes beträgt. Der Sternkörper des kleineren Sterns, welcher gleichzeitig dem inneren Bereich des großen Sternkörpers entspricht, setzt sich aus vier Elementen zusammen und entspricht der Breite des inneren roten Ringes. Im dunklen [grauen oder schwarzen] Zentrum sitzt ein weiterer weißgrundiger¹³⁵² achtzackiger Stern, der von drei Ringen in der Farbfolge

¹³⁴⁷ Bei diesen Darstellungen scheint es sich u. a. um sogenannte *Maskenköpfe*, welche auch auf anderen Fragmenten gefunden wurden, und um unterschiedliche Tierdarstellungen – u. a. eine Gazelle – zu handeln; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 56.

¹³⁴⁸ Es handelt sich um die sogenannte *grande peinture à l'étoile*; siehe dazu die Abbildung bei: Anton Moortgart, *Alt-Vorderasiatische Malerei*, Berlin 1959.

¹³⁴⁹ Der Stern, um den es in der folgenden Beschreibung geht, setzt sich jedoch nur aus den Farben Schwarz – Weiß – Rot zusammen.

¹³⁵⁰ Die große Form wäre ikonographisch auch als Sonne deutbar. Da es sich jedoch in der hier vorliegenden Arbeit um eine formale Untersuchung handelt, wird auch die große Form als Stern benannt, um besser auf die formale Nähe zu den beiden kleineren Sternen verweisen zu können.

¹³⁵¹ Eine Ausnahme stellt die Zacke auf 90° dar. Hier hat man in der äußeren Hälfte zusätzlich zwei breite weiße Streifen, jeweils mit einer roten Linie im oberen Drittel, aufgetragen.

¹³⁵² Leider fehlen genaue Beschreibungen, doch nach der Abbildung könnte das Zentrum auch rot ausgemalt gewesen sein.

Weiß – Schwarz – Rot gerahmt wird. Die Zacken des innersten Sterns korrespondieren formal mit den Zacken der beiden äußeren Sterne, farblich jedoch nur mit dem nächstgrößeren, mittleren Stern.

Die raffinierte geometrische Konstruktion des gesamten Stern-Ornamentes setzt sich aus einer Fülle von farbigen und geometrischen Elementen zusammen.

1. Formal wird der Stern mit Hilfe der geometrischen Grundformen des Dreiecks und des Kreises konstruiert.
2. Die zwei geometrischen Grundformen ermöglichen ein großes Repertoire formaler Korrespondenzen: Während im Bereich der äußeren Zacken nur die geometrische Grundform des Dreiecks¹³⁵³ eingesetzt wird, finden sich in den übrigen Teilen stets beide Elemente.
3. Alle kompositorisch als separierte Teile¹³⁵⁴ erkennbaren Elemente setzen sich farblich aus den Farben Weiß, Rot und Schwarz zusammen.
4. Da die Farben jedoch in unterschiedlichen Bereichen der jeweiligen Elemente eingesetzt werden, entstehen unterschiedliche Korrespondenzen:
 - 4.1. Nur in den äußersten Zacken und im Zentrum ist der Grund vollständig ausgemalt. Daher korrespondieren die roten und schwarzen Zacken mit dem dunklen Hintergrund des innersten Sterns und dem roten Kreiszentrum.
 - 4.2. Rot dominiert als Farbe der vier orthogonal orientierten roten Hasten, der kleinen, zentral ausgerichteten roten Dreiecke sowie als rotes Kreiszentrum. Gleichzeitig setzt sich aus den Rotschraffierungen des mittleren Rings der Grund für den mittleren Stern zusammen und es konstituieren sich rotschraffierte Dreiecke als Inversion zu den Hasten des mittleren Sterns, wobei die Dreiecke das Motiv des Dreiecks von den kleinen rotfigurigen Dreiecken in vergrößerter Form wieder aufnehmen.¹³⁵⁵
 - 4.3. Schwarz wird nur als Grund- oder Konturfarbe eingesetzt: als Grundfarbe der diagonalen Zacken, als konzentrische Schraffur im äußeren Ring, als Kontur des mittleren Sterns und als Grundfarbe des inneren Sterns.
 - 4.4. Weiß erscheint als leichte Oberflächenfarbe und beherrscht daher den Vordergrund: als Wellenlinie im unteren Teil der äußeren Zacken, als sichtbarer Grund des äußeren Rings, als sichtbarer Grund des mittleren Rings, als Streifenhasten des mittleren Sterns, als ringförmige Rahmung der inneren Kreisfläche und als Hasten des inneren Sterns.

¹³⁵³ Doch sorgt sowohl die kurvilineare Grundseite der Dreiecke als auch die wellenförmigen weißen Linien auf der unteren Hälfte der Zacken für eine formale Nähe zur Figur des Kreises.

¹³⁵⁴ Dazu zählen die Zacken des äußeren Sterns, die drei unterschiedlich breiten Ringe sowie das kreisförmige Zentrum.

¹³⁵⁵ Von der Struktur her handelt es sich dabei um ein gleitsymmetrisches Verfahren.

5. Die finite Ornamentfigur des achtzackigen Sterns besitzt sowohl eine axialsymmetrische Valenz [vertikal und horizontal] als auch eine achtfache rotationssymmetrische Valenz. Während die Kreismotive die Fähigkeit zur Rotationssymmetrie noch weiter steigern, dämpfen andererseits vor allem die vertikalen Symmetrieachsen der äußeren Sternzacken und der kleinen roten Dreiecke die Rotation. Da jedoch die Hasten der beiden kleineren Sternzacken zu kurz sind, um überzeugende axialsymmetrische Valenzen auszubilden, überwiegt das Moment der Rotationssymmetrie, wenn auch stark gedämpft. Analog zu der Gleichgewichtung der drei Farben hat man sich ebenso in Bezug auf die unterschiedlichen Symmetrievalenzen um die Herstellung eines Gleichgewichtes bemüht.
6. Wie die Beschreibung der Kolorierung gezeigt hat, entwickeln sich die farblichen Korrespondenzen häufig durch ein filigranes Neben- und Übereinandersetzen der farbigen Linien, sodass farbige Texturen entstehen. Dieses Vorgehen erinnert an den Einsatz der Farbe bei den sogenannten *Kelim-Motiven* in Çatal Höyük. Neu ist in dem Stern-Ornament von Teleilat Ghassul die strikte Geometrisierung der einzelnen Elemente und die Fähigkeit, sowohl farblich als auch formal mit einem begrenzten Repertoire variationsreich zu modulieren.

4.2.4. Tell'Uqair

Eine in den 1940er Jahren im südlichen Irak (im heutigen Tell'Uqair)¹³⁵⁶ ergrabene¹³⁵⁷ Tempelarchitektur¹³⁵⁸ besitzt die ersten großflächigen altorientalischen Wandmalereien. Die erhaltenen Fragmente verteilen sich auf den Hauptraum, und zwar auf das dort befindliche Podest¹³⁵⁹, und die Nebenräume.¹³⁶⁰ Die bemalten Wandzonen und das Podest zeigen eine strenge

¹³⁵⁶ Tell'Uqair liegt ca. 40 km südlich von Bagdad und nordwestlich von der antiken Stadt Nippur. Zur Topographie siehe die Karte im Anhang bei: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988.

¹³⁵⁷ Zum Grabungsbericht siehe: Seton Lloyd, Fuad Safar, Henry Frankfort, Tell Uqair: Excavations by the Iraq Government Directorate of Antiquities in 1940 and 1941, *Journal of Near Eastern Studies*, 2, 1943, S. 131-158.

¹³⁵⁸ Der aus Lehmziegeln erbaute Tempel steht auf einer kleinen rechteckigen Terrasse, die wiederum auf einer größeren Terrasse mit genischter Schaufront steht; siehe dazu: Anton Moortgart, Die Kunst des Alten Mesopotamien, Köln 1967, S. 14 Abb. 6. Die symmetrische Rekonstruktion des Tempels legt nach Nunn eine Datierung in die späte Urukzeit [ca. 3200 v. Chr.] nahe; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 60f., S. 62 Abb. 2.

¹³⁵⁹ Die Bemalung des 30 cm hohen Podestes scheint – so Nunn – architektonische Vor- und Rücksprünge nachzuzahlen, wobei sich in den Rücksprüngen ein zweifarbiges Rautenmuster mit einem zweifarbigem Dreiecksmuster abwechselt; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 61.

¹³⁶⁰ Häufig wurden die genischten Wände sowie die halbrunden oder runden Pfeiler von Lehmziegelarchitekturen mit einer Lehmputzschicht überzogen. Diese Schicht bedeckte ein Mosaik mit geometrischen Zickzackmustern aus gebrannten Tonstiften in den Farben Weiß, Schwarz und Rot; siehe dazu: Anton Moortgart, *Alt-Vorderasiatische Malerei*, Berlin 1959, S. 9.

Abgrenzung zwischen einem geometrisch-ornamentalen Dekor und figuralen Darstellungen. An Farbpigmenten¹³⁶¹ finden sich Spuren von Weiß, Gelb, Orange, Dunkelrot und Schwarz.¹³⁶² Vollständig erhalten sind nur die figuralen Darstellungen im Hauptraum, welche die Podesttreppe¹³⁶³ flankieren.¹³⁶⁴ Sie zeigen zwei Leoparden, den einen sitzend, den anderen liegend, mit dunkel geflecktem Fell.¹³⁶⁵ Die anderen Räume tragen oberhalb einer einfarbig bemalten Sockelzone unterschiedliche Arten der Bemalung. Auf einigen Wänden finden sich Reste von Darstellungen menschlicher Figuren,¹³⁶⁶ andere Wände sind hingegen vollständig mit geometrischen Mustern bedeckt. Sowohl die Muster, welche die einzelnen Bildfelder voneinander abgrenzen, als auch die Muster der Türlaibungen zeigen Nähe zu den Ornamenten der zahlreichen Mosaiken aus Steinstitfen, die häufig die Säulenpfeiler und die gemischten Wände altorientalischer Architekturen bedecken.¹³⁶⁷ Man geht daher in der Forschung zur altorientalischen Wandmalerei davon aus, dass man diese Muster bewusst eingesetzt hat, um die Relieffierung, welche die Stiftmosaiken zeigen, nachzuahmen.¹³⁶⁸ Doch sprechen zwei Faktoren gegen eine einfache Form der Imitation. Zunächst fällt die Wahl des Motivs unterschiedlich aus. Während die Kunsthandwerker bei der Herstellung der Stiftmosaiken häufig ein Zickzackmuster einsetzen, welches sich als reines Bandzickzackmuster, aber auch als Dreieckmuster in Kombination mit einem Zickzackmuster nachweisen lässt, bevorzugt man in der Wandmalerei ein einfaches Rautenmuster oder ein einfaches Dreieckmuster. Mit dem auf einfache geometrische Elementen reduzierten Muster einher geht bei den Wandmalern eine auf zwei Farben reduzierte Farbigkeit. Bei den eingesetzten Farben handelt es sich in der Regel um

¹³⁶¹ Leider fehlen genaue Farbangaben für sämtliche Ornamente. Nur für die Bemalung der sogenannten *Vorsprünge* des Podestes sind die Farben Weiß und Gelb angegeben und für die Schachbrettmuster im Hauptraum die Farben Weiß und Schwarz.

¹³⁶² Vorgezeichnet wurde in Rot; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 61.

¹³⁶³ Oberhalb des Podestes sind die Reste von zwei Rindern zu sehen, während die zentrale Szene, welche sie flankierten, zerstört ist. Die Vorzeichnung der Rinder erfolgte in roter Farbe, die Ausmalung der Konturen in orange; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 61.

¹³⁶⁴ Siehe dazu die Abbildung einer Rekonstruktionszeichnung von Lloyd bei: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, Taf. 52.

¹³⁶⁵ Eine Abbildung des sitzenden Leoparden findet sich u. a. bei: Anton Moortgart, *Alt-Vorderasiatische Malerei*, Berlin 1959, Taf. 7.

¹³⁶⁶ Das Fragment B aus Raum 2 lässt zwei nackte Beine und einen Gewandsaum erkennen. Die Füße sind aus der Südwestecke heraus zur Türlaibung hin gerichtet; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988 Taf. 54. Zum Schmuck der Türlaibung siehe die folgende Anmerkung.

¹³⁶⁷ Siehe dazu das Muster eines Stiftmosaiks auf einer Halbsäule in Uruk bei: Anton Moortgart, *Alt-Vorderasiatische Malerei*, Berlin 1959, Abb. 6.

¹³⁶⁸ Anhänger dieser These sind u. a. Moortgart und Nunn; siehe dazu: Anton Moortgart, *Alt-Vorderasiatische Malerei*, Berlin 1959, S. 9; und: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 61.

kontrastreiche Farben, z. B. um Kombinationen von Weiß und Schwarz. Die wenigen erhaltenen Monumente mit Wandmalereien lassen ein systematisches Verfolgen dieses Tatbestandes nicht zu. Daher muss die Frage offen bleiben, ob die Reduzierung der Farbwahl zu einer Reduzierung der formalen Elemente führte oder ob umgekehrt eine Reduzierung der ornamentalen Formensprache auf einfache geometrische Elemente der Anlass zu einer Reduzierung der Polychromie war. Eine Folge des zunehmenden Farbkontrastes in den rein ornamentalen Dekorbereichen in Tell'Uqair ist die Ausbildung von schachbrettähnlichen Strukturen, die sich jedoch nicht orthogonal strukturiert als klassisches Schachbrettmuster, sondern diagonal strukturiert präsentieren und dadurch als Rautenmuster wahrgenommen werden.

Wie es bereits in der Strukturierung des Dekors im Stern in Teleilat Ghassul auffällig war, führt die formale Reduzierung ornamentaler Module zu einer engen geometrischen An- und Einbindung der einzelnen elementaren Formen in die Konstruktion insgesamt.¹³⁶⁹ Dieses integrative Moment wird durch eine Reduzierung der Anzahl der eingesetzten Farben, die sich darüber hinaus in der Regel durch starke Kontraste auszeichnen, noch verstärkt, denn analog zu den korrespondierenden Formen entsteht auch zwischen den sich entsprechenden Farben aufgrund von regelmäßigen Verweisungen ein Geflecht von komplexen Beziehungen. Die sich dadurch ausbildende Geschlossenheit der ornamentalen Dekorzone fördert in der visuellen Wahrnehmung eine Separierung der ornamentalen Bereiche von den figural darstellenden Bereichen. Im Gegensatz zu den neolithischen Wandmalereien von Çatal Höyük, in der kleinformatische Figurendarstellungen vorhanden sind, deren Struktur analog der Struktur von finiten rotationssymmetrischen ornamentalen Motiven wie Swastiken und damit analog zu – zumindest vom modernen Betrachter – ornamentalen anmutenden Strukturen konstruiert wird, scheint in den Fragmenten von Tell'Uqair – vergleicht man die erhaltenen Darstellungen der beiden Leoparden¹³⁷⁰ und die erhaltenen Reste von Darstellungen menschlicher Figuren mit den flankierenden Ornamenten – jede formale, strukturelle oder farbliche¹³⁷¹ Annäherung vermieden worden zu sein. Lediglich ein erhaltener Rockansatz¹³⁷² mit einer Bordüre, die ein

¹³⁶⁹ So konstituiert sich eine Raute aus zwei Dreiecken.

¹³⁷⁰ Wie bei allen Figuren in Tell'Uqair erfolgt die Vorzeichnung in Rot, die Korrektur in Schwarz. Anschließend wird die Fläche zwischen den Umrisslinien mit fester Farbe ausgemalt, wobei die Umrisslinien immer sichtbar bleiben. Zuletzt werden die Flecken in dünnflüssiger Farbe mit einer Bürste aufgetupft; zu diesem Vorgehen siehe die Beschreibung bei: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 30.

¹³⁷¹ Vor allem der Einsatz der Farben Weiß und Schwarz in der Ornamentik zeigt ein Abrücken von der Farbe Rot bzw. Rotbraun, die für das Inkarnat bei Darstellungen von menschlichen Figuren eingesetzt wird.

¹³⁷² Zur Beschreibung dieser Fragmente siehe: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 62.

Netzmuster trägt, deutet darauf hin, dass die Gewänder vermutlich mit den gleichen oder ähnlichen geometrischen Mustern verziert waren, wie sie auch die Wanddekorationen zeigen.¹³⁷³

4.2.5. Mari

Aus nur zwei der insgesamt über 260 Zimmer und Höfe¹³⁷⁴ des Palastes¹³⁷⁵ von Mari,¹³⁷⁶ dem heutigen Tel Hariri¹³⁷⁷, stammen die am besten erhaltenen altorientalischen Wandmalereien.¹³⁷⁸ Es handelt sich dabei um weißgrundig verputzte Wanddekorationen, die ursprünglich in einer Höhe von etwas über zwei Meter oberhalb einer etwa 15 cm breiten horizontalen Streifenzone mit der Farbfolge Rot – Blau – Rot angebracht waren.¹³⁷⁹ Während Fragmente mit einem rein ornamentalen Dekor in anderen Räumen darauf hinweisen, dass es auch Räume gab, die vollständig mit Mustern dekoriert waren, zeichnet die Dekorationen des Hofes 106 und des Raumes 132 eine Kombination von Darstellungen menschlicher und tierischer Figuren sowie von Ornamenten aus.¹³⁸⁰ In den erhaltenen Teilen der Dekoration sind die dargestellten menschlichen Figuren, deren Größe variiert, in unterschiedlich große Register mit ornamentalen Rahmungen eingestellt.¹³⁸¹ Die Malereien weisen Farbpigmente in zwölf unterschiedlichen Farbtönen auf: Neben den bereits in den frühen Dekoren verwendeten Farben Weiß, Rot und

¹³⁷³ Nunn sieht in diesen Darstellungen Parallelen zu den figuralen Darstellungen auf der sogenannten *Urukvasse*; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 62. Zur Darstellung der sogenannten *Urukvasse* siehe u. a.: André Parrot, *Sumer. Die mesopotamische Kunst von den Anfängen bis zum 12. vorchristlichen Jahrhundert*, München 1962, S. 70f. Abb. 87,88.

¹³⁷⁴ Diese Wandmalereien wurden in Sturzlage im Hof 106 und im Raum 132 geborgen; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 66.

¹³⁷⁵ Ein Grundriss des Palastes von Mari findet sich u. a. bei: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 67 Abb. 3. Eine perspektivische Rekonstruktion des Palastes von Mari findet sich bei: André Parrot, *Sumer. Die mesopotamische Kunst von den Anfängen bis zum 12. vorchristlichen Jahrhundert*, München 1962, S. 257f. Abb. 321.

¹³⁷⁶ Mari war in dieser Zeit ein sumerischer Stadtstaat in Mesopotamien. Zur Baugeschichte des Palastes siehe vor allem: Hildegard Winkler: *Untersuchungen zur Struktur und Baugeschichte des Palastes in Mari*, [Diss.], Frankfurt am Main 1974.

Der vermutlich zu Beginn des 2. Jahrtausends entstandene Palast von Mari umfasst eine Fläche von mehr als 2,5 Hektar und hat über 260 Zimmer, Höfe und Durchgänge. 1759 v. Chr. wird er von Hammurabis Truppen geplündert und in Brand gesteckt.

¹³⁷⁷ Die syrische Stadt Tel Hariri liegt 10 km nordwestlich der syrisch-irakischen Grenze, nahe dem rechten Euphratufer. Der Palast von Mari wurde seit 1933 unter der Leitung von André Parrot ausgegraben. Zu den Grabungen siehe: André Parrot: *Mari. Archäologische Grabungs-Expedition von Mari*, München 1953.

¹³⁷⁸ Zu einer Bibliographie der Wandmalereien von Mari siehe: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 66.

¹³⁷⁹ Diese Streifenfolge ist vor allem für den Hof 106 nachgewiesen worden. In den Räumen findet sich auch die Streifenfolge Schwarz – Ockerrot – Schwarz; siehe dazu: André Parrot, *Mission Archéologique de Mari. Band II: Le Palais, Peintures murales*, Paris 1958, S. 17. Fast alle Durchgänge um den Hof sind mit waagerechten, zwischen 0,30-0,40 cm breiten, ocker-roten Streifen verziert; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 226.

¹³⁸⁰ Zu den Schwierigkeiten einer Einordnung der unterschiedlichen stilistischen Elemente in den Wanddekorationen von Mari siehe u. a.: William Stevenson Smith, *Interconnections in the Ancient Near East*, New Haven and London 1965, S. 97ff.

¹³⁸¹ Die Größe der Figuren reicht von Lebensgröße bis unter 0,30 cm. Da nur wenige Trennungslinien erhalten sind, kann die Gesamthöhe sämtlicher Register nicht rekonstruiert werden; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 70.

Schwarz werden mehrere Rot- und Brauntöne wie Rosa, Rot, Ockerrot und Braun, aber auch Gelb, Orange, Grün, Blau und Hellgrau eingesetzt. Sämtliche Ornamente und Figuren zeichnet man zunächst mit schwarzem Umriss und malt anschließend die Binnenflächen aus.¹³⁸²

4.2.5.1. Die Wandmalereien des Hofes 106 im Palast von Mari (ca. 2000-1759 v. Chr.)

Zwar variiert die Farbgebung von Wand zu Wand ein wenig,¹³⁸³ doch insbesondere in den figuralen Darstellungen und in den Rahmungen der Register dominieren Farbkontraste zwischen Weiß [mitunter auch Gelb] und kräftigen Brauntönen sowie zwischen Weiß und Schwarz. Der am besten erhaltene Teil¹³⁸⁴ der Wanddekoration zeigt ein von einem breiten rotbraunen Streifen eingefasstes rechteckiges Paneel,¹³⁸⁵ welches vertikal durch vier baumähnliche Strukturen in fünf Teile gegliedert ist. Darüber hinaus sind in den mittleren Teil noch zwei durch eine Streifenfolge von dem Rest des Paneels abgetrennte, in Supraposition zueinander stehende queroblange Register eingestellt, die etwa die unteren zwei Drittel der Fläche des zentralen Paneelbereichs einnehmen.

Ein umlaufender Spiralfries,¹³⁸⁶ der invers gelesen schon eine Vorform eines ornamentalen Moduls darstellt, welches in den heutigen Ornamentlexika als *laufender Hund* bezeichnet wird, schmückt den rahmenden Streifen des Paneels auf allen vier Seiten.¹³⁸⁷ Die eng aufeinander folgenden nahezu kreisförmigen Einrollungen der Spiralen stehen der Anordnung der Spiralen

¹³⁸² Dies entspricht ungefähr dem Farbspektrum der ägyptischen Wandmalerei in der ramessidischen Zeit.

¹³⁸³ Während die Hauptfarben im Dekor der Südwand Ocker und Grau sind, Rot, Gelb, Grün und Blau hingegen selten eingesetzt werden, findet man letztere – insbesondere Blau – im Dekor der Westwand häufiger. Der häufige Einsatz von Ocker lässt das Dekor der Südwand dem modernen Betrachter wärmer erscheinen. Hingegen wirkt das Dekor der Ostwand aufgrund des Einsatzes zahlreicher unterschiedlicher Farben bunter. In den Malereien der Westwand schließlich kombiniert man beide Farbfolgen miteinander; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 73.

¹³⁸⁴ Siehe dazu die farbige Abbildung bei: Anton Moortgart, Alt-Vorderasiatische Malerei, Berlin 1959, Taf. 7.

¹³⁸⁵ Das Paneel hat die Maße 2,50x1,75m; siehe dazu: Anton Moortgart, Alt-Vorderasiatische Malerei, Berlin 1959, S. 11.

¹³⁸⁶ Zwar handelt es sich um einen umlaufenden Spiralfries, wobei die Einrollungen immer diagonal von oben nach unten erfolgen. Doch man nimmt dies eher als eine Folge konzentrischer Kreise mit Haken als eine Reihung von Spiralen wahr, d.h. nicht richtungsorientiert, sondern zentriert auf die einzelnen Motive. Aufgrund dieser konzentrischen Einrollungen bilden sich in der Wahrnehmung des Betrachters zwischen den einzelnen Spiralen vertikale Achsen aus. Diese Art der Präsentation von Spiralen findet sich auch im Spiralfries in Avaris. Zu minoischen Dekoren mit laufenden Spiralen siehe hingegen u. a.: Arthur Evans, The Palace of Minos. A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustrated by the Discoveries at Knossos, Bd. I, London 1921, S. 375 Abb. 272.

¹³⁸⁷ Leider sind drei der vier Ecken dieses Spiralfrieses zerstört und auf der erhaltenen vierten Ecke sind die Spiralen nur noch schwach erkennbar. Doch scheint die Ecklösung darin bestanden zu haben, dass man eine Spirale direkt in die Ecke setzt und diese Spirale zugleich als Ausgangspunkt für die um 90° gedrehte Spirale nimmt. Einen analog umlaufenden Spiralfries weist auch das Dekor des Podiums in Raum 64 auf; siehe dazu die Abbildung bei: André Parrot, Mission Archéologique de Mari. Band II: Le Palais, Peintures murales, Paris 1958, Taf. XV,2.

in ägyptischen ornamentalen Dekoren – z. B. im Spiralfries in Avaris – näher als die diagonal vorwärts laufenden Spiralen in den Friesen minoischer Dekore.¹³⁸⁸

Nicht umlaufend, sondern nur unten und oben schließt sich nach außen an den Streifen mit dem umlaufenden Spiralfries ein Fries¹³⁸⁹ aus einer Reihung von Elementen an, die im unteren Band hängend, im oberen Band hingegen stehend ausgerichtet sind. Die einzelnen Elemente dieses Frieses werden unterschiedlich gedeutet.¹³⁹⁰ Formal erinnert es an den ägyptischen *Cheker-Fries*, doch auffällig ist, dass das ornamentale Modul im Dekor von Mari – im Gegensatz zu dem ägyptischen ornamentalen Modul, das lediglich als oberster Wandfries in aufrecht stehender Form eingesetzt wird, – auch in inverser und damit letztlich in gespiegelter Form eingesetzt wird.

Die beiden zentralen, übereinander liegenden Register des Wandpaneels werden horizontal voneinander durch sechs horizontale Streifen in unterschiedlichen Farben getrennt.¹³⁹¹ Die gleiche Anzahl von Streifen, aber in leicht veränderter Farbenfolge, grenzt als umlaufende Rahmung ihrerseits beide Register von dem Rest des Paneels ab.¹³⁹²

4.2.5.1.1. Die anthropomorphen und zoomorphen figuralen Darstellungen

Während die rahmenden Streifen strikt orthogonal ausgerichtet und rektilinear gezeichnet sind, wählt man in den beiden Registern für die Konturen und für die Detailzeichnungen¹³⁹³ innerhalb der Figurenkonture eine leicht gewellte kurvilineare Linie.¹³⁹⁴

¹³⁸⁸ Parrot hingegen weist in diesem Kontext insbesondere auf den ägäischen Einfluss hin; siehe dazu: André Parrot, *Sumer. Die mesopotamische Kunst von den Anfängen bis zum 12. vorchristlichen Jahrhundert*, München 1962, S. 278.

¹³⁸⁹ Dieser Fries stellt die äußere horizontale Wandbegrenzung nach unten und oben dar.

¹³⁹⁰ Moortgart geht davon aus, dass es sich um ein Muster handelt, welches eine Nachahmung von Troddeln als zusammengebundene Kettfäden zeigt, da für ihn dieses Paneel die Nachahmung eines Wandteppichs darstellt; siehe dazu: Anton Moortgart, *Alt-Vorderasiatische Malerei*, Berlin 1959, S. 11. Auch Nunn deutet das Ornament als *Quasten*, siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 71.

¹³⁹¹ Die Farbenfolge der Streifen sind (von unten nach oben): Orange – Weiß – Braun – Weiß – Braun – Orange. Zwar korrespondieren die beiden äußersten Streifen farblich und fördern dadurch zunächst im Auge des Betrachters die Suche nach einer axialsymmetrischen Valenz. Doch diese Intention wird durch die sich im Inneren des Streifens anschließende Streifenfolge, die keine Kongruenz in Bezug auf eine Mittelachse aufweist, zunichte gemacht. Dennoch trägt die orangefarbene Rahmung dazu bei, das Changieren der Farben Weiß und Braun im Auge des Betrachters zu unterdrücken.

¹³⁹² Die Streifen tragen jetzt folgende Farben (von innen nach außen): Orange – Weiß – Braun – Weiß – Orange – Braun. Durch diese Farbfolge gelingt es zum einen, das obere Register von innen mit einer umlaufenden orangefarbenen Linie zu umschließen, zum anderen, den äußeren braunen Streifen als farbliche und formale Korrespondenz zu den Bäumen zu nutzen, welche die beiden zentralen Register flankieren.

¹³⁹³ Zur Technik der Wandmalerei in Mari siehe u. a.: Anton Moortgart, *Die Kunst des Alten Mesopotamien*, Köln 1967, S. 76.

¹³⁹⁴ Auch für die Wasserlinien, die sich aus den beiden Gefäßen im unteren Register entwickeln, wählt man nicht eine Zickzacklinie wie in den ägyptischen Darstellungen, sondern einen leicht oszillierenden, dreifarbigem Streifen mit der Streifenfolge Weiß – Rot – Weiß.

4.2.5.1.1.1. Die Darstellung der menschlichen Figuren

Sämtliche Figuren werden in Schrittstellung nach rechts oder links orientiert gezeigt. Soweit unter den langen Gewändern noch sichtbar bzw. unter den Gewändern mit dem Auge nachvollziehbar, sind nicht nur die Füße, sondern auch die Beine und der gesamte Unterkörper im Profil gegeben. Die Gewanddarstellungen variieren, doch in den meisten Fällen erfolgt in Taillenhöhe¹³⁹⁵ entweder ein Musterwechsel innerhalb der Gewandangabe oder eine Gürtung.¹³⁹⁶ Bei der Präsentation des Oberkörpers wählt man einen Kompromiss zwischen einer weiter konsequent durchgeführten Profilansicht und einem – wie z. B. in der ägyptischen Flächenkunst praktizierten – formalen Wechsel zur frontalen Darstellungsweise. Aufgrund der Drehung des Oberkörpers ins Dreiviertelprofil erhält die Figur einen leicht pyramidalen Kontur und ihr Kopf bildet als schmalstes Element innerhalb des Figurenaufbaus einen organischen oberen Abschluss.¹³⁹⁷ Die Geschlossenheit der axial keinerlei symmetrischen Valenzen unterliegenden Figur erleichtert die Darstellung agierender Arme¹³⁹⁸ in unterschiedlichen Gesten und damit kann die Figur bei einer dementsprechenden Drehung des Oberkörpers mit einer gegenüberstehenden Figur und deren agierenden Händen bzw. Armen in einen Kontakt treten, die vom Betrachter als Kommunikation bzw. als Interaktion wahrgenommen wird.

4.2.5.1.1.2. Die Darstellung der Tierfiguren

Seitlich der beiden zentralen Register schließt sich jeweils ein vertikal von zwei Bäumen begrenzter Bereich an, der durch zwei schmale, braunfarbene horizontale Streifen in drei horizontale Register unterteilt ist. Jedes der Register ist mit einer zur vertikalen Mittelachse des Paneels hin ausgerichteten Tierfigur besetzt.¹³⁹⁹ Jeweils das unterste Register besetzt die Figur eines Stieres. Darüber folgen zwei unterschiedlich dargestellte geflügelte zoomorphe Hybridfiguren bei denen es sich um Varianten des sogenannten Löwengreifen¹⁴⁰⁰ handelt.

¹³⁹⁵ Das Drehen in der Taille und die Unabhängigkeit des Ober- vom Unterkörper erinnern noch an die Beweglichkeit der Figuren in Çatal Höyük; siehe dazu die Abbildung bei: Heinrich Klotz, Die Entdeckung von Çatal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund, München 1997, Taf. 31.

¹³⁹⁶ Die Gewänder zeichnen sich entweder durch farbige Muster, die als Streifenfolge, evtl. auch in mehreren Stufen versetzt, oder als rechteckige Schachbrettmuster angegeben werden oder durch dunkle lineare Bordüremuster aus, wobei letztere auf einer einfarbigen Gewandfläche sitzen.

¹³⁹⁷ In den ägyptischen Darstellungen menschlicher Figuren hingegen stehen einer organischen Verbindung von Körper und Kopf die breiten, frontal gegebenen Schultern entgegen. Dies gilt vor allem für Darstellungen aus dem Alten und dem Mittleren Reich.

¹³⁹⁸ Z.B. beim Adorantengestus oder beim Halten von Gefäßen.

¹³⁹⁹ Während die Stiere jeweils mit drei Hufen auf dem Boden stehen und nur ihr linker Fuß auf eine kleine Anhöhe gesetzt ist, stehen die Tiere der beiden oberen Register auf horizontalen braunen Streifen, die quasi als horizontale Äste zwischen den beiden vertikal ausgerichteten Bäumen im rechten und linken seitlichen Paneel verlaufen.

¹⁴⁰⁰ Zu diesen Figuren siehe unter dem Stichwort Löwengreif: Erich Ebeling, Bruno Meissner (ed.), Reallexikon der Assyrologie, Berlin 1987, S. 97-99.

Obwohl es sich um unterschiedliche Tiere bzw. um unterschiedliche Fabelwesen handelt, werden Gliedmaßen und Körper stets in einem kräftigen braunen Farbton¹⁴⁰¹ wiedergegeben. Differenzierter ist die Angabe des Gefieders der vier Tiere¹⁴⁰² in den beiden oberen Registern: Die Flügel der beiden Hybridfiguren in dem Feld rechts der vertikalen Mittelachse werden durch alternierend weiße und braune [evtl. auch schwarze], fast horizontal durchgezogene Streifen¹⁴⁰³ gekennzeichnet, der erhaltene Flügel der Hybridfigur in dem mittleren Register der linken Seite setzt sich hingegen aus mehreren Segmenten zusammen, welche sich aus diagonal nebeneinander angeordneten Partien aus kürzeren Streifen in der Farbfolge Weiß – Braun konstituieren. Auch die Kennzeichnung der Schwanzquasten erfolgt in jedem der beiden Register auf unterschiedliche Weise: Im oberen Register präsentiert sich der Schwanz im Profil, eingerollt zu einer Volute¹⁴⁰⁴, im unteren Register hingegen in Aufsicht, als braungrundige Rosettenscheibe mit zwei eingestellten dreiblättrigen *Windrädern* in den Farben Weiß und Rot.¹⁴⁰⁵ In beiden Fällen nutzt man für figural darstellende Partien ornamentale Module.¹⁴⁰⁶

4.2.5.1.2. Die Darstellung der vegetabilen Elemente

Auch bei den Darstellungen der Bäume, welche die beiden zentralen Register flankieren, greift man auf ornamentale Module zurück. Während es sich bei den beiden außen begrenzenden Bäumen eindeutig um Darstellungen von Palmen¹⁴⁰⁷ handelt, die sich in einer vorwiegend naturalistischen Manier aus einem schuppenartigen braunfarbenen Stamm und einer darauf gesetzten Baumkrone mit langen grünen Wedeln¹⁴⁰⁸ konstituieren, konfigurieren sich die beiden Bäume, welche das zentrale Feld flankieren, insbesondere im Bereich des Blattwerks und der Baumkrone, aus primär ornamental eingesetzten Elementen: Aus dem Hochstamm ragen – jeweils seitlich leicht versetzt – rudimentäre Palmetten; die Krone konstituiert sich aus vier halbkreisförmigen Stängeln, an denen kleinformatigere Gebilde, ebenfalls in der Form

¹⁴⁰¹ Nur bei dem Tier im mittleren Register auf der rechten Seite wird das Fell durch weiße Punkte auf braunem Grund angegeben.

¹⁴⁰² Vermutlich handelt es sich um Löwengreife, doch Boulanger sieht darin phantastische Tiere mit Menschenköpfen; siehe dazu: Robert Boulanger, *Ägyptische und Altorientalische Malerei*, Lausanne 1966, S. 88.

¹⁴⁰³ Dies gilt für die beiden Tiere in den beiden oberen Registern auf der rechten Seite, evtl. auch für das Tier in dem obersten Register auf der linken Seite.

¹⁴⁰⁴ Dieses Verfahren findet man bei dem Tier im obersten Register auf der rechten Seite. Vermutlich wurde es analog auf der zerstörten linken Seite durchgeführt.

¹⁴⁰⁵ Beide Löwengreife im mittleren Register tragen eine derartige Schwanzquaste. Das Rosettenmotiv wird nicht symmetrisch, sondern analog der Bewegung eines Swastika-Motivs eingesetzt. Der Wechsel in der Ansichtigkeit der Figur ist ein Prinzip, das sich zuerst in den ägyptischen Figurendarstellungen nachweisen lässt; siehe dazu den entsprechenden Abschnitt im vorherigen Kapitel.

¹⁴⁰⁶ Doch wie schon die Darstellungen in Çatal Höyük zeigten, konstituieren sich bereits die ersten figuralen Darstellungen der Vorderasiatischen Malerei aus ornamentalen Modulen.

¹⁴⁰⁷ Es scheint sich um Dattelpalmen zu handeln, da zwei menschliche Figuren [an der linken Palme sind nur die vier Beine erhalten und an der rechten Palme fehlen die beiden Oberkörper] die Ernte einsammeln.

¹⁴⁰⁸ Weitere Grünpigmente finden sich nur auf den Zweigen, welche aus den beiden Vasen im unteren Register emporragen.

eines Halbkreises, sitzen.¹⁴⁰⁹ Die Innenseite dieser Kreissegmente besetzen farblich alternierende Zickzackformen. Auch die Baumspitze wird von einem formal analogen, jedoch stehenden Motiv bekrönt.¹⁴¹⁰

4.2.5.1.3. Die Struktur der Felder mit Figurendarstellungen

Eine in der einzelnen Figur aufgrund ihres pyramidalen Aufbau, ihrer Ausrichtung sowie der unterschiedlichen Möglichkeiten in der Armhaltung angelegte Fähigkeit zur Kommunikation und damit zur Korrespondenz mit einer weiteren Figur unterstützt in beiden zentralen Registern die Wahrnehmung eines bilateral symmetrischen Bildaufbaus, obwohl das Zentrum weder im Sinn einer antithetischen Symmetrie unausgefüllt bleibt noch bilateral symmetrisch gestaltet ist. Verstärkt wird die Wahrnehmung eines derartigen Zentrums in beiden zentralen Registern durch die flankierenden Bäume, den darauf folgenden Feldern mit den in Registern eingestellten, antithetisch zueinander ausgerichteten Tieren, mithin weitgehend analogen Strukturen sowie den großformatigeren flankierenden weiblichen Figuren, welche – zur vertikalen Mittelachse hin ausgerichtet – die Figurendarstellungen zu beiden Seiten hin abschließen. Keine der anthropomorphen und zoomorphen Figuren verfügt über eine bilateralsymmetrische Valenz. Stattdessen entwickeln sich axialsymmetrische Valenzen sowohl zwischen den weiblichen Figuren, welche auf beiden Seiten das Bildfeld nach außen abschließen, als auch zwischen den Tierfiguren aufgrund von Figurendependants und damit im Sinne eines antithetischen Aufbaus in der Struktur des sogenannten Wappenstils. Anders verhält es sich jedoch mit den vegetabilen Elementen der Paneele. So ist in jedem der vier Bäume, unabhängig von einem entsprechenden Pendant, bereits latent eine bilateralsymmetrische Valenz vorhanden. Es hat daher den Anschein, als besäßen Darstellungen von Menschen und Tieren für den ausführenden Maler eine andere strukturelle Wertigkeit als Darstellungen der vegetabilen Natur.¹⁴¹¹ Strukturell betrachtet bieten die latent bilateral symmetrisch angelegten Bäume ein axialsymmetrisches Gerüst für das heterogen gestaltete kleinformatigere Feld der beiden zentralen Paneele, deren farbliche Rahmung sowohl mit den größeren seitlichen Bildfeldern als auch mit den ins Zentrum eingestellten Figuren korrespondiert. Der umlaufende Fries mit den laufenden Spiralen dokumentiert die Einheit sämtlicher darin eingeschlossener Bildfelder, während der horizontal gespiegelte unten und oben abschließende Fries mit den sogenannten Troddeln aufgrund der dadurch sich ausbildenden horizontalen Symmetrieachse eine weitere

¹⁴⁰⁹ Diese dekorativen Elemente entziehen sich einer eindeutigen ikonographischen Benennung, doch könnten Blüten oder Früchte gemeint sein.

¹⁴¹⁰ Als Hintergrundgrundfarbe haben sich blaue Pigmente erhalten.

¹⁴¹¹ Vielleicht soll mit der asymmetrischen Gestaltung der tierischen bzw. menschlichen Natur eine größere Bewegungsfähigkeit dieser Species zum Ausdruck kommen.

symmetrische Valenz besitzt, welche kein weiteres dekoratives Glied in diesem Teil der Wanddekoration aufweist. Diese horizontalsymmetrische Valenz unterstreicht die horizontale Mittellinie der Bildfelder, die ungefähr in der Höhe der Köpfe im oberen zentralen Register verläuft.¹⁴¹²

4.2.5.2. Die Wandmalerei in Raum 132

Der erhaltene Teil¹⁴¹³ der Wanddekoration in Raum 132¹⁴¹⁴ zeigt zwei Register mit menschlichen und tierischen Darstellungen,¹⁴¹⁵ getrennt durch horizontal durchgehende ornamentale Bänder.¹⁴¹⁶

¹⁴¹² Dies entspricht auch der Kopfhöhe der Tiere in den obersten Registern.

¹⁴¹³ Die Wandmalerei wurde sehr beschädigt aufgefunden, da die Wand eingestürzt war.

¹⁴¹⁴ Zu der erhaltenen Dekoration in Raum 132 siehe vor allem: André Parrot, *Mission Archéologique de Mari. Band II: Le Palais, Peintures murales*, Paris 1958, S. 70ff.; und: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 88f.

¹⁴¹⁵ Ähnliche Darstellungen von Opferszenen wurden auch auf älteren Einlagefriesen (ca. 2500 v. Chr.) in Mari gefunden; siehe dazu: Afif Bahnassi, *Das alte Syrien und seine Kunst*, Leipzig 1987, S. 34 Abb. 34.

¹⁴¹⁶ Im unteren Register stehen nur auf der rechten Seite zwei nach links gewandte Figuren auf der Grundlinie, welche durch den oberen Abschluss des schwarzen Grundes einer in Weiß und Ocker gehaltene Rhombenfolge gebildet wird. Dann beginnt nach links ansteigend ein Schuppenmuster als Kennzeichnung eines Berges zunächst mit zwei Registern, auf denen ein nach links orientierter Mann vor einem Altar steht. Ihm gegenüber sitzt auf einem Felsenthron, der sich rechtwinklig aus den Schuppenreihen auf einer Registerhöhe von zwei, sechs und neun konstituiert, ein nach rechts gerichteter Mann. Hinter ihm, seinen Kopf zur linken Seite gewandt, steht ein Stier auf dem mittlererweile wieder auf sechs Register reduzierten Schuppenmuster. Abgetrennt auf der rechten Seite, eingebettet in einen Bogen, erscheint über einer von kleinen Bögen gerahmten Form, die vage einem Halbkreis gleicht, der fast frontal gezeichnete unbekleidete Oberkörper eines Mannes mit auf 90° erhobenen Armen. Die dunkle Silhouette des Halbkreises, [eventuell auch abgespreizte Beine], Oberkörper, Arme und der maskenartige Kopf sind in eine hellere, die Silhouette nachzeichnende Form gebettet. Die Fläche des Bogens, welcher die gesamte menschliche Figur hinterfasst, ist mit schwarzer Farbe bedeckt, auf welche helle kreisförmige Flächen gesetzt sind.

Das obere Register – eingefasst durch ein braunes, schwarz konturiertes Wellenband auf hellem Grund – enthält die Darstellungen von acht menschlichen Figuren, die zu drei Gruppen zusammengefasst sind. Beschreibung von rechts nach links: Die erste, schlecht erhaltene Gruppe besteht aus drei Figuren in kurzen Gewändern. Die erste und die zweite Figur sind einander zugewandt, die dritte Figur steht wie die zweite nach rechts gewandt. Die folgenden zwei einander zugewandten Figuren tragen beide lange Gewänder. Während die linke Figur ein einfarbiges Gewand trägt, ist die rechte Figur wie die weiblichen Figuren in der Wanddekoration von Hof 106 mit einem Gewand bekleidet, welches durch ein Streifenmuster verziert ist: In acht horizontalen Segmenten, jeweils getrennt durch vertikale Wellenlinien, folgt eine polychrome Streifenfolge in der Farbordnung Braun – heller Ocker – Weiß. Die Streifenfolge alterniert von Segment zu Segment, sodass die Farbstreifen stets versetzt zueinander auftreten. Analog zur Gruppe rechts besteht auch die linke Gruppe aus drei Figuren. Die rechte, nach links gewandte Figur steht vor einer thronenden, nach rechts gewandten Figur. Die Oberfläche des Thrones ist durch ein z.T. quadratisches, z.T. rechtwinkliges Rastersystem gekennzeichnet. Hinter dem Thron steht eine nach rechts gewandte Figur. Alle drei Figuren der letzten Gruppe tragen – analog zu den beiden vorherigen Figuren – ein mit Streifen verziertes Gewand. Flankiert werden sämtliche Figuren von einem geflügelten menschenköpfigen Stier (rechts) und einem Löwengreifen (links). Die beiden zoomorphen Hybridfiguren sind in einem kleineren Register am linken und am rechten oberen Bildrand eingestellt.

4.2.5.2.1. Die Darstellungen menschlicher Figuren

Der formale Aufbau der einzelnen Figur ist analog dem der Figuren aus Hof 106. Dennoch ist eine zeitgleiche Datierung in der Forschung umstritten.¹⁴¹⁷ In der Argumentation für eine zeitlich spätere Datierung spielen die angeblich *archaisierenden* Tendenzen und eine *schlanke Strenge* der Figurendarstellungen in Raum 132 eine Rolle,¹⁴¹⁸ doch lässt der schlechte Erhaltungszustand der Figurendarstellungen in Raum 132 eine derartige Aussage als fragwürdig erscheinen. Auch sind die formalen Strukturen des Bildaufbaues sehr unterschiedlich. Während die Gesamtkomposition des großen Paneels in Hof 106 aus mehreren, z. T. heterogen strukturierten Bildflächen besteht, handelt es sich bei den Darstellungen aus Raum 132 um zwei Friese mit menschlichen Figuren, die vor dem gleichen ockerfarbenen Grund dargestellt werden. Außer den beiden thronenden Figuren sind sämtliche Figuren gleich groß, wodurch in der Wahrnehmung eine Vereinheitlichung des Dekors gefördert wird.

Zwar erlaubt der schlechte Erhaltungszustand der Fresken keine vollständige Aussage über die Gewandung, immerhin lassen sich zumindestens sieben unterschiedliche Gewandtypen nachweisen,¹⁴¹⁹ wobei jeweils als Grundfarbe für die Hälfte der Gewänder innerhalb eines Registers Weiß gewählt wurde, während die andere Hälfte der Gewänder sich als horizontal begrenzte Segmente mit leicht kurvilinear konturierten Streifen mit der Farbfolge Weiß – Braunrot – Ocker – Gelb [im unteren Register] oder mit der Farbfolge Weiß – Braunrot – Ocker [im oberen Register]¹⁴²⁰ zusammensetzen.¹⁴²¹ Während durch die Wicklung des weißen Rockes bei den Figuren – soweit es ihr Erhaltungszustand noch zulässt – auch hier wie bei den Figuren vom Hof 106 die Taille betont wird, verzichtet man bei den Figuren in den gestreiften Gewändern auf eine Akzentuierung der Körpermitte. Da bereits die Darstellungen von

¹⁴¹⁷ Während Parrot für eine zeitgleiche Datierung der beiden Wanddekorationen eintritt, hält Nunn dies aufgrund der stilistischen Unterschiede für unwahrscheinlich; siehe dazu: André Parrot, *Mission Archéologique de Mari. Band II: Le Palais, Peintures murales*, Paris 1958, S. 70-82.; und: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 92. Dennoch hält Nunn die Szene aus Raum 132 letztlich aus inhaltlichen und nicht aus formalen Gründen für früher entstanden, weil sie eine Libationsszene darstellt, ein Thema, das nur in vorbabylonischer Zeit dargestellt wird.

¹⁴¹⁸ Siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 89.

¹⁴¹⁹ Dazu gehört der Gewandtypus (1) mit den horizontal unterteilten Streifenfolgen, welches die weiblichen Figuren in einer Weise tragen, dass beide Schultern bedeckt sind (1a), während bei den männlichen Figuren die rechte Schulter unbedeckt bleibt (1b). Ferner ein langes weißes Gewand (2), entweder unverziert (2a) oder mit einer Bordüre am seitlich herabfallenden Saum versehen (2b). Männliche Figuren können auch mit einem kurzen Rock bekleidet sein (3). Der Rock ist entweder unverziert, mit einem zwischen den Beinen herabhängenden Gewandzipfel (3a), oder er ist mit einer diagonalen Saumbordüre verziert, die entweder dunkel konturiert ist (3b) oder aus einem roten, schwarz konturierten Zickzackmuster besteht (3c). So aufgelistet erscheint es fraglich, ob die postulierte *strenge Einheitlichkeit* in den Friesdarstellungen wirklich vorhanden ist.

¹⁴²⁰ Diese Farbfolge tragen auch die beiden äußeren Flügel-Segmente des menschenköpfigen Stieres und des Löwengreifens, welche das obere Register in antithetischer Manier rahmen.

¹⁴²¹ Mit der Farbe Gelb, welche auch als Farbe zweier Standgefäße vor dem Altar als darstellende Farbe eingesetzt wird, verfügt das untere Register über eine Farbe mehr als das obere Register.

menschlichen Figuren in Çatal Höyük über eine Einschnürung in ihrer Taille bzw. über die Fähigkeit zur Drehung verfügen, scheint es fraglich, die menschlichen Figuren der Wanddekoration des Hofes 106 unter anderem deshalb jünger zu datieren, weil sie über ein ähnliches Vermögen verfügen. Festzuhalten bleibt: Unterschiedliche Bildstrukturen werden in Mari mit leicht voneinander abweichenden figuralen Darstellungsformen belegt.¹⁴²²

4.2.5.2.2. Darstellung der Tierfiguren bzw. der anthropomorphisierten Tierfiguren

Während die Körperflächen der beiden Tiere im oberen Register, dem menschenköpfigen Stier [rechts] und dem Löwengreifen [links], mit brauner Farbe bedeckt sind, ist der Körper des Stieres im unteren Register in Schwarz gehalten,¹⁴²³ wobei man – soweit die Darstellung der Stierkörpers erhalten ist – auf ornamentale Elemente verzichtet zu haben scheint. Beide Stierfiguren heben jeweils einen Vorderhuf.¹⁴²⁴ Nur der Löwengreif steht auf vier Pfoten. Außer der ornamentalisierten Streifenfolge des Gefieders zieren seine Gestalt zwei weitere Ornamente: Das mähnenartige Haar läuft in einer rudimentären Palmette aus und seine Schwanzquaste bildet eine windradartige Scheibe.¹⁴²⁵

4.2.5.2.3. Die Darstellung landschaftlicher Elemente

Neben der Darstellung von Wasserstrahlen, die sich als ondulierende Streifen in der Farbenfolge Weiß – Rotbraun – Weiß aus einem Gefäß heraus entwickeln und zum Motiv der *flowing vase*¹⁴²⁶ gehören, dominiert das zentrale Motiv des Felsens bzw. des Berges. Die Darstellung der Erhebung entsteht aus einer formalen Wiederholung des Ornamentmoduls *Schuppenmuster*, welches stets schwarz konturiert in fünf unterschiedlichen Farbtönen¹⁴²⁷ bis zu zehn Lagen

¹⁴²² Auch die von Nunn angeführten Einlagefriese mit Opferfriesen, mit welchen sie die ältere Datierung der Wandmalereien aus Raum 132 zu stützen versucht, zeigen noch die Abschnürung in der Taille und keinen durchgehenden Kontur; siehe dazu: Afif Bahnassi, *Das alte Syrien und seine Kunst*, Leipzig 1987, S. 34 Abb. 34. Auch dem Argument, dass es sich bei der Ornamentik der Reihung von Rhomben um ein älteres Motive handelt, fehlt die Schlüssigkeit, da Ornamente – wie die vorliegende Untersuchung bereits für die ägyptische Ornamentik aufgezeigt hat – häufig über einen langen Zeitraum benutzt werden. Die Beziehung zwischen den ornamentalen Friesen und den menschlichen Figuren zeigt jedoch, dass in Mari strukturelle Korrespondenzen vorhanden sind, welche sich auf den Einlagefriesen nicht einmal im Ansatz nachweisen lassen.

¹⁴²³ Detaillierte Angaben, die sich auf Hautfalten, Muskeln oder Rippen beziehen können, werden auf den schwarzen Grund in Weiß gezeichnet.

¹⁴²⁴ Der schwarze Stier hebt seinen rechten, der menschenköpfige Stier seinen linken Vorderhuf. Wichtiger scheint das formale Element zu sein: Beide heben den Vorderhuf, der vom Betrachter weiter entfernt ist. Der menschenköpfige Stier stellt den erhobenen Vorderhuf auf eine Anhäufung von Schuppen, die wohl einen Hügel bzw. Berg darstellen sollen; der schwarze Stier hingegen benötigt diese ikonographische Angabe nicht, da er bereits auf einem Hügelplateau steht.

¹⁴²⁵ Analog den Schwanzquasten der Löwengreifen aus Hof 106. Beide Ornamente werden in Aufsicht gezeigt, während Haar und Schwanz in ihrer Verbindung zum Körper zu einer modifizierten Profildarstellung gehören.

¹⁴²⁶ Siehe dazu: Elizabeth Douglas Van Buren, *The Flowing Vase and the God with Streams*, Berlin 1933, S. 1-3.

¹⁴²⁷ Die fünf Farbtöne Weiß – Gelb – Ocker – Rotbraun – Grün enthalten alle Farbtöne, die auch in den figuralen Darstellungen des Registers verwendet wurden.

übereinander gesetzt wird. Die farblichen Sequenzen variieren systematisch in den unterschiedlichen Lagen, um jeweils aus vier Schuppen eine Kreuzform aufzubauen, welche sich in den folgenden Lagen um einen Rapport nach links verschiebt. Vor allem die weißen Motive werden aus dem Grund hervorgehoben und präsentieren sich als finite, rotationssymmetrische Motive, die nur noch lose in ihren Verband integriert sind. Doch sind die beiden Darstellungen landschaftlicher Elemente nicht nur vom ornamentalen Repertoire geprägt, sondern sie korrespondieren auch farblich und strukturell mit den ornamentalen horizontalen Friesen: die weißen und braunen finiten, rotationssymmetrischen Motive mit der unteren horizontalen Folge aus finiten rotationssymmetrischen Rhombenelementen in Weiß und Braun, die ondulierenden Streifen der *flowing vase* mit den braunen, schwarz konturierten Wellenlinien auf hellem Grund.

4.2.5.3. Das ornamentale Dekor in den Wandmalereien von Mari

Abgesehen von dem bereits behandelten Einsatz ornamentaler Elemente zur Darstellung bestimmter Partien von menschlichen und tierischen Figuren sowie zur Darstellung von landschaftlichen Elementen dienen ornamentale Module in den Dekoren von Mari zur Rahmung der Paneele mit Figuredarstellungen. Zur umfassenden Paneelrahmung wird die laufende Spirale eingesetzt.¹⁴²⁸ Die Eigenschaft der Spiralthasten, von einer Einrollung zur nächsten diagonal zu laufen, macht dieses Ornamentmodul zu einem geeigneten Fries, wenn Ecken umrundet werden sollen und als Folge dieses Vorganges ein Richtungswechsel von 90° eintritt.¹⁴²⁹ Zur horizontalen und vertikalen Gliederung bzw. zur Abtrennung von anderen dekorativen Wandgliedern, benutzt man häufig eine mehrfarbige horizontale Streifenfolge,¹⁴³⁰ wobei die Breite der vertikalen Streifen geringer als die der horizontalen ausfällt.¹⁴³¹ Während man für die horizontalen Streifen einen Farbkontrast¹⁴³² bevorzugt, und zwar sowohl in der Streifenfolge selbst als auch als Kontrast zu den sich anschließenden Bildern in den Paneelen, scheint man für die vertikalen Streifen assimilierende Farben vorzuziehen, weshalb hier meist ein brauner Farbton in der Streifenfolge vorhanden ist. Ein roter Farbton hingegen findet sich

¹⁴²⁸ Dies zeigt, dass die Fähigkeit der Dekorkünste des Vorderen Orientes zur Paneelrahmung, die Riegl dieser Kultur für einen späteren Zeitraum bescheinigt, bereits sehr früh ausgebildet wurde; siehe dazu auch: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 86ff.

¹⁴²⁹ Etwa zur gleichen Zeit, als die Dekore im Palast von Mari entstehen, wird in den ägyptischen Dekoren das Spiral-Modul zu vierfachen symmetrisierten Systemen ausgebaut, doch als Ecklösung wird der Spiralfries nicht genutzt.

¹⁴³⁰ Beliebte ist die horizontale Streifenfolge Rot – Blau – Rot oder Schwarz – Rot – Schwarz; siehe dazu: André Parrot, *Mission Archéologique de Mari. Band II: Le Palais, Peintures murales*, Paris 1958, S. 16-18.

¹⁴³¹ Siehe dazu u. a. die Abbildung aus dem Hof 106 bei: Anton Moortgart, *Alt-Vorderasiatische Malerei*, Berlin 1959, S. 36 Abb. 12.

¹⁴³² Z.B. den Kontrast von Rot und Blau.

nicht nur in sämtlichen horizontalen und vertikalen Streifenfolgen, sondern als einfacher roter horizontaler Streifen markiert er sämtliche Durchgänge in den Räumen.¹⁴³³ Während eine Folge schmalerer Streifen in unterschiedlicher Farbenfolge auch als dreiseitige Paneel- bzw. Registerrahmung eingesetzt werden kann, wird zur vollständigen Rahmung stets nur ein einfarbiger Streifen benutzt.¹⁴³⁴ Seltener als die Streifen findet sich ein Wellenband, eine in zwei Farben alternierende Rhombenfolge auf dunklem Grund¹⁴³⁵ oder ein Flechtband¹⁴³⁶ als horizontaler, trennender Fries. Das ornamentale Modul des Flechtbandes, welches als Vorstufe bereits in einigen vertikalen Dekorbändern in den neolithischen Wandmalereien in Çatal Höyük auftaucht und das in der finiten Form im 3. vorchristlichen Jahrtausend auf Reliefs aus Tello nachweisbar ist¹⁴³⁷, lässt sich als eine Komposition aus der gekreuzten kurvilinearen Form des ornamentalen Moduls des Zickzackbandes, aus dem ornamentalen Modul der laufenden Spirale sowie aus dem Kreismotiv, welches zum Zentrum des Flechtbandes wird, verstehen. Vom Kreismotiv wird nicht nur die Form der Zentren, der sogenannten Augen, übernommen, sondern in bestimmten Fällen auch die finite rotationssymmetrische Struktur, welche die potentiell unendlich laufenden Flechtbänder ausbilden können. Auf das ornamentale Modul der Spirale lässt sich das Prinzip eines gerichteten bzw. *laufenden* Bandes zurückführen, und von den Zickzackbändern wurde das Prinzip des Überkreuzens sowie die Ausbildung vertikaler

¹⁴³³ Nunn sieht darin eine Nachahmung von Architekturmerkmalen; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 226.

¹⁴³⁴ Der Grund dafür kann nicht in einer noch nicht vorhandenen Fähigkeit zur Ecklösung liegen, da man die Schwierigkeiten ja bereits an den beiden anderen Ecken überwunden hat. Auffällig ist jedoch, dass man die mehrfarbige schmale Streifenfolge nie als Basis eines Registers findet. Dies deutet darauf hin, dass auch der umlaufende Streifen in der damaligen Zeit noch nicht die eindeutige ein- bzw. abgrenzende Funktion hatte, die wir heute mit einer Rahmung verbinden.

¹⁴³⁵ Das braune, schwarz konturierte Wellenband auf hellbeigem Grund findet sich nur in Raum 132. Dies gilt auch für die in Weiß und Ocker gehaltene Rhombenfolge auf schwarzem Grund. Im Rhombenfries entsteht ein Changieren zwischen Muster und Grund, da die ausgesparten schwarzen, mit der Spitze aufeinander zeigenden Dreiecke nicht nur flächenmäßig den Flächen der Rhomben entsprechen, sondern auch formal eine mögliche Inversion eines Quadrates darstellen. Die beiden orthogonal ausgerichteten, ihre Spitzen berührenden Dreiecke werden als Motiv häufig als *Doppelaxt* beschrieben, wenn die Grundseiten eine eher kurvilineare Form einnehmen. Dieses Motiv findet sich auf wahrscheinlich zeitgleich entstandenen Fundstücken aus Mari als Intarsien-Ornament.

¹⁴³⁶ Das Flechtband scheint als untere und obere Rahmung eines horizontalen Frieses an den Wänden von Hof 31 eingesetzt worden zu sein; siehe dazu: André Parrot, Mission Archéologique de Mari. Band II: Le Palais, Peintures murales, Paris 1958, Taf. II,1. Auf einem schwarzen Grund verläuft ein in drei gleichbreite Streifen geteiltes Flechtband mit der Farbfolge Weiß – Blau – Weiß. Die sogenannten *Augen*, d. h. die runden, schwarz konturierten Zentren der Flechtbänder, sind in Orange angegeben. In den unteren Zwickeln, die beim Überkreuzen entstehen, liegen rosafarbene, schwarz konturierte Rhomben im Querformat; siehe dazu die Abbildung bei: André Parrot, Mission Archéologique de Mari. Band II: Le Palais, Peintures murales, Paris 1958, Farbtafel C5.

¹⁴³⁷ Siehe dazu die Abbildung eines finiten horizontalen Flechtbandes auf der Weihtafel [bituminöser Stein] des Priesters Dudu bei: André Parrot, Sumer. Die mesopotamische Kunst von den Anfängen bis zum 12. vorchristlichen Jahrhundert, München 1962, S. 138 Abb. 167. Auch der Rock einer Muschelfigur auf dem Klangkasten einer Leier aus einem der frühdynastischen Königsgräber in Ur [ca. 2500 v. Chr.] ist als finites vertikal ausgerichtetes Flechtbandmuster dargestellt; siehe dazu: Heidemarie Koch, Königreiche im alten Vorderen Orient, Mainz 2006, S. 38.

Achsen¹⁴³⁸ zwischen den einzelnen Modulen übernommen. Trotz seiner Geschlossenheit und homogenen Gestaltung stellt daher das Flechtband ein sehr komposites ornamentales Modul dar.

Bei all diesen Friesbändern fällt auf, dass sie auf einem andersfarbigen Streifen laufen, der mitunter auch breiter gehalten ist, als es für die Breite der Ornamente notwendig wäre. Aufgrund dieser farblichen Abgrenzung gehen die Muster eine engere Verbindung mit dem Hintergrund und damit auch eine stärkere Intention zur Inversion ein, als dies der Fall gewesen wäre, wenn man sie vor neutralen Grund gesetzt hätte.

Finite, rotationssymmetrische Motive¹⁴³⁹ sind in den Wandmalereien von Mari nur wenige erhalten. Sowohl ihre Größe als auch die geringe Anzahl der erhaltenen Motive legen es nahe, dass es sich um Objekte mit einer darstellenden Funktion handelt.¹⁴⁴⁰ Die einzige ornamentale Folge finiter, rotationssymmetrischer Motive, allerdings in applizierter Form, wurde im Raum 46, dem sogenannten *Königszimmer*, gefunden. Dabei handelt es um einen Fries aus applizierten Rosetten in unterschiedlicher Größe.¹⁴⁴¹ Während die größeren Rosetten als vertikale Rahmung der gesamten Bildwand eingesetzt werden, unterteilen kleinere Rosettenfolgen den unteren Wandteil in acht kleinere Paneele.¹⁴⁴²

Auffällig ist, dass bei sämtlichen erhaltenen Wandsystemen das ornamentale Dekor formal und farblich mit den figuralen Darstellungen nicht nur korrespondiert, sondern dass sogar ganze Partien der Bildfelder sich aus Ornamentmodulen konstituieren.

¹⁴³⁸ Diese Art der vertikalen Achsenbildung erinnert an die Spiralfriese in Avaris, welche dieses Phänomen ebenfalls aufwiesen.

¹⁴³⁹ Sieht man vom Vierpass-Motiv ab, welches aus dem Modul des Schuppenmusters erzeugt wird, um einen Felsen zu konstituieren.

¹⁴⁴⁰ Nach Nunn wurden Sterne in folgenden Räumen bzw. Höfen gefunden: 7, 9, 25, 28, 31-32, 34, 40; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 70. Die sechszackigen Sterne [nur ihre beiden horizontalen Zacken sind orthogonal ausgerichtet] sind stets schwarz konturiert, haben weißfarbige Zacken und ein gelbes bzw. orangefarbenes Zentrum und werden auf eine blaugrundige Scheibe eingestellt. Zwischen die Zacken können sechs schweifartige gestreifte Strahlen mit der Farbenfolge Gelb – Rot – Gelb treten. Die farbige Abbildung eines Sterns aus Hof 32 findet sich bei: André Parrot, *Mission Archéologique de Mari. Band II: Le Palais, Peintures murales*, Paris 1958, Farbtafel C2. Die Frage, ob es sich bei diesen Darstellungen eventuell auch um eine Sonne handeln könnte, wird weder von Nunn noch von Parrot diskutiert, obgleich die Sternform in eine blaugrundige Kreisform mit schwarzem Kontur eingestellt ist.

¹⁴⁴¹ Siehe dazu die Abbildungen bei: André Parrot, *Mission Archéologique de Mari. Band II: Le Palais, Peintures murales*, Paris 1958, Taf. III, 1-3.

¹⁴⁴² Auffällig ist, dass die Unterseite keinen Rosettenfries zeigt. Doch die Mitte des unteren Wandabschnittes wird durch einen horizontalen Rosettenfries getrennt. Darüber hinaus unterteilen drei kleine vertikale Rosettenfriese die Wand in acht gleichgroße Paneele; siehe dazu die Rekonstruktion bei: André Parrot, *Mission Archéologique de Mari. Band II: Le Palais, Peintures murales*, Paris 1958, Taf. III, 1. Noch einfacher als Spiralen eignen sich Rosetten für den Einsatz in einem umlaufenden Fries.

4.2.5.4. Zusammenfassung

In einigen Paneelen der Wandmalereien von Mari konstituieren sich im Kontext der Darstellung menschlicher Figuren neue formale Strukturen, welche den den Aufbau bildähnlicher Zusammenhänge ermöglichen. Mehrere Faktoren tragen zu dieser Entwicklung bei:

1. Eine Vereinheitlichung in der Darstellungsform menschlicher Figuren erfolgt u. a. durch eine stärkere Anbindung des Oberkörpers an den Unterkörper, durch die Einführung von Isokephalie bei Gruppen mit sitzenden und stehenden Figuren und durch eine Vereinheitlichung der Gewänder im Gewandaufbau und in der Gewanddrapierung sowie in einer durchgehenden Musterung der Gewänder oder in analogen ornamentalen Gewandverzierungen in Form von Bordüren.
2. Die ersten rahmenden Begrenzungen von Feldern mit großformatigeren Figurendarstellungen bilden sich in Mari durch den Wechsel vertikaler und horizontaler Streifenmuster sowie durch ringsum laufende Spiralfriese. Beide ornamentale Module zeichnen sich dadurch aus, dass sie problemlos über eine Ecke hinweggeführt werden können.¹⁴⁴³
3. Farbliche Korrespondenzen zwischen Bildfeld und Rahmung entstehen durch den Gebrauch der gleichen Farben sowohl für figurale Darstellungen als auch für rahmende ornamentale Module. Verstärkt werden können die farblichen Korrespondenzen durch formale Analogien, d. h. wenn für die Ausschmückung eines darstellenden Objektes im Bereich des Bildfeldes und für das Muster des rahmenden Frieses dasselbe ornamentale Modul gewählt wurde.
4. Sowohl die Struktur der Rahmung als auch die farbliche Korrespondenzen zwischen Rahmung und Figurendarstellungen üben eine integrierende Wirkung auf das Feld mit den Figurendarstellungen aus, sodass eine Konzentration nach innen und damit eine Mitte, ein Zentrum, entsteht.¹⁴⁴⁴

¹⁴⁴³ Barber weist in ihrem Buch nach, dass sich in der Palastzeit von Mari auch die Technik des Teppichknüpfens im Einzugsbereich von Mari durchsetzte; siehe dazu: Elizabeth J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991, S. 212. Im Gegensatz zur Webtechnik, wo nur am Anfang und am Ende des Webstückes horizontale Abschlussbordüren eingearbeitet werden, kann man mit der Knüpftechnik problemlos ein Muster über alle vier Seiten hinweg knüpfen. Das Verständnis für Rahmungen könnte also durch die Einführung der neuen textilen Technik gefördert worden sein. Darüber hinaus setzt der Wunsch nach Rahmung auch ein verändertes Verhältnis zu den eingeschlossenen Feldern mit Figurendarstellungen voraus.

¹⁴⁴⁴ Diese Mitte kann besetzt sein – wie im oberen Register der Wanddekoration von Hof 106, in welchem sich das über der Brust gekreuzte Band der dritten Figur von rechts als leicht nach rechts versetztes Bildzentrum konstituiert –, aber die Mitte kann auch ex negativo in der Art einer antithetischen Struktur entstehen, wie sie durch die beiden Göttinnen mit den *flowing vases* im unteren Register entsteht. Im Gegensatz zur ägyptischen Kunst wird das Zentrum jedoch nicht nur durch eine reine Antithese gebildet, sondern die antithetischen Figuren kommunizieren miteinander durch die Wellenlinien. Außerdem werden in den unterschiedlichen Registern jeweils die Zentren aufgrund korrespondierender Seiten hervorgehoben.

5. Im Gegensatz zu den ägyptischen Registerdarstellungen, in denen die einzelnen Register sich in der Regel autark zueinander verhalten, sind in einzelnen Dekoren in Mari die Figurendarstellungen in den Feldern übereinanderliegenden Register auf eine Mitte hin orientiert. Dabei nimmt die bilateralsymmetrische Valenz der korrespondierenden Figuren von innen nach außen zu. Eine exakte axialsymmetrische Struktur in den Randzonen beruhigt den Blick des Betrachters und lenkt ihn auf die Bildmitte hin, in welcher zugleich auch das Zentrum der Bildaussage liegt.
6. In Bezug auf die Struktur eines Dekorfeldes besitzen die jeweiligen symmetrischen Valenzen in den Darstellungen der menschlichen und tierischen Figuren, aber auch in den Darstellungen der vegetabilen Elemente wie Bäume oder Zweige die gleiche strukturelle Wertigkeit, d. h. der menschlichen Figur wird kein Primat über die anderen Bestandteile eines Dekorfeldes eingeräumt.¹⁴⁴⁵
7. Die Symmetriewertigkeit sämtlicher darstellender Elemente kann durch eine partielle Ornamentalisierung verstärkt werden, ein Verfahren, welches in den Wandmalereien von Mari häufig eingesetzt wird und dort zu einer symmetrischen Gleichwertigkeit von primär unterschiedlichen figuralen Darstellungen führt.

¹⁴⁴⁵ Dies unterscheidet die altorientalische Wandmalerei grundsätzlich von der ägyptischen Wandmalerei. Im ägyptischen Bereich dominiert die menschliche Figur und sorgt letztlich auch für die Symmetrievalenzen innerhalb eines Dekorfeldes, wohingegen die ornamentalen Module auf einen schmalen Randbereich beschränkt bleiben und nicht in die Gestaltung der Figurendarstellungen eingreifen. In der altorientalischen Wandmalerei ermöglicht hingegen die symmetrisierende Kombination unterschiedlicher Objekte und ornamentaler Module eine Orientierung des Bildfeldes auf ein Zentrum hin. Somit kann die altorientalische Malerei als ein früher Vorläufer des europäischen Bildes angesehen werden, wiewohl die Konstituierung der menschlichen Figur aufgrund ihrer ornamentalen Komponenten im Auge des Betrachters sofort wieder destruiert wird.

4.2.6. Nuzi (ca. 1450 v. Chr.)

Auch bei Grabungen¹⁴⁴⁶ in dem Siedlungshügel der antiken Stadt Nuzi¹⁴⁴⁷, die östlich des Tigris und südöstlich von Ninive lag, ist man auf einen Palast mit polychromen¹⁴⁴⁸ Wandmalereien gestoßen. Im Gegensatz zu den Raumdekorationen von Mari, die sich über alle vier Wände erstrecken, dekoriert man in Nuzi jeweils nur die Wand, welche sich gegenüber dem Eingang befindet, die anderen drei Wände hingegen werden einfarbig grau verputzt. Die am besten erhaltenen Fragmente¹⁴⁴⁹ zeigen auf milchweißem Grund zwischen rein ornamentalen vertikal und horizontal ausgerichteten Friesen fachwerkartig gegliederte, 15x15 cm große Bildfelder, in die Bukranien, Masken und Pflanzenmotive eingestellt sind.¹⁴⁵⁰ Das Dekor mit schwarzen, rosa, ockerroten¹⁴⁵¹ und grauen¹⁴⁵² Farbpigmenten¹⁴⁵³ war wohl über einem Eingang angebracht.¹⁴⁵⁴

Die erhaltenen Fragmente zeichnen sich durch eine komplexe Aufteilung in horizontale und vertikale Felder bzw. Friese aus. Als begrenzendes, partiell auch rahmendes Element dienen ein- oder zweireihige Zickzackfriese, die jedoch nicht über die Ecken hinweg geführt werden. Einreihige Zickzackfriese zeigen stets eine schwarze Zackenfolge, die gegen weiße, mit einem

¹⁴⁴⁶ Die Grabungen erfolgen in den Jahren von 1925 bis 1931 durch die amerikanischen Archäologen Edward Chiera, Robert H. Pfeifer und Richard F. S. Starr in Jorgan Tepe, einem Ort, der heute ein Vorort der irakischen Stadt Kirkuk ist; siehe dazu: Richard F.S. Starr, Nuzi: Report on the Excavations at Yorgan Tapa near Kirkuk, Iraq conducted by Harvard University in Conjunction with the American School of Oriental Research and the University Museum of Philadelphia 1927-1931, Cambridge Mass. 1939. Zur Bedeutung von Nuzi siehe u. a.: Seton Lloyd, Die Archäologie Mesopotamiens. Von der Altsteinzeit bis zur persischen Eroberung, München 1981, S. 223ff.

¹⁴⁴⁷ Die hurritische Stadt Nuzi scheint in der zweiten Hälfte des 2. Jahrtausends eine wichtige Rolle im hurritisch-mitannischen Reich gespielt zu haben, da im Palast von Nuzi ein mitannischer Statthalter residierte; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 94.

¹⁴⁴⁸ Auch die Keramik von Nuzi zeichnet sich durch feine polychrome Verzierungen aus; siehe dazu Diana L. Stein, Khabur Ware and Nuzi Ware: Their Origin, Relationship and Significance, Malibu 1984 (n.v.); und: Barthel Hrouda, Die bemalte Keramik des zweiten Jahrtausends in Nordmesopotamien und Nordsyrien, Berlin 1957.

¹⁴⁴⁹ Die Fragmente wurden auf dem Boden des Raumes L15 B im Stratum II des Palastes aufgedeckt. Aufgrund der Fallage scheinen sie sich auf der Höhe des Türsturzes befunden zu haben; siehe dazu: Richard F.S. Starr, Nuzi: Report on the Excavations at Yorgan Tapa near Kirkuk, Iraq conducted by Harvard University in Conjunction with the American School of Oriental Research and the University Museum of Philadelphia 1927-1931, Cambridge Mass. 1939, S. 143-144.

¹⁴⁵⁰ Siehe dazu die Zeichnungen bei: Richard F.S. Starr, Nuzi: Report on the Excavations at Yorgan Tapa near Kirkuk, Iraq conducted by Harvard University in Conjunction with the American School of Oriental Research and the University Museum of Philadelphia 1927-1931, Cambridge Mass. 1939, Taf. 128H und 129D; eine Vergrößerung dieser Zeichnung findet sich bei: Anton Moortgart, Alt-Vorderasiatische Malerei, Berlin 1959, S. 39 Taf. 15.

¹⁴⁵¹ Auf den Tontafeln von Nuzi ist vermerkt, dass man in Nuzi auch für die Färbung von Textilien unterschiedliche Rottöne kannte; siehe dazu: Elizabeth J. W. Barber, Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages, Princeton 1991, S. 230.

¹⁴⁵² Wobei Grau nur als Grundierung für einfarbige Wände eingesetzt wird; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 94.

¹⁴⁵³ Siehe dazu die Farbtabelle bei: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 22.

¹⁴⁵⁴ Über der ca. 50 cm hohen Sockelzone befindet sich eine etwa 1,50m hohe, einfarbig rot verputzte Fläche, sodass die darüberliegenden Malereien vermutlich in Augenhöhe angebracht waren; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 16.

schwarzen Punkt versehene hängende Zacken bzw. Dreiecke gesetzt ist. Der einreihige Zickzackfries findet sich nur als vertikale Rahmung eines geometrisch gestalteten Metopenfeldes oder eines vertikal laufenden Flechtbandes, das seinerseits im Anschluss an den einreihigen vertikalen Zickzackfries von einem breiten vertikalen Zickzackband und einem weiteren schmalen einreihigen vertikalen Zickzackfries flankiert wird.¹⁴⁵⁵ Wird der einreihige Zickzackfries jedoch mit einem horizontal laufenden schwarzen Streifen bedeckt, so dient er jeweils als obere horizontale Begrenzung eines Frieses mit geometrischen Formen. Dieser Fries setzt sich aus einer alternierenden Folge von schwarz konturierten, hellen und mit einem schwarzen Punkt besetzten Dreiecken und schwarzen Kreisflächen zusammen,¹⁴⁵⁶ wobei die Grundfarbe in den einzelnen Registern wechselt. Als kompositiver Fries, mit einer formal korrekten horizontalen Spiegelung¹⁴⁵⁷, dient der Zickzackfries nicht nur als oberer horizontaler Abschluss der Bildfelder, sondern fungiert zugleich auch als unterer horizontaler Abschluss der rein geometrischen Frieszonen. Eine komplexere Variante, ein kompositiver, horizontal gespiegelter Zickzackfries, der darüber hinaus noch von einem horizontal laufenden schwarzen Streifen bekrönt wird¹⁴⁵⁸, schließt horizontal die Metopenfelder mit den rein geometrischen Figuren nach oben hin ab.

Vertikale Zäsuren zwischen den einfachen, rein geometrischen Friesen und den rein geometrischen Metopenfriesen setzt ein vertikal laufendes Flechtband¹⁴⁵⁹ in den Farben Weiß und Rot mit weißen, schwarz konturierten Kreisflächen in den Zentren, flankiert von einer Folge aus drei vertikalen einfachen Zickzackmustern.¹⁴⁶⁰ Obwohl die beiden seitlich an das Flechtband

¹⁴⁵⁵ In den flankierenden Zickzackbändern sind stets die Spitzen der weißen Dreiecke nach außen gerichtet.

¹⁴⁵⁶ Bei dieser Supraposition korrespondieren im Auge des Betrachters zunächst formal die größeren weißen Dreiecke mit schwarzem Punkt der unteren Folge mit den kleineren weißen Dreiecken mit schwarzen Punkten im darüber liegenden Zickzackfries. Im Weiteren stellt sich ein formaler Bezug ein zwischen den schwarzen Punkten, die in beide Dreieck-Folgen eingestellt sind, und den schwarzen Kreisen, welche in der unteren Folge mit den weißen Dreiecken alternieren. Farbliche Korrespondenzen entstehen vor allem in sämtlichen schwarz bemalten Teilen der beiden Friese.

¹⁴⁵⁷ Zwar wird der Fries formal genau gespiegelt, doch wechselt die Maltechnik: Während der ursprüngliche Zickzackfries aus einem Wechsel von weißen und schwarzen Dreiecken besteht, werden nun die Dreiecke des Zickzackfrieses nur als dunkler Kontur mit eingestellten schwarzen Punkten auf einem roten Grund gegeben. Es findet also nicht nur ein Farbwechsel statt, sondern auch ein Wechsel in der Technik durch den Übergang von einer flächigen zu einer linearen Darstellung.

¹⁴⁵⁸ Man kann diese Konstruktion, die in einem Fall durch eine horizontale Spiegelung, im anderen Fall durch eine einfache Supraposition zustande kommt, als horizontale Fries-Reihung bezeichnen.

¹⁴⁵⁹ Die Flechtbänder unterscheiden sich in einigen Details. Im Band des unteren Fragmentes fehlt eine zentral verlaufende schwarze Linie; das weiße Zentrum besitzt einen dunklen Punkt und die Windungen des Flechtbandes sparen eine weißgrundige Randzone in der Form von Dreiecken aus. Im oberen Band hingegen wird die Flechtung fast vollständig bis zum Rand durchgezogen. Das rote Band ist durch eine durchlaufende schwarze Mittellinie gekennzeichnet und das weißgrundige Zentrum besitzt keinen eingestellten schwarzen Punkt. Zur Vermutung, dass die Flechtbänder in Nuzi Abbilder von torquierten Säulen seien, siehe vor allem: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 226.

¹⁴⁶⁰ Die Folge besteht aus zwei rahmenden, nicht vertikal gespiegelten einfachen Zickzackmustern in den Farben Schwarz und Weiß [das oben beschriebene Basis-Zickzackmuster] und aus einem breiteren Zickzackmuster, wel-

angrenzenden Zickzackfrieze zusätzlich noch mit einem horizontalen schwarzen Band versehen sind, ist es dennoch gelungen, diese mit den beiden einfachen vertikalen Zickzackfriesen, welche das Flechtband außen begrenzen, zu einer quasi umlaufenden Struktur zu vereinen, sodass senkrechter und waagerechter Zickzackfries in eine enge formale Beziehung zueinander treten.¹⁴⁶¹

Der einfache Zickzackfries findet sich nicht nur als äußere vertikale Rahmung des vertikal laufenden Flechtmusters, sondern auch als vertikale Rahmung des rein geometrischen Metopenfrieses.¹⁴⁶² Hier jedoch wird keine Ecklösung angestrebt, sondern vertikale und horizontale Frieze scheinen förmlich aufeinanderzuprallen.¹⁴⁶³ Das gleiche Phänomen zeigt sich verstärkt bei den vertikalen Rahmungen der einzelnen Motive in den Bildfeldern. In diesem Bereich unterscheiden sich die vertikalen und horizontalen Frieze nicht nur aufgrund ihrer unterschiedlichen Breite, sondern der schmalere vertikale Fries zeichnet sich darüber hinaus auch durch ein andersartiges ornamentales Modul aus.¹⁴⁶⁴ Im Gegensatz zu den unterschiedlich breiten Feldern, die mit geometrischen Formen besetzt sind, besitzen sämtliche Felder mit Figurendarstellungen die gleiche Breite, wobei sich jeweils nach drei Feldern der Rapport wiederholt. Eine Sequenz besteht aus einer menschenköpfigen Maske¹⁴⁶⁵, einem rudimentären

ches über das Flechtband hinweg vertikal gespiegelt wird. Sowohl die Struktur des Musters als auch die eingesetzten Farben sind in den beiden erhaltenen Fragmenten unterschiedlich. Das untere Fragment zeigt ein flächig gestaltetes Zickzackmuster, wobei sämtliche Farbtöne dieser Wanddekoration [Weiß – Orange – Rot – Schwarz] eingesetzt werden. Zwar wird das Zickzackmuster vertikal gespiegelt, doch die entstandene bilaterale Symmetrie geht im Auge des Betrachters verloren, da die Farbfolge in den Dreiecken rechts und links versetzt aufgetragen wird. Im oberen Fragment wird hingegen in dem mittleren der rahmenden Zickzackmuster die Farbfolge Weiß – Rot des zentralen Flechtbandes wieder aufgenommen. Auch das Motiv der zentralen, im roten Band verlaufenden schwarzen Linie wird durch schwarze Zickzack-Linien und einfache eingestellte, als schwarze Linien gezeichnete Dreiecke wieder aufgenommen.

¹⁴⁶¹ Der horizontale Zickzackfries mit dem schwarzen horizontalen Streifen besitzt etwa die doppelte Breite wie der einfache vertikale Zickzackfries. Die Ecklösung wurde so gewählt, dass der horizontale Fries in die Basis des schwarzen Dreiecks mündet. So bleibt nicht nur die Kontinuität der schwarzen Farbe gewahrt, sondern auch ein Wechsel der weißen Dreiecke um 90° wäre für den Betrachter nachvollziehbar.

¹⁴⁶² Von diesem Fries sind nur wenige Fragmente erhalten. Die schmale Metope besteht aus einem schwarzgrundigen, hochformatigen Rechteck, dessen Basis auf der Grundlinie steht und einem darüber hängenden, von schwarzen Punkten flankierten weißen, schwarz konturierten Dreieck, dessen Spitze auf das Rechteck zeigt. Von den Figuren des breiten, queroblongen Feldes sind nur eine abgerundete weiße Kegelform mit schwarzem Kontur und eingestelltem schwarzen Punkt und eine hochformatiges, schwarzgrundiges Rechteck vorhanden. Es wäre denkbar, dass über dem Rechteck auch hier noch ein hängendes weißgrundiges Dreieck vorhanden war.

¹⁴⁶³ Bereits die Größenverhältnisse sind unterschiedlich. Die Breite des vertikalen Zickzackfrieses, der als Begrenzung des geometrischen Metopenfeldes eingesetzt wird, entspricht etwa der Breite des erweiterten horizontalen Zickzackfrieses mit schwarzem Band; daher sind die einzelnen Dreiecke des vertikalen Zickzackmusters größer als die des horizontalen Zickzackmusters. Dies spricht dafür, dass die rahmenden Frieze eine unterschiedliche Wertigkeit besitzen. Der rahmende Fries des Metopenfrieses soll in erster Linie als Bestandteil des Metopenfeldes gelesen werden und nicht in die horizontale Begrenzung mit einbezogen werden.

¹⁴⁶⁴ Der Fries besteht aus einer alternierenden Folge weißer und schwarzer Streifen, wobei in die weißen Streifen noch schwarze Punkte eingestellt sind.

¹⁴⁶⁵ Jede der vier – zumindest teilweise – erhaltenen Masken ist unterschiedlich ausgeführt. So besitzt eine Maske keine Augen. Bei den beiden Masken, welche ein mit rudimentären Palmetten besetztes Band tragen, besitzen die Zungen unterschiedliche Farben. Darüber hinaus tragen diese beiden Masken einfarbige Bänder in unterschiedlichen Farben im Haar, während die Haarbänder der beiden anderen Masken, welche zusätzlich Salbkegel auf dem Kopf tragen, schwarz-weiß gestreift sind. Eine Maske ist in einer dunkleren Farbe ausgeführt und wird

Volutenbaum¹⁴⁶⁶ mit einer eingestellten Palmette und einem Bukranion.¹⁴⁶⁷ Sämtliche Figuren zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich aus einzelnen kleinteiligen ornamentalen Elementen zusammensetzen. Dieser ornamentale Charakter wird darüber hinaus noch durch regelmäßige Farbwechsel hervorgehoben.

Neben der doppelten Frieshöhe, welche sämtliche Metopenfriese auszeichnet, verleiht der Wechsel des Hintergrundes in den Metopen mit figuralen Darstellungen diesen ein besonderes Gewicht. Dazu trägt auch die dreiseitige Rahmung der figuralen Metopenfelder bei. Im Gegensatz zu den rein geometrischen Metopenfeldern, welche nur über vertikale ornamentale Trennleisten verfügen, horizontal hingegen in das übergeordnete ornamentale Rastersystem eingebettet sind, besitzen die figuralen Metopenfelder auch eine eigene untere horizontale Begrenzung, sodass die jeweilige Rahmung des Feldes über drei Seiten hinweggeführt wird. Der Einsatz eines neuen Ornamentmotivs – es handelt sich um eine Sonderform des Blockstreifenfrieses¹⁴⁶⁸ – bei der ornamentalen Gestaltung der dreiseitigen Rahmungen trägt zu einer Hierarchisierung innerhalb des Wahrgenommenen bei: Farblich, formal und in der Kombination der

daher meist als *männlicher Kopf* interpretiert; siehe dazu vor allem: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 95. Stevenson Smith interpretiert die Masken als weibliche Köpfe mit Kuhohren, sieht darin eine Art Hathor-Kopf; siehe dazu: William Stevenson Smith, *Interconnections in the Ancient Near East*, New Haven and London 1965, S. 113.

¹⁴⁶⁶ Der rudimentäre Volutenbaum wird häufig als *Lebensbaum* interpretiert; siehe dazu u. a.: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 95. Neben der farblichen oder strukturellen [durch das Einstellen von schwarzen Punkten auf die Grundfläche] Differenzierung der Bildgründe unterscheiden sich sämtliche Baumstrukturen in Bezug auf die Supraposition, auf die Ausformung der Voluten und auf die Ausbildung der bekrönenden Palmetten voneinander. Stevenson Smith betont einerseits den syrischen Ursprung der Palmette, andererseits weist er darauf hin – wie auch in der vorliegenden Untersuchung bereits behandelt –, dass das Palmettenmotiv zum ersten Mal in der ägyptischen Ornamentik der 12. Dynastie auftaucht; siehe dazu im Kapitel Ägypten den Abschnitt über die vegetabile Ornamentik des Mittleren Reiches. Zu Stevenson Smith siehe: William Stevenson Smith, *Interconnections in the Ancient Near East*, New Haven and London 1965, S. 113.

Eine ähnliche Verknüpfung zwischen geometrischen und figuralen Elementen zeigen auch die sogenannten *Sikkatu*, annähernd quadratische oder kreisförmige Platten, die an der Wand befestigt werden. Meist ist der Rand abgesetzt, die Fläche wird mit figürlichen oder geometrischen Motiven gefüllt, die diagonale Symmetrien analog einem Vierpass-Motiv aufbauen. Die ersten, blaugrün glasierten *Sikkatu* wurden in Nuzi gefunden; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 160ff. Taf. 111, 113, 115, 117, 119.

¹⁴⁶⁷ Das Bukranion wird von zwei in Kreisen eingestellten Vierpässen flankiert. Ein dritter Vierpass ist zwischen die Hörner eingestellt. Auch die Bukranien sind unterschiedlich ausgeführt: Bei zwei formal identischen Bukranien wird ein Farbwechsel der Figur und des Grundes vollzogen; beim dritten Bukranion fehlen die eingestellten Vierpass-Rosetten; stattdessen wird es von Halbpalmetten flankiert, welche aus dem Grund aufsteigen; auch ist der Hintergrund mit einigen schwarzen Punkten besetzt. Barber führt das von Voluten flankierte Bukranion auf einen internationalen Motivfundus zurück, dessen Motive aus Textilien mit Musterungen, welche vor allem im ägäischen Raum hergestellt werden, ausgewählt werden; siehe dazu: Elizabeth J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991, S. 350.

¹⁴⁶⁸ Im Gegensatz zu den ägyptischen Blockstreifenfriesen der Frühen und Mittleren Zeit, welche stets rhythmisch aufgebaut sind, entsteht in Nuzi lediglich eine äußerst diskrete Rhythmisierung durch das Einstellen eines schwarzen Punktes in die Mitte des weißen Streifens. Darüber hinaus fördert der zentrale Punkt die Vorstellung einer zentralen Rotationssymmetrie.

ornamentalen Gestaltung besetzen die figuralen Metopenfeldern zunächst die zentrale Position im Auge des Betrachters.¹⁴⁶⁹

Bereits die Beschreibung der beiden Fragmente macht deutlich, wie komplex die Struktur des gesamten Wanddekors gewesen sein muss.¹⁴⁷⁰ Betrachtet man zunächst die horizontale Einteilung, so folgen auf eine Reihe mit figural besetzten Metopenfeldern jeweils zwei Reihen mit rein geometrischen Ornamenten, wobei die Anzahl der unterschiedlichen eingesetzten geometrischen Formen von Reihe zu Reihe zunimmt. Dabei wird das Motiv des von zwei dunklen Kreisflächen flankierten, schwarz konturierten weißen Dreiecks im darüber liegenden ornamentalen Metopenfeld aufgenommen.¹⁴⁷¹ Auch im horizontalen Verlauf der Frieße lässt sich ein hierarchisches System aufzeigen: Während die rein geometrischen Friesbänder von vertikal laufenden Flechtbändern¹⁴⁷² begrenzt werden, läuft der figural darstellende Metopenfries horizontal ungehindert durch.

Eine deutliche Strukturierung lässt sich auch bei der Verwendung der Farben aufzeigen: Während in den figuralen Metopenfriesen sämtliche Farben zu finden sind, aus denen sich das Dekor der Wanddekoration insgesamt zusammensetzt, dominiert in den rahmenden Ornamenten der Kontrast der Farben Schwarz und Weiß. Ergänzt wird dies in den kompositen geometrischen Friesen durch die Farben Rot bzw. Orange-Ocker. Als abschließendes horizontales Band vor einem *höherwertigen* Metopenfries findet sich stets ein schwarzes Band; der horizontale Übergang von einem Metopenfries zu einem einfacheren geometrischen Fries hingegen erfolgt

¹⁴⁶⁹ Leider sind jeweils die unteren horizontalen Begrenzungen der figuralen Metopenfrieße nicht erhalten. So muss die Beantwortung der Frage, welcher horizontale Fries sich unten an den figuralen Metopenfries anschließt, offenbleiben. Doch die erhaltenen Reste des Blockstreifenfrieses am Bukranion unten links [nach der Abbildung bei: Anton Moortgart, *Alt-Vorderasiatische Malerei*, Berlin 1959, S. 39 Abb. 15.] deuten darauf hin, dass kein dicht anschließender horizontaler Fries folgt. Damit wäre das Prinzip der Rahmung analog der dreiseitigen Streifenrahmung in Mari in der Investiturszene.

¹⁴⁷⁰ Nach Nunn erwecken die Flächeneinteilung in lange und schmale Streifen und die wappenartigen Kompositionen der Metopen den Eindruck, dass die Maler versucht haben, Siegelabrollungen nachzuahmen; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 205. Darüber hinaus findet Nunn Gemeinsamkeiten dieses Dekors mit den dekorativen Elementen der Glyptik und der Keramik in Nuzi; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 204. Zur schwarzgrundigen, weiß dekorierten Keramik von Nuzi siehe u. a.: Seton Lloyd, *Die Archäologie Mesopotamiens. Von der Altsteinzeit bis zur persischen Eroberung*, München 1981, S. 225ff.; und: Barthel Hrouda, *Die bemalte Keramik des zweiten Jahrtausends in Nordmesopotamien und Nordsyrien*, Berlin 1957, S. 10-21.

Einen Vergleich zwischen der Keramik aus Khabur und aus Nuzi findet sich bei: Diana L. Stein, *Khabur Ware and Nuzi Ware: Their Origin, Relationship, and Significance*, Assur 4, 1984, S. 1-84 sowie die dazugehörigen Tafeln.

¹⁴⁷¹ Neu hinzugekommen als geometrische Elemente sind das schwarze hochoblonge Rechteck und die weiße, kegelähnliche Form mit eingestelltem dunklem Punkt.

¹⁴⁷² Auffällig ist auch, dass die vertikalen Flechtband-Frieße, zumindest im Kernbereich, an das figurale Metopenfeld mit dem Volutenbaum anschließen, mithin vor allem die Metopen mit Masken meiden, während die flankierenden Frieße des Flechtbandes jeweils noch an den seitlichen Teil der Bukranion-Metope anschließen. Farbe und Form des jeweilig sich anschließenden Volutenbaumes harmonisieren sowohl mit den Farben des Flechtbandes als auch mit eingestellten, linear schwarzen Motiven wie der Zacke in der rechten oberen Volutenbaum-Metope.

durch einen doppelten Zickzackfries, dessen rote Seite dem einfacher strukturierten Fries zugewandt ist.

Zusammenfassung:

Die erhaltenen Friesfragmente von Nuzi weisen einige strukturelle Merkmale auf, die bereits in dem Abschnitt über die Wanddekorationen von Mari aufgezeigt wurden: Dazu gehören vor allem die dreiseitige Rahmung sowie farbliche und formale Korrespondenzen der unterschiedlichen Register. Doch die Kunsthandwerker von Nuzi haben diese Komponenten zu einer wesentlich komplexeren ornamentalen Struktur ausgebildet.

1. Figurales Dekor und geometrische Ornamentik werden vor allem durch analoge Farbwechsel, in geringerem Maße auch durch formale Details aneinander gebunden.
2. Die formal unterschiedlichen Elemente der rahmenden Ornamentfrieze werden verringert.
3. Innerhalb der rahmenden Ornamentfrieze wird eine strenge Hierarchie aufgebaut, die auf den unterschiedlichen formalen und farbigen Beziehungen dieser rein ornamentalen Frieze zu den figuralen Friesen basiert.
4. Während in den figuralen Darstellungen die bilateral symmetrische Valenz zunimmt, wird sie in den ornamentalen Friesen sowohl durch eine stärker ausgeprägte horizontal symmetrische Valenz als auch durch das Phänomen von Gleit- und Rotationssymmetrien zurückgedrängt. Auch die vertikal laufenden Flechtbänder reduzieren den Aspekt einer bilateralen symmetrischen Valenz.

5. Das Ergebnis der in den Punkten eins bis vier aufgeführten strukturellen Neuerungen ist eine ausgeprägte ornamentale¹⁴⁷³ Registerbildung.¹⁴⁷⁴

4.2.7. Die Wandmalereien im Palast von Til Barsip (9./8. Jh. v. Chr.)

Im Palast von Til Barsip, dem heutigen Tell Ahmar [Syrien], am Ostufer des Euphrat gelegen, wurden bei Grabungen in den Jahren 1929-1931¹⁴⁷⁵ die umfangreichsten Wandmalereien im neuassyrischen Stil entdeckt, die jedoch nicht intakt geborgen werden konnten und daher nur in Kopien erhalten sind.¹⁴⁷⁶ Bereits die Ausgräber unterscheiden bei den Malereien zwischen

¹⁴⁷³ Ornamentale Korrespondenzen zu den Dekoren in Nuzi sehen einige Autoren in den Wandmalereien des Palastes von Kar-Tukulti-Ninurta, einer neugegründeten assyrischen Residenzstadt bei Assur am linken Tigrisufer [im heutigen Nordirak]; siehe dazu u. a.: William Stevenson Smith, *Interconnections in the Ancient Near East*, New Haven and London 1965, S. 114; und: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 227; siehe dazu die Abbildung eines Fragmentes bei: Anton Moortgart, *Alt-Vorderasiatische Malerei*, Berlin 1959, S. 40 Abb. 16. Doch die bemalten Fragmente zeigen auch gravierende Unterschiede: eine reduzierte Farbigkeit [Weiß – Rot – Blau – Schwarz] und eine starke Reduzierung der geometrischen Ornamente. An die Stelle des geometrischen Dekors tritt eine vegetabile Ornamentik, die in sämtlichen erhaltenen Fragmenten dominiert. Die Rahmung der Felder erfolgt in einem einheitlich schwarz konturierten Blockstreifenfries mit der Farbfolge Rot und Blau. Es scheint, als habe sich diese Struktur der Rahmung, die sich auch in den Rahmungen der figuralen Metopenfriese von Nuzi findet, im assyrischen Bereich als kanonische Art der Rahmung durchgesetzt. Auffällig ist ferner die variierende Breite der Paneele mit bildähnlichen Darstellungen, welche schmale, hochformatige Bildfelder ebenso wie breite, querformatige Felder einschließt. Sämtliche Paneele mit bildähnlichen Darstellungen sind bilateral symmetrisch aufgebaut. Dies gilt auch für großformatige Felder mit zentral eingestellten Rosetten, doch überwiegt hier durch den diskreten Einsatz der bilateralen Symmetrie der Eindruck der rotationssymmetrischen Valenz. Obwohl der Erhaltungszustand der sogenannten *Palmettenbäume* in den bildähnlichen Darstellungen fragmentarisch ist, mithin keine Aussage über eine horizontale Spiegelung des Motivs insgesamt getroffen werden kann, weisen die Fragmente doch eine horizontale Spiegelung von zentralen Palmetten innerhalb dieses Motivs auf. In den bildähnlichen Darstellungen, die eine Kombination zoomorpher Figuren und vegetabiler Ornamente zeigen, überwiegt jedoch eine bilateral symmetrische Valenz mit einem bilateral symmetrischen vegetabilen Zentrum. Flächig geometrisiert ist die verbindende Bogen- bzw. Voluten-Ornamentik der horizontalen Lotosblüten-Palmetten-Friese, indem sie das Motiv des Blockstreifenfrieses, jedoch in einer abweichenden Farbfolge [Weiß – Schwarz] aufnimmt. Aus den Motiven dieses Frieses rekrutieren sich sowohl die eingestellten Elemente in den Metopenfeldern als auch die kompositen vegetabilen Motive der Paneelfelder. Hier findet also eine vegetabile Vernetzung statt analog der Vernetzung geometrischer Motive in den Fragmenten aus Nuzi. Schenkt man den Aquarellen der Ausgräber Glauben, so befanden sich auf kleinen hoch- bzw. querformatigen Feldern, eingebettet zwischen geometrischen Friesen, auch kleinfigurige mythologische Darstellungen; siehe dazu die Abbildung eines Aquarells bei: Barthel Hrouda, *Der Alte Orient. Geschichte und Kultur des alten Vorderasien*, München 1991, S. 340 [Abb.]. Für die Einbindung menschlicher Darstellungen spräche auch eine schriftliche assyrische Quelle, die in die Regierungszeit von Tukulti-Ninurta datiert wird. Hier werden die Motive eines gewebten und eines geknüpften Teppichs beschrieben, die u. a. Menschen, Tiere, aber auch Pflanzen und Tiere und eine Bordüre aus Rosetten enthalten; siehe dazu: Elizabeth J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991, S. 212.

¹⁴⁷⁴ Nach Nunn korrespondiert die in der Zeit nach 1500 v. Chr. einsetzende Gliederung der Wand durch das Ornamentband mit einer zunehmend horizontalen Ausrichtung der Wand auch in der Sockelzone durch die Ausbildung von Orthostaten; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 204. Für die Wanddekoration in Nuzi gilt jedoch eine horizontale Ausrichtung nur bedingt, da das vertikal laufende Flechtband innerhalb des Ornamentverbandes – wie seine aufwendige Rahmung zeigt – keine unerhebliche Rolle spielt.

¹⁴⁷⁵ Jean Geneviève François Thureau-Dangin, Maurice Dunand, *Til Barsip*, Paris 1936.

¹⁴⁷⁶ Die sofort nach den Grabungen angefertigten farbigen Kopien, die 1930 zunächst in den Louvre gelangten, waren dort jedoch über viele Jahre verschollen. Erst Parrot konnte in seiner Veröffentlichung wieder auf sie zurückgreifen; siehe dazu: André Parrot, *Assur. Die mesopotamische Kunst vom XIII. vorchristlichen Jahrhundert bis zum Tode Alexanders des Großen*, München 1961, Taf. XIV-XVI [farbige Abbildungen]. Eine Zusammenfassung über die Entwicklungen in der neuassyrischen Wandmalerei mit schwarzweißen Zeichnungen findet sich bei: Anton Moortgart, *Die Kunst des Alten Mesopotamien*, Köln 1967, S. 143ff.

zwei Stilen und mindestens vier Malphasen.¹⁴⁷⁷ Die Dekorationen der einzelnen Räume sind sehr unterschiedlich. Neben Räumen mit einfarbig verputzten, nur mit einem durchgehenden roten Streifen geschmückten Wänden finden sich aufwendige Dekorationen, die außer geometrischen Ornamenten sogenannte *heraldische* Felder¹⁴⁷⁸ und Reihungen lebensgroßer menschlicher Figuren aufweisen. Für die figuralen Szenen wählt man den Bereich über der ca. 0,50m hohen, asphaltierten Sockelzone.¹⁴⁷⁹ Die dekorativen Friese¹⁴⁸⁰ erstrecken sich oberhalb der figuralen Szenen bis zu einer Höhe von 2,30m, sodass die Gesamthöhe der Wanddekoration 4,50m beträgt. Farbuntersuchungen konnten Spuren folgender Farbpigmente nachweisen: Weiß, Orange, Ocker, Rosa¹⁴⁸¹, Rot, Aubergine¹⁴⁸², Blau¹⁴⁸³ und Schwarz.¹⁴⁸⁴

¹⁴⁷⁷ Siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 104ff.

¹⁴⁷⁸ Diesen Ausdruck verwendet Nunn. Sie subsumiert unter diesem Terminus alle von einer bilateralen Symmetrie geprägten Darstellungsformen, wobei sie nicht zwischen einem besetzten, meist bilateral geprägten Zentrum und einer antithetischen Figurengruppe im sogenannten Wappenstil differenziert; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 108.

¹⁴⁷⁹ Nach Moortgart haben die Assyrer die Orthostatentechnik vermutlich von den nordasiatischen Kulturen übernommen. In der assyrischen Kunst werden die Orthostaten zu den Hauptbildträgern der figuralen Darstellungen. Meist handelt es sich dabei um bemalte Reliefs; siehe dazu: Anton Moortgart, *Alt-Vorderasiatische Malerei*, Berlin 1959, S. 14f.

¹⁴⁸⁰ Als Malgrund wird eine Kalkschicht aufgetragen; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 15.

¹⁴⁸¹ Rosa wird aus einer Mischung aus Rot und Weiß hergestellt; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 26.

¹⁴⁸² Dunkelrotlila besteht aus einer Mischung Rot, Schwarz und Blau, während Violett durch Blau auf Rot erzeugt wird; siehe dazu die Literaturangabe der vorherigen Anmerkung.

¹⁴⁸³ Die gefundenen Spuren von Grün gehen vermutlich auf eine witterungsbedingte Zersetzung der blauen Pigmente zurück; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 24. Das Fehlen von Grün ist nach Nunn dadurch zu erklären, dass die Assyrer ihre Pflanzen als himmelfarbig, also blau, wahrnehmen. Nunn spricht also der Farbe in der assyrischen Kunst einen starken darstellenden Wert zu; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 239.

¹⁴⁸⁴ Siehe dazu die Farbtabelle bei: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 22. Da die Farbspuren auf den Fragmenten schnell verblassten, können die Farben heute nur mit Hilfe der farbigen Kopien rekonstruiert werden. Neben den polychromen Wandmalereien werden in den neuassyrischen Dekorationen auch dekorierte, bunt glasierte Tonplatten als Wanddekor eingesetzt. Erst in der neuassyrischen Zeit scheint man zum ersten Mal die Polychromie in den Tonglasierungen gemeistert zu haben; siehe dazu: John E. Dayton, *Minerals, Metals, Glazing a Man, or who was Sesostris I?*, London 1978, S. 374. 378. Zwar ist die Farbskala der Glasuren ähnlich dem Farbspektrum in der Wandmalerei, doch verändert sich die Gesamtwirkung, zum einen, da der Gebrauch von Rot reduziert wird, zum anderen, weil die Figuren nun auf einen dunkel-türkisfarbenen Grund gesetzt werden. Anstelle von Rot wird nun Gelb zu einer dominierenden Farbe; siehe dazu u. a.: Anton Moortgart, *Alt-Vorderasiatische Malerei*, Berlin 1959, S. 17. Mit der Kombination Türkis-Gelb nähert man sich dem komplementären Farbkontrast Blau-Goldgelb an.

Die Glasurmalerei bleibt nicht auf die Orthostatenzonen beschränkt, sondern es entstehen auch aus Ziegeln zusammengesetzte Wandbilder, die mit Schmelzfarben überzogen werden. Da die glasierten Ziegel sehr widerstandsfähig gegenüber Witterungen sind, werden sie auch als Fassadenschmuck eingesetzt; siehe dazu u. a.: Robert Boulanger, *Ägyptische und Altorientalische Malerei*, Lausanne 1966, S. 95.

In den Dekorationen von Ninive kehrt sich das Verhältnis zwischen Malerei und Glasur innerhalb der Dekorationen um; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 221.

4.2.7.1. Die Wandmalereien des Ersten Stils

4.2.7.1.1. Die Darstellung der menschlichen Figur

Raum 124 des Palastes enthält den mit einer Länge von über 22m längsten der antiken erhaltenen gemalten Friese mit Darstellungen menschlicher Figuren.¹⁴⁸⁵ Sämtliche noch erkennbaren Figuren sind schwarz konturiert und werden in einer durchgehenden Profilstellung dargestellt.¹⁴⁸⁶ Obwohl dieses Schema infolge der schmalen Schulterpartie die Darstellungen unterschiedlicher Armhaltungen erleichtert, variieren die Armstellungen nur geringfügig. Die meisten Figuren halten den vorderen Arm in einer Stellung, die in der ornamentalen Formensprache einer Zickzack-Haste entspräche, d. h. der Oberarm befindet sich in einer Ausrichtung von 30° bis zu 45° zum vertikalen Rückenkontur, der Unterarm hingegen verläuft in einem analogen Ausrichtungswinkel zur horizontalen Angabe der Taille. Dieses Armschema kann sowohl zum Tragen eines Gegenstandes als auch als Gruß- oder Redegestus eingesetzt werden.¹⁴⁸⁷

Noch weniger Varianten bieten die Darstellungen in Bezug auf die Schrittstellung, wobei die Art der Schrittstellung mit einem bestimmten Gewandtypus verbunden ist. Weit auseinanderstehende Beine, die sich formal wie die beiden Hasten eines Zickzackmotivs zum Rumpf hin nähern, sind stets mit einer kurzen Gewandung verbunden. Sind die Füße hingegen dicht nebeneinander gesetzt, so verwehren bis zu den Knöcheln fallende Gewänder den Blick auf die Beine. Differenzierter sind die Angaben der unterschiedlichen Haar- und Barttrachten und der Kopfbedeckungen,¹⁴⁸⁸ wobei man es häufig nicht bei einer summarischen Kennzeichnung des Objektes *Haar* belässt, sondern man stellt das Haar durch eine Menge einzelner Strähnen dar. Stereotyp¹⁴⁸⁹ hingegen verfahren die Maler bei der Angabe der Augen: Das einzelne, weit geöffnete und überdimensional gezeichnete Auge steht frontal in der Profilansicht des Gesichtes.¹⁴⁹⁰ Selbst bei einem Senken des Kopfes richten sich Auge und Braue fast orthogonal aus. So trägt neben der Isokephalie vor allem die gleiche Größe und die Ausrichtung des Auges zum

¹⁴⁸⁵ Eine Darstellung des kompositionellen Schemas findet sich bei: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 109.

¹⁴⁸⁶ Damit entsprechen sie dem Schema der menschlichen Figurendarstellungen der Wandmalereien von Mari.

¹⁴⁸⁷ Eine Variation der 45°/45°-Stellung von Oberarm und Unterarm stellt die fast 90°/90°-Stellung dar. Hier korrespondiert die Armstellung mit dem vertikalen Kontur bzw. mit der horizontalen Tailenzäsur. Die Figur erhält dadurch eine größere Statik, die ikonographisch vielleicht als Ruhe bzw. Würde gedeutet werden kann. Gesenkte Arme finden sich nur in Ausnahmefällen.

¹⁴⁸⁸ Die Gesichter der Figuren können entweder bartlos oder mit Kinnbärten oder lange Bärten bedeckt sein. Auch hier lässt sich eine Beziehung zur Gewandung feststellen. Während sich bei den Trägern langer Gewänder alle drei Bart-Varianten in den unterschiedlichen Darstellungen finden, trägt keiner der eindeutig als Krieger identifizierbaren Figuren einen Vollbart, der auf die Brust fällt. Auch die Haare tragen die meisten der Kriegerfiguren etwas kürzer.

¹⁴⁸⁹ Zum Phänomen der Stereotypie in den figuralen Darstellungen von Till Barsip siehe u. a.: Robert Boulanger, Ägyptische und Altorientalische Malerei, Lausanne 1966, S. 92.

¹⁴⁹⁰ Eine weitere Verschiebung der Proportionen zwischen der oberen Gesichtspartie und dem Auge entsteht dadurch, dass fast die gesamte restliche Fläche des profilansichtigen Kopfes durch Haupt- bzw. Barthaar bedeckt ist.

Ausschluss jeglicher Ausbildung von porträthaften Zügen bei.¹⁴⁹¹ Lediglich die Gewanddarstellungen brechen die chiffrenartigen Züge innerhalb der Reihung der menschlichen Figuren auf.¹⁴⁹² Gruppenbildungen – und damit Rhythmisierungen – entstehen im Auge des Betrachters vor allem durch eine Isomorphie der Gewänder, d. h. durch gleiche Länge und die gleiche Struktur der unterschiedlichen Bestandteile der Tracht. Gleichzeitig erfolgt in jeder Gewand-Gruppe eine ornamentale Differenzierung¹⁴⁹³ der Oberflächen.¹⁴⁹⁴ Dieses kleinteilige Dekor des einzelnen Gewandes dämpft wiederum die Rhythmisierung, welche erst durch die Gruppenbildung entstanden ist.¹⁴⁹⁵

Innerhalb der Figurenreihung¹⁴⁹⁶ entspricht die Darstellungsgröße der Personen ihrer Bedeutungsgröße.¹⁴⁹⁷ Das Zentrum der figuralen Reihungen bildet der König,¹⁴⁹⁸ da sich die unterschiedlichen Reihungen zu dieser Figur hin bewegen: Während sich z. B. die eigenen assyrischen Soldaten hinter seinem Rücken formieren, trifft der Zug der Feinde von der entgegengesetzten Seite her von vorn auf den König. Formal analoge Bewegungsrichtungen lassen sich auch für die Reihungen bei Audienzdarstellungen nachweisen.¹⁴⁹⁹ Die Ausrichtung sämtlicher

¹⁴⁹¹ Bei teilweise überschrittenen Gesichtern reihen sich die Augen fast in einer ornamentalen Folge aneinander; siehe dazu die Abbildungen zweier Würdenträger bei: Eva Strommenger. Fünf Jahrtausende Mesopotamien. Die Kunst von den Anfängen um 5000 v. Chr. bis zu Alexander dem Großen, München 1962, Taf. XXXVIII.

¹⁴⁹² Kein Gewand gleicht genau dem anderen. Wenn auch die Säume der langen Gewänder sich auf der gleichen Höhe befinden, so erfahren die Gewänder doch durch die unterschiedlichen Muster bzw. durch die unterschiedliche Länge der Muster auf den Rücken, auf den diagonal über eine Schulter verlaufenden Überwurf im Bereich des Oberkörpers oder auf den an unterschiedlichen Bereichen des Gewandes applizierten Bordüren eine Differenzierung.

¹⁴⁹³ Die Binnenzeichnung der Gewänder ist wesentlich reicher als die Binnenzeichnungen der Gewandfiguren der zuvor behandelten Wandmalereien. Zu dieser Hervorhebung der Binnenzeichnung siehe auch: Anton Moortgat, Die Kunst des Alten Mesopotamien, Köln 1967, S. 146.

¹⁴⁹⁴ Vor allem in den Gewanddarstellungen der Krieger wird durch eine leichte Veränderung der Muster, etwa indem man ein Streifenmuster nicht mehr horizontal, sondern vertikal einsetzt, eine changierende Wirkung der Farben erzielt. Gleichzeitig erreicht man durch den Einsatz ähnlicher Muster und die daraus resultierende Gleichfarbigkeit eine Homogenisierung der Gruppe, da sich die Muster einer Gruppe stark von den Mustern der sich anschließenden Gruppen unterscheiden; siehe dazu: André Parrot, Assur. Die mesopotamische Kunst vom XIII. vorchristlichen Jahrhundert bis zum Tode Alexanders des Großen, München 1961, S. 268 Abb. 344. Auch die Darstellung der Waffen wird in dieses farbige Schema mit einbezogen; siehe dazu: Eva Strommenger. Fünf Jahrtausende Mesopotamien. Die Kunst von den Anfängen um 5000 v. Chr. bis zu Alexander dem Großen, München 1962, Taf. XXXVI.

¹⁴⁹⁵ Während so die einzelne Figur zunächst analytisch zergliedernd wahrgenommen wird, konstituiert sich in der folgenden Wahrnehmungssequenz eine homogene Gruppe durch einen analogen Einsatz von Farben und Ornamenten. Diese Gruppe setzt sich wiederum von den benachbarten Gruppen ab, welche jeweils mit einer differenzierten Farbigekeit und Ornamentik gegenüber der ersten Gruppe gestaltet worden sind.

¹⁴⁹⁶ Siehe dazu die Abbildung bei: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, Taf. 81.

¹⁴⁹⁷ Da der König thronend dargestellt wird, würde er im Stehen sämtliche stehenden Figuren des Frieses weit überragen. Am kleinsten sind die Kriegsgefangenen dargestellt.

¹⁴⁹⁸ Da alle Figurenreihungen in Beziehung zum König stehen, wird der König häufiger dargestellt. In Raum 24 sind vier unterschiedliche Darstellungen des Königs erhalten, es ist zu vermuten, dass er auch auf den beiden zerstörten Feldern dargestellt war; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 108.

¹⁴⁹⁹ Ein ähnliches Schema zeigen auch die nur fragmentarisch erhaltenen Wandmalereien von Raum 47. Neu ist in dieser Dekoration ein Wandfeld, auf welchem der König in einer Wagenszene dargestellt wird; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 110.

Figuren hin auf eine einzelne Figur, den König, verbindet die Darstellungen aller vier Wände miteinander, sodass eine einheitliche Struktur für die Figurendarstellungen insgesamt entsteht.¹⁵⁰⁰

4.2.7.1.2. Das ornamentale Dekor

Eine aufwendige Ornamentalisierung lässt die kompositen Wesen bzw. Mischwesen¹⁵⁰¹, welche sämtliche Türleibungen schmücken, zu einem Bindeglied zwischen dem figuralen und dem ornamentalen Wandschmuck werden.¹⁵⁰² Auch in den langen Gängen des Palastes werden Kombinationen¹⁵⁰³ aus geometrisch ornamentalen und figuralen Elementen eingesetzt.¹⁵⁰⁴ Stets werden mehrere, meist rein vegetabile übereinander liegende Friese¹⁵⁰⁵ über die horizontale Mittelachse eines zentralen Frieses mit anthropomorphen, zoomorphen und geometrischen Elementen hinweg gespiegelt. Die Unterschiede in den Breiten zwischen den rahmenden Friesen und dem mittleren Fries sind dabei beträchtlich.¹⁵⁰⁶ Darüber hinaus variieren auch die symmetrischen Valenzen der einzelnen Friese sowie die symmetrischen Wertigkeiten, die aufgrund der Relationen der Friese zueinander entstehen. So sind die beiden rahmenden Friese

¹⁵⁰⁰ Ob diese formale Einheit auch bereits als eine von einer *einheitlichen Szene ausgefüllte Bildfläche* zu lesen ist, scheint fraglich. Es deutet nichts darauf hin, dass eine einheitliche Handlung dargestellt, mithin die Einheit der Zeit berücksichtigt wurde; siehe dazu: Anton Moortgart, *Die Kunst des Alten Mesopotamien*, Köln 1967, S. 145. Daraus, dass Till Barsip zu den unbedeutenderen assyrischen Palästen gehört und dennoch eine so innovative Wandmalerei besitzt, zieht Moortgart die Schlussfolgerung, dass es sich bei den neuen figuralen Friesdarstellungen nicht nur um eine höfische Kunst handeln müsse, sondern dass dahinter das Kunstwollen des gesamten Volkes stehe.

¹⁵⁰¹ Zur Bedeutung der tierischen Mischwesen in der altorientalischen Kunst, u. a. auch zu ihrem dekorativen Charakter, siehe vor allem: Francis Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, London 1971, S. 40-49. Bereits in den Darstellungen der beiden Leoparden in den Wandmalereien von Tel Uqair dominiert ein ornamentaler Einsatz der Farben, indem die Flecken in geometrischen Formen auf die Grundfarbe aufgetupft werden. In den Wandmalereien von Mari schließlich werden einzelne Teile kompositier tierischer Wesen z.T. durch finite Ornamentmotive, z.T. durch flächendeckende Muster erzeugt. Es scheint, als erleichtere eine flächendeckende Ornamentalisierung des Fells bzw. des Federkleides, d.h. eine Zerlegung einer organischen Einheit in ihre einzelnen Bestandteile, auch eine geistige Destruktion der tierischen Figur und führe anschließend zur Komposition eines neuen Wesens, indem man unterschiedliche Ornamentmotive und Mustermodule zusammenfügt.

¹⁵⁰² Es handelt sich dabei eventuell um Figuren mit einem apotropäischen Charakter. Zu den unterschiedlichen Darstellungsformen siehe: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 110.

¹⁵⁰³ Nunn spricht bei diesen Friesen von einem *heraldischen Muster*, da jeweils zwei Figuren antithetisch um ein Viererck angeordnet sind; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 112 Abb. 86,87. Farbige Abbildungen einer Ausschnitte aus den dekorativen Wandmalereien von Till Barsip finden sich bei: André Parrot, *Assur. Die mesopotamische Kunst vom XIII. vorchristlichen Jahrhundert bis zum Tode Alexanders des Großen*, München 1961, S. 266f. Abb. 342f.

¹⁵⁰⁴ Dies stellt einen großen Unterschied zu fast allen ägyptischen Ornamentfriesen [außer in der Amarnazeit] dar. Hier werden geometrische Elemente in der Regel nicht mit zoomorphen und anthropomorphen figuralem Dekor verbunden, sondern eine Reihung mit zoomorphen Elementen präsentiert sich puristisch, ohne vegetabile oder geometrische Füllelemente.

¹⁵⁰⁵ Ähnliche vegetabile Friese werden bei Grabungen 1984/85 in einem neuassyrischen Haus in Tell Seh Hamad [dem antiken Dürkatlimmi] geborgen [Dat. Ende 8. vorchristliches Jahrhundert]; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 133 Taf. 101-102.

¹⁵⁰⁶ In der Regel entspricht die Höhe sämtlicher rahmender Friese oberhalb der horizontalen Spiegelungsachse der Höhe des zentralen Frieses.

meist aus vegetabilen, bilateral symmetrischen Elementen¹⁵⁰⁷ zusammengesetzt und besitzen daher eine Orientierung von unten nach oben. Vegetabile Elemente¹⁵⁰⁸ werden in den Wandmalereien von Til Barsip nie direkt, sondern nur über mehrere Friesreihen hinweg gespiegelt.¹⁵⁰⁹ Dagegen besitzen die Friesreihen, welche sich an den zentralen Fries anschließen und meist aus Reihungen von Rosetten bestehen, rotationssymmetrische Valenzen. Diese Friese werden nun über die fiktive horizontale Mittellinie des zentralen Frieses gespiegelt, wobei der Mittelfries selbst jedoch nur partiell symmetrisch aufgebaut ist.¹⁵¹⁰ Während sich zwischen den antithetischen figuralen Elementen des zentralen Frieses nur aufgrund ihrer antithetischen Ausrichtung zueinander eine vertikale Mittelachse ausbildet, unterliegt das zentrale Element¹⁵¹¹ einer vierfachen Rotationssymmetrie und besitzt dadurch gleichzeitig auch bilateral- und horizontalsymmetrische Valenzen.¹⁵¹² Die lose Beziehung zwischen den rahmenden Friesen und dem Mittelfries zeigt sich auch darin, dass die rahmenden Friese häufig gemeinsame bilaterale Symmetrieachsen aufbauen, wohingegen das zentrale Element des Mittelfrieses in der Regel nicht in diese Symmetrieachsen einbezogen wird.¹⁵¹³ Vom Kolorit her dominieren in den meisten der rahmenden Friese die Farben Rot und Blau. Hat man die Friese direkt auf den hellen Grund aufgebracht, alternieren bei den vegetabilen Friesen Rot und Blau im Wechsel. In den hellgrundigen Rosetten-Reihen wird die Rosette stets mit blauen Blütenblättern und einem

¹⁵⁰⁷ Bei den rahmenden Friesen handelt es sich entweder um Lotosblüten-Lotosknospenfriese oder Palmettenfriese, die beide mit *arcaded stems* verbunden werden. Eine Mischform zwischen einem rein vegetabilen und rein geometrischen Fries stellt der sogenannte Granatapfelfries dar, da die einzelnen Granatäpfel im assyrischen Bereich meist geometrisiert in Kreisform dargestellt werden. Der Granatapfelfries wird auch in der Regel nicht als rahmender Fries eingesetzt, sondern dient als Verbindungsfries zwischen mehreren Reihen von Rosetten. Hinter einigen Granatäpfeln aus dem Fries des Raumes 24 kam eine Skizze mit menschlichen Gesichtern zum Vorschein; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 33.

¹⁵⁰⁸ Zur Vegetabilisierung der Ornamentik in Til Barsip siehe auch: Guy Bunnens, *Carved Ivories from Til Barsib*, *AJA* 101, 1997, S. 433–450.

¹⁵⁰⁹ Vermutlich weil das Bewusstsein des Vegetabilen in der Verbindung mit einer Orientierung von unten und oben noch vorhanden ist. Mithin wohnt diesen Elementen eine Naturelemente abbildende Komponente inne.

¹⁵¹⁰ Intarsienarbeiten mit eingelegten ornamentalen Glasmotiven aus Nimrud zeigen mitunter einen Rosettenfries als zentrale horizontale Achse, wobei meist sechsblättrigen Rosetten gewählt werden; siehe dazu: Maria Maddalena Negro Ponzi Mancini, *Glass in Mesopotamia*, in: AK Ezio Quarantelli, *The Land between Two Rivers. The Treasures of Mesopotamia: Twenty Years of Italian Archaeology*, Turin 1985, S. 337 Abb. 204.

¹⁵¹¹ Nunn diskutiert, ob man dieses Element auf die sogenannten *Sikkatu* zurückführen dürfe. Bei den *Sikkatu* handelt es sich um meist runde, glasierte Gegenstände mit einer apotropäischen Funktion. Folgt man Nuns Vorschlag, so bildeten diese *Sikkatu* dann zusammen mit den apotropäischen Mischwesen einen Komplex schutzbringender Darstellungen; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 225.

¹⁵¹² Es werden jedoch stets nur die Rotationssymmetrien und die diagonalen Achsen im Sinne eines Vierpasses betont. So wird die Mitte – selbst relativ unabhängig von einer bilateralen Symmetrie – zum konstruktiven Kern der figuralen Gestaltung und nicht die vertikale Mittelachse.

¹⁵¹³ Eine wesentlich verschränktere, stärker aneinander gebundene Ornamentik findet sich auf der glasierten Keramik, vor allem auf den *Sikkartu*; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 162 Taf. 115.

gelben Kern¹⁵¹⁴ angegeben, während schmale, horizontal laufende rote Bänder¹⁵¹⁵ den Wechsel vom einen zum nächsten Fries markieren.¹⁵¹⁶

4.2.7.2. Die Wandmalereien des Zweiten Stils

Zunächst unterscheiden sich die bereits von den Ausgräbern Thureau-Dangin und Dunand einer späteren Phase zugeordneten Wandmalereien motivisch von den Figurenfriesen, da sämtliche Bilder entweder Darstellungen von Reitern mit Pferden oder Pferde, die vor einen Wagen gespannt sind, enthalten.¹⁵¹⁷ Eingebettet sind diese Pferde- und Wagenmotive in Jagdszenen.¹⁵¹⁸ Auch die für die Vorzeichnungen gewählte Farbe ändert sich: Anstelle einer schwarzen verwendet man nun eine rote Farbe.¹⁵¹⁹ Die Ausmalung erfolgt stets so, dass sich die Farben nicht überschneiden.

4.2.7.2.1. Die figuralen Darstellungen

Trotz der eingehaltenen Flächigkeit der Darstellung werden über farbige Reihungen und/oder finite ornamentale Motive mehrere Bildzonen erzeugt. In der vordersten, fast nie überschrittenen Zone reihen sich die jeweils mit einer unterschiedlichen Farbe¹⁵²⁰ belegten Körperoberflächen der springenden Pferde.¹⁵²¹ Obwohl sie prächtig geschmückt und ihre Geschirre üppig

¹⁵¹⁴ Durch diesen Kern schimmert der schwarze Kreis der Vorzeichnung; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 30.

¹⁵¹⁵ Diese Bänder verdecken gleichzeitig die roten Hilfslinien, welche man auf den Wänden als Vorzeichnung für die Friese aufbringt; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 30.

¹⁵¹⁶ Werden Rosetten in rote oder blau bemalte Gründe eingestellt, so werden Kreisformen hellgrundig ausgespart. Während die weißgrundigen Blütenblätter in der Regel schwarz konturiert werden, kann das Blau (bei einem rotem Grund) oder Weiß (bei einem blauen Grund) als Kreisform angegeben werden, da in letzterem Fall Rot bereits für die Farbe der horizontal laufenden Bänder vergeben ist.

¹⁵¹⁷ Diese von Nunn eingeführte motivische Trennung ist jedoch nicht mehr haltbar, wenn man – wie sie es selbst tut – die in Raum 52, der im zweiten Stil dekoriert wurde, unter dem Gipsverputz gefundenen schwarzen Vorzeichnungen für eine frühe Dekorationsform hält, da in dieser Vorzeichnung sechs Reiter und zwei nackte Frauen dargestellt sind; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 32. Eine Abbildung von einem der schwarz vorgezeichneten Reiter findet sich bei: André Parrot, Assur. Die mesopotamische Kunst vom XIII. vorchristlichen Jahrhundert bis zum Tode Alexanders des Großen, München 1961, Abb. 339.

¹⁵¹⁸ Soweit der Erhaltungszustand der Fresken den Kontext noch erkennen lässt, scheint es sich in den meisten Fällen um eine Löwenjagd zu handeln. Selbst im Bad fand sich eine Jagszene; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 113. Einen möglichen Grund für die reduzierte Themenwahl sieht Nunn darin, dass nur etwa die Hälfte aller Dekorationen erhalten sind; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 207.

¹⁵¹⁹ Siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 30.

¹⁵²⁰ Da abgesehen von Weiß alle in den Wandmalereien von Til Barsip eingesetzten Farben als Körperfarben der Pferde Verwendung finden, wirken die Malereien sehr farbenfreudig; siehe dazu die Abbildung der farbigen Kopie von der sogenannten *Großen Wagenjagd* bei: André Parrot, Assur. Die mesopotamische Kunst vom XIII. vorchristlichen Jahrhundert bis zum Tode Alexanders des Großen, München 1961, Abb. 345.

¹⁵²¹ Betrachtet man die Anzahl der Beine, so scheint es sich nur um ein Pferd zu handeln, doch die verdoppelte Maulpartie, der doppelte Kopfschmuck und die zwei mal drei, parallel gespannten Zügel suggerieren, dass es sich um jeweils zwei Gespannpferde handelt.

verziert¹⁵²² sind, dominiert jeweils *eine* Farbe, sodass sich ein bunter Fries durch die vorderste Zone zieht.¹⁵²³ Als überdimensionale finite rotationssymmetrische Motive erscheinen dicht hinter den Pferden orthogonal ausgerichtete, etwas unterschiedlich gestaltete, aber jeweils mit acht Speichen ausgestattete Wagenräder.¹⁵²⁴ Hinter einigen Speichen und zu geringem Teil auch über dem Rad werden die orthogonal zur Grundlinie ausgerichteten Wagenkästen sichtbar. Ihre Dekoration orientiert sich in Farbe und Dekor am Schmuck der jeweiligen Zugpferde.¹⁵²⁵ Die Wagen sind jeweils mit zwei menschlichen Figuren besetzt.¹⁵²⁶ Während die Kleidung der übrigen Figuren in den Wagen mit den Farben ihrer Pferde bzw. des Pferdeschmucks¹⁵²⁷ korrespondiert, zeichnet sich das Gewand der vordersten Wagenfigur durch ein aufwendiges Dekor aus, welches kein Element des Pferdeschmuckes wieder aufnimmt.¹⁵²⁸

¹⁵²² Für den Schmuck werden jeweils die nicht für die Körperoberfläche verwendeten Farben gewählt. So trägt das blaue Pferd einen rot-braunen Schmuck, das rote Pferd einen blau-braunen Schmuck, das braune wie auch das schwarze Pferd tragen einen rot-blauen Schmuck.

¹⁵²³ Die Pferde werden – bis auf eine einmalige Überschneidung des Schwanzes – nicht ge- bzw. überschritten, sodass sie in der vorderen unteren Frieszone dominieren. Da das überschrittene Pferd auch nur als Beipferd hinter dem ersten Wagen herläuft, scheint die Überschneidung ikonographische Gründe zu haben. Sie signalisiert, dass dieses Pferd innerhalb der Jagddarstellung eine geringere Funktion ausübt, vielleicht als Ersatzpferd oder als Jährling, der noch seine Mutter begleitet.

¹⁵²⁴ Eine schwarze Konturierung, während Rad und Speichen grundfarben belassen wurden, lässt die Räder aufgrund ihrer farblichen Transparenz hinter den farblich dominierenden Pferden zurücktreten. Gleichzeitig rückt die unterschiedliche Farb- und Formbehandlung die Radmotive in die Nähe eines finiten rotationssymmetrischen Ornamentes.

¹⁵²⁵ So ist die Farbe des Wagens hinter den blauen, mit rotweißen Ornamenten verzierten Pferden rot, die Streifenverblendung in Weiß-Rot gehalten. Der Wagen der braunen, blaurot geschmückten Pferde ist blau mit einem roten Rand und einer Verblendung in Weiß und Blau. Vom Wagen der folgenden schwarzen, ebenfalls rot und blau dekorierten Pferde ist nur die Streifenverblendung in Weiß und Blau erhalten. Zu erwarten wäre ein roter Wagenkasten mit einer blauen Umrahmung.

¹⁵²⁶ Während die menschlichen Figuren, die auf der dem Betrachter zugewandten Seite im Wagen stehen, in jedem Wagen unterschiedliche Handlungen ausführen, lenken alle Figuren, die jeweils an der rechten Seite ihres Begleiters stehen oder sitzen [die geringere Größe der hinteren Figuren lässt an die Darstellung in einer sitzenden Position denken], ihre Pferde.

¹⁵²⁷ Ein analoges Dekorationsschema zeigen auch die Figuren auf buntglasierten Ton-Orthostaten aus Assur; siehe dazu die farbige Abbildung bei: Anton Moortgart, *Alt-Vorderasiatische Malerei*, Berlin 1959, S. 41 Abb. 17.

¹⁵²⁸ Das weißgrundige Hemd des Bogenschützen ist mit schwarzen Kreisringen besetzt, in welche wiederum rote Kreisringe eingestellt sind. Den großen runden, weißgrundigen Kragen schmückt ein Zungenmuster in den Farben Rot und Gelb. Sowohl die geraden Abschlüsse der kurzen Ärmel als auch der asymmetrische, diagonal von der rechten Brustseite bis auf die Höhe der linken Hüfte verlaufende, schärpenartige Abschluss des Hemdes sind mit einer Bordüre besetzt, die auf einem gelben Grund ein orthogonales rotes Raster zeigt. Diese Bordüren nehmen farblich und formal das Muster des Wagenkastens wieder auf, nur fehlen in den Mustern der Bordüren die eingestellten roten Kreise. Den unteren Abschluss der Bordüre bilden fransenartige Streifen mit der Farbfolge Rot und Blau. Die reichliche Verwendung der Farben Gelb und Rot sowohl bei der malerischen Ausstattung des Gewandes als auch bei der Dekoration des Wagenkastens legen die ikonographische Deutung von Gold und Purpur nahe, sodass es sich bei der vordersten Figur vermutlich um den assyrischen König handelt. Dafür spricht ebenfalls, dass er als Erster den Löwen erlegen darf. Auch die blaue Farbe des Pferdes unterstreicht diese Deutung, da Blau in der assyrischen Kunst auch einen hohen Stellenwert innerhalb der üblichen Farbskala einnimmt. Der Deutung von Nunn, dass das Pferd des assyrischen Königs immer blau gefärbt worden sei, liegt ein Vertrauen in den Realismus der assyrischen Kunst zugrunde, der sich an sämtlichen Figurendarstellungen in den assyrischen Wandmalereien nicht verifizieren lässt. Nunn möchte die Farben Blau und Rot in der assyrischen Kunst vor allem mit einem Darstellungswert belegen; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 239. Die Farbwahl in den Malereien von Til Barsip spricht jedoch eher dafür, dass die Farben aufgrund ihres Eigenwertes eingesetzt wurden.

Da nur die Räder auf der Grundlinie stehen, während die Hufe der Pferde die Grundlinie bereits verlassen haben, baut sich aufgrund der unterschiedlichen Entfernung der einzelnen Objekte bzw. Figuren von der Grundlinie eine vertikale Staffelung in Form einer Pyramide auf: Das nach links springende Pferd und das orthogonal auf der Grundlinie ausgerichtete Wagenrad bilden die Basis. Hinter dem Wagenrad folgt der Aufbau der Vertikalen durch den Wagenkasten, die größere vordere und die kleinere hintere Figur. Gleichzeitig bilden sich durch farbliche und/oder formale Korrespondenzen der unterschiedlichen Objekte mehrere horizontale Friese aus, die vom Betrachter als horizontale Register gelesen werden können.¹⁵²⁹ Die Leserichtung erfolgt von rechts nach links, da am linken Bildrand das Ziel des kompositen Jagdfrieses, der bereits tödlich verletzte Löwe liegt. Trotz aller farblichen und formalen Gemeinsamkeiten, welche die dargestellten Figuren und Objekte aufweisen, unterliegt der Fries als Ganzes in keinem Punkt einer bilateralen Symmetrie, sondern es handelt sich um eine asymmetrische, auf den Endpunkt bezogene Darstellung.¹⁵³⁰ Dies unterscheidet die Darstellungen dieses Raumes aufgrund ihrer formalen Struktur von den Friesreihungen in Raum 124. Zwar sind die einzelnen Figuren in den Reihen auch dort nicht vollständig bilateral symmetrisch aufgebaut, doch in weiten Bereichen des Körpers wird – häufig auch verstärkt durch die Muster – eine bilateralsymmetrische Valenz aufgebaut oder zumindest vorgetäuscht. Nur in der Ausrichtung der einzelnen Figuren zum König als dem Ziel ihrer Anstrengung und in der Ausrichtung der königlichen Figur hin zur Reihung wird die Richtung angegeben. Die Angabe einer diagonalen Bewegungsrichtung hingegen sucht man in der Figurenreihung vergeblich.¹⁵³¹

¹⁵²⁹ Eine Wahrnehmung von Bewegung in den unterschiedlichen Fries-Registern wird formal äußerst heterogen erzeugt. Die Dominanz der Pferde in der Wahrnehmung beruht auf ihren unterschiedlich farbigen, vollständig ausgemalten Körpern, ihre Bewegung entsteht durch das Motiv des sogenannten *fliegenden Galopps*. Obwohl das Motiv des Rades aufgrund seiner Struktur ein finites rotationssymmetrisches Motiv par excellence ist, wird es als ruhendes, orthogonal ausgerichtetes Objekt gezeigt. Die Wagenkästen bilden einen Moment der Beharrung, doch setzen sie die Diagonale der Zügel von links unten nach rechts oben fort. Auch die unterschiedlichen Kopfhöhen der Männer sind in diese Diagonale eingeschrieben. Den Schlusspunkt der ersten Diagonale setzen der den Bogen spannende rechte Arm des Königs und der darüber liegende Pfeil. Die Richtung des Pfeils im gespannten Bogen verweist auf die bereits abgeschossenen Pfeile, die im Körper des Löwen stecken. So kann das Auge des Betrachters zur rechten Seite des Frieses zurückgleiten und die Darstellungen noch einmal auf ihrem Weg von rechts nach links folgen.

¹⁵³⁰ Nur die orthogonal ausgerichteten Räder, deren acht Speichen ein orthogonales und ein diagonales Achsenkreuz bilden, zeigen neben ihrer achtfachen Rotationssymmetrie auch eine bilaterale und eine horizontale Symmetrieachse.

¹⁵³¹ Die Frage, ob es sich wegen der Einführung Diagonale wirklich um eine spätere Wandmalerei handelt oder ob es sich um einen motivisch bedingten zeitlich parallelen, jedoch formal unterschiedlichen Lösungsversuch handelt, muss zunächst offenbleiben. Dieser Punkt wird im übernächsten Kapitel im Vergleich mit griechischen Vasendarstellungen noch einmal aufgegriffen werden.

4.2.7.2.2. Das ornamentale Dekor

Die Gestaltung der ornamentalen Friese in den Wanddekorationen der Räume 22, 25, 27 und 47, welche bereits die Ausgräber¹⁵³² einem späteren Stil zugewiesen haben, zeigen die gleichen Motive und auch eine ähnliche Struktur wie die bereits behandelten Dekorationen von Til Barsip. Doch sie unterscheiden sich von diesen in zwei wesentlichen Punkten. Da man innerhalb der lateralen Friesbänder den mittleren, meist aus Rosetten zusammengesetzten horizontalen Fries auf jeweils einen, das breite mittlere Band flankierenden Fries reduziert, rücken die horizontal gespiegelten vegetabilen Friese nun dichter aneinander, wodurch ihre Symmetriewertigkeit steigt, ihr vegetables Potential¹⁵³³ jedoch geringer wird.

Auch im zentralen, zum Teil figural besetzten, breiten horizontalen Fries ändern sich die Symmetriewertigkeiten. Zwar wählt man als bilaterale Mitte der Spiegelung weiterhin ein geometrisch-ornamentales, rotationssymmetrisches Motiv, doch die bilateralen Symmetriewertigkeiten der flankierenden menschlichen bzw. menschenähnlichen Figuren werden reduziert, da man die Arm- und Handhaltung nicht mehr spiegelsymmetrisch gestaltet.¹⁵³⁴ Vor allem wenn Kreisscheiben in das intendierte bilaterale Zentrum der Spiegelungsachse eingestellt werden, wird der zunächst entstandene Eindruck, ein bilateral symmetrisches Motiv vor sich zu haben, empfindlich gestört.¹⁵³⁵ Doch das jeweilige Zentrum der dreiteiligen Komposition geht gestärkt aus diesen Veränderungen hervor.

4.2.7.3. Die Wandmalereien von Til Barsip: Zusammenfassung

1. Im Vergleich zu dem reichen Farbspektrum in den Dekoren im Palast von Mari zeigen die assyrischen Dekore im Palast von Til Barsip sowohl im figuralen als auch im ornamentalen Bereich eine Reduktion der Farben auf die vier Farben Weiß – Rot – Blau – Schwarz.
2. Diese vier Farben werden ausgewogen in figural darstellenden und ornamentalen Dekorationen gleichermaßen eingesetzt. Es erscheint daher fragwürdig, von einem Darstellungswert der Farben zu sprechen, da anstelle dieser – eher neuzeitlich geprägten – Einstellung

¹⁵³² Siehe dazu die Angaben bei: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 117.

¹⁵³³ Dieses Potential definiert sich vor allem als eine Kennzeichnung von unten und oben.

¹⁵³⁴ Eine Abbildung eines Geniefrieses aus Raum 25 in Til Barsip findet sich bei: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, Taf. 89.

¹⁵³⁵ Ähnliche Friese mit figuralen und ornamentalen Komponenten finden sich auch in den Wandmalereien von Khorsabad; siehe dazu die Abbildung einer Rekonstruktion bei: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, Taf. 99. Erhaltene Fragmente von dekorativen Friesen in Nimrud enthalten zwar ebenfalls horizontal gespiegelte vegetabile Friese, im zentralen Fries jedoch alternieren finite rotationssymmetrische geometrische Motive; siehe dazu: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, Taf. 97. Zum Verzeichnis der erhaltenen Fragmente aus Nimrud siehe ebenfalls: Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden u. a. 1988, S. 123ff.

zu einer Funktion der Farbe die Intention steht, auch die Farbe als gleichberechtigtes und gleichgewichtiges Mittel neben der Form als strukturelles Gestaltungsmittel im figuralen wie auch im ornamentalen Bereich einzusetzen.

3. Der regelmäßige, analog dem Einsatz in den ornamentalen Modulen vollzogene Farbwechsel innerhalb der Darstellungen anthropomorpher und zoomorpher Figuren führt aufgrund einer formal-ornamentalen Gestaltung zu einer Destruktion weiter Bereiche der Figuren und damit letztlich zu einer Ornamentalisierung der Figur insgesamt.
4. Gleichzeitig erleichtert die Ornamentalisierung der einzelnen Figur eine komposite Friesbildung, die ihrerseits aufgrund bestimmter struktureller Korrespondenzen vom Betrachter aufgelöst und in Form von kleinteiligeren Einzelfriesen wahrgenommen werden kann.
5. Da die Einzelfigur – unterstützt durch regelmäßige Ornamenteinlagen – in weiten Bereichen zunehmend bilateral symmetrisch angelegt ist, benötigt sie als antithetische Ergänzung keine weitere Figur. Dies erleichtert lange Reihungen in eine Richtung, ermöglicht aber auch einen Richtungswechsel, sodass figurale Friese aus entgegengesetzten Richtungen sich auf ein Zentrum hin bewegen können. Bewegt sich eine figurale Reihung auf ein Ziel hin ohne eine analoge Gruppierung auf der Gegenseite, entsteht eine asymmetrische, gerichtete Komposition. In letzterem Fall gewinnt die Leserichtung an Bedeutung.
6. Die bereits im ornamentalen Dekor von Nuzi vorhandenen Kombinationen mehrerer ornamentaler Friese, welche sich zu einem kompositen neuen Friessystem konstituieren, wird in den Wandmalereien von Til Barsip fortgesetzt, doch hat sich die Motivwahl verändert.
 - 6.1. An die Stelle der zurückgedrängten geometrischen Elemente treten vegetabile, meist durch *arcaded stems* verbundene Motive.
 - 6.2. In unverbundenen Reihungen dominiert das Motiv der Rosette, meist als Typus mit einer blütenblättrigen Randzone.
 - 6.3. Im Gegensatz zu den Dekoren im ägyptischen Bereich, in denen die horizontale Spiegelung von Lotosblüten über einen langen Zeitraum hinweg ein Tabu ist, werden die vegetabilen, in den Randzonen eingesetzten Friese stets horizontal über einen selbst nur latent bilateralen figuralen Mittelfries gespiegelt.
7. Neu ist in den Wanddekorationen von Til Barsip die Anlage eines zentralen Mittelfrieses innerhalb horizontaler ornamentaler Friesregister. Über dessen imaginäre horizontale Mittellinie werden die flankierenden ornamentalen Friese horizontal gespiegelt. Der Mittelfries selbst enthält figurale und ornamentale Komponenten, in der Regel zwei Figuren, die sich antithetisch um ein ornamentales Zentrum gruppieren.
 - 7.1. Dabei treten Figuren und Ornament in eine axialsymmetrische Beziehung zueinander.

- 7.2. Die beiden antithetischen Randfiguren erzeugen im finiten ornamentalen, meist rotationssymmetrischen Zentralmotiv eine bilaterale Symmetrieachse.
- 7.3. Die bilaterale Symmetrieachse wiederum setzt die rotationssymmetrische Wertigkeit des finiten zentralen Motivs herab.
- 7.4. Als Folge dieser Abwertung wird die beruhigte, weniger rotationssymmetrisch veranlagte Mitte der Komposition betont.
- 7.5. Die Konstitution dieser statischen Mittelposition ermöglicht in einem nächsten Schritt eine Zunahme von Asymmetrien in den flankierenden antithetischen Figuren.

4.2.8. Späte altorientalische Wanddekorationen

Wie bereits die Erörterungen der Wandmalereien von Nuzi und Til Barsip gezeigt haben, handelt es sich bei den mitannischen bzw. assyrischen Wandmalereien um komplexe, oft die gesamte Wandfläche füllende Kompositionsschemata mit einem breiten Repertoire an heterogenen Motiven unterschiedlicher Provenienz. Dies gilt für die späteren assyrischen Dekorationen von Nimrud und Ninive ebenso wie für die achämenidischen Dekorationen aus Persepolis und Susa. Es hat daher den Anschein, dass die orientalischen Dekorsysteme, die über Jahrhunderte hinweg die Dekore der unterschiedlichen bronzezeitlichen und früharchaischen Hochkulturen beeinflussten, in einer späteren, sehr expansiven militärischen Phase selbst aus den mittlerweile entwickelten Dekorsystemen der eroberten Kulturen dekorative Schemata übernommen haben. Welcher Art die Beziehung zwischen den Dekoren der altorientalischen Wandmalerei und den frühen griechischen Vasendekoren ist, wird in dem sechsten Kapitel über die griechische Vasenmalerei untersucht.

4.2.9. Zusammenfassung

I. Obwohl die in diesem Kapitel behandelten altorientalischen Wandmalereien sich vom Neolithikum bis zur archaischen Zeit über einen weiten Zeitraum erstrecken und unterschiedliche dekorative Aufgaben zu erfüllen haben, lassen sich dennoch wichtige Gemeinsamkeiten aufzeigen.

1. Bereits in den nicht-figuralen Wandmalereien von Çatal Höyük fällt das Bemühen auf, ein Gleichgewicht zwischen den eingesetzten Farben und den diesen Farben zugeordneten Formen herzustellen. Vor allem die in Çatal Höyük bereits vorhandene Vorform des Flechtmusters und des Schachbrettmusters stellen gelungene Versuche dar, eine Äquivalenz von Farbe und Form herzustellen.

2. Wenngleich sich in den Wandmalereien von Çatal Höyük im nicht-figuralen Dekor auch axialsymmetrische Valenzen nachweisen lassen, so dominieren doch finite, nicht orthogonal ausgerichtete, drehsymmetrische Motive.
3. Finite rotationssymmetrische Motive sorgen in Çatal Höyük nicht nur für eine Rotationssymmetrie im ornamentalen Dekor, sondern – analog in die Struktur von Figuren eingebunden – vermitteln sie auch den figuralen Darstellungen ein Moment der Bewegung. In diesem Vorgehen manifestiert sich der zweite Äquivalenzgedanke der Dekorationen von Çatal Höyük: eine Gleichwertigkeit von Figur und ornamentalem Motiv aufgrund strukturell analoger Anlagen.
4. Finite, meist asymmetrische Motive, die mit Hilfe von Gleitsymmetrien große Wandflächen bedecken, stellen die Urzellen des späteren Teppichmusters dar.

II. Mehr als zweitausend Jahre später demonstriert die Darstellung des monumentalen Sterns in der chalkolithischen Wandmalerei von Teleilat Ghassul, dass die in Çatal Höyük praktizierte Äquivalenz von Farbe und Form nicht nur Eingang in die altorientalische Wandmalerei Palästinas gefunden hat, sondern dass diese Äquivalenz durch eine Reduktion und Geometrisierung der formalen Elemente noch verstärkt worden ist. So wird der gesamte Stern aus zwei geometrischen Elementen konstruiert und jedes Element enthält sämtliche – in diesem Fall drei – Farben der gesamten Dekoration. Die Geometrisierung der konstruktiven Elemente hat auch Konsequenzen für das erzeugte Gebilde: Zwar handelt es sich auch beim achtzackigen Stern um ein finites, rotationssymmetrisches Motiv, doch darüber hinaus ist er orthogonal ausgerichtet, d. h. er besitzt auch eine bilateralsymmetrischen Valenz.

III. Während der schlechte Erhaltungszustand der Darstellungen menschlicher Figuren in Teleilat Ghassul keine Aussagen über die Beziehungen zwischen Ornament und Figur zulässt, zeigen die erhaltenen Fragmente der Wandmalereien von Tel Uqair eine strikte Trennung zwischen Ornament und Figur. Die Trennung vollzieht sich durch drei unterschiedliche Verfahren:

1. eine Geometrisierung der Ornamentik,
2. eine Reduktion der Ornament-Farben auf meist zwei, kontrastreiche Farben [in der Regel werden Weiß und Schwarz gewählt],
3. unterschiedliche Maltechniken für die Figuren und die Ornamente.

IV. Die Trennung zwischen Ornament und Figur wird in den nach 1800 v. Chr. entstandenen mitannischen Wandmalereien von Mari in einem dialektischen Sinn überwunden.

1. Zum einen wird eine radikale Trennung durch eine vollständige Rahmung des Bildfeldes vollzogen, wobei dies z. T. durch die Verwendung neuer Ornamente – wie der laufenden Spirale – gelingt, die umlaufend eingesetzt werden kann.
2. Des Weiteren werden die Flächen der figuralen Darstellungen innerhalb ihres Konturs fragmentiert und ornamentalisiert.
3. Farben und ornamentale Formen dieser Flächen korrespondieren mit den Farben und ornamentalen Formen des ornamentalen Dekors.
4. So tritt neben die bereits in den Dekoren von Çatal Höyük praktizierte Äquivalenz von Farbe und Form eine Korrespondenz von ornamentalen und figural darstellenden Elementen.
5. Aufgrund der Wahrnehmung dieser Korrespondenzen kann sich in den figuralen Darstellungen allmählich die Ausbildung eines Bildzentrums ohne gleichzeitige Ausbildung einer zentralen bilateralen Symmetrieachse konstituieren.

V. Leider fehlen – analog zum Dekor in Tel Uqair – in den erhaltenen Fragmenten der Wanddekorationen von Nuzi Darstellungen menschlicher Figuren, doch die vorhandenen Fragmente mit ornamentalem Dekor weisen im Vergleich zu den Dekorationen von Mari eine Weiterentwicklung auf. So zeichnet sich das Dekor in Nuzi vor allem durch eine ausgeprägte ornamentale Registerbildung aus, die durch folgende Faktoren geprägt wird:

1. Homogenisierung der eingesetzten formalen Elemente innerhalb der rahmenden Ornamentfriese und
2. Aufbau einer hierarchischen Ordnung innerhalb der ornamentalen Friese, wobei die Struktur dieser Hierarchie auf den unterschiedlichen formalen und farbigen Relationen zu den figural darstellenden Friesen gründet.
3. Darüber hinaus verändern sich die Beziehungen zwischen Einfassung und eingefasstem Feld:
 - 3.a. In Nuzi verbindet vor allem die Farbe, weniger die analoge Form zwischen bildähnlichen und rein dekorativen Elementen.
 - 3.b. Während die bildähnlichen Metopenfelder eine bilaterale Symmetrieachse ausbilden, zeichnen sich die ornamentale Friese durch eine stärkere Ausprägung der horizontalen Symmetrie und durch Gleit- und Rotationssymmetrien aus.

VI. In den neuassyrischen Wandmalereien von Til Barsip schließlich wird das Dekorationssystem über die gesamte Wandfläche ausgedehnt. Dekorative Friese werden sowohl unter als auch

über den figuralen Darstellungen eingesetzt. Die bereits in der Wanddekoration von Nuzi beobachtete Hierarchisierung der ornamentalen Friese setzt sich in Til Barsip fort, jedoch mit einem unterschiedlichen Repertoire: In den ornamentalen Zonen der Wanddekorationen von Til Barsip dominieren vegetabile Friese. Wie in Nuzi so ist auch in diesen Dekorationen eine Gleichgewichtigkeit von Polychromie und Form zu beobachten, jedoch mit neuer Akzentsetzung:

1. In den figuralen Darstellungen findet ein regelmäßiger Farbwechsel statt, d. h. der Einsatz der Farbe unterliegt einem bestimmten Rhythmus.¹⁵³⁶ Da eine Farbfläche so gut wie nie mit dem gesamten Kontur einer figürlichen Darstellung korrespondiert, sondern in der Regel nur ein Fragment innerhalb des gesamten Umrisses darstellt, entstehen durch die regelmäßigen Farbaufträge in den unterschiedlichen Figuren Rapporte. So wird der sich in bestimmten Abständen wiederholende Farbeindruck – weitgehend losgelöst von der Form – selbst ornamental.
2. Sowohl bei der Komposition des einzelnen Motivs und infolgedessen auch bei der Reihung der einzelnen Motive zu einem ornamentalen Fries, aber auch bei der Zusammensetzung der einzelnen Register zu einem dekorativen Band oder zu einer Rahmung dominiert ein strikter Farbwechsel.

Sowohl in der Ornamentik als auch in den figuralen Darstellungen der neuassyrischen Zeit lässt sich – trotz der Ausbildung einer latenten horizontalen Symmetrieachse innerhalb des ornamentalen Dekors – ein Zurückdrängen sämtlicher Symmetriewertigkeiten zugunsten einer Ornamentalisierung der Farbareale feststellen. In den Kategorien von Jantzen gesprochen: Es ist der Eigenwert der Farbe, welcher sich in den neuassyrischen Wandmalereien konstituiert.¹⁵³⁷

¹⁵³⁶ Die regelmäßigen Farbwechsel erleichtern auch eine Staffelnbildung von Figuren. Während man in den ägyptischen Figurendarstellungen bei Staffeln auf eine ornamentale Struktur – häufig ist es das Zickzackmuster – zurückgreifen muss, übernimmt in den neuassyrischen Darstellungen der Farbrapport diese Aufgabe.

¹⁵³⁷ Im Gegensatz dazu spricht sich Nunn für einen Darstellungswert der Farbe in der neuassyrischen Malerei aus, wobei sie gleichzeitig den hohen Symbolwert der Farben Rot und Blau betont. Doch geht sie weder auf den Gebrauch der Farben innerhalb des ornamentalen Dekors ein noch bemerkt sie die regelmäßigen Farbwechsel innerhalb der figuralen Darstellungen; siehe dazu: Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leiden u. a. 1988, S. 239; siehe dazu auch: Walter Andrae, *Das wiedererstandene Assur. Zweite, durchgesehene und erweiterte Auflage* herausgegeben von Barthel Hrouda, München 1977.

B i b l i o g r a p h i e z u K a p i t e l 4 :

- Walter Andrae, Das wiedererstandene Assur. Zweite, durchgesehene und erweiterte Auflage herausgegeben von Barthel Hrouda, München 1977.
- Afif Bahnassi, Das alte Syrien und seine Kunst, Leipzig 1987.
- Elizabeth J. W. Barber, Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages, Princeton 1991.
- Orhan Bingöl, Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei, Mainz 1997.
- Robert Boulanger, Ägyptische und Altorientalische Malerei, Lausanne 1966.
- Guy Bunnens, Carved Ivories from Til Barsib, AJA 101, 1997, S. 433-450.
- Janice L. Crowley, The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age, Goterna 1989.
- Wolfgang Helck, Die Beziehungen Ägyptens und Vorderasiens zur Ägäis bis ins 7. Jahrhundert v. Chr., Darmstadt 1979 [1962].
- Barthel Hrouda, Die bemalte Keramik des zweiten Jahrtausends in Nordmesopotamien und Nordsyrien, Berlin 1957.
- Barthel Hrouda, Der Alte Orient. Geschichte und Kultur des alten Vorderasien, München 1991.
- Barthel Hrouda, Die Assyrer und ihre Kunst in neuer Sicht, Bayerische Akademie der Wissenschaften Heft 3, 2003, S. 3-30.
- Helene J. Kantor, The Aegean and the Orient in the Second Millenium B.C., New York 1947.
- Francis Klingender, Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages, London 1971.
- Heinrich Klotz, Die Entdeckung von Çatal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund, München 1997.
- Robert Koepfel, Teleilat Ghassul II. Comptes rendus des fouilles de l'Institut Biblique Pontifical 1932-1936, Rome 1940.
- Frauke Krahe, Ornamente – verschlüsselte Zeichen, Worpswede 2001.
- Seton Lloyd, Fuad Safar, Henry Frankfort, Tell Uqair: Excavations by the Iraq Government Directorate of Antiquities in 1940 and 1941, Journal of Near Eastern Studies, 2, 1943, S. 131-158.
- Seton Lloyd, Die Archäologie Mesopotamiens. Von der Altsteinzeit bis zur persischen Eroberung, München 1981.
- Alexis Mallon, Robert Koepfel, René Neuville, Teleilat Ghassul I. Comptes rendus des fouilles de l'Institut Biblique Pontifical 1929-1932, Rom 1934.
- James Mellaart, Excavations at Çatal Hüyük 1962, Second Preliminary Report, Anatolian Studies 13, 1963.
- James Mellaart, Çatal Hüyük. A Neolithic City in Anatolia, Proceedings of the British Academy 51, 1965, S. 208. [deutsche Übersetzung: James Mellaart, Çatal Hüyük. Stadt aus der Steinzeit, Bergisch Gladbach 1967.]
- Ludwig D. Morenz, Erich Bosshard-Nepusth (ed.), Herrscherrepräsentation und Kulturkontakte Ägypten – Levante – Mesopotamien, Münster 2003.
- Anton Moortgat, Alt-Vorderasiatische Malerei, Berlin 1959.
- Robert North, Ghassul 1960 Excavation Report. Analecta Biblica, 14, Rom 1961.
- Astrid Nunn, Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient, Leiden [u. a.] 1988.
- André Parrot: *Mari*. Archäologische Grabungs-Expedition von Mari, München 1953.
- André Parrot, Mission Archéologique de Mari. Band II: Le Palais, Peintures murales, Paris 1958.
- André Parrot, Assur. Die mesopotamische Kunst vom XIII. vorchristlichen Jahrhundert bis zum Tode Alexanders des Großen, München 1961.
- André Parrot, Sumer. Die mesopotamische Kunst von den Anfängen bis zum 12. vorchristlichen Jahrhundert, München 1962.
- Richard F. S. Starr, Nuzi: Report on the Excavations at Yorgan Tapa near Kirkuk, Iraq conducted by Harvard University in Conjunction with the American School of Oriental Research and the University Museum of Philadelphia 1927-1931, Cambridge Mass. 1939.
- Diana L. Stein, Khabur Ware and Nuzi Ware: Their Origin, Relationship and Significance, Malibu 1984 [n. v.].
- William Stevenson Smith, Interconnections in the Ancient Near East, New Haven and London 1965.
- Jean Geneviève François Thureau-Dangin, Maurice Dunand, Til Barsip, Paris 1936.
- William A. Ward, Egypt and the East Mediterranean World 2200-1900 B.C., Beirut 1971.
- Hildegard Winkler: Untersuchungen zur Struktur und Baugeschichte des Palastes in Mari, [Diss.] Frankfurt am Main 1974.

5. Die Dominanz der Linien und der diagonalen Gleitsymmetrien: die ägäische Wand- und Vasenmalerei

5.1. Darstellung der Forschungslage

Im Gegensatz zur monumentalen Wandmalerei im Vorderen Orient und in Ägypten, die sich im altorientalischen Bereich bereits im 7. Jahrtausend [Çatal Höyük] und in Ägypten zu Beginn des 3. Jahrtausends [Königsgräber der ersten Dynastie] vor Christus zu einer unabhängigen Kunstgattung entwickelt, setzt im ägäischen Raum die monumentale Wandmalerei relativ spät ein.¹⁵³⁸ Selbst wenn man eine hohe Chronologie zugrunde legt, lassen sich keine monumentalen ägäischen Wandmalereien vor dem 2. Jahrtausend nachweisen.¹⁵³⁹ Daher wird in dem folgenden Abschnitt für den Zeitraum des 3. Jahrtausends im minoischen Bereich auf die Gattung der Vasenmalerei zurückgegriffen, um einen Vergleich der ägäischen Ornamentik mit den ornamentalen Strukturen der zeitgenössischen altorientalischen und ägyptischen Wandmalerei durchführen zu können. An den bereits über einen langen Zeitraum hinweg publizierten minoischen Gefäßen¹⁵⁴⁰ lassen sich die unterschiedlichen Stilphasen der Ornamententwicklung gut darstellen und daher kann in den späteren Dekorationsphasen der Keramik ein Vergleich der Struktur der Vasendekore mit der Dekorstruktur in der zeitgenössischen monumentalen Wandmalerei¹⁵⁴¹ auf Kreta gezogen werden. Ergänzt wird dieses Vorgehen durch einen Vergleich mit den ägäischen Wandmalereien auf Thera. Im Anschluss folgt eine kurze Darstellung der mykenischen Wand- und Vasenmalerei und eine Erörterung der Frage, ob und wie weit sich Kriterien für die seit Evans vorausgesetzten gegenseitigen Einflüsse – zum einen der minoische Einfluss auf die frühe mykenische Malerei und zum anderen der mykenische Einfluss auf die spätminoische Malerei – in den Malereien beider Kulturen nachweisen lassen.

¹⁵³⁸ Zur unterschiedlichen Datierung der minoischen Wandmalerei siehe u. a.: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 9ff. Den jüngsten Beitrag zur Datierung der minoischen Fresken liefert: Sinclair Hood, *Dating the Knossos Frescoes*, in: Lyvia Morgan (ed.), *Aegean Wall Painting. A Tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, London 2005, S. 45-81.

¹⁵³⁹ Zur absoluten Chronologie der ägäischen Bronzezeit siehe vor allem: Peter Warren, Vronwy Hankey, *Aegean Bronze Age Chronology*, Bristol 1989; und: Sturt W. Manning, *A Test of Time: The Volcano of Thera and the Chronology and History of the Aegean and East Mediterranean in the Mid Second Millennium BC*, Oxford 1999.

¹⁵⁴⁰ Den neuesten Überblick über die minoische Keramik bietet: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997; siehe dazu auch: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985. Einzeluntersuchungen zu bestimmten Abschnitten der minoischen Keramik werden in den Anmerkungen zu den dementsprechenden Abschnitten dieses Kapitels aufgeführt.

¹⁵⁴¹ Dass die Wandmalerei im ägäischen Raum zeitgleich mit der Fußbodenmalerei auftritt, wird u. a. von Blakolmer als Indiz gewertet, dass die kunsthandwerkliche Gattung der malerischen Innenraumausstattung in einem besonderen, nahen Verhältnis zu textilen Dekorobjekten gestanden haben muss; siehe dazu: Fritz Blakolmer, *Ikonographische Beobachtungen zu Textilkunst und Wandmalerei in der bronzezeitlichen Ägäis*, *ÖJh* 63, 1994, Beibl. S. 3. Nach Blakolmer soll der gemalte Bodenbelag einen textilen Bodenbelag bzw. eine gewebte Matte ersetzen.

Die erst im Jahr 1900 einsetzenden systematischen Grabungen auf Kreta¹⁵⁴² und die Präsentation wichtiger Funde im Jahr 1903 in einer Londoner Ausstellung sind der Grund dafür, dass die minoischen Ornamente in den großen Untersuchungen zur Ornamentik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch keine Erwähnung finden, obwohl einige kretische Objekte aus kleinen Grabungen bereits im Handel waren.¹⁵⁴³ Doch die öffentliche Auseinandersetzung mit den neuen Funden geschieht in einer Zeit, als das Interesse am Ornament groß ist und die Streitfrage um das richtige zeitgenössische Dekor nach wie vor leidenschaftlich geführt wird. Es sind vor allem die Künstler der Wiener Sezession, die sich den neu entdeckten Ornamentmotiven unter dem Aspekt eines ursprünglichen, naturalistischen Dekors zuwenden.¹⁵⁴⁴ Das künstlerische Interesse an einer sehr lebendig anmutenden antiken Ornamentik ist vermutlich bereits durch Riegls 1893 veröffentlichte *Stilfragen* geweckt worden, der in seinem Kapitel über die vegetabile Ornamentik aus Mykene den mykenischen Kunsthandwerkern die Erfindung eines *freien naturalistischen Zug[es]*¹⁵⁴⁵ als eines neuen Strukturelementes innerhalb der Entwicklung der antiken Ornamentik zuspricht.¹⁵⁴⁶ Da Evans zu Beginn seiner kretischen Grabungen im Jahr 1900 noch von mykenischen Bewohnern in Knossos¹⁵⁴⁷ ausgeht, wird die bereits der mykenischen Kunst zugeschriebene naturalistische Komponente quasi von Grabungsbeginn an als intendiertes Moment nicht nur auf die minoische Ornamentik, sondern auf die gesamte minoische Kunst übertragen. Der *Naturalismus*¹⁵⁴⁸ in den Darstellungen legt den Forschern wiederum die Suche nach eventuellen Vorbildern in der Natur nahe. Während Riegl sich die Frage nach einer Abhängigkeit bestimmter mykenischer ornamentaler Motive von natürlichen Vorbildern bewusst¹⁵⁴⁹ nicht stellt, da für ihn die Leistung des Kunsthandwerkers gerade darin besteht,

¹⁵⁴² Siehe dazu auch die ersten Anmerkungen des folgenden Abschnittes 5.2. [Kreta].

¹⁵⁴³ U.a. hat bereits im Jahr 1878 der Kreter Minos Kalokairinos eine kleine Grabung in Knossos durchgeführt und dabei eine Kammer mit zwölf Pithoi ausgegraben, die von einigen Archäologen, u. a. auch von Dörpfeld und Schliemann besichtigt wurde; siehe dazu: Anton Bammer, Wien und Kreta: Jugendstil und minoische Kunst, ÖJb 60, 1990, S. 143.

¹⁵⁴⁴ Zur Auseinandersetzung der Künstler des Wiener Jugendstils mit der minoischen Kunst siehe vor allem: Anton Bammer, Antike – Moderne – Postmoderne, ÖJb 59, 1989, S. 101-109; und: Anton Bammer, Wien und Kreta: Jugendstil und minoische Kunst, ÖJb 60, 1990, S. 129-151.

¹⁵⁴⁵ Alois Riegl, *Stilfragen*. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 129.

¹⁵⁴⁶ Schiering weist in seiner Einleitung zur *Minoischen Töpferkunst* darauf hin, dass bereits Milchhöfer in seinem 1883 veröffentlichten Buch *Die Anfänge der Kunst in Griechenland* den naturalistischen Zug in der mykenischen Kunst betont habe; siehe dazu: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, S. 22; und: Arthur Milchhöfer, *Die Anfänge der Kunst in Griechenland*, Leipzig 1883.

¹⁵⁴⁷ Siehe dazu: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, S. 23.

¹⁵⁴⁸ Zur Fragwürdigkeit des Naturalismusbegriffs in der bildenden Kunst siehe vor allem: Georg Simmel, Zum Problem des Naturalismus, in: Gertrud Kantorowicz (ed.), *Georg Simmel: Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlass und Veröffentlichungen der letzten Jahre*, München 1923, S. 267-304.

¹⁵⁴⁹ Schiering hingegen versteht Riegls Intention nicht, wenn er schreibt: *Die Frage nach einer unmittelbaren Abhängigkeit bestimmter mykenischer Ornamentmotive von der Natur kommt bei Riegl nicht zur Sprache*: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, S. 22. Diese Abhängigkeit ist für Riegl nie gegeben. Das *Kunstwollen* zeichnet sich gerade dadurch aus, dass es zwar mit

durch einen abstrahierenden Vorgang ein zweidimensionales Objekt zu schaffen, welches sich dadurch auszeichnet, grundsätzlich anders als ein Gegenstand der natürlichen Welt zu sein, wird die Suche nach der Naturvorlage in den archäologischen Forschungen zur minoischen Kunst zu einem zentralen Thema der Untersuchungen.¹⁵⁵⁰ Es liegt nahe, dass bei einer derartigen Intention wahrnehmungstheoretische Aspekte ebenso wie strukturelle Ansätze nicht oder nur beiläufig berührt werden.¹⁵⁵¹

5.2. Kreta

Die Grabungen auf Kreta¹⁵⁵² sind vor allem mit dem Namen Sir Arthur Evans (1851-1941)¹⁵⁵³ verbunden, der in den Jahren zwischen 1900 und 1931¹⁵⁵⁴ nicht nur der archäologische Leiter der Grabungen auf Kreta ist, sondern auch die Grabungsergebnisse in den Jahren 1921 bis 1936 in mehreren Bänden publiziert.¹⁵⁵⁵ Im Rahmen seiner Veröffentlichungen erstellt Evans eine relative Chronologie, die trotz aller Mängel und Ungereimtheiten bis auf den heutigen Tag nur geringfügig modifiziert wurde und als Korrespondenzsystem das relative chronologische Gerüst für die bronzezeitlichen Hochkulturen im ägäischen Raum vorgibt.¹⁵⁵⁶ Der Beginn der

gewissen Mitteln eventuell auch ein der natürlichen Wahrnehmung analog gestaltetes Objekt hervorbringen kann, doch dieser Akt ist ein höchst artifizieller Vorgang. Natürlich ist daran nur, dass auch im künstlerischen Akt eine Struktur erzeugt wird, ähnlich dem Vorgehen der Natur beim Konstruieren und Strukturieren ihrer Organismen.

¹⁵⁵⁰ Ein kurzer Abriss zu den archäologischen Untersuchungen zur minoischen Ornamentik findet sich bei: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, S. 22ff.

¹⁵⁵¹ Eine Ausnahme bilden die Analysen von Walberg, die sich bei ihren Veröffentlichungen zur minoischen Kunst vor allem mit den Untersuchungen Furumarks zur mykenischen Keramik auseinandersetzt; siehe dazu vor allem: Gisela Walberg, *Tradition and Innovation. Essays in Minoan Art*, Mainz 1986; und: Gisela Walberg, *Kamares: a Study of the Character of Palatial Middle Minoan Pottery*, Stockholm 1976; Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941; und: Arne Furumark, *The Chronology of Mycenaean Pottery*, Stockholm 1941.

¹⁵⁵² Eine übersichtliche Bibliographie zu den minoischen Forschungen findet sich in: EAA V (1963), S. 42-102 (Luisa Banti); und: EAA Suppl. III (1995), S. 670-697 (Vincenzo La Rosa).

¹⁵⁵³ Zu Evans siehe vor allem: Joseph A. MacGillivray: *Minotaur. Sir Arthur Evans and the Archaeology of the Minoan Myth*, New York 2000.

¹⁵⁵⁴ Mit einer Unterbrechung in den Kriegsjahren 1914-1918.

¹⁵⁵⁵ Arthur Evans, *The Palace of Minos. A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustrated by the Discoveries at Knossos*, Bd. I, London 1921. Als letzter erscheint 1936 der Indexband. Diese Reihe wird in den folgenden Anmerkungen in der üblichen Abkürzung PM zitiert.

¹⁵⁵⁶ Die Darstellung von lokalen Entwicklungen der ägäischen Bronzezeit basiert auf der Evidenz der lokalen Keramikfunde in den unterschiedlichen Schichten, wodurch eine relative Chronologie erstellt werden kann; siehe dazu: Oliver Dickinson, *The Aegean Bronze Age*, Cambridge 1994, S. 9. Eine vergleichende Tabelle zu den relativen Chronologien der unterschiedlichen bronzezeitlichen Kulturen im ägäischen Raum findet sich u. a. bei: Donald Preziosi, Louise A. Hitchcock, *Aegean Art and Architecture*, Oxford 1999; und: Reynold Higgins, *Minoan and Mycenaean Art*, London 1997, S. 13; und: J. Lesley Fitton, *Die Minoer*, Stuttgart 2004, S. 6f. Hingegen muss der Versuch von Evans und anderen zeitgenössischen Forschern, für das minoische Kreta durch das Aufzeigen von Verbindungen mit Kulturen, welche bereits über eine Schriftlichkeit verfügen, eine absolute Chronologie zu erstellen, spätestens seit den Radiokarbondatierungen der frühen 1990er Jahre als gescheitert gelten; siehe dazu: Sturt W. Manning, *A Test of Time: The Volcano of Thera and the Chronology and History of the Aegean and East Mediterranean in the Mid Second Millenium BC*, Oxford 1999. Eine kurze Darstellung der Schwierigkeiten, welche sich dadurch ergeben, dass die Ergebnisse der Radiokarbondatierungen von der chronologischen Deutung bzw. Einordnung der Grabungsfunde abweichen, findet sich bei: J. Lesley Fitton, *Die Minoer*, Stuttgart 2004, S. 22.

monumentalen Wandmalereien auf Kreta ist mit der Entstehung einer Palastarchitektur verbunden, die nach der modifizierten minoischen Chronologie von Evans erst in der mittelminoischen Phase, am Beginn des zweiten Jahrtausend, einsetzt.¹⁵⁵⁷ Da die Ornamentik¹⁵⁵⁸ in den Dekoren der frühen Palastzeit große Ähnlichkeit zum Dekor der zeitgleich entstandenen Keramik aufweist, scheint es legitim, in der Voralpastzeit auf die Gattung der Vasenmalerei zurückzugreifen, um die Entwicklungen der minoischen Ornamentik der frühen Bronzezeit und der Ornamentik am Beginn der mittleren Bronzezeit¹⁵⁵⁹ aufzeigen zu können.¹⁵⁶⁰ Es werden jedoch auch Vasen behandelt, die während der Palastzeit gefertigt wurden, sodass ein Vergleich zwischen der Entwicklung der Ornamentik innerhalb der keramischen Gattung und den ornamentalen Dekorationen in den Wandmalereien der minoischen Paläste gezogen werden kann.

5.2.1. Die Ornamentik auf minoischen Vasen

5.2.1.1. FM I

Die noch handgefertigten¹⁵⁶¹ graurötlichen¹⁵⁶² oder schwarzen¹⁵⁶³ Gefäße weisen neben alten neolithischen Formen auch neue Formen auf, zu denen vor allem unterschiedliche Typen¹⁵⁶⁴ von Kannen zählen.¹⁵⁶⁵ Sämtliche Kannendekorationen¹⁵⁶⁶ zeichnen sich dadurch aus, dass sie die asymmetrische Gefäßform, welche aufgrund des [meist] einen Henkels und des Ausgusses

¹⁵⁵⁷ Die *frühe Palastzeit* (ca. 1950-1700 v. Chr.) fällt in die Phase MM IA.

¹⁵⁵⁸ Darstellungen menschlicher Figuren hingegen finden sich auf den Vasen nur sehr selten; zur Eigenart der Motiventwicklung innerhalb der minoischen Vasendekoration siehe vor allem: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, S. 193-216; und: Gisela Walber, *Representational Motifs in Minoan Pottery and Seals*, in: Gisela Walberg, *Tradition and Innovation. Essays in Minoan Art*, Mainz 1986, S. 6ff.

¹⁵⁵⁹ Nach Evans handelt es sich dabei um die Phasen FM I-III und um MM IA.

¹⁵⁶⁰ Eine Karte mit sämtlichen kretischen Fundorten findet sich u. a. bei: J. Lesley Fitton, *Die Minoer*, Stuttgart 2004, S. 8.

¹⁵⁶¹ Im Gegensatz zu Ägypten, das bereits seit ca. 2800 v. Chr. die Töpferscheibe kennt, scheint sie im ägäischen Raum erst kurz nach 2000 v. Chr. eingeführt worden zu sein; siehe dazu: Oliver Dickinson, *The Aegean Bronze Age*, Cambridge 1994, S. 107f. Dies wird von Schiering für die Gefäße der Vasiliki-Gattung bestritten; siehe dazu: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, S. 36.

¹⁵⁶² Der Ton wird häufig mit Steinen versetzt; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 17.

¹⁵⁶³ Da die unterschiedlichen Beschreibungen in Bezug auf die Frage, ob es sich um eine Farbe oder um einen durch einen bestimmten Brennvorgang erzeugten Tonglanz handelt, selten eindeutig sind, wird im Folgenden nur die Farbigkeit beschrieben. Für eine Untersuchung zur Entwicklung der Ornamentik ist es letztlich unerheblich, wie die Farben, welche zur Ornamentbildung beitragen, erzeugt werden.

¹⁵⁶⁴ Zur Typologie der Kannen siehe vor allem: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, S. 35ff.; siehe dazu auch: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 24f.

¹⁵⁶⁵ Zu den neuen Formen gehören die sogenannte Teekanne und die Schnabelkanne; siehe dazu u. a.: Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959, S. 12; siehe dazu auch die Abbildungen von Gefäßen im Vor-Kamares-Stil [dazu zählen die Gefäße aus SM I-III und MM I-IIA] bei: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Taf. 1-3.

¹⁵⁶⁶ Im Gegensatz zu den neolithischen Dekorationen wird meist nicht mehr geritzt, sondern die Ornamente werden mit einem Pinsel aufgetragen; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 22. Die meisten keramischen Zentren bevorzugten entweder einen einfarbigen Überzug oder einen Überzug mit linearen Ornamenten in Weiß, Rot und Dunkelbraun/Schwarz.

entsteht, unterstreichen.¹⁵⁶⁷ So wird der Hals, der sich formal deutlich von dem bauchigen Vasenkörper absetzt,¹⁵⁶⁸ zusätzlich durch eine unterschiedliche Farbe oder durch eine Richtungsänderung des häufig linearen, geometrisierenden Ornamentes des Körpers gekennzeichnet.¹⁵⁶⁹ Die Ausrichtung der linearen Ornamente wird vom Betrachter unterschiedlich registriert. Unter Umständen erfolgt die Wahrnehmung von vertikalen Linien innerhalb des Vasendekors nur indirekt, da diese sich meist als Verbindungslinien vom Fuß über einen häufig abgeknickten, stets sehr dickbauchigen Körper hin zum Halsansatz präsentieren.¹⁵⁷⁰ Ein derartiger Verlauf lässt sie eher als gebrochene Linien oder sogar als Diagonalen denn als Vertikalen erscheinen.¹⁵⁷¹ Während im Bereich des Körpers das Dekor daher von der Tendenz her diagonal

¹⁵⁶⁷ Der meist vom Hals aus schräg, in einer steilen Diagonale, nach oben geführte Ausguss bildet zwar durch das Verlassen des Gefäßschwerpunktes ein Gegengewicht zu dem ebenfalls auskragenden vertikalen Henkel, doch entsteht dadurch keine Annäherung an eine bilateralsymmetrische Valenz, da Henkel und Ausguss keine gemeinsame Symmetrieebene besitzen: Der Ausguss beginnt auf dem Niveau, auf welchem der Henkelansatz einmündet.

¹⁵⁶⁸ Meist wird dies durch eine furchenartige Einwölbung unterstrichen; siehe dazu: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Taf. 1,3.

¹⁵⁶⁹ Auf einem Gefäß aus Hagios Onouphrios/Mus. Heraklion [die Beschreibung erfolgt in der seitlichen Ansicht], rot dekoriert auf braungelbem Grund, ziehen im mittleren Teil des Körpers mehrere, parallel gesetzte vertikale Linien in rhythmischen Folgen mit grundfarbenen Streifen vom Fuß hin bis zum Hals. Hier treffen sie auf die horizontale Linie des Halsansatzes. In den beiden seitlichen Körperpartien hingegen werden die Linien diagonal entweder hin zum Ausguss oder zum Henkel geführt. Jeweils die innersten von drei kräftigen, parallel geführten Linien treffen aufeinander und bilden einen Winkel. Innerhalb dieses Winkels werden feinere Striche parallel zu den Winkelhasten geführt. Sie treffen im oberen Drittel der Winkelöffnung aufeinander, laufen übereinander hinweg und bilden so einen schraffierten Rhombus. [Leider gibt es keine Abbildung der Vorderansicht.] Mit dem Übergang zum Hals wechselt das Liniendekor in die Horizontale: Vom Halsansatz bis zur Mündung unterstreichen zunächst horizontale Kreise das Absetzen des Halses. Als schließlich der diagonale Anstieg des Halses die konzentrischen Kreislinien unterbindet, setzen parallel geführte horizontale Linien die Struktur des Halsmusters fort. Das Muster dieser Kanne baut sich aus zwei Linienprofilen auf, einer breiten und einer schmalen Linie. Diese beiden Profile gehen mit dem Grund unterschiedliche rhythmische Schemata ein: 1. [Muster A]: Breites grundfarbenes Band, vier dunkle Linien, breites grundfarbenes Band, drei dunkle Linien, breites grundfarbenes Band, d.h.: Zwischen drei breite grundfarbene Streifen werden jeweils drei bis vier dunkle Linien gesetzt. Dieses Muster A wird alternierend mit dem folgenden Muster B eingesetzt, d.h. auf dem Vasenkörper befindet sich zweimal das Muster A und dreimal das Muster B [siehe dazu auch die Beschreibung bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 29.].

2. [Muster B: 2-4]: Jeweils die innersten von drei diagonal geführten breiten dunklen Linien bilden die Hasten eines Winkels.

3. [Muster B: 2-4]: Die Fläche innerhalb des Winkels wird zum Teil von jeweils 10 feinen, parallel geführten Linien gefüllt.

4. [Muster C] Im oberen Drittel der Winkelhasten laufen diese feinen, parallel geführten Linien übereinander und bilden einen schraffierten Rhombus, sodass sich ein Gitternetz über den Grund legt.

5. Im Bereich des Halses formieren sich die dunklen, breiten horizontalen Kreise zusammen mit den etwa gleich breiten grundfarbenen Aussparungen zu einem changierenden, kontrastreichen Muster.

So führt eine einfache Differenzierung der Linien- bzw. Streifenbreite und eine Ausrichtung in Vertikale, Diagonale und Horizontale zu drei unterschiedlichen Flächenfüllungen, wobei in einem Fall, bei der Flächenfüllung im Halsbereich, bereits ein inversives Muster entsteht; zur Abbildung siehe: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Taf. 1,2.; zur Erstbeschreibung siehe: Arthur Evans, *Cretan Pictographs and Prae-Phoenician Script*, London 1895, S. 105ff.

¹⁵⁷⁰ Betancourt spricht in diesem Zusammenhang von *vertical diagonal lines*: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 29.

¹⁵⁷¹ Siehe dazu die Abbildung einer Schnabelkanne aus Kyparissi bei: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Taf. 1,3. Ein ähnlicher Effekt wird auch durch lineare Einkerbungen erreicht; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, Taf. 2 J.

ausgerichtet¹⁵⁷² ist, orientiert sich das Dekor vom Halsansatz an zunächst horizontal, kann jedoch im Bereich des Ausgusses erneut in eine diagonale Ausrichtung übergehen.¹⁵⁷³ Zu der horizontal dekorierten Halszone gesellt sich in etwas späteren Vasendekorationen eine betonte horizontale Zone¹⁵⁷⁴ im unteren Drittel des Körpers bzw. im Bereich des größten Körperumfanges, wodurch sich erste Korrespondenzen zwischen der Dekoration des Vasenkörpers und der Dekoration des Halses einstellen können.

Als strukturelles Merkmal der frühminoischen Kannen bleibt jedoch festzuhalten:

1. Die Dekoration der unterschiedlichen Gefäßteile erfolgt in der Regel in unterschiedlichen Musterkonfigurationen, die meist auch unterschiedlichen symmetrischen Valenzen unterliegen.
2. Obwohl sich im Bereich des Vasenkörpers bilateralsymmetrische Valenzen, erzeugt durch Dreieck- oder Zickzackmuster, ausbilden, überwiegt der Eindruck einer diagonalen Ausrichtung der Muster, da die Ornamente auf Henkel und Ausguss – bei beiden handelt es sich um diagonale Gefäß-Auskragungen – hin orientiert sind.
3. Im Bereich des Halses dominieren horizontal ausgerichtete Muster, ohne dass versucht wird, eine horizontalsymmetrische Valenz zu erzeugen.
4. Wird der Ausguss durch ein Ornament gekennzeichnet, so handelt es sich in der Regel um einen oder mehrere diagonale Streifen.
5. Diese Dekorationsschemata von asymmetrischen Gefäßtypen legen nahe, dass bereits in der frühminoischen Phase das Dekor der Form des Gefäßes Rechnung trägt, jedoch nicht in der Weise, dass es formale Aspekte wie etwa die Bauchigkeit eines Vasenkörpers berücksichtigt, sondern indem es die signifikanten Eckpunkte¹⁵⁷⁵ des Gefäßes in die Richtung bzw. in die Ausrichtung des Dekors mit einbezieht.

¹⁵⁷² Dies kann auch durch die Dekoration mit einer laufenden Spirale geschehen; siehe dazu die Abbildung eines Kruges aus Mochlos /FM III bei: Spyridon Marinatos, Kreta und das mykenische Hellas, München 1959, Abb. 8 unten.

¹⁵⁷³ Dieser erneute Richtungswechsel taucht aber in der Regel erst bei etwas späteren Vasen auf, die neben dem horizontalen Halsdekor auch unterhalb des Körperschwerpunktes eine Zone mit einem horizontalen Band besitzen; siehe dazu die Abbildung einer Schnabelkanne aus Mochlos bei: Wolfgang Schiering, Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos, Mainz 1997, Taf. 3,1. Auch das Dekor der Barbotin-Vasen der Vorpalastzeit und der frühen Palastzeit folgt diesem Schema: Über einer breiten horizontalen Zone im unteren Drittel des Vasenkörpers folgt häufig ein Bereich mit Zickzackmuster, das sich letztlich diagonal orientiert; siehe dazu die Abbildung einer Schnabelkanne aus Hagia Triada bei: Wolfgang Schiering, Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos, Mainz 1997, Taf. 2,2.

¹⁵⁷⁴ Diese horizontale Zone kann im gleichen Dekor wie die horizontale Halszone gestaltet sein. Mitunter jedoch verzichtet man auf ein Dekor unterhalb des breitesten Umfangs des Vasenkörpers. Dies hat den Effekt, dass die darüberliegende Dekoration dichter zusammenrückt und ein einheitliches Dekor bildet; siehe dazu die Abbildung einer Teekanne aus Hagios Onouphrios/Mus. Heraklion bei: Philip P. Betancourt, The History of Minoan Pottery, Princeton 1985, Taf. 2 I.

¹⁵⁷⁵ Die zugleich auch die funktionalen Elemente – wie Ausguss und Henkel – des Gefäßes sind. Für die frühminoische Keramik könnte also der Satz von Sullivan *form follows function* abgewandelt werden in *ornament follows function*.

5.2.1.2. FM II

Die nach wie vor produzierte graugrundige Keramik, meist mit einem Überzug versehen, erhält nun geritzte Ornamente in der Form von horizontalen Bändern. Infolge der Anordnung der einzelnen Bänder übereinander können sich horizontalsymmetrische Valenzen ausbilden. Bilateralsymmetrische Valenzen finden sich hingegen seltener, in der Regel nur in einzelnen Motiven.¹⁵⁷⁶ In singulären Fällen wird auch die gesamte Oberfläche mit einem geritzten Punktmuster versehen.¹⁵⁷⁷ In der bemalten Keramik¹⁵⁷⁸ hingegen dominieren flächendeckende Muster, welche zwar die linearen Muster von FM I wieder aufgreifen, jedoch meist zu einem durchgehenden Musterschema¹⁵⁷⁹ organisiert und mit präzisen Pinselstrichen gleicher Stärke ausgeführt.¹⁵⁸⁰ Eine Kombination eines linearen Dekors mit kräftigen, unregelmäßigen Pinselstrichen, wie sie in FM I üblich waren, und breiten horizontalen Streifen an wichtigen Stellen des Gefäßes, welche zur Gliederung des Gefäßes beitragen, zeigen die Gefäße der Vasiliki-Gruppe.¹⁵⁸¹

5.2.1.3. FM III

In Bezug auf die Farbigkeit zeichnet sich die FM-III-Keramik durch ein weißes Dekor auf einem dunklen Überzug des hellbraun bzw. rotbraun gebrannten Tons aus.¹⁵⁸² Zunächst bestehen die weißen, noch der Tradition des FM-I-Dekors verhafteten Muster aus unterschiedlichen rektilinearen Konfigurationen, die mit einem breiten Pinsel ausgeführt werden. Bald jedoch werden heterogene Elemente wie Spiralen, Schnörkel und Punkte in diese angulären Linienmuster integriert.¹⁵⁸³ Im Gegensatz zu den ägyptischen und vorderasiatischen Dekoren, in denen Spiralen erst im frühen 2. Jahrtausend allmählich in die Dekore integriert werden,

¹⁵⁷⁶ Siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, Abb. 2 I.

¹⁵⁷⁷ Siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, Taf. 3 J.

¹⁵⁷⁸ Dabei handelt es sich in der Regel um lineare Ornamente in Rot oder Schwarz auf hellem Tongrund.

¹⁵⁷⁹ Die Gittermuster werden präzise ausgeführt, z.T. ohne Rücksicht auf die zugrunde liegende Gefäßform. Mitunter entsteht der Eindruck, dass sich Gefäß und Dekor voneinander dissoziieren; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, Abb. 25, Taf. 3 A-M.

¹⁵⁸⁰ Mitunter lassen sich auch in der bemalten Keramik bilaterale und horizontale Symmetrien, aber auch Gleitsymmetrien nachweisen; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 43 Abb. 24.

¹⁵⁸¹ Die breiten horizontalen Streifen gliedern vor allem den Gefäßkörper und setzen den Hals vom Gefäßkörper ab, doch zugleich wird dieser durch einen dem Dekor des Vasenkörpers analogen dunklen Streifen am Halsansatz aufgrund dieser dekorativen Korrespondenz seinerseits wiederum in die Dekoration mit einbezogen. Die einzelnen Motive in den umlaufenden Friesbändern zwischen den Streifen zeigen häufig eine bilateralsymmetrische Valenz. Wird der gesamte Vasenkörper bedeckt, so werden durchgehende vertikale oder diagonale Linienmuster bevorzugt; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 44 Abb. 26.

¹⁵⁸² Doch FM III gehört noch zu den Phasen, in denen keine rote Farbe auf den Gefäßen verwendet wird; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 52.

¹⁵⁸³ Zu den unterschiedlichen Elementen siehe: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 57f. Abb. 36.

findet sich das Spiral-Motiv bereits in den minoischen Vasendekoren der frühminoischen Phase, mithin auf Vasen, die vermutlich bereits im letzten Viertel des 3. Jahrtausends gefertigt wurden.¹⁵⁸⁴

Zunehmend konstituieren sich formal unterschiedliche Elemente zu Friesen, mitunter auch zu flächendeckenden Mustern, welche fast die gesamte Vasenfläche mit einbeziehen.¹⁵⁸⁵ Innerhalb der breiten Linien, die sich zum äußeren Kontur eines Motivs zusammensetzen, können filigranere Linien wie ein Geflecht die Flächen vollständig füllen oder sich zu neuen Binnenformen konfigurieren. Für den Betrachter entsteht aufgrund des differenzierten Einsatzes der Linien der Eindruck, innerhalb des ornamentalen Systems eine Hierarchie der Linien wahrzunehmen. Verknüpft das Auge die unterschiedlich breiten Linien zu einer Folge, so wird dies als Bewegung wahrgenommen. Laufende Spiralen oder Bögen können diesen Effekt verstärken.¹⁵⁸⁶

5.2.1.4. MM I und MM II

Die Keramik dieser Schichten¹⁵⁸⁷ fällt in die Zeit der frühen Paläste. In den frühen Phasen MM IA und MM IB weisen die Vasenfunde trotz eines rustikalen Formenrepertoires eine große Vielfalt an Stilvarianten auf.¹⁵⁸⁸ Doch es ist vor allem das weiße Dekor auf dunklem Grund,

¹⁵⁸⁴ Die Integration des diagonal gleitsymmetrischen Spiral-Motivs wird strukturell durch die diagonal auf Henkel und Ausguss hin ausgerichteten Dekore der frühen Phase vorbereitet. Darüber hinaus spielt auch der Aspekt der Linearität der Muster, der bereits in den frühen Dekoren vorhanden ist, eine wichtige Rolle.

¹⁵⁸⁵ Im Gegensatz zu den Dekoren der Ritzkeramik aus FM II werden diese Kombinationen nicht flächendeckend eingesetzt. Die einzelnen Elemente werden jedoch formal so aufeinander und mitunter auch auf die einzelnen Gefäßteile bezogen, dass man von einem die Vase flächenumspannenden Muster sprechen kann; siehe dazu u. a. die Abbildung einer Kanne aus Mokhlos bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, Taf. 5 B. Die dunkelgrundige Kanne ist unterhalb des größten Körperumfanges mit drei umlaufenden weißen horizontalen Streifen dekoriert. Oberhalb dieses horizontalen Streifenmusters verlaufen von der vorderen Mitte aus diagonal aufwärts zum oberen Henkelansatz unterhalb des Halses zwei weiße Streifen. In der dreieckförmigen Fläche, die zwischen den beiden Liniensystemen ausgespart wird, ist in Henkelnähe ein Kreis eingestellt, gefüllt mit drei Voluten, deren Basen vom Kreisrand abgehen. Dieses Muster wird über die Mittelfront bilateral gespiegelt. Jeweils ein horizontaler, ringförmig umlaufender, weißer Streifen betont den unteren und oberen Halsansatz. Während Form und Anbringung des Henkels haptisch und optisch den Gefäßkörper mit dem Gefäßhals verbinden, demonstrieren die beiden Diagonalstreifen eine visuelle Verbindung zwischen dem Vasenkörper, dem Henkel und dem Halsansatz, wodurch dem Betrachter die Einheit des Gefäßes vor Augen gestellt wird. Auf diese Einheit verweist auch der diagonale Streifen des Ausgusses, welcher die diagonale Ausrichtung der Streifen auf dem Vasenkörper wieder aufnimmt.

¹⁵⁸⁶ Auch leichte Asymmetrien innerhalb der Binnenmotive tragen zu einer Dynamisierung des Dekors im Auge des Betrachters bei; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 58 Abb. 37 J-K, Abb. 38.

¹⁵⁸⁷ Zu den unterschiedlichen Einteilungen der mittelminoischen Keramikphasen bei Evans und Walberg siehe: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 66.

¹⁵⁸⁸ Neben einer Barbotin-Keramik und Keramik mit geritztem, flächenfüllendem Dekor [wobei das geritzte Ornament meist auf eine bestimmte Zone beschränkt ist, doch werden die ausgesparten Flächen in das Dekor mit einbezogen] wird sowohl die dunkle Dekoration auf hellem Grund als auch die helle Dekoration auf dunklem Grund fortgeführt. Jedoch nur in dem hellgrundigen, dunklen Dekor finden sich anthropomorphe und zoomorphe Darstellungen; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 71-89.

welches durch neue Kombinationen bereits aus FM III bekannter Motive¹⁵⁸⁹ und die Hinzunahme von roten Farbpigmenten in MM IA und von gelben Farbpigmenten in MM IB die Vorlagen für die Dekore im sogenannten *Kamares-Stil* liefert, der in einer späten Phase von MM IB¹⁵⁹⁰ auftritt.¹⁵⁹¹ Die meisten und am aufwendigsten dekorierten Fundstücke dieses Stils¹⁵⁹² stammen aus den Palästen von Knossos.¹⁵⁹³ Die dünnwandige, aus hochwertigem Ton hergestellte Keramik zeichnet sich durch ein polychromes Dekor¹⁵⁹⁴ auf dunkelfarbigem Grund aus. Neben gemalten Dekorationen treten häufig Relieffierungen oder Applikationen in Barbotin-Technik auf. Die Blütezeit des *Kamares-Stils* fällt in die Stilphasen von MM IIA¹⁵⁹⁵ bis MM IIIA. In MM IIIB wird die Tonverarbeitung ohne ersichtlichen Grund minderwertiger und die Dekoration nachlässiger. Auch der Einsatz von Farben wird reduziert: Neben der Farbe Weiß, die nach wie vor den Ton innerhalb des Dekors angibt, wird nur noch Rot eingesetzt.¹⁵⁹⁶

5.2.1.4.1. Die *Kamares-Keramik*

Nach Walberg¹⁵⁹⁷ und Betancourt ist die reife Phase der *Kamares-Keramik* in MM IIA und MM IIB als ein durch die Paläste geprägter Stil anzusehen;¹⁵⁹⁸ deswegen sollen vor allem Vasendekorationen dieser Periode behandelt werden, um später einen Vergleich zur zeitgenössischen monumentalen minoischen Wanddekoration ziehen zu können. Die Dekorationen der häufig ei- oder kugelförmigen Gefäßformen des reifen *Kamares-Stils* zeichnen sich, abgesehen von der polychromen Gestaltung¹⁵⁹⁹, formal insbesondere durch den Einsatz von gekrümmten

¹⁵⁸⁹ So werden Spiralen, Bögen und Schnörkel in umfangreiche Systeme eingebunden. Diese neuartigen Ornamentverbindungen bilden die Grundlage für die Ornamentik des *Kamares-Stils*; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 79, S. 80 Abb. 76.

¹⁵⁹⁰ In MM IB, d.h. im frühen 2. Jahrtausend, lässt sich auch zum erstenmal innerhalb der minoischen Keramik der Einsatz der Töpferscheibe nachweisen.

¹⁵⁹¹ *Kamares* bezeichnet eine Höhle bei Phaistos; siehe dazu: J. Lesley Fitton, *Die Minoer*, Stuttgart 2004, S. 79.

¹⁵⁹² Diesem Stil wird in den archäologischen Studien besondere Bedeutung beigemessen, da man glaubt, in der *Kamares-Keramik* grundlegende Gestaltungsprinzipien der minoischen Kunst besonders rein erkennen zu können; das Herausarbeiten derartiger Prinzipien ist bei unterschiedlichen Forschern mit zum Teil sehr unterschiedlichen Beurteilungen der minoischen Kunst verbunden. Zu den wichtigsten Forschern, die sich mit dem *Kamaresstil* ausführlich beschäftigen, sind Matz (1928), Furumark (1939; 1941), Groenewegen-Frankfort (1951) und Walberg (1976) zu zählen.

¹⁵⁹³ Siehe dazu u.: Reynold Higgins, *Minoan and Mycenaean Art*, London 1997, S. 26. Eine grundlegende Studie und eine ergänzende Schrift zu diesem minoischen Keramikstil liegen von Walberg vor: Gisela Walberg, *Kamares. A Study of the Character of Palatial Middle Minoan Pottery*, Uppsala 1976; und: Gisela Walberg, *The Kamares Style. Overall Effects*, Uppsala 1978.

¹⁵⁹⁴ Die am häufigsten verwendeten Farben sind Weiß, Rot, Karmesinrot und Orange.

¹⁵⁹⁵ Eine Übersicht der wichtigsten Motive der Keramik aus MM IIA findet sich bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 94 Abb. 69. Neben konzentrischen Spiralen, Punkt- und Blattrossetten werden sogenannte *whirlygigs* und Blattmotive [linear und flächig] eingesetzt.

¹⁵⁹⁶ Auch Rot wird nur noch für schmale Bänder oder Punkte eingesetzt; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 103.

¹⁵⁹⁷ Zu den vier Phasen von Walberg im Vergleich mit der Einteilung von Evans siehe: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 66.

¹⁵⁹⁸ Siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 96.

¹⁵⁹⁹ Wobei sich der Einsatz der Polychromie nicht nur auf die Farbskala [Rot – Purpurrot – Orange – Gelb – Weiß] beschränkt, sondern auch die unterschiedlichen Farben des Grundes werden in das Dekor mit einbezogen. So wird

Linien aus. Der Modus des *Kurvilinearen*¹⁶⁰⁰ verwandelt zunächst alle bekannten Ornamente in ein – trotz aller Vielfalt – einheitliches Dekorationssystem.¹⁶⁰¹ Da ein Dekor aus gekrümmten Linien sich Ecken ebenso wie Gefäßkrümmungen anpassen kann, lädt es zu einer flächendeckenden Dekoration von halbkugel- bzw. bauchförmigen, mit Henkeln und/oder Ausguss ausgestatteten Gefäßen geradezu ein. Zu Ordnungsprinzipien innerhalb dieser flächendeckenden, kurvilinearen Ornamentensysteme entwickeln sich unterschiedliche Symmetriewertigkeiten, die aufgrund ihrer ordnenden Struktur zugleich auch dem Auge des Betrachters als Orientierungshilfe dienen und ihm dadurch die Wahrnehmung der auf den ersten Blick verwirrenden Muster zu erleichtern. So werden in den zahlreichen Spiralmustern vor allem Rotations- und Gleitsymmetrien erzeugt. Zwar verhindern die gekrümmten Linien in den Dekoren in der Regel die Entstehung mathematisch korrekter bilateraler¹⁶⁰² und/oder horizontaler symmetrischer Valenzen, doch symmetrisch strukturierte Rotationszentren finiter rotationssymmetrischer Elemente können in Kombination mit axialsymmetrisch gekoppelten weiteren finiten rotationssymmetrischen Elementen aufgrund von formalen Korrespondenzen in den kombinierten Elementen im Auge des Betrachters analoge Effekte erzeugen. Gleichzeitig erleichtert das Fehlen einer expliziten vertikalen oder horizontalen Achse in Form einer geraden Linie die Wahrnehmung einer Einheit von Ornament und Dekor, da sowohl die Gefäßform als auch das ornamentale Dekor eine Krümmung signalisieren, mithin sich dem Auge des Betrachters nicht nur formal, sondern auch strukturell kompatibel präsentieren. Darüber hinaus erzeugen die gekrümmten Linien in Form von Spiralen und verbunden mit finiten rotationssymmetrischen Motiven im Auge des Betrachters ein Moment der Bewegung.¹⁶⁰³

neben einem weißen oder einem dunklen Überzug auch mitunter einfach der helle, naturbelassene Ton als Hintergrund eingesetzt.

¹⁶⁰⁰ Betancourt spricht in diesem Zusammenhang von *kurvilinearen Formen*, doch trifft dies nicht den Kern der Dekorationen des *Kamares-Stils*. Das Geheimnis dieses Stils besteht darin, dass er mit Hilfe der gekrümmten Linie sämtliche bereits bekannten Motive – abgesehen von den neuen Motiven – in einen neuen Darstellungsmodus transponieren kann. Die gekrümmte Linie selbst ist jedoch keine Form, sondern ein Darstellungsprinzip; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 97.

¹⁶⁰¹ Zu den unterschiedlichen Ornamentmotiven siehe u. a. die Abbildung bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 98 Abb. 70.

¹⁶⁰² Eine Ausnahme bildet die Dekoration eines rotgrundigen Brückenskyphos aus Phaistos; siehe dazu eine farbige Abbildung bei: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Taf. I.3. Unter dem horizontalen Henkel bildet eine sanduhrförmige, grundfarbene Partie, deren Mitte zu einer rhomboiden Fläche erweitert ist, die bilaterale Symmetrieachse. Durch sie werden zwei schwarzfarbige, zum Teil weiß übermalte, Kreisovale – mit eingestellten stehenden und horizontal gespiegelten zweifingrigen rudimentären Palmetten – bilateral gespiegelt. Die horizontale Symmetrieachse kann über die gesamte Breite des Motivs durchgezogen werden, sodass eine Rotationssymmetrie über 180° nicht nur für das einzelne Kreisoval, sondern auch für den rhomboiden, grundfarbigen Mittelpunkt der gesamten Dekoration besteht.

¹⁶⁰³ Siehe dazu die Abbildung eines zweihenkligen Gefäßes mit Ausguss aus dem Alten Palast von Knossos bei: Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959, Farbtafel VII. Auf dem dunklen Überzug des Tongrundes ist eine zweifarbige Dekoration aufgebracht. Der überwiegende Teil des Dekors ist in Weiß gehalten, nur im zentralen Teil finden sich auch ornamentale Elemente in Orange. In der Mitte des auf beiden Vasenseiten konzentrisch strukturierten Dekors dominiert ein diagonal gestellter Vierpass mit vier orangefarbenen, zu Dreiecken erweiterten Hasten. Die Fläche des Vierpasses wird durch den Vasengrund, mithin durch die dunkle

Farbe des Überzugs, definiert und sein Kontur konstituiert sich aus der kontinuierlichen Reihung von ihm umgebenden weißkonturierten kurvulinen Formen, die sich zu einem umlaufenden weißfarbenen Streifen zusammenschließen.

Vorderansicht: Der weiße Streifen an der Oberkante des Vierpasses umschließt die Unterseite des Ausgusses und seine beiden oberen Hasten weisen in Richtung der beiden Henkel. An die konzentrische dunkelfarbige Mitte des Vierpasses, welche von einem orangefarbenen Ring umschlossen wird, stoßen jeweils mit einer ihrer Hasten fünf kleinformatige weißgrundige, miteinander verbundene Vierpässe, die jeweils nach außen durch ihre nach außen gerichtete Haste mit einer rechtsdrehenden kurvulinen Haste verbunden sind. Diese Binnengliederung des zentralen Vierpasses wird zum einen durch die farbliche Korrespondenz des orangefarbenen Rings und der vier orangefarbenen äußeren Hasten, zum anderen durch die formale Korrespondenz der kleinen weißflächigen Vierpässe und des sie umschließenden großen Vierpasses zusammengehalten.

An die beiden Seiten und an der Unterseite des großen, zentralen Vierpasses schmiegen sich weiße, kreisähnliche Formen, die sich auf der Strecke, auf welcher sie parallel zum Vierpass laufen, verbreitern und zu den Ecken des Vierpasses hin jeweils den Kreisumfang zu Gunsten einer asymmetrischen Form verändern. In jede der Kreisflächen sind – analog zu der Binnengliederung des Vierpasses – jeweils fünf weiße Vierpässe, die mit feinen gekrümmten weißen Linien miteinander verbunden sind, eingestellt. Sie bewegen sich um ein dunkles, kreisförmiges Zentrum herum, welches – ebenfalls analog zum zentralen Vierpass – von einem orangefarbenen Ring umgeben ist. An den Stellen, an welchen die auslaufenden Kreislinien miteinander in Kontakt treten – diese Punkte liegen über den Zacken der orangefarbenen, dreieckförmigen Hasten des zentralen Vierpasses – entwickeln sich pilzförmige Voluten, an deren Enden dreiblättrige Palmetten sitzen. Zwei Finger der obersten Palmette auf der linken Seite sind von der Mündung geschnitten, die Finger der Palmette auf der rechten Seite sind hingegen nur verkürzt. Auf ein flächiges Kreisornament oberhalb des Vierpasses wurde verzichtet. Zwar schmiegt sich ein weißer Streifen – analog den Kreistangenten – an den Vierpass an und hängt sich an die Mündung, doch ist er nur mit einer Volute in der Form einer Acht gefüllt.

Rückwärtige Ansicht: Hier schließt auch an der Oberkante des Vierpasses das flächige Kreisornament an, sodass – analog zu den vier Hasten des Vierpasses – vier Kreisornamente vorhanden sind. Obwohl faktisch keine bilaterale Symmetrie erzeugt wird, da sämtliche strukturierenden Module wie Vierpass und Kreis, welche als streng geometrische Formen über axialsymmetrische Valenzen verfügen, in diesem Dekor primär asymmetrische Elemente und/oder eine unregelmäßige Anzahl symmetrischer Elemente enthalten, wird die Struktur des Ornaments vom Betrachter zunächst als eine regelmäßige und damit zugleich auch als ein axialsymmetrisches System wahrgenommen. Der Grund dafür liegt insbesondere in dem Drehimpuls des gesamten Dekorationssystems, der aufgrund seines dynamischen Aspektes dazu verleitet, eventuelle Symmetriewertigkeiten nicht näher nachzuprüfen. Verstärkend auf den Eindruck einer bilateralsymmetrischen Valenz wirkt auch der horizontale Ausguss, welcher in das Dekor der Vorderseite vollständig integriert ist. Sein Anblick verleitet dazu, ein Lot vom Ausguss herab zum Gefäßboden zu fallen. Dieser Vorgang wiederum öffnet dem Betrachter die Augen für die Asymmetrien innerhalb des flächendeckenden Dekors. Darüber hinaus zeigt vor allem die Vorderseite eine Dekoration, der zwar nicht ein einheitliches Modul, wohl aber ein einheitliches Prinzip, nämlich das Prinzip des Vierpasses, zugrunde liegt. Hervorgehoben wird dies zunächst durch die orangefarbene Kennzeichnung unterschiedlicher Elemente. Das Zentrum der Konstruktion liegt in der Mitte des zentralen großformatigen Vierpasses und ist durch einen orangefarbenen Ring gekennzeichnet. Farblich korrespondieren mit diesem Zentrum die vier orangefarbenen Hasten, welche die vier Ecken des Vierpasses besetzen. Formal und farblich korrespondiert das Kreiszentrum des zentralen Vierpasses auch mit den kreisförmigen, orangefarbenen gerahmten Zentren der seitlich sich an die vier Seiten des großen Vierpasses anschließenden Kreise. Auch diese Kreise bilden in Bezug auf das dekorative Zentrum die vier Ecken eines Vierpasses. Ein weiterer, quasi schwächerer Vierpass konstituiert sich in Bezug auf das Zentrum aufgrund der farblichen und formalen Korrespondenzen der vier volutenartigen Verbindungen, die sich zwischen den Kreisen ausbilden. Weder farblich noch formal sind die Voluten vollständig analog, doch die einwärts gerollten Voluten präsentieren sich formal zumindest als unvollständige Kreisformen und korrespondieren darüber hinaus formal mit den fünf rechtsdrehenden Hasten im Zentrum des großen Vierpasses. Zusammengehalten werden die einzelnen Elemente ferner durch das kleinformatige Motiv des Vierpasses, welches in sämtlichen geschlossenen Elementen mehrfach vorhanden ist.

Diagonale Symmetrien, die durch die Achsen des zentralen Vierpasses nahegelegt werden, werden durch die diagonale Ausrichtung der beiden Palmetten, welche die Zwickel vor den Henkeln füllen und ihren auf den ersten Blick gespiegelten Pendants im unteren Teil des Vasenkörpers verstärkt. Auch hier handelt es sich letztlich um asymmetrische Zuordnungen, die jedoch zunächst durch den Hinweis auf diagonalsymmetrische Valenzen, welche die vier orangefarbenen Hasten des Vierpasses vermitteln, als diagonalsymmetrische Struktur im Auge des Betrachters umgedeutet werden.

In Bezug auf die Gefäßform und die unterschiedlichen Gefäßteile fällt vor allem bei dem Dekor der Kannen auf, wie sehr sich die Dekoration nach der Vasenform richtet und auch herausragende Elemente wie Henkel oder Ausguss nicht nur mit einbezieht, sondern die Ausrichtung von Henkeln und Ausguss als Orientierung für die Dekoration zugrundelegt. Schiering hingegen betont, *dass die von Schnabel und Henkel festgelegte Richtung*

Verstärkt wird diese Dynamisierung des Dekors durch eine ständige Änderung des Pinselduktus bei der Konfiguration der gekrümmten Linien.¹⁶⁰⁴ Folgt man einzelnen Linien in ihrem Verlauf, entdeckt man häufig ein Linienspektrum, welches vom schmalen Strich bis hin zum flächenbedeckenden Streifen reicht.¹⁶⁰⁵

Auch die wenigen Darstellungen menschlicher Figuren auf Gefäßen im *Kamares-Stil* werden mit den gleichen Mitteln wie die ornamentalen Motive erzeugt.¹⁶⁰⁶ So entwickeln sich z. B. aus blütenblattähnlichen, geschwungenen Umrissen die Konturen von langen Röcken, wobei die breite Seite des Blattes zum unteren Ende des Rocks bzw. zum Rocksäum wird. Darunter sitzen als Fußangabe zwei rechtwinklig aufeinandergesetzte Hasten, die je nach Ausrichtung – nach rechts oder links – die Bewegungsrichtung der Person angeben. Oben, zur Taille hin, laufen die beiden Konturlinien zunächst aufeinander zu, verschränken sich und konfigurieren sich zu einer liegenden *Acht*, die als Oberkörper mit in die Taille eingestützten Armen wahrgenommen wird.¹⁶⁰⁷ Ein Rhombus, dessen vier Spitzen in Hals, beide Arme und in die *Linea alba* auslaufen, bildet den oberen Abschluss der *Acht* und knüpft so eine Verbindung zwischen dem Oberkörper und dem im Profil gegebenen Kopf. Aus einem deformierten Kreis konfiguriert sich die Silhouette des Kopfes mit einer wulstig auslaufenden Mundpartie. In den Kreis hinein wird das punktförmige Auge gesetzt, welches mit einem Kreisbogen von der rückwärtigen Kopfpartie abgesetzt ist. Vier bis fünf Voluten als Kennzeichnung von Haar sitzen in einem

(*Ausguss – Henkel – Achse*) keinen Einfluss auf die Wahl des Dekorationsprinzips nehmen musste; siehe dazu: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, S. 114.

Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 101.

¹⁶⁰⁴ Zu den unterschiedlichen Komponenten der Kamares-Keramik und ihren kombinierten Bewegungen im ornamentalen Dekor siehe auch: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 101.

¹⁶⁰⁵ So präsentiert sich die kurvilineare Linie einer Spirale am Übergang zur Einrollung als breiter Streifen, im Zentrum der Einrollung hingegen nur als Strich. Dadurch wird das Moment der Einrollung – und damit ein Bewegungsprinzip – betont; siehe dazu die Abbildung eines Schnabelkruges aus MM II bei: Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959, Farbtafel VIII. Relativ vertikal ausgerichtete Doppelspiralen entwickeln aus ihrem geraden, flächigen Mittelteil jeweils einen weiteren diagonalen Ast, welcher als Verbindung zur nächsten Doppelspirale läuft. Zwei halbmondförmige Streifen flankieren – mit ihren konkaven Seiten aufeinander ausgerichtet – diesen Verbindungsast, auf dem elf diagonal von links unten nach rechts oben ausgerichtete, orangefarbene Streifen sitzen. Da die Farbe Orange sonst nur als Umrandung des Fußes und des Halses, als seitlicher Streifen auf beiden Seiten des Henkels und auf den beidseitig am oberen Halsrand applizierten Knöpfen auftritt, werden durch die Farbe Orange die unterschiedlichen Vasenglieder miteinander vernetzt. Darüber hinaus wird durch die diagonale Ausrichtung die asymmetrische Form des Gefäßes auch durch die Struktur des ornamentalen Dekors betont, wenn nicht sogar verstärkt.

¹⁶⁰⁶ Zur Entwicklung der Darstellung menschlicher Figuren innerhalb des *Kamares-Stils* siehe auch: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, S. 200ff. Anders als Walberg, die bei der Entstehung dieses Figurentypus von einer *pictorialization* ausgeht, also als Ursache der Vergegenständlichung eine Kombination von ornamentalen Elementen annimmt, geht Schiering davon aus, dass dieser Rocktypus gewählt wurde, weil er für eine bestimmte kultische Handlung notwendig ist. Für die Entstehung der Tänzerin hingegen steht für Schiering am Anfang ein *Symbol* des weiblichen Menschen, welches mit den passenden Attributen versehen wird. Aus Schierings Argumentation wird nicht deutlich, warum ein Kunsthandwerker nicht die *Idee Mensch* unter Zuhilfenahme eines kompositen ornamentalen Systems realisieren kann.

¹⁶⁰⁷ Mitunter wird der rhomboide Oberkörper auch als ausgemalte Fläche gegeben; siehe dazu die Abbildung einer im Aquarell ergänzten Fruchtschale mit Darstellungen von Tanzenden: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Taf. VII, VIII, 1.

gewissen Abstand auf der oberen Krümmung. Die vollständige Genese einer Figur¹⁶⁰⁸ aus abstrakten ornamentalen Grundelementen wird in der englischsprachigen Forschung zum *Kamares-Stil* mit dem Begriff der *pictorialization*¹⁶⁰⁹ bezeichnet.¹⁶¹⁰

Eine wichtige Funktion innerhalb des ornamentalen bzw. ornamental-figuralen¹⁶¹¹ Dekors kommt in den Gefäßen des *Kamares-Stils* der Farbe, vor allem der roten bzw. orangefarbenen Farbe zu.¹⁶¹² Während sich aus dem Kontrast zwischen dem häufig mit einem Überzug versehenen dunkelfarbigem Grund und dem weißen kurvilinearen Dekor¹⁶¹³ eine dekorative, sämtliche Flächen der Gefäße überziehende Einheit entwickelt, betonen die roten, häufig nicht kurvilinearen, sondern konventionell gezeichneten Linien zunächst die unterschiedlichen Gefäßteile. Erst die farblichen Korrespondenzen zwischen den einzelnen Vasengliedern fördern wiederum die Wahrnehmung einer Einheit im Auge des Betrachters.¹⁶¹⁴ Konventionell gezeichnete rote Linien, als Umrandung finiter ornamentaler Elemente eingesetzt, oder einzelne rote Flächen¹⁶¹⁵ strukturieren hinsichtlich unterschiedlicher ornamentaler Wertigkeiten und tragen

¹⁶⁰⁸ Dabei kann es sich um menschliche, tierische oder pflanzliche Figuren handeln.

¹⁶⁰⁹ Um weitere Verunklärung der bereits sehr weit gefassten Begriffe zu vermeiden, wird von einer Übersetzung innerhalb des Textes Abstand genommen. Übersetzt man diesen Begriff wörtlich, so müsste man von einer *Verbildlichung* sprechen, doch da der Begriff der *Verbildlichung* mit äußerst heterogenen Bildvorstellungen belegt ist und diesen Vorgang auch in Bezug auf die Genese von Bildlichkeit etwas weit fasst, wurde der Übersetzung *Vergegenständlichung* der Vorzug gegeben.

¹⁶¹⁰ Siehe dazu eine Zusammenfassung dieses Phänomens bei: Gisela Walberg, *Representational Motifs in Minoan Pottery and Seals*, in: Gisela Walberg, *Tradition and Innovation. Essays in Minoan Art*, Mainz 1986, S. 7-38.

¹⁶¹¹ So signalisiert das rot ausgemalte, aus dem unteren Schalenrand wachsende Dreieck, welches den Körper einer nach rechts gewandten Figur bezeichnet, eine Position der Ruhe zwischen zwei Tanzenden, einander zugewandten Figuren, die sich über dem Kopf der roten Figur hinweg einander zuneigen. Während die beiden Tanzenden sich nur aus filigranen Linien bzw. aus zarten Punktierungen innerhalb des blütenblattähnlichen Rock-Konturs konfigurieren, dominiert innerhalb der statischen Figur eine gleichmäßige, rote Farbfläche; siehe dazu die Abbildung einer einhenkeligen Spendeschale aus Phaistos bei: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Taf. VIII,1.

¹⁶¹² In diesem Sinn argumentiert auch Walberg: Gisela Walberg, *Kamares. A Study of the Character of Palatial Middle Minoan Pottery*, Uppsala 1976, S. 82. Während Walberg in ihrer Dissertation in dem Einsatz von Rot vor allem eine Möglichkeit zur Hervorhebung sieht, bezieht sie in ihrer zweiten Arbeit zum Thema der Farbe akzentuierter Stellung; siehe dazu: Gisela Walberg, *The Kamares Style. Overall Effects*, Uppsala 1978, S. 19: [*Red*] *is often found in the centre of motifs, the point of departure of the movement to which the attention of the beholder is to be drawn.*

¹⁶¹³ Zur *dekorativen Syntax* siehe vor allem: Gisela Walberg, *Kamares. A Study of the Character of Palatial Middle Minoan Pottery*, Uppsala 1976, S. 83ff.; und: Gisela Walberg, *The Kamares Style. Overall Effects*, Uppsala 1978, S. 19f.

¹⁶¹⁴ Neben einer farblich abgesetzten horizontalen Gliederung einzelner Gefäßteile – wie Fuß oder Hals – können z.B. auch die Henkel farblich abgesetzt werden; siehe dazu die farbige Abbildung eines dreihenkligen Pithos aus dem Alten Palast von Phaistos bei: Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959, Farbtafel X. Darüber hinaus werden die Henkel dieses Gefäßes auch durch dekorative Aspekte hervorgehoben. So wird jeweils die Spitze eines roten Dreiecks, dessen Grundseite sich über dem obersten von drei horizontalen Streifen im unteren Bereich des Vasenkörpers konstituiert, dekorativ hervorgehoben. Jeweils eine abwärts gewandte Schlinge in Rot innerhalb des von Voluten bestimmten Musters zwischen zwei Henkelzonen korrespondiert farblich mit den Dreiecken. Formal hingegen korrespondieren diese Schlingen mit den dreidimensionalen Henkeln, welche sie gleichsam horizontal in der Ebene spiegeln.

¹⁶¹⁵ So markiert die rot gemalte Zone auf einem Brückenskyphos den Sitz einer applizierten Plakette mit der Reliefdarstellung eines Steinbocks; siehe dazu: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Taf. VIII,2.

damit zu einer Orientierung des Betrachters bei.¹⁶¹⁶ Eine ähnliche Funktion erfüllen sie auch als Binnendifferenzierung, vor allem bei vegetabilen Formen.¹⁶¹⁷

5.2.1.4.2. Diskussion der Forschungsergebnisse zur *Kamares-Keramik*

Es ist vor allem der *Kamares-Stil*, welcher in den archäologischen und kunsthistorischen Forschungen als typisch minoischer Stil präsentiert und als solcher auch geschätzt wird. Dabei teilen die modernen Forscher offensichtlich die Vorliebe der damaligen bronzezeitlichen Hochkulturen des ägäischen und vorderasiatischen Raumes, denn die *Kamares-Keramik* ist innerhalb dieser Gebiete die am meisten exportierte Keramik.¹⁶¹⁸ Daher liefern die keramischen Funde im *Kamares-Stil* einen wichtigen Hinweis auf Verbindungen der einzelnen bronzezeitlichen Kulturen im ägäischen und vorderasiatischen Raum. Es wird im Anschluss an die Darstellung der Entwicklung von Ornament und Figur in den einzelnen bronzezeitlichen Hochkulturen zu erörtern sein, ob es in den unterschiedlichen Kulturen Hinweise darauf gibt, ob und wie weit diese Importe auf das lokale Kunstschaffen Einfluss genommen haben. Die wichtige Stellung der *Kamares-Keramik* innerhalb dieser Fragestellung legt es zunächst nahe, die von den Archäologen vorgelegten Analysen zu diesem minoischen Stil kurz darzulegen und auf die Schwierigkeiten hinzuweisen, welche aufgrund der dort angewandten Methoden entstehen.

Nach wie vor halten sich Untersuchungen zur minoischen Keramik¹⁶¹⁹ in Methodik und Terminologie an die beiden bereits erwähnten Abhandlungen von Walberg zur *Kamares-Keramik*,

¹⁶¹⁶ Siehe dazu die Funktion der orangefarbenen gerahmten Kreise in dem bereits in Anm. 1576 besprochenen Gefäß aus Knossos. Eine ähnliche Funktion übernehmen die roten Ringe und das rote Zentrum der Blume am Boden einer einhenkligen Tasse aus Phaistos; siehe dazu die Abbildung bei: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Farbtafel VI,1. Die rote Mitte der fünfblättrigen weißen Blume auf dem äußeren Boden der Tasse bildet das rotationssymmetrische Zentrum der gesamten Dekoration. Das Motiv der fünf Blütenblätter wird an fünf Hasten weitergegeben, die sich aus den fünf Zwischenräumen der Blütenblätter entwickeln und sich zu fünf asymmetrischen, der Form eines Pantoffels nicht unähnlichen, mit weißen Punkten besetzten Flächen konfigurieren. Während sich jeweils aus der Spitze dieser Flächen eine Volute entwickelt, deren Verlängerung nach einem diagonal nach rechts gerichteten Aufstieg in einer Spirale mündet, die bereits zur folgenden Dekorationsebene gehört, orientieren sich sämtliche, von weiteren dekorativen Elementen freien Breitseiten der Flächen nach links, sodass im Auge des Betrachters eine Linksläufigkeit entsteht. Aus den diagonalen Spiralsystemen, welche die obere Verbindung zu den Voluten des unteren zentralen Dekors darstellen, entwickeln sich langstielige Voluten, zwischen deren verdickten Enden rote Kreise eine mit weißen Punkten besetzte Fläche umfassen. Während das weiße Dekor vor allem richtungsorientiert ist, besetzt die hellrote Farbe die rotationssymmetrischen Zentren und vermittelt gleichzeitig als rote Kreisform formal [als Kreis] zwischen dem Dekor und der runden Form der Tasse.

¹⁶¹⁷ So werden sie als gliedernder Stiel zwischen blattähnlichen Dekor oder alternierend zwischen weißen Fingern bzw. Blättern innerhalb eines Palmetten-Motivs eingesetzt; siehe dazu u. die Abbildung eines *Beckens* aus der Phase MM II in Phaistos bei: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Farbtafel VI,2.

¹⁶¹⁸ Siehe dazu: William Stevenson Smith, *Interconnections in the Ancient Near East. A Study of the Relationships between the Arts of Egypt, the Aegean, and Western Asia*, New Haven and London 1965, S. 13f.; und zur Verbreitung in Ägypten siehe vor allem: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, New York 1981, S. 113-127.

¹⁶¹⁹ So folgen ihrer Methode u. a. Niemeier in seiner Dissertation: Wolf-Dietrich Niemeier, *Die Palaststilkeramik von Knossos. Stil, Chronologie und historischer Kontext*, Berlin 1985; und: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997.

die sie in den Jahren 1976 und 1978 veröffentlicht hat, wobei Walberg ihrerseits sich mit den Studien von Matz (1928, 1958) und Furumark (1941) auseinandersetzt.¹⁶²⁰ Die in dem vorliegenden Kapitel erörterten strukturellen Eigenschaften des *Kamares-Stils* widersprechen, insbesondere was die Methodik betrifft, dem Ansatz von Walberg. Dies liegt vor allem daran, dass der Ausgangspunkt der Untersuchung von Walberg ein anderer ist, da ihr Blick zunächst¹⁶²¹ nicht auf die Struktur des Dekors, sondern auf die Eigenschaften der einzelnen Motive gerichtet ist. Dabei unterscheidet sie zwischen abstrakten und gegenständlichen, darstellenden Motiven. Die seltener eingesetzten darstellenden Motive unterteilt sie wiederum – wobei sie hier der Klassifizierung von Furumark¹⁶²² folgt – in *pictorial* und *pictorialized motifs*.¹⁶²³ Mit dem Attribut *pictorial* werden alle gegenständlichen, darstellenden Motive versehen, der Terminus *pictorialized* hingegen kennzeichnet ursprünglich abstrakte Motive, die sich jedoch in darstellende Valenzen verwandelt haben. Ein Kriterium der neuen Fähigkeit besteht für Walberg in dem Grad der Ähnlichkeit dieser Motive zu Objekten der natürlichen Welt. Die Notwendigkeit einer *pictorialization* liegt für Walberg in der gewünschten Adaptation und Integration von Objekten der natürlichen Welt in ein einheitliches dekoratives System.¹⁶²⁴ Mit einer derartigen Einteilung der ornamentalen Motive unterstützt Walberg nicht nur die These von der Priorität des Naturalismus innerhalb der minoischen Kunst, einer Prämisse, auf deren Fragwürdigkeit bereits im Einleitungsteil dieses Kapitels hingewiesen wurde, sondern sie weist dem ornamentalen Dekor insgesamt letztlich eine subalterne Aufgabe im Rahmen des minoischen Kunstschaffens zu. Betrachtet man den von Walberg geschilderten Vorgang in Bezug auf die Genetik und Struktur der minoischen Ornamentik jedoch unabhängig von jeglichem Primat *naturalistischer*¹⁶²⁵ Darstellungsweisen, so drängt sich die Frage auf, ob nicht erst durch die Konfiguration abstrakter Elemente zu Strukturen, die sich sowohl gegenständlich als auch abstrakt interpretieren lassen, dies entsteht, was man *bildende Kunst* nennen darf, die Übertragung von Phänomenen der sichtbaren Welt in ein abgeschlossenes, nach immanenten Regeln funktionierendes visuelles System, welches sowohl gegenständlich als auch abstrakt

¹⁶²⁰ Gisela Walberg, *Kamares. A Study of the Character of Palatial Middle Minoan Pottery*, Uppsala 1976; und: Gisela Walberg, *The Kamares Style. Overall Effects*, Uppsala 1978.

¹⁶²¹ Dies gilt vor allem für die Erörterung in ihrer Dissertation von 1976.

¹⁶²² Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 133-151.

¹⁶²³ Gisela Walberg, *Kamares. A Study of the Character of Palatial Middle Minoan Pottery*, Uppsala 1976, S. 65.

¹⁶²⁴ Doch leugnet Walberg nicht, dass vielleicht auch das Gefühl der minoischen Kunsthandwerker für ornamentale Merkmale innerhalb eines darstellenden Objektes mit für eine *pictorialization* verantwortlich sein könnte; siehe dazu: Gisela Walberg, *Kamares. A Study of the Character of Palatial Middle Minoan Pottery*, Uppsala 1976, S. 65.

¹⁶²⁵ Bereits Matz hat bei der Beurteilung minoischer Kunst zur Vorsicht bei der Verwendung des Begriffes *Naturalismus* gemahnt; siehe dazu: Friedrich Matz, *Götterscheinung und Kultbild im minoischen Kreta*, Abh. Mainz Nr. 7, Mainz 1958; S. 46f.

interpretierbar ist. Unter diesem Aspekt ist es gerade die ornamental ausgerichtete minoische Kunstgattung, die als Ahnherrin der europäischen Bildkunst betrachtet werden kann.

In einem zweiten Schritt erstellt Walberg eine formale Typologie der Dekore, aus denen sie – so ihre Intention – eindeutige Stilkriterien für die *Kamares-Keramik* ableitet. Bei diesem Vorgehen folgt Walberg zunächst den Ausführungen von Matz¹⁶²⁶ und Furumark.¹⁶²⁷ So übernimmt sie die bereits von Matz und Furumark¹⁶²⁸ aufgestellte These von zwei diametral entgegengesetzten Dekorationsformen der Vasen des *Kamares-Stils*.¹⁶²⁹ Unter den ersten Typus, den Matz als Streifenverzierung¹⁶³⁰ bezeichnet, während Furumark bei diesem Typus zunächst von einer *tectonic decoration*¹⁶³¹, zu einem späteren Zeitpunkt von einer *structural decoration* spricht, fallen ornamentale Dekore, denen eine Einteilung in Felder und/oder Streifen zugrunde liegt, wobei die einzelnen strukturellen Elemente des Ornamentes – wie z. B. Streifenbänder – mit den unterschiedlichen Teilen der Vase korrespondieren können.¹⁶³² Die weitaus häufigeren Dekorationen der minoischen Vasen unterliegen jedoch – darin stimmen Matz, Furumark und Walberg überein – dem Prinzip einer flächendeckenden Dekoration, welche Matz unter den Terminus *Flächendekoration*¹⁶³³ subsumiert. Furumark wählt für den zweiten Typus den Terminus *unity decoration*,¹⁶³⁴ da für ihn die Einheit zwischen Vase und Dekor, welches seiner Ansicht nach sämtliche Dimensionen des Gefäßes betont, im Vordergrund steht. Walbergs Studie steht der Begrifflichkeit der Furumark'schen Untersuchungen näher, da auch für sie die Intention der minoischen Kunsthandwerker vor allem darin besteht, eine Einheit zwischen Vasenform und Dekor herzustellen, welche auch der Dreidimensionalität der Vase gerecht

¹⁶²⁶ Friedrich Matz, Die frühkretischen Siegel. Eine Untersuchung über das Werden des minoischen Stiles, Berlin und Leipzig 1928.

¹⁶²⁷ Arne Furumark, The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification, Stockholm 1941.

¹⁶²⁸ Furumark folgt hier wiederum Matz.

¹⁶²⁹ Wobei bereits Matz diese Typologie zu einer grundsätzlichen Unterscheidung ornamentaler Applizierungen nutzt; siehe dazu: Friedrich Matz, Die frühkretischen Siegel. Eine Untersuchung über das Werden des minoischen Stiles, Berlin und Leipzig 1928, S. 169.

¹⁶³⁰ Friedrich Matz, Die frühkretischen Siegel. Eine Untersuchung über das Werden des minoischen Stiles, Berlin und Leipzig 1928, S. 169.

¹⁶³¹ Furumark ändert den Begriff *tectonic decoration* in *unity decoration* um, nachdem Matz diesen Terminus in seiner Rezension von Furumarks Abhandlung zur mykenischen Keramik kritisiert hat; siehe dazu: Gnomon 19, 1943, S. 231ff. Matz hält den Begriffsumfang von *Tektonik*, den er mit einer *Gerüsthaftigkeit* verbindet, für zu eng, als dass er die unterschiedlichen Bezüge, die Furumark damit verbindet, umfassen könnte.

¹⁶³² Auf eine Einbeziehung der Strukturprinzipien von Zoes, der zwischen einer tektonischen Kategorie und einer Bewegungskategorie unterscheidet, wird verzichtet, weil diese Einteilung die Strukturmerkmale durch eine Verbindung des Tektonischen mit der Torsion unglücklich vermischt, wodurch der gesamte *Kamares-Stil* zu einer tektonischen Dekoration wird.; siehe dazu: Antonios A. Zoes, Der Kamaresstil. Werden und Wesen, [Diss.] Tübingen 1968, S. 322ff. Auch für Zoes wäre stattdessen die Beachtung axialsymmetrischer Valenzen hilfreich gewesen. Zois These wird von Walberg abgelehnt und auch von Stürmer negativ zitiert; siehe dazu: Veit Stürmer, MM III. Studien zum Stilwandel der minoischen Keramik, Mainz 1992, S. 4.

¹⁶³³ Friedrich Matz, Das frühkretische Siegel. Eine Untersuchung über das Werden des minoischen Stiles, Berlin und Leipzig 1928, S. 169.

¹⁶³⁴ Arne Furumark, The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification, Stockholm 1941, S. 112.

wird.¹⁶³⁵ Das Wesen einer derartigen dekorativen Syntax¹⁶³⁶ ist nach Walberg in der Negation einer orthogonalen Ausrichtung begründet: Während eine *structural decoration* stets in orthogonal ausgerichtete Zonen¹⁶³⁷ unterteilt ist, stellt eine solche Struktur für eine *unity decoration* die Ausnahme dar.¹⁶³⁸ Im Normalfall greift die dekorative Syntax der *unity decoration* auf folgende dekorative Schemata zurück:¹⁶³⁹ *Torsion*¹⁶⁴⁰ – *restrained expansion* – *radiation* – *elevation* – *contraction*¹⁶⁴¹ – *combined overall effects*.¹⁶⁴²

Walbergs Einteilung wird in der Archäologie der altägäischen Hochkulturen als wichtiger Beitrag zur Erstellung einer Formanalyse der minoischen Keramik gewertet¹⁶⁴³, doch müssen diesbezüglich aus mehreren Gründen Zweifel angemeldet werden. Betrachtet man zunächst die beiden Dekorationstypen, so fällt auf, dass vor allem bei der *unity decoration* – in gewissem Maße trifft dies jedoch auch für die *structural decoration* zu – nicht die Struktur des Dekors, d. h. die Struktur des Applizierten unabhängig vom Objekt, welches appliziert wird, betrachtet wird. *Kamares-Ornamentik* bedeutet für Walberg immer Ornament in Bezug auf etwas. Nun gibt es spätestens seit Alberti zahlreiche Ornamenttheorien, die davon ausgehen, das Defizitäre des Ornamentes liege eben darin begründet, dass jedes Ornament einen Träger benötige. Doch bei der Analyse eines Ornamentes abstrahieren selbst jene Theoretiker vom jeweiligen Ornamentträger. Anders geht hingegen Walberg vor, und diese Vernachlässigung einer klaren Trennung von Ornament und Träger bei der Formulierung der beiden Dekorationstypen setzt sich auch in den sechs Kategorien der *unity decoration* fort. Dies soll am Beispiel der *Torsion*

¹⁶³⁵ Gisela Walberg, *Kamares. A Study of the Character of Palatial Middle Minoan Pottery*, Uppsala 1976, S. 83f. Für Walberg unterscheidet sich dieser Dekorationstypus grundlegend sowohl von dem Stil der dekorierten mykenischen Vasen, den man auch auf späteren griechischen Vasen und in der gesamten europäischen Kunst vorfindet; siehe dazu: Gisela Walberg, *The Kamares Style. Overall Effects*, Uppsala 1978, S. 7.

¹⁶³⁶ Walberg spricht in diesem Zusammenhang von einem *free-field type*; siehe dazu: Gisela Walberg, *The Kamares Style. Overall Effects*, Uppsala 1978, S. 7. Ähnlich äußert sich bereits Matz, wenn er von einem *atektonischen Stil* spricht; siehe dazu: Friedrich Matz, *Die frühkretischen Siegel. Eine Untersuchung über das Werden des minoischen Stiles*, Berlin und Leipzig 1928, S. 164.

¹⁶³⁷ Walberg spricht in diesem Zusammenhang stets von horizontalen Zonen; siehe dazu: Gisela Walberg, *The Kamares Style. Overall Effects*, Uppsala 1978, S. 7.

¹⁶³⁸ Ein zonale Dekoration ist nach Walberg nur möglich, wenn die einzelnen dekorierten Zonen formal so eng miteinander verbunden sind, dass ein zusammenhängendes Muster erzeugt werden kann; siehe dazu: Walberg spricht in diesem Zusammenhang stets von horizontalen Zonen; siehe dazu: Gisela Walberg, *The Kamares Style. Overall Effects*, Uppsala 1978, S. 7.

¹⁶³⁹ Die englischen Termini werden hier verwendet, um eine weitere Verunklärung durch eine Übersetzung dieser bereits vom Sachverhalt her mehrdeutigen Begriffe zu vermeiden. Ähnlich ging bereits Niemeier vor; siehe dazu: Wolf-Dietrich Niemeier, *Die Palaststilkeramik von Knossos. Stil, Chronologie und historischer Kontext*, Berlin 1985, S. 131ff.

¹⁶⁴⁰ Diesen Begriff übernimmt Walberg von Matz; siehe dazu: Friedrich Matz, *Die frühkretischen Siegel. Eine Untersuchung über das Werden des minoischen Stiles*, Berlin und Leipzig 1928, S. 160ff.

¹⁶⁴¹ Diese fünf Kategorien entwickelt Walberg bereits in ihrer Dissertation; siehe dazu: Gisela Walberg, *Kamares. A Study of the Character of Palatial Middle Minoan Pottery*, Uppsala 1976, S. 89.

¹⁶⁴² Die letzte Kategorie fügt Walberg erst in der Schrift von 1978 zusätzlich zu den fünf anderen hinzu; siehe dazu: Gisela Walberg, *The Kamares Style. Overall Effects*, Uppsala 1978, S. 17.

¹⁶⁴³ Siehe dazu u. a.: Jörg Schäfer, *Die Archäologie der altägäischen Hochkulturen. Einführung in die Bedeutung des Fachgebietes und in die methodische Forschung*, Heidelberg 1998, S. 136.

erläutert werden, da ja bereits Matz diesen Terminus als wichtigstes Stilkriterium gattungübergreifend für die gesamte minoische Kunst prägte.¹⁶⁴⁴ Nimmt man der Torsion der Dekoration die Relation zu ihrem Träger, so erweist sich, wenn man eine flächige Abrollung des Dekors betrachtet, eine derartige Dekoration als diagonal ausgerichtet. Gleiten nun mehrere analoge Objekte – naturalistisch oder abstrakt – entlang dieser Achse, so entsteht eine diagonale Gleitsymmetrie. Das Verfolgen von Motiven entlang einer Diagonale wiederum wird bei einer mentalen Umsetzung der visuellen Reize als Bewegung wahrgenommen. So gelangt eine reduzierte, auf die Untersuchung von Symmetriewertigkeiten ausgerichtete Analyse zu ähnlichen Erkenntnissen in Bezug auf die in den Publikationen so häufig beschworene *Dynamik* der minoischen Kunst. Darüber hinaus hat diese Methode neben dem Nachweis weiterer Symmetrie-Phänomene, ein Aspekt, den Walberg nicht berücksichtigt, den Vorteil, auch einen strukturellen Vergleich mit heterogenen Gattungen zu unterschiedlichen Zeiten ziehen zu können. Bei Walberg hingegen fehlt ein referentieller Bezug zu anderen Vasenstilen: Entweder eine *unity decoration* folgt dem Prinzip der *torsion* oder *radiation* oder sie tut es nicht. In letzterem Fall gibt es keine gemeinsamen Struktur-Merkmale mehr.¹⁶⁴⁵ Anstelle eines kontradiktorischen Ausschlussverfahrens wäre ein Modus, welcher auch konträre Zuordnungen ermöglicht¹⁶⁴⁶, hilfreicher für vergleichende Analysen gewesen. Auch das Kriterium der intersubjektiven Überprüfbarkeit leidet bei nur vage definierten Begriffen wie *torsion*, obgleich Walberg ihre Begriffe quasi erkenntnistheoretisch als *Kategorien*¹⁶⁴⁷ eingeführt hat. Ohne eine präzise Definition eignen sich die fünf bzw. sechs von Walberg eingeführten Begriffe jedoch schlecht zu einer systematischen Stilanalyse und bleiben psychologisierende Betrachtungen von Vasendekorationen in Kurzform.

5.2.1.5. MM III

Das Prinzip der *unity decoration*¹⁶⁴⁸, einem Dekorationssystem mit ausgeprägten diagonalsymmetrischen Bezügen, wird bis in die Phase SM IB fortgeführt, während es in den Dekoren

¹⁶⁴⁴ Friedrich Matz, Die frühkretischen Siegel. Eine Untersuchung über das Werden des minoischen Stiles, Berlin und Leipzig 1928, S. 156ff. Matz betrachtet in diesem Zusammenhang zunächst eine Vase aus Gournia [Abb. 51] und demonstriert, wie die Linienführung der Dekoration *schief zur Vertikalachse verläuft*.

¹⁶⁴⁵ Es sei denn, es handelt sich um eine *combined overall effects*-Dekoration, und dann ist schlechthin alles möglich. Von dieser sechsten Kategorie aus wäre jedoch für Walberg ein struktureller Ansatzpunkt möglich gewesen.

¹⁶⁴⁶ Wie es z.B. die Untersuchung von Symmetriewertigkeiten ermöglicht. Hier geht immer auch um die Frage der Beziehungen von unterschiedlichen Symmetriewertigkeiten.

¹⁶⁴⁷ Gisela Walberg, Kamares. A Study of the Character of Palatial Middle Minoan Pottery, Uppsala 1976, S. 89.

¹⁶⁴⁸ Vor allem in MM IIB tritt dieses Prinzip auch in anderen Gattungen auf, besonders häufig auf Siegeln. Dies war bereits von Matz gesehen worden; siehe dazu: Friedrich Matz, das frühkretische Siegel. Eine Untersuchung über das Werden des minoischen Stiles, Berlin und Leipzig 1928, S. 269f.; und: Wolfgang Schiering, Prinzipien der Bildgestaltung mittelminoischer Siegel, in: Wolf-Dietrich Niemeier, Studien zur minoischen und helladischen Glyptik.: Beiträge zum 2. Marburger Siegel-Symposium 26.-30. September 1978, Berlin 1981, S. 189-206.

der anderen bronzezeitlichen ägäischen Hochkulturen dieser Zeit nicht oder nur in sehr abgeschwächter Form auftritt.¹⁶⁴⁹ Doch sowohl die Qualität der Tongefäße¹⁶⁵⁰ als auch die Präzision bei der Ausarbeitung der Dekorationen lässt bereits in MM III nach.¹⁶⁵¹ Auch die ausgeprägte Polychromie des *Kamares-Stils* wird gedämpft: Während man die Tradition von weißen Dekorationen auf dunklem Grund beibehält, reduziert man den Einsatz der übrigen Farben. Rot wird nur noch für Bänder und Detailangaben eingesetzt, die übrigen Farben hingegen finden sich nur noch in Ausnahmefällen. Wie in MM II stammt auch die Keramik dieser Schichten vor allem aus den Palastbezirken von Knossos und Phaistos.¹⁶⁵² Zahlreiche neu auftauchende Gefäßformen deuten auf veränderte ästhetische Präferenzen hin, die sich auch in einem Wandel der Dekorationsformen zeigen. Dies äußert sich zum einen in einer Vereinfachung des Dekors,¹⁶⁵³ zum anderen in einer Vergegenständlichung¹⁶⁵⁴ abstrakter Ornamente, welche durch eine Kombination unterschiedlicher abstrakter ornamentaler Elemente entsteht. Dieser Vorgang, den Furumark und Walberg als *pictorialization*¹⁶⁵⁵ beschrieben haben, lässt sich auch in anderen Gattungen der minoischen Kunst verfolgen.¹⁶⁵⁶ Hasten, Voluten und Schlingen verbinden sich unter Einsatz von symmetrischen Operationen vor allem zu vegetabilen Motiven.¹⁶⁵⁷ So entstehen z. B. Blätter, indem eine diagonal versetzte Reihe von Streifen über eine diagonale Mittelachse symmetrisch gespiegelt wird. Doch es ist nicht nur die Verbindung abstrakter Elemente, die zu vegetabilen bzw. zoomorphen Konfigurationen führt, sondern auch eine neue Flächigkeit in der Darstellung, welche die Wahrnehmung einer vergegenständlichten

¹⁶⁴⁹ So weisen – bei einer Orientierung nach der hohen Chronologie – zeitgenössische ägyptische Grabmalereien eine diskrete Verwendung von diagonalen Symmetrien in den Deckenmustern auf; siehe dazu auch die entsprechenden Abschnitte in Kap. 3.5. der vorliegenden Untersuchung.

¹⁶⁵⁰ Dies gilt nicht für die sogenannte *tortoise-shell ripple ware*. Der Ton dieser Keramik – vermutlich durch eine Verbesserung der Technik des Brennvorganges – ist sorgfältig gebrannt und hat eine einheitliche, glänzende Oberfläche. Auch die aufgetragenen rotbraunen Ornamente glänzen. Sie zeigen unterschiedliche Motive wie Wellen, Zickzacklinien, vor allem aber die namensgebenden unregelmäßigen, recht parallel nebeneinander gesetzten Linien; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 113f.

¹⁶⁵¹ Nach Betancourt ist die meiste Keramik in MM III schlecht getöpft und gebrannt und die Dekorationen sind eilig, ohne jegliche Sorgfalt aufgebracht worden; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 103.

¹⁶⁵² Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 103ff. Zum Stilwandel in der minoischen Keramik in MM III siehe vor allem: Veit Stürmer, *MM III. Studien zum Stilwandel der minoischen Keramik*, Mainz 1992.

¹⁶⁵³ So sind zahlreiche Vasen nur mit einem horizontalen Band oder einer Reihe laufender Spiralen dekoriert; siehe dazu u. a.: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 105.

¹⁶⁵⁴ Diese Vergegenständlichung ist vor allem in der Forschung zur minoischen Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als *Naturalismus* aufgefasst worden. Eine Zusammenfassung dieser Entwicklung findet sich bei: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, S. 24.

¹⁶⁵⁵ Den von Furumark und Walberg eingeführten Terminus behält auch Betancourt bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 105.

¹⁶⁵⁶ U.a. in der monumentalen Wandmalerei, in den Fayencen und auf den Siegeln; siehe dazu u. a.: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 105.

¹⁶⁵⁷ Die Vergegenständlichung innerhalb der spätminoischen Vasenkunst wird von Schiering vor allem als eine Entwicklung hin zum Naturalismus angesehen; siehe dazu: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, S. 206ff.

Ornamentik fördert.¹⁶⁵⁸ Gleichzeitig erfolgt aufgrund der Einbindung vegetabiler Elemente in das Dekor in der Wahrnehmung derartiger Dekore eine Differenzierung zwischen *unten* und *oben*. Diese neue Bedeutung eines Gerichtetseins von Dekor gibt den Anstoß zu einer neuen Form der Kompatibilität zwischen der Struktur des Dekors¹⁶⁵⁹ und der Struktur der Vase, die in der Regel als eine aufsteigende Abfolge der einzelnen Vasenelemente verstanden wird.¹⁶⁶⁰

5.2.1.6. SMI

Insbesondere die Phase SM IA erweist sich innerhalb der dekorierten keramischen Gattung als eine Periode des Übergangs, da neben Dekorationsschemata, die bereits seit MM I etabliert sind, zahlreiche Neuerungen in die Vasendekore integriert werden.¹⁶⁶¹ Neu ist der Farbwechsel, der zwischen Dekor und Grund stattfindet: Während in der mittelminoischen Keramik das weiße Dekor auf dunklem Grund richtungsweisend für die meisten Vasendekorationen¹⁶⁶² ist, wird nun ein glänzendes, dunkles Dekor auf hellem, tonfarbenem Grund zum Merkmal des neuen Stils.

¹⁶⁵⁸ So verwandeln sich die schmalen Hasten zwischen zwei Spiral-Einrollungen zu breiten Stegen, aus denen Blumen emporwachsen können; siehe dazu die Abbildung der Abrollung einer Hydria bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 109, Abb. 83.

¹⁶⁵⁹ Innerhalb des Dekors wird dieser strukturelle Aspekt einer Orientierung von unten und oben durch eine Zunahme horizontaler Linien beeinflusst. So tragen – neben einer registerartigen Eingrenzung von vegetabilem Dekor und/oder Spiraldekor – horizontale Linien, vor allem im unteren Teil der Vase, zu einer Betonung der Standfestigkeit der Vase bei. Werden diese Streifen jedoch im Halsbereich gespiegelt, dämpft dies wiederum die vertikale bzw. orthogonale Ausrichtung der vegetabilen Motive in den Friesen im oberen Bereich des Körpers und im Schulterbereich; siehe dazu die zeichnerische Wiedergabe einer Hydria aus Knossos bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 109 Abb. 82.

¹⁶⁶⁰ So teilt man die Vase in folgende Zonen ein: Fuß – Vasenkörper – Schulter – Hals – Mündung.

¹⁶⁶¹ Das gleiche Phänomen macht sich auch bei den Vasenformen bemerkbar. Neben zahlreichen weitergeführten Formen werden auch einige neue Typen wie der Kalathos oder das konische Rhython entwickelt; siehe dazu u. a.: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 125 Abb. 93, S. 126 Abb. 94, S. 127 Abb. 96.

¹⁶⁶² Manche Gefäße aus der Periode des Übergangs besitzen noch eine weiße Dekoration, jedoch auf dem hellen Tongrund; siehe dazu die Abbildung eines Gefäßes mit Liliendekor bei: Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959, Taf. XXV. Doch die gewählten ornamentalen Motive gehorchen bereits neuen strukturellen Prinzipien. So zeigt die Dekoration dieses Gefäßes aus Knossos eine neue Ausrichtung der dekorativen Elemente in Bezug auf eine bilaterale Symmetrieachse. Durch dieses Vorgehen wird die dekorativ gefüllte Fläche im Sinne eines flachen Bildträgers betont und es entsteht gerade nicht der Wunsch, das Gefäß visuell im Sinne einer *radiation*, einer Kategorie der *unity decoration* von Walberg zu umrunden. Zu Walbergs Einordnung dieser Vase siehe: Gisela Walberg, *The Kamares Style. Overall Effects*, Uppsala 1978, S. 13, Taf. 3, 3a.

5.2.1.6.1. SM IA

Nicht nur bei archäologischen Grabungen auf Kreta, sondern auch bei Grabungen auf einigen kykladischen Inseln¹⁶⁶³, auf Zypern und in Mykene¹⁶⁶⁴ ist man auf Vasen dieser Periode gestoßen.¹⁶⁶⁵ Es müssen also in dieser Zeit Kontakte¹⁶⁶⁶ Kretas mit anderen Inseln in der östlichen Ägäis und dem griechischen Festland vorhanden gewesen sein. Die Funde auf Kreta zeigen, dass sich die neuen Stilmerkmale innerhalb der Vasendekorationen recht langsam entwickeln. Während vegetabile Elemente bereits in dunkler Farbe auf einem hellen Tongrund aufgetragen werden, scheint man für Spiral- oder Streifendekor¹⁶⁶⁷ nach wie vor eine weiße Dekorationsform auf dunklem Grund vorzuziehen. Die Struktur der Dekorationen lässt eine Vorliebe für horizontale Bänder¹⁶⁶⁸ erkennen und wäre daher innerhalb der Terminologie von Furumark einer *structural decoration* zuzuordnen.¹⁶⁶⁹ Zu den beliebtesten ornamentalen Motiven der SM IA-Keramik zählen bekannte Motive wie die Spirale und die Rosette, die jedoch häufig in ungewohnte ornamentale Kontexte eingebunden werden. So konfigurieren sich finite Motive wie Rosetten nicht einfach aufgrund einer Reihung zu einem Fries, sondern sie werden in derartigen Reihungen zusätzlich durch Spiralen und/oder horizontale Linien bzw. Bänder miteinander verbunden.¹⁶⁷⁰ Auch bei einer Reihung laufender Spiralen wird analog verfahren. Darüber hinaus wird jeweils die äußere Einrollung bandartig verbreitert.

Als neuartige Konfiguration treten vegetabile Friese auf, die sich aus bilateralsymmetrischen Blattmotiven, die in den Untersuchungen zur spätminoischen Keramik mit dem Terminus Efeublätter beschrieben werden, und entzerrten Volutenranken, von Riegl in den Stilfragen als

¹⁶⁶³ So sind in Thera mehr Keramikscherben aus SM IA gefunden worden als an irgendeinem anderen Fundort; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 130.

¹⁶⁶⁴ Einige minoische Vasen wurden in den Schachtgräbern von Mykene gefunden; siehe dazu: Georg Karo, *Die Schachtgräber von Mykene*, München 1930-1933.

¹⁶⁶⁵ Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 130.

¹⁶⁶⁶ Vermutlich sind es Handelsbeziehungen gewesen; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 130.

¹⁶⁶⁷ Doch auch aus den Spiralen selbst entwickeln sich Abzweigungen, die vegetabilen Voluten oder vegetabilen Rankenstängeln ähneln; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 131 Abb. 99 D.

¹⁶⁶⁸ Darüber hinaus werden die einzelnen horizontalen Friesmuster, welche meist aus Spiralen oder aus vegetabilen Motiven bestehen, häufig von horizontalen Streifenbändern gerahmt; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 129 Abb. 98. Das Phänomen der Rahmungen war jedoch bereits in MM III aufgetreten; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 109 Abb. 82.

¹⁶⁶⁹ Siehe dazu: Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 113f.

¹⁶⁷⁰ Z.B. werden die Rosetten an ihrer Ober- und Unterseite durch tangential entlang gleitende Linien bzw. Streifen miteinander verbunden. Zusätzlich verbinden diagonal aufsteigende Hasten die einander zugewandten vertikal ausgerichteten Seiten zweier nebeneinanderstehender Rosetten; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 129 Abb. 98 N. Dies unterscheidet die minoischen Rosettendekorationen auf Tongefäßen grundsätzlich von altorientalischen Rosettenfriese. Hier reihen sich die Rosetten stets unverbunden, vereint nur durch die gleiche Grundfarbe oder einen farbigen Streifen, welcher als Untergrund dient; siehe dazu u. a.: André Parrot, *Assur. Die mesopotamische Kunst vom XIII. vorchristlichen Jahrhundert bis zum Tode Alexanders des Großen*, München 1961, S. 267 Abb. 343. Die minoische Art der Einbindung von Rosetten reduziert deren rotationssymmetrische Valenz zugunsten einer gleitsymmetrischen Valenz.

*Wellenranken*¹⁶⁷¹ bezeichnet, zusammensetzen. Damit setzt sich das Phänomen der *pictorialization*, das – wie beschrieben – in MM III aufgrund einer Kombination abstrakter ornamentaler Module zu gegenständlichen Motiven begann, mit einem Prozess der Vegetabilisierung im Bereich der ornamentalen Module fort. Die Verbindung fortlaufender oder intermittierender Wellenranken, die formal Komposita von Voluten darstellen, strukturell jedoch gleitsymmetrische Eigenschaften wie Spiralen besitzen, mit einzelnen Blattmotiven, die sich formal ebenfalls als Komposita flächig dargestellter Voluten beschreiben lassen, strukturell jedoch über bilateralsymmetrische Valenzen verfügen, stellt strukturell eine neuartige Kombination unterschiedlicher symmetrischer Valenzen dar.

Bei den in den Untersuchungen zur mykenischen Keramik als *vegetabile Bänder*¹⁶⁷² bezeichneten Friese handelt es sich stets um derartig komplexe Strukturen, die sich aus einer Kombination von finiten vegetabilen Motiven, die entweder wie z. B. Efeublätter einer bilateralen Symmetrie unterliegen oder wie die Rosetten rotationssymmetrische Zentren besitzen, mit unendlichen ornamentalen Modulen wie einem horizontal ondulierenden Band, einer Spirale oder dem neu konzipierten ornamentalen Modul der intermittierenden Wellenranke.¹⁶⁷³ Aufgrund der Komplexität der Strukturen werden zunächst die symmetrischen Valenzen der einzelnen finiten Motive im Auge des Betrachters entwertet. Simultan zu diesem Vorgang wird jedoch die Wahrnehmung einer horizontalen Ausrichtung des gesamten Frieses verstärkt, wozu wiederum die begrenzenden horizontalen Bänder des Dekors beitragen.¹⁶⁷⁴ Während insbesondere aufgrund der Beziehungen der einzelnen Friese zueinander horizontalsymmetrische Valenzen in den SM IA-Dekorationen zunehmend eine wichtigere Rolle spielen, tritt die Bedeutung von diagonalen Gleitsymmetrien zurück. Dies liegt zunächst daran, dass die mehrfachen horizontalen Unterteilungen innerhalb des Gefäßkörpers durch horizontale Streifen einer weiteren großflächigen Ausprägung von diagonalen gleitsymmetrischen Valenzen stets im Wege stünden. Doch selbst innerhalb eines horizontalen Frieses lässt sich eine Schwächung primär diagonalen Gleitsysteme feststellen. Dies gilt vor allem für das wichtigste diagonale Gleitsystem innerhalb der dekorativen Gattung der minoischen Kunst, die Spirale. Wie im ägyptischen Bereich wird jetzt häufig das Zentrum der Spirale mit einem Punkt bzw. mit einer kreisrunden

¹⁶⁷¹ Zur Entwicklung der Wellenranke siehe vor allem: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 113ff. Aufgrund der damaligen Forschungslage musste Riegl diese Entwicklung der mykenischen Kunst zuweisen, weil zu der Zeit, als er die *Stilfragen* verfasste, noch nicht auf Kreta gegraben worden war.

¹⁶⁷² Siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 129 Abb. 98; und: Merwyn Popham, *Late Minoan Pottery, A Summary*, BSA 62, 1967, S. 337-351.

¹⁶⁷³ Riegl sieht in dieser komplexen Struktur einen neuen *naturalistischen Zug*: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 129.

¹⁶⁷⁴ Siehe dazu u. a.: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, Taf. 17 A-G.

Fläche versehen, wodurch das Moment der Bewegung unterdrückt wird und die Flächigkeit des Ornaments gegenüber seiner ursprünglich rein linearen Ausprägung zunimmt. Darüber hinaus tritt das Moment der Dilatationssymmetrie der Spirale gegenüber einer konzentrischen, auf einen bestimmten Ort fixierten rotationssymmetrischen Bewegung in den Hintergrund. Ihres Bewegungsmomentes beraubt, mutieren die Spiralen zu regelmäßigen, flächigen Rotationszentren, und anstelle ihrer ursprünglichen gleitsymmetrischen Valenz tritt die Fähigkeit zur vertikalen und horizontalen Spiegelung.¹⁶⁷⁵ Verstärkt wird diese Intention, die Spirale an einer Position zu fixieren, durch mehrfache Einbindung der einzelnen Einrollungen sowie durch eine bandartige Verbreiterung der äußersten Einrollung. Zusätzlich zu der üblichen diagonalen Verbindung von Einrollung zu Einrollung fesseln häufig horizontal ausgerichtete Linien die Spiralen von außen¹⁶⁷⁶ und verhindern dadurch die Wahrnehmung einer Bewegung, welche eine Spirale¹⁶⁷⁷ aufgrund ihrer gleitsymmetrischen Valenz im Auge des Betrachters normalerweise erzeugt.¹⁶⁷⁸

5.2.1.6.2. SM IB

SM IB – Keramikfunde stammen aus allen Teilen Kretas, und zwar vom Ende dieser Periode, als die Keramiken in den Schichten der nachfolgenden Zerstörungen begraben wurden,¹⁶⁷⁹ aber auch von den ägäischen Inseln, von der kleinasiatischen Küste, aus Ägypten und dem Nahen

¹⁶⁷⁵ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Pithos mit Spiraldekor von der Insel Pseira bei: Spyridon Marinatos, Kreta und das mykenische Hellas, München 1959, Abb. 80. Im Zentrum jeder hexagonalen Ornamenteinheit des flächendeckenden Dekors sitzt eine sechsläufige Spirale, umgeben von sechs sechsläufigen Spiralen, welche die sechs Ecken des Hexagons bilden. Zwischen den Spiralen haben sich Dreiecke ausgebildet. Jeweils zwei ihrer Seiten werden von zwei auf die Einrollung der zentralen Spirale zulaufenden Streifen gebildet. Ihre dritte Seite wird jeweils von einem Streifen gebildet, der von der Einrollung der nächstgelegenen äußeren Spirale abgeht. Während die Einrollung der Spirale – bis auf die zentrale Kreisfläche – noch linear gegeben ist, konfigurieren sich die Zuläufe zu den Einrollungen als Streifen bzw. als Bänder und spannen dreieckige Flächen auf, in deren Zentren Punktrosetten eingestellt sind. Zwar kommt die sechsfache Rotationssymmetrie der Spirale sowohl durch ihr eigenes, flächig ausgebildetes Zentrum als auch durch die angelagerten dreieckförmigen Flächen sowie durch die angeschlossenen Spiralsysteme im Auge des Betrachters zum Erliegen, doch die in die jeweiligen Flächen eingestellten Rosetten können noch frei rotieren. Doch der Aspekt der Rotationssymmetrien der filigranen Punktrosetten [ein in der vorhergehenden minoischen Keramik sehr atypisches Motiv, vor allem als eingestelltes Motiv] bleibt weit hinter dem flächigen Charakter der kombinierten Spiralsysteme zurück. Diese neue Flächigkeit der Spiralen sowie das Einstellen von Motiven lässt an einen ägyptischen Einfluss denken; siehe dazu u. a.: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 46,151. Doch während man in Ägypten stets vierläufige Spiralen wählt und die Rosetten entweder mit regelmäßigem blütenblättrigem Kontur mit axialsymmetrischen Valenzen oder als streng geometrisierte Flächen darstellt, zieht man in den Dekoren der minoischen Keramik dieser Phase unregelmäßig gezeichnete Punktrosetten vor.

¹⁶⁷⁶ Aufgrund dieser Bänder, welche auch die äußerste Einrollung mit einbeziehen können, mutiert die Spirale von einem ursprünglich linearen zu einem zunehmend flächig ausgebildeten ornamentalen Modul.

¹⁶⁷⁷ Daher erhält die ursprüngliche Spiralenform in den archäologischen Beschreibungen auch häufig das Epitheton *laufend*.

¹⁶⁷⁸ Siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 132 Abb. 100 A-F.

¹⁶⁷⁹ Vor allem auf Kreta ist der Befund sehr einheitlich: Von wenigen Ausnahmen abgesehen wurden alle Niederlassungen am Ende von SM IB zerstört. Die folgenden Schichten zeigen dann einen steigenden mykenischen Einfluss; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 135.

Osten.¹⁶⁸⁰ In Ägypten weisen neben minoischen Vasenfunden auch Grabmalereien mit minoischen Vasenformen auf minoische Kontakte mit dem ägyptischen Reich hin.¹⁶⁸¹

Stilistisch lassen sich zwei Phasen unterscheiden. Zunächst führen die Dekorationen in SM IB – formal betrachtet – den Stil von SM IA in vereinfachter Manier fort,¹⁶⁸² wobei wiederum zwischen zwei Varianten unterschieden werden kann, dem sogenannten *plain style* und dem *polychrome style*.¹⁶⁸³ Dekorationen im *plaine style* zeichnen sich dadurch aus, dass sie in der Regel nur einen oder zwei ornamentale Friese enthalten, während man die restliche Oberfläche entweder mit einfachen horizontalen Streifen überzieht oder tongrundig belässt. Die Dekorationen sind dunkelfarbig, mitunter wird zusätzlich weiße Farbe eingesetzt, rote Farbe hingegen nie.¹⁶⁸⁴ Wie in SM IA-Dekorationen dominieren in den Friesen vegetabile Bänder und Spiralbänder, die sich jetzt jedoch in der Regel nur noch auf der Schulter und nicht mehr auf dem unteren Teil des Vasenkörpers befinden. In den Dekorationen des *polychrome style*, den vor allem große Vasen und kleine, aufwendig hergestellte Vasenformen zeigen, werden zusätzlich zum dunklen Dekor Rot¹⁶⁸⁵ und Weiß eingesetzt. Formal unterschiedliche Friese werden übereinander gestellt, so dass Fries-Sequenzen entstehen.

Insbesondere in den Dekoren der Palastkeramik entwickelt sich allmählich als Stilvariante¹⁶⁸⁶ das sogenannte *Meeres-Dekor*,¹⁶⁸⁷ eine Dekorationsform, welche die bereits in MM III einsetzende *pictorialization* ornamentaler Elemente fortsetzt. Als strukturelles Mittel in diesem Prozess dient der Einsatz bzw. die Kombination unterschiedlicher Symmetriearten. So werden die

¹⁶⁸⁰ Siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 133.

¹⁶⁸¹ Minoische Gefäßformen finden sich in Grabdekorationen aus dem Grab des Senmut, eines hohen Beamten unter Hatschepsut, und in Grabdekorationen aus der Regierungszeit von Thutmosis III.; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 136; und: Elizabeth J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991, S. 330ff.

¹⁶⁸² Häufig werden die Dekorationen weniger sorgfältig ausgeführt. So finden sich neben kontinuierlich gezeichneten Linien Reihungen von Punkten, mitunter treffen auch die Stiele nicht auf ihre vegetabilen Bekrönungen wie Blüten oder Blätter, sondern enden neben diesen im Leeren; siehe dazu u. a.: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 137ff.

¹⁶⁸³ Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 139. Betancourt beruft sich bei dieser Einteilung auf eine Arbeit von Silverman von 1978 zur ostkretischen SM IB-Keramik.

¹⁶⁸⁴ Siehe dazu: Merwyn Popham, *Late Minoan Pottery, A Summary*, BSA 62, 1967, S. 339.

¹⁶⁸⁵ Vor allem Rot wird für Akzente eingesetzt oder zur Flächenfüllung.

¹⁶⁸⁶ Betancourt unterteilt diesen Stil wiederum – ausgehend von einer unterschiedlichen ikonographischen Basis – in vier unterschiedliche Varianten: 1. Meeresstil, 2. floraler Stil, 3. abstrakter und geometrischer Stil, 4. eine Stilmischung aus allen angeführten Komponenten: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 140.

¹⁶⁸⁷ Zu diesem Stil siehe vor allem: Penelope A. Mountjoy, *A Note on the LM IB Marine Style at Knossos*, BSA 69, 1974, S. 173-175; dieselbe, *A Later Development in the late Minoan IB Marine Style*, BSA 69, 1974, S. 173-180; dieselbe, *Attributions in the IB Marine Style*, AJA 81, 1977, S. 557-560; und: Walter Müller, *Minoische Gefäße mit Meeresdekor: Entwicklung und Stellung innerhalb der Feinen Keramik von Spätminoisch IB auf Kreta*, [Diss. Mannheim 1985] Berlin 1997.

Gleit- und Dilatationssymmetrien¹⁶⁸⁸ weiterhin zurückgedrängt und stattdessen dominieren – vor allem in vegetabilen Bändern – bilaterale und horizontale Symmetrien zunehmend das ornamentale Dekor.¹⁶⁸⁹ Durch die Fähigkeit zur bilateralen bzw. zur horizontalen Spiegelung kann sich aus einer Kombination formal und strukturell unterschiedlicher ornamentaler Elemente zunächst eine vergegenständlichte vegetabile Form konstituieren.¹⁶⁹⁰ Die vergegenständlichten Formen können wiederum zueinander vor allem durch bilaterale Symmetrien in einen bildähnlichen Kontext gebracht werden.¹⁶⁹¹ Doch spielen gleitsymmetrische Valenzen in den vegetabilen Bändern weiterhin eine wichtige Rolle und verleihen ihnen den in den Forschungen zu dieser Ornamentik so häufig beschworenen *naturalistischen* Aspekt.¹⁶⁹² Da erst durch das soeben beschriebene, komplexe, aus der bisherigen Entwicklung der Ornamentik resultierende Verfahren, welches in den Vasendekoren in erster Linie dazu genutzt wird, Ornamentfriese oder flächendeckende Ornamente zu erzeugen, quasi gleichsam als Nebeneffekt bildähnliche Konfigurationen entstehen, stellt sich die Frage, ob sich nicht erst durch diese ornamentalen Prozesse analoge Phänomene in der monumentalen Wandmalerei entwickeln konnten, sodass nicht – wie häufig behauptet – die spätminoische Vasenmalerei ein Reflex der monumentalen Wandmalerei ist, sondern dass es sich gerade andersherum verhält, dass die monumentale Wandmalerei¹⁶⁹³ Verfahren der kleinformatischen dekorativen Flächenkunst aufgreift.¹⁶⁹⁴

¹⁶⁸⁸ Gleichzeitig tritt eine Vegetabilisierung der Spiralen auf, welche durch eine kontinuierende vertikale bzw. diagonale oder horizontale Spiegelung von diagonal stehenden Blattschlingen entsteht; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 141 Abb. 105.

¹⁶⁸⁹ Bereits Furumark erkennt in der späten Phase von SM IB eine Bevorzugung von bilateralen Symmetrien; siehe dazu: Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 165; und: Arne Furumark, *The Chronology of Mycenaean Pottery*, Stockholm 1941, S. 81.

¹⁶⁹⁰ Siehe dazu u. a.: Die Motive A, B, D, E, F, G bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 141 Abb. 105. Betancourt betrachtet die Motive in SM IB als Reflexe der monumentalen Wandmalerei. Doch es wird zu prüfen sein, ob es sich nicht gerade andersherum verhält, dass es die *Erfindungen* bzw. die Kombinationsfreudigkeit der Vasenmaler waren, welche den Anstoß für analog angewandte Prinzipien in der Wandmalerei gaben. Dies soll im Anschluss an die Darstellung der minoischen Wandmalerei erörtert werden.

¹⁶⁹¹ In diesem Fall wäre es dann angebracht, von einer *Verbildlichung* zu sprechen. Ein derartiger Vorgang spielt sich bereits in dem Liliendekor eines Gefäßes aus Knossos ab, welches unterschiedlich datiert wird [zwischen MM III und SM IA]; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 124 Abb. 92. Eine farbige Abbildung von einer Seite dieses Gefäßes findet sich bei: Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959, Taf. XXV.

¹⁶⁹² Siehe dazu u. a. auch: Riegl: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 129.

¹⁶⁹³ In SM I ist in der monumentalen minoischen Wandmalerei ein differenzierter Malstil erreicht; siehe dazu u. a.: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 143. Betancourt spricht der Vasenmalerei diese Möglichkeit zur Differenzierung ab, weshalb man hier zu Chiffren, anspielenden Details etc. greifen muss.

¹⁶⁹⁴ Der Rückgriff auf eine kleinformatische dekorative Gattung würde auch erklären, warum sich auf Kreta zunächst eine Miniaturmalerei etabliert; siehe dazu eine Abwägung der unterschiedlichen Entstehungstheorien bei: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 22ff.

5.2.1.6.2.1. Das Meeresdekor

Die flächendeckenden Dekorationen sind äußerst differenziert. Die gilt sowohl für die Wahl der Motive als auch für ihre größenmäßige Relation zueinander. Häufig füllt ein größeres Motiv mit mehreren kleineren, sich wiederholenden Motiven eine Vasenseite. Versuche im Bereich der Wahrnehmungspsychologie haben gezeigt, dass größere Motive schneller wahrgenommen werden als kleinere, wodurch sich eine Hierarchisierung innerhalb des visuellen Kontexts ausbildet. Dies bedeutet, dass sich mit der Ausbildung des Meeresdekors¹⁶⁹⁵ in den Dekoren der minoischen Vasen die erste primär ornamentale Dekorform einer bronzezeitlichen Hochkultur im östlichen Ägäisraum konstituiert, die aufgrund einer eindeutig ausgebildeten Hierarchisierung der ornamentalen Elemente auch in der menschlichen visuellen Wahrnehmung die Fähigkeit zu einer derartigen Hierarchisierung evoziert.

Abgesehen von der Größe ist es vor allem eine zunehmende bilateralsymmetrische Valenz, welche die Struktur der großflächigen maritimen Motive dieses Dekors auszeichnet, während sie nach wie vor in Beziehung zur vertikalen Gefäßachse meist noch diagonal ausgerichtet sind.¹⁶⁹⁶ Bei kleineren Motiven hingegen finden sich bilateralsymmetrische Valenzen wesentlich seltener. Doch können sowohl größere als auch kleinere Motive aufgrund von vertikalen, horizontalen oder diagonalen Symmetrieaspekten aufeinander Bezug nehmen, was – abgesehen von dem bereits behandelten Aspekt der *Torsion*, der vor allem durch eine diagonale gleitsymmetrische Valenz entsteht, – auch die Wahrnehmung einer gefüllten Fläche steigert. Letzteres wird vor allem durch vertikale und horizontale Gleitsymmetrien hervorgerufen.¹⁶⁹⁷

Abgesehen von der Betonung von gleitsymmetrischen Valenzen, die vom Betrachter als Momente der Bewegung gelesen werden können¹⁶⁹⁸, ist es der bereits im *Kamares-Stil* eingeführte kurvilineare Kontur, der in den Untersuchungen zu diesen Dekoren häufig zu dem Terminus

¹⁶⁹⁵ Eine umfangreiche Untersuchung zum minoischen Meeresdekor stellt die Dissertation von Müller dar: Walter Müller, Minoische Gefäße mit Meeresdekor: Entwicklung und Stellung innerhalb der Feinen Keramik von Spätminoisch IB auf Kreta, [Diss. Mannheim 1985] Berlin 1997. Mit der Frage nach den Naturvorbildern der Meeresmotive auf den Vasendekoren setzt sich auch Kaiser innerhalb seiner Abhandlung über das minoische Relief auseinander: Bernd Kaiser, Untersuchungen zum minoischen Relief, [Diss. Bonn 1972], Bonn 1976, S. 39ff. Zur Ikonologie des Meeresdekors siehe vor allem: Karl Schefold, Die Bedeutung der kretischen Meeresbilder, AntK 1, 1958, S. 3-6.

¹⁶⁹⁶ So gehorcht der Oktopus auf einer linsenförmigen Flasche aus Palaikastro sowohl im Kopfbereich als bezüglich der Korrespondenzen der oberen drei Fangarm-Paare einer bilateralen Symmetrie. Nur das unterste Fangarm-Paar ist asymmetrisch. Durch die bilaterale Ausrichtung der einzelnen Teile wird die diagonale gleitsymmetrische Valenz der gesamten Figur wiederum verstärkt; siehe dazu eine Abbildung bei: Spyridon Marinatos, Kreta und das mykenische Hellas, München 1959, Abb. 87.

¹⁶⁹⁷ Betancourt u. a. hingegen scheinen weder horizontale noch vertikale symmetrische Valenzen oder Gleitsymmetrien wahrzunehmen und betonen stattdessen lediglich einen *horror vacui* als Stilmerkmal des stätminoischen *Meeresstils*; siehe dazu: Philip P. Betancourt, The History of Minoan Pottery, Princeton 1985, S. 145.

¹⁶⁹⁸ Dies gilt vor allem für die horizontale Gleitsymmetrie.

naturalistisch in den Beschreibungen führt.¹⁶⁹⁹ Häufiger noch als in den Dekoren in MM II variieren die Breiten der Pinselstriche, sodass das Spektrum von filigranen Linien bis hin zu breiten, flächig wirkenden Streifen reicht. Auch aufgrund dieser Technik wird im Auge des Betrachters die Wahrnehmung einer Bewegung erzeugt.¹⁷⁰⁰

5.2.1.6.2.2. Vegetabile Dekorationen

5.2.1.6.2.2.1. Flächendeckende vegetabile Dekorationen

Im Gegensatz zu den flächendeckenden Dekorationen mit maritimen Motiven, welche in den einzelnen Dekoren mit einer Hierarchisierung der eingesetzten Elemente einhergehen, zeichnen sich die flächendeckenden Dekorationen mit vegetabilen Motiven¹⁷⁰¹ durch eine Homogenisierung der verwendeten Elemente aus. So lassen sich die meisten vegetabilen flächendeckenden Dekorationen typologisch auf ein Motiv zurückführen, welches in Formationen von gleicher Größe mit analogen symmetrischen Valenzen den gesamten Vasenkörper bedeckt.¹⁷⁰² Da dunkle Bemalung und heller Grund sich in etwa die Waage halten, kann sich aus den regelmäßig wiederkehrenden ausgesparten grundfarbenen Flächen ein Muster entwickeln, welches alternierend zum schwarzen Dekor wahrgenommen werden kann.¹⁷⁰³ Zwar stehen die noch recht heterogen dekorierten Flächen – bedingt durch die zum Teil unregelmäßige Gestaltung des schwarzen Dekors – einer vollständigen Inversion von Fläche und Grund entgegen, tragen jedoch dazu bei, dass das umhüllende vegetabile Vasendekor im Auge des Betrachters als netzförmige, vollständige Bedeckung des Vasenkörpers, mithin als eine dekorative Einheit, wahrgenommen wird. Das Einzelmotiv hingegen verliert in derartigen Dekorationsformen an Bedeutung.¹⁷⁰⁴

¹⁶⁹⁹ Mit der Frage des Naturalismus im Meeresdekor hat sich neben Müller [siehe dazu Anm. 1687] ausführlich Schiering auseinandergesetzt; siehe dazu: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, S. 193ff. Den Nachweis von minoischen Naturvorbildern für das vegetabile Dekor versucht 1933 als erster Möbius zu erbringen: Martin Möbius, *Pflanzenbilder der minoischen Kunst in botanischer Betrachtung*, JdI 48, 1933, S. 1-39.

¹⁷⁰⁰ Auch andere Gattungen der spätminoischen Kunst zeigen den *Meeresstil*, u. a. Tonreliefs und Fayencen; siehe dazu u. a.: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 144.

¹⁷⁰¹ Siehe dazu vor allem: Merwyn Popham, *Late Minoan Pottery, a Summery*, BSA 62, 1967, S. 340ff.

¹⁷⁰² Dies führt in einigen Fällen zu einem den gesamten Vasenkörper flächendeckenden Dekor, dessen Muster letztlich aus den vertikalen Translationen eines in Teilbereichen bilateral gleitsymmetrischen Motives entsteht. Einen von vegetabilen Strukturen umschlossenen Vasenkörper zeigt vor allem eine Kanne aus Phaistos; deren Muster wird meist als *Gräserdekor* beschrieben wird; siehe dazu die Abbildung und die Bildunterschrift *Schnabelkanne mit Gräserdekor* aus dem Neuen Palast von Phaistos bei: Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959, Taf. 79.

¹⁷⁰³ So spricht auch Betancourt, der die beiden Pinselstriche hervorhebt, mit denen die Blätter der von ihm *reed* genannten Dekore der sogenannten *Gräservasen* gemalt werden, von einem *interlocking pattern of light and dark*: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 145. Meist steigen die Gräser aus einer Wellenlinie auf, welche sich oberhalb des Fußes befindet.

¹⁷⁰⁴ Siehe dazu die Abbildungen einiger Gefäße mit einer flächendeckenden vegetabilen Dekoration bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, Taf. 21, A-C, G-H.

5.2.1.6.2.2.2. Vegetabile Friesdekorationen

5.2.1.6.2.2.2.1. Blütenfrieze

Während in den SM IA-Gefäßdekorationen in der Regel ein florales Motiv mit Bändern, Spiralen oder Volutenranken kombiniert wird, werden in den SM IB-Dekorationen häufig zwei unterschiedliche vegetabile Motive alternierend nebeneinander gesetzt, wobei jedoch auf eine direkte Verbindung der Motive untereinander – z. B. durch eine Spirale – verzichtet wird. Dies verleiht zum einen dem einzelnen Motiv ein größeres Gewicht, zum anderen erleichtert es aufgrund des Verzichts einer direkten Verbindung den Einsatz von Motiven mit unterschiedlichen symmetrischen Valenzen.¹⁷⁰⁵ Es hat den Anschein, als ob sich durch die zahlreichen Kombinationen zwischen Spiralen, Kreisen oder Wellenranken – d. h. zwischen primär abstrakt-geometrischen Formen bzw. Strukturen – mit typologisch jeweils einer vegetabilen Form, die sich in den Dekoren von SM IA finden, die Fähigkeit zu Kombinationen dahingehend erweitert hat, dass nun, unabhängig von geometrisch strukturierten Verbindungen, auch unterschiedliche vegetabile Formen miteinander kombiniert werden können.

Derartige Kombinationen finden sich jedoch nicht nur innerhalb einer horizontalen Reihung, sondern zunehmend werden auch mehrere strukturell und formal unterschiedliche Friese horizontal übereinander gesetzt. Zwar stellt eine Supraposition mehrerer vegetabiler Friese eine Ausnahme dar, doch häufig finden sich horizontale komposite vegetabile Friese alternierend mit reinen Blattfriesen oder mit abstrakt-geometrischen Friesreihen, d. h. das Prinzip der Kombination zwischen einzelnen vegetabilen und geometrischen Formen, das in den Dekoren von SM IA beginnt, setzt sich in den Dekoren von SM IB in erweiterter Form, als Kombination zwischen unterschiedlich strukturierten Friesen fort.¹⁷⁰⁶

Insbesondere die neue Vielseitigkeit in der Verwendung von vegetabilen Elementen – dies betrifft sowohl die Kombination von Motiven mit unterschiedlichen symmetrischen Valenzen als auch die enge Kombination strukturell und formal sehr unterschiedlicher Friese in eine direkten Übereinanderstellung – spricht gegen die These von der Ausprägung eines *Naturalismus* im Sinne einer mimetischen Naturnachahmung in der minoischen Kunst dieser Zeit, die in den

¹⁷⁰⁵ z. B. kombiniert man diagonal ausgerichtete, jedoch in Bezug auf das einzelne Motiv weitgehend bilateral-symmetrische Blütenzweige mit rotationssymmetrischen Punktrosetten; siehe dazu eine Abbildung bei: Merwyn Popham, *Late Minoan Pottery, a Summery*, BSA 62, 1967, S. 340 Abb. 7,10. Oder man setzt vertikal ausgerichtete, bilateral symmetrische Blütenmotive gegen überwiegend horizontal ausgerichtete asymmetrische Blattmotive; siehe dazu eine Abbildung bei: Merwyn Popham, *Late Minoan Pottery, a Summery*, BSA 62, 1967, S. 340 Abb. 9.

¹⁷⁰⁶ So finden sich fünfblättrige Blattrosetten in einer Kombination mit nach links ausgerichteten Blattfolgen und einem in Hell und Dunkel undulierenden Fries. Mitunter werden auch ein Blattfries mit einem laufenden Hund, Streifen und einem Zickzackmuster innerhalb einer horizontalen Schichtung miteinander verbunden; siehe dazu: Merwyn Popham, *Late Minoan Pottery, a Summery*, BSA 62, 1967, S. 340 Abb. 13.

Untersuchungen zur minoischen Kunst dieser Periode häufig vertreten wird. Zwar liegt der Ausgangspunkt dieses Forschungsansatzes in erster Linie in den Dekoren einer anderen Gattung, und zwar in den etwa gleichzeitig entstandenen großformatigen Darstellungen der monumentalen Wandmalerei, doch da man die spätminoische Vasenmalerei von SM IB als einen Reflex der monumentalen Wandmalerei begreift, sieht man auch in diesen Dekorationen *naturalistische* Tendenzen.¹⁷⁰⁷ Vor allem die Kombinatorik in den einzelnen vegetabilen Friesen¹⁷⁰⁸ sowie die Kontextuierung strukturell und formal sehr unterschiedlicher Friese spricht jedoch dafür, dass es sich bei den Vasendekoren in SM IB weniger um eine plötzlich ausgelebte Liebe zur Natur handelt, sondern dass in dieser Phase – mit einem Vorlauf in SM IA – eine strukturelle Kompatibilität – dies zeigt z. B. die enge Kombination von geometrischen und vegetabilen Elementen – erreicht worden ist, die zum ersten Mal in den minoischen Vasendekoren eine engere Kontextuierung strukturell und formal auf den ersten Blick sehr heterogen erscheinender ornamentaler Elemente bzw. Module ermöglicht.¹⁷⁰⁹

5.2.1.6.2.2.2. Einfache Blattreihungen

Blätter, deren eher asymmetrische Form sich aus einem spitzen Ansatz hin zu einer konvex gewölbten Blattspitze entwickelt, erscheinen in einer Friesformation meist in *hängender* Form, d. h. mit nach unten weisender Blattspitze.¹⁷¹⁰ Auffällig ist, dass die Ausrichtung der Blätter sich auch bei mehreren Friesreihungen übereinander nicht verändert, d. h. es findet – im

¹⁷⁰⁷ Siehe dazu u. a.: Philipp Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 144ff. Stürmer hingegen spricht von einer *Naturalisierung*, da es sich seiner Meinung nach um keine konkrete Nachahmung der Natur handelt. Doch er unterscheidet zwischen dem floralen Stil von SM I, den er als *klassisch* bezeichnet und dem *naturalisierenden* floralen Stil in SM IB; siehe dazu: Veit Stürmer, *MM III. Studien zum Stilwandel der minoischen Keramik*, Mainz 1992, S. 6.

¹⁷⁰⁸ Auch die einzelnen vegetabilen Elemente sind in der Regel aus unterschiedlichen geometrischen Elementen zusammengesetzt; siehe dazu die Abbildung eines Blüten- oder Papyrus-Motivs bei: Merwyn Popham, *Late Minoan Pottery, a Summery*, BSA 62, 1967, S. 340 Abb. 10; siehe dazu auch das Kapitel über Papyrus und Lotus bei: Janice L. Crowley, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age*, Goterna 1989, S. 76ff.

¹⁷⁰⁹ Einen Hinweis auf einen vielleicht noch ursprünglich vegetabilen Charakter gibt ein Fries mit hängenden Blüten, die meist als *Krokusse* identifiziert werden. Das Motiv der hängenden Blüten erinnert an die etwa zeitgleich entstandenen Lotosblütenfriese in den ägyptischen Grabdekorationen der 18. Dynastie. Doch im Gegensatz zum rein vegetabilen Charakter der ägyptischen Friese wird der minoische Blütenfries mit einer horizontalen geometrischen Punktreihe kombiniert; siehe dazu: Merwyn Popham, *Late Minoan Pottery, a Summery*, BSA 62, 1967, S. 340 Abb. 6.

¹⁷¹⁰ Auch bei Schichtungen von mehreren Blatt-Reihungen übereinander bleibt diese Grundausrichtung des Blattes unverändert; siehe dazu die Umzeichnung eines derartigen Musters bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 141, Abb. 105 J. Für die stereotype Form des gebogenen Blattes vermutet Müller eine Übernahme dieses Motivs von toreutischen Vorbildern; siehe dazu: Walter Müller, *Minoische Gefäße mit Meeresdekor: Entwicklung und Stellung innerhalb der Feinen Keramik von Spätminoisch IB auf Kreta*, [Diss. Mannheim 1985] Berlin 1997, S. 96ff.

Gegensatz zu den Blattriehungen in SM IA – keine horizontale Spiegelung über eine horizontale Linie hinweg¹⁷¹¹ statt. Diese Änderung im Symmetrie-Verhalten hat mehrere Gründe.¹⁷¹² Zunächst besteht die ornamentale Basis des Blattmotivs in einem diagonal gesetzten, sich an einem Ende verbreiternden Strich. Dieses abstrakte ornamentale Element erfährt in SM IA durch Vervielfältigung, Kombination und Spiegelung eine Vergegenständlichung bzw. eine *pictorialization*, infolgedessen das neu entstandene Konglomerat nun als gegenständliches Motiv, als Stängel mit Blättern, gelesen werden kann. In SM IB hingegen wird diese Tendenz zur Vergegenständlichung zum Teil zurückgenommen: Zwar kann die visuelle Qualität eines singulären Blattes durch eine zunehmend flächige, asymmetrische Gestaltung überzeugender als vergegenständlichtes Motiv als in den Dekoren von SM IA wahrgenommen werden, doch gleichzeitig verstärkt sich beim Betrachten einer einzelnen Reihung oder beim Betrachten einer Kombination von Reihungen die Wahrnehmung eines ornamentalen Charakters der Blatt-Motive. Der Grund hierfür liegt zunächst in der Reihung selbst, welche bereits als prinzipiell infinites System einem vergegenständlichten Aspekt des Blattes entgegensteht.¹⁷¹³ Darüber hinaus drängt die Kombination eines Blatt-Frieses mit Reihungen aus geometrisch-abstrakten Formen eine Vergegenständlichung des Blatt-Motives zurück. Das wichtigste Moment für eine reduzierte Wahrnehmung in Bezug auf eine *pictorialization* liegt jedoch in dem Fehlen jeglicher bilateraler Symmetrie sowohl innerhalb des einzelnen Blatt-Motivs als auch innerhalb des ornamentalen Fries-Verbandes. Zwar fördern leichte Asymmetrien innerhalb eines vegetabilen Motivs dessen naturalistischen Aspekt, doch gilt dies nur bei einer gleichzeitig latent vorhandenen bilateral symmetrischen Valenz. Fehlt diese sowohl im einzelnen Motiv als auch in der Reihung, so kann sich in der visuellen Wahrnehmung kein naturalistisch konnotierter Kontext aufbauen.¹⁷¹⁴

¹⁷¹¹ Zu Darstellungen derartiger horizontaler Spiegelungen siehe: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 129 Abb. 98, G-H; und: Walter Müller, *Minoische Gefäße mit Meeresdekor: Entwicklung und Stellung innerhalb der Feinen Keramik von Spätminoisch IB auf Kreta*, [Diss. Mannheim 1985] Berlin 1997, S. 97 Ab.47, S. 99 Abb. 48, S. 100 Abb. 49.

¹⁷¹² Zur Veränderung der Blattbänder siehe auch: Wolf-Dietrich Niemeier, *Die Palaststilkeramik von Knossos. Stil, Chronologie und historischer Kontext*, Berlin 1985, S. 93 Abb. 37.

¹⁷¹³ Je häufiger ein primär gegenständlich aufgefasstes Motiv reproduziert wird, desto stärker prägt sich sein ornamentaler Charakter aus.

¹⁷¹⁴ Hier zeigt sich eine deutliche Trennung zwischen flächendeckenden Blatt-Motiven und Blatt-Friesen: Während im flächendeckenden, vasenumhüllenden vegetabilen Dekor die bilaterale Symmetrie eine wichtige Rolle spielt – dies gilt bis zu einem gewissen Maße auch für die floralen Friesen – beschränkt man sich in den horizontalen Blatt-Friesen auf einfache Reihungen. Darüber hinaus können bei Suprapositionen mehrerer horizontaler Blatt-Friesen horizontale Gleitsymmetrien auftreten. Bilaterale Symmetrien hingegen sucht man in diesen ornamentalen Kontexten vergeblich.

5.2.1.6.2.2.3. Friese, die sich aus einer Verbindung von Blättern und Voluten bzw. Wellenranken zusammensetzen

Einen analogen Prozess – wenn auch mit unterschiedlichen Ausprägungen – wie die reinen Blatt-Friese durchlaufen auch kombinierte Blatt-Friese, die sich aus einzelnen Blättern und ihren Verbindungen zu Voluten bzw. Wellenranken zusammensetzen. Während sich in SM IA z. T. aus intermittierenden, z. T. auch aus fortlaufenden Wellenranken meist weitgehend bilateral symmetrische Efeublätter entwickeln, die alternierend diagonal aufwärts und diagonal abwärts streben, verzichtet man in SM IB in der Regel auf eine vergegenständlichende Kombination von Efeu und Wellenranke, eine Verbindung, die sich als Efeuranke lesen ließe, und setzt stattdessen das einzelne *Efeublatt-Motiv*¹⁷¹⁵ in abstrakt-ornamentale Zusammenhänge. Dabei wird das Motiv selbst einer geometrisierend-abstrakten Ornamentalisierung unterzogen. Im Gegensatz zu den einfachen Blatt-Motiven in SM IB wird die bilaterale Symmetrie dieses Motivs dabei jedoch verstärkt. Dies geschieht zum einen durch eingeschriebene, bilateral und horizontal symmetrische geometrische Motive¹⁷¹⁶, zum anderen durch gleitsymmetrische Translationen innerhalb des Kontextes eines flächendeckenden Dekors.¹⁷¹⁷ Einen weiteren Hinweis auf eine Ornamentalisierung des Motivs stellen die Kombinationen eines Frieses aus aneinandergereihten *Efeu-Motiven* mit rein abstrakten Friesen wie z. B. fortlaufenden Spiralen dar.¹⁷¹⁸

¹⁷¹⁵ Eine *kursive* Schreibweise wird hier gewählt, um deutlich zu machen, dass die ikonographische Benennung dieses Motivs in der spätminoischen Kunst letztlich auf einer Gleichsetzung dieses Motivs mit einem Ornamentmotiv aus wesentlich späterer Zeit beruht. Ob in den minoischen Darstellungen wirklich Efeu gemeint war, muss offen bleiben.

¹⁷¹⁶ So entwickeln sich die einwärts gerollten Enden des Konturs des Efeu-Motivs zu einer Spirale, und ein Dreieck mit konkaver, zur Spitze des Efeublattes gerichteter konvexer Grundseite besetzt die Binnenfläche, wobei seine Spitze zwischen den beiden einwärts gerollten Spiral-Voluten liegt. Dieses Dreieck wird außerhalb des Konturs des Efeu-Motivs horizontal gespiegelt, sodass eine Symmetrie-Verbindung zwischen dem in das Efeu-Motiv eingestellten Dreieck und der äußeren, umgebenden Fläche entsteht. Auch die Efeu-Motive nehmen Verbindung zu der sie umgebenden Fläche auf, jedoch nicht auf analoge Weise durch eine horizontale Spiegelung, sondern durch eine diagonale, gleitsymmetrische Translation. Dieses Vermeiden einer direkten horizontalen Spiegelung zeigt zum einen die formale Nähe zum Meeresdekor, wo sich analog die kleineren Motive einem gleitsymmetrischen Verfahren unterziehen, zum anderen lässt sich dieser Tatbestand als ein Indiz für ein Motiv, welches ein Symbol eines vegetabil-lebendigen Zustandes darstellt, werten. Auch die großen maritimen Motive sind einer weitgehenden bilateralen Symmetrie unterworfen, werden aber als Einheit weder horizontal noch vertikal gespiegelt. Jedoch im Gegensatz zu den Efeu-Motiven werden die großen maritimen Motive – wie z.B. der Oktopus – niemals in Reihungen dargestellt. Dies wäre dann wiederum ein Kriterium für eine Differenzierung zwischen den Oktopoden, bei welchen es sich dann eindeutig um vergegenständlichte Motive handelte, und den sogenannten *Argonauten*, die als gleitsymmetrische Translationen und horizontale Reihungen in Bezug auf ein symmetrisches Bezugssystem einen eindeutig ornamentalen Charakter trügen. Zu den flächendeckenden Dekoren mit Efeu-Motiven siehe die Abbildung einer Zeichnung bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 146 Abb. 109.

¹⁷¹⁷ Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 146 Abb. 109.

¹⁷¹⁸ Siehe dazu die Abbildung eines sogenannten *Kultgefäßes* mit Doppeläxten und Stierköpfen als Hauptdekor bei: Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959, Taf. 81. Der Kontext des Frieses mit den *Efeu-Motiven* [Er ist der oberste von drei Friesen. Die beiden darunter liegenden Friese bestehen aus laufenden Spiralen.] lässt es fraglich erscheinen, ob die Motive dieses Frieses rein ikonographisch, abgetrennt vom ornamentalen Kontext gedeutet werden sollten.

5.2.1.6.2.2.3. Die Blattspirale

Eine neues, vor SM IB nicht nachweisbares¹⁷¹⁹, ornamentales Kompositum stellt die Blattspirale¹⁷²⁰ dar. Dabei handelt es sich um eine archimedische, dilatationssymmetrische Spirale, welche durch das ein- oder beidseitige, in regelmäßigen Abständen stattfindende, diagonale Einsetzen von einzelnen Blatt-Motiven vegetabilisiert wird. Analog zu den großen maritimen Motiven ist auch hier die Ausrichtung des gesamten Motivs, bedingt durch die Struktur der Spirale, diagonal; der vegetabile Schmuck der Spirale hingegen unterliegt bei einem beidseitigen Einsatz von Blatt-Motiven einer bilateralen Symmetrie. Unterstützt wird diese innermotivische bilaterale Symmetrie durch zwei parallel geführte Spirallinien.¹⁷²¹ Diese symmetrische Homogenität wird jedoch im Auge des Betrachters wiederum herabgesetzt, da die Blatt-Motive eine farbliche Differenzierung erfahren, welche sich jeweils nach ihrer äußeren oder inneren Fixierung am Spiralband richtet.¹⁷²²

Auch in fragmentierter Form findet sich das Motiv der Blattspirale auf den SM IB-Dekorationen. In diesen Fällen werden die rudimentären, weitgehend entrollten Segmente der Blattspirale vertikalisiert, sodass sie vom Boden des Vasenkörpers an zunächst als aufsteigende Ornamente eingesetzt werden, dem Anschwellen des Vasenkörpers folgen und erst beim größten Umfang des Vasenkörpers einen nahezu horizontalen Verlauf nehmen. Nur das Ende der Einrollung tendiert wieder abwärts.¹⁷²³ Eine reduziert wahrgenommene Einrollung schwächt die Assoziation an eine Spirale und damit auch das durch sie realisierte ornamentale System der Dilatationssymmetrie. Gleichzeitig verstärkt dieser Vorgang im Auge des Betrachters die Wahrnehmung einer bilateralen Symmetrie. Vor allem im aufsteigenden Bereich der Blattspirale festigt sich diese Wahrnehmung, weil das Auge leicht eine bilaterale axiale Mitte zwischen die beiden vertikal laufenden Spirallinien legen kann. Diese Eigenschaften, welche das Erkennen

¹⁷¹⁹ Niemeier zitiert eine Abbildung von Evans [Arthur Evans, *The Palace of Minos. A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustrated by the Discoveries at Knossos*, Bd. I, London 1921, S. 599 Abb. 440.] mit einem Vasenfragment aus MM III, welches mit einer Blatt-Spirale dekoriert sein soll, doch handelt es sich dabei um eine übliche Spiraleinrollung, da nur die äußeren Enden mit einem Blattband verziert sind; siehe dazu: Wolf-Dietrich Niemeier, *Die Palaststilkeramik von Knossos. Stil, Chronologie und historischer Kontext*, Berlin 1985, S. 92.

¹⁷²⁰ Zur Struktur dieses Ornamentes siehe die Abbildung einer Zeichnung bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 141 Abb. 105 D; und: Merwyn Popham, *Late Minoan Pottery, a Summary*, BSA 62, 1967, S. 340 Abb. 5; und: Wolf-Dietrich Niemeier, *Die Palaststilkeramik von Knossos. Stil, Chronologie und historischer Kontext*, Berlin 1985, S. 94 Abb. 38; siehe dazu auch die Abbildung einer Kanne aus Palaikastro und eines Ausgussgefäßes aus Haghia Triada bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, Taf. 21, G-H; eine farbige Abbildung dieses Ausgussgefäßes aus Haghia Triada findet sich bei: Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959, Taf. XXVI.

¹⁷²¹ Die Korrespondenz bzw. die Spiegelung der beiden Linien führt dazu, dass sich im Auge des Betrachters zwischen den beiden Linien eine stabile vertikale Symmetrieachse ausbildet.

¹⁷²² Siehe dazu die Abbildung eines Kruges aus Palaikastro bei: Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959, Taf. 83 oben.

¹⁷²³ Siehe dazu die vorherige Anmerkung.

einer latenten bilateralen Symmetrie – kombiniert mit asymmetrischen seitlichen Abweichungen – ermöglichen, werden in der Forschung zur minoischen Keramik häufig mit dem Terminus *naturalistisch* bezeichnet.¹⁷²⁴ Angebracht wäre es jedoch, in diesen Fällen nur von einer Vergegenständlichung zu sprechen, welche durch die Zurückdrängung flächenimmanenter Symmetriesysteme wie diagonaler Gleitsymmetrien und Dilatationssymmetrien entstehen kann. Im Gegensatz zu diesen kontextuellen Systemen stellt die Konstruktion von bilateralen Symmetrien zunächst stets ein auf ein finites – und damit zugleich stets auf das einzelne – Motiv gerichtetes Verfahren dar. Natürlich kann auch mit Hilfe von bilateralen Symmetrien die Möglichkeit eines unendlichen Rapportes erzeugt werden, doch der Fokus derartiger Systeme liegt immer im Zentrum des jeweils betrachteten Motivs und richtet sich nicht wie z. B. bei Systemen mit diagonalen Symmetrien mindestens ebenso stark auf das folgende oder vorherige Motiv. Erst aufgrund seiner bilateral symmetrischen Valenzen gewinnt das einzelne Motiv innerhalb des flächendeckenden Dekors die Oberhand und entwertet dadurch den dekorativen, häufig diagonalsymmetrisch gestalteten Kontext.

5.2.1.6.2.3. Die abstrakte geometrische Ornamentik

Neben den bereits erwähnten horizontalen Friessystemen, die sich aus horizontalen Blatt-Reihungen und abstrakt-geometrischen Friesen zusammensetzen, mithin eine vegetabil-geometrische Mischform darstellen, weisen zahlreiche Gefäßdekorationen auch horizontale Fries-Kombinationen mit überwiegend¹⁷²⁵ geometrisch-abstrakten Motiven auf. Eine recht häufige Kombination stellt die Supraposition von horizontal laufenden Spiralen über einer oder auch zwei Reihen *arcaded stems*¹⁷²⁶ dar, wobei die Flächen, welche sich zwischen den horizontal laufenden Friesen konstituieren, durch eingestellte, flächig ausgemalte Rhomben gefüllt werden.¹⁷²⁷ Das ornamentale Modul der *arcaded stems* zeigt formal Nähe zum Kontur einer Reihung von Kreisen oder einer Reihung von weitgehend bereits statisch gewordenen Spiralen,

¹⁷²⁴ Es muss jedoch zum einen gefragt werden, ob dieser Effekt vom Kunsthandwerker intendiert war, zum anderen, ob dies von Betrachtern bereits so wahrgenommen wurde. Festzuhalten bleibt, dass traditionelle minoische Symmetriewertigkeiten – wie diagonale Gleitsymmetrien und/oder Dilatationssymmetrien – vermehrt mit bilateralen Symmetriewertigkeiten kombiniert werden, wobei letztere in die einzelnen Motive integriert werden, während die Systeme insgesamt weiterhin der traditionell üblichen diagonalen Gleitsymmetrie unterliegen.

¹⁷²⁵ Der Ansicht von Betancourt, dass es sich um rein abstrakt-geometrische Dekorationen handelt, muss widersprochen werden. In sämtlichen von ihm angeführten bemalten Gefäßen finden sich – wenn auch in untergeordneter Funktion – vegetabile Motive wie Blatt-Motive oder Rosetten; zu Betancourt siehe: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 146f.

¹⁷²⁶ Müller nennt die Kombination von Spiralen und *arcaded stems* eine *Arkadenspirale*; siehe dazu: Walter Müller, *Minoische Gefäße mit Meeresdekor: Entwicklung und Stellung innerhalb der Feinen Keramik von Spätminoisch IB auf Kreta*, [Diss. Mannheim 1985] Berlin 1997, S. 129ff. Misslich an der Wahl dieses Terminus ist, dass er verschleiert, dass es sich um die Kombination von drei unterschiedlichen ornamentalen Elementen handelt.

¹⁷²⁷ Siehe dazu die Abbildung einer schematischen Zeichnung dieses Musters bei: Merwyn Popham, *Late Minoan Pottery*, a Summery, BSA 62, 1967, S. 340 Abb. 4; siehe dazu auch die Abbildung einer Ausgusskane aus Kato

jedoch lediglich bis zur horizontalen Mittelachse dieser Systeme. Es lässt sich aber auch als formale Inversion von Kreis- oder Spiralreihungen lesen. Für Letzteres spricht, dass das Modul der *arcaded stems* in der Regel mit einem breiten Pinselstrich ausgeführt wird. In diesem Fall wäre die Genese dieses Moduls ein Hinweis darauf, dass bereits die Augen des zeitgenössischen Betrachters des schwarzgrundigen Kamares-Stils nicht nur den aufgemalten weißfarbenen ornamentalen Elementen gefolgt seien, sondern auch in den ausgesparten Arealen des Grundes ornamentale Qualitäten wahrgenommen hätten. Dies könnte später auch zu einer Präferenz der dunklen Farbe geführt haben und damit auch den Farbwechsel von weißer zu schwarzer Farbe erklären.¹⁷²⁸

Die Supraposition von Friesen sowie insgesamt eine vertikale Ausrichtung übereinander stehender Motive sind ebenso wie breite Pinselstriche und eine flächige Gestaltung ursprünglich linearer Ornamente die Ursachen dafür, dass eine geschlossene, homogen anmutende Dekorfläche entsteht. Für den Wahrnehmenden konstituieren sich die Zentren derartiger Dekore – häufig betont durch eingestellte flächige Motive – meist zwischen den einzelnen Friesreihen. Dies bedeutet für das Auge des Betrachters eine Verschiebung von den ursprünglichen Wahrnehmungsbereichen, welche durch die einzelnen Friese konstituiert wurden: Betont durch bilaterale Symmetrie und/oder Rotationsymmetrien entstehen stattdessen neue Zentren der Wahrnehmung innerhalb des flächendeckenden Dekors. So hat sich aus der ursprünglich additiven horizontalen Reihung von Friesen durch neue vertikale Kombinationen und durch die

Zakros bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, Abb. 22 A: Sämtliche horizontalen Friese des Dekors umlaufen das gesamte Gefäß. Auf den dunkel bemalten Fuß der Kanne folgt ein breiter, hellgrundiger Streifen, der wiederum von einem schmalen Streifensystem in der Farbfolge dunkel – hell – dunkel nach oben begrenzt wird. Darüber entwickeln sich auf dem hellen Grund zwei Reihen *arcaded stems*. Die untere Bogenreihe konstituiert sich aus langen vertikalen Hasten, während die Enden der Segmentbögen der Bogenreihe darüber direkt in die Zäsuren der Bögen der darunter liegenden Reihe einmünden. Aufwärts schließen sich zwei Reihen mit laufenden Spiralen an. Über dem Knick der Schulter schließt ein Zungenfries mit nach unten hängenden bogenförmigen Zungen die Musterkombination zum Hals hin ab. Jeweils der neue Ansatz einer Spirale in der unteren Spiralreihe korrespondiert mit den Zäsuren der Bögen in der oberen Reihe der *arcaded stems*. In die rhombenförmigen Flächen sind dunkel ausgemalte Rhomben eingestellt. Analog verfährt man auch mit den Flächen, welche sich zwischen der unteren und der oberen Spiralreihe konstituieren. Als Enden der Spirallrollungen, mithin als Zentren der Spiralen, fungieren unterschiedlich ausgerichtete Efeublätter. Trotz der beiden Friese mit laufenden Spiralen wirkt die Dekoration dieses Gefäßes sehr statisch. Dies hat mehrere Gründe. Zunächst wird die korrespondierende, vertikalisierende Ausrichtung der beiden Spiralreihen auf die beiden Bogenreihen der *arcaded stems* als statisches Phänomen wahrgenommen. Zusätzlich scheinen die beiden Spiralreihen auch durch die eingestellten Rhomben fixiert zu sein. Diese unterliegen zwar einer vierfachen Rotationsymmetrie, welche jedoch ihrerseits durch die flächige und vertikalisierte Einbindung der Rhomben im Auge des Betrachters reduziert wird. Auch das Verbreitern der Spirallinien zu Streifen sorgt für eine Reduzierung der ursprünglichen diagonal gleitsymmetrischen Dynamik, welche dem Spiralmotiv innewohnt. Schließlich bringen die bilateral symmetrisch organisierten Blatt-Motive die Spiralbewegung gänzlich zum Stillstand. Durch diese Veränderungen ist aus einem laufenden System ein statisches, flächendeckendes ornamentales System geworden.

¹⁷²⁸ Ein geeignetes Dekor für einen derartigen changierenden Wechsel bei der Betrachtung der ornamentalen Module des Kamares-Stils findet sich u. a. im Dekor eines Brückenskyphos aus Phaistos; siehe dazu die Abbildung bei: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Taf. 13,1.

Hinzufügung von Füllornamenten an den Nahtstellen, welche durch ihre strategische Position in den Blickpunkt des Betrachters gelangen, nicht nur ein komplexeres, sondern auch ein qualitativ neues Dekor entwickelt.¹⁷²⁹

In schwächerer Ausbildung findet sich das gleiche Phänomen auch bei flächendeckenden Zickzackmustern.¹⁷³⁰ Im Gegensatz zu den vorhergehenden Perioden, in denen Zickzackmuster als Vasendekore nur selten – und dann nur als singuläre Friese – auftreten, laufen sie in SM IB in Supraposition als horizontale Friese flächendeckend über den gesamten Vasenkörper.¹⁷³¹ Während noch in MM III die einzelnen Hasten der Zickzackmuster stets linear ausgeführt werden, bevorzugt man nun eine flächige Gestaltung mit breiten Pinselstrichen. Darüber hinaus werden die breiten, dunklen Streifen beidseitig von zwei dunklen Linien flankiert. In die hellgrundigen Zwischenräume, deren Breite in etwa der Breite der dunklen Zickzack-Hasten entspricht, werden finite, rotationssymmetrische Motive eingestellt. Meist handelt es sich dabei um dunkelgrundige Kreise, nur in den Ecken unter den Zackenspitzen sitzen mitunter Strichrosetten¹⁷³², wodurch diese Positionen hervorgehoben werden.¹⁷³³ Durch die eingestellten Motive tritt die Formation des Zickzackmusters in der Wahrnehmung zurück, wozu auch die breiten Abstände zwischen den einzelnen Zickzack-Friesen beitragen. Hervorgehoben werden hingegen die Zacken, zum einen durch die eingestellten Rosetten¹⁷³⁴, zum anderen durch eine mehrfache Supraposition, die zu einer Betonung ihrer orthogonalen Ausrichtung führt. Aufgrund dieses Vorgangs bilden sich über den gesamten Vasenkörper hinweg vertikale

¹⁷²⁹ Selbst aus heterogenen horizontalen Friesornamenten entstehen durch Füllornamente an zentralen Verbindungsstellen zwischen den einzelnen horizontalen Friesreihen homogene flächenfüllende Dekorationen mit betonten bilateral-symmetrischen Zentren. Diese nur in einem schmalen Bereich ausgeprägte bilaterale Symmetrie strahlt auch in die heterogenen Friese der Randzonen aus und sorgt dafür, dass der Eindruck einer bilateralen Symmetrie im Auge des Betrachters überwiegt; siehe dazu die Abbildung eines Gefäßes aus Kato Zakro bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, Abb. 22 E.

¹⁷³⁰ Zu den unterschiedlichen Zickzack-Kombinationen siehe: Walter Müller, *Minoische Gefäße mit Meeresdekor: Entwicklung und Stellung innerhalb der Feinen Keramik von Spätminoisch IB auf Kreta*, [Diss. Mannheim 1985] Berlin 1997, S. 126ff. Taf. 11.

¹⁷³¹ Siehe dazu die Abbildung einer Brückenhengelkanne bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, Abb. 22 H; und: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Taf. 24, 1. Eine schematische Darstellung dieses Musters findet sich bei: Merwyn Popham, *Late Minoan Pottery, a Summary*, BSA 62, 1967, S. 340 Abb. 11.

¹⁷³² Doch kann auch in jedem hellgrundigen Streifen stets ein bestimmtes Motiv eingesetzt werden, sodass das Schema von Streifen zu Streifen wechselt; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, Abb. 22 D.

¹⁷³³ Bei der Brückenhengelkanne aus Sklavokampos [Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, Abb. 22 H] schließen drei dunkle Streifen das flächendeckende Zickzack-Muster nach unten, zur Standfläche hin ab. Die drei dunklen und die zwei weißgrundigen Streifen korrespondieren mit den dunklen, durch zwei dunkle Linien flankierten Hasten des Zickzackmusters. In der oberen Begrenzung, auf dem dunkelgrundigen Hals nehmen helle Blattrosetten mit dunkler Mitte das Motiv der Rosetten, welche in die hellgrundigen Zacken des Zickzackmusters eingestellt sind, wieder auf, jedoch farblich invers und als flächigere, blütenähnlichere Variante. Die einzelnen Muster sind also farblich und formal aufeinander abgestimmt, sodass man von einem einheitlichen Vasendekor sprechen kann.

¹⁷³⁴ Da die Strichrosetten stark in den Prozess einer Vertikalisierung, welcher die gesamte Ornamentstruktur betrifft, eingebunden sind, treten ihre rotationssymmetrischen Eigenschaften im Auge des Betrachters zurück.

Achsen aus, die konzentrisch auf den Vasenhals gerichtet sind und im Auge des Betrachters ein einheitliches, flächendeckendes Dekor entstehen lassen.¹⁷³⁵

Neu sind auch flächendeckende, mit einem vertikalen Strich in der Mitte versehene Schuppenmuster, welche den Vasenkörper völlig bedecken.¹⁷³⁶ Obgleich das einzelne Motiv linear ausgeführt wird, entsteht durch die kompakte Anlage der Motive ohne jeglichen Freiraum der Eindruck einen umhüllenden Dekors. Die vertikalen Binnenstriche sorgen dafür, dass im Auge des Betrachters eine vertikale Ausrichtung dieses Musters dominiert, obgleich das Motiv an sich durch seinen konvex-konkaven Kontur diagonal ausgerichtet ist. Analog zu dem bereits behandelten Zickzackmuster ändert sich auch in diesem Fall durch eine flächenfüllende Präsentation der ornamentalen Module und die Hinzufügung eingestellter Elemente die ursprüngliche symmetrische Wertigkeit der ornamentalen Struktur.

5.2.1.6.2.4. Heterogene Dekorationen

Die Dekorationen der Vasen, welche in den minoischen Palästen gefunden wurden, zeigen Kombinationen von höchst unterschiedlichen ornamentalen Elementen. Aus diesem Grund handelt Betancourt¹⁷³⁷ diese Dekorationsform gesondert ab. Da sich die Dekorationen jedoch weitgehend unter den abstrakt-geometrischen Dekorationsstil subsumieren lassen oder Kombinationen von singulären maritimen und floralen Motiven bzw. von maritimen und floralen Friesen¹⁷³⁸ zeigen, wird an dieser Stelle auf eine gesonderte Behandlung der Gefäßdekorationen im sogenannten *Palaststil* verzichtet. Weiterhin behandelt Betancourt im Anschluss an Coldstream und andere eine Gruppe von Dekoren, welche auf exportierten minoischen Vasen

¹⁷³⁵ Diese flächigen Zickzackmuster haben ihren Ursprung in der ägyptischen Ornamentik. Doch kennt man dort eingestellte Motive nur in den gespiegelten rautenförmigen Zentren, nicht jedoch in grundfarbenen Streifen. Die minoischen Zickzackmuster hingegen zeigen die Präferenz der minoischen Kunsthandwerker zum einen für finite rotationssymmetrische Motive und zum anderen für lineare Darstellungsformen, wie sie sich in den flankierenden Linien und in den Strichrosetten präsentieren. Dass diese *ägyptisierende* Ornamentik auch in Ägypten Anklang fand, zeigen zahlreiche Funde derartiger Vasen in ägyptischen Gräbern; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 121 Abb. 90. Die Abbildung zeigt ein Alabastron aus dem Grab 137 in Sedment/Ägypten. Die Abbildung eines Alabastron mit einem ähnlichen Dekor aus Mochlos findet sich bei: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Taf. 31,2. Eine schematische Darstellung dieses Musters findet sich bei: Merwyn Popham, *Late Minoan Pottery, a Summery*, BSA 62, 1967, S. 342 Abb. 10.

¹⁷³⁶ Eine schematische Darstellung dieses Musters findet sich bei: Merwyn Popham, *Late Minoan Pottery, a Summery*, BSA 62, 1967, S. 340 Abb. 12.

¹⁷³⁷ Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 146. Die Motive dieser Gruppe enthalten nach Betancourt religiöse Symbole, geometrische Muster, Imitationen von Steinmaserungen und anderes mehr. Sieht man davon ab, dass die *kretische Doppelaxt* eventuell auch ein religiöses Symbol gewesen ist, so lässt sie sich formal doch eindeutig als abstrakt-geometrisches Motiv einordnen. Gleiches gilt auch für Muster, welche Steine imitieren. Daher werden die Vasendekore aus den minoischen Palästen in der vorliegenden Untersuchung nicht als gesonderte Gruppe abgehandelt.

¹⁷³⁸ So zeigt eine Palastamphora [– wobei diese im Deutschen übliche Bezeichnung misslich ist, da es sich um ein dreihenkliges Gefäß handelt –] aus Tyliossos stets alternierend zu einem Fries mit hängenden Blüten einen Fries mit wolkenartigen Dreipässen und kleineren maritimen Motiven; siehe dazu die Abbildung des Gefäßes bei: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Taf. 56,2.

bei Grabungen auf anderen Inseln und auf dem Festland entdeckt wurde, als eine besondere Variante der SM IB-Ornamentik.¹⁷³⁹ Zwar kommt dieser Stilvariante der SM IB-Dekorationen eine besondere Bedeutung für die spätere festländische Entwicklung¹⁷⁴⁰ zu, da sie in der Folgezeit von lokalen Handwerkern zur Dekoration ihren einheimischen Töpferwaren übernommen wurde, bezogen auf den strukturellen Aufbau unterscheidet sich jedoch auch diese Gruppe nicht von den bereits behandelten SM IB-Dekoren. So verwendet man vor allem für flächendeckendes maritimes Dekor eine leicht diagonale Struktur für die kleineren, gleitsymmetrischen, häufig asymmetrischen Motive, während das großformatige, z. T. ebenfalls noch diagonal ausgerichtete, z. T. aber auch bereits an einer vertikalen Achse orientierte Motiv über eine bilateralsymmetrische Valenz verfügt.¹⁷⁴¹ Die dekorativen Möglichkeiten, welche sich aus der Kombination einer diagonalen Ausrichtung mit einer Vertikalisierung und deren Ausweitung hin zu einer bilateralsymmetrischen Valenz ergeben, lassen sich vor allem an den vegetabilen Dekoren aufzeigen. Sowohl die als *natürlich* wahrgenommene Ausrichtung vegetabiler Elemente von unten nach oben¹⁷⁴² als auch der Eindruck von Dynamik durch die Einbindung der vegetabilen Elemente in das Diagonalprinzip¹⁷⁴³, die sogenannte *Torsion*, verleihen dem flächendeckenden vegetabilen Dekor mit großformatigen Motiven den in der minoischen Forschung so oft beschworenen Eindruck von *Lebendigkeit*¹⁷⁴⁴, doch von der Struktur her unterscheidet sich das vegetabile Dekor nicht vom maritimen. Es ist zunächst die diagonale, auf

¹⁷³⁹ Betancourt beruft sich dabei auf einen von Coldstream herausgegebenen Band; siehe dazu: John N. Coldstream (ed.), *Kythera. Excavations and Studies Conducted by the University of Pennsylvania Museum and the British School at Athens*, Park Ridge 1973, S. 296, 300-303.

¹⁷⁴⁰ Vor allem die Dekore der mykenische Keramik zeigen diese Variante der SM IB-Keramik; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 147f. Eine Karte zur Verbreitung dieser Keramik siehe bei: John N. Coldstream (ed.), *Kythera. Excavations and Studies Conducted by the University of Pennsylvania Museum and the British School at Athens*, Park Ridge 1973, S. 399.

¹⁷⁴¹ Siehe dazu die Abbildungen zweier Palastamphoren mit Oktopoden aus Knossos bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, Taf. 24 A, 25 B.

¹⁷⁴² Auch hier werden die einzelnen vegetabilen Elemente – analog zum Meeresdekor – zunehmend einer bilateralsymmetrischen Struktur unterworfen. Die bilateralsymmetrische Ausrichtung wird vom Betrachter jedoch stärker wahrgenommen, da bei den großformatigen vegetabilen Motiven in der Regel sämtliche vegetabile Motive eine bilateralsymmetrische Valenz (oder nahezu eine bilateralsymmetrische Valenz) aufweisen. Dies gilt auch für die diagonal ausgerichteten Motive, welche darüber hinaus der zentralen bilateralen Symmetrieachse untergeordnet werden. Daher tritt das Prinzip der diagonalen Ausrichtung bzw. das sogenannte *Torsions*-Prinzip hinter dem sich manifestierenden Strukturmerkmal einer bilateralsymmetrischen Valenz zurück.

¹⁷⁴³ Legt man eine Diagonale in ein Koordinatenkreuz, so kann man feststellen, dass jeder Punkt auf der Diagonale eine vom folgenden Punkt unterschiedene x- und y-Koordinate hat. Dies ist bei bilateralen bzw. horizontalen Symmetrieachsen nicht der Fall. Hier bleiben entweder die x- oder die y-Koordinaten konstant, während jeweils die Koordinaten der anderen Achse variieren. Da die vertikale bzw. horizontale Achse bei einer symmetrischen Komposition stets die Wahrnehmung beeinflusst, wird eine derartige Komposition vom Auge des Betrachters als ein statisches System wahrgenommen. Daher bietet vor allem eine bilaterale Symmetrieachse ein festes Bezugssystem innerhalb einer durch binokulares Sehen erzeugten Wahrnehmungseinheit. Die Wahrnehmung einer Diagonalen hingegen fördert ein derartiges Bezugssystem nicht, weshalb diagonal ausgerichtete Motive eher als bewegt, als ein sich Veränderndes wahrgenommen werden.

¹⁷⁴⁴ Siehe dazu: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, S. 194ff.

ein flächendeckendes Dekor gerichtete gleitsymmetrische Struktur, welche den Einbau unterschiedlicher Motive erleichtert. Der Strukturwandel, insbesondere der größeren Motive, hin zu einer bilateralsymmetrischen Ausrichtung verschiebt jedoch die visuelle Gewichtung der einzelnen Motive bei einer Betrachtung des Dekors insgesamt weg von dem engen Kontext, der zwischen dem vorherigen und dem nachfolgenden Motiv entsteht, hin zu der dominant wahrgenommenen Geschlossenheit der einzelnen Motive, die aufgrund ihrer bilateralsymmetrischen Valenzen entsteht.

5.2.1.6.2.5. Zusammenfassung

Die Dekorationen von SM IA und SM IB zeichnen sich durch wichtige Veränderungen sowohl hinsichtlich der Gestaltung einzelner Motive als auch durch eine Veränderung des Motiv-Kontextes, d. h. in der Relation von Motiv zu den sich anschließenden Motiven sowie in der Relation von Motiv und Grund, aus:

1. Auffällig ist die Zunahme einer bilateralsymmetrischen Gestaltung innerhalb der einzelnen Motive. Dies trägt bei Motiven mit zoomorphem und vegetabilem Charakter zu ihrer Vergegenständlichung bzw. *pictorialization* bei. Hatten sich zunächst in den Phasen MM IB – MM III A durch Kombination von primär ornamentalen Elementen vergegenständlichte Formen und Figuren entwickelt, die jedoch weiterhin einer gleitsymmetrischen Struktur unterlagen, so erfahren in der spätminoischen Phase, insbesondere in SM IA diese vergegenständlichten Formen eine stärkere Ausprägung ihrer bilateralsymmetrischen Valenz und damit zugleich auch eine Stärkung ihrer Vergegenständlichung.
2. Die stärkere Vergegenständlichung vegetabler und zoomorpher Motive – dies gilt insbesondere für die Dekore im sogenannten Meeresstil – geht mit einer Differenzierung der einzelnen Motive in Bezug auf ihre Größe einher. Neben einer zunehmend bilateralsymmetrischen Gestaltung ist es vor allem die Größe der Oktopoden, der *Leitmotive* des Meeresdekors, welche – in Relation zu den kleinformatischen sie umgebenden zoomorphen und vegetabilen Formen – zu ihrer Vergegenständlichung bzw. *pictorialization* im Auge des Betrachters führt.
3. Obwohl die Gesamtstruktur der Dekoration traditionell ausgerichtet ist, da sie entweder auf dem Prinzip von diagonalen Gleitsymmetrien aufgebaut ist oder flächendeckend das Schema horizontal umlaufender Friese zeigt, ändert sich die Wahrnehmung des gesamten Ornament-Verbandes durch diesen Einsatz unterschiedlich großer, zunehmend bilateralsymmetrischer Motive, da diese Konzeption zu einer veränderten visuellen Gewichtung des Dekors beiträgt.

4. Die wichtigste Auswirkung infolge der Zunahme von bilateralen Symmetrien in den einzelnen Motiven und der Ausbildung unterschiedlicher Größen innerhalb des gesamten Spektrums der eingesetzten Motive eines Dekors liegt in einer Schwächung der traditionellen flächendeckenden Ornament-Strukturen, welche im Kamares-Stil ihre Ausprägung erfuhren. Dies gilt vor allem für die Struktur von Diagonalen und die Ausprägung einer diagonalen Gleitsymmetrie.
5. Zusätzlich zur Ausprägung von bilateralen Symmetrien innerhalb eines Motivs – jedoch eventuell angeregt durch dieses Vorgehen – entwickelt sich in einigen vegetabilen Dekoren allmählich eine bilaterale Symmetrieachse als Zentrum¹⁷⁴⁵ der gesamten dekorierten Fläche. Dies bedeutet quasi das Ende der diagonal orientierten Dekorationen. Doch der entscheidende Schritt erfolgt nicht – wie von Furumark postuliert – durch eine Orientierung der Ornamentik am Aufbau der Vase [*tectonical bzw. structural decoration*], sondern durch eine veränderte Bezüglichkeit der einzelnen Elemente eines Motivs untereinander. Diese neue Bezüglichkeit manifestiert sich in der Ausbildung von bilateralsymmetrischen Valenzen in Motiven, die selbst noch keineswegs in einer tektonischen Beziehung zum Aufbau der Vase stehen.¹⁷⁴⁶
6. Erst infolge der Ausbildung von Motiven mit bilateralsymmetrischen Valenzen können sich in den horizontalen Streifendekoren vertikalisierende, mitunter auch bilateralsymmetrische Fries-Register konstituieren, die korrespondierend zur *Tektonik* des ornamentalen Trägers, der Vase, wahrgenommen werden können. Dies gilt in den Dekoren des sogenannten Meeresstils auch für die Oktopoden, die zwar selbst weitgehend bilateralsymmetrisch aufgebaut sind, jedoch im Kontext des Gefäßdekors noch diagonal gleitsymmetrischen Tendenzen unterliegen.
7. Der Einsatz von bilateralsymmetrischen Valenzen in einzelnen Motiven, insbesondere wenn sie einen zoomorphen oder vegetabilen Charakter haben, darf jedoch nicht als eine Wendung hin zu einer *Naturalisierung*¹⁷⁴⁷ verstanden werden, sondern er stellt zunächst nur eine Potenzierung der Fähigkeit zur Konstituierung ornamentaler Strukturen dar. Während das häufig asymmetrische Motiv in den früheren Perioden nur mit Hilfe einer Translation

¹⁷⁴⁵ Wenngleich noch diagonale Rudimente in den seitliche Spiegelungen der bilateralen Achse vorhanden sind; siehe dazu die Abbildung eines Kruges mit stilisiertem Papyrus aus Palaikastro bei: Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959, Abb. 82 [rechts].

¹⁷⁴⁶ Dies lässt sich z.B. an den Friesen mit den sogenannten Efeublättern in den Dekoren von SM IA ablesen; siehe dazu u. a. die Beispiele bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 129 Abb. 98 B, F.

¹⁷⁴⁷ Stürmer verwendet diesen Begriff, um eine Tendenz in Richtung einer naturalistischen Darstellung zu beschreiben, deren Vorbild jedoch noch nicht in einer Naturnachahmung besteht; siehe dazu: Veit Stürmer, *MM III. Studien zum Stilwandel der minoischen Keramik*, Mainz 1992, S. 6.

in ein gleitsymmetrisches System eingebunden werden konnte, verfügt nun das Motiv selbst über eine bilateralsymmetrische Valenz und kann daher mit anderen Motiven, die ebenfalls über eine vertikale Achse verfügen, auf der Basis dieser axialsymmetrischen Valenz direkt mit diesen kommunizieren.

8. Auch wenn bei der Ausbildung von vergegenständlichten vegetabilen und zoomorphen Motiven in den Dekoren von SM IA und SM IB bilateralsymmetrische Valenzen dominieren, sollte man nicht übersehen, dass sich zwischen den rein ornamentalen übereinandergestellten Friesen – wenn auch in schwächerer Form – horizontale Symmetrieachsen ausbilden; d. h. die Dekore von SM IA und SM IB zeichnen sich insgesamt durch eine Zunahme axialsymmetrischer Valenzen und eine Reduktion diagonal gleitsymmetrischer Valenzen aus.

5.2.1.7. SM II

Keramik im SM II-Stil findet sich nur an wenigen Grabungsorten innerhalb des minoischen Bereiches. So sind es neben Keramiken aus den unterschiedlichen Fundstellen in Knossos chronologisch äquivalente Schichten in Kommos und Malia, die genügend dekorierte Gefäße bzw. Gefäßfragmente aufweisen, um eine stilistische Beurteilung dieser Periode zu ermöglichen.¹⁷⁴⁸ Vereinzelt muss SM II-Keramik jedoch auch exportiert worden sein, wie Funde u. a. auf Rhodos belegen.¹⁷⁴⁹ Da die geringe Anzahl der Funde einer genauen Stilanalyse im Wege steht, wird in den minoischen Forschungen zur SM II-Keramik nach wie vor kontrovers darüber diskutiert, ob es sich bei der SM II-Keramik wirklich um eine eigene chronologische Phase¹⁷⁵⁰ oder nur um eine begrenzte, zeitgleiche Variante des SM I-Stils handelt.¹⁷⁵¹

Ein auffälliges Stilmerkmal zahlreicher SM II-Dekorationen ist die Kombination von alten mit neuen Motiven, wobei die neuen Motive sich typologisch in zwei Gruppen unterteilen lassen: in finite, meist großformatige und einzeln auf einer Vasenseite auftretende Motive¹⁷⁵² und in Motive, die nur in einer sich wiederholenden Form, als Reihungen bzw. Friese, auftreten.

¹⁷⁴⁸ Zu den minoischen Fundstellen siehe vor allem: Mervyn Popham, Late Minoan II Crete: A Note, AJA 79, 1975, S. 372-375.

¹⁷⁴⁹ Zu einer Zusammenstellung der unterschiedlichen Fundorte mit bibliographischen Angaben siehe: Philip P. Betancourt, The History of Minoan Pottery, Princeton 1985, S. 149f.

¹⁷⁵⁰ Zu den Verfechtern dieser These gehört vor allem Popham: Mervyn Popham, Late Minoan II Crete: A Note, AJA 79, 1975, S. 372-375. Popham u. a. betonen die eindeutige Stratigraphie der unterschiedlichen Fundstellen, die ihre These von der eigenständigen chronologischen Phase der SM II-Keramik stützt. Diese Schichten enthalten u. a. neue Formen, welche in anderen SM IB-Schichten nicht auftauchen.

¹⁷⁵¹ Die jüngste Unterstützung dieser These stammt von Niemeier: Wolf-Dieter Niemeier, Towards a New Definition of Late Minoan II, AJA 83, 1979, S. 212-214.

¹⁷⁵² Eine Abbildung von schematischen Zeichnungen der wichtigsten finiten Motive in SM II-Dekorationen findet sich bei: Philip P. Betancourt, The History of Minoan Pottery, Princeton 1985, S. 151 Abb. 111. Finite, in der Regel rotationssymmetrische Motive werden bevorzugt auf den beiden Seiten von Kylikes als singuläre, großformatige, die Fläche füllende Motive eingesetzt.

Sämtliche neuen Motive bzw. Motiv-Reihungen zeichnen sich durch eine klare Linienführung aus, die zugleich eine zunehmende Abstraktion in den einzelnen darstellenden Motiven unterstützt. Diese Tendenz setzt sich auch im dekorativen Kontext fort, d. h. man unterzieht in den SM II-Dekoren auch bereits eingeführte darstellende Ornament-Elemente einer Abstrahierung bzw. einer formalen Reduktion und man bevorzugt auch für flächendeckende Dekore klar strukturierte ornamentale Systeme. Bei einer Dekoration mit horizontal umlaufenden Friesen verzichtet man jedoch auf ein flächendeckendes Dekor und setzt Motiv-Reihungen zurückhaltender, häufig nur als Schulterfrieze, ein, während man die übrigen Abschnitte des Vasenkörpers nur mit umlaufenden horizontalen Streifen in dunkler Farbe hervorhebt.¹⁷⁵³ Doch die weitgehend ausgesparte, tongrundige, ebenfalls in – zum Teil breite – horizontale Streifen geteilte Oberfläche wird nicht als leer empfunden, sondern sie tritt in einen Kontrast zu den schwarzen Streifen, sodass der Betrachter eine vollständig dekorierte Vasenfläche wahrnimmt.¹⁷⁵⁴

Minimalistische Tendenzen zeigen insbesondere die Reihungen der in den SM II-Dekorationen erstmalig eingesetzten Rapport-Motive. Hier konstituieren sich die Frieze aus Kombinationen linearer Elemente, welche häufig keinen direkten Kontakt zueinander besitzen. Daher entsteht die Wahrnehmung einer Verbindung nur dadurch, dass das Auge des Betrachters den einzelnen Elementen folgt und durch einen Vergleich die Gleichartigkeit der einzelnen Elemente feststellt. Eine Folge dieses Vorgangs ist zunächst die Überwindung des visuellen Hiats, sodass die als analog erkannten Elemente zu einer einheitlichen Reihe, in welcher das einzelne Element gegenüber der gesamten Reihe zurücktritt¹⁷⁵⁵, verbunden werden können.

Im Gegensatz zu den Motiv-Reihungen, die sich meist nicht auf zeitlich frühere Vorbilder zurückführen lassen¹⁷⁵⁶, zeigen die finiten Motive auffallende Ähnlichkeiten mit den kleinen, finiten Füllornamenten in SM I-Dekorationen. Abgesehen von der deutlich größeren Darstellung,

¹⁷⁵³ Vor allem bei Schalen und Tassen wird die Schulter durch die ornamentale Gestaltung hervorgehoben; siehe dazu schematische Zeichnungen von Vasen aus Kommos bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 153 Abb. 113.

¹⁷⁵⁴ Gleichzeitig korrespondieren die horizontalen, umlaufenden, schwarzen Streifen mit dem Gefäßboden und der Gefäßlippe, wodurch die Einheit des Gefäßes betont wird; siehe dazu die vorherige Anmerkung.

¹⁷⁵⁵ Siehe dazu die Abbildung einiger Fries-Schemata mit SM II-Dekoren bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 150. Neben einfachen Friesen, die aus einer Reihung vertikaler Striche bestehen, finden sich Zickzack-Muster mit mehrfachen linearen Verbindungen unter den Flächen der Hasten und gespiegelte Zickzackmuster mit mehrfach eingestellten horizontalen Linien, deren Länge nach unten (d.h. zur Basis des Vasenkörpers hin) zunimmt. Unter den kurvilinearen Linienmustern findet man das sogenannte *Schuppenmuster* mit eingestellten Punkten. Auch Frieze mit rudimentären Wellenranken sind vorhanden. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass die einzelnen, diagonal gleitsymmetrisch gespiegelten intermittierenden Wellenranken nicht miteinander verbunden sind. Auch hier ist es die Wahrnehmung des Betrachter, welche die einzelnen Ranken zu einer Rankenreihe verbindet, wobei die Wahrnehmung einer geschlossenen Reihe über die Wahrnehmung eines finiten, asymmetrischen einzelnen Rankenelements die Oberhand gewinnt.

¹⁷⁵⁶ Hierbei wird häufig auf toreutische Vorbilder verwiesen.

welche diese Motiv-Gruppe nun auszeichnet¹⁷⁵⁷, unterscheidet sie sich jedoch auch durch ihren strukturellen Kontext grundsätzlich von ihren kleinformatigen Vorläufern. Die großformatigen finiten Motive werden nun bevorzugt als Dekorationszentren eingesetzt, wobei der Kontext dieses Dekors sich stets auf eine Vasenseite beschränkt.¹⁷⁵⁸ Selbst wenn es sich bei derartig eingesetzten finiten Motiven um rotationssymmetrische Motive handelt – wie z. B. bei der Rosette –, so überwiegt doch der Eindruck einer bilateralsymmetrischen Valenz. Dieser Eindruck entsteht beim Wahrnehmenden zum einen durch eine orthogonale Ausrichtung der finiten, rotationssymmetrischen Motive in Bezug auf die Vasenform und die Henkel-Applikationen, zum anderen durch die Unterteilung des finiten rotationssymmetrischen Motivs in eine gerade Anzahl rotationssymmetrischer Segmente. Aufgrund des zuletzt beschriebenen Verfahrens erfolgt eine Einordnung der vorhandenen Rotationssymmetrien in das orthogonal ausgerichtete bilateralsymmetrische System.

5.2.1.7.1. Die Entwicklung des Meeresdekors in SM II

Dieser Vorgang lässt sich besonders deutlich bei der Entwicklung des am häufigsten eingesetzten großformatigen maritimen Motivs, dem Oktopus, verfolgen.¹⁷⁵⁹ Je abstrakter die Oktopoden formal gestaltet werden, desto leichter ordnen sie sich einer bilateralsymmetrischen Struktur unter.¹⁷⁶⁰ Allmählich unterstützen die neu erworbenen bilateralsymmetrischen Eigenschaften ihrerseits eine orthogonale Ausrichtung der Oktopoden sowohl in Bezug auf den Vasenkörper als auch in Bezug auf die gesamte dekorativ zu gestaltende Fläche. Analog zu den großen, finiten rotationssymmetrischen Motiven besetzen auch die orthogonal ausgerichteten Oktopoden das Zentrum maritimer Dekorationen¹⁷⁶¹, wobei sich ihre oberen Tentakeln meist auf die Henkel hin orientieren, während sich ihre Körper in der Mitte einer Vasenseite zum

¹⁷⁵⁷ Die finiten SM II-Motive – wie z.B. die Rosette – erreichen häufig das Fünzigfache der Größe einer Rosette, welche als Füllornament fungiert; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 151 Abb. 111 A.

¹⁷⁵⁸ Siehe dazu die Abbildungen zweier Kylikes mit einer zentral gesetzten, flächenfüllenden, blütenblättrigen Rosette aus dem Tempelgrab in Knossos bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, Taf. 23 A. In die Zentren der Rosetten sind wiederum kleine Blütenblatt-Rosetten eingestellt.

¹⁷⁵⁹ Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Naturvorbild und den ornamentalen Vorläufern findet sich bei: Walter Müller, *Minoische Gefäße mit Meeresdekor: Entwicklung und Stellung innerhalb der Feinen Keramik von Spätminoisch IB auf Kreta*, [Diss. Mannheim 1985] Berlin 1997, S. 222ff.

¹⁷⁶⁰ Abbildungen von *Palastamphoren* aus Knossos mit unterschiedlich ausgerichteten Oktopoden finden sich bei: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Taf. 56,1; 57,1-2; Taf. 58,1-2; Taf. 59,1-3. Auffällig ist, dass insbesondere die noch leicht diagonal ausgerichteten Oktopoden eine strenge bilaterale Symmetrie aufweisen; siehe dazu vor allem: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Taf. 58,2. Auf die Symmetrie der Oktopoden geht Müller hingegen in seiner Untersuchung zum Meeresdekor nicht ein. Für ihn richtet sich die unterschiedliche Gestalt der Oktopoden nach der jeweiligen zugrunde liegenden Gefäßform; siehe dazu: Walter Müller, *Minoische Gefäße mit Meeresdekor: Entwicklung und Stellung innerhalb der Feinen Keramik von Spätminoisch IB auf Kreta*, [Diss. Mannheim 1985] Berlin 1997, S. 227.

¹⁷⁶¹ Siehe dazu die Abbildung einer *Palaststil-Amphore* aus Knossos bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, Taf. 24 A.

Vasemboden hinabsenken. Bei diesen Operationen fungieren die Körper der Oktopoden als bilateralsymmetrische Zentren des Flächendekors und verhindern dadurch jegliche Ausbildung von diagonalen Gleitsymmetrien zwischen den kleineren, untergeordneten Motiven. Nirgends wird deutlicher als in diesen maritimen Dekorationen mit einem großformatigen zentralen Motiv, dass das System der diagonalen Gleitsymmetrie, welches seit den frühminoischen Vasendekorationen ein Grundprinzip der Flächengestaltung darstellt, in SM II abgelöst wird durch eine neue flächengestaltende Kraft, dem Prinzip der bilateralsymmetrischen Valenzen. Die Konstituierung von bilateralsymmetrischen Valenzen begünstigt eine Zentralisierung des Motivs – und damit auch eine Korrespondierung mit der Struktur des Vasenkörpers – und verursacht dadurch gleichzeitig eine Verminderung von diagonal gleitsymmetrischen Valenzen des Dekors insgesamt, was in letzter Konsequenz zu einem vollständigen Verlust der *Torsion* führt. Der weitgehende Verzicht auf eine diagonale Struktur, der einhergeht mit einer bilateralsymmetrisch orientierten dekorativen Mitte, führt im Auge des Betrachters zu einer Fokussierung des dekorativen Zentrums. Zwar setzt dieser Vorgang die dekorative Einheit des gesamten Vasendekors herab¹⁷⁶², doch gleichzeitig kann die Zentrierung als eine wichtige Vorstufe für die spätere Konstituierung der abendländischen Bildstruktur betrachtet werden. Hier wäre daher der Begriff einer *pictorialization* angebracht. Es wird in den folgenden Abschnitten zu prüfen sein, ob sich diese Entwicklung auch in anderen Gattungen aufzeigen lässt. In Bezug auf die Stilphasen innerhalb der minoischen Keramik bleibt festzuhalten, dass hier einer künstlerisch-intendierten *Verbildlichung* eine abstrakt-konstruktivistische Phase mit einer reduzierten Farbigkeit vorausgeht.¹⁷⁶³ Der Grad einer Verbildlichung ist in den minoischen Vasendekorationen an zwei Faktoren gekoppelt, an die bilateralsymmetrische Valenz des jeweiligen Motivs sowie an dessen orthogonale Ausrichtung.¹⁷⁶⁴

¹⁷⁶² Zwar werden auch die kleinen maritimen Motive einheitlicher gestaltet, doch sie treten hinter dem *monumentalen* zentralen Motiv des Oktopus zurück, zumal die Tentakeln der Oktopoden sich auch auf der rückwärtigen Fläche des Vasenkörpers entfalten; siehe dazu die Abbildung einer Palastamphora aus Knossos bei: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Taf. 57,1.

¹⁷⁶³ Bereits Riegl äußert in den *Stilfragen* die These, dass lineare Flächendarstellungen eine wesentlich höhere Abstraktionsstufe darstellen als mimetische dreidimensionale Objekte; siehe dazu: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 4.

¹⁷⁶⁴ Ob die orthogonale Ausrichtung der dekorativen Motive wirklich im Sinne Furumarks als eine strukturelle Beziehung zum Vasenkörper gedeutet werden sollte, scheint fraglich. Nach wie vor bilden die zu dekorierenden Flächen auf beiden Seiten des Vasenkörpers die Ausgangsbasis des Dekors, d.h. es handelt sich primär um eine *unity decoration*. Dies gilt auch, wenn zwischen den beiden dekorierten Seiten ein verbindendes dekoratives Prinzip fehlt [wie z.B. bei einer analogen Rosettendekoration auf beiden Seiten]: Beide Seiten sind gleich dekoriert, sodass man eine bilaterale Symmetrieachse durch das Zentrum der Vase legen könnte. Zu Furumarks Entwicklung der syntaktischen Prinzipien siehe dagegen: Furumark [Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 112ff.].

5.2.1.7.2. Die Palaststil-Amphoren

Unter der Bezeichnung *Palaststil-Amphoren*¹⁷⁶⁵ wird eine Gruppe von Gefäßen zusammengefasst, die zwischen dem Ende von SM IB und SM III hergestellt wurden.¹⁷⁶⁶ Die großformatigen Gefäße bieten für Dekorationen eine wesentlich größere Fläche als die Flächen der anderen minoischen Vasengattungen, sodass sich die neuen Stilelemente hier leichter verfolgen lassen als in den reduzierten Dekoren der kleineren Gefäße. Fortgesetzt wird in den umfangreichen Dekoren das bereits in den Dekorationen von SM IB beschriebene Kombinieren formal und strukturell unterschiedlicher Motive. Wie in den Dekoren der anderen Gefäßgattungen findet auch hier eine Abstrahierung vegetabiler und maritimer Motive statt. Diese abstrahierenden Tendenzen, die auch mit dem Begriff *Ornamentalisierung* umschrieben werden können, erleichtern eine Verknüpfung mit neuen, vorwiegend abstrakten Motiven. Neben den bereits behandelten maritimen Dekoren finden sich flächendeckende vegetabile Dekorationen mit bilateralsymmetrisch ausgerichteten *Pflanzen-Emblemen*, die sich meist vom Vasenfuß bis zur Schulter erstrecken. Während die gesamte Struktur des Dekors einer zentral aufgebauten bilateralen Symmetrieachse unterworfen ist, zeichnen sich die Zentren der finiten, meist aus Spiralen entwickelten Blütenmotiven durch asymmetrisch gestaltete fünfblättrige Rosetten, mithin durch rotationssymmetrische Valenzen aus. Der ursprünglich vorhandene Drehimpuls wird jedoch durch ihre Fixierung an vertikale Stängel stark zurückgedrängt. Diagonalen finden sich nur noch in Verbindung mit einer bilateralsymmetrischen Spiegelung und sind dabei stets auf die zentrale vertikale Achse bezogen oder sie werden als kleinere Stielan- bzw. fortsätze genutzt. Doch auch in diesem Fall setzen die Diagonalen stets an einem vertikalen Stängel an.¹⁷⁶⁷ So bleiben auch diagonal ausgerichtete Motive vor allem an das bilateral symmetrische Zentrum gebunden und verlieren dadurch die Fähigkeit zu einer Ausstrahlung ihres ursprünglichen Richtungspotentials in seitliche Areale des Vasenkörpers.¹⁷⁶⁸

¹⁷⁶⁵ Wie bereits erwähnt, ist diese im Deutschen übliche Bezeichnung misslich, da es sich um ein dreihenkliges Gefäß handelt.

¹⁷⁶⁶ Neben Evans [Arthur Evans, *The Palace of Minos. A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustrated by the Discoveries at Knossos*, Bd. IV, London 1935, S. 297ff.], Furumark [Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 166-169.] und Popham [The Destruction of Knossos. Pottery of the Late Minoan IIIA Period, Göteborg 1970, S. 71-73.] hat sich in jüngster Zeit vor allem Niemeier in seiner Dissertation mit diesem Stil befasst: Wolf-Dietrich Niemeier, *Die Palaststilkeramik von Knossos. Stil, Chronologie und historischer Kontext*, Berlin 1985.

¹⁷⁶⁷ Diagonale Gleitsymmetrien im seitlichen Bereich werden jedoch weiterhin dazu benutzt, um jenseits einer vertikalen Spiegelungsachse, die sich an seitliche Begrenzung auf den Dekorationen befindet, auf eine anschließende Dekoration zu verweisen. Um dies visuell nachvollziehen zu können, müsste entweder die Vase gedreht oder der Betrachterstandpunkt verändert werden; siehe dazu auch Abbildung und Beschreibung in der folgenden Anmerkung.

¹⁷⁶⁸ Dies bedeutet die Aufgabe bzw. eine dialektische Umkehrung des ursprünglichen Prinzips der *Torsion*. Siehe dazu die Abbildung einer *Palaststil-Amphora* aus Knossos bei: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Taf. 60,1. Über einer dunklen Zone am Fuß und am untersten

Teil des Vasenkörpers erhebt sich, vertikal ausgerichtet in der Mitte der Vorderseite eine nach oben leicht verbreiternde konische dunkle Form, aus der sich sechs Stängel – drei nach jeder Seite – entwickeln, sodass das bilaterale Zentrum – mit Ausnahme eines kleinen Kreises – nicht besetzt ist. Während jeweils auf den beiden seitlichen Stängeln bilateralsymmetrische Papyrusdolden sitzen, entwickeln sich die Blüten der beiden mittleren Stängel aus zwei recht symmetrisch eingerollten Spiralen, in deren Zentren fünfblättrige Rosetten eingestellt sind. Jeweils aus der äußeren Vertiefung zwischen den beiden Spiralen eines Stängels wächst diagonal wiederum eine bilateral symmetrische Papyrusdolde heraus. Die seitlichen Begrenzungen der Dekoration bilden zwei durch regelmäßige Abgänge strukturierte Stängel, die sich vom dunklen Vasengrund im untersten Bereich des Vasenkörpers bis hin zu den seitlichen, vertikal ansetzenden Henkeln erstrecken. Jeweils vier doppelte Spiralen, aus deren Vertiefung zwischen den beiden äußeren Spiral-Begrenzungen fünf Dolden an filigranen Stielen erwachsen, richten ihre kurzen, aus dem einwärts gerollten Teil der Spiralen entwickelten Stängel auf den langen, kompakt strukturierten Stiel. So konfiguriert sich – bezogen auf die bilateral symmetrische Mitte des Dekors – eine Rahmung, welche ebenfalls einer bilateralsymmetrischen Spiegelung in Relation zur zentralen vertikalen Symmetrieachse zugeordnet werden kann. Gleichzeitig unterwerfen sich jedoch die vier seitlichen Doppelspiralen jeweils einer bilateralsymmetrischen Struktur in Bezug auf den kompakt strukturierten seitlichen Stiel, wodurch formal die äußere Begrenzung der sichtbaren Dekorfläche einer Vasenseite aufgehoben wird, ein Vorgang, welcher visuell jedoch von einem festen Betrachterstandpunkt aus nicht nachvollzogen werden kann. Dazu wäre eine Drehung der Vase oder eine Veränderung des Betrachterstandpunktes notwendig. Dies lässt sich dahingehend interpretieren, dass die Unterordnung unter eine flächenumfassende Struktur für wichtiger gehalten wird als das begrenzte Gesichtsfeld eines statischen Betrachters. Das zentrale vegetabil-florale Hauptmotiv endet auf Schulterhöhe. Ein doppeltes, invers hintereinander eingesetztes sogenanntes *Vorhang-und-Schirmchen-Motiv* überbrückt den Zwischenraum zum oberen Schulterrand, der von einem laufenden Spiralband und einem Zungenfries besetzt ist. Zwei helle Wellenbänder auf dunklem Grund verzieren den Halsbereich. Den äußeren seitlichen Rand der Mündung schmückt ein dunkelfarbiger *laufender Hund* auf hellem Grund, auf den dunkel gefassten Henkeln hingegen verläuft ein sogenanntes *Federband*, ein in den ägyptischen Dekorationen häufig anzutreffendes Ornament, alternierend in Hell und Dunkel. Auffällig sind die zahlreichen formalen Korrespondenzen innerhalb der unterschiedlichen Bereiche des Dekors. So finden sich sowohl in den sich zu *vegetabil-darstellenden Motiven* konstituierenden Spiralen als auch in dem ornamentalen Spiralfries eingestellte fünfblättrige Rosetten. Die intermittierenden dunklen Linien der laufenden Spiralen korrespondieren formal mit den weißen Wellenlinien des Halsbereiches und mit dem *laufenden Hund* im Bereich der Mündung. Die einzelnen, nach oben stets spitz zulaufenden Gliederungsteile der äußeren Stiele werden durch die dunkelfarbenen Motive des *Federbandes* auf den beiden Henkeln in miniaturisierter Form wieder aufgenommen. Darüber hinaus korrespondiert auch die Henkelform mit diesen Motiven. Mitten in die dekorierte Fläche einer Vasenseite, auf die vertikale Mittelachse zwischen die beiden vertikalen Henkel, ist ein Kreis von geringem Umfang mit eingestellter Rosette gesetzt. Schlägt man um den Mittelpunkt dieses zentralen Motivs einen Kreis, dessen Radius der Länge des Abstandes des Kreismittelpunktes vom oberen Ende der dunklen konischen Basis beträgt, so schneidet dieser Kreis jeweils den seitlichen Stängel, den oberen Rand der konischen Basis und das Farbzungenblatt am oberen Rand der Schulter, mithin bildet das kleine Kreismotiv das Zentrum der gesamten dekorierten Zone des Vasenkörpers oberhalb der beiden dunkelgrundigen Bereiche. Weitere analoge Motive befinden sich im oberen Bereich der Mitte zwischen beiden Stängeln, auf freie Flächen zwischen den unterschiedlichen ornamentalen Arealen gestreut. Diese kleinen kreisförmigen Motive korrespondieren formal mit sämtlichen in die Spiralkerne eingestellten Rosetten. Das *Anwachsen* des vegetabilen *Leitmotivs*, welches durch den sich verbreiternden Ansatz am Konus unterhalb der einzelnen Stängel und das sich verbreiternde florale Motiv entwickelt wird, übersetzt mit Hilfe der linearen Mittel der Flächendekoration die dreidimensionale, sich allmählich verbreiternde Form des Vasenkörpers in eine zweidimensionale. Horizontale farbliche Korrespondenzen entstehen durch den dunkelfarbenen unteren Teil des Vasenkörpers und den dunkelfarbenen Halsbereich. Trotz der Reduktion auf wenige, primär abstrakte ornamentale Elemente [Spirale, Kreisfläche, fünfblättrige Rosetten, Papyrusmotiv, Doldenmotiv, scharnierartig gestaltete Stängel und lineare Stängel, deren Linie nach oben allmählich anschwillt, *Vorhang-und-Schirmchen-Motiv*] wirkt das vegetabile Dekor *lebendig*, d.h. formale Beziehungen werden als Bewegung wahrgenommen. Neben den bereits in der frühminoischen Keramikdekoration eingesetzten, hier jedoch nur noch rudimentär vorhandenen diagonalen Gleitsymmetrien (in diesem Kontext fördern sie gleichzeitig durch ihre bilaterale Spiegelung eine Vernetzung des soeben behandelten Dekors mit den sich anschließenden dekorierten Flächen) ist es vor allem die zentrale bilaterale Symmetrieachse zwischen den sechs in ihrem oberen Bereich diagonal ausgerichteten Stängel und ihrer Bekrönungen, welche im Auge des Betrachters die Wahrnehmung einer Bewegung unterstützt. Dazu tragen auch sämtliche bekrönende Spiralen mit den eingestellten fünfblättrigen Rosetten bei. Die Vergegenständlichung der Motive wird durch eine Hierarchisierung der unterschiedlichen symmetrischen Valenzen während des Wahrnehmungsvorgangs des vorliegenden Dekors gefördert. Zunächst gleitet der Blick von der zentralen bilateralen Symmetrieachse hin zu den seitlichen gleitsymmetrischen Motiven. Da diese jedoch ihrerseits auch über die zentrale bilaterale Symmetrieachse gespiegelt werden, geht der Blick zurück ins Zentrum und fixiert nun die unterschiedlichen finiten, rotations-symmetrischen Motive. Aufgrund dieses Prozesses, der auf

Veränderungen bezüglich der Präferenzen von symmetrischen Strukturen weisen auch die Dekorationen derjenigen *Palaststil-Amphoren* auf, welche mit umlaufenden horizontalen Friesen dekoriert sind. Auch in diesen Dekoren zeichnen sich die meisten der verwandten Motive durch eine bilateralsymmetrische Valenz aus.¹⁷⁶⁹ Eine Ausnahme bilden die finiten rotationssymmetrischen Motive, doch auch sie erfahren Veränderungen hinsichtlich ihrer rotationssymmetrischen Valenzen. Zunächst kann ihre drehsymmetrische Fähigkeit durch das Einstellen in bilateralsymmetrische Motive herabgesetzt werden. Besonderes Augenmerk scheint man auf Reihungen gelegt zu haben, denen das Motiv des Kreises bzw. seine unterschiedliche Destruierung zugrunde liegt. So verlieren konzentrische Kreise, die sich vermutlich aus der Reduktion einer laufenden Spirale konstituiert¹⁷⁷⁰ haben, ihren Drehimpuls durch eine

einer komplexen Kombination unterschiedlicher symmetrischer Strukturen beruht, werden derartige Dekorationen in der minoischen Forschung als *naturalisierende* Darstellungen angesehen; siehe dazu vor allem: Veit Stürmer, *MM III. Studien zum Stilwandel der minoischen Keramik*, Mainz 1992, S. 6. Zur Typologie des *Vorhang- und Schirmchen-Motivs*, ein Terminus, der von Niemeier in die minoische Ornament-Typologie eingeführt wird, siehe: Wolf-Dietrich Niemeier, *Die Palaststilkeramik von Knossos. Stil, Chronologie und historischer Kontext*, Berlin 1985, S. 114. Furumark spricht in diesem Fall von stilisierten Papyrusdolden; siehe dazu: Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 183. Zum *Federband*, von Müller unter dem Terminus *gereimte Winkel* aufgeführt, siehe: Walter Müller, *Minoische Gefäße mit Meeresdekor: Entwicklung und Stellung innerhalb der Feinen Keramik von Spätminoisch IB auf Kreta*, [Diss. Mannheim 1985] Berlin 1997, S. 106ff. Evans spricht in diesem Fall von einem *herring-bone pattern*: Evans, *PM IV*, S. 636f. Abb. 623-625. Vegetabile Dekore können auch direkt vom Vasenfuß aus entwickelt werden. In diesem Fall ist die *pictorialization* für den Betrachter noch stärker wahrnehmbar, da eine ornamentale Basis fehlt; siehe dazu das Beispiel einer *Palaststil-Amphore* mit sogenanntem *Papyrusdekor* aus Knossos bei: Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959, Abb. 91.

¹⁷⁶⁹ Ein Reduzierung des Phänomens der *Torsion* zugunsten einer Stärkung der bilateralsymmetrischen Valenzen, insbesondere in der Dekoration der *Palaststil-Amphoren* bemerkt Betancourt: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 158.

¹⁷⁷⁰ Konzentrische Kreise stellen in diesem Fall demnach eine Ableitung der laufenden Spirale dar; siehe dazu die Abbildung einer *Palaststil-Amphore* bei: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Taf. 60,2. Zum Motiv der laufenden Spirale siehe: Wolf-Dietrich Niemeier, *Die Palaststilkeramik von Knossos. Stil, Chronologie und historischer Kontext*, Berlin 1985, S. 104f. Die Dekoration des Vasenkörpers der bei Schiering [Taf. 60,2] abgebildeten *Palaststil-Amphore* besteht aus sechs horizontal umlaufenden, unterschiedlich breiten, hellgrundigen Friesen mit unterschiedlichen Motiv-Reihungen. (1) Über dem dunklen Vasenfuß folgt ein Fries mit dunkelgrundigen Wellen, deren horizontale Basis auf dem Vasenfuß ruht. Invers zu den weichen Konturen der aneinandergereihten, halbkreisförmigen Wellen präsentiert sich das Muster des Grundes alternierend mit Spitzen, die bis zum Vasengrund hinabreichen, und weichen, konkaven, halbkreisförmigen Konturen. (2) Darüber folgt der im Text behandelte Fries mit hellen, konzentrischen Kreisen, welche auf dunkelgrundigen Spiral-Silhouetten mit ausgezogenen, nach links unten und nach rechts oben ausgerichteten Zipfeln liegen. In ihre Zentren eingestellt sind weiße, sechsblättrige Rosetten. Die Zentren der Kreise korrespondieren mit dem Mittelpunkt der dunkelgrundigen, halbkreisförmigen Wellen des darunter liegenden Frieses, ein Phänomen, welches vom modernen Betrachter als intendierte Fries-Supraposition wahrgenommen wird. (3) Als nächster folgt ein etwas breiterer Fries mit orthogonal ausgerichteten, aneinandergereihten Rhomben. Sie besitzen einen dunklen Kontur und ihre Innenfläche wird durch aufeinanderfolgende, in einem rechten Winkel aufeinander treffende Hasten gekennzeichnet, die von unten nach oben formal den beiden Konturlinien im unteren Bereich des Rhombus folgen. Invers konstituiert sich ein Muster aus übereinandergestellten Dreiecken mit aufeinander treffenden Spitzen, während die jeweiligen Grundseiten Teile der den Fries begrenzenden Linien sind. In die Dreiecke eingestellt sind kleine, dunkelfarbige Ringe. Während nach unten eine einfache dunkle Linie den Fries begrenzt, schließt er nach oben mit einem breiteren dunklen Band ab, auf welchem leicht diagonal nach rechts geneigte weiße Schraffuren erkennbar sind. (4) Der folgende Fries ist das breiteste Band innerhalb dieses Dekors. Er reicht bis zur Schulter und seine obere Begrenzung markiert den breitesten Umfang des Vasenkörpers. In Bezug auf die Ausrichtung korrespondiert er mit Fries (2), da seine großformatigen Motive ebenfalls leicht diagonal nach rechts orientiert sind. Der Fries konstituiert sich aus drei strukturell und vom Format her unterschiedlichen

flächige dunkle Hülle, deren obere und untere Zipfel diagonal ausgerichtet sind. Zum ersten Mal treten in den minoischen Keramikdekoren auch Halbkreisformen auf, wobei die Teilung des Kreises vertikal oder horizontal erfolgen kann.¹⁷⁷¹ Die entstandenen Motive scheinen

Motiven. Das diagonal nach rechts orientierte Hauptmotiv kann als stilisiertes Blatt-Motiv mit einer rudimentären, nach rechts orientierten Ranke gelesen werden. Es setzt sich aus einem nach rechts offenen dunklen Bogen, einem dunklen Stängel und einem dunklen Blatt-Kontur mit einwärts gerollten Voluten am unteren Ende des Blattes zusammen. In die Voluten eingestellt sind fünfblättrige weiße Rosetten auf dunklem Grund. Der bogenförmiger Kontur des Blattes wird innerhalb des Konturs, über die gesamte Blattfläche hinweg als Linienform sieben- bis achtmal wiederholt. Die dadurch entstandenen Flächen zwischen zwei Linien sind jeweils mit dunkelfarbigem, nach rechts gerichteten Schraffuren ausgefüllt. In die ausgesparte hellgrundige Spitze der Blattform ist ein ausgezogenes, dunkelgrundiges Dreieck eingestellt, welches die Form des äußeren Konturs wieder aufnimmt. Auf Höhe des Übergangs vom Stiel zum äußeren Blatt-Kontur sitzen zwischen den einzelnen Blatt-Motiven auf dunkelgrundigen Kreisflächen fünfblättrige weiße Rosetten. In einer Linie über ihnen hängt jeweils ein dunkelgrundiger Halbkreis mit zwei eingestellten weißen Halbkreisen, die ihrerseits von zwei weißen halbkreisförmigen Bögen überwölbt werden [das von Niemeier als *Vorhang und Schirmchen* bezeichnete Motiv; siehe dazu: Wolf-Dietrich Niemeier, *Die Palaststilkeramik von Knossos. Stil, Chronologie und historischer Kontext*, Berlin 1985, S. 112f.]. Während die beiden kleineren Motive orthogonal ausgerichtet sind, orientiert sich das wesentlich größere Hauptmotiv diagonal nach rechts, wodurch auch die Rosetten, welche jeweils in den Zwischenräumen zwischen den Blatt-Motiven sitzen, mit in die diagonale Orientierung geraten, da die Verbindung zwischen ihrer Platzierung und dem Sitz der oberen der beiden in die Blatt-Motive eingestellten Rosetten sich als Diagonale lesen lässt. Nur die hängenden Halbkreise können sich diesem Sog entziehen. Der heterogene Aufbau dieses Frieses hat zur Folge, dass eine inverse Leseweise in diesem Fall nicht möglich ist. (5) Der folgende, wieder deutlich schmalere Fries verläuft innerhalb der Zone, in welcher die unteren Ansätze der vertikalen Henkel sitzen. Er besteht aus hängenden, dunkelgrundigen Halbkreisen, wobei jeweils die Form eines Halbkreises auch den Ansatz eines Henkels umfasst. [Die Beschreibung der Halbkreisformen erfolgt von außen nach innen.] Auf den dunklen Streifen des rahmenden halbkreisförmigen Konturs folgen auf einem hellgrundigen Streifen mehrere dunkle, halbkreisförmige Linien, die nach innen von einer breiteren hellgrundigen Zone begrenzt werden. In sie eingestellt ist wieder das sogenannte *Vorhang-und-Schirmchen*-Muster, welches auch den vorherigen Fries nach oben hin abschloss. In den Zwickeln zwischen den Kreisbögen sitzt jeweils ein Kreisbogensegment mit dunklem Kern. Im Gegensatz zu den halbkreisförmigen Bögen wird es nach außen nicht von einem breiten dunklen Kontur begrenzt, sondern durch vier dunkle Linien, zwischen denen jeweils leicht diagonal nach rechts orientierte dunkle Schraffuren sitzen. (6) Zwei leicht versetzte, konzentrisch angeordnete vertikale Blockstreifenfrieze nehmen die oberen Ansätze der Henkel auf und leiten zu dem Dekor des Halses über. Auf den dunkelgrundigen Hals ist eine helle Wellenlinie aufgetragen. Sie nimmt invers das Wellenmotiv von Fries (1) wieder auf und schließt damit das Dekor bei einer frontalen Betrachtung nach oben ab. Formal zeichnet sich dieses Dekor durch zahlreiche Korrespondenzen aus: 1. Wellenlinien [Fries (1), Halsbereich], 2. Rosetten [Fries (2), Fries (4)], 3. Kreismotive: 3.a. konzentrische Kreise [Fries (2)], 3.b. Halbkreismotive [Fries (4), Fries (5)]. Auch der regelmäßige Wechsel von dunklen Flächen mit eingestellten weißen Motiven und die umgekehrte Variante findet sich außer in Fries (1) und (6), die durch diese reduzierte Farbbehandlung zugleich den Charakter einer Rahmung erhalten, in sämtlichen Friesen. Gemeinsam ist den Friesen (3) bis (5) der z. T. großflächige Einsatz von Schraffuren. Diese Technik trägt dazu bei, dass man die Dekoration als eine netzartige Umhüllung des Gefäßes wahrnimmt. Trotz der diagonalen Ausrichtung der Spiralkonture in Fries (2) und der Blattkonture in Fries (4) überwiegt in der Wahrnehmung dank der orthogonalen Ausrichtung der Frieze (1), (3) und (5) eine bilateralsymmetrische Valenz, die bei einer Betrachtung der Ornamentik und deren Beziehung zum Vasenkörper in der Wahrnehmung einer leicht konzentrischen Ausrichtung des Dekors mündet. Verstärkt wird diese Beobachtung durch die horizontalen, konzentrisch ausgerichteten Halbkreise, deren Verbindung mit den Henkeln sowie durch die konzentrischen, auf den Halsansatz gerichteten Blockstreifenfrieze (6). Die von Furumark als *structural decoration* beschworenen horizontalen Friesdekorationen der SM II-Vasen, die er auf mykenischen Einfluss zurückführt, lassen sich ebenso als eine Weiterentwicklung der von ihm als typisch minoischen beschriebenen *unity decoration* deuten. Die wesentliche Veränderung der SM II-Dekorationen liegt also nicht in einer grundsätzlich gewandelten Stilauffassung, sondern in einer Verschiebung der symmetrischen Wertigkeiten durch einen verstärkten Einsatz von bilateralen Symmetrien. Die Ausbildung von bilateralen Symmetrien lässt sich – wie die bisherige Untersuchung zeigt – stringent aus den im Kamares-Stil und in der Folgezeit vollzogenen Entwicklungen ableiten. Ob die Ausbildung von bilateralen Symmetrien die Folge einer veränderten Beziehung des Dekors zur dreidimensionalen Vasenform ist, eine These, die Furumark vertritt, muss offen bleiben. Wie bereits dargelegt, lassen sich die veränderten Symmetriewertigkeiten auch ornamental-immanent ableiten.

¹⁷⁷¹ So wird der Schulterfries einer *Palaststil-Amphore* aus einer Reihung horizontal geteilter Kreishälften gebildet, die mit der geschnittenen Seite am oberen horizontalen Friesband fixiert sind. Sie werden daher vom Betrachter

zunächst auch als Teile verstanden worden zu sein, denen ein Mangel an Vollständigkeit anhaftet, weshalb man sie entweder mit einer Zwickelfüllung [bei einer horizontalen Teilung] oder mit einer vertikalen ornamentalen Einbindung versieht. Letzteres wird in den Untersuchungen zur minoischen Ornamentik als *Triglyphe*¹⁷⁷² bezeichnet. In sämtlichen aufgeführten Vorgängen handelt es sich um eine Aufhebung der rotationssymmetrischen Valenz des ursprünglichen Motivs.

Zwar besitzt die finite, auf den ersten Blick intakte Spirale¹⁷⁷³ noch eine diagonale Gleitsymmetrie, doch ihre Fähigkeit zur Rotation wird zerstört. Bei den horizontal bzw. vertikal geteilten Kreis- bzw. Rosettenmotiven hingegen wird nicht nur auf die ursprüngliche dreh-symmetrische Valenz verzichtet, sondern diese wird durch die Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz ersetzt. Sucht man nach dem Ursprung derartiger vertikaler und horizontaler Teilungen finiter kreisförmiger Motive, so sind sie in den Ausbildungen von Vierpasssystemen im *Kamares-Stil* zu finden. Erst der Vierpass, welcher in MM II häufig in runde, rotationssymmetrische Motive eingestellt wird, führt zu einer zweifach axialen Orientierung der ihn hinterfangenden Motive und stellt dadurch ein Gleichgewicht her zwischen der ursprünglich reinen rotationssymmetrischen Valenz des hinterfangenden Motivs, seiner eigenen rotationssymmetrischen Valenz sowie seinen axialsymmetrischen Valenzen, die bei einer orthogonalen Ausrichtung des Vierpasses zur Ausbildung einer bilateralsymmetrischen oder einer horizontalsymmetrischen Valenz führen kann. Daher stellt dieser Schritt eine wichtige Entwicklung hin zu einer möglichen Teilung des Kreismotivs dar, denn durch den Vierpass wird das

als *hängende* Motive wahrgenommen. In den Zwickeln der Kreisbögen werden weitere, nach unten gerichtete Kreissegmente sichtbar; siehe dazu die Abbildung bei: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Taf. 60,2. Dagegen lehnen sich die sogenannten *Triglyphen* an den Typus der Blatt-Rosette an. Die gelängten Halb-Rosetten enthalten jeweils zwölf Blütenblätter und werden durch einen vertikalen Musterstreifen geteilt. Diese Einbettung einer Halb-Rosette in vertikale Musterstreifen hat in Anlehnung an das spätere Triglyphen-Metopen-Muster zu der Bezeichnung *Triglyphe* geführt. Doch die Wahl dieses Terminus stellt keine treffende Bezeichnung dar, da er ein wesentlich später aufkommendes architektonisches Dekor assoziiert, welches von seiner Struktur her wenig mit dem im spätminoischen Bereich erstmalig auftretenden dekorativen Motiv zu tun hat; siehe dazu die Abbildung einer *Palaststil-Amphore* bei: Wolfgang Schiering, *Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos*, Mainz 1997, Taf. 60,3.

¹⁷⁷² Zum Motiv der *Triglyphe* siehe vor allem: Wolf-Dietrich Niemeier, *Die Palaststilkeramik von Knossos. Stil, Chronologie und historischer Kontext*, Berlin 1985, S. 112f.

¹⁷⁷³ Bei flächendeckenden Spiraldekoren tritt mitunter eine Verdoppelung von Kreisen auf, deren Größe etwa das Doppelte der Spiral-Einrollungen beträgt. Diese sind nur beidseitig ihrer Einschnürung mit den laufenden Spiralen verbunden. Sie bringen die Rotation des flächendeckenden Spiralmusters aus mehreren Gründen zum Stillstand: zunächst durch ihre Größe, welche das Spiralmuster zurückdrängt, aber auch durch ihre Einbindung in den Spiralfries, wodurch deren Rotationsfähigkeit eingeschränkt wird. Die beiden wichtigsten Eigenschaften zur Verhinderung einer Rotationssymmetrie liegen jedoch in der Verdoppelung der Kreise und in der dadurch geförderten Ausprägung einer bilateralsymmetrischen Valenz begründet; siehe dazu die Abbildung des Fragmentes einer *Palaststil-Amphora* bei: Wolf-Dietrich Niemeier, *Die Palaststilkeramik von Knossos. Stil, Chronologie und historischer Kontext*, Berlin 1985, Taf. 20, XVII B 5. Man sollte denken, dass durch eingestellte Vierpässe in derartige Doppelkreis-Motive im Sinne einer Potenzierung die rotationssymmetrische Valenz des Dekors gestärkt würde, doch stattdessen entwickelt sich bei einer orthogonalen Ausrichtung der Vierpässe in diesen eine bilateralsymmetrische Valenz.

Kreismotiv gerichtet und kann erst dadurch vom Auge des Betrachters als teilungsfähig registriert werden. Auffällig ist jedoch, dass die Blattrosette¹⁷⁷⁴ – ein dem Kreis analoges Motiv – nie horizontal geteilt wird. Es wäre denkbar, dass der Blütencharakter der Rosette, die im minoischen Dekor ja meist als Blattrosette auftritt, einer horizontalen Teilung entgegenstand, denn durch diesen Vorgang wäre die Destruktion eines vegetabilen Motivs für den Betrachter offensichtlich gewesen.¹⁷⁷⁵ Bei einer vertikalen Teilung hingegen wird die Assoziation an eine Blüte vollständig destruiert und als Folge tritt eine vollständige Ornamentalisierung der beiden Rosettenhälften ein. In Bezug auf die Entwicklungsgeschichte der europäischen Ornamentik stellt der beschriebene Vorgang die Genese der minoischen Palmette dar¹⁷⁷⁶, die sich anfangs aufgrund ihrer horizontalen Ausrichtung nicht als vegetabil anmutendes, ein Blatt imitierendes Motiv, sondern als rein ornamentales Motiv konstituiert. Verstärkt wird der Eindruck der Ornamentalisierung durch eine Längung der beiden Hälften.¹⁷⁷⁷ Der Zusammenhalt der beiden Teile ist jedoch so stark, dass nie eine Hälfte allein dargestellt wird¹⁷⁷⁸, sondern jenseits des trennenden vertikalen Ornamentbandes folgt stets die andere Hälfte.¹⁷⁷⁹

5.2.1.7.3. Zusammenfassung

Die ins Auge fallenden Veränderungen der SM II-Dekorationen im Vergleich zu den vorherigen Dekoren haben in Verbindung mit dem Nachweis eines mykenischen Einflusses durch schriftliche Zeugnisse¹⁷⁸⁰ – ein Einfluss, der in Beziehung zu späteren Zerstörungen gesetzt und dadurch als eine mykenischen Eroberung Kretas gedeutet wurde und z. T. noch gedeutet wird – innerhalb der minoischen Forschung zur These eines mykenischen Einflusses in der

¹⁷⁷⁴ Zur Typologie der Blattrosetten in SM II siehe vor allem: Wolf-Dietrich Niemeier, Die Palaststilkeramik von Knossos. Stil, Chronologie und historischer Kontext, Berlin 1985, S. 85 Abb. 29.

¹⁷⁷⁵ Der obere Teil wäre noch als eine rudimentäre Blüte lesbar gewesen, der untere Teil hingegen nicht.

¹⁷⁷⁶ Neuere Untersuchungen im Bereich der Wahrnehmungspsychologie zeigen, dass eine bilaterale Symmetrieachse als die primäre, starke Spiegelungsachse empfunden wird, eine horizontale Spiegelung wird hingegen als schwächerer Spiegelungsvorgang eingeschätzt; siehe dazu vor allem die Untersuchung von: Verena Limbrunner, Qualitative Kennzeichnung optischer Phänomene auf der Grundlage von deren Symmetrieeigenschaften ausgehend von einer Betrachtung des Quadrats als figuralem Prototyp, [Diss. Regensburg 1999], Regensburg 2000.

¹⁷⁷⁷ So setzt sich die Hälfte einer Blatt-Rosette meist aus zwölf einzelnen Blütenblättern zusammen.

¹⁷⁷⁸ Dies gilt auch für abstrahierende Darstellungen der Rosetten als vertikal geteilte Kreishälften; siehe dazu die Abbildung einer *Palaststil-Amphora* bei: Wolfgang Schiering, Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos, Mainz 1997, Taf. 60,4. Sowohl der Schulterfries als auch ein weiteres Friesband im Dekor des Vasenkörpers konstituiert sich als *Triglyphen*-Fries mit jeweils einem horizontal zweizeiligen Schachbrettmuster als vertikalem Musterband, welches die beiden Kreishälften trennt. Auch als trennendes Band wurde zwischen die beiden *Triglyphen*-Friesen ein vertikal zweizeiliges Schachbrettmuster gelegt.

¹⁷⁷⁹ Auch dies ist ein Hinweis auf die stärkere Natur der bilateralen Spiegelung.

¹⁷⁸⁰ Zu den Funden der Linear-B-Tafeln in den unterschiedlichen minoischen und mykenischen Palästen siehe zusammenfassend u. a.: J. Lesley Fitton, Die Minoer, Stuttgart 2004, S. 160ff.

minoischen Kunst von SM II geführt.¹⁷⁸¹ Da im Mittelpunkt dieser Untersuchung die Darstellung der Entwicklung von Ornament und Figur und ihre jeweilige Beziehung zueinander steht, kann die Frage nach der Herkunft der unterschiedlichen Vorlagen der jeweiligen Dekorationen nur am Rande berührt werden. Immerhin liefert die hierbei angewandte strukturanalytische Methode, die in dem Aufzeigen von analogen Strukturen bei Ornament und Figur durch die Ermittlung von symmetrischen Gestaltungsmitteln besteht, eindeutige Hinweise für die Wahrscheinlichkeit einer genuin minoischen Dekor-Entwicklung¹⁷⁸² in den Phasen SM I und SM II.¹⁷⁸³

Insbesondere die Ornamentstrukturen in SM II zeichnen sich durch eine veränderte symmetrische Valenz der einzelnen Motive sowie durch eine engere formale Korrespondenz heterogener Motive zueinander aus.

1. Während sich in den Motiven und Mustern der SM IB-Dekorationen bilaterale Symmetrien und diagonale Gleitsymmetrien noch in etwa die Waage halten, überwiegen in den einzelnen Motiven der SM II-Dekorationen bilateralsymmetrische Valenzen.
2. Dies gilt jedoch nicht für die dekorativen Systeme. Da zahlreiche bilateralsymmetrische Motive nicht nur vertikal sondern häufig horizontal oder auch diagonal ausgerichtet eingesetzt werden, dominiert bei der Wahrnehmung der dekorativen Kontexte die Ausrichtung des Musters insgesamt über die bilateralsymmetrische Valenz des einzelnen Motivs.
3. Darüber hinaus fördert die bilateralsymmetrische Valenz der einzelnen Motive, welche sich als analoge, zugrunde liegende formale Struktur typologisch unterschiedlicher Motiv-Gruppen manifestiert, die Genese formal und ikonographisch heterogener Kombinationen. Ein derartiges Vorgehen lässt sich an zahlreichen Verbindungen von vegetabilem und gegenständlichem Dekor aufzeigen. Darüber hinaus werden diese neuartigen Dekore häufig mit abstrakten Elementen und/oder abstrakten Friesen kombiniert.¹⁷⁸⁴

¹⁷⁸¹ Zu den unterschiedlichen Argumentationen bezüglich einer vergleichenden Chronologie siehe vor allem: J. Lesley Fitton, *Die Minoer*, Stuttgart 2004, S. 6f.; und: Donald Preziosi, Louise A. Hitchcock, *Aegean Art and Architecture*, Oxford 1999, S. 122.

¹⁷⁸² Dies bedeutet nicht, dass ein mykenischer Einfluss gänzlich geleugnet werden soll, sondern nur, dass sich bereits in der minoischen Dekorkunst seit MM II Tendenzen nachweisen lassen, die auf die oben erörterten Veränderungen in SM IA, SM IB und vor allem in SM II hinweisen.

¹⁷⁸³ Auch Niemeier kommt in seiner Untersuchung zu dem Schluss, dass die Palaststilkeramik von Knossos in einer *rein minoischen Tradition* steht: Wolf-Dietrich Niemeier, *Die Palaststilkeramik von Knossos. Stil, Chronologie und historischer Kontext*, Berlin 1985, S. 217.

¹⁷⁸⁴ Diese Fähigkeit zur Kombination wird häufig auf eine *Stilisierung* der einzelnen Motive zurückgeführt. Doch verwechselt man bei einer derartigen Argumentation Ursache und Wirkung. Zunächst sorgt eine bilaterale Symmetrie im zentralen Ornamentbereich für eine fokussierte visuelle Wahrnehmung. Eine derartige Stärkung des Motivzentrums muss als *sehenswert* empfunden worden sein. Dies lässt sich zumindest aus der bilateral-symmetrischen Ausrichtung sämtlicher Motive in der Folgezeit ableiten. Erst die Einsicht in analoge Symmetriervalenzen ermöglicht die Vorstellung von ikonographisch heterogenen Motiv-Kombinationen. Die Realisierung dieser Vorstellungen manifestiert sich wiederum in einer Stilisierung der einzelnen Motive, wodurch ihre Ver-

4. Erst der Einsatz bilateraler Symmetrien ermöglicht die konsequente inverse Leseweise von Muster und Grund, da im Auge des Betrachters beim Verfolgen von vertikalen Symmetrieachsen die Figur des Musters mit der Figur des Grundes leichter als bei diagonal gleitsymmetrisch ausgerichteten Mustern changieren kann, insbesondere wenn beide flächenmäßig kompatibel sind.
5. Die horizontalen und vertikalen Teilungen – bei beiden handelt es sich um Teilaspekte einer kreuzförmigen Teilung – finiter, an der Kreisfläche orientierter Figuren, geben einen Hinweis darauf, dass die in Kreisformen eingestellten Vierpässe im *Kamares-Stil* und die dadurch möglich gewordenen kreuzförmigen diagonalen Spiegelungen eine Voraussetzung für die Ausbildung einer bilateralen und [und in geringerem Umfang] einer horizontalen Symmetrie in den Dekorationen von SM I und SM II darstellen.
6. Eine Sonderform der bereits in SM IB entwickelten großformatigen bilateralsymmetrischen Motive, die sich von ihrem ornamentalen Kontext zu lösen beginnen, stellen vor allem die Dekorationen von Kylikes dar, die auf einer Gefäßseite nur aus einem singulären, finiten, rotationssymmetrischen, aber in der Regel auch bilateralsymmetrischen Motiv bestehen.¹⁷⁸⁵
7. Neben der zunehmend orthogonalen Ausrichtung der einzelnen Motive mit bilateralsymmetrischer Valenz bestechen die SM II-Dekorationen vor allem durch eine harmonische Ausbalancierung zwischen den dunkelfarbigen Mustern und dem Grund.¹⁷⁸⁶

5.2.1.8. SM III

Die zahlreichen, aus unterschiedlichen, häufig auch aus festländischen Grabungsorten stammenden Funde von SM III-Keramik lassen auf eine gesteigerte keramische Produktion und auf ausgedehnte Handelsbeziehungen schließen.¹⁷⁸⁷ Innerhalb dieser spätminoischen Periode können wiederum drei Phasen¹⁷⁸⁸ klar voneinander unterschieden werden. Zunächst knüpfen

bindung zu einem anderen Motiv oder ihre Einbettung in einen ornamentalen Kontext erleichtert wird. Die Stilisierung des einzelnen Motivs, welche in der Motiv-Kombination zum ornamentalen Schematismus führt, lässt sich demnach als Folge der Ausbildung von bilateralen Symmetrien in heterogenen Motiven begreifen.

¹⁷⁸⁵ Eine beliebte [die sogenannte ephyräische] Gefäßform mit diesem Dekor wird auf eine mykenische Form zurückgeführt; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 154. Zu den mykenischen Gefäßformen siehe auch: Yannis Tzedakis (ed.), *Minoans and Mycenaeans. Flavours of their Time*, Athen 1999, S. 144f.

¹⁷⁸⁶ Diese Balance ist ihrerseits wiederum eine *conditio sine qua non* für eine inverse Leseweise [siehe dazu auch den vierten Punkt der Zusammenfassung].

¹⁷⁸⁷ Zur Übersicht über die Funde von SM III-Keramik siehe neben Betancourt [Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 159ff.] vor allem Athanasia Kanta, *The Late Minoan III Period in Crete. A Survey of Sites, Pottery and their Distribution*, Göteborg 1980.

¹⁷⁸⁸ Bereits Evans hat diese Einteilung vorgenommen.

die Dekorationen der SM III A-Vasen mit ihrer zunehmenden Standardisierung der Ornamentik¹⁷⁸⁹ an die SM II-Dekore an, stellen also eine kontinuierliche Weiterentwicklung dieser Dekore dar. In der folgenden langen und wirtschaftlich stabilen Phase SM III B entstehen die am besten gebrannten minoischen Gefäße. Ihr Dekor zeichnet sich durch eine weitere Reduzierung des ornamentalen Schmucks aus. Dabei wird nicht nur das einzelne Motiv zurückgenommen, indem man durch Abstrahierung jede überflüssige Linie vermeidet, sondern auch der gesamte ornamentale Kontext, indem man die dekorierte Vasenfläche verkleinert.¹⁷⁹⁰ In den SM III C-Gefäßen schließlich geht eine allmähliche Qualitätseinbuße beim Brennvorgang einher mit einer verminderten Sorgfalt beim Auftragen des Dekors. Da zahlreiche SM III C-Dekorationen sich dadurch auszeichnen, dass die Ornamentik jeweils auf eine Vasenseite hin ausgerichtet ist, verhindern sie eine dekorativ-kontextuelle Betrachtung der Vase und reduzieren dadurch die Wahrnehmung des Gefäßes als geschlossene, dreidimensionale Form.¹⁷⁹¹

5.2.1.8.1. SM III A

Die bedeutendsten Vasenfunde stammen aus den Brandschichten des Neuen Palastes von Knossos¹⁷⁹², der am Beginn von SM III A zerstört wurde.¹⁷⁹³

5.2.1.8.1.1. Abstrakte Ornamentbänder bzw. Ornament-Reihungen

Bevorzugt wählt man für den Schulterfries, der sich zur wichtigsten und zunehmend auch zur einzigen Dekorzone¹⁷⁹⁴ mit unterschiedlichen Motiven entwickelt, lineare abstrakte Motive. Diese abstrakt-ornamentalen Bänder zeichnen sich meist durch eine direkte Verbindung der einzelnen Motive untereinander aus, wobei durch die Motiv-Koppelungen bzw. *Anastomose*¹⁷⁹⁵ intermittierende Wellenranken oder einfache, mitunter leicht ondulierende Zickzack-Muster entstehen. Dies liegt in manchen Fällen daran, dass man als singuläres Motiv eine Spirale oder

¹⁷⁸⁹ Nach Betancourt werden auch die Gefäßformen einer Standardisierung unterworfen; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 159.

¹⁷⁹⁰ Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 171. Leere, grundfarbene Flächen korrespondieren mit dunkeln horizontalen Streifen. Der Vasengrund wird als eigenständige Dekorfläche entdeckt.

¹⁷⁹¹ Die Verbindungen mit dem Festland werden in dem folgenden Kapitel in dem Abschnitt über die mykenische Vasenmalerei zur Sprache kommen.

¹⁷⁹² Zu den anderen Fundorten siehe: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 163.

¹⁷⁹³ Dennoch kann dieses Ereignis nicht zur Trennung von SM III A und SM III B dienen; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 163; und: Merwyn Popham, *The Destruction of the Palace at Knossos. Pottery of the Late Minoan III A Period*, Göteborg 1970; und: Merwyn Popham, *Late Minoan Chronology*, *AJA* 74, 1970, S. 226-228; und: Merwyn Popham, *Late Minoan III B Pottery from Knossos*, *BSA* 65, 1970, S. 195-202. Popham unterscheidet zwischen LM A1 und LM A2, wobei sie das Ende von LM A1 mit der Zerstörung des Palastes von Knossos gleichsetzt; zur letzten Palastphase in Knossos und ihrer Deutung in neueren archäologischen Untersuchungen siehe auch: J. Lesley Fitton, *Die Minoer*, Stuttgart 2004, S. 159f.

¹⁷⁹⁴ Die übrigen Vasenteile werden nur durch dunkel horizontale Streifen und die davon ausgesparten Grundflächen gegliedert; siehe dazu u. a. die Abbildungen bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, Taf. 30 C-J.

¹⁷⁹⁵ Der Terminus *Anastomose* wird bewusst gewählt, um zu verdeutlichen, dass es eine künstliche, von der Intention des Motivs nicht notwendige Verbindung ist, welche zwischen zwei gleichartigen Motiven hergestellt wird.

zwei v-förmig aneinandergelegte Zickzack-Hasten wählt. Häufiger jedoch entsteht erst durch die *Anastomose* der einzelnen Motive und/oder Füllornamente ein ondulierendes Band.¹⁷⁹⁶ Meist werden kurvilineare Motive bevorzugt, die mit an- und abschwellenden Linien gezeichnet werden, ein Vorgang, der in der visuellen Wahrnehmung als Bewegung empfunden wird, da sich beim Verfolgen der Konturierungen der Motive die Konsistenz der einzelnen Konture ständig verändert. Verstärkt wird dieser Effekt, wenn die Konturen der Motive in der Fläche innerhalb des breiten äußeren Konturs mit Linien in einem differenzierten Pinselduktus in bestimmten Abständen wiederholt werden.¹⁷⁹⁷ Nicht das einzelne Motiv steht im Zentrum dieser Dekore, sondern die Vernetzung, der ornamentale Verband in der Form eines horizontalen umlaufenden Ornamentbandes. Da sich in Streifen eine diagonale Gleitsymmetrie nur rudimentär ausbilden kann – es fehlt die Fläche zum Gleiten – nimmt das Auge des Betrachters vor allem aneinandergereihte bilaterale und/oder horizontale Symmetrieachsen wahr, wodurch die Motive trotz schwellender Linienführung als statische Konstrukte wahrgenommen werden. Der Zwiespalt im Auge des Betrachters, eine Entscheidung zwischen einem bewegten und einem fixierten Dekor treffen zu müssen, wird durch zwei weitere Faktoren schließlich einem eindeutigen Votum zugeführt. Zunächst sind es die zahlreichen eingestellten Motive, welche sich meist aus einem Konglomerat parallel geführter Linien unterschiedlicher Länge zusammensetzen, die zu einer flächig gebreiteten Gestaltung der Motive und damit zu ihrer ruhenden Position beitragen. Darüber hinaus sind es die horizontalen Streifen in anderen Teilen des Vasenkörpers, welche die Ausbildung von Fläche in den dazwischenliegenden Bereichen – und dazu gehört neben unterschiedlich breiten grundfarbenen Streifen auch das Ornamentband – fördern. Parallel gesetzte dunkle Linien innerhalb eines Motivs wie auch unterschiedliche breite, dunkle, horizontale Streifen erzeugen letztlich in der visuellen Wahrnehmung das gleiche Phänomen: Sie signalisieren dem Betrachter eine dazwischenliegende Fläche. Begrenzte Flächen wiederum werden als ein beharrendes Moment wahrgenommen.¹⁷⁹⁸

¹⁷⁹⁶ So entsteht z.B. das Ondulieren des Zickzack-Frieses, indem man in die nach unten offenen Zickzack-Hasten dunkle parallele Linien, die zur Musterbasis hin breiter werden, einstellt. Je länger die parallel verlaufenden Linien werden, desto mehr nähern sie sich der Kreislinie an, wodurch sie dem rechtwinkligen Eindruck der Zacken entgegenarbeiten; siehe dazu die Umzeichnung eines Zickzackfrieses bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 167 Abb. 119 C. In einem anderen Fall kommt die visuelle Verbindung zwischen getrennten Zickzack-Hasten durch ein in geringem Abstand über den Zacken laufendes Wellenband zustande: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 167 Abb. 119 M.

¹⁷⁹⁷ Das gleiche Phänomen stellt sich auch bei eingestellten Linien ein; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 167 Abb. 119 E, M.

¹⁷⁹⁸ Die neuen abstrakten Motive in den ornamentalen Bändern werden u. a. von Popham als Übernahmen von textilen Vorlagen angesehen; siehe dazu: Merwyn Popham, *Late Minoan Pottery*, A Summery, BSA 62, 1967, S. 337-351.

5.2.1.8.1.2. Dekore mit vegetabilen und zoomorphen Elementen

Wesentlich seltener als die abstrakt-ornamentalen Friese werden vegetabile und zoomorphe Friese als Schulterdekor eingesetzt. Analog zu den abstrakt-geometrischen Motiven gleiten die meist bilateral-symmetrischen vegetabilen Motive in abstrahierter Form unverbunden hintereinander. Da die vegetabilen Motive meist liegend gezeigt werden, unterliegt die Gesamtausrichtung des Frieses einer horizontalen Symmetrie.¹⁷⁹⁹

Die wichtigsten zoomorphen Motive dieser Phase stellen Vögel unterschiedlicher Arten dar, die sich in den vorherigen Dekorationsphasen nur in wenigen Fällen nachweisen lassen.¹⁸⁰⁰ Betancourt¹⁸⁰¹ vermutet, dass das Vogel-Motiv in der Vasenmalerei aus den sogenannten *Nil-szenen* der großfigurigen Malerei entlehnt worden sei, da auch in die ornamentalen Vogel-Kontexte – analog zur Wandmalerei – Fische, Flusspflanzen und ähnliche Motive eingebunden werden. Selbst wenn man die Muster, welche sämtliche Vasen-Motive gleichermaßen auszeichnen, als eine graphische Umsetzung polychromer Fresken versteht, wird dennoch zwischen beiden Gattungen ein gravierender formaler Unterschied sichtbar: Während in den Landschaftsszenen der Wandmalerei die diagonale Ausrichtung sämtlicher Motive vorherrscht,

¹⁷⁹⁹ Dabei nimmt die Stilisierung der vegetabilen Motive derartige Formen an, dass es unmöglich ist, eine botanische Gattung zu erkennen. Nur das Motiv einer Blüte und des dazugehörigen Stängels kann noch wahrgenommen werden; siehe dazu: Merwyn Popham, *Late Minoan Pottery, A Summery*, BSA 62, 1967, S. 344, Abb. 5,2. Dies gilt auch für sogenannte *Blatt-Motive*; siehe dazu: Merwyn Popham, *Late Minoan Pottery, A Summery*, BSA 62, 1967, S. 344, Abb. 5,14.

¹⁸⁰⁰ Siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 164. Betancourt führt dies darauf zurück, dass Vögel vielleicht eher als Motive auf Stickereien oder auf bemalten Holzkästen eingesetzt wurden, beides Materialien, die über die Zeit hinweg wenig Bestand haben.

¹⁸⁰¹ Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 164ff. Betancourt verweist hier u. a. auf eine Wandmalerei aus Raum 5 des Westhauses in Akrotiri, Thera, welche von Marinatos der Phase SM IA zugeordnet wird; siehe dazu: Spyridon Marinatos, *Excavations at Thera*, Band VI, Athen 1974, Farbtafel 8. Betancourt vergleicht diese Szene mit einer Vogeldarstellung auf einer Pyxis aus einem Grab in Alatsomouri [Betancourt, S. 168 Abb. 120]. Der formale Vergleich ist jedoch schwierig, da der Vasenmalerei die Polychromie des Freskos fehlt. Während die Wandmalereien in den Darstellungen von Tieren, Pflanzen und dem Fluss bis auf wenige Ausnahmen nur farbliche, jedoch keine formalen Korrespondenzen zeigen, dominieren in den *landschaftlichen* Darstellungen mit Vögeln in der Vasenmalerei formale Entsprechungen. Unterschiedliche Musterkonfigurationen – wie Schraffuren, Punkte, parallel gesetzte Wellenlinien – innerhalb der Vogelkörper korrespondieren mit vegetabilen Texturen. Dies kann man als graphische Umsetzung eines polychromen Wandgemäldes lesen, doch ergeben sich bei dieser Deutung einige Diskrepanzen. So stellt das Fresko zwar keine realitätsnahe Beziehung zwischen den einzelnen Objekten her, auf einige *natürlich* anmutende Relationen – wie z.B. die Größenrelation zwischen Raubtier und Vogel oder zwischen Baum und Vogel – wird jedoch geachtet. Anders verhält es sich hingegen in den sogenannten *Natur*-Darstellungen auf der Pyxis. Hier beherrschen die fliegenden Vögel das Bildfeld, während die vegetabilen Motive nur als Accessoires fungieren. Der größte Unterschied zeigt sich jedoch im formalen Aufbau: Während sämtliche zoomorphen und vegetabilen Figuren des Landschaftsfreskos diagonal ausgerichtet sind, dominiert in den Figuren der Pyxis-Dekoration eine orthogonale Ausrichtung. Nur einzelne Blütenmotive orientieren sich diagonal. Abgesehen von der Vogeldarstellung im Profil unterliegen jedoch sämtliche Motive – auch die fliegenden Vögel [mit Ausnahme von Schnabel und Schwanz] – einer bilateralen Symmetrie. Im Landschaftsfresko hingegen sind nur einige vegetabile Motive bilateralsymmetrisch aufgebaut, vor allem die Tiere entziehen sich jedoch diesem Ordnungsprinzip. Dass man auf eine bilaterale Symmetrie keinen Wert legte, demonstriert der fliegende Vogel im linken oberen Quadranten [Farbtafel 8]. Obwohl seine Flügel symmetrisch zur Mittelachse gebreitet sind, ist der Körper in asymmetrischer Weise bemalt, sodass keine bilaterale Symmetrieachse aufgebaut werden kann.

dominiert in den figuralen Darstellungen der Vasenmalerei eine orthogonale Ausrichtung und die meisten Motive sind bilateral symmetrisch organisiert, auch in den seltenen Fällen, in denen sie sich im Kontext diagonal orientieren. In der Wandmalerei hingegen zeigen nur vegetabile Motive eine latent bilaterale Ausrichtung, die jedoch gegenüber der Dominanz der Diagonale in den Hintergrund tritt. Die Ausführungen machen deutlich, dass der Interpretation von Betancourt, der in den späteren figuralen SM IIIA-Vasendekorationen einen *fortschreitenden Verlust der Bildeinheit*¹⁸⁰² sieht, nicht gefolgt werden kann, da die Strukturanalyse der SM III A-Dekorationen ergeben hat, dass gerade in dieser Phase ein wichtiger Schritt hin zu einer kompositorischen Einheit einer Bildfläche vollzogen wird. Erst die bilaterale Konzeption vor allem belebter Motive und ihre Homogenisierung in der Fläche durch parallel geführte Linien führen in der minoischen Vasenmalerei zu einer Gestaltung, in welcher eine Fläche zum intendierten einheitlichen Träger eines malerischen bzw. zeichnerischen Entwurfes wird.¹⁸⁰³

5.2.1.8.2. SM III B

In der Phase SM III B¹⁸⁰⁴ entstehen die vom technischen Standpunkt her hochwertigsten minoischen Vasen.¹⁸⁰⁵ Eine genaue stilistische Zäsur zwischen den SM III A-Dekoren und den SM III B-Dekoren lässt sich hingegen nicht aufzeigen, da die wichtigsten Stilelemente von SM III A, Abstrahierungen und Stilisierungen, kontinuierlich weitergeführt werden. Nur langsam erfahren diese Mittel eine Steigerung. Das sich allmählich herausbildende dekorative Schema mit wenigen dunklen horizontalen Streifen, die häufig den Vasenfuß, den Anstieg unterhalb des größten Umfangs oder den größten Umfang selbst betonen, sowie dem – in der Regel – umlaufenden Schulterfries kann als ein Prototyp für die spätere strukturelle Gestaltung der Dekore in der protogeometrischen und geometrischen Vasenmalerei gelten.¹⁸⁰⁶ Als Motive für die umlaufenden Schulterfriese werden häufig geometrische oder abstrahierende Konfigurationen gewählt, die sich aus mehreren, leicht undulierenden Linien zusammensetzen. Dabei zeigt die

¹⁸⁰² *This gradual loss of pictorial unity is one of the most important characteristics of LM III as a whole:* Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 168.

¹⁸⁰³ Betancourt u. a. hingegen verweisen auf einen mykenischen Einfluss, der die *natürlichen* minoischen Landschaftsdarstellungen gestört habe; siehe dazu die vorherige Anmerkung.

¹⁸⁰⁴ Zur Abhängigkeit der Datierung von SM III A von den Stilphasen des Festlandes wird im folgenden Kapitel über die mykenische Ornamentik Stellung bezogen. Weitere Literaturangaben zu diesem Thema finden sich bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 171. Eine kurze Einführung zur festländischen Keramik findet sich bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 1-30.

¹⁸⁰⁵ Zwar fehlt nach wie vor ein von der minoischen Forschung einhellig akzeptiertes Merkmal, wodurch das Ende von SM III A sich eindeutig charakterisieren ließe, doch die Richtung der stilistischen Entwicklung, die in den einzelnen Zentren unterschiedlich schnell stattfindet, ist eindeutig und daher auch beschreibbar; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 171.

¹⁸⁰⁶ Die Frage, ob es sich dabei um eine genuin minoische oder eine mykenisch beeinflusste Entwicklung handelt, ist müßig, da man in diesem Zeitraum – so Betancourt – von einem internationalen Keramik-Stil sprechen kann: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 176.

Differenz der Linienstärken im Vergleich zu den Linienzeichnungen in den SM III A-Dekorationen eine abnehmende Tendenz, d. h. die unterschiedlichen Linien eines Motivs werden meist gleich breit gezeichnet, wodurch der Akzent, welcher durch eine kräftige Konturierung entstände, herabgesetzt wird bzw. gänzlich entfällt.¹⁸⁰⁷ Der Verzicht auf eine kräftige dunkle Umrandung lässt die Motive quasi auf der Fläche *schwimmen*, ein Effekt, der durch transparente Binnenschraffuren, die den hellen Grund durchscheinen lassen, noch verstärkt wird. Gleichsam dissoziiert gleiten die Motive, die häufig auch separat, als einfache Reihung nebeneinander liegen, auf der Vasenfläche dahin. Dieser Eindruck des Gleitens wird durch eine leichte Betonung der äußeren Linie innerhalb des Flächendekors eines Motivs verstärkt.¹⁸⁰⁸ Doch im Gesamteindruck des Frieses dominiert der Effekt einer Homogenisierung des Dekors. Dies wird u. a. von Betancourt pejorativ als Schematismus interpretiert.¹⁸⁰⁹ Nicht gewürdigt wird hingegen die Leistung, ein Empfinden für die zu dekorierende Fläche zu entwickeln und sie mit einem homogenen Dekor zu schmücken, einem Dekor, in welchem das singuläre Motiv zurücktritt, um einen neuen dekorativen Kontext herzustellen. Während dies in SM III A noch durch eine *Anastomose* der einzelnen Motive geschah, erfolgt es nun durch eine graduelle Destruierung des Motivs.¹⁸¹⁰ Dabei erlaubt die abstrahierend-geometrische Formensprache dem Betrachter sowohl eine assoziierende *Vergegenständlichung* des Motivs als auch das Lesen des

¹⁸⁰⁷ Nur die Rhomben und die Zickzack-Hasten werden weiterhin etwas kräftiger konturiert; siehe dazu die Abbildung einer schematischen Frieszeichnung bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 176 Abb. 123 D, K.

¹⁸⁰⁸ Dies gilt vor allem für das Motiv der Wellenlinie und das Motiv des Halbkreises; siehe dazu die Abbildung einer schematischen Frieszeichnung bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 176 Abb. 123 A, C.

¹⁸⁰⁹ Doch in dieser Standardisierung liegt nach Betancourt auch der Erfolg der SM III B-Dekorationen; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 160. Zu einer negativen Bewertung des Schematismus der spätern Dekore siehe auch: Oliver Dickinson, *The Aegean Bronze Age*, Cambridge 1994, S. 122:[...] *im besten Fall zeigen die Dekoration eine Bemühung darum, dass die Dekoration zur Form passt, sowohl von der Positionierung der Motive als auch von ihrer Größe her.*

¹⁸¹⁰ Der Unterschied zwischen SM IIIA- und SM IIIB-Dekorationen lässt sich vor allem an den Motiven mit intermittierenden Wellenranken aufzeigen. Siehe dazu die schematische Umzeichnung eines Wellenranken-Motivs aus SM III A bei: Merwyn Popham, *Late Minoan Pottery*, *A Summery*, BSA 62, 1967, S. 348 Abb. 5,3; und die schematische Umzeichnung eines Wellenranken-Motivs aus SM III B ebenfalls bei: Merwyn Popham, *Late Minoan Pottery*, *A Summery*, BSA 62, 1967, 348 Abb. 6,6. Die s-förmigen Wellenranken des SM III A-Dekors entstehen durch eine einzige, an- und abschwellige Linie, wobei der sich einrollende Teil mit dem anschwellenden Strich sich jeweils in die abschwellige, auslaufende Linie, welche sich während des Ausrollens aus der Diagonalen in die Horizontale begibt, des vorherigen Motivs schmiegt. Obwohl auch in diesem Fries die Motive unverbunden sind, entsteht dennoch eine fortlaufende Beziehung zwischen den einzelnen Motiven, sodass die Reihung als fortlaufendes Friesband bzw. als in sich geschlossenes System wahrgenommen wird. Im SM III B-Dekor hingegen wird die Motivreihung entzerrt, werden die unterschiedlichen Linienbreiten standardisiert und das einzelne Motiv wird in mehrere parallel verlaufende Linien aufgelöst. Einer vollständigen horizontalen Symmetrie innerhalb des Motivs steht die unterschiedliche Ausprägung der beiden Enden der Figur entgegen: Während die linken, c-förmig gebogenen Linien in eine dunkelfarbige Spitze auslaufen, enden die Linien der rechten Seite der Figur abrupt, parallel übereinander stehend, sodass die Figur quasi aporetisch geöffnet bleibt. Andererseits ist es jedoch diese Öffnung, welche im Auge des Betrachters dazu führt, den Fries nach rechts weiterzulesen.

Frieses als eine abstrakte, rhythmische Reihung,¹⁸¹¹ wodurch die *Sprache* des Ornamentes vielseitiger bzw. *polyglotter* wird, um in der sprachlichen Metaphorik zu bleiben.

5.2.1.8.3. SM III C

Nur allmählich grenzen sich die SM III C-Dekorationen¹⁸¹² erkennbar von der vorherigen Phase ab. Zunächst werden die Gefäße noch gut gebrannt und präzise bemalt. Im Laufe der Zeit lässt jedoch sowohl die technische Qualität des Brandvorgangs als auch die akkurate Dekorierung nach.¹⁸¹³ Zahlreiche Dekore führen die Tradition der umlaufenden, nun jedoch deutlich schmaleren Friese mit meist voneinander separierten Motiven fort. Das Motiv-Repertoire setzt sich vor allem aus einfachen Elementen wie Rauten, Spiralen, Ranken u. a. zusammen, wobei jedoch in der Regel keine Destruierung bzw. Auflösung des Motivs in parallel verlaufende Linien oder eine Füllung des Motivs mit Schraffuren stattfindet.¹⁸¹⁴ Eine wichtige Ausnahme bilden die zahlreichen Zwickelfüllungen. Durch sie werden vor allem die Ecken eines Motivs mit kurvilinearen Linien gefüllt, die – parallel nebeneinander gesetzt – sich zu Kreissegmenten konstituieren.¹⁸¹⁵ Außer in den Spiral- und Wellenranken-Motiven dominiert in sämtlichen geometrisch-abstrahierenden Motiven eine bilaterale Symmetrie bzw. bei horizontal eingesetzten Motiven eine horizontale Symmetrie.¹⁸¹⁶ Ein neuer Aspekt innerhalb der Entwicklung der minoischen Ornamentik entsteht durch die Verbindungen heterogener ornamentaler Elemente oder Motive zu einer ornamentalen Komposition.¹⁸¹⁷ Derartige komposite Konfigurationen zeichnen sich stets durch eine vollständige oder zumindest in großen Teilbereichen ausgebildete bilaterale Symmetrieachse aus, selbst dann, wenn die einzelnen Motive sich

¹⁸¹¹ Eine formale Homogenisierung lässt sich auch in der Darstellung der Oktopoden feststellen. Die Tentakeln reduzieren sich zu ondulierenden Linien, der bilateral gestaltete Kopf und der analog konstruierte Körper erscheinen meist noch als schmale, dunkle, zentrale Fläche; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 176 Abb. 123 K. In einigen Flächen verzichtet man auf die Darstellung des Körpers völlig, sodass sich nur noch die Tentakeln um den Körper winden; siehe dazu die Abbildung eines Gefäßes aus Knossos bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, Taf. 30 E.

¹⁸¹² Die wichtigsten Abhandlungen zu dieser minoischen Keramikphase zitiert Betancourt: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 178.

¹⁸¹³ Der Beginn von SM III C fällt historisch zusammen mit einem allgemeinen Zusammenbruch der ägäischen Kulturen; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 178.

¹⁸¹⁴ Gegen Ende dieser Phase verlieren die Zeichnungen der Linien ebenso an Präzision wie die Platzierung der Motive. Letzteres führt zu einer variierenden Breite der Zwischenräume; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 179.

¹⁸¹⁵ Siehe dazu die schematische Zeichnungen einiger SM III C-Muster bei: Merwyn Popham, *Late Minoan Pottery*, A Summery, BSA 62, 1967, S. 350 Abb. 7 (Nr. 1,2,9,10).

¹⁸¹⁶ Dies gilt auch für komposite Dekore; siehe dazu die schematische Umzeichnung eines Musters bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 180 Abb. 126 F.

¹⁸¹⁷ So konfiguriert sich ein flächenfüllendes Dekor aus einer zentralen bilateralen Symmetrieachse, die aus mit Kreuzschraffuren versehenen Rauten besteht, welche von zwei parallel geführten Linien flankiert werden, wobei sich jeweils aus der äußeren Linie eine horizontal geführter Bogen entwickelt, der in einer Spirale endet; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 180 Abb. 126 F.

asymmetrisch verhalten. Dies ist ein Indiz dafür, dass man in dieser Phase bilaterale Symmetrien zunehmend als leitende Symmetrie-Eigenschaft aufzufassen beginnt, sodass sich formal heterogene Motive unter dem bilateralen *Leitmotiv* zu spiegelnden und damit bilateral-symmetrischen Systemen gruppieren können.¹⁸¹⁸ Das Verfahren, unterschiedliche finite asymmetrische Motive zu kombinieren und sie mit Hilfe einer fiktiven zentralen, bilateralen Symmetrieachse zu spiegeln, stellt ein wichtiges innovatives Moment innerhalb der Entwicklungsgeschichte der Ornamentik dar, da es die Eingliederung von primär asymmetrischen Motiven bzw. Motiv-Kombinationen in einen bilateral symmetrischen Ornamentverband ermöglicht. Zwar kennt auch die ägyptische und altorientalische Ornamentik die Kombination und/oder Einstellung finiter rotationssymmetrischer Motive, doch werden hier in der Regel nur gleichartige Motive jeweils zu einem analogen bilateral-symmetrischen Verband zusammengestellt.¹⁸¹⁹

Eine wichtige Ausgangsbasis für die Sicherheit, mit welcher in den spätminoischen Dekorationen das Zusammenfügen heterogener Elemente zu einer Konfiguration erfolgt und wesentliche Eigenschaften der einzelnen Motive zugunsten eines zentralen formalen Prinzips, das die gesamte Dekoration beherrscht, aufgehoben werden, stellt die Einbettung finiter asymmetrischer Motive in diagonal gleitsymmetrische Systeme dar, ein Verfahren, welches bereits im sogenannten *Kamares-Stil* zur Blüte gelangt. So erleichtert der sichere Umgang mit der Vernetzung heterogener Elemente innerhalb eines diagonalen Systems im mittelminoischen Dekor, die Transponierung dieses Verfahrens auf das bilateral-symmetrisch ausgerichtete dekorative System der Spätzeit. Gleichzeitig ist das analog angewandte Verfahren der Vernetzung äußerst heterogener Elemente und Ornamentstrukturen in den Vasendekoren von MM II und MM III C ein wichtiger Hinweis dafür, dass es sich bei diesem Verfahren um ein genuin der minoischen Tradition verhaftetes Vorgehen handelt. Dies wiederum führt zu einer Entkräftung traditioneller Theorien, die einen relevanten festländischen Einfluss voraussetzen.

Des Weiteren verwundert es nicht, dass – parallel zu diesem komplexen ornamentalen Dekor – die Anzahl der anthropomorphen und zoomorphen figuralen Darstellungen¹⁸²⁰ in den SM III C-

¹⁸¹⁸ Auch die Beschränkung des Dekors jeweils auf eine Vasenseite führt im Auge des Betrachters zu einer Verstärkung der bereits im Dekor vorhandenen bilateralen Symmetriewertigkeit. Dabei ist auffällig, dass größere singuläre Motive auf einer Vasenseite seltener werden, vielleicht aus dem Grund, weil sich in finiten bilateral-symmetrischen Motiven die Symmetrie letztlich auf das Motiv beschränkt und nicht zu Vernetzungen im Auge des Betrachters einlädt, zumal das korrespondierende Motiv auf der anderen Vasenseite für den Betrachter unsichtbar bleibt.

¹⁸¹⁹ So verbinden sich die asymmetrischen laufenden Spiralen zu einem für das Auge des Betrachters bilateral-symmetrisch erscheinenden vierfachen Spiralverband; siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 48,153.

¹⁸²⁰ Siehe dazu die Darstellung eines nach rechts gewandten Reiters in einem eingefassten Bildfeld auf einem Krater aus Mouliana bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 181 Abb. 127.

Dekorationen steigt, denn was sind letztlich insbesondere menschliche Darstellungen in Bezug auf die Präsentation ihrer visuellen Struktur anderes als die Subsumption primär asymmetrischer Elemente unter eine zentrale bilaterale Symmetrieachse?¹⁸²¹ Unterstützt durch eine stärkere Ornamentalisierung der Figuren schreitet vor allem in den figuralen Dekorationen die Homogenisierung von Ornament und Fläche bzw. der Ausgleich von Dunkel und Hell fort. Beide Prozesse wirken in dialektischer Weise aufeinander, sodass sich aus figuralen Darstellungen allmählich eigenständige ornamentale Systeme entwickeln. Paradigmatisch lässt sich diese Entwicklung am Motiv des Oktopus verfolgen.¹⁸²² Nachdem die Tentakeln der Oktopoden in den SM III B-Dekorationen allmählich zu ornamentalen Ranken mutierten, mitunter sogar durch Verzicht auf die Ausbildung einer zentralen Körperform, verbreitern sich in einigen SM III C-Dekoren die jeglicher Naturähnlichkeit beraubten Tentakeln zu konkav-konvex geformten dunklen Flächen, die von breiten hellen Streifen gerahmt werden. Diese Streifen stellen einen hellen Kontrast zu den dunklen Tentakeln dar. Die kontrastive Wirkung behauptet sich auch an den Außenseiten der Tentakeln, da weite Areale der Tentakeln von unterschiedlich breiten Schraffierungen, deren Richtung variieren, umgeben sind. Auch die zentralen Kopf- und Körpermotive der Oktopoden weisen analoge Hell-Dunkel-Kontraste wie die Tentakel auf. Hier bilden die Streifen eine alternierend hell-dunkle Rahmung der Augen und konstituieren sich unterhalb der Augen zur unteren Kopfpattie. Wie der dunkle Mittelteil der Tentakeln setzt sich auch die zentrale dunkle Partie des Kopfes von den hell und dunkel rahmenden Streifen ab. Das Zentrum derartiger Kompositionen liegt meist in Schulterhöhe, da hier die Augen der Oktopoden sitzen: Von zwei hellen konzentrischen Kreisen umgeben, dominieren die beiden hellgrundigen Augenflächen sowohl als bilaterales Symmetriesystem, dessen zentrale Achse sich im unteren Kopfteil fortsetzt, als auch als zwei finite rotationssymmetrische Systeme. Da in diesen Darstellungen zugleich auf jegliches Element, welches als Naturnähe identifiziert werden könnte, verzichtet wird, vollzieht sich eine Ornamentalisierung der Oktopoden in weit stärkerem Maße, als es in den vorherigen Phasen der Fall war. Auf diese Weise entsteht nicht nur ein komplexes formales, sondern in gewisser Weise auch ein komplexes koloriertes System, da das Dekor über differenzierte Hell-Dunkel-Werte verfügt.¹⁸²³ Selbst in mehrfigurigen Darstellungen scheint man eine Gleichwertigkeit

Sowohl die dunklen Flächen des gepanzerten Reiters als auch die dunkle Fläche des langgestreckten horizontalen Pferdekörpers unterliegen ganz bzw. teilweise einer bilateralen bzw. einer horizontalen Symmetrie.

¹⁸²¹ Betancourt hingegen begreift die *pictorial decoration* vor allem als antagonistisches Prinzip zum ornamentalen Vasendekor; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 179.

¹⁸²² Siehe dazu die graphische Umzeichnung eines Ausgussgefäßes aus einem Grab in Tourloti bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 183 Abb. 130.

¹⁸²³ Neben Schwarz und Weiß verfügt die Dekoration je nach der Dichte der gesetzten Schraffuren über unterschiedliche Grauwerte.

oder zumindest einen Ausgleich in Bezug auf den Einsatz von hellen und dunklen Flächen anzustreben.¹⁸²⁴ Insbesondere in rein ornamentalen Dekorationen kann dieses Streben nach farbllichem Ausgleich zum Phänomen des *horror vacui* führen.¹⁸²⁵ Kennzeichnend für derartige Dekore sind flächendeckende Kombinationen heterogener Motive, welche sich zu unterschiedlichen bilateralen Symmetriegruppen zusammensetzen.¹⁸²⁶

5.2.1.8.4. Zusammenfassung

Die Vasendekorationen der unterschiedlichen Phasen von SM III stellen eine konsequente Weiterentwicklung der in SM I und SM II entwickelten dekorativen Struktur dar.

Die wichtigsten Merkmale dieser Struktur sind:

1. Bilateralsymmetrische Valenzen: Die Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Struktur sowohl in den einzelnen Motiven als auch im ornamentalen Verband nimmt von SM III A nach SM III C hin zu.
2. Darstellungen menschlicher Figuren: Mit der zunehmenden Ausbildung von bilateralsymmetrischen Valenzen steigt die Anzahl der Darstellungen menschlicher Figuren in den Vasendekorationen, sodass zu fragen ist, ob nicht zwischen beiden Phänomenen ein Zusammenhang besteht. Es liegt nahe, dass erst die Ausbildung und Beherrschung von bilateralsymmetrischen Strukturen ein adäquates visuelles Modul für die Darstellung menschlicher Figuren liefert. Ein Vergleich mit den bereits behandelten Dekorationen Ägyptens und des Alten Orients zeigt, dass sich bilateralsymmetrische Valenzen in den erhaltenen Fragmenten der altägyptischen und der altorientalischen Malerei¹⁸²⁷ bereits an der Schwelle zum 3. Jahrtausend nachweisen ließen. Dies gibt Anlass zu der These, dass die Ausbildung von bilateralen Symmetrien in Motiven eine wichtige Grundlage für die früh einsetzende großformatige Wandmalerei in diesen beiden bronzezeitlichen Hochkulturen darstellt.
3. Abstrahierung: In SM III A ist es zunächst eine ondulierende Konturierung, in SM III B eine Destruierung durch Schraffierung und in SM III C eine Reduzierung des Motivs auf eine einzige, eckige Linienführung, welche vor allem in den umlaufenden Schulterfriesen zu einer Abstrahierung der eingesetzten Motive führt.

¹⁸²⁴ Dies gilt vor allem für die mehrfigurigen Darstellungen auf den Larnakes, die aber zum größten Teil etwas früher, d.h. in SM III A-B entstanden sind; siehe dazu die Abbildungen bei: Caterina Mauriannaki, *Recherches sur les larnakes minoennes de la Crète occidentale*, Rom 1972, Taf. XXIf.

¹⁸²⁵ Es verwundert nicht, dass sich das ornamentale Modul, welches auf eine ideale Weise auf einem Ausgleich zwischen Hell und Dunkel bzw. zwischen Weiß und Schwarz basiert, das Schachbrettmuster, sich häufig in diesen Ornament-Konfigurationen findet; siehe dazu u. a.: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, Taf. 31 J.

¹⁸²⁶ Siehe dazu die Abbildungen von zwei Deckelkannen bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, Taf. 31 I-J.

¹⁸²⁷ Die steinzeitliche vorderorientalische Malerei griff für die Darstellung von Figuren auf rotationssymmetrische Strukturen zurück, eine Struktur, die sie analog auch für nicht-darstellende Elemente verwendete.

4. Exakte Ausführung der Dekoration: Sowohl die Isolierung des einzelnen Motivs als auch die Reduzierung des Motivs auf wenige Linien erleichtern eine exakte Platzierung und den gleichen Abstand zwischen den einzelnen Motiven innerhalb einer Motiv-Reihung.
5. Komposition: Das Verständnis für bilateralsymmetrische Strukturen erleichtert den Zusammenschluss primär asymmetrischer Motive zu einer neuen, spiegelsymmetrischen Komposition, die jeweils aus abstrakten, abstrahierten oder gegenständlichen Motiven oder aus einer Mischung aus allen drei Motivgruppen bestehen kann. In letzterem Fall kommt es zu einer bildähnlichen Gestaltung.

5.2.1.9. Subminoische Keramik

In den Dekoren der schlecht gebrannten subminoischen Gefäße, auf deren Oberflächen die Farbe nur schwer haftet, wird das Motiv-Repertoire aus den SM III C-Dekorationen in einer vereinfachten, zunehmend abstrahierenden Manier weiterhin eingesetzt. Mitunter wird sogar auf Ritzungen zurückgegriffen.¹⁸²⁸ Auch bei den gemalten Motiven gibt man geraden Linien bzw. rechteckigen Motiven gegenüber kurvulinen Linien-Systemen den Vorzug. Anstelle der frei gleitenden Motiv-Reihungen treten häufig lineare Bänder wie einfache Zickzack-Reihungen oder ondulierende Linien mit unterschiedlichen Amplituden. Dies macht sowohl eine akzentuierte Konturierung als auch eine Ausgestaltung der Innenfläche des Motivs durch Schraffuren oder eine Auflösung des Motivs in parallel geführte Linien überflüssig. Die Reduzierung des ornamentalen Systems geht einher mit einer Verkleinerung der dekorierten Fläche: Nur die Schulterfläche wird noch mit einem ornamentalen Fries dekoriert. Die übrigen Teile des Gefäßkörpers hingegen belässt man entweder tongrundig oder man verziert sie mit dunklen, horizontal umlaufenden Bändern in unterschiedlicher Breite.

5.2.2.10. Zusammenfassung der strukturellen Entwicklung innerhalb der minoischen Keramikdekoration

Die Struktur der minoischen Vasendekore entwickelt sich von FM I bis hin zu SM III von einer primär diagonalen Ausrichtung der frühen Dekore über die Ausbildung diagonalen gleitsymmetrischer Systeme vor allem in MM II, im sogenannten *Kamares-Stil*, hin zu einer Ausbildung von bilateralsymmetrischen Valenzen innerhalb der einzelnen Motive, ein Vorgang, der in der Spätphase der spätminoischen Periode schließlich zur orthogonalen Orientierung des

¹⁸²⁸ Das häufigste geritzte Motiv, welches auf Schulterfriesen eingesetzt wird, ist das Dreieck; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 186.

gesamten Dekors führt. Dabei handelt es sich strukturell um zwei sehr unterschiedliche Pole, zwischen denen sich diese Entwicklung vollzieht. Während in der Struktur von diagonalen Gleitsymmetrien neben dem Aspekt der *Bewegung*, welcher im Auge des Betrachters durch eine diagonale, häufig asymmetrische Ausrichtung des Motivs entsteht, stets auch eine flächendeckende Potenz zumindestens latent vorhanden ist, zeichnen sich bilateralsymmetrische Dekore durch eine Betonung ihres Zentrums bzw. ihrer Zentren aus. Das auf die Motiv- bzw. Musterzentren hin orientierte Auge wird nicht mehr dazu angeregt, ein durch diagonale Gleitsymmetrien intendiertes Bewegungsmoment zu verfolgen. In einem weiteren Schritt kann die Orthogonalisierung der einzelnen Motive in Beziehung zu dem ebenfalls orthogonal ausgerichteten Vasenkörper gesetzt werden. In diesem Fall führt eine Überprüfung den Betrachter zu dem Schluss, dass es sich in Bezug auf die bilateralsymmetrische Struktur um analoge Systeme handelt. Da im Zentrum dieser Beobachtung die orthogonale Ausrichtung des Vasenkörpers steht, wird die Struktur des Dekors – dies gilt insbesondere für das moderne Betrachterauge – als anhängendes Merkmal zur architektonischen Struktur des Vasenkörpers wahrgenommen. Aus diesem Grund steht die unterschiedliche Relation von Dekor und Vasenkörper im Zentrum der Formanalysen zur minoischen Keramik in den bereits erwähnten Untersuchungen von Matz, Furumark und Walberg.¹⁸²⁹ Die vorliegende Untersuchung geht jedoch einen anderen Weg, da bei einer Formanalyse im Sinne Furumarks die Gefahr besteht, die eigenständige qualitative Leistung der ornamentalen Dekoration aus dem Auge zu verlieren. Verfolgt werden soll nicht die Relation zwischen Träger und Objekt, sondern die Relation von Ornament und Figur innerhalb einer dekorierten Oberfläche. Daher werden die Beziehungen des Dekors zum Vasenkörper nur dann in die Analysen einbezogen, wenn es für die Beschreibung der applizierten Ornamentik unerlässlich ist. Dies ist z. B. bei den frühminoischen Dekorationen der Fall.

1. FM I-III: Lineare Ornamentik, häufig als Ritzung dominiert. Dabei werden weite Flächen der Vase unbemalt belassen. Obwohl seit FM II einzelne Friese orthogonal ausgerichtet sind, überwiegt weiterhin im Auge des Betrachters der Eindruck einer diagonalen Orientierung, da die einzelnen Friese bzw. Muster auf die einzelnen, meist asymmetrisch konzipierten peripheren Vasenteile orientiert sind. Die in FM I und FM II üblichen Ritzmuster werden in FM III durch ein weißes Dekor abgelöst.
2. MM I-III: Neben Weiß treten Rot und Gelb als weitere Farben des Dekors hinzu. Erst in MM III B kommt es erneut zu einer Reduktion mit Weiß als ausschließlicher Dekorfarbe.

¹⁸²⁹ Eine kurze Zusammenfassung der Kriterien zur Formanalyse findet sich bei: Jörg Schäfer, Die Archäologie der altägäischen Hochkulturen. Einführung in die Bedeutung des Fachgebietes und in die methodische Forschung, Heidelberg 1998, S. 136ff.

MM II: Kurvilineare Muster-Systeme konfigurieren sich zu einem flächendeckenden, diagonal ausgerichteten Dekor [*Kamares-Stil*]. In MM III konfigurieren sich ursprünglich abstrakte ornamentale Elemente zu gegenständlichen Verbindungen [*pictorialization*], mitunter auch zu Darstellungen menschlicher Figuren. Dieser Vorgang führt innerhalb des Ornament-Motivs zu einer Differenzierung zwischen unten und oben.¹⁸³⁰

3. In SM IA erfolgt ein Farbwechsel: Anstelle des hellen tritt nun ein dunkles Dekor mit einer Vorliebe für horizontale Bänder, häufig mit vegetabilen Motiven. In SM IB reduziert man die Anzahl der umlaufenden Friese. Standarddekoration der Friesdekoration wird der Schulterfries. Als flächendeckende Dekoration entwickelt sich das Meeresdekor. Neu sind die einzelnen, unterschiedlich großen Motive, die zu einer Hierarchisierung innerhalb der Wahrnehmung beitragen. Analog zu den Dekorationen von MM III konfigurieren sich die Motive wiederum nach dem Prinzip der *pictorialization* und werden in diagonal gleitsymmetrische und bilateralsymmetrische Systeme eingebettet. Bei flächendeckenden vegetabilen Dekoren tritt in der Wahrnehmung eine visuelle Reduzierung des Einzelmotivs ein und gleichzeitig nimmt der Betrachter den verstärkten Einsatz von bilateralsymmetrischen Valenzen als eine naturalistische Tendenz innerhalb der dekorativen Motive wahr. Insbesondere die zunehmend bilateralsymmetrische Ausrichtung der Motive und damit eine Konzentration auf das jeweilige axialsymmetrische Zentrum führt zu einer Schwächung und schließlich zur Aufgabe der *unity decoration* in der späten Phase von SM IB.¹⁸³¹
4. In SM II beherrschen bilateralsymmetrische Strukturen das gesamte Dekor. Dies führt auch zu einer strukturellen Annäherung zwischen vergegenständlichten und abstrakten Motiven, da beide Motivgruppen über bilateralsymmetrische Valenzen verfügen und sich daher auch enger aneinander binden können. Darüber tragen bilateral symmetrische Valenzen in gegenständlichen Motiven zu deren Orthogonalisierung bei. Gleichzeitig erweitert sich das ornamentale Spektrum aufgrund axialsymmetrischer Destruktionen bzw. Teilungen finiter roationssymmetrischer Elemente wie Kreis und Rosette. Dabei verfügen die entstandenen ornamentalen Elemente stets auch über eine axialsymmetrische Valenz.
5. In SM III A wird der Schulterfries mit kurvilinearen, miteinander verbundenen [*Anastomose*], stilisierten Motiven zur bevorzugten Dekorzone. Der verstärkte Einsatz von horizontalen Streifen als Begrenzung des hellfarbigen Grundes fördert eine Wahrnehmung von Flächen. In SM III B tritt an Stelle der Stilisierung von Motiven deren graduelle De-

¹⁸³⁰ Wird das Ornament-Motiv orthogonal eingesetzt, kann es mit der Struktur der Vase korrespondieren.

¹⁸³¹ Nach der Phase SM IB lässt sich keine *unity decoration* mehr nachweisen.

struierung. Dies führt dazu, dass die abstrahierend-geometrische Formensprache der einzelnen Fries-Motive entweder assoziativ vergegenständlicht oder als abstrakte rhythmische Reihung gelesen werden kann. Die Dekore in SM III C schließlich zeigen eine extreme Reduzierung sowohl in Bezug auf die formale Struktur als auch in Bezug auf das Motiv-Repertoire. Bilateralsymmetrische Valenzen dominieren sämtliche Friese und ihre Struktur unterstützt auch den Aufbau menschlicher Figurendarstellungen.

5.2.2. Die minoische Wandmalerei

Nachdem die Untersuchung der Ausbildung von symmetrischen Strukturen in den minoischen Gefäßdekorationen eindeutige Hinweise auf einen Zusammenhang zwischen der Ausbildung von bilateralsymmetrischen Valenzen und den vermehrten Darstellungen menschlicher Figuren ergeben hat, soll in dem folgenden Abschnitt zunächst überprüft werden, ob sich eine analoge Verbindung auch in der monumentalen minoischen Wandmalerei nachweisen lässt. Die Darstellung der ornamentalen Entwicklung in den Vasendekoren erwies, dass sich unterschiedliche ornamentale Elemente seit der Phase MM III zu einem vergegenständlichten Objekt bzw. zu einer Figur konfigurieren können, wobei die Struktur des Objektes/der Figur in der Regel bilateral symmetrisch orientiert ist.¹⁸³²

Nun zeigen Untersuchungen antiker Kulturen¹⁸³³ mit einer ausgeprägten Vasenmalerei, dass häufig ein künstlerisch innovativer Impuls von dieser Gattung ausgeht. Legt man ein ähnliches Verhalten auch innerhalb der unterschiedlichen minoischen Gattungen der bildenden Künste zugrunde, so könnte das Postulat einer quasi avantgardistischen Vorreiterposition der Vasenmalerei – nach der Verifizierung der Prämisse für die Gattung der monumentalen Wandmalerei, dass auch hier eine Ausbildung bilateraler Symmetrien eine *conditio sine qua non* für Darstellungen mit großformatigen menschlichen Figuren sei, – zumindest zu einer Erhellung des Problems beitragen, warum die Darstellung großformatiger menschlicher Figuren in der minoischen Wandmalerei sehr viel später als in den anderen bronzezeitlichen Hochkulturen einsetzt.¹⁸³⁴

¹⁸³² Dies gilt nur für die Struktur der vergegenständlichten Figur selbst. Ihre Position innerhalb der dekorierten Fläche hingegen kann hingegen in ein diagonal gleitsymmetrisches System oder in einen horizontal laufenden Fries integriert sein.

¹⁸³³ Man denke z.B. an die Entwicklung in der spätarchaischen und in der frühklassischen attischen Vasenmalerei, die wesentliche Stilelemente der monumentalen klassischen Plastik antizipieren.

¹⁸³⁴ In der Forschung zur minoischen Wandmalerei steht man nach wie vor ratlos vor diesem Problem. So meint u. a. Immerwahr, dass die monumentale Wandmalerei entweder (1) eine natürliche Entwicklung einer langsamen Evolution sei, welche in den niederen Künsten während EM und MM stattgefunden hat. (2) Oder die figürliche Wandmalerei sei das Ergebnis eines Kontaktes mit den älteren Kulturen Ägyptens und Mesopotamiens, die beide bereits sowohl Wandmalerei als auch skulptierte Steinreliefs entwickelt hatten, als sie im frühen 2. Jahrtausend mit den Minoern in Kontakt traten. (3) Oder die großformatige figürliche Wandmalerei sei ein Ergebnis von (1) und (2); siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London

5.2.2.1. Farben und Technik der minoischen Wandmalerei

Nach der Menge der erhaltenen Fragmente mit Wandmalereien zu urteilen, scheint der Palast von Knossos seit seiner Erbauung das Zentrum der Wandmalerei auf Kreta gewesen zu sein.¹⁸³⁵

Die farbigen Dekore der Wände¹⁸³⁶ werden stets auf eine ca. 1,5cm dicke Schicht aus Kalkputz aufgetragen.¹⁸³⁷ Außer der Malfarbe Blau¹⁸³⁸, dem sogenannten *Ägyptisch Blau*, welches synthetisch erzeugt wurde, sind sämtliche Farbpigmente der sehr begrenzten Farbpalette, die aus den Farben Weiß – Rot¹⁸³⁹ – Gelb – Schwarz – Blau besteht, mineralischen Ursprungs.¹⁸⁴⁰

In seltenen Fällen scheint in den minoischen Wandmalereien auch ein grüner Farbton eingesetzt worden zu sein.¹⁸⁴¹ Dabei handelt es sich jedoch nicht um ein weiteres mineralisches Farbpigment, sondern um ein Übereinandermalen der gelösten Farbpigmente *Ägyptisch Blau* und Ocker. Analog scheint man auch bei der Erzeugung der Farbtöne Grau – Rotbraun – Pink – Dunkelbraun vorgegangen zu sein.¹⁸⁴² Um die Farben auf dem Verputz fixieren zu können, werden sie mit einem organischen Bindemittel gebunden.¹⁸⁴³ Die Frage, ob es sich bei der

1990, S. 22. Doch worin diese *slow evolution* besteht, darüber schweigt Immerwahr sich aus. Ohne schlüssige Erklärung steht man auch dem Bau der minoischen Paläste gegenüber; siehe dazu eine kurze Zusammenfassung bei: J. Lesley Fitton, *Die Minoer*, Stuttgart 2004, S. 57.

¹⁸³⁵ In jüngerer Zeit hat sich vor allem Sarah Anderson Immerwahr mit der minoischen Wandmalerei in Zusammenhang mit einer Untersuchung zur ägäischen Malerei auseinandergesetzt; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990. Dabei benutzt Immerwahr im minoischen Bereich u. a. auch bis heute unveröffentlichte Fragmente minoischer Wandmalerei, die sie in den Abbildungen einer unveröffentlichten englischen Dissertation [M. A. S. Cameron, *A General Study of Minoan Frescoes with Particular Reference to Unpublished Frescoes from Knossos*. Ph.D. Thesis Newcastle upon-Tyne 1975.] kennengelernt hat. Leider war diese Dissertation für die vorliegende Untersuchung nicht zugänglich.

¹⁸³⁶ Erst in mykenischer Zeit werden in der Regel auch Fußböden dekoriert; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 19.

¹⁸³⁷ Die eigentliche Wand besteht aus Feldsteinen und wird mit einer groben Schicht aus Lehm und Stroh bedeckt. Darauf wird dann der aus dem heimischen Kalkstein hergestellte Kalkputz aufgetragen; siehe dazu: J. Lesley Fitton, *Die Minoer*, Stuttgart 2004, S. 129.

¹⁸³⁸ Nach Cameron lassen sich jedoch zwei Typen von Blau unterscheiden: ein mineralisches Blaupigment, das Riebeckit [ein häufig vorkommendes Mineral aus der Mineralklasse der Silikate] und das synthetisch hergestellte *Ägyptisch Blau*, ein künstliches, anorganisches Mineralpigment mit der mineralischen Hauptphase *Cuprorivait* ($\text{CaCuSi}_4\text{O}_{10}$). In der Mehrzahl der Fälle werden beide Farbpigmente jedoch zusammen eingesetzt; siehe dazu: M. A. S. Cameron, S. E. Philippakis, *Scientific Analyses of Fresco Samples from Knossos*, BSA 72, 1977, S. 140.

¹⁸³⁹ Rot war die in der frühen Bronzezeit am häufigsten verwendete Farbe für farbig verputzte Wandflächen; siehe dazu: J. Lesley Fitton, *Die Minoer*, Stuttgart 2004, S. 129.

¹⁸⁴⁰ J. Lesley Fitton, *Die Minoer*, Stuttgart 2004, S. 130.

¹⁸⁴¹ J. Lesley Fitton, *Die Minoer*, Stuttgart 2004, S. 130. In Thera hingegen wird Blau anstelle von Grün verwendet. Erst in Tiryns finden sich im Schild-Fresko Spuren von Malachit; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 15. Eine genaue Farbanalyse ausgewählter Fragmente mit Wandmalerei aus Knossos findet sich bei: M. A. S. Cameron, S. E. Philippakis, *Scientific Analyses of Fresco Samples from Knossos*, BSA 72, 1977, S. 121-184. Grün wird u. a. durch eine blaue Übermalung einer gelben Fläche erzeugt oder durch eine dreifache Übermalung [1. blaue Riebeckit-Schicht, 2. darüber eine gelbe Farbschicht, 3. als oberste Farbschicht: *Ägyptisch Blau*]. Es kann auch eine gelbgrüne Chloritschicht über eine Schicht *Ägyptisch Blau* gelegt werden; siehe dazu: M. A. S. Cameron, S. E. Philippakis, *Scientific Analyses of Fresco Samples from Knossos*, BSA 72, 1977, S. 140.

¹⁸⁴² Doch kann auch bereits vor dem Farbauftrag gemischt worden sein; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 16.

¹⁸⁴³ Nachgewiesen wurden unterschiedliche Bindemittel wie Gelatine, Pflanzenleim und Eiweiß; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 16.

minoischen Malerei um eine *buon fresco*-Technik handelt, wird daher nach wie vor kontrovers diskutiert. Doch insbesondere die Untersuchungen großflächiger Farbplatten in Akrotiri haben ergeben, dass die mit organischen Bindemitteln vermischten Farben stets auf den nassen Putz aufgetragen worden sind. Daher hält es u. a. Immerwahr für statthaft, von einer *buon fresco*-Technik zu sprechen, auch wenn es sich um eine Mischung zwischen einer *al fresco*- und einer *al secco*-Technik handelt.¹⁸⁴⁴

5.2.2.2. Die minoische Wandmalerei während der Alten Palastzeit [MM I B – MM II]: polychrome Stuckfragmente aus den Palästen von Knossos und Phaistos

In der Alten Palastzeit [MM I B und MM II] bieten die wenigen erhaltenen Fragmente aus farbigem Stuck zwar noch keinerlei Hinweis auf die Darstellungen menschlicher Figuren, doch immerhin dokumentieren sie, dass neben verputzten, mit monochromem Farbauftrag versehenen Fußböden¹⁸⁴⁵ auch einige Wände¹⁸⁴⁶ polychrom dekoriert waren.¹⁸⁴⁷ So lassen sich in Phaistos¹⁸⁴⁸ – abgesehen von einer fast vollständig erhaltenen dunklen Labyrinth-Zeichnung – auf drei polychromen Stuck-Fragmenten zwei Friese in Supraposition, beide mit kurvilinearen Vierpässen, sogenannten *Kleeblättern*, ein Fries mit laufenden Spiralen und ein Blattfries nachweisen.¹⁸⁴⁹ Sämtliche Friesdarstellungen sind von unterschiedlich breiten und unterschiedlich farbigen Streifen umgeben.¹⁸⁵⁰ Zwei weitere, bereits von Evans¹⁸⁵¹ in Knossos ausgegrabene Fragmente scheinen Teile einer dekorierten Sockelzone zu sein. Auch hier verfügen beide

¹⁸⁴⁴ Eine kurze Zusammenfassung der unterschiedlichen Standpunkte findet sich bei: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 14. Die neueste Untersuchung zur Wandmalerei in der ägäischen Bronzezeit stammt von: R. E. Jones, *Technical Studies of Aegean Bronze Wall Painting: Methods, Results and Future Prospects*, in: Lyvia Morgan (ed.), *Aegean Wall Painting. A Tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, London 2005, S. 199-228.

¹⁸⁴⁵ Siehe dazu: M. A. S. Cameron, S. E. Philippakis, *Scientific Analyses of Fresco Samples from Knossos*, BSA 72, 1977, S. 183, Nr. 101-104.

¹⁸⁴⁶ Eine Übersicht über sämtliche mit Farbauftrag versehenen Fragmente findet sich bei: M. A. S. Cameron, S. E. Philippakis, *Scientific Analyses of Fresco Samples from Knossos*, BSA 72, 1977, S. 174.

¹⁸⁴⁷ Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 39.

¹⁸⁴⁸ Luigi Pernier, *Il Palazzo Minoico di Festòs. Scavi e studi della missione archeologica italiana a Creta dal 1900 al 1934*, 3 Bde., Rom 1934 [I], Rom 1951 [II], Tafelband o.O., o.J.

¹⁸⁴⁹ Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 23, Abb. 6 a-d. Bei den *Kleeblatt*-Friesen handelt es sich um Teile eines ornamentalen Stuckfußbodens; siehe dazu auch: Friedrich Blakolmer, *Ikographische Beobachtungen zu Textilkunst und Wandmalerei in der bronzezeitlichen Ägäis*, *ÖJh* 63, 1994, Beibl. S. 3 Abb. 1.

¹⁸⁵⁰ Im Spiral-Fries ist nur ein Stück der horizontalen Frequenz unterhalb des Frieses erhalten, doch die erhaltenen horizontalen Streifen unterhalb und oberhalb des Blatt-Frieses legen eine ähnliche Streifenfolge oberhalb des Spiral-Frieses nahe. Nur die beiden Friese mit Vierpass-Motiven werden vollständig von Streifen gerahmt. Während die Streifenbreite um die Vierpass-Motive herum gleich breit zu sein scheint, unterscheiden sich die Streifenbreiten unter- bzw. oberhalb der beiden anderen Friese zum Teil stark voneinander. Im Gegensatz zu der analogen Streifenrahmung um die beiden Vierpass-Friese herum unterscheiden sich beim Blatt-Fries nicht nur die Breiten der Streifen unterhalb des Frieses von den Breiten der Streifen oberhalb des Frieses sondern bereits die Anzahl der Streifen unterhalb des Frieses differiert zu der Anzahl der Streifen oberhalb des Frieses, wodurch eine horizontale Korrespondenz als eventueller Vorläufer einer horizontalen Spiegelung verhindert wird; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 23 Abb. 6, a-d.

¹⁸⁵¹ PM I (1928), S. 251 Abb. 188 a-b.

Fragmente über eine breite horizontale Streifenzone,¹⁸⁵² die sich jeweils oberhalb einer in beiden Fragmenten unterschiedlich gemusterten Zone befindet.¹⁸⁵³ Die eingesetzten Farben sind Weiß – Gelb – Rot – Grau – Schwarz – Blau.¹⁸⁵⁴ Soweit die wenigen erhaltenen Fragmente dies erkennen lassen, ist die Farbigkeit der Dekore dieser früheren Phase durch den Einsatz von Farbkontrasten geprägt. Aus Mallia¹⁸⁵⁵, dem dritten großen minoischen Palast der Alten Palastzeit, der vermutlich etwa gleichzeitig wie der Palast von Knossos entstanden ist, sind keine dekorativen oder figuralen Fresken erhalten, und es gibt auch keinen Hinweis auf eventuell einst vorhandene freskierte Dekore. Dies gilt in Mallia auch für die spätere Phase der Neuen Palastzeit. Stattdessen scheinen die meisten Wände monochrom in orange-ocker-braunen Farbtönen bemalt worden zu sein.

5.2.2.3. Die Wandmalereien während der Neuen Palastzeit auf Kreta MM III B – SM III A

Die meisten der erhaltenen Fresken mit figuralen und/oder landschaftlichen Szenen aus der Phase der Neuen Palastzeit stammen aus Knossos.¹⁸⁵⁶ Einer adäquaten Beurteilung dieser Wandmalereien steht jedoch eine mitunter zu intensive Rekonstruktion von Evans und seinen Mitarbeitern im Wege, welche die Grenze zwischen dem antiken und dem modernen Material verwischten.¹⁸⁵⁷ Als Beispiel seien hier die Fresko-Fragmente des sogenannten *Blue Boy*¹⁸⁵⁸

¹⁸⁵² Die dreifache Streifenzone besteht im Fragment aus der Farbfolge [von unten nach oben]: Grauschwarz – Weiß (Mitte) – Rot (oben). Die Farbfolge auf dem Fragment b zeigt von unten nach oben vier Streifen in den Farben: Rot – Weiß – Schwarz – Gelb.

¹⁸⁵³ Nach Evans soll das untere Muster des Fragmentes, welches aus einer Farbfolge mit vertikalen, leicht ondulierenden Streifen besteht, eine Steinfärbung imitieren mit der Farbfolge Gelb – Grauschwarz – Weiß – helles Blaugrau – Venezianisches Rot. Das Muster von Fragment b zeigt eine in Weiß und Schwarz alternierende Reihung sichelförmiger, nach links geöffneter Motive; siehe dazu: PM I (1928), S. 252. Eine ähnliche Dekoration der Sockelzone zeigt das Fresko mit den Stierspringern aus dem Fontänenhof im Neuen Palast von Knossos; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, Taf. 41.

¹⁸⁵⁴ Nach Evans findet nur ein helles Blaugrau Verwendung: PM I (1928), S. 252. Cameron weist ein zartblaues Fragment nach dem Fundkontext der Phase EM III zu, jedoch mit Fragezeichen, da er anzweifelt, ob die Minoer in dieser Zeit schon blaue Farbpigmente kannten; siehe dazu: M. A. S. Cameron, S. E. Philippakis, *Scientific Analyses of Fresco Samples from Knossos*, BSA 72, 1977, S. 175, Nr. 3 [bis]. Nach Immerwahr stellt der Einsatz von Ägyptisch Blau einen signifikanten Unterschied zwischen den farbigen Wänden der Häuser der Vorpalastzeit und den farbigen Wänden der frühen Paläste dar; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 21.

¹⁸⁵⁵ Siehe dazu: Henri van Effenterre, *Le palais de Mallia et la cité Minoenne: étude de synthèse*, Rom 1980.

¹⁸⁵⁶ Ähnlich umfangreiche Funde hat im ägäischen Raum nur noch Akrotiri aufzuweisen; siehe dazu: J. Lesley Fitton, *Die Minoer*, Stuttgart 2004, S. 131.

¹⁸⁵⁷ Siehe dazu u. a. J. Lesley Fitton, *Die Minoer*, Stuttgart 2004, S. 131f. Fitton weist u. a. darauf hin, dass der sogenannte *Lilienprinz* aus drei unterschiedlichen Figuren zusammengesetzt wurde; siehe dazu einen erneuten Rekonstruktionsversuch von Niemeier: Wolf-Dieter Niemeier, *Das Stuckrelief des Prinzen mit der Federkrone* aus Knossos und Minoische Götterdarstellungen, AM 102, 1987, S. 65-98.

¹⁸⁵⁸ Zur farbigen Abbildung der Rekonstruktion von Evans siehe: PM I (1921), Taf. IV. Die graublaue Figur bewegt sich vor einem roten Hintergrund und weiß konturierten Felsen, die schwarz und rot marmoriert sind. Aus den weißen Felsen-Konturen wachsen weiße Krokusse.

erwähnt, welche Evans so rekonstruierte, dass sie einen Jungen beim Krokuspflücken darstellen, wohingegen in der neueren minoischen Forschung die Fragmente zur Darstellung eines Affen ergänzt werden, der in einem Krokusfeld herumspaziert, wobei weitere Fragmente darauf hinweisen, dass vermutlich zwei Affen in diesem Fresko dargestellt waren.¹⁸⁵⁹

5.2.2.3.1. Die Aufteilung der Wandzonen

Die meisten der minoischen Wanddekorationen dieser Phase zeigen eine dreiteilige horizontale Gliederung¹⁸⁶⁰ mit einer formal klaren Trennung zwischen den rein dekorativen und den darstellenden Bereichen: Die in der Regel sehr breit angelegte figurale Hauptzone wird von zwei ornamentalen Zonen eingeschlossen, die sich häufig aus unterschiedlich breiten und unterschiedlich farbigen Bändern zusammensetzen.¹⁸⁶¹ Neben Streifendekoren dominieren in den beiden äußeren Zonen – vor allem in der Sockelzone – polychrome Muster, die als Imitation von Buntstein- oder Holzmaserung aufgefasst werden können.¹⁸⁶² Häufig korrespondieren die beiden rahmenden Zonen farblich und formal miteinander, sind jedoch nie völlig identisch aufgebaut.¹⁸⁶³ Eine vertikale Unterteilung des Wanddekors findet sich außer bei Türen, Fenstern oder Wandpfeilern selten.

5.2.2.3.2. Natur- und Landschaftsdarstellungen in der Wandmalerei zur Zeit der Neuen Paläste

Es sind vor allem die Freskenfragmente mit den sogenannten *Landschaftsdarstellungen*¹⁸⁶⁴, welche Evans als Ersten dazu veranlassten, den Begriff des Naturalismus auf die Naturdarstellungen in den minoischen Fresken anzuwenden.¹⁸⁶⁵ Dabei handelt es sich meist um Friese mit vegetabilem und zoomorphem Dekor ohne menschliche Figurendarstellungen, die mitunter

¹⁸⁵⁹ Siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 41, Taf. 10-11. Immerwahr weist darauf hin, dass das *Blue Boy*-Fresko große Ähnlichkeiten mit dem Fresko der blauen Affen in Akrotiri und mit dem Affenfresko im Haus der Fresken in Knossos aufweist. Das changierende Farbenspiel der Steine hingegen greift ornamental-dekorative Elemente der Wandmalerei der Alten Palastzeit auf; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 23, Abb. 6e.

¹⁸⁶⁰ Eine Ausnahme stellt ein größeres Fragment aus Knossos dar: PM 2,2 (1928), S. 459 Abb. 271. Das Fragment zeigt im Hauptteil Krokus-Büschel in mauvfarbenem Pink mit roten Staubgefäßen vor einem braunen Grund. Von unten wird die Malerei durch ondulierende Bänder in Schwarz – Blau – Weiß über einem weißen Feld abgeschlossen. Den oberen Abschluss bildet ein Streifenfries. Der zweiteilige Aufbau erinnert an das Schema im Haus der Frauen in Akrotiri, doch lässt sich die Struktur – so man den ondulierenden Bändern einen unabhängigen ornamentalen Status zubilligt – auch als dreiteiliger Aufbau lesen, wobei man in der untersten Zone auf eine rektile Begrenzung verzichtet hätte.

¹⁸⁶¹ Siehe dazu: Oliver Dickinson, *The Aegean Bronze Age*, Cambridge 1994, S. 165.

¹⁸⁶² Eine ähnliche Dekoration findet sich auch auf Fußböden, wenngleich hier geometrische Muster vorherrschen.

¹⁸⁶³ Dies gilt auch für die Streifendekore.

¹⁸⁶⁴ Zu den Landschaftsdarstellungen siehe vor allem: Petra Schmitz-Pillmann, *Landschaftselemente in der minoisch-mykenischen Wandmalerei*, Berlin 2006.

¹⁸⁶⁵ Siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 41.

mehrere Meter lang sein können und deren Höhe meist nicht mehr als etwa 1m beträgt.¹⁸⁶⁶ Patchworkartig zusammengefügt entsteht ein Hintergrund¹⁸⁶⁷ aus lose aneinandergereihten unterschiedlichen Motiven. Neben Steinen, aus denen Pflanzen entwachsen, finden sich Blumen-Inseln, die wiederum aus einem Konglomerat einzelner Blüten¹⁸⁶⁸ zusammengesetzt sind, und vertikal wachsende Pflanzenstauden, deren einzelne Stängel und Blüten sich leicht zur Seite neigen. Während jeweils die einzelne Blüte mitsamt ihrem Stängel bilateral symmetrisch ausgerichtet ist, richten sich sämtliche Blüten innerhalb eines Staudenverbandes diagonal – entweder nach rechts oder nach links – aus.¹⁸⁶⁹ Eingebettet in die nur lose nebeneinander gesetzten mineralogischen und vegetabilen Elemente sind unterschiedliche Tiere, häufig Affen und Vögel.¹⁸⁷⁰ Die meisten Affen richten sich diagonal, selten auch horizontal aus., Sofern sie sich im Flug befinden, orientieren sich die Vögel hingegen in der Regel an der Horizontalen, wobei ihr eigener Körper von den Schwanzfedern bis zum Halsansatz bilateral symmetrisch aufgebaut ist. Als gliederndes Element wird häufig ein schmaler Wasserlauf¹⁸⁷¹ eingesetzt, der sich horizontal im mittleren Bereich durch den Fries hindurchschlängelt.¹⁸⁷²

¹⁸⁶⁶ Siehe dazu die Fries-Rekonstruktion [Frieslänge: 5,5m; Frieshöhe: 0,85m] des Affenfreskos entlang der Ostwand des Hauptraumes des Obergeschosses im Haus der Fresken von Cameron, die bei Immerwahr abgebildet ist: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 45, Abb. 16. Obwohl die einzelnen Pflanzen im Detail botanisch nicht genau gemalt sind, lassen sich laut Immerwahr die individuellen Arten erkennen. So identifiziert Immerwahr Efeublätter, die alternierend himmelblau oder olivgrün aufleuchten, eine hellblaue Zwergiris, eine pinkfarbene Zwergrose, blaue Papyrusstauden mit orangefarbenen Blüten und weiße Madonnen- und *Pancreatium*-Lilien gegen einen korallroten Grund. [Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 45.]

Zwar ist das Haus der Fresken klein, doch die aufwendige Dekoration deutet – so Evans – auf einen Hausbesitzer mit einem kultivierten Geschmack; siehe dazu: PM 2,2 (1928), S. 466f.

¹⁸⁶⁷ Immerwahr geht von einem hohen Betrachterstandpunkt aus, weil kein Horizont zu sehen ist, doch es ist fraglich, ob ein derartiger Aspekt, der letztlich eine intendierte bildähnliche Komposition voraussetzt, von den minoischen Freskantenn intendiert war. Die sogenannten *Landschaftsfriese* lassen sich eher wie ornamental geschlossene Motivketten verstehen, analog den vegetabilen Teppichmustern in der ägyptischen Kunst, die in der späten 18. Dynastie, vor allem zur Zeit Tutanchamuns, entwickelt wurden. Gegen einen intendierten hohen Betrachterstandpunkt spricht auch, dass fliegende Vögel sich häufig auf der gleichen Höhe wie Affen befinden; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 42.

¹⁸⁶⁸ Es kann auch eine Aneinanderreihung von Blättern sein.

¹⁸⁶⁹ Meist wählt man eine gerade Anzahl von Blüten und Stängeln, sodass sich jeweils die Hälfte der Blüten nach rechts bzw. nach links neigt. Das bilateral symmetrische Zentrum bleibt bei einer derartigen Anordnung unbesetzt, wodurch eine Fokussierung des Betrachters auf das Zentrum vermieden wird. Dies erleichtert das Weitergleiten des Blicks beim Betrachten derartiger Friese.

¹⁸⁷⁰ So lassen sich in dem Affenfresko im Haus der Fresken fünf Affen, acht Vögel und einige Nester mit Eiern, die in den Felsen unten am Fries sitzen, nachweisen: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 46.

¹⁸⁷¹ Im Affenfresko im Haus der Fresken sind drei bis vier unterschiedliche Wasserfälle integriert; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 46; siehe dazu eine farbige Rekonstruktion des Freskos von Cameron in: Lyvia Morgan (ed.), *Aegean Wall Painting. A Tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, London 2005 Taf. 5,1.

¹⁸⁷² Mitunter kann ein derartiger Wasserlauf auch diagonal eingesetzt werden, um eine Friespartie vom gesamten übrigen Fries abzutrennen; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 45 Abb. 16.

Sämtliche Landschafts-Fresken zeichnen sich durch eine differenzierte Farbigkeit und einen sorgfältigen Farbauftrag aus.¹⁸⁷³ Neben den bereits von den polychromen Stuckfragmenten der Alten Palastzeit her bekannten Farben Weiß – Gelb – Rot – Grau – Schwarz – Blau finden sich unterschiedliche Rottöne wie mauvefarbenes Pink, Korallenrot, Orange sowie eine Differenzierung von Blautönen wie Hellblau und Himmelblau. Auch ein dunkles, olivenfarbenes Grün ist vertreten. Doch scheinen die Farben häufig nicht nur als darstellende Werte eingesetzt worden zu sein. So demonstrieren die Efeublätter¹⁸⁷⁴ im Affenfresko im Haus der Fresken mit ihrer in Grün und Blau alternierenden Blattfolge an gelbgrünen, leicht ondulierenden Ranken vor allem einen changierenden Farbwechsel, ein stilistisches Element, welches auch die alternierenden Farbwechsel in Grün¹⁸⁷⁵ und Blau einiger aneinanderstoßender Felsen im unteren Teil des gleichen Freskos zeigen. Dominanter noch als die Kombination von Grün und Blau tritt im Affenfresko die Kombination von Rot und Gelb auf, da Rot zugleich die Farbe des Grundes ist. Der Farbwechsel Rot – Gelb wird jedoch nicht zur Darstellung von vegetabilem Dekor, sondern nur zur Kennzeichnung mineralischer Zonen eingesetzt. In den vegetabilen Elementen hingegen finden sich die Farbverbindungen Pink [Blüte] und Hellgrün [Stängel und Blätter] – Blau [Blüte] und Grün [Stängel und Blätter] – Blau [Stängel und Blätter und Teile der Blüte] und Weiß [Teile der Blüte: untere und obere Begrenzung, ausgesparte Kreise im Inneren] – Weiß [obere begrenzende Tupfen der Papyrusdolden], Gelb [Untergrund der weißen Tupfen] und Blau [Papyrusfächer und Stängel] – Weiß [Staubgefäße], Ocker [Blüten] und Grün [Stängel und Blätter]. Die Wahl gleicher Farbkombinationen für die Darstellung äußerst heterogener Motive, die in der Realität eine unterschiedliche Konsistenz und eine unterschiedliche Farbigkeit besitzen, weist darauf hin, dass die primäre Intention der Farbgebung in diesen Fresken nicht in einer darstellenden Funktion zu suchen ist, sondern in einer ornamentalen Farbgestaltung liegt. Geprägt wird die polychrome Komposition des Affenfreskos von alternierenden, sich aneinanderreihenden Farbkombinationen, und in der Regel sind nicht mehr als drei unterschiedliche Farbwerte in einem engen Umkreis anzutreffen. Dies gilt auch für die Tierdarstellungen, wobei durch das blaue Fell der Affen vor dem roten Grund eine weitere Farbkombination zentrale Bedeutung erlangt: die Farbkombination Rot – Blau. Dass dieser Verbindung ein wichtiger farblicher Wert innerhalb der Komposition zukommt, dafür spricht auch die farblich korrespondierende obere Rahmung des Freskos, welche aus drei horizontalen Streifenfolgen besteht. Zwar konstituieren sich die beiden unteren Streifenfolgen

¹⁸⁷³ Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 44.

¹⁸⁷⁴ PM 2,2 (1928), Taf. 10.

¹⁸⁷⁵ Wobei das Grün der Felsen in einigen Partien in ein Graugrün übergeht.

jeweils aus sieben Streifen, doch während die untere Streifenfolge dreifarbig¹⁸⁷⁶ aufgebaut ist, alternieren in der mittleren nur zwei Farben, ein helleres Graublau und ein dunkleres Blau.¹⁸⁷⁷ Beide horizontalen Streifenfolgen sind jedoch horizontalsymmetrisch aufgebaut. In der obersten Streifenfolge lassen sich die filigranen, unregelmäßig auf den roten Grund gesetzten gelben Striche nicht mehr zählen. Ausschlaggebend ist hier nur noch die farbliche Korrespondenz Rot – Gelb.

Während die untere Streifenfolge Weiß – Rot – Gelb neben der Farbe des Grundes und der weißen Konturierung der mineralogischen und zoomorphen Motive¹⁸⁷⁸ die farbliche Changierung einiger Felsen wieder aufnimmt, korrespondiert das Graublau – Dunkelblau der oberen Streifenfolge neben einigen farblich analogen Felsen vor allem mit dem blaugrauen Fell der fünf Affen. So bleibt in Bezug auf die Farbvalenz festhalten, dass sowohl in den rein ornamentalen Streifenfolgen als auch in dem darstellenden Teil des Affenfreskos die drei Primärfarben des Farbkreises dominieren.

5.2.2.3.3. Menschliche Figuren in der Wandmalerei zur Zeit der Neuen Paläste

Innerhalb des Gesamtkomplexes der ägäischen Wandmalerei stammen die ersten vollständig erhaltenen, annähernd lebensgroßen Darstellungen menschlicher Figuren aus den Grabungen in Akrotiri.¹⁸⁷⁹ Sie fallen selbst nach der hohen Chronologie zumindest in die späte Phase der ersten minoischen Palastzeit und wären damit zeitgleich mit dem Übergang von MM II zu MM III A zu setzen.¹⁸⁸⁰ Da diese Darstellungen sich jedoch in einigen Punkten von den minoischen Darstellungen menschlicher Figuren unterscheiden und in einem anderen ornamentalen Kontext stehen, werden sie gesondert in dem folgenden Abschnitt über Thera abgehandelt.

¹⁸⁷⁶ Von unten nach oben: Weiß (breit) – Rot – Gelb – Rot – Gelb – Rot – Weiß (breit).

¹⁸⁷⁷ Von unten nach oben: Dunkelblau – Hellblau – Dunkelblau – Hellblau – Dunkelblau – Hellblau – Dunkelblau.

¹⁸⁷⁸ So sind bei den Affen die Bauchseiten und die vorderen Seiten der Oberschenkel weiß konturiert.

¹⁸⁷⁹ Siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 50. Immerwahr betont, dass diesen Darstellungen kein Experimentierstadium vorausgegangen zu sein scheint.

¹⁸⁸⁰ Über das Datum des Ausbruchs des Vulkans auf Thera herrscht weiterhin Uneinigkeit unter den Archäologen. Doch legen zunehmend naturwissenschaftliche Analysen nahe, dass die Eruption des Vulkans auf der Insel Thera um das Jahr 1630 erfolgte und nicht – wie in der älteren archäologischen Forschung angenommen – ca. hundert Jahre später. In diesem Fall müssten die Wandmalereien von Thera vor 1630 entstanden sein, also während der Alten Palastzeit auf Kreta; siehe dazu die kurze Einführung in die minoische Chronologie bei: J. Lesley Fitton, *Die Minoer*, Stuttgart 2004, S. 22ff.

Bei den ältesten aufgefundenen minoischen Fragmenten¹⁸⁸¹ mit Darstellungen von Teilen menschlicher Figuren¹⁸⁸² hingegen handelt es sich um bemalte¹⁸⁸³ Fragmente aus Stuckreliefs.¹⁸⁸⁴ In der Einschätzung ihrer Entstehungszeit schwanken die Angaben zwischen MM III und SM IB.¹⁸⁸⁵ Wie die Rekonstruktion des vermutlich gleichzeitig oder nur wenig später¹⁸⁸⁶ entstanden sogenannten Lilienprinzen¹⁸⁸⁷, der bekanntesten Darstellung einer leicht überlebensgroßen menschlichen Figur innerhalb der minoischen Kunst, zeigt, scheint die Gattung der polychromen minoischen Stuckreliefs¹⁸⁸⁸ aus einer Kombination aus erhabenen, bemalten Figurenteilen und aus nur gemalten, flachen Elementen bestanden zu haben,¹⁸⁸⁹ wobei die Bemalung teilweise in echter Freskotechnik erfolgt.¹⁸⁹⁰

5.2.2.3.3.1. Die menschliche Figur in der Wandmalerei

Innerhalb der Gattung der reinen¹⁸⁹¹ monumentalen Wandmalerei Kretas mit Präsentationen menschlicher Figuren überwiegen die Darstellungen weiblicher Figuren.¹⁸⁹² Dabei handelt es sich meist um Darstellungen von Prozessionen.¹⁸⁹³ Die häufigsten und daher vermutlich auch

¹⁸⁸¹ Die Diskussion, ob diesen Darstellungen ein ägyptischer oder ein altorientalischer Einfluss zu Grunde liegt, soll im Anschluss an das Kapitel über die mykenischen Wandmalereien erörtert werden.

¹⁸⁸² Erhalten sind u. a. eine rechte Schulter und ein rechter Unterarm, eine rechte Hand, ein linker Unterarm mit Hand, eine Vase haltend und die Wade eines linken Beins; siehe dazu: Arthur Evans, *The Palace of Knossos. Previsional Report of the Excavations for the Year 1901*, BSA 7, 1900/01, S. 89 Abb. 29.

¹⁸⁸³ Einige der Figuren waren rosa, hellblaugrün, helllachsrot und schwarzgrau bemalt: Bernd Kaiser, *Untersuchungen zum minoischen Relief*, [Diss. Bonn 1972], Bonn 1976, S. 289.

¹⁸⁸⁴ Arthur Evans, *The Palace of Knossos. Previsional Report of the Excavations for the Year 1901*, BSA 7, 1900/01, S. 87-89 Abb. 29; siehe dazu auch: Bernd Kaiser, *Untersuchungen zum minoischen Relief*, [Diss. Bonn 1972], Bonn 1976, S. 288ff. Die von Immerwahr geäußerte Vermutung, dass dreidimensionale Formen von Figuren als eine unentbehrliche Vorstufe für die Darstellungen menschlicher Figuren in der Wandmalerei betrachtet werden müssen, birgt angesichts der Wandmalereien von Akrotiri, wenn man eine hohe Chronologie zugrundelegt, wenig Plausibilität.

¹⁸⁸⁵ Siehe dazu die Analyse von Kaiser: Bernd Kaiser, *Untersuchungen zum minoischen Relief*, [Diss. Bonn 1972], Bonn 1976, S. 292f. Die bibliographischen Angaben der einzelnen Autoren mit dementsprechenden Hinweisen zu den unterschiedlichen Datierungen finden sich bei: Siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 171, Kn No.8.

¹⁸⁸⁶ Kaiser datiert die Figur spätestens ans Ende von SM I B: Bernd Kaiser, *Untersuchungen zum minoischen Relief*, [Diss. Bonn 1972], Bonn 1976, S. 292.

¹⁸⁸⁷ Zum Nachweis, dass der *Lilienprinz* aus drei unterschiedlichen Figuren rekonstruiert wurde, siehe: Wolf-Dieter Niemeier, *Das Stuckrelief des Prinzen mit der Lilienkrone* aus Knossos und Minoische Götterdarstellungen, AM 102, 1987, S. 65-98.

¹⁸⁸⁸ Im Gegensatz zu den ägyptischen Stuckreliefs, in denen die Figuren – analog zu den versenkten Steinreliefs – aus einer dicken Stuckschicht herausgeschnitten wurden [versenktes Relief], und nicht wie in den minoischen Reliefs plastisch aufgebaut wurden. Auch greift in den ägyptischen Reliefs die Bemalung nie wie in Kreta auf den Grund über: Bernd Kaiser, *Untersuchungen zum minoischen Relief*, [Diss. Bonn 1972], Bonn 1976, S. 310.

¹⁸⁸⁹ Bernd Kaiser, *Untersuchungen zum minoischen Relief*, [Diss. Bonn 1972], Bonn 1976, S. 294f.

¹⁸⁹⁰ Bernd Kaiser, *Untersuchungen zum minoischen Relief*, [Diss. Bonn 1972], Bonn 1976, S. 296f.

¹⁸⁹¹ D. h. ohne Stuckierungen.

¹⁸⁹² Dies stellt einen Gegensatz zu den Figurendarstellungen in der altägyptischen und der altorientalischen Wandmalerei dar.

¹⁸⁹³ Die älteste erhaltene Darstellung eines Prozessionsteilnehmers ist das Fragment eines Gefäßträgers aus SM II: PM II,2 (1928), Taf. XII; siehe dazu auch: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 84-90, S. 174, Kn No.22. Nach Peterson gehörte der Gefäßträger zu anderen Fragmenten, welche durch die hohe Anzahl der Figuren [22] das Prozessionsthema als Sujet innerhalb der monumentalen minoischen Wandmalerei sichern. Dabei handelt es sich um das sogenannte *Prozessionsfresko*, welches

wichtigsten Motive dieser Prozession-Fresken sind weibliche Figuren in aufwendigen Kostümen. Männliche Figuren hingegen sind zahlenmäßig in der Minderheit.¹⁸⁹⁴ Die weiblichen Figuren werden häufig in dunkler Umrisszeichnung gegen einen weißen Grund gesetzt.¹⁸⁹⁵ Sie tragen ein enges Mieder, welches die Brust freilässt, und einen weiten Rock in kontrastierenden Farben. Geschmückt sind sie mit Halsketten, die in der Regel aus einer Perlen- bzw. Kugelhreihe bestehen, und mit hakenförmigen Ohringen. Vor allem bei der Reihung weiblicher Figuren sticht der ornamentale Charakter sämtlicher Figuren ins Auge. Es hat den Anschein, als konfigurieren sich die einzelne Figur aus einer Kombination unterschiedlicher ornamentaler Elemente, sodass im Sinne von Walbergs *pictorialization* eine Vergegenständlichung entsteht.¹⁸⁹⁶ Innerhalb einer Figurengruppe ermöglicht eine derartige ornamentale Konstruktion die formale Kommunikation mit benachbarten Figuren aufgrund analoger ornamentaler Kombinationen. So kann ein bilaterales Zentrum innerhalb einer Figur durch weitere Spiegelungen

einen Korridor verzierte, der vom westlichen Eingang des Palastes nach Süden führte und über 24m lang war; siehe dazu: Suzann Elaine Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Prozession Frescoes*, [Diss. Minnesota] Ann Arbor 1981, S. 29. Eine zeichnerische Rekonstruktion dieses Freskos findet sich bei: Harald Siebenmorgen, *Im Labyrinth des Minos. Kreta – die erste europäische Hochkultur*, München 2000, S. 155 Abb. 133. Die zentrale weibliche Figur trägt einen Rock, dessen Muster aus einer Motivfolge der vertikal geteilten Kreise mit eingefügtem Kreis in der Mitte zeigt. [Ein Phänomen, dass sich auch auf den bereits behandelten SM II-Dekoren der minoischen Gefäße findet, weshalb der SM II/SM III A-Datierung des Prozessionsfreskos durch Peterson der Vorzug vor der SM IA/IB-Datierung durch Evans gegeben werden sollte.]

¹⁸⁹⁴ Dies wird ikonographisch häufig so gedeutet, dass sie den weiblichen Figuren untergeordnet sind, eventuell als Ministranten, im Dienst einer weiblichen Gottheit oder beim Zelebrieren eines rituellen Sportes; siehe dazu: u. a. Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, S. 53f.

¹⁸⁹⁵ Dazu gehören 1. die *Ladies in Blue*: PM 1, S. 545 Abb. 397-398. [Zwar ist es unklar, ob die Figuren stehen oder sitzen, doch die Frontalität der Torsen und das Überlappen der Schultern spricht für Sitzen.]; 2. die *Lady in Red*: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, S. 172 Kn No.12; 3. Kleiderfragmente von Darstellungen lebensgroßer weiblicher Figuren: PM II,2 (1928), S. 680 Abb. 430; 4. [eventuell] Fragmente von Textilien: PM III (1930), S. 41 Abb. 25. Zu 4.: Das Miniaturmuster mit Greifen und Sphingen wurde von Evans als textiles Muster rekonstruiert. Bestätigung erhielt diese Rekonstruktion durch die Freskenfunde auf Thera; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, S. 54.

¹⁸⁹⁶ Betrachtet man die rekonstruierte Gruppe der sogenannten *Ladies in Blue* [PM 1, S. 545 Abb. 397-398], so besteht jeder der drei Oberkörper der Figuren aus einer weißen ovalen Form [der unbekleideten Brust] und dem flankierenden roten, blau umrandeten Bolero. Der Kontur des linken Bolero-Ärmels der linken Figur [vom Betrachter aus beschrieben] taucht quasi gleitsymmetrisch nach rechts verschoben als linker Bolero-Ärmel der mittleren Figur wieder auf. Er wird bilateralsymmetrisch über die *linea alba* der mittleren Figur gespiegelt und gleitsymmetrisch nach rechts auf den linken Arm der rechten Figur gespiegelt. Dadurch entsteht über die *linea alba* der mittleren Figur hinweg eine bilaterale Symmetrieachse, welche die beiden seitlichen Figuren über die Spiegelung der Bolero-Ärmel mit einbezieht. Die Köpfe der drei Figuren agieren dieser Symmetrieachse jedoch zuwider, da auf Kopfhöhe eine bilaterale Symmetrieachse zwischen dem Kopf der ersten und dem Kopf der zweiten Figur besteht, während die Köpfe der zweiten und der dritten Figur durch eine gleitsymmetrische Operation miteinander verbunden sind. Verstärkt wird letzteres Moment durch die analoge Ausrichtung der Locken. Diese Kombination unterschiedlicher symmetrischer Wertigkeiten, wobei die bilaterale Symmetrie eine wichtige Funktion, aber keine Vormachtstellung innerhalb der einzelnen Motive einnimmt, stellt ein analoges Vorgehen zu den Vasendekorationen mit *Meeresdekor* in SM I B dar. Cameron ergänzt in seiner Rekonstruktion eine weitere Figur, sodass sich eine bilaterale Symmetrieachse zwischen den Köpfen von Figur (1) und Figur (2) herausbildet. Doch dies ändert nichts an dem grundsätzlichen Wechsel zwischen bilateralen Symmetrieachsen und gleitsymmetrischen Operationen; zur Rekonstruktion von Cameron siehe die Abbildung bei: Sinclair Hood, *Dating the Knossos Frescoes*, in: Lyvia Morgan (ed.), *Aegean Wall Painting. A Tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, London 2005, S. 78 Abb. 2.29.

auf die sich seitlich anschließenden Figuren ausgedehnt werden, wodurch ein kompositorischer Mittelpunkt innerhalb einer Figurengruppe entsteht. Verstärkt wird dieses Vorgehen durch ein teilweises Überschneiden der Figuren, wie es auch in den ägyptischen Darstellungen von Gruppen menschlicher Figuren seit der späten 18. Dynastie üblich ist.¹⁸⁹⁷ Wie jedoch das Beispiel der Gruppe *Ladies in Blue* anschaulich demonstriert, wird das statische Prinzip einer vollständig ausgebildeten bilateralen Symmetrie innerhalb der Figurengruppe dadurch verhindert, dass die Ausprägung einer zentralen bilateralen Symmetrieachse sich nur auf einen bestimmten Körperabschnitt der Figuren beschränkt, während in den übrigen Teilbereichen bilateralsymmetrische Valenzen entweder versetzt zum Einsatz kommen oder andere Symmetrie-Operationen überwiegen. Vorgebildet ist dieses Verfahren bereits in der einzelnen Figur. So sind die spätminoischen Darstellungen weiblicher Figuren lediglich im Bereich des Oberkörpers und im Bereich des Rockes bilateralsymmetrisch orientiert, wobei sich jedoch die bilaterale Symmetrieachse zwischen Unter- und Oberkörper verschiebt. Dies unterscheidet die minoischen Darstellungen [vor allem]¹⁸⁹⁸ weiblicher Figuren¹⁸⁹⁹ grundsätzlich von den ägyptischen Darstellungen menschlicher Figuren, in denen stets eine einheitliche bilaterale Symmetrieachse vom Knie bis zum Halsansatz vorliegt.¹⁹⁰⁰ In den orientalischen Darstellungen menschlicher Figuren hingegen wird zwar auch ein Achsen-Wechsel im Tailienbereich, d. h. am Übergang vom Unterkörper zum Oberkörper, vollzogen, doch ist der Unterkörper bestenfalls latent bilateralsymmetrisch, der invertierte Oberkörper hingegen präsentiert sich asymmetrisch, ein Aspekt, welcher durch das Agieren der Arme noch verstärkt wird. Die minoische Darstellungsweise menschlicher Figuren sollte daher nicht – wie es so häufig geschieht¹⁹⁰¹ – von den darstellenden Konventionen der beiden anderen bronzezeitlichen Hochkulturen abgeleitet werden.

Es ist vor allem die Struktur der singulären menschlichen Figur in der monumentalen¹⁹⁰² minoischen Wandmalerei, welche neue Möglichkeiten zur Vernetzung innerhalb des formalen Aufbaus einer Gruppendarstellung eröffnet. Wechselnde bilaterale Symmetrieachsen innerhalb

¹⁸⁹⁷ Siehe dazu auch das vorherige Kapitel.

¹⁸⁹⁸ Für einen Nachweis, dass auch die Darstellungen männlicher Figuren analog konstruiert wurden, mangelt es in den minoischen Funden an geeignetem Material.

¹⁸⁹⁹ Frontale Darstellungen weiblicher Figuren in der minoischen Wandmalerei dieser Zeit zeigen jedoch – analog zu den ägyptischen Darstellungen – eine von der Taille bis zum Halsansatz durchgezogene bilaterale Symmetrie. Auch das Profil des Kopfes wird zunächst noch analog der ägyptischen Manier dargestellt, d.h. die zentrale Achse verläuft vor dem Ohr zum Scheitelansatz. Doch auch in diesen Darstellungen erfolgt im Tailienbereich ein Bruch der vertikalen Symmetrieachse.

¹⁹⁰⁰ Häufig kann die bilaterale Symmetrieachse in den ägyptischen Darstellungen menschlicher Figuren sogar bis zu den Knöcheln hinab gezogen werden.

¹⁹⁰¹ Siehe dazu u. a.: J. Lesley Fitton, *Die Minoer*, Stuttgart 2004, S. 132; und: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 22.

¹⁹⁰² In der Miniaturmalerei hingegen lassen sich die aufgezeigten Strukturen nur in sehr begrenzter Form nachweisen. Hier dominieren nach wie vor Gleitsymmetrien, während bilaterale Symmetrievalenzen in der Regel nur

einer Gruppe menschlicher Figuren stehen einer statischen Betrachtungsweise ebenso entgegen wie gleitsymmetrische Operationen, wodurch die Randfiguren einer Gruppe – unabhängig von einer bilateralen Symmetrieachse – mit Hilfe einer weiteren Symmetrievalenz miteinander korrespondieren können. Verstärkt werden die korrespondierenden formalen Aspekte durch ein kräftiges Kolorit der Gewänder in den drei Primärfarben Gelb – Rot – Blau und den Kontrast des Inkarnats und der Haare durch die Farben Weiß und Schwarz: So können z. B. formale Korrespondenzen im Armbereich auch über eine gewisse Distanz hinweg durch eine analoge Farbgebung betont werden, ein Farbwechsel hingegen kann auf eine veränderte Symmetriewertigkeit hinweisen.¹⁹⁰³ Neben einer analogen Kolorierung ist es im Bereich der Röcke vor allem die Musterung, welche bei gleitsymmetrischen Operationen im Auge des Betrachters das Erkennen von Korrespondenzen erleichtert. Während die v-förmige, orthogonal ausgerichtete Streifenführung innerhalb der Rockfläche vor allem für eine bilateralsymmetrische Struktur in diesem Bereich sorgt und damit auch zum auslösenden Faktor für die Wahrnehmung einer orthogonalen Ausrichtung der Figur insgesamt wird, begünstigen Binnenzeichnungen und/oder Binnenmuster das Aufdecken von gleitsymmetrischen Operationen. Darüber hinaus können auch die Stoffmuster analogen Operationen unterliegen wie die Struktur der Figur insgesamt.¹⁹⁰⁴

5.2.2.3.3.2. Bildfelder mit kleinfigurigen Malereien

Während in den großen Prozessionsfriesen menschliche Figuren mit einer durchschnittlichen Höhe von 1,75m lebensgroß dargestellt werden, liegt die Figurenhöhe in den sogenannten *Miniaturlmalereien*¹⁹⁰⁵ zwischen 0,30 und 0,40m.¹⁹⁰⁶ Dabei präsentieren sich die Figuren stets agierend, und zwar in unterschiedlichen ikonographischen Kontexten. Erhalten sind neben drei fragmentarisch rekonstruierten Paneelen mit Stierspringern¹⁹⁰⁷ [mit weiblichen und männlichen Figuren], die eventuell aus einer friesähnlichen Reihung stammen, eine [vermutlich] tanzende

punktuell auftreten; sieh dazu u. a. die Rekonstruktionen des sogenannten *Grandstand*-Freskos: PM III (1930), Taf. XVI-XVIII.

¹⁹⁰³ Formale Korrespondenzen im Bereich der Frisuren werden durch die leuchtend blauschwarze Farbe der einzelnen, häufig ornamental gestalteten Locken hervorgehoben.

¹⁹⁰⁴ Dies gilt besonders für die zahlreichen Miniaturlmalereien, in denen auch in den späten Darstellungen gleitsymmetrische Operationen überwiegen. Eine Abhandlung zur ägäischen Miniaturlmalerei liegt bis heute nur zu den Wandmalereien von Thera vor; siehe dazu: Lyvia Morgan, *The Miniature Wall Paintings of Thera. A Study in Aegean Culture and Iconography*, Cambridge 1988.

¹⁹⁰⁵ Zu den Miniaturlmalereien gehört auch ein Fresko mit einer Prozessionsdarstellung, das sogenannte *Grandstandfresco* [30x90cm]: PM III (1930), S. 46ff. Taf. XVI.

¹⁹⁰⁶ Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 90.

¹⁹⁰⁷ Siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 175 Kn No.23. Die Überreste der drei Stierspringer-Paneele stammen aus dem Hof im Ostflügel des Palastes von Knossos. Vielleicht bildeten die drei erhaltenen Paneele einen Fries, da man in der Farbe des Hintergrundes zwischen Safrangelb und Himmelblau wechselte.

weibliche Figur,¹⁹⁰⁸ eine Wagenszene,¹⁹⁰⁹ ein Freskenfragment mit sitzenden Figuren¹⁹¹⁰ und einige weitere, schwer einzuordnende Fragmente.¹⁹¹¹ Sämtliche Miniaturmalereien zeichnen sich durch farbige, bei mehreren figuralen Sequenzen durch farblich regelmäßig alternierende Hintergründe aus und sind – soweit erhalten – mit mehrfarbig ornamentalen Bändern gerahmt. Der regelmäßige Wechsel der Farbe des Hintergrundes deutet darauf hin, dass es sich bei den einzelnen Paneelen um Teile einer Folge handelt, die eventuell als Fries angeordnet war und

¹⁹⁰⁸ Siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, S. 175 Kn No.24; und: PM III (1930), S. 69-71 Abb. 40. Die vollständige Figur der Frau scheint etwas größer als die Figuren der Stierspringer gewesen zu sein. Erhalten sind jedoch nur der Oberkörper und der Kopf, dessen dunkel umrandete Silhouette vor einem cremeweißen Hintergrund steht. Die langen schwarzen Locken der Frisur haben sich vom Oberkörper gelöst und schwingen in einer zentrifugalen Aufwärtsbewegung, wobei sie sich auf beiden Seiten der Figur diagonal nach rechts und nach links von ihrer Trägerin entfernen. Bekleidet ist die Figur mit einem hellen Hemd und einem gelben Bolero mit blauen Bordüren. Vom Rock finden sich nur Spuren von Volants auf einem Fragment.

¹⁹⁰⁹ Siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, S. 175 Kn No.25; und: PM II,2 (1928), S. 770-723 Abb. 502-503. Das sogenannte *Palanquin-Wagen-Fresko* ist erst von Cameron aus den von Evans als *Palaquin* benannten Freskenfragmenten und einem später in der Nähe gefundenen Fragmentes mit der Darstellung eines Wagens zusammengefügt worden. Für die Zusammengehörigkeit spricht, dass alle eingepassten Fragmentstücke den gleichen hellblauen Hintergrund besitzen. Das größte Fragment mit blauem Hintergrund und einer wellenartig ausgesparten weißen Fläche im oberen Teil, die gestreifte Flächen, die sogenannten Ostereier [Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, S. 92], enthält, zeigt das nach rechts gewandte Profil des Wagenlenkers, der ein diagonal gestreiftes Gewand trägt. In der rechten Hand hält er die Zügel und eine Peitsche, um zwei Pferde in kontrastierender Farbe zu lenken, die vor einen zweiteiligen Wagen gespannt sind. Dem Wagen folgt ein gefleckter Stier. Die Größe der Figur entspricht nach Evans [PM II,2 (1928); S. 770] etwa einem Achtel der natürlichen Lebensgröße. Dieses rekonstruierte Freskenfragment stellt die erste erhaltene minoische Darstellung eines Wagens dar. Da es – laut Fundkontext – in eine der zuletzt errichteten Palastwände des Palastes von Knossos eingebaut worden war, muss es etwas früher entstanden sein, etwa in den Phasen SM II/III A1, d.h. früher als jede der später so zahlreich entstandenen mykenischen Darstellungen von Wagen mit Wagenlenkern.

¹⁹¹⁰ Dabei handelt es sich um das sogenannte *Campstool-Fresko*; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, S. 176 Kn No.26; und: PM IV,2 (1935), S. 379-390 Abb. 323-325, Taf. XXXI. Dieses Fresko war in mindestens zwei, eventuell auch vier Register unterteilt und ist mit horizontalen Bändern mit der Farbfolge [von unten nach oben] Weiß – Rot – Schwarz gerahmt. Auch die Register werden mit dieser ornamentalen Folge voneinander abgetrennt. Vor einem Hintergrund, in welchem sich vertikal geteilt die Farben Gelb und Blau abwechseln, sitzen männliche Figuren in diagonal gestreiften Roben mit den Farbfolgen Gelb – Blau – Weiß und lassen eine Kylix in mykenischer Form von Hand zu Hand gehen. Eine weitere weibliche Figur dieser Komposition, die jedoch keinem der Register eindeutig zugewiesen werden kann, ist die sogenannte *Parisienne*; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, S. 176 Kn No.26. Die Abbildung einer zeichnerischen Rekonstruktion dieses Freskos, die von Cameron durchgeführt wurde, findet sich bei: Sinclair Hood, *Dating the Knossos Frescoes*, in: Lyvia Morgan (ed.), *Aegean Wall Painting. A Tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, London 2005, S. 61 Abb. 211.

¹⁹¹¹ Neben der sogenannten *Parisienne* [siehe dazu die vorherige Anmerkung] zählt dazu auch das Fragment mit der Darstellung eines dunkelhäutigen Soldaten, dem sogenannten *Captain of the Blacks*; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, S. 176 Kn No.27; und: PM II,2 (1928) Taf. XIII; PM IV,2 (1935), S. 886 Abb. 869. Vor einem blauen Grund marschiert eine rotfarbene männliche Figur nach rechts. Hinter ihm werden drei dunkle Beine von zwei weiteren Figuren sichtbar, deren Oberkörper nicht erhalten sind. Die rotbraune Figur trägt nur einen gelben Rock mit einer Blockstreifen-Bordüre in den Farben Weiß und Schwarz und einem Taillenbund mit der horizontalen Streifenfolge Schwarz – Weiß – Gelb – Schwarz. Auf dem nackten, rotbraunen Oberkörper trägt er ein weißes Collier. Da er zwei dunkle Stäbe, deren obere Spitzen nicht mehr erhalten sind, in der rechten Hand trägt, könnte er eventuell mit zwei Lanzen bewaffnet sein. Die ihm folgende Figur trägt einen hellblauen Schurz mit einer Blockstreifen-Bordüre in den Farben Gelb und Schwarz.

daher auch sukzessiv betrachtet wurde.¹⁹¹² Dass die Bildprogramme auch in der *Leseweise* für den Betrachter anspruchsvoller wurden, offenbart das sogenannte *Campstool*-Fresko, welches aus mindestens zwei, eventuell sogar aus vier Registern aufgebaut ist. Zugleich verändert sich auch die Wahrnehmung innerhalb eines Bildfeldes. So können verstärkt koloristische Korrespondenzen innerhalb eines Bildfeldes wahrgenommen werden, die durch einen analogen Farbeinsatz in bestimmten Arealen der Gewänder und in der Kolorierung des Hintergrundes entstehen. Der in der Regel monochrome und von jeglichem Motiv befreite¹⁹¹³ Hintergrund vereinheitlicht das Agieren der Figuren und bindet sie in die Fläche, vor allem wenn die Farbe des Grundes zugleich als größere Farbfläche¹⁹¹⁴ auf den Gewändern der Figuren auftaucht. Eine Sonderform der kleinfigurigen Malereien stellt die polychrome¹⁹¹⁵ Stuck-Dekoration eines Kalksteinsarkophages¹⁹¹⁶ aus einem Kammergrab in der Nähe des Palastes von Hagia Triada dar.¹⁹¹⁷ Sämtliche figuralen Szenen sind vor farbige Hintergründe gesetzt. Doch unterscheiden sich sowohl die Farbfolgen der Hintergründe in den figuralen Szenen der beiden Langseiten¹⁹¹⁸

¹⁹¹² Nach Immerwahr entwickeln auch die darstellenden Friese einen ornamentalen Charakter, da sie in die Architektur eingebettet werden; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London* 1990, S. 79. Sie sieht dadurch den eventuellen religiösen Charakter einer Darstellung herabgesetzt zu Gunsten des ornamentalen Kontextes.

¹⁹¹³ Seit SM IB finden sich keine Fresken mehr mit vorwiegend landschaftlichen Motiven in der minoischen Malerei.

¹⁹¹⁴ So werden z.B. im *Campstool*-Fresko die Muster vereinfacht und vereinheitlicht, wodurch die Farbe im Auge des Betrachters die Oberhand über die linearen Qualitäten des Musters gewinnt.

¹⁹¹⁵ Die Farbpalette besteht aus Weiß – Gelb/Ocker – Rot – Hell- und Dunkelgrau [mit einem Stich ins Grünliche], das vielleicht ursprünglich blau war. Als Blau bezeichnet Peterson diesen Farbton; siehe dazu: Suzann Elaine Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Prozession Frescoes*, [Diss. Minnesota] Ann Arbor 1981, S. 42.

¹⁹¹⁶ Die Höhe des Sarkophages beträgt 1,475m, die Höhe des figuralen Frieses ca. 0,25m. Die Dekoration des Sarkophages bildet eine in Stein übertragene Holzkiste (Larnax) mit dazwischen eingelassenen Paneelen ab. Die vier Seiten sind mit unterschiedlichen szenischen Darstellungen bemalt, die horizontal von Rosettenfriesen und vertikal von laufenden Spiralbändern bzw. imitierter Steinmaserung gerahmt werden. Die figuralen Darstellungen scheinen ikonographisch aufeinander bezogen zu sein; zu der Ikonographie der vier Szenen siehe: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London* 1990, S. 181.

¹⁹¹⁷ Die Bemalung des Sarkophages ist in derselben Technik ausgeführt wie die Wandmalereien; siehe dazu: Suzann Elaine Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Prozession Frescoes*, [Diss. Minnesota] Ann Arbor 1981, S. 41. Siehe dazu auch die farbigen Abbildungen bei: Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959, Taf. XXVII-XXX.; siehe dazu auch die bibliographischen Angaben im Katalog bei: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London* 1990, S. 180 A.T. No.2; zur Bedeutung von Sarkophagen in der spätminoischen und mykenischen Kultur siehe vor allem: Charlotte R. Long, *The Ayia Triadha Sarkophagus. A Study of Late Minoan and Mycenaean Funery Practices and Beliefs*, Göteborg 1974; siehe dazu auch: Paula Martino, *The Hagia Triada Sarcophagus: Interconnections Between Crete and Egypt in the Late Bronze Age*, [Diss.] Maryland 2005.

¹⁹¹⁸ In der Szene mit dem Stieropfer ist die Farbfolge Gelb [hinter der Prozession] – Weiß – Graugrün und in der Szene mit dem Trankopfer Weiß – Graugrün – Weiß. Weiß ist auch die Hintergrundfarbe hinter der einen Wagentdarstellung der Schmalseite, auf der sich ursprünglich noch ein weiteres gelbgrundiges Figuren-Register befand, während auf der gegenüberliegenden Seite hinter dem Wagen, der hier von Greifen gezogen wird, Rot als Farbe des Hintergrundes gewählt wurde. Die Trennlinien zwischen den einzelnen Farbsegmenten sind ondulierend; siehe dazu: Suzann Elaine Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Prozession Frescoes*, [Diss. Minnesota] Ann Arbor 1981, S. 42.

als auch die Farben der Hintergründe in den figuralen Szenen der beiden Schmalseiten¹⁹¹⁹ voneinander. Die äußeren vertikalen ornamentalen Rahmungen hingegen sind jeweils auf den beiden Langseiten und den beiden Schmalseiten farblich und formal kongruent. Während das vertikal rahmende Dekor der beiden Schmalseiten auf das bereits in der Malerei der Alten Palastzeit verwendete Motiv der Imitation von Steinmarmorierung¹⁹²⁰ zurückgreift¹⁹²¹, zeigt das Rahmendekor der beiden Langseiten eine neuartige Kombination bereits bekannter ornamentaler Motive. So entspringt jeweils das sich einrollende Spiralband¹⁹²² – auf der einen Sarkophagseite weiß und auf der gegenüberliegenden Seite graugrün – der vertikal laufenden Spiralen, in deren Mitte jeweils eine Rosette mit weißen Blütenblättern und einem roten Zentrum¹⁹²³ sitzt, aus dem vertikalen Streifendekor der Sockelzone.¹⁹²⁴ Durch diese Fixierung der Spirale an einem statischen ornamentalen Motiv wird im Auge des Betrachters die Laufrichtung der Spirale gleichsam eingefroren, ein Phänomen, welches durch die Vegetabilisierung der zentralen Rosetten noch verstärkt wird. Das Motiv der Rosetten wird – bis auf eine Ausnahme¹⁹²⁵ – in den unteren und oberen horizontalen Rahmungen der Figurenfriese

¹⁹¹⁹ Auf der Schmalseite mit dem weißgrundigen Paneel sind über dem Rosettenband noch Reste einer zweiten figuralen Szene sichtbar. Erhalten ist die linke untere Ecke: Vor einem gelben Hintergrund schreiten zwei männliche, nach links gerichtete Figuren, von denen der Unterkörper des ersten und das vordere Bein des zweiten erhalten sind. Da auf der Grundlinie noch Platz für zwei weitere Figuren wäre, schließt Peterson, dass es sich um eine Prozession handeln muss; siehe dazu: Suzann Elaine Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Prozession Frescoes*, [Diss. Minnesota] Ann Arbor 1981, S. 41f.

¹⁹²⁰ Siehe dazu auch den Abschnitt 5.2.2.3.1.

¹⁹²¹ Doch unterscheiden sich die Farbfolgen der vertikalen Rahmungen, die sich in keinem Fall bilateral symmetrisch zueinander verhalten, auf den beiden Schmalseiten voneinander. So findet sich auf der Seite mit dem weißgrundigen Paneel die stets rot geäderte Farbfolge Graugrün – Ocker – Weiß – Ocker [Rapport], auf der gegenüberliegenden Schmalseite mit dem rotgrundigen Paneel ist die Farbfolge Graugrün – Ocker – Weiß – Ocker – Graugrün – Rot – Weiß – Ocker – Ocker [Rapport]. Hier wird also in jeder zweiten Sequenz nach dem Graugrün ein Rotton eingefügt, welcher mit der roten Farbe des Hintergrundes in dem figuralen Paneel korrespondiert. Auch die beiden vertikalen Streifen, welche das Paneel bzw. die Paneele von der äußeren rahmenden Zone trennen, zeigen jeweils unterschiedliche Farben: Weiß und Graugrün auf der weißgrundigen Seite und Ocker und Graugrün auf der rotgrundigen Seite. Dieses Farbschema wird bei den horizontal rahmenden Streifen jedoch abgewandelt. Der untere und obere Rosettenfries auf der Seite des rotgrundigen Paneels wird durch die Farbfolge Weiß – Graugrün gerahmt, wobei in der Rahmung des unteren Frieses die Farbsequenz Graugrün – Weiß über die horizontale Mitte der Rosetten hinweg als Weiß – Graugrün gespiegelt wird. Im oberen Fries hingegen verwendet man erneut die Sequenz Weiß – Graugrün, jedoch nicht gespiegelt, sondern ebenfalls gleitsymmetrisch erzeugt [erhalten ist noch ein Streifen in Weiß]. Die untere und obere horizontale Rahmung des weißgrundigen Paneels hingegen erfolgt durch unterschiedliche Farbfolgen: Weiß – Ocker [unten] und Graugrün – Weiß [oben].

¹⁹²² Das auslaufende Spiralband – es ist auf beiden Seiten graugrün, da sich auf der linken Seite des Sarkophages [Seite mit der Musikantendarstellung] fünf Spiralen, auf der rechten Seite aber sechs Spiralen befinden – hingegen läuft zur Deckelzone hin aus; siehe dazu: Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959, Taf. XXVII.

¹⁹²³ Das Zentrum der Rosette sitzt stets auf einer graugrünen Einrollung.

¹⁹²⁴ Das in den Randzonen bilateralsymmetrische Streifendekor trägt die Farbfolge [von links nach rechts]: Weiß – Ocker – Weiß – Graugrün – Ocker – Weiß – Ocker – Graugrün – Weiß. Während die seitliche Farbenfolge Weiß – Graugrün – Gelb – Weiß bilateralsymmetrisch gespiegelt wird, entzieht sich der mittlere Streifenbereich, bei dem jede Farbe mit zwei, nur durch einen dunklen Kontur getrennten Streifen vertreten ist, durch die unterschiedliche Farbgebung Graugrün und Gelb diesem Spiegelvorgang. Die Farbe Rot erscheint nur in den kreisförmigen Zentren der Rosetten und als Unterlage der Spirale mit den Konturen eines Flechtbandes.

¹⁹²⁵ Diese Ausnahme ist die Rahmung der weißgrundigen Wagendarstellung auf der einen Schmalseite. Hier besteht die untere horizontale Rahmung nur aus einem dreifarbigem Blocksteifenfries. Nur der obere horizontale

bzw. der Figurenpaneele wieder aufgenommen. Sämtliche Rosetten dieser Friese sind weiß¹⁹²⁶ unterlegt, besitzen einen grüngrauen, schwarz konturierten Kranz aus Blütenblättern und ein weiß unterlegtes rotes Zentrum. Ihre Farbfolge Grüngrau – Weiß – Rot korrespondiert mit der Farbsequenz der Farbe des jeweiligen Spiralzentrums und der daraufgesetzten Rosette.

Formal und farbig analog sind auch die beiden den zentralen Rosettenfries flankierenden, farblich voneinander abgesetzten Blockstreifen-Friese, welche die horizontalen Rahmungen der Bildfelder auf den beiden Langseiten komplettieren, sodass sich der horizontale Rahmen insgesamt aus fünf ornamentalen Zonen zusammensetzt, deren Breite von innen nach außen abnimmt. Die horizontale Mitte dieser fünf Zonen wird durch die rotfarbenen Zentren der Rosetten des mittleren, im Vergleich mit den restlichen vier Ornamentzonen etwa doppelt so breiten Rosettenfrieses konstituiert.

Die Blockstreifenfrieze mit den Farbfolgen Grüngrau – Dunkelgrau/Blau – Gelb – Rot bestehen aus der gleichen rhythmischen Streifenfolge breit [hell] – schmal [dunkel]¹⁹²⁷ – breit [hell], doch wird sie im anschließenden Fries jeweils um einen halben Rapport versetzt, wodurch die dunkelfarbenen [dunkelgrauen/blauen bzw. dunkelroten] Zentren der beiden übereinander gesetzten Blockstreifenfrieze – verfolgt man lediglich ihre Struktur – bei stetiger alternierender Betrachtung der Reihen formal als Zickzack-Muster gelesen werden können. Farblich und formal werden die beiden Blockstreifenfrieze über die Mitte des Rosettenfrieses hinweg gespiegelt. Die mehrfache Einbindung der Rosetten, zum einen durch polychrome Rahmungen¹⁹²⁸, zum anderen als Zentrum eines horizontales Symmetriesystems, verhindert im Auge des Betrachters die Wahrnehmung von Rotationssymmetrien, die jedem einzelnen Rosettenmotiv von Natur aus innewohnt, sodass die Rosetten-Reihung zum dekorativen Band wird. Auch in den figuralen Szenen erstirbt die Bewegung der einzelnen Figuren, da die horizontale

Abschluss zeigt den Rosettenfries. Vielleicht wurde das goldgrundige Paneel, welches sich nach oben anschließt, als primäre Darstellung dieser Seite betrachtet und vielleicht erhielt es deswegen Rosettenfrieze als untere und obere horizontale Rahmung, doch muss diese Vermutung spekulativ bleiben, da der obere Abschluss des Paneels nicht erhalten ist; siehe dazu die Abbildungen bei: Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959, Taf. XXIX; und: Harald Siebenmorgen, *Im Labyrinth des Minos. Kreta – die erste europäische Hochkultur*, München 2000, S. 118 Abb. 102.

¹⁹²⁶ Das unterlegte Weiß folgt der Kontur der Rosette als ringförmige Scheibenform, sodass zwischen den einzelnen Konturen dreieckförmige Zwickel entstehen, die rot gefüllt sind.

¹⁹²⁷ Wobei die schmale Partie noch einmal in eine rhythmische Einheit mit der Folge dunkel [Strich] – hell [Streifen] – dunkel [Streifen] – hell [Streifen] – dunkel [Strich] unterteilt ist.

¹⁹²⁸ Dies geschieht zunächst durch die weiße Unterlegung und die roten Zwickelfüllungen innerhalb des Rosettenfrieses selbst. Darüber hinaus entstehen farbliche Korrespondenzen sowohl durch das Rot der inneren Blockstreifenfolge in Gelb – Rot als auch durch das Grüngrau der äußeren Blockstreifenfolge in Grüngrau/Dunkelgrau/ Blau.

Mitte des figuralen Frieses gleichzeitig als fiktive horizontale Symmetrieachse für die beiden rahmenden ornamentalen Fries-Kombinationen dient.¹⁹²⁹

Weitere farbliche Korrespondenzen entstehen zwischen den rahmenden horizontalen Fries-Systemen und den sich zu beiden Seiten anschließenden horizontalen Streifen, wobei die eingesetzten Farben auf jeder Langseite unterschiedlich sind.¹⁹³⁰ Auch die jeweilige Basis der figuralen Paneele – gewissermaßen die Sockelzone –, die aus einer breiten Folge von Blockstreifen besteht, korrespondiert jeweils innerhalb des Dekors einer Sarkophagseite farblich mit den rahmenden horizontalen Friesen. Betrachtet man jedoch das Dekor der beiden gegenüberliegenden Seiten, so stellt man fest, dass das Dekor der einen Seite eine farbliche – und damit auch eine rhythmische – Variante des Dekors der anderen Seite darstellt.¹⁹³¹

Die durchgehend einheitliche Farbgebung setzt sich auch innerhalb der figural darstellenden Paneele fort. Dies gilt nicht nur für die farbigen Hintergründe, sondern auch für die Farbigkeit der Figuren selbst. Soweit der Zustand der Malerei eine Beurteilung zulässt, scheinen sich die

¹⁹²⁹ Doch stehen einer horizontalen Spiegelung *lege artis* sowohl die asymmetrische Präsentation der Figuren als auch die unterschiedlichen Farben der unterhalb und oberhalb der beiden ornamentalen Friesfolgen abschließenden horizontalen Streifen entgegen. Dennoch dominiert auf den beiden Langseiten – bedingt durch die Ausprägung von zwei jeweils aus fünf einzelnen Friesen zusammengesetzten Friesfolgen – eine horizontale Symmetriewertigkeit. Verstärkt wird dieses Phänomen durch die Größenverhältnisse des Dekors, da beide ornamentale Friesfolgen zusammen [ohne rahmende Streifen] etwa ebenso breit sind wie die figural darstellende Zone.

¹⁹³⁰ Während das Paneel mit den beiden Opferszenen – samt der beiden Friesfolgen mit dem Rosettenfries – unten von einem weißen und oben von einem ockerfarbenen Streifen in unterschiedlicher Breite abgeschlossen wird, scheint man beim Musikanten-Paneel die umgekehrte Anordnung gewählt zu haben [der Befund am unteren Streifen ist leider nicht eindeutig beschrieben]. Auch der innerste Streifen der vertikal rahmenden Streifenfolge, welche bereits bei den vertikalen Spiralmustern beschrieben wurde [Anm. 1914], ist auf beiden Langseiten unterschiedlich: Um das Paneel mit den beiden Opferszenen werden weiße Streifen gesetzt, um das Musikanten-Paneel hingegen Streifen in Graugrün.

¹⁹³¹ So wird Rot nur auf der Seite des Musikanten-Paneels eingesetzt, und zwar innerhalb der Farbfolge Graugrün – Rot – Weiß – Ocker – Ocker – Graugrün – Rot – Weiß – Ocker – Graugrün – Rot – Weiß – Ocker – Ocker – Graugrün. Durch diese Sequenz entsteht ein zentraler Mittelteil in der Farbfolge Weiß – Ocker – Graugrün mit rahmenden roten Streifen unter dem liegenden Doppelaulos-Bläser. Auf dem Paneel mit den beiden Opferszenen hingegen erscheint viermal die Farbfolge Graugrün – Ocker – Weiß – Ocker [Rapport], sodass der weiße, vierfach unterteilte Streifen jeweils die Mitte der Farbfolge bildet, deren äußere Begrenzung jeweils ein graugrüner Streifen ist. Doch ein Zentrum der gesamten Folge existiert nicht. Es wäre zu fragen, ob dieses formale Prinzip auch ein Analogon zum Bild-Paneel darstellt, denn auch hier handelt es sich um zwei gleichgewichtige Szenen, während im Musikanten-Paneel eine Mitte innerhalb der figuralen Darstellungen vorzuliegen scheint. Daher könnte die unterschiedliche Ausbildung der Blockstreifenfriese – wobei die eine Formation ein Zentrum ausbildet – als formale Verstärkung der unterschiedlichen Aussagen der figuralen Szenen gewählt worden sein. Geht man von einer bewussten Relation der ornamentalen und der figural darstellenden Sequenzen aus, so ist die Dekoration des Sarkophages in Hagia Triada das erste Beispiel einer eindeutigen strukturellen Beziehung zwischen ornamentalen und figural darstellenden Bereichen. Wenngleich es sich hier nur um rhythmische Korrespondenzen aufgrund eines analogen Farbeinsatzes handelt, so sind sich dennoch Ornament und Figur ein Stückchen näher gekommen. Eine unterschiedliche Farbenfolge und eine unterschiedliche Rhythmik weisen auch die Blockstreifenfriese auf den beiden Schmalseiten auf. So bildet der Blockstreifenfries auf der Seite mit dem rotgrundigen Paneel durch die Farbfolge Weiß – Rot – Graugrün – Ocker – Weiß ein graugrünes Zentrum als mittlere von fünf Farben aus, welches trotz der *asymmetrischen* Farbfolge Rot und Ocker durch die beidseitigen weißen Begrenzungen verstärkt wird. Der Blockstreifenfries unter dem weißgrundigen Paneel hingegen enthält sechs Streifen mit der Farbfolge Graugrün – Ocker – Weiß – Ocker – Graugrün – Weiß. Da alle Farben jeweils zweimal auftreten – zumal Graugrün und Ocker auch noch in einer invertierten Frequenz – entsteht im Auge des Betrachters der Eindruck einer Reihung ohne jeglichen Hinweis auf die Ausbildung eines Zentrums.

meisten der Figuren mit ihren Attributen aus den vier Grundfarben Weiß – Ocker – Graugrün – Schwarz zusammensetzen. Die regelmäßigen Farbfolgen verleihen der Malerei einen ornamentalen Charakter.¹⁹³² Formal füllen die Figuren – bis auf zwei Ausnahmen¹⁹³³ – die gesamte Frieshöhe aus. Einige Figuren sprengen sogar zum Teil mit ihrem Haarschmuck und / oder mit ihren Attributen den oberen Rahmen des Frieses, obwohl sich sämtliche Figuren – bis auf die bereits erwähnten zwei Ausnahmen – auf einer Grundlinie bewegen. Die gesamte Friesfläche wird durch die Silhouetten der Figuren gut gefüllt. Attribute und Architekturen nehmen im Vergleich dazu nur eine geringe Fläche ein.

5.2.2.4. Ornamentale Dekore

Die erhaltenen Fragmente der minoischen Wandmalerei lassen nur wenig Rückschlüsse auf die Struktur des gesamten Wanddekors zu, dessen ursprüngliche Aufgabe – so z. B. argumentiert Immerwahr¹⁹³⁴ – darin bestand, heterogene Baumaterialien wie Holz, Stein, Lehm und Ziegel zu einer einheitlichen Struktur zu verbinden. Zwar lassen sich für die Sockelzone bereits in der Alten Palastzeit Steinimitationen¹⁹³⁵ nachweisen, über die gesamte Gestaltung der Wanddekoration hingegen liegen so gut wie keine Erkenntnisse vor.¹⁹³⁶ Lediglich der spätminoische Rebhuhn- und Wiedehopf-Fries in der sogenannten *Karawanserei* wurde in situ über einem gelb bemalten Architrav gefunden, der ursprünglich den Holzbalken des Türsturzes bedeckte.¹⁹³⁷ Doch lassen sich die ornamentalen Dekore seit den Ausgrabungen auf Thera¹⁹³⁸ wesentlich besser an den dort zum Vorschein gekommenen Wandmalereien studieren, weshalb im

¹⁹³² Verstärkt wird dieser Eindruck – neben dem bereits erwähnten Farbwechsel des Hintergrundes – durch gleich große Farbflächen und/oder analoge Muster bei der Darstellung der Kleidung. Werden Figuren teilweise überschritten – wie z.B. die beiden linken weiblichen Prozessionsteilnehmer in dem Musikanten-Paneel –, so entsteht eine einheitliche, ornamentalisierte Saumzone. Auch Korrespondenzen zwischen dekorativen Aspekten innerhalb der darstellenden Szenen – wie z.B. die vertikal laufenden Spiralen auf den unterschiedlichen Architekturen und dem ornamentalen Dekor des Sarkophages [auch hier schmücken vertikal laufende Spiralen die seitlichen Rahmungen, welche zugleich auf die vier Standbeine des Sarkophages verweisen] tragen im Auge des Betrachters zu einer Ornamentalisierung der figuralen Malerei bei.

¹⁹³³ Bei der einen Figur handelt es sich um die zentrale liegende Figur des Musikanten-Paneels und bei der anderen um die Figur am rechten Rand der beiden Opferszenen.

¹⁹³⁴ Siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 134.

¹⁹³⁵ Siehe dazu Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 23 Abb. 6f.

¹⁹³⁶ Ein erst 1985 publizierter Fries aus einer Reihung von Girlanden in pastellfarbenen Farbtönen [Hellblau, Rosa, Blauviolett] aus einem Stadthaus in Knossos scheint den oberen Abschluss einer Wanddekoration gebildet zu haben; siehe dazu: Peter Warren, *Flowers for the Goddess?* In: Lyvia Morgan (ed.), *Aegean Wall Painting. A Tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, London 2005, S. 142 Taf. 16 a-b.

¹⁹³⁷ Siehe dazu PM II,1 (1928), 108, fig.49 [und Frontispiz]: Die Reste des Rebhuhn-Wiedehopf-Frieses verlaufen über ockerfarbenen Säulen mit roten Basen und blauen Kapitellen und einem gelben Architrav. Siehe dazu auch die Skizze eines neuen Rekonstruktionsversuches bei: Maria C. Shaw, *The Painted Pavillion of the Carawanserei at Knossos*, in: Lyvia Morgan (ed.), *Aegean Wall Painting. A Tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, London 2005, S. 91-111 Farbtafel A.

¹⁹³⁸ 1967 beginnt Spyridon Marinatos (1901-1974) mit den Grabungen auf Thera, um den Nachweis zu erbringen, dass der bronzezeitliche Ausbruch des Vulkans von Thera zum Untergang des minoischen Kreta führte. Seit dem

folgenden ein Exkurs über die bronzezeitliche Wandmalerei von Thera¹⁹³⁹ eingefügt wird, wengleich diese Dekorationen einen zeitlich früheren Zustand¹⁹⁴⁰ darstellen als die in Knossos erhaltenen Fresken.¹⁹⁴¹

5.3. Die Wandmalereien auf Thera/Santorin, im heutigen Akrotiri

5.3.1. Technik

In den seit 1967 in mehreren Grabungskampagnen ausgegrabenen Häusern einer bronzezeitlichen Stadt auf Thera [nahe dem heutigen Dorf Akrotiri] fanden sich in zahlreichen Obergeschossen¹⁹⁴² Wanddekorationen.¹⁹⁴³ Wengleich die Farbpalette der verwendeten Farben [Schwarz – Weiß – Rot – Blau – Ocker]¹⁹⁴⁴ noch etwas eingeschränkter ist als die in den minoischen Wandmalereien eingesetzten Farben¹⁹⁴⁵, erwecken die Fresken dennoch den Eindruck einer lebhaften Farbigkeit, wozu neben einer schwarzen Konturierung vor allem das Auftragen unterschiedlich farbiger Flächen¹⁹⁴⁶ dicht nebeneinander beiträgt. Auch das Mischen von Farben, welches in einigen Fällen nachgewiesen werden konnte¹⁹⁴⁷, trägt zur Farbenvielfalt bei. Was die Vorbereitung der zu dekorierenden Flächen betrifft, so haben sich in den Wandmalereien von Thera – ähnlich wie in den minoischen Fresken – in einigen Fällen Ritzungen und Vorzeichnungen erhalten.¹⁹⁴⁸

Tod von Marinatos im Jahr 1974 führt Christos Dumas (geb.1933) die Grabungen in Akrotiri und auf Santorin fort; zur Geschichte der Grabung siehe: Phyllis Young Forsyth, Thera in the Bronze Age, New York 1997, S. 51.
¹⁹³⁹ Zur Geschichte von Thera in der Bronzezeit siehe vor allem: Phyllis Young Forsyth, Thera in the Bronze Age, New York 1997. Zu den Wandmalereien auf Thera siehe vor allem: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996.

¹⁹⁴⁰ Zu den Schwierigkeiten der Datierung des Vulkanausbruchs auf Thera siehe u. a.: Phyllis Young Forsyth, Thera in the Bronze Age, New York 1997, S. 106ff.

¹⁹⁴¹ Die wenigen erhaltenen stuckierten Spiraldekore werden im Abschnitt über die mykenische Spiralornamentik mit abgehandelt.

¹⁹⁴² Der einzige Nachweis für Wanddekorationen im Erdgeschoss findet sich im Haus *Delta2*; siehe dazu: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 100.

¹⁹⁴³ Bei den Wandmalereien von Thera handelt es sich – analog zu den minoischen Wandmalereien – um eine Mischtechnik von *buon fresco* und *fresco secco*. Zwar wird die Basisfarbe auf den feuchten Verputz aufgetragen, doch ein späterer Farbauftrag erfolgt mit einem organischen Bindemittel; siehe dazu: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 18.

¹⁹⁴⁴ Zu den verwendeten Farben siehe vor allem: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 18.

¹⁹⁴⁵ Im Gegensatz zu den minoischen Wandmalereien wurde auf Thera kein Grün nachgewiesen; siehe dazu: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 19.

¹⁹⁴⁶ Dieses Verfahren verringert den Darstellungswert der Farbe und erhöht damit gleichzeitig den Eigenwert der Farbe.

¹⁹⁴⁷ Nach Doumas handelt es sich dabei um ein helles Grau – erzeugt aus Schwarz und Blau, ein Braun – erzeugt aus Schwarz und Rot – und ein Rosa – erzeugt aus Weiß und Rot; siehe dazu: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 19.

¹⁹⁴⁸ So finden sich noch Spuren von Schnüren, die auf den frischen Putz gepresst wurden, als Markierung der zu bemalenden Flächen, aber auch zur Kenzeichnung von Figuren-Umrissen. Letztere wurden jedoch auch geritzt.

5.3.2. Die Struktur des Wanddekors

Im Gegensatz zu den horizontal dreigeteilten minoischen Dekoren besteht die Struktur des Wanddekors auf Thera in der Regel aus zwei horizontalen Zonen von unterschiedlicher Breite. In diesen Fällen bedecken figurale Darstellungen, die bereits direkt über dem Boden einsetzen, den größten Teil der Wandfläche, wobei die unterste Zone häufig durch wellenartige Bänder in unterschiedlichen Farben gestaltet wird.¹⁹⁴⁹ In einigen Fresken mit figuralen Darstellungen bildet jedoch eine breite, dunkle horizontale Zone – eventuell nach oben mit einem oder zwei farblich unterschiedlichen¹⁹⁵⁰ horizontalen Streifen versehen – die Basis für die figuralen Malereien.¹⁹⁵¹ Zumindest eine der unteren horizontalen Streifenfarben¹⁹⁵² wird dabei in der obersten dekorativen Zone von dem bekrönenden Fries wieder aufgenommen. Darstellende Malerei und Fries laufen häufig, ohne in der Ecke abzusetzen bzw. ohne dass eine dekorative Ecklösung entwickelt wurde, über sämtliche Wände des Raumes hinweg.¹⁹⁵³ Dieses Verfahren ist Dekoren mit landschaftlichen Elementen förderlich, wurde vielleicht sogar aus einer Vorliebe für Landschaftsdarstellungen heraus entwickelt.

5.3.3. Landschaftsmalerei

Dekorationen mit vorwiegend landschaftlichen Motiven, die sich aus mineralischen, vegetabilen und zoomorphen Elementen zusammensetzen, finden sich in den Wandmalereien von Thera häufig. Bis auf eine Ausnahme handelt es sich dabei um Landschafts-Fresken ohne Darstellungen menschlicher Figuren.¹⁹⁵⁴ Dem minoischen Affenfresko motivisch ähnlich ist das schlecht erhaltene und daher bereits mehrmals unterschiedlich rekonstruierte Affenfresko¹⁹⁵⁵ aus Raum B6.¹⁹⁵⁶ Neben dem bereits erwähnten auffälligen Dekor der Sockelzone mit

¹⁹⁴⁹ U.a. in der Sockelzone des Affenfreskos werden wellenartige Bänder in den Farben Gelb – Blau – Rot eingesetzt, die über ihre dekorative Valenz hinaus gegenständlich als Flussläufe [blau] und Erderhebungen [gelb und rot] gedeutet werden können. Diese Deutung findet sich bei: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 42.

¹⁹⁵⁰ Dabei handelt es sich stets um gedeckte Farben.

¹⁹⁵¹ So stehen die beiden Boxer aus Raum B1 auf einer dunklen Grundlinie, die nach unten, zur schmalen Sockelzone hin, durch einen dunkelblauen Streifen begrenzt wird.

¹⁹⁵² In Raum B1 ist es die Farbe Blau, die sowohl in den begrenzenden Streifen des Efeufrieses als auch als Farbe der Efeublätter wieder aufgenommen wird.

¹⁹⁵³ Einen Sonderfall stellt auch hier die Dekoration des Raumes B1 dar; siehe dazu auch die folgende Anmerkung.

¹⁹⁵⁴ Eine Ausnahme stellt Raum 1 im Haus Beta dar: Hier finden sich auf der Nord- und Westwand Fresken mit Antilopen in Umrisszeichnung, während sich auf der Südwand die Darstellung von zwei Boxern findet. Bekrönt werden sämtliche figuralen Darstellungen von einem umlaufenden Efeufries; siehe dazu: Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 112 ff. Abb. 79-84.

¹⁹⁵⁵ Auch das Affenfresko stammt aus dem Haus Beta; siehe dazu: Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 120ff Abb. 85-90. Das Fresko zeigt im mittleren Wandabschnitt über einer wellenartigen Sockelzone auf etwa der halben Dekorationsfläche von einem hohen Betrachterstandpunkt aus eine Felsenlandschaft mit mehreren Affen in unterschiedlichen Posen; siehe dazu auch: Petra Schmitz-Pillmann, *Landschaftselemente in der minoisch-mykenischen Wandmalerei*, Berlin 2006, S. 25.

¹⁹⁵⁶ Zum Plan der Ausgrabung in Akrotiri und zur Nummerierung der einzelnen Häuser und Räume siehe: Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 32.

wellenartigen gelben, blauen und roten Bändern zeichnen sich die Fresken auf Thera durch einen aufwendigen oberen Wandabschluss aus: Flankierende Streifenfriese¹⁹⁵⁷ rahmen eine schwarz konturierte blaue, von einem roten Grund hinterfangene Spirale, die beidseitig von weißen Linien mit abgehenden Blattzähnen [nicht gespiegelt]¹⁹⁵⁸ umschlossen wird.¹⁹⁵⁹ In der darstellenden Zone des Freskos antizipiert die Form der Affenschwänze¹⁹⁶⁰, die bis auf eine Ausnahme diagonal ausgerichtet sind, das Spiralmotiv und sorgt dadurch für eine engere formale Einheit des Dekors insgesamt. Auch farblich präsentiert sich das Affenfresko als Einheit. So spielen die beiden dominierenden Farben im figural darstellenden Teil des Dekors, Rot und Blau, auch im oberen Wandabschluss als Farbe des Grundes [rot] und als Spiralzentrum [blau] eine wichtige Rolle. Während Weiß, welches als Farbe des Hintergrundes auch in der figural darstellenden Zone große Flächen abdeckt, immerhin im oberen Wandabschluss noch in den schmalen horizontalen Streifen und als Rahmung der blaufarbenen laufenden Spirale eingesetzt wird, fehlen Gelb und Ocker im ornamentalen oberen Wandabschluss, was eventuell als Hinweis auf den darstellenden Charakter dieser Farbe gewertet werden kann.¹⁹⁶¹

Noch stärker als im Affenfresko ist der ornamentale Charakter in Bezug auf Form und Farbe im sogenannten *Frühlingsfresko*¹⁹⁶² aus D2¹⁹⁶³ ausgeprägt. Hier verläuft über drei fensterlose Wände hinweg ein Fresko, welches sich aus drei regelmäßig wiederholenden Motiven, einer

¹⁹⁵⁷ Die Friesfolge [Beschreibung von unten nach oben] besteht aus: drei gleich breiten roten Streifen, jeweils alternierend mit schmalen weißen Streifen (1); drei zunehmend breiter werdenden blauen Streifen, alternierend mit schmalen weißen Streifen (2); über der Spirale: drei blaue Streifen nach oben in abnehmender Breite, alternierend mit schmalen weißen Streifen (3); darüber: drei gleich breite rote Streifen, jeweils alternierend mit schmalen weißen Streifen (4); drei zunehmend breitere Streifen Blau, alternierend mit schmalen weißen Streifen (5).

¹⁹⁵⁸ Dass die Blattzähnen nicht bilateral symmetrisch gespiegelt sind – ein Phänomen, welches sich in der Vasenmalerei erst in SM IB nachweisen lässt [siehe dazu den Abschnitt 5.2.1.6.2.] – sondern gleitsymmetrisch eingesetzt werden, unterstreicht die Glaubwürdigkeit der hohen Chronologie, die von einem Ausbruch des Vulkanes auf Thera im Jahr 1630 v. Chr. ausgeht. Der ornamentale Abschluss wäre daher spätestens in die Phase SM IA [innerhalb einer hohen Chronologie] zu datieren. Folgt man hingegen der alten Chronologie aus, so erweisen sich die Fresken von Thera strukturell im Vergleich zu den Dekoren der zeitgenössischen minoischen Vasenmalerei als sehr rückschrittlich.

¹⁹⁵⁹ Spirale und Streifen werden gegeneinander gesetzt, wobei sich horizontal Streifenkorrespondenzen entwickeln, die über eine fiktive horizontale Symmetrielinie, welche zugleich die Mittellinie des Spiralfrieses darstellt, partiell gespiegelt werden können: (1) und (2) wird horizontal gespiegelt zu (3) und (4), doch (5), zugleich der oberste Wandabschluss, stört dieses Gleichgewicht. Zusätzlich lädt die horizontal flankierende und darüber hinausgehende Rahmung (5) des Spiralfrieses den Betrachter dazu ein, den Spiralfries auch inversiv zu lesen, und zwar als korrespondierender laufender Hund in Rot, wodurch die Spiralen zum blauen Hintergrund werden.

¹⁹⁶⁰ Im Gegensatz zu den schwarz konturierten Spiralen sind die Affen samt ihren Schwänzen jedoch nicht konturiert.

¹⁹⁶¹ Während Gelb nur in drei Bereichen [davon zweimal in der Sockelzone] und nur bis zur mittleren Wandzone eingesetzt wird, setzt man Rot ab der oberen Sockelzone bis zur Rahmung der mittleren Oberwand ein. Blau hingegen findet sich in acht Bereichen, von der untersten Sockelzone bis zur obersten Begrenzung.

¹⁹⁶² Siehe dazu die Abbildungen bei Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 100ff. Abb. 66-76.

¹⁹⁶³ Der kleine Raum [2,62x2,30m] hat eine Tür und ein doppeltes Fenster. Beide öffnen sich nach Osten hin zum Hof. Der umlaufenden Fries erreicht eine Höhe von ca. 2m; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 46.

Felsformation, einer Pflanze – meist als Lilie benannt¹⁹⁶⁴ – und einer Schwalbe zusammensetzt und mehr als drei Viertel der gesamten Höhe der Wand bedeckt.¹⁹⁶⁵ Analog zum Affenfresco setzt sich auch in diesem Fresko die Palette aus den Farben Schwarz – Weiß – Rot – Gelb und Blau zusammen.¹⁹⁶⁶ Während reines Schwarz¹⁹⁶⁷ und Weiß¹⁹⁶⁸ nur als Rahmung, Hintergrund und als Farb-Kombination für die Darstellung der Schwalben eingesetzt werden, dominieren in den Darstellungen der Felsformationen und der Pflanzen Rot-¹⁹⁶⁹ Gelb-¹⁹⁷⁰ und Blautöne.¹⁹⁷¹ Bereits im formalen Aufbau zeigt das Fresko durch eine rapportähnliche Konstanz der eingesetzten Elemente eine Nähe zu ornamentalen Strukturen. So wird die Anzahl der Felsen auf jeder Wand auf drei beschränkt, wobei vier dieser Felsen sich aus drei unterschiedlichen Farbflächen zusammensetzen, und im bekrönenden vegetabilen Dekor formieren sich jeweils drei Blütenblätter zu einer Blüte. Betrachtet man den Aufbau des Freskos von unten nach oben, so kann die flächige, durch blaugraue Äderungen jedoch stets changierende Polychromie der über die drei Wände hinweg durchgehenden Basis sämtlicher Felsformationen als einheitlich ornamentale, eine Steinmaserung imitierende Sockelzone gelesen werden. Die größte Formenvielfalt¹⁹⁷² zeigt sich im anschließenden Bereich an den unterschiedlich ausgeprägten Felskuppen. Hier gleicht keine Form der anderen. Die bekrönenden Pflanzen hingegen

¹⁹⁶⁴ Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 100

¹⁹⁶⁵ Das Fresko beginnt auf Bodenhöhe und wird oben durch ein rotfarbenes, stuckiert ausgeführtes Regal begrenzt, das oben und unten jeweils durch ein horizontal laufendes schwarzes Band gerahmt wird; siehe dazu die Abbildungen bei Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 100f. Abb. 66-68. Auf diesem Regal standen zahlreiche Gefäße. Auch ein Schrank in diesem Raum enthielt mehr als 200 Gefäße, ein Indiz, das an eine kultische Nutzung des Raumes denken lässt; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 47.

¹⁹⁶⁶ Siehe dazu die Abbildungen bei Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 100.

¹⁹⁶⁷ Schwarz ist die Farbe des oberen begrenzenden, horizontal verlaufenden Streifens und schwarz konturiert sind die Schwalben. Auch deren runde Augen sind schwarzfarben.

¹⁹⁶⁸ Weiß ist die Farbe des Hintergrundes und Weiß bedeckt auch das Innere der schwarz konturierten Schwalbenkörper und Schwalbenflügel.

¹⁹⁶⁹ Neben dem rot bemalten Stuckregal findet sich Rot stets als Teilfläche innerhalb einer Felsformation. Lediglich auf der Nordwand, auf welcher wegen der Türöffnung eine Felsenformation nicht bis hinab zum Boden gemalt werden konnte, fehlt eine rote Fläche in der Felsformation. Doch wird Rot nicht immer bis zur Spitze des Felsens verwendet, sondern in zwei Fällen [am zweiten Felsen auf der Südwand und am ersten Felsen in der Westwand] hat man die rote Fläche auf den unteren und mittleren Teil des Felsens beschränkt. Die Farbe Rot wird weiterhin zur Kennzeichnung sämtlicher Blüten dieses Freskos eingesetzt. Es gibt drei unterschiedliche Typen von Blüten, die sich stets alle auf einem Stängel befinden. Die Anzahl der Blüten auf einem Stängel variiert zwischen drei und fünf.

¹⁹⁷⁰ Im Vergleich zu Rot und Blau wird Gelb als dritte Fläche der Felsformationen seltener eingesetzt. Von den acht erhaltenen Felsformationen besitzen nur vier Felsen eine gelbe Farbfläche. Doch bildet Ocker die Grundfarbe sämtlicher Stängel und Blätter der Blütenpflanzen.

¹⁹⁷¹ Blaugrau wird nur für Farbflächen auf den Felsformationen eingesetzt. Bis auf eine Ausnahme [der erste Felsen auf der Südwand] besitzen sämtliche Felsen eine blaugraue Farbfläche und in fünf von insgesamt acht erhaltenen [vermutlich befand sich auf der Nordwand noch ein dritter Felsen] Felsformationen wird Blaugrau auch im obersten Bereich des Felsens eingesetzt.

¹⁹⁷² Der Verzicht auf eine einheitliche Gleichförmigkeit bedeutet gleichzeitig eine Reduzierung der ornamentalen Valenz des Freskos, insbesondere in diesem Bereich. Da die Felskuppen jedoch nahe der horizontalen Mitte des Freskos sitzen, reduziert ihre individuelle Vielfalt auch die ornamentale Valenz des Freskos insgesamt.

unterliegen durchweg einem dreiteiligen und damit einem bilateral symmetrischen Aufbau¹⁹⁷³, sind jedoch innerhalb der Komposition diagonal ausgerichtet. Letzteres wird im Auge des Betrachters als ein Moment der Bewegung wahrgenommen. Verstärkt wird dieser Aspekt durch die sieben Darstellungen von Schwalben, die sich im Bereich der Blüten im oberen Teil des Freskos befinden.¹⁹⁷⁴ Doch kann man auch im Fall der Schwalben kaum von einer naturalistischen Darstellung sprechen, da sämtliche Schwalben-Konfigurationen stets im Intervall zwischen zwei Felsen aufgetragen worden sind.¹⁹⁷⁵ Gleichwohl deckt diese Strukturanalyse des *Frühlingsfreskos* ein wichtiges Moment für die spätere Entwicklung von Landschaftsdarstellungen¹⁹⁷⁶ auf, nämlich dass es erst durch den Einsatz formaler und farblicher Schemata und der Kombination primär ornamentalen Elemente gelingt, in einem zweidimensionalen Medium eine kohärente Landschaft, mithin einen bewusst konstruierten Ausschnitt der natürlichen Umwelt des Menschen zu erzeugen.

5.3.4. Die Ornamentik

5.3.4.1. Das rein ornamentale Dekor

Wie die Strukturanalysen sowohl des Affenfreskos als auch des *Frühlingsfreskos* zeigten, spielen ornamentale Elemente und ornamentale Strukturen innerhalb der darstellenden Zonen der Wandmalerei eine wichtige Rolle. Zum einen fördern sie die strukturelle Vernetzung der einzelnen Elemente, sodass durch formale und farbliche Korrespondenzen kohärente Kompositionen entstehen, zum anderen fördert vor allem der Einsatz diagonaler Gleitsymmetrien im Auge des Betrachters die Wahrnehmung von Bewegung innerhalb einer Komposition, eine Betrachtungsweise, welche der heutige Betrachter gerne mit dem Begriff des *Naturalismus* belegt. Ob der zeitgenössische Betrachter ähnlich wahrnahm und urteilte, scheint fraglich, wenn man den rigiden formalen und farblichen Schematismus in Betracht zieht. Hier offenbart sich

¹⁹⁷³ Dies gilt für die Ausbildung der einzelnen Blüten ebenso wie für die Konfiguration von jeweils drei Stängeln zu einer Pflanze. Von achtzehn Pflanzen entziehen sich nur zwei Pflanzen diesem Schema [die erste und die letzte Pflanze auf der Südwand].

¹⁹⁷⁴ Vier der sieben Schwalbendarstellungen sind zu zwei Paaren angeordnet [Westwand und Südwand], zwei Schwalben fliegen diametral entgegengesetzt auseinander [Südwand, über dem dritten Felsen] und eine Schwalbe fliegt auf das erste Schwalbenpärchen zu, welches seinerseits vor dem zweiten Felsen der Westwand fliegt. Nach Immerwahr verleihen allein die Schwalben dem Fresko Tiefe; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London* 1990, S. 47. Doch spricht die ornamentale Anordnung gegen diese Ansicht Immerwahrs. Es ist vermutlich eher der Blick des modernen, an den perspektivischen Darstellungen der italienischen Renaissance geschulten Betrachters, der stets versucht, in landschaftlichen Darstellungen eine Tiefendimension wahrzunehmen.

¹⁹⁷⁵ Während auf der ersten und auf der dritten Wand jeweils zwei Felsformationen vor einer Schwalbendarstellung liegen, alternieren im mittleren Teil des Freskos Felsformationen ohne Schwalben mit Felsen, die von Schwalben angefliegen werden. Auch hier herrscht also eine strenge Regelmäßigkeit vor.

¹⁹⁷⁶ Dies gilt z.B. für die Entwicklung der italienischen Landschaftsmalerei.

in erster Linie eine Vorliebe für ornamentale Strukturen, denen sämtliche darstellenden Bereiche der Wandmalerei untergeordnet werden.

Einen Hinweis auf eine derartige Präferenz liefert auch der singuläre Fund einer rein ornamentalen Wanddekoration des Raumes 9 in Xeste 3. Die ornamentalen Paneele¹⁹⁷⁷ in den Farben Schwarz – Weiß – Ocker – Rot – Blau bedecken die gesamte Höhe der Wand und liefen zumindest über zwei Wände hinweg.¹⁹⁷⁸ Über einem rein rotfarbigen Areal im unteren Wandbereich entwickelt sich ein hellgrundiges kurvilineares Rautenmuster, wobei alternierend zwei Rauten übereinander und eine einzelne, etwas kleinere Raute¹⁹⁷⁹ in mittlerer Höhe folgen. Die doppelt rahmenden, zum Teil einfach, zum Teil doppelt dunkel konturierten Streifen¹⁹⁸⁰ sind stuckiert¹⁹⁸¹ und laufen jeweils an den äußeren Eckpunkten der singulären zwischengeschalteten Raute durch dunkel konturierte, ockerfarben gemalte Ringe.¹⁹⁸² Sowohl aufgrund der kurvilinearen Gestaltung der Rahmung als auch aufgrund des Ringmotivs erweckt das Muster den Eindruck, dass es sich um die Drapierung eines Tuches bzw. eines Vorhangs handelt.

In eine Raute sind jeweils vier gleichfarbige Rosetten eingestellt, wobei sich der Farbwechsel an der Rautenfolge orientiert: Während die beiden übereinanderstehenden Rauten stets dunkelblaue Rosetten¹⁹⁸³ tragen, sind die jeweils vier Rosetten in der einzelnen dazwischengeschalteten Raute¹⁹⁸⁴ ockergelb. Die Farbtöne Rot sowie das helle und das dunkle Ockergelb tauchen jeweils nur in einer Position auf: Rot als Farbe des Grundes, helles Ocker als Farbe des äußeren Blattkranzes der Rosetten, die jeweils in der Raute sitzen, welche das Zwischenglied zwischen zwei Rauten in Supraposition darstellt, und in dunklem Ocker sind die Ringe gemalt, welche das stuckierte Rautenmuster an den äußeren Enden der zwischengeschalteten Raute zusammenhalten. Die Farben Blau und Schwarz hingegen werden in mehreren Zonen verwendet. So findet sich Blau in jeder Rosette, entweder im äußeren Blattkranz oder im

¹⁹⁷⁷ Ein Paneel besitzt die Maße 2,52x1,91m; siehe dazu: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 174.

¹⁹⁷⁸ Siehe dazu: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 132, S. 174 Abb. 136-137.

¹⁹⁷⁹ Jeweils aus den oberen Seiten der unteren und aus den unteren Seiten der oberen Raute konstituiert sich ein weiteres Rautenmotiv, das sich in einer mittleren Höhe zwischen den beiden übereinanderstehenden Rauten befindet.

¹⁹⁸⁰ An der Außenseite der Rauten wird jeweils nur innen konturiert, auf den aufeinanderstoßenden Seiten hingegen doppelt [eventuell ein Hinweis für den Betrachter, dass es sich um zwei nebeneinander bzw. übereinander laufende Streifen handelt], und es sind nur die doppelt konturierten Streifen, welche durch die ockerfarbenen gemalten Ringe laufen.

¹⁹⁸¹ Nach Marinatos handelt es dabei um eine Imitation von Elfenbein; siehe dazu: Spyridon Marinatos, Excavations at Thera VII, Athen 1976, S. 27.

¹⁹⁸² Dies ist das erste Beispiel einer *tromp'loeil*-Malerei. Ein Muster mit einer ähnlichen Struktur fand sich auch im 2. Geschoss von Xeste 3; siehe dazu die schematische Zeichnung bei: Christina A. Televantou, Thera Wall-Paintings. Artistic Tendencies and Painters, in: *Aegeum* 8, 1992, S. 145-160 Taf. XXXIX,a.

¹⁹⁸³ Die sechzehnblättrigen Rosetten bestehen aus zwei Blattkränzen, einem äußeren blauen, schwarz konturierten und einem inneren, komplett schwarz gestaltetem Kranz. Die schwarz konturierte Mitte hingegen ist weiß gehalten.

¹⁹⁸⁴ Hier sind beide sechzehnblättrigen Blattkränze schwarz konturiert, wobei der äußere ockerfarben, der innere weiß ist. Die schwarz konturierte Mitte hingegen ist blau.

Zentrum der Blüte. Darüber hinaus bildet Blau alternierend mit Schwarz in einem schmalen Blockstreifenfries¹⁹⁸⁵ den oberen Abschluss der beiden ornamentalen Paneele. Die Farbe Schwarz dient neben der Konturierung von Rauten und Rosetten zur Konstituierung des inneren Blattkranzes der blauen Rosetten, und eine ähnlich enge Verbindung mit Blau geht Schwarz auch im horizontalen Blockstreifenfries ein. Als horizontal durchlaufender Streifen über dem Blockstreifenfries sorgt Schwarz für den oberen Abschluss der Wanddekoration und bildet dadurch zugleich einen Kontrast zu Weiß, welches sich als Grundfarbe der Rauten zum einen als die tiefste Schicht des Freskos, zum anderen aber als Farbe der stuckierten Rahmung der Rauten zugleich auch als die höchste Schicht konstituiert. Durch diesen unerschiedlichen Einsatz derselben Farbe wird sowohl eine eventuelle plastische Wahrnehmung als auch eine Wahrnehmung von Tiefe innerhalb der Begrenzungen der einzelnen Rauten im Auge des Betrachters gestört bzw. nivelliert. So wird das Fresko trotz dreidimensional gestalteter Elemente als zweidimensionales Dekor wahrgenommen.

5.3.4.2. Die Ornamentik in kompositen Wanddekorationen

5.3.4.2.1. Die Ornamentik der Sockelzone

In Wanddekorationen mit figuralen Darstellungen ist die Sockelzone meist nur rudimentär durch einen einfarbigen horizontalen Streifen, selten durch zwei unterschiedlich breite und farblich differenzierte horizontale Streifen ausgeprägt¹⁹⁸⁶, wobei der obere Streifen gleichzeitig als Standlinie der menschlichen Figuren dient. Häufig jedoch verzichtet man gänzlich auf eine untere Zone, sodass die figuralen Darstellungen bereits im Bodenbereich ansetzen. Doch strukturiert man in diesen Fällen den untersten Teil meist auf ornamentale Weise.¹⁹⁸⁷

¹⁹⁸⁵ Bei gleich breiten farblich alternierenden Streifen spricht man innerhalb der ägäischen Forschung häufig vom *Zahnschnittornament*; siehe dazu: Fritz Blakolmer, Das minoisch-mykenische „Zahnornament“ und die ionischen Apatourien. Eine farbengeschichtliche Vermutung, in: *Altmodische Archäologie. Festschrift für Friedrich Brein*, *Forum Archaeologiae* 14/III/2000 [n.v.]

¹⁹⁸⁶ In der Regel ist der breitere dieser Streifen in dunklem Braun oder Schwarz gehalten, der schmalere in Blau; siehe dazu u. a. die Standlinie der beiden Boxer: Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 112.

¹⁹⁸⁷ So konstituiert sich die Bodenzone im Affenfresko aus mehreren unterschiedlich farbigen kurvilinearen Bändern, die ikonographisch als Wasserläufe und Bodenerhebungen gelesen werden können, jedoch andererseits so regelmäßig undulieren, dass sie als ornamentales System wahrgenommen werden und daher auch als eine Übertragung der Muster von horizontalen Streifenfriesen oder von Steinimitationen aufgefasst werden können. Man gewinnt den Eindruck, dass es sich um eine intendiert zweideutige Darstellungsform handelt.

5.3.4.2.2. Die Ornamentik innerhalb des figural darstellenden Bereiches

5.3.4.2.2.1. Die Ornamentik innerhalb des figural darstellenden Bereiches außerhalb der Konturen menschlicher Figuren

Wie bereits die Strukturanalyse der Landschaftsfresken ergab, konfigurieren sich die theräischen Landschaftsdarstellungen aus aneinandergereihten Folgen formaler und farblicher Schemata, die von Sequenz zu Sequenz jeweils nur leicht abgewandelt werden. Auch den darstellenden Elementen, die das Auge des modernen Betrachters als Hintergrund zu den Figurendarstellungen wahrnimmt, – wie z. B. die Felsenformationen und die diagonal gleitsymmetrische Anordnung der Gräser oder Blütenpflanzen in den Darstellungen der Safransammlerinnen [Xeste 3 Raum 3a] – liegen schematische Vorstellungen zu Grunde. Eine Reduzierung formaler und farblicher Schemata kann zu einer abstrahierenden Vereinheitlichung des Hintergrundes führen, ein Vorgang, der sich im weiß-roten Hintergrund im Boxer- und Antilopenfresko vollzieht. In diesem Fresko kann die im oberen Abschluss leicht ondulierende weiße Fläche, vor welcher die Boxer stehen, zum einen ikonographisch als Boden bzw. als Felsenbereich, zum anderen als ornamental geprägter Grund, welcher den Figuren eine helle Folie verleiht, gedeutet werden.¹⁹⁸⁸ Eine Mischform aus rein ornamentalen und darstellenden Elementen präsentiert der Hintergrund in Raum 1 im Haus der Damen, jedoch nur auf den beiden Wänden, auf denen sich die Darstellungen weiblicher Figuren befinden. Während die Figuren selbst vor hellem Grund von einem kurvilinearen, schwarz konturierten blauen Wasserlauf¹⁹⁸⁹ gerahmt werden, ist der hellgrundige Bereich oberhalb des Wasserlaufes vollständig mit einem rhombenförmigen Netzmuster bedeckt. Das Netz wird von Reihen von kreisrunden roten Farbtupfern gebildet. Vor die sich kreuzenden Zentren sind in blauer Farbe¹⁹⁹⁰ wiederum kleine rhomboide schwarz konturierte Figuren gesetzt. Auch diese Kombination von einem darstellenden Motiv wie dem Wasserlauf und einem Muster¹⁹⁹¹ innerhalb derselben Wandzone macht deutlich, dass ein Begriff wie Naturalismus den gestaltenden Prinzipien der theräischen Wandmalerei nicht gerecht wird.

¹⁹⁸⁸ Das Gleiche gilt auch für die rotfarbene obere Zone innerhalb des darstellenden Bereichs.

¹⁹⁸⁹ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Christina A. Televantou, *Theran Wall-Paintings. Artistic Tendencies and Painters*, in: *Aegeum* 8, 1992, S. 145-160 Taf. XXXI,e.

¹⁹⁹⁰ Die Farbe Blau korrespondiert mit der Farbe des Wasserlaufes ebenso wie mit einigen Mustern auf der Bekleidung der weiblichen Figuren.

¹⁹⁹¹ Niemeier hingegen deutet – und beruft sich dabei auf Marinatos und Doumas – dieses Muster als stilisierten Sternenhimmel: Wolf-Dieter Niemeier, *Das Stuckrelief des Prinzen mit der Federkrone* aus Knossos und Minoische Götterdarstellungen, *AM* 102, 1987, S. 94 Anm. 181.

5.3.4.2.2. Die Ornamentik im darstellenden Bereich innerhalb der Konturen der menschlichen Figuren

Das größte Spektrum an ornamentalen Elementen und Sequenzen findet sich jedoch nicht in den Elementen, welche die Figurendarstellungen umgeben, sondern innerhalb der Konturen der menschlichen Figuren selbst und ist somit Teil der Bekleidung bzw. konstituiert die Bekleidung der Figuren. Da in der theräischen Wandmalerei – analog zur minoischen Wandmalerei – überwiegend weibliche Figuren dargestellt werden, sind es vor allem die langen, weit fallenden Röcke, auf denen die unterschiedlichen Muster aufgebracht werden, in einer Weise, die es dem Auge des Betrachters nahelegt, den Rock aus den unterschiedlichen Mustern patchworkartig zusammensetzen. So konstituiert sich letztlich die ganzheitliche Form des Rockes aus zahlreichen ornamentalen Fragmenten. Die einfachste Musterkonfiguration, aus denen sich in diesen Malereien ein Rock oder eine darüber getragene Schürze konfiguriert, sind Sequenzen von Streifenmustern in unterschiedlichen Breiten und Farben. Dabei fällt jedoch auf, dass die Streifen stets diagonal, schräg aufeinander zulaufend eingesetzt werden, wobei sie den Ansatz einer bilateralsymmetrischen Mittelachse bilden und damit wesentlich zu einer vertikalen Symmetrisierung der Figur beitragen.¹⁹⁹² Horizontale Streifen hingegen finden sich nur am unteren Saum, als horizontale Begrenzung gegenüber der horizontalen Standlinie.¹⁹⁹³ Bei Kombinationen zwischen diagonal und horizontal eingesetzten Streifen innerhalb einer Figurendarstellung besteht zwischen den diagonalen und horizontalen Streifenfolgen weder eine formale noch eine farbliche Kongruenz.¹⁹⁹⁴ Unterschiedliche Stoffpartien werden durch unterschiedliche Muster ausgewiesen.¹⁹⁹⁵ Das Bolero nimmt meist eine Farbe des Rockes als Flächenfarbe wieder auf, eine weitere, ebenfalls im Rockmuster enthaltene Farbe paspeliert den Halsabschluss und die kurzen Ärmel.¹⁹⁹⁶ Ein weiteres Muster zur Angabe von textilen Oberflächen ist das Rautenmuster, welches zur Dekoration partieller Rockflächen, aber auch für

¹⁹⁹² Gleichzeitig erleichtert der diagonale Einsatz der Streifen die Darstellung von Volants; siehe dazu: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 43 Abb. 12.

¹⁹⁹³ Siehe dazu die Abbildung des Rockes einer weiblichen Figur aus Raum 1 im Haus der Damen: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 42 Abb. 11.

¹⁹⁹⁴ In der Regel unterscheidet sich die Farbe bzw. Farbfolge der horizontalen Streifen von den Farben der diagonalen Streifenfolgen. Streifen auf den Gewändern können jedoch ihrerseits mit anderen darstellenden Elementen oder mit Streifen in anderen Wandzonen korrespondieren; siehe dazu: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 42 Abb. 11. Hier korrespondiert der horizontal laufende, dunkel konturierte blaue Streifen mit dem blauen, dunkel konturierten Wasserlauf. Das Gleiche gilt für die linke Figur auf der Nordwand. Hinzu kommt in diesem Fall noch eine formale Entsprechung, da der diagonale Streifen der Rockschrürze mit dem aufsteigenden bzw. absteigenden Flusslauf auch formal korrespondiert; siehe dazu: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 38 Abb. 6-7.

¹⁹⁹⁵ So werden Rüschen u. a. durch rote Striche auf hellem Grund angegeben, ein eventuell leichterer Stoff durch horizontale Reihung von Punkten; siehe dazu: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 42 Abb. 11.

¹⁹⁹⁶ Siehe dazu die Abbildung einer Safranpflückerin aus Raum 3a in Xeste 3 bei: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 160 Abb. 123.

Flächendekoration im Bereich des Oberkörpers eingesetzt wird. Das Rautennetz kann durch Punkt-Reihungen oder einfach durch sich kreuzende Linien erzeugt werden. Häufig werden lineare Motive wie ein Kreuz, dessen vier Hasten auf die vier Kreuzungspunkte der umfassenden Rauten ausgerichtet sind, eingestellt. Dabei variiert die Farbgebung zwischen den rahmenenden Rauten und den eingestellten Motiven in der Regel nur leicht,¹⁹⁹⁷ sodass trotz des Musters größere, recht homogen wirkende Farbflächen entstehen. Rautenmuster mit kontrastierenden Farben bedecken nur kleinere Flächen.¹⁹⁹⁸ In die farblich abgesetzten Paspelierungen der Boleros setzt man einfache Zickzackmuster.¹⁹⁹⁹ Gespiegelt, als doppeltes Zickzackmuster²⁰⁰⁰ bzw. als einreihiges Rautenmotiv mit eingestellten Motiven, findet man es hingegen nur auf den Volants der Röcke.

Vom Ausmaß des bedeckten Areals her das umfangreichste Muster, welches ein einziges Kleidungsstück vollständig bedeckt, ist das rote Tupfenmuster auf transparent²⁰⁰¹ ockerfarbendem Grund, das den Schleier der dritten Adorantin an der Wand des Lustrationsbeckens in Xeste 3 schmückt.²⁰⁰² In der Regel jedoch sind die einzelnen Muster im Bereich des Rockes auf Streifen beschränkt, ein Tatbestand, der eine polychrome Gestaltung begünstigt. Bei den Gewandteilen des Oberkörpers hingegen beschränkt man sich meist auf Gittermuster, die den Farbton des monochromen Grundes in einer tonalen Abstufung wiederholen, sodass die Polychromie der Gewänder nach oben hin abnimmt.²⁰⁰³ Im Gegensatz zu den Streifenmustern und

¹⁹⁹⁷ In der Regel wird sowohl für das Netz als auch für die eingestellten Motive ein etwas kräftigerer Farbton der gleichen Grundfarbe gewählt als für die zugrunde liegende Fläche; siehe dazu u. a. eine Abbildung der nach links gerichteten Safranpflückerin aus Raum 3a in Xeste 3 bei: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 156 Abb. 120. Die Safranpflückerin trägt eine rote Schürze und ein rotes Bolero mit unterschiedlich strukturierten Rautenmustern. Auf der Schürze sind die Linien der Rautenmuster durchgezogen und kreisförmige rote Punkte in die einzelnen Rauten eingestellt. Im Bereich des Oberkörpers hingegen entstehen die Netze durch Punkt-Reihungen und die eingestellten Motive bestehen aus Kreuzen. Eine Falbel am unteren Teil des Rocks nimmt das Muster des Boleros wieder auf. Ein ähnliches Muster auf blauem Grund trägt eine weitere Safranpflückerin im oberen Bereich ihres Rockes; siehe dazu: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 153 Abb. 118.

¹⁹⁹⁸ So blüht das rotgepunktete Rautenmuster mit eingestellten roten Kreuzen auf gelbem Grund nur zwischen zwei blau und hellocker gestreiften Stoffflächen auf dem Rock einer Sitzenden auf der Wand des Lustrationsbeckens von Xeste 3 [Doumas, S. 142 Abb. 105] hervor. Auf dem oberen Rockteil einer stehenden Figur ist der Grund in Dunkelblau bis Schwarz gehalten, das punktförmige Rautennetz und die eingestellten, flächig ausgemalten Rauten hingegen sind in einem Ockerton gemalt [Doumas, S. 140, Abb. 103].

¹⁹⁹⁹ Die dunkel gehaltenen Zickzackmuster finden sich an der Bekleidung der ersten sogenannten Adorantin an der Wand des Lustrationsbeckens von Xeste 3 [Doumas, S. 138, Abb. 101] und an den Bekleidungen der ersten [mit eingestellten Punkten] und der zweiten Safransammlerin in Raum 3a der Xeste 3 [Doumas, S. 154, Abb. 11; S. 156 Abb. 120]. In diesen Fällen sitzen die Zickzackmuster auf der farblich abgesetzten Nahtstelle, welche das Rückenteil und das Vorderteil jeweils über die angeschnittenen Ärmel hinweg verbindet. Seltener findet man ein doppeltes Zickzackmuster, welches auch als einreihiges Rautenmotiv gelesen werden kann mit eingestelltem Kreuz. Diese Formation wird jedoch nur als Verzierung der Rockstreifen eingesetzt [Doumas, S. 140 Abb. 102].

²⁰⁰⁰ Derartige einfache oder verdoppelte Zickzackmuster lassen sich in diesem Kontext im Sinne Sempers als verbindende Naht zwischen zwei unterschiedlichen Stoffstücken deuten.

²⁰⁰¹ Diese Transparenz ermöglicht, dass das Gewand der Figur noch durch den Schleier zu sehen ist.

²⁰⁰² Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 144 Abb. 107.

²⁰⁰³ Und dadurch wird zugleich die Einheit der Figur verstärkt; vergleiche dazu u. a. die Abbildung der ersten Safransammlerin bei: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 160 Abb. 123.

zu den linearen geometrischen Mustern haben vegetabile Ornamente²⁰⁰⁴ nur einen geringen Stellenwert innerhalb der textilen Ornamentik der Bekleidung von Figuren.²⁰⁰⁵

5.3.4.2.3. Die Ornamentik im Bereich der oberen Wandzone

Oberhalb des figural darstellenden Bereiches schließen ein oder mehrere Friese diese Zone zur Decke hin ab. Die einfachste Form dieses Wandabschlusses ist ein Fries aus einem horizontal laufenden Streifen.²⁰⁰⁶ Häufig jedoch verbinden sich nicht nur mehrere unterschiedlich breite und unterschiedlich farbige horizontalen Streifen zu einem Fries, sondern ein oder mehrere der Friese werden auch über eine horizontale Achse hinweg gespiegelt. Doch da nie die vollständige Streifensequenz gespiegelt wird, konfiguriert sich die gesamte ornamentale Kombination der supraonierten Friese aufgrund des ungespiegelten Teilbereichs letztlich zu einem asymmetrischen oberen Wandabschluss.²⁰⁰⁷

Neben horizontalen Streifen bzw. Streifenfriese finden sich mitunter auch Spiralfriese in Kombination mit horizontalen Streifen als oberste Wandbegrenzungen.²⁰⁰⁸ Während in den

²⁰⁰⁴ So finden sich Blütenmotive nur auf der Paspelierung der kurzen Ärmel der sitzenden rechten Figur in dem Fresko mit den Safransammlerinnen. Da diese Figur nicht nur Halsketten mit Libellen- und Entenanhängern trägt, sondern ihre Frisur auch von einer Schlange bekrönt wird, wird sie ikonographisch als Göttin betrachtet; siehe dazu: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 162 Abb. 125.

²⁰⁰⁵ Neben Friesen mit laufenden Spiralen und einreihigen Rautenmustern spielen sie jedoch eine wichtige Rolle als Kettenanhänger in dem Fries mit den Ikriai in Raum 4 des Westhauses; siehe dazu: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 86-95 Abb. 49-62.

²⁰⁰⁶ Wie das schwarze Band im *Frühlingsfresko*; siehe dazu: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 100f. Abb. 66-68.

²⁰⁰⁷ Ein aufwendiges Streifendekor als oberen Wandabschluss zeigt das Affenfresko in B6. Hier werden die Streifenfriese A [Rot – Weiß] über die fiktive horizontale Mitte eines Spiralfrieses gespiegelt. Nach oben schließt jedoch ein weiterer Streifenfries [Blau – Weiß] mit nach oben breiter werdenden blauen Streifen ab, sodass die ornamentale Wanddekoration insgesamt asymmetrisch anmutet.

²⁰⁰⁸ Abgesehen von dem Spiralfries im oberen Wandabschluss des Affenfreskos [Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 124 Abb. 90], der in einen Streifensystem integriert wurde [siehe dazu die vorherige Anm.] findet sich ein weiterer Spiralfries in Raum 2 von Xeste 3. Vermutlich war hier der Spiralfries Teil einer größeren rein ornamentalen Komposition mit Rosetten und unterschiedlichen Spiralkombinationen. Der erhaltene Fries scheint oberhalb der Schwellenbalken der Türöffnungen angebracht worden zu sein; siehe dazu: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 128, S. 132 Abb. 93-95; siehe dazu auch: Spyridon Marinatos, Excavations at Thera, Band VII, Athen 1976, S. 27. Der 0,70m lange und 0,3m breite Spiralfries zeigt eine in zwei Registern übereinander laufende weißgrundige Spirale, deren innere Einrollungen alternierend mit einer roten oder einer blauen Linie konturiert ist. Die roten Linien laufen jeweils an den äußeren Rändern in flächige Zwickelfüllungen aus und konfigurieren so das ornamentale Motiv, welches in der späteren Ornamentgeschichte unter dem Begriff des *laufenden Hundes* bekannt ist. Die blauen Linien laufen zu den rhomboiden Flächen aus, die sich zwischen den beiden laufenden Spiralen durch die Kombination von zwei ausgesparten Zwickeln bilden. Während das Blau unterhalb der unteren Spirale als Füllung der korrespondierenden roten Zwickel eingesetzt wird, fungiert es im oberen Teil als horizontal laufender Streifen [eventuell bereits der obere Wandabschluss?] über ockerfarbenen Zwickeln, die hier die korrespondierenden Abschnitte zu den rotfarbenen Zwickeln darstellen. Ein ockerfarbener Streifen bildet auch den unteren horizontalen Abschluss des Spiralfrieses. In einer sich nahtlos anschließenden Friessequenz wechselt jedoch die Farbfolge im rahmenden Dekor, d.h. der unten abschließende horizontale Streifen ist nun blau, der obere abschließende horizontale Streifen hingegen ockerfarben. Während die Zwickelfüllungen an den Spiralen weiterhin rotfarben sind [sie entwickeln sich ja aus den inneren Spirallinien], erfolgt in den nach außen gerichteten Zwickelflächen ein Farbwechsel zwischen Ocker und Blau. So unterliegt die Farbkombination Weiß – Rot – Blau, die an den dynamischen Spirallauf gebunden ist, keinerlei Farbwechsel, wohingegen die Farben Ocker und Blau, welche im statischen Bereich eingesetzt werden, einen Farbwechsel durchlaufen. Doch das Changieren der Farben im äußeren Bereich

Streifenfriesen meist nur zwei unterschiedliche Farben miteinander kombiniert werden, zeigen die beiden erhaltenen Spiralfriesen eine Kombination von vier bzw. fünf Farben. Die Farbe Ocker wird seltener als die Farben Schwarz – Weiß – Rot – Blau eingesetzt und findet sich bis auf eine Ausnahme, wobei es sich in diesem Fall wahrscheinlich um den Ausschnitt einer komplett ornamentalen Dekoration²⁰⁰⁹ handelt, stets in Wanddekoren mit Darstellungen menschlicher Figuren.²⁰¹⁰ Sämtliche Farben, die im rein ornamentalen Bereich eingesetzt werden, finden sich auch innerhalb der darstellenden Zonen, und meist kann aus der Farbenfolge und aus der Menge der eingesetzten Farben innerhalb der rahmenden Streifenzone – dies gilt vor allem für den oberen Wandabschluss – auf die Farbgewichtung im darstellenden Fresko geschlossen werden. Der häufige Einsatz von farblichen Korrespondenzen zwischen dem ornamentalen und dem figural darstellenden Bereich zeigt, dass dieses Phänomen sich zu einem wichtigen Stilmittel in den theräischen Dekoren entwickelte.

Dies gilt auch für den nur in dieser Form auf Thera erhaltenen oberen Wandabschluss mit einem in Rot und Blau gehaltenen vegetabilen, über alle vier Wände laufenden Dekor in Raum B1. Zwar kann man an der Blattform erkennen, dass es sich um eine Girlande aus Efeublättern handelt, doch überwiegt nicht der darstellende Aspekt, sondern die dekorative Struktur²⁰¹¹, denn trotz überwiegend kurvilineareren Linienführung innerhalb der einzelnen Elemente der Girlande ist es – insgesamt betrachtet – der einzige erhaltene obere theräische Wandabschluss,

verstärkt nicht das Laufen der Spiralen im inneren Bereich, sondern die regelmäßigen Farbwechsel ebenso wie die Ausbildung von roten Zwickeln im äußeren Spiralbereich, die als *laufender Hund* gelesen werden können, lösen die Spirale – und damit auch ihre Laufrichtung – in einzelne Elemente auf. In diesem Fries hat eine flächige Polychromie über das primär lineare diagonal gleitsymmetrisch ornamentale Modul der laufenden Spirale die Oberhand gewonnen.

²⁰⁰⁹ Siehe dazu Anm. 1969.

²⁰¹⁰ Dies unterscheidet die Wanddekorationen auf Thera grundsätzlich von den minoischen Wanddekoren, in denen Ocker auch in landschaftlichen Fresken mit Tierdarstellungen – wie z.B. im Affenfresko – eingesetzt wird. In den Wanddekorationen von Thera findet sich Ocker in den Friesen des oberen Wandabschlusses u. a. in Raum 1 im sogenannten *Haus der Damen* sowohl in der Sockelzone als auch über beiden Wänden mit den Darstellungen weiblicher Figuren, jedoch nicht in dem Teil des Raumes, der rein vegetabil dekoriert ist. In Raum 5 des Westhauses teilen darüber hinaus vertikal verlaufende, ockergelbe Streifen den Bereich zwischen den Fenstern in gleich große, rechteckige Flächen, die in der Breite jeweils genau mit dem Fenster übereinstimmen, weshalb Dumas von einer *imitativen Fortführung der Fensterrahmung* spricht: Christos Dumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 46. Doch findet sich Ocker auch in der Farbfolge [Rot – Ocker – Blau – Schwarz] des oberen horizontalen Streifenfrieses über den beiden Darstellungen der Fischer; siehe dazu: Christos Dumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 52 Abb. 18-19; S. 52 Abb. 22-23. Ebenfalls ein ockerfarbener Streifen, dessen Breite sich nicht mehr ermitteln lässt, schließt die Darstellungen der sogenannten *Adoranten* im Lustrationsbecken von Xeste 3 ab; siehe dazu: Christos Dumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 136 Abb. 100, S. 138 Abb. 101. Ein breiter ockerfarbener Streifen schließt auch die Zone mit den Darstellungen der sogenannten Safransammlerinnen in Raum 3a von Xeste 3 ab: Christos Dumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 152 Abb. 116, S. 158 Abb. 122.

²⁰¹¹ Die bilateral symmetrischen herzförmigen Blätter [blau] entspringen stets beidseitig horizontal symmetrisch aus einer horizontal verlaufenden breiten astförmigen Ranke [rot], die sich alternierend aus erweiterten und eingezogenen Abschnitten zusammensetzt. Die Stiele [helles Ocker] der Efeublätter setzen stets an den eingezogenen Abschnitten der Ranke an. Gerahmt wird der Efeufries von zwei schmalen Streifen in Rot und Blau, zwischen denen ein breiter hellgrundiger Streifen verläuft; zur Abbildung siehe: Christos Dumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 112 Abb. 79, S. 117 Abb. 83.

der einer recht strikten bilateralsymmetrischen Valenz unterliegt. Auch die rote²⁰¹² und blaue²⁰¹³ Farbgebung des Frieses korrespondiert in erster Linie mit den dekorativen Elementen der beiden anderen Wandzonen und weniger mit darstellenden Details.

Eine Sonderform des oberen Wandabschlusses stellt der figural darstellende, über alle vier Wände hinweglaufende Miniaturfries in Raum 5 des Westhauses dar. Er wird im folgenden Abschnitt über die Darstellungsweise der menschlichen Figuren behandelt.

5.3.5. Die menschliche Figur

5.3.5.1. Die lebensgroße menschliche Figur

In der Mehrzahl der Fresken findet sich eine Kombination aus landschaftlichen Motiven, ornamentalen Elementen sowie Darstellungen menschlicher Figuren. Im Gegensatz zu den minoischen Fresken handelt es sich dabei nicht um Reihungen, die man ikonographisch als Prozessionsdarstellungen deutet, sondern die Figuren werden bei der Ausübung unterschiedlicher Handlungen dargestellt. Die lebensgroßen menschlichen Figuren sind nicht frei gezeichnet, sondern auf dem Putz skizziert, entweder durch eine Einritzung oder durch einen transparenten Farbauftrag.²⁰¹⁴ Ein grundsätzlicher Unterschied besteht in der Darstellung zwischen weiblichen und männlichen Figuren. So werden in sämtlichen erhaltenen Darstellungen männlicher Figuren diese unbekleidet, mit einem dunklen ockerfarbenen Inkarnat gezeigt, wodurch sie bis auf die Haare und das Auge einen monochromen [dunkel ockerfarbenen] Farbwert erhalten.²⁰¹⁵ Die weiblichen Figuren hingegen werden stets bekleidet dargestellt. Wie bereits im vorherigen Abschnitt erwähnt, zeichnen sich vor allem ihre Röcke und Schürzen durch eine polychrome Farbgebung und patchworkartige Mustersequenzen aus. Auch an Posen sind die Frauendarstellungen vielfältiger.²⁰¹⁶ Strukturell jedoch verfährt man in beiden Fällen gleich: Beide Füße der Figur stehen auf der Grundlinie und sind entweder nach rechts oder nach links ausgerichtet, d.

²⁰¹² So korrespondiert das Rot der beiden rahmenden Streifen und der Efeuranke in der oberen Wandzone mit dem Rot des Hintergrundes im oberen Bereich der figural darstellenden Zone.

²⁰¹³ Das Blau der äußeren rahmenden Streifen und der Efeublätter in der oberen Wandzone nimmt die Farbe der horizontalen blauen Streifen in der Sockelzone wieder auf. In der figural darstellenden Zone hingegen bleibt Blau auf Detailangaben [der blaue Lendenschurz und blaue Hals- und Armketten des linken Boxers; die geschorene Kopfhaut bei beiden Boxern] in den Darstellungen der beiden boxenden Knaben beschränkt. Auf den Wandzonen mit den Darstellungen der Antilopen hingegen sucht man die blaue Farbe vergebens.

²⁰¹⁴ Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 23.

²⁰¹⁵ Siehe dazu u. a.: Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 52 Abb. 18-19.

²⁰¹⁶ Hier finden sich neben aufrechten, unterschiedlichen agierenden Figuren auch Figuren, die sich bücken und dabei zurückblicken. Einige Figuren werden auch sitzend dargestellt. Abgesehen von einer eventuellen ikonographischen Bedeutung des Sitzmotivs war es sicherlich für die ägäischen Kunsthandwerker leichter, sitzende Frauen als sitzende Männer darzustellen, wozu die patchworkartige Aufteilung des Rockes einen wichtigen Beitrag leistete. Die Darstellung einer sitzenden weiblichen Figur bedeutete formal nichts anderes als die einzelnen diagonal aufeinander zulaufenden Musterstreifen nun im oberen Abschnitt des Unterkörpers horizontal, ab Kniehöhe jedoch vertikal laufen zu lassen. Siehe dazu das Beispiel der *Adoranten* an der Wand des Lustrationsbeckens bei: Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 136f. Abb. 100.

h.sie werden im Profil dargestellt. Dies gilt auch für die Darstellung der Beine der männlichen Figur. Geht man davon aus, dass auch der Unterkörper der weiblichen Figur sich in einer analogen Position befindet, so entspräche jeweils eine Seite der diagonal aufeinander zulaufenden Musterstreifen innerhalb des weiblichen Rocks einer männlichen Beindarstellung im Profil. Für die Richtigkeit dieser Annahme spricht, dass sich bei den weiblichen Figuren in sitzender Position die Streifenfolgen des Rocks dem Betrachter wesentlich horizontaler ausgerichtet präsentieren als bei stehenden Figuren und damit einen formalen Indikator für die horizontale Stellung des Oberschenkels beim Sitzen darstellen.²⁰¹⁷ Auch im Bereich des Oberkörpers zeigen männliche und weibliche Figurendarstellungen strukturell einen analogen Aufbau, wobei zwei Varianten möglich sind. (1) Zum einen kann die Profilansicht bis zur Schädelkalotte weitergeführt werden, wodurch die Figur eine schlanke Silhouette erhält. Dabei ist nur die eine Schulter sichtbar, doch können beide Arme unterschiedlich agierend dargestellt werden. Bis auf die Partie der Unterschenkel der unbedeckten männlichen Figuren²⁰¹⁸, die sich latent bilateral symmetrisch präsentiert, besitzen diese Figuren-Silhouetten eine vollständig asymmetrische Struktur. (2) Zum anderen kann in der Taille der dargestellten Figuren eine Drehung erfolgen, sodass beide Schultern sichtbar werden und sich im Bereich des Oberkörpers

²⁰¹⁷ Ein Indiz für ein derartiges Vorgehen bietet die Darstellung der zweiten Safransammlerin in Raum 3a von Xeste 3. Der Oberkörper der hockenden oder sitzenden Figur ist fast frontal ausgerichtet, sodass auch der obere Abschnitt ihres Unterkörpers diesem Schema folgen müsste. Zumindest sind die blauen Streifen auf ihrem Rock deutlich weniger diagonal ausgerichtet als die Streifen auf dem Rock der dritten Safransammlerin, die sich der sitzenden Figur auf der rechten Seite zuwendet; siehe dazu: Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 152f. Abb. 116-117, S. 158 Abb. 122. Auch die Streifen auf dem Rock der sitzende Adorantin aus den Wanddekorationen des Lustrationsbeckens in Xeste 3 zeigen im oberen Teil einen horizontalen, im unteren Teil – analog zum aufrechten Unterschenkel – einen vertikalen Verlauf; siehe dazu: Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 142 Abb. 105. In der minoischen Wandmalerei findet sich das Motiv der diagonal aufeinander zulaufenden Streifen nur in zwei Fällen in der spätminoischen Periode, und zwar bei zwei weiblichen Figuren des Prozessionsfreskos. Doch wird dieses Motiv hier ohne Unterschied sowohl in der seitlichen Darstellung einer Figur als auch bei der – bis auf den Kopf – weitgehend frontalen Darstellung einer Figur eingesetzt. Es scheint, als habe sich entweder das Motiv in diesem Kontext verselbstständigt oder die Darstellung der Röcke ist im Prozessionsfresko stets frontal. Für die letzte Annahme spricht, dass der vertikal verlaufende Streifen im unteren Teil der Gewänder der männlichen Prozessionsfiguren genau in der Mitte zwischen beiden Gewandkonturen verläuft [dies gilt auch für die langen Gewanddarstellungen auf dem Sarkophag von Hagia Triada]; siehe dazu eine zeichnerische Rekonstruktion des Prozessionsfreskos bei: Sinclair Hood, *Dating the Knossos Frescoes*, in: Lyvia Morgan (ed.), *Aegean Wall Painting. A Tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, London 2005, S. 68. Diese Darstellungsform entspricht der ägyptischen Manier. Auch in der minoischen Kleinplastik findet sich das Motiv der diagonal aufeinander zulaufenden Streifen in der Vorderansicht der Figur, die jedoch erst in der späten Phase der Neuen Palastzeit entstanden ist; siehe dazu die Abbildung einer Bronzestatue aus der Villa A in Hagia Triada bei: Donald Preziosi, Louise A. Hitchcock, *Aegean Art and Architecture*, Oxford 1999, S. 119 Abb. 74. Zu den Funden in diesem Areal gehört auch die sogenannte *Schnittervase*, die häufig vor dem Hintergrund eines eventuellen mykenischen Einflusses betrachtet wird. Die Frage nach außerminoischen Vorlagen für die Statuette hinsichtlich des Faltenmotivs des Rocks wird im folgenden Abschnitt gestellt werden, denn auch eine zu Beginn der Neuen Palastzeit entstandene Fayencestatuette aus dem Palast von Knossos trägt einen Rock, der formal analog aus sieben horizontalen, ringförmigen Segmenten aufgebaut ist; siehe dazu: Reynold Higgins, *Minoan and Mycenaean Art*, London 1997, S. 16 Abb. 3.

²⁰¹⁸ Siehe dazu die Abbildung des nach rechts gewandten Fischers auf der Ostwand in Raum 3 des Westhauses bei: Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 52 Abb. 18.

eine Tendenz hin zu einer bilateralen Symmetrie entwickelt²⁰¹⁹, während der Kopf analog zur Stellung der Beine wieder ins Profil gewendet ist. (1) Werden weibliche Figuren weitgehend in Profilsicht dargestellt, so ist in der Regel nur die Paspelierung eines Ärmels sichtbar²⁰²⁰, es sei denn die Arme agieren im Bereich der Oberarme in äußerst konträren Positionen.²⁰²¹ (2) Einen Unterschied in der Darstellung weiblicher Oberkörper im Gegensatz zum männlicher Pendant weist jedoch die zweite Variante auf, in welcher beide Schultern für den Betrachter sichtbar sind. Während sich bei den Männern im Bereich bis zur Ellbogenshöhe eine latente bilaterale Symmetrie ausbildet, bleiben die weiblichen Figuren unterhalb des Schulterbereichs asymmetrisch, da nur eine ihrer beiden Brüste im Profil dargestellt wird.²⁰²²

Neben einer polychromen Bekleidung und einem breiten Spektrum an unterschiedlichen Körperposen zeichnen sich die Darstellungen der weiblichen Figuren vor allem durch eine größere Differenzierung in Bezug auf die Ausrichtung des Kopfes aus. Während man sich bei den erhaltenen Darstellungen der männlichen Figuren ohne erkennbaren Bezug auf eine eventuell gegenüberstehende Figur auf eine Ausrichtung des Kopfes nach rechts oder nach links – in zwei Fällen auch mit leicht geneigtem Kopf²⁰²³ – beschränkt, scheint sich die Ausrichtung eines weiblichen Kopfes und damit auch die Richtung des Blicks häufig auf eine gegenüberstehende bzw. gegenüberliegende Figur zu beziehen.²⁰²⁴ Diese formale Korrespondenz wird vom modernen Betrachter als Interaktion gedeutet.

²⁰¹⁹ Siehe dazu die Abbildung des nach links gewandten Fischers auf der Nordwand in Raum 3 des Westhauses bei: Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 52 Abb. 18. Die frontale Ausrichtung des Oberkörpers kann auch mit einer starken Drehung des Körpers verbunden werden; siehe dazu die Abbildung eines nackten jungen Mannes in Raum 3b von Xeste 3 bei: Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 52 Abb. 18.

²⁰²⁰ Eine Sonderform stellt die Figur der sogenannten *jungen Priesterin* am südöstlichen Portal von Raum 5 im Westhaus dar. Hier sind beide Ärmel des farblich und ornamental vom gelbfarbigen Übergewand abgesetzten Untergewandes sichtbar, obwohl die geringe Breite des Schultergürtels eher auf Variante (1) schließen lässt. Der um ihre rechte Schulter geschlungene Überwurf umschließt trapezförmig ihre Figur und erlaubt keine Rückschlüsse auf eine Drehung im Taillensbereich. Die statuarische Geschlossenheit der Figur unterstreichen zwei horizontale blaue Streifen, der eine im Kniebereich [eingefasst mit schmalen weißen, von diagonalen roten Linien durchzogenen Streifen], der andere nur als unterer Saumabschluss [nur kopfwärts von einem analogen weißen Streifen eingefasst]. Das Blau der Streifenbordüre wird vom Blau der Ärmel und dem Blau der Kopfhaut wieder aufgenommen. Das weiße Rautenmuster der Ärmel wird farblich und formal inversiv als füllendes Motiv des großen Ohrings an ihrem linken Ohr wieder aufgenommen. Die konsequente Farbigkeit der Figur und die Beschränkung auf zwei ornamentale Motive, von denen jedes zweimal – einmal als Inversion und einmal als Variation – auftaucht, verleihen der Figur über den strukturellen Aufbau hinaus einen in der theräischen Wandmalerei selten zu findenden Aspekt von Bewegungslosigkeit.

²⁰²¹ Beide Möglichkeiten zeigen die beiden weiblichen Figuren auf der Süd- und Nordwand des Raums 1 im Haus der Damen; siehe dazu: Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 38 Abb. 6.

²⁰²² Siehe dazu die Darstellung einer *Adorantin* in der Wanddekoration der Nordwand des Lustrationsbeckens von Xeste 3: Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 136 Abb. 100.

²⁰²³ Siehe dazu die Abbildung eines nackten jungen Mannes auf der Westwand des Raums 3b in Xeste 3 bei: Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 150 Abb. 114.

²⁰²⁴ Dies geschieht durch aufwärts gerichtete Köpfe und aufwärts gerichtete Augen; siehe dazu u. a. den in den Nacken geworfenen Kopf und den aufwärts, auf die Safransammlelerin links von ihr gerichteten Blick der jugendlichen Safransammlelerin auf der Ostwand von Raum 3a in Xeste 3 bei: Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 152 Abb. 116. Doumas lässt sich in seiner Beschreibung völlig von dem formalen

5.3.5.2. Die menschliche Figur in der Miniaturmalerei

In dem ca. 7m langen und 0,21-0,46m breiten Minaturfries²⁰²⁵ aus Raum 5 des Westhauses, der vermutlich über alle vier Wände des Raumes hinweglief²⁰²⁶, sind zahlreiche Darstellungen menschlicher Figuren enthalten. Sie sind jedoch nicht nur in eine landschaftliche Umgebung mit Pflanzen und Tieren eingebettet, wie man dies in den Landschaftsfriesen in der minoischen Wandmalerei antrifft, sondern einige Abschnitte des Frieses zeigen auch städtische Siedlungen mit Hafenanlagen.²⁰²⁷ Nicht nur die geringe Größe der Figuren sondern auch eine sparsame Farbpalette²⁰²⁸ führt zu deren schematischer Präsentation, die von der Darstellung lebensgroßer menschlicher Figuren zum Teil stark abweicht.²⁰²⁹ Zunächst steht – bedingt durch die Länge des Frieses – nicht die einzelne Figur, sondern die Figurengruppe thematisch im Vordergrund. Dies führt zu einem in der großformatigen ägäischen Wandmalerei unbekanntem Phänomen, der Überschneidung von Figuren, einem in der ägyptischen Flächenkunst des Neuen Reiches hingegen häufig eingesetzten Stilelement.²⁰³⁰ Auch die Bekleidung der Miniaturfiguren zeigt abweichende Merkmale zu den Darstellungen der großformatigen Figuren. Im Gegensatz zu den großformatigen männlichen, stets nackt dargestellten Figuren, präsentiert sich die

Konzept gefangen nehmen und interpretiert die formale Beziehung auf subjektive Weise: [...] während sie [die Safransammlerin] ihr weibliches Gegenüber mit einem erregten und ungeduldigen Gesichtsausdruck anstarrt, wie ängstlich auf eine Bestätigung bedacht, dass sie ihre Aufgabe korrekt versteht. Eine ähnliche Ausrichtung zeigt auch die linke Safransammlerin auf der Nordwand von Raum 3a in Xeste 3; siehe dazu: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 158 Abb. 122.

²⁰²⁵ Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 47ff. [Maße bei den Angaben zu den einzelnen Abbildungen]. Der Fries präsentiert eine Reihe von Bildern, die alle thematisch auf maritime Unternehmungen bezogen sind. Neben dem Meer als durchlaufendem, die einzelnen Episoden miteinander verbindendem Motiv dienen auch kleinere Flussläufe dazu, den Fries zu strukturieren. Abgesehen von der Darstellung von menschlichen Handlungen, die im Kontext von Schiffsexpeditionen, kriegerischen Unternehmungen oder städtischen Szenen gezeigt werden, zeichnet sich der Miniaturfries durch eine Vielzahl von Darstellungen von Land- und Wassertieren, Pflanzen und landschaftlichen Elementen aus. Diese Fülle unterschiedlicher Objekte aus der Natur erinnert an die Landschaftsdarstellung im *Haus der Fresken* in Knossos; siehe dazu: Lyvia Morgan, The Miniature Wall Paintings of Thera. A Study in Aegean Culture and Iconography, Cambridge 1988, S. 39f., S. 167.

²⁰²⁶ Zur Rekonstruktion des Miniaturfrieses siehe vor allem: Lyvia Morgan, The Miniature Wall Paintings of Thera. A Study in Aegean Culture and Iconography, Cambridge 1988, S. 6f.

²⁰²⁷ Nach Doumas lässt die Rekonstruktion des Frieses eine Leserichtung des Frieses von links nach rechts als wahrscheinlich erscheinen und damit erfolgt auch der Lauf des Flusses, welcher die einzelnen Episoden miteinander verbindet, von links nach rechts; siehe dazu: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 48.

²⁰²⁸ Abgesehen von dem weißen Stuck des Untergrundes werden nur drei Farben eingesetzt: Gelb[ocker] – Rot[ocker] – Blau; siehe dazu: Lyvia Morgan, The Miniature Wall Paintings of Thera. A Study in Aegean Culture and Iconography, Cambridge 1988, S. 13.

²⁰²⁹ Ob ein Wechsel in der Ansichtigkeit beim Übergang vom Kopf-Hals-Bereich zum Schulterbereich eintritt, lässt sich bei der Größe der Figuren – sie beträgt meist nur wenige Zentimeter – häufig nicht beurteilen. Es scheint so, als wenn man für aufrecht stehende Figuren beide Varianten einsetzt, sitzende Figuren hingegen, die meist in einen Umhang gehüllt sind, werden meist mit eingedrehter Schulterpartie (1) dargestellt.

²⁰³⁰ Hingegen scheint es eher wie eine Übertragung moderner Stilkriterien auf die bronzezeitliche ägäische Kunst, wenn Doumas die Überschneidungen der Figuren auf den Wunsch zurückführt, Tiefenwirkung zu erzeugen; siehe dazu: Christos Doumas, Die Wandmalereien von Thera, München 1996, S. 46. Es könnte auch einfach ein Stilmittel sein, um eine Menge Menschen darzustellen. Die Überschneidung ließe sich in diesem Fall ikonographisch als *mehrere* Figuren bzw. Menge lesen.

Mehrzahl²⁰³¹ der männlichen Figuren des Miniaturfrieses mit einem Lendenschurz oder in einem kurzen Kilt.²⁰³² Die Gewänder der Frauen in den Miniaturmalereien sind einfacher und weniger farbenfroh als in den großformatigen Frauendarstellungen gestaltet.²⁰³³ Auch Ornamente finden sich – abgesehen von den zweifarbig gemusterten Schilden der kriegerisch gerüsteten männlichen Figurengruppe – in den Bekleidungen weiblicher und männlicher Figuren nur spärlich.²⁰³⁴ Die Ornamentik, welche vor allem in den großformatigen Figuren zum konstitutiven gestalteten Element wird, tritt in der Miniaturmalerei zugunsten einer chiffrenartigen Darstellung der menschlichen Figuren zurück.

Nach dem Vulkanausbruch auf Thera²⁰³⁵ und dem damit verbundenen abrupten Ende der Wandmalereien auf Thera finden sich weiterhin beide Darstellungsformen der menschlichen Figur – die lebensgroße Darstellung in der monumentalen Wandmalerei und die kleinformatige Darstellung in der Miniaturmalerei bzw. im Fries – in den fragmentarisch erhaltenen Wanddekorationen des griechischen Festlandes.²⁰³⁶

5.4. Die mykenischen Dekorationen

5.4.1. Die mykenische Wandmalerei

Diese Kontinuität in der Struktur der Darstellung der menschlichen Figur ist einer der Gründe, weshalb die mykenischen Fresken des Festlandes²⁰³⁷ in den Forschungen zur ägäischen Wandmalerei häufig als eine stilistische und zum Teil auch als eine motivische Fortsetzung der minoischen und theräischen Wandmalerei betrachtet werden.²⁰³⁸ Schwierigkeiten bereitet jedoch

²⁰³¹ Nur an einigen Stellen findet sich eine unbekleidete männliche Figur: Lyvia Morgan, *The Miniature Wall Paintings of Thera. A Study in Aegean Culture and Iconography*, Cambridge 1988, S. 97.

²⁰³² Morgan erkennt fünf unterschiedliche Typen des Lendenschurzes, die sich ihrer Meinung nach auch in der minoischen Wandmalerei nachweisen lassen; siehe dazu: Lyvia Morgan, *The Miniature Wall Paintings of Thera. A Study in Aegean Culture and Iconography*, Cambridge 1988, S. 96.

²⁰³³ Morgan unterscheidet zwei Stilvarianten innerhalb der weiblichen Kleidung; siehe dazu: Lyvia Morgan, *The Miniature Wall Paintings of Thera. A Study in Aegean Culture and Iconography*, Cambridge 1988, S. 98.

²⁰³⁴ Während die Gewänder der männlichen Figuren meist am Saum eine einfache horizontale Streifenbordüre aufweisen, beschränkt sich die Volantverzierung der weiblichen Figuren auf eine farblich abgesetzte zackenförmige Angabe von Volants am Rockkontur; siehe dazu: Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 60f. Abb. 28-29; und: Lyvia Morgan, *The Miniature Wall Paintings of Thera. A Study in Aegean Culture and Iconography*, Cambridge 1988, Abb. 140.

²⁰³⁵ Zur kontroversen Datierung des Vulkanausbruchs auf Thera siehe vor allem: Sturt W. Manning: *A Test of Time. The Volcano of Thera and Chronology and History of the Aegean and East Mediterranean in the Mid Second Millennium B.C.*, Oxford 1999.

²⁰³⁶ Doch kann kein Fresko des Festlandes eindeutig einer Periode zugeordnet werden, die vor dem Ausbruch des Vulkans auf Thera liegt; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 106.

²⁰³⁷ Unter den Begriff *mykenische Fresken* werden sämtlich monumentale Wandmalereien des griechischen Festlandes in der späten Bronzezeit subsumiert. Zur Geschichte der mykenischen Paläste allgemein siehe vor allem: Sigrid Deger-Jalkotzky, Irene S. Lemos (ed.), *Ancient Greece: From the Mycenaean Palaces to the Age of Homer*, Edinburgh 2006.

²⁰³⁸ Diese Ansicht wird u. a. von Immerwahr vertreten; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 105. Lurz hingegen begreift den mykenischen Freskenstil

die Frage, in welchem Zeitraum sich die mykenische Wandmalerei entwickelt hat.²⁰³⁹ Obwohl die Dekore unterschiedlicher Funde in den mykenischen Schachtgräbern²⁰⁴⁰ eine enge Verbindung zu bestimmten minoischen Dekoren aufweisen, gibt es keinen Nachweis, dass sich die mykenische Wandmalerei kongruent zur minoischen und theräischen Wandmalerei entwickelt, denn in den Wandmalereien des Festlandes sucht man so wichtige minoische und theräische Elemente wie großformatige Landschaften mit Tieren wie z. B. in den beiden Affenfresken²⁰⁴¹ sowie Miniaturfriese mit landschaftlichen Elementen vergeblich.

Da die frühesten erhaltenen mykenischen Fresken²⁰⁴² eine gewisse Nähe zu den spätesten Wandmalereien in Knossos und Hagia Triada²⁰⁴³ zeigen, liegt es nahe, dass sich ein eigener mykenischer Malstil erst nach den Zerstörungen von SM I B auf Kreta entwickelte.²⁰⁴⁴

5.4.1.1. Farben und Technik der mykenischen Wandmalerei

In Bezug auf die Technik – auch in den Fresken des Festlandes handelt es sich um eine Mischtechnik aus *buon fresco* und *al secco*²⁰⁴⁵ – sowie in Bezug auf die eingesetzten Farben zeigen minoische und mykenische Wandmalereien große Ähnlichkeiten. So unterscheidet sich der

als eine eigene Stilentwicklung und versteht die späten minoischen Fresken als eine mykenische Auftragsarbeit; siehe dazu: R. E. Jones, Technical Studies of Aegean Bronze Wall Painting: Methods, Results and Future Prospects, in: Lyvia Morgan (ed.), Aegean Wall Painting. A Tribute to Mark Cameron, BSA Studies 13, London 2005, S. 208. Da es für die vorliegende Untersuchung, welche der Frage nach der strukturellen Entwicklung von Ornament und Figur nachgeht, nicht relevant ist, ob die minoischen Fresken von Minoern oder von Mykenern erstellt wurden, wird auf eine detailliertere Darlegung dieser Forschungskontroverse verzichtet.

²⁰³⁹ Einen sicheren *terminus ante quem* für die Entstehung der mykenischen Fresken stellt die Zerstörung der mykenischen Paläste dar, die traditionell um 1200 v. Chr. datiert wird, in einer Phase, in welcher sich die Keramikdekoration von SH III B zu SH III C wandelt. Doch verändert die hohe Chronologie für Thera, die von einem Vulkanausbruch um 1630 auf Thera ausgeht, auch die relative Chronologie der helladischen Keramik, da man diese auch aufgrund deren Beziehungen zur minoischen Keramik erstellte. Da die Zerstörung der Häuser außerhalb der Zitadelle von Mykene früher angesetzt wird als die Zerstörung des eigentlichen Palastes, geht man von einer Entstehung der Fresken in diesen Häusern eventuell bereits im 14. Jh. aus.

²⁰⁴⁰ Zu den Ausgrabungen in Mykene siehe u. a.: Alan John Bayard Wace, Mycenae 1939-1952, BSA 48, 1953, S14-15 Taf. 9a; und: Alan John Bayard Wace, Mycenae 1939-1953, BSA 49, 1954, S. 235-242.

²⁰⁴¹ So ist kein einziger blauer Affe auf einem Fresken-Fragment des Festlandes erhalten.

²⁰⁴² Soweit eine genaue chronologische Differenzierung möglich ist.

²⁰⁴³ So finden sich auch in der mykenischen Wandmalerei großformatige Prozessionsfriese mit minoischen Gewändern, und die Anordnung der kleinfigurigen Menschendarstellungen von ca.30cm Höhe gegen einen neutralen Hintergrund – er kann in der Regel blau, aber mitunter auch gelb, weiß oder rot sein oder von einer zur anderen Farbe wechseln – erinnert an das Feldstuhlfresko; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990, S. 109.

²⁰⁴⁴ Siehe dazu u. a.: Sarah Anderson Immerwahr, Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990, S. 109.

²⁰⁴⁵ R. E. Jones, Technical Studies of Aegean Bronze Wall Painting: Methods, Results and Future Prospects, in: Lyvia Morgan (ed.), Aegean Wall Painting. A Tribute to Mark Cameron, BSA Studies 13, London 2005, S. 210.

zweifach aufgetragene Malgrund aus Kalkputz der mykenischen Fresken in seiner Zusammensetzung²⁰⁴⁶ nur wenig von dem in der minoischen Wandmalerei verwendeten Material.²⁰⁴⁷ Analog ist auch die Palette der eingesetzten Farben: Weiß – Schwarz – Gelb – Rot – Blau. Grün konnte in der mykenischen Wandmalerei bisher nur einmal nachgewiesen werden, und zwar im Schildfresko in Tiryns. Doch verwendet man in diesem Fresko eine andere mineralische Substanz als in den Wandmalereien auf Kreta, das sogenannte Malachit Grün²⁰⁴⁸, ein Farbpigment, welches vor allem in der ägyptischen Wandmalerei Verwendung findet.²⁰⁴⁹

5.4.1.2. Die Aufteilung der Wandzonen

Im Gegensatz zu den Wanddekorationen auf Thera, in denen die Sockelzone nur rudimentär ausgeprägt ist oder gänzlich fehlt, wird in den mykenischen Dekoren die Wand stets in drei Wandzonen unterteilt. Auch bezüglich des Kontextes der Dekorationsformen der einzelnen Zonen geht man in der mykenischen Wandmalerei einen eigenen Weg. Während in den theräischen Dekoren der figural darstellende Teil dominiert und durch farbliche Korrespondenzen innerhalb der bekrönenden Frieses, der meist aus mehreren unterschiedlich farbigen horizontalen Streifenfolgen besteht, nur seinen oberen Abschluss erhält, entwickeln sich zwischen den drei Wandzonen der mykenischen Dekorationen umfangreiche formale und farbliche wechselseitige Beziehungen, sodass die unterschiedlichen Teile des Dekors – die Sockelzone, die figural darstellende mittlere Zone und die Oberwand – zu einer dekorativen Einheit verschmelzen. Infolge dieses Dekorationsstils vollzieht sich allmählich eine Annäherung zwischen ornamentalen und figural darstellenden Komponenten.

5.4.1.3. Die großformatige Figurenmalerei

Analog zu den erhaltenen Fragmenten der minoischen Wandmalereien sind in Bezug auf die Motivwahl die Darstellungen von Figur-Reihungen, die ikonographisch als Prozessionen gedeutet werden, am häufigsten in den Dekoren der großformatigen mykenischen Wandmalerei zu finden.²⁰⁵⁰ Dabei handelt es sich bei den meisten der erhaltenen Fragmente mit diesem Sujet

²⁰⁴⁶ Doch wurde der Kalkverputz in Tiryns – nur von dort liegen derartige Untersuchungen vor – wesentlich dünner [0,5cm] als auf Kreta, dafür jedoch in zwei Schichten aufgetragen; siehe dazu: R. E. Jones, *Technical Studies of Aegean Bronze Wall Painting: Methods, Results and Future Prospects*, in: Lyvia Morgan (ed.), *Aegean Wall Painting. A Tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, London 2005, S. 208.

²⁰⁴⁷ R. E. Jones, *Technical Studies of Aegean Bronze Wall Painting: Methods, Results and Future Prospects*, in: Lyvia Morgan (ed.), *Aegean Wall Painting. A Tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, London 2005, S. 208.

²⁰⁴⁸ R. E. Jones, *Technical Studies of Aegean Bronze Wall Painting: Methods, Results and Future Prospects*, in: Lyvia Morgan (ed.), *Aegean Wall Painting. A Tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, London 2005, S. 210.

²⁰⁴⁹ So stellt sich bereits hinsichtlich der Verwendung der Farbpigmente die Frage nach dem ägyptischen Einfluss auf die mykenischen Fresken. Dieser Frage ist Lurz in seiner Dissertation nachgegangen; siehe dazu: Norbert Lurz, *Der Einfluss Ägyptens, Vorderasiens und Kretas auf die mykenischen Fresken. Studien zum Ursprung der Frühgriechischen Wandmalerei*, Frankfurt am Main 1994.

²⁰⁵⁰ Auf die Untersuchungen von Darstellungen mit anderen Sujets wird verzichtet, da sie sehr unterschiedlich sind und daher nur wenige Möglichkeiten zum Vergleich analoger Darstellungen menschlicher Figuren bieten.

um mehrere²⁰⁵¹ nach rechts oder links ausgerichtete lebensgroße Darstellungen weiblicher Figuren.²⁰⁵² Sie tragen meist einen mit Bordüren in unterschiedlichen Farben verzierten Rock²⁰⁵³ und ein tailliertes Oberteil und halten unterschiedliche Attribute²⁰⁵⁴ in ihren Händen.²⁰⁵⁵ Beide Füße der Figuren stehen auf der Grundlinie und beide sind stets analog, nach rechts oder nach links, ausgerichtet. Eine vertikale, filigran-lineare Faltenangabe, die von der obersten Rockbordüre am Hüftansatz bis zum Bodensaum durchgezogen wurde, unterteilt sämtliche Streifen-Bordüren des Rockes, die häufig zusätzlich mit Mustern verziert sind, in zwei Hälften. Dass diese feine Linie dennoch als dominante bilaterale Symmetrieachse wahrgenommen wird, verdankt sie den im Bereich des Hüftansatzes bis hinab zur Wade in einer diagonalen Kurve aufeinander zulaufenden Bordürenhälften, wobei jede der beiden Hälften jeweils vom äußeren Kontur des Rocks zur Rockmitte hin verläuft. Die Wahrnehmung einer bilateralsymmetrischen Valenz ist um so stärker, je steiler die beiden Hälften der Bordüren aufeinander zulaufen²⁰⁵⁶, und um so schwächer, je flacher der Winkel ist, in welchem beide Hälften aufeinandertreffen. Eine horizontale Ausrichtung am Rocksäum²⁰⁵⁷ hemmt sogar die Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse, da die Bordüre ohne wesentliche Unterbrechung über den gesamten unteren horizontalen Abschluss des Rockes verläuft.

Die bilaterale Symmetrieachse, die sich im Unterkörper der weiblichen Figur aufgrund der Struktur der Bordüren ausbildet, setzt sich im Bereich des Oberkörpers nicht fort. Dies geschieht in erster Linie dadurch, dass der beidseitige Kontur der Figur ab Hüfthöhe bis hin zur Kalotte im strengen Sinn asymmetrisch verläuft und sich daher keine bilateralsymmetrische Valenz in diesem Bereich ausbilden kann. Doch selbst wenn sich aufgrund von bestimmten

²⁰⁵¹ So bestand der Fries aus Tiryns [Athen, NM 5883] ursprünglich zumindest aus acht, eventuell auch aus noch mehr weiblichen Figuren, die alternierend nach rechts oder links ausgerichtet waren. Die Figurenhöhe beträgt 1,49m; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, S. 202 Ti No. 3.

²⁰⁵² Nur in den Fresken von Pylos erscheinen zweimal auch männliche Figuren, wobei es sich nur bei einem Fragment um eine lebensgroße Darstellung handelt [Py No. 7]. Im zweiten Fall [Py No.8] sind die Figuren nur 0,30-0,40m hoch; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, S. 197 Py No. 7, Py No. 8.

²⁰⁵³ Immerwahr deutet diese Verzierungen als Volants; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, S. 114.

²⁰⁵⁴ Zu diesen Attributen zählen u. a. eine Pyxis, ein Gefäß oder eine Figurine; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, S. 114.

²⁰⁵⁵ Als Ziel derartiger Prozessionen wird eine sitzende Göttin hypostasiert, jedoch ist keine derartige Darstellung erhalten; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, S. 114.

²⁰⁵⁶ In diesem Fall kann die Spitze der untersten Bordürenformation auf den Saum stoßen, verstärkt durch dieses Verhalten die vertikale Ausrichtung dieses Ornamentes und unterstützt dadurch wiederum die Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz; siehe dazu die Rekonstruktion zweier Frauen aus Fragmenten vom nordwestlichen Abhang in Pylos bei: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, Taf. 57.

²⁰⁵⁷ Eine horizontal verlaufende ornamentale Streifenbordüre auf der Höhe des Saumes weist nur der Frauenfries aus dem alten Kadmeion in Theben auf; siehe dazu die Farbtabelle bei: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, Taf. XXI.

ornamentalen Komponenten in der Gewanddarstellung im Bereich des Oberkörpers einzelne latent bilateralsymmetrische Valenzen ausbilden können, stimmen deren Achsen jedoch nicht mit der bilateralen Symmetrieachse im Bereich des Rockes überein, sodass auch in diesen Fällen eine Verschiebung der zentralen Körperachse in Taillenhöhe stattfindet.

Analog zur minoischen und thebäischen Wandmalerei kann auch in der mykenischen Wandmalerei der Oberkörper entweder im Profil (1) oder frontal (2) präsentiert werden. Jedoch verhindern asymmetrische Armhaltungen, die sich stets auf den Bereich des Oberkörpers beschränken, selbst in letzterem Fall die vollständige Ausbildung einer vertikalen Symmetrieachse. Stattdessen wird die jeweilige Ausrichtung des Oberkörpers in den Darstellungen systematisch mit einer eigenen Kopfhaltung verbunden: Verlängert man die zentrale Achse des Oberkörpers bis zur Kalotte, so liegt bei einer frontalen Darstellung des Oberkörpers der Gesichtsschädel [vom Betrachter aus] rechts neben der Achse, bei einer nach rechts ausgerichteten Profildarstellung hingegen stets links der Symmetrieachse²⁰⁵⁸, ein Phänomen, welches auch in den Dekoren der spätminoischen Wandmalerei nachgewiesen werden kann.²⁰⁵⁹ Diese schematischen Varianten im Bereich des Oberkörpers in den Darstellungen von weiblichen Figuren werden durch eine unterschiedliche Farbgebung unterstützt. Setzt man diese Varianten alternierend ein, so trägt dies zu einer abwechslungsreicheren Figuren-Reihung bei, ein Verfahren, welches dazu führt, dass der moderne Betrachter derartige Darstellungen als *lebendig* wahrnimmt.

5.4.1.3.1. Theben

Das vermutlich früheste festländische Beispiel²⁰⁶⁰ alternierender Darstellungen lebensgroßer weiblicher Figuren innerhalb einer Reihung liefert die Rekonstruktion von Freskenfragmenten

²⁰⁵⁸ Bei nach links ausgerichteten Profildarstellungen verhält es sich hingegen umgekehrt.

²⁰⁵⁹ So liegt der Kopf der nach rechts ausgerichteten vierten weiblichen Figur [Zählung von links nach rechts] in dem Fries der einen Langseite des stuckierten Steinsarkophages aus Hagia Triada links von der zentralen Körperachse. Doch ist dies ein Beispiel aus der Miniaturmalerei. In den fast lebensgroßen Darstellungen menschlicher Figuren des sogenannten Prozessionsfreskos hingegen liegt der vordere Teil des Gesichtsschädels meist noch auf der zentralen Achse; siehe dazu: Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959, Taf. XXVIII. Bereits vollständig ausgebildet ist jedoch die Kombination eines frontalen Oberkörpers und die Ausrichtung des Gesichtes rechts von der zentralen Achse; siehe dazu: Sinclair Hood, *Dating the Knossos Frescoes*, in: Lyvia Morgan (ed.), *Aegean Wall Painting. A Tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, London 2005, S. 68 Abb. 2.17 und 2.18.

²⁰⁶⁰ Nach Peterson ist es das früheste Beispiel einer festländischen Prozessionsdarstellung und gegen 1350 entstanden; siehe dazu: Suzann Elaine Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Procession Frescoes*, [Diss. Minnesota] Ann Arbor 1981, S. 46. Reusch hingegen lässt es noch vor dem großen Prozessionsfries in Knossos entstehen und legt daher die Entstehungszeit des Freskos in einen Zeitraum zwischen 1500 und 1425; siehe dazu: Helga Reusch, *Die zeichnerische Rekonstruktion des Frauenfrieses im böotischen Theben*, Berlin 1956, S. 47. Doch entspricht diese Datierung von Reusch nicht mehr den neuesten Grabungsbefunden in Theben; siehe dazu: Suzann Elaine Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Procession Frescoes*, [Diss. Minnesota] Ann Arbor 1981, S. 58.

aus Raum N²⁰⁶¹ des Kadmeions in Theben, das Anfang des 20. Jahrhunderts von Keramopoullos ausgegraben wurde.²⁰⁶² Aus der Menge der geborgenen Fragmente lassen sich fünf Figuren vollständig rekonstruieren, neun erschließen,²⁰⁶³ doch die zur Verfügung stehende Wandfläche hätte Platz für zwölf Figuren geboten.²⁰⁶⁴ Die Farbpalette umfasst die Farben Weiß – Schwarz – [Ocker-]Gelb – Rot – Blau. Über einer Sockelzone mit einer Stein imitierenden Maserung in den Farben Gelb – Rot – Grau²⁰⁶⁵ konstituiert sich der Hintergrund aus vier horizontal ausgerichteten, schwarz, in kurvilineareren Manier, konturierten Zonen mit der Farbfolge [von unten nach oben]: Blau [bis zur Kniehöhe, Beginn der zweiten Bordürenfolge] – Weiß [von Kniehöhe bis zur Hüfthöhe bzw. bis zur Taillenhöhe] – Gelb [im Bereich der Oberkörper] – Blau [ab Halsansatz bis zum Scheitel]. Sämtliche Figuren tragen einen blauen Rock mit zwei Bordürenzonen, die sich jeweils aus drei gemusterten horizontalen Streifen zusammensetzen, welche in der unteren Bordüre [von unten nach oben] als Grundfarben [von unten nach oben] Weiß – Gelb – Blau tragen, in der oberen Bordüre hingegen [von unten nach oben] Ockerbraun – Blau – Weiß. Auf den jeweiligen Grundfarben sind die horizontalen Streifen mit einer schmalen vertikalen Streifenfolge²⁰⁶⁶ in einer zweiten Farbe gemustert, wodurch folgende Farbsequenzen entstehen [von unten nach oben]: 1. weißgrundiger horizontaler Streifen mit roten senkrechten Strichen; 2. gelbgrundiger horizontaler Streifen mit schwarzen senkrechten Streifen; 3. blaugrundiger Streifen mit schwarzen senkrechten Streifen. In der oberen Bordürenzone hingegen sind die Farbsequenzen wie folgt: Über einem ockerbraungrundigen²⁰⁶⁷ Streifen mit schwarzen senkrechten Streifen steht in der mittleren Position ein blaugrundiger Streifen mit

²⁰⁶¹ Raum N befand sich im westlichen Teil des Palastes, und zahlreiche Funde von Schmuckstücken und Toilettegefäßen weisen darauf hin, dass es sich um einen Raum handelt, in welchem vermutlich Frauen lebten; siehe dazu: Suzann Elaine Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Prozession Frescoes*, [Diss. Minnesota] Ann Arbor 1981, S. 46.

²⁰⁶² Siehe dazu vor allem die Abhandlung von Reusch: Helga Reusch, *Die zeichnerische Rekonstruktion des Frauenfrieses im böotischen Theben*, Berlin 1956; und: dieselbe, *Vorschlag zur Ordnung der Fragmente von Frauenfriesen in Mykene*, AA 68, 1953, S. 26-55.

²⁰⁶³ Sicher war eine weibliche Figur nach links ausgerichtet; siehe dazu: Suzann Elaine Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Prozession Frescoes*, [Diss. Minnesota] Ann Arbor 1981, S. 47.

²⁰⁶⁴ Suzann Elaine Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Prozession Frescoes*, [Diss. Minnesota] Ann Arbor 1981, S. 195 Anm. 65.

²⁰⁶⁵ Gerhart Rodenwaldt, *Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts*. Band II: *Die Fresken des Palastes*, Athen 1912, S. 24f. Rodenwaldt, der in diesem Zusammenhang auf den Befund von Keramopoullos verweist, geht davon aus, dass es sich um eine bogenförmige Maserung handelt. Eine analoge Sockelzone kann er im inneren Vorhof des Palastes von Tiryns nachweisen.

²⁰⁶⁶ Dieses Muster stellt einen zweifarbigen Blockstreifenfries dar, der in den vier untersten Streifen der rhythmischen Folge breit [2. Farbe] – schmal – schmal – schmal [Farbe des Grundes] – breit unterliegt. In den beiden darüberliegenden Streifen reduziert sich der Rhythmus auf breit [2. Farbe] – schmal – schmal [Farbe des Grundes]. Einen analogen Rhythmus wie die vier unteren Blockstreifenmuster der Rockbordüren zeigen auch die Bordüren des Jäckchens der ersten von Reusch rekonstruierten Figur; siehe dazu: Helga Reusch, *Die zeichnerische Rekonstruktion des Frauenfrieses im böotischen Theben*, Berlin 1956, Taf. 15.

²⁰⁶⁷ Nach der Rekonstruktion von Reusch liegt der Farbton zwischen einem hellbraunen Ocker und einem bräunlichen Rosa; siehe dazu: Helga Reusch, *Die zeichnerische Rekonstruktion des Frauenfrieses im böotischen Theben*, Berlin 1956, Taf. 12 Fragment Nr. 34.

schwarzen senkrechten Streifen und darüber bildet ein weißgrundiger Streifen mit roten senkrechten Streifen den oberen Abschluss.²⁰⁶⁸

In der untersten Streifenbordüre wird neben den vier Farben des Hintergrundes [Weiß – Schwarz – Gelb – Blau] Rot als fünfte Farbe eingeführt. Wie ein nahtloser Übergang der nach modernem Verständnis darstellenden Werte²⁰⁶⁹ der Farben Rot – als Fußkonturierung – und Weiß, dem ausgesparten stuckierten Malgrund – als Farbe der Füße²⁰⁷⁰ – hin zum Streifenmuster in Weiß und Rot zeigt, scheint der bronzezeitliche thebanische Maler diese Unterscheidung entweder nicht zu kennen oder mit dem Eigenwert und dem Darstellungswert der Farben zu spielen, was letztlich auf das Gleiche herauskommt. Noch stärker als in der minoischen Wandmalerei wird in den thebanischen Fresken die Farbe in gleicher Weise für darstellende und dekorative Formen eingesetzt, wodurch sie – unabhängig von den Formen, an welche sie gebunden ist – selbst ornamental wird. Dies zeigt sich daran, dass Farbsequenzen eine wichtige Rolle spielen, was sich an der Farbgebung dieses Frieses aufzeigen lässt.

Die Farbe Rot dient neben der filigranen Konturierung im Bereich der Füße und des Oberkörpers vor allem zur Ausgestaltung malerischer Details²⁰⁷¹, als Flächenfarbe hingegen wird sie nur auf den kurzärmeligen Jäckchen jeder zweiten Figur eingesetzt und unterstützt dadurch den Eindruck einer alternierenden Reihung,²⁰⁷² wobei die Form der Jäckchen hinter der Rhythmisierung von Rot, alternierend mit Blau, zurücktritt, sodass der ornamentale Farbeindruck einer zweifarbigen Reihung überwiegt. Von den vier Farben des Hintergrundes spielt Gelb, welches als Grundfarbe den breiten Bereich hinter den Oberkörpern der Figuren abdeckt, die geringste Rolle bei der Farbgebung der Figuren, da es nur als Grundfarbe des mittleren Streifens der unteren Bordüre und als Detailangabe in einigen Attributen²⁰⁷³ Verwendung findet.

²⁰⁶⁸ Somit bildet der weißgrundige Streifen mit den vertikalen roten Streifen den unteren und oberen Abschluss der Bordürenmuster des Rocks. Wengleich die Bordüren durch ihren unterschiedlichen Verlauf [die unterste verläuft fast horizontal, die beiden obersten Bordürenhälften hingegen laufen diagonal aufeinander zu] nicht als horizontale Spiegelung wahrgenommen werden können, so fördern ihre farbliche und teilweise auch ihre formalen [in der untersten Bordüre sitzen zwei, in der obersten Bordüre hingegen sitzt nur ein roter Strich zwischen zwei breiteren roten Streifen] Korrespondenzen dennoch einen einheitlichen Eindruck des Rocks im Auge des Betrachters.

²⁰⁶⁹ Zum Begriff des Darstellungswertes und des Eigenwertes von Farben siehe vor allem: Hans Jantzen, Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei, in: Hans Jantzen, Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, Berlin 1951, S. 61-67. [Erstveröffentlichung: Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 1913.] Siehe dazu auch Kap. 2.3. der vorliegenden Untersuchung.

²⁰⁷⁰ Die weißgrundigen Füße werden rot umrandet und erhalten eine lineare rote Knöchelangabe.

²⁰⁷¹ So erscheint Rot als Zickzackmuster auf den Bordüren der kurzärmeligen Jäckchen, in einigen Fällen als Konturfarbe [in Verbindung mit Weiß] oder Flächenfarbe unterschiedlicher Attribute, als Farbe einiger Perlenreihen in den Colliers und Armbändern und als Farbe sämtlicher Haarbänder.

²⁰⁷² Wengleich Rot als Farbe des Jäckchens zweifellos einen darstellenden Wert besitzt, überwiegt dennoch der Aspekt einer ornamentalen alternierenden Reihung, welche den darstellenden Wert im Auge des Betrachters reduziert.

²⁰⁷³ U.a. in einigen Querstreifen auf einer Kanne, dem Attribut in der linken Hand der vierten Figur; siehe dazu: Helga Reusch, Die zeichnerische Rekonstruktion des Frauenfrieses im böotischen Theben, Berlin 1956 Taf. 15.

Schwarz dient – analog zum Hintergrund – zur Konturierung der Gewandpartien der Figuren. Darüber hinaus rhythmisiert Schwarz die vier inneren Streifen der Streifenbordüren der Röcke und auch die umlaufende Blockstreifen-Bordüre eines Jäckchens. Abgesehen von der Rhythmisierung in Streifenmustern wird Schwarz innerhalb der Bordüren der Jäckchen auch bei weiteren Ornamenten zusammen mit den Farben Rot und Blau eingesetzt.²⁰⁷⁴ Darüber hinaus findet sich die Farbe Schwarz – alternierend mit Rot – in den Darstellungen der Armbänder und Colliers. Den wichtigsten farblichen Beitrag leistet Schwarz jedoch zur Darstellung des ornamentalen Haargeflechtes sämtlicher Figuren, da es nicht nur im Bereich der Kalotte²⁰⁷⁵, sondern auch in den ringförmigen Flechten, die vom Hinterkopf bis zum Ellenbogen hinabreichen, als Flächenfarbe eingesetzt wird. Der Kontrast zwischen Weiß und Schwarz, der im Bereich des Kopfes die farblichen Beziehungen dominiert, wird durch die schwarze Augen- und Pupillenangabe und die schwarzen Linien der Augenbrauen noch verstärkt.

Die wichtigste Funktion der Farbe Weiß, die maltechnisch durch das Aussparen des weißfarbenen Kalkputz-Grundes erzeugt wird, ist die Bildung des rotkonturierten Inkarnats, das vor den drei unterschiedlichen Farbzonen des Hintergrundes sichtbar wird. Vermieden wird hingegen, das rot konturierte weißfarbene Inkarnat vor die weißgrundige zweitunterste, schwarz konturierte²⁰⁷⁶ Zone des Malgrundes zu setzen. Als ausgesparter weißer Grund mit roter Konturierung erscheint Weiß in den Formen der meisten Attribute.²⁰⁷⁷ Darüber hinaus tritt die Kombination von Weiß mit Rot – wie erwähnt – als weiße horizontale bzw. vertikale Streifenfarbe mit vertikaler roter Streifenmusterung an der untersten und der obersten Bordüre des Rocks auf. Von den Ausmaßen der bedeckten Fläche her ist Blau die am meisten verwendete Farbe, denn es füllt als blaugrauer Farbton die beiden äußeren Zonen des Hintergrundes, bildet in einem

²⁰⁷⁴ U.a. als Grundfarbe für das rote Zickzackmuster der dritten Figur und als diagonale Schraffierung des blaugrundigen Musters der zweiten Figur; siehe dazu: Helga Reusch, Die zeichnerische Rekonstruktion des Frauenfrieses im böotischen Theben, Berlin 1956 Taf. 15.

²⁰⁷⁵ Im Gegensatz zum Bereich des Hinterkopfes, in welchem nur das rote Haarband die schwarze Farbfläche strukturiert, zerfällt die schwarze Stirnpartie des Haares in drei ornamentale Wellenband-Kompartimente, die sich jeweils an den äußeren Enden – auf der Stirn und am Oberkopf – zu entgegengesetzten Voluten einrollen. Im weiteren, peripheren Verlauf einzelner Locken wird Schwarz in linearer Form eingesetzt. So steht eine kleine Locke von der im Profil gegebenen Stirn ab und vor dem Ohr fallen zwei latent bilateralsymmetrische Locken bis auf den Halsansatz herab. Das Motiv der drei Strähnen, die aus dem zu einem Knoten gesteckten Haar des Hinterkopfes fallen, wird auf beiden Seiten der Figur jeweils durch drei Strähnen wieder aufgenommen. Sie entwickeln sich aus den geflochtenen Zöpfen heraus und fallen bis über die Hüfte herab, jedoch eigentümlich starr, als besäßen sie eine metallische Konsistenz. Jeweils drei weitere Strähnen auf jeder Seite werden aus der rückwärtigen Partie der Figur unterhalb der Brust nach vorne geführt.

²⁰⁷⁶ Die unterschiedliche Funktion der weißen Farbe entsteht u. a. auch durch eine unterschiedliche Konturierung: So signalisiert ein filigraner roter Kontur um eine weiße Fläche ikonographisch *weibliches Inkarnat*, breitere rote Umrandungen hingegen können eine leblose oder vegetabile Gegenständlichkeit [wie z.B. eine Pyxis] kennzeichnen, der schwarze Kontur hingegen kennzeichnet nur die Begrenzung einer Fläche.

²⁰⁷⁷ So als Grundfarbe der Pyxis der zweiten Figur, als Grundfarbe der Blumen der dritten Figur oder als Grundfarbe der Blumendolden und der Kanne in den Händen der vierten Figur; siehe dazu: Helga Reusch, Die zeichnerische Rekonstruktion des Frauenfrieses im böotischen Theben, Berlin 1956 Taf. 15.

kräftigeren Blau die Grundfarbe sämtlicher Röcke und die Grundfarbe jedes zweiten Jäckchens. Darüber hinaus fungiert Blau als Grundfarbe für zwei Streifenbordüren des Rocks und für die meisten Bordüren²⁰⁷⁸ der Jäckchen. In den Ornamenten der Bordüren wird Blau stets mit Schwarz kombiniert. Neben Schwarz wird Gelb an mehreren Positionen in Kontrast zu Blau gesetzt.²⁰⁷⁹

Im Gegensatz zu Rot und Schwarz treten Gelb und Blau, die stets schwarz konturiert werden, nicht in direktem Kontakt mit dem Inkarnat auf, sondern nur als Stofffarben oder als Farben des Hintergrundes. In beiden Positionen kommt es dabei zu einem direkten Kontakt zwischen Gelb und Blau, wobei Schwarz als Konturierung oder Binnenzeichnung eine vermittelnde Rolle zwischen den beiden Farben einnimmt. Am eingeschränktesten wird Gelb verwendet. Es tritt nur in Kombination mit Schwarz auf.²⁰⁸⁰

So ergibt die Farbverteilung innerhalb der rekonstruierten Figuren folgende Präferenzen:

1. Weiß – Rot – Schwarz konstituieren die unbekleideten Teile der Figur, doch nur eine dieser drei Farben [Weiß] füllt auch eine Zone des Hintergrundes.
2. Rot wird vor allem in Verbindung mit Weiß eingesetzt [Inkarnat und Streifenbordüren] und als rhythmisierender Kontrast zu Blau durch den alternierenden Farbwechsel der Jäckchenfarben [Rot und Blau] vor gelbem Grund. Es besteht jedoch kein direkter Kontakt der beiden Farben zueinander²⁰⁸¹, d. h. der farbliche Kontrast entsteht über einen gewissen Flächenabstand hinweg. Über die gesamte Zone hinweg präsentieren sich auf diese Weise die drei Primärfarben Gelb – Rot – Blau dem Betrachter als ein Farbmotiv, welches in den Streifenbordüren antizipiert wird.
3. Die Komplementärfarben Blau und Gelb bilden in Verbindung mit Schwarz die zweite wichtige Farbkombination dieses Freskos, wobei die schwarze Komponente den komplementären Farbkontrast zwischen Blau und Gelb abschwächt.

Dieser komplexe, systematische Einsatz der fünf Farben Weiß – Rot – Schwarz – Gelb – Blau in den thebanischen Freskenfragmenten führt zu Farbkombinationen, welche sich in bisher abgehandelten ägäischen Wandmalereien nicht einmal ansatzweise finden.²⁰⁸² Es sind die Farben,

²⁰⁷⁸ Von den fünf rekonstruierten Figuren hat nur das Jäckchen der dritten Figur eine schwarze Bordüre; siehe dazu: Helga Reusch, *Die zeichnerische Rekonstruktion des Frauenfrieses im böotischen Theben*, Berlin 1956 Taf. 15.

²⁰⁷⁹ Diese Kombination findet sich in der unteren Streifenfolge der Rockbordüren und als Hintergrundfarbe der blauen Jäckchen. In beiden Fällen vermittelt Schwarz zwischen den beiden Farben.

²⁰⁸⁰ Nur in einer Blüte, welche die vierte Figur in ihrer rechten Hand hält, wird Gelb auch einmal rot konturiert.

²⁰⁸¹ Die blaugrundigen Bordüren mit schwarzer Binnenzeichnung, welche die Ränder der roten Jäckchen säumen, werden in der Verbindung mit Rot grünstichig. Daher lässt sich diese Farbkombination als Vorstufe eines komplementären Farbkontrastes begreifen.

²⁰⁸² Der systematische Einsatz von Farben im Frauenfresko in Theben erinnert noch am ehesten an das Dekor des Sarkophages von Hagia Triada. Auch in diesen Malereien gab es im rahmenden rein dekorativen Bereich komplementäre Farbkontraste [u. a. durch die Supraposition von blaugrundigen und gelbgundigen Blockstreifenfriesen],

die in diesem Fresko über die Formen dominieren, indem sie dem Auge des Betrachters aufgrund von farblichen Korrespondenzen Kontexte vermitteln, die weit über die begrenzende Form der einzelnen Figur hinausgehen, ohne jedoch die einzelne Figur in ornamentale Segmente aufzulösen, wie dies z. B. in den figural darstellenden Wandmalereien von Mari geschieht.²⁰⁸³

Formal und farblich gemeinsam sind den fünf rekonstruierten Frauen die Form und die Farbgebung ihrer Röcke sowie die Form und Kolorierung ihrer Köpfe, deren Silhouetten um die weiße Farbe des Malgrundes herumgelegt sind. Jedoch im mittleren Bereich der Figuren, zwischen Halsansatz und Taillenhöhe bzw. Taillengürtung,²⁰⁸⁴ schlägt die uniforme Einheit der Figuren um in formale und farbliche Varianten, wobei bestimmte Farbkombinationen nicht an bestimmte formale Gestaltungen gebunden ist. Erst im Bereich des Kopfes wird die formale und farbliche Vielfalt des mittleren Figurensegmentes wieder zur uniformen Einheit zurückgeführt, wodurch aus der alternierenden Reihung des mittleren Segmentes wieder eine einfache Reihung wird. Dies signalisiert auch die Farbe des Hintergrundes, welche das Blau der untersten Zone, allerdings in reduzierter Breite, wieder aufnimmt und damit zur horizontalen Geschlossenheit des Frieses beiträgt.

5.4.1.3.2. Tiryns

Im Gegensatz zu den Grabungsfunden in Mykene²⁰⁸⁵, deren Freskenfragmente sich nur mühsam zu sinnvollen Darstellungen rekonstruieren lassen, weshalb eine Prozession weiblicher Figuren in den Wanddekorationen von Mykene hypothetisch bleiben muss²⁰⁸⁶, haben die Grabungen im nahegelegenen Tiryns²⁰⁸⁷ Hunderte von Freskenfragmenten zu Tage gebracht, die den Nachweis erbringen, dass es im Palast von Tiryns einen Fries mit den Darstellungen nahezu

doch fehlte dort in den kleifigurigen Darstellungen menschlicher Figuren – vielleicht auch aufgrund ihrer mangelnden Größe – ein systematischer Farbeinsatz; siehe dazu: Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959, Taf. XXVII.

²⁰⁸³ André Parrot, *Mission Archéologique de Mari. Band II: Le Palais, Peintures murales*, Paris 1958, Taf. A.

²⁰⁸⁴ Im Hüftbereich unterhalb der Taille schlägt die frontale Ansichtigkeit des Rocks zunächst um in eine Profilansicht, ganz gleich, ob sich darüber ein Oberkörper in Profilansichtigkeit oder in Frontalansichtigkeit anschließt. Erst die schmalere Taille [im Gegensatz zur frontal gegebenen Taille] verweist dann eindeutig auf den Übergang zu einer Profilansichtigkeit des Oberkörpers.

²⁰⁸⁵ Zur Topographie von Mykene siehe u. a.: Elizabeth French, *Agamemnon's Capital. The Site and its Setting*, Stroud u. a. 2002; und: Reynold Higgins, *Minoan and Mycenaean Art*, London 1997, S. 81ff.

²⁰⁸⁶ Siehe dazu vor allem: Helga Reusch, *Vorschlag zur Ordnung der Fragmente von Frauenfriesen in Mykene*, AA 68, 1953, S. 26-55; und: Suzann Elaine Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Prozession Frescoes*, [Diss. Minnesota] Ann Arbor 1981, S. 58ff.

²⁰⁸⁷ Siehe dazu: Gerhart Rodenwaldt, *Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band II: Die Fresken des Palastes*, Athen 1912, S. 66-67.

lebensgroßer weiblicher Figuren gab.²⁰⁸⁸ Auch von der Sockelzone und den oben abschließenden dekorativen Friesen sind zahlreiche Fragmente erhalten.²⁰⁸⁹ Sicher lassen sich acht Köpfe weiblicher Figuren, sowohl in rechter als auch in linker Ausrichtung, nachweisen.²⁰⁹⁰ Die weiblichen Figuren – erhalten sind nur Darstellungen im Profil²⁰⁹¹ – scheinen alle einen Rock getragen zu haben, dessen Grundfarben Blau und Gelb sind.²⁰⁹² Acht in der Mitte geteilte Bordüren, deren Hälften jeweils zur Rockmitte hin bogenförmig aufeinander zulaufen, schmücken den Rock, wobei jeweils zwei Bordüren eng aufeinander folgen. Wie die Fragmente, welche mit Darstellungen von Bekleidungsstücken bedeckt sind, nahelegen, hat man in dem Fries in Tiryns – im Gegensatz zu dem Fries weiblicher Figuren in Theben – bei den Darstellungen der Jäckchen auf farbliche Varianten verzichtet,²⁰⁹³ sodass vermutlich sämtliche Figuren ein rotes Jäckchen getragen haben.

Die Rekonstruktion aus Fragmenten verschiedener Figuren ergibt eine nach rechts ausgerichtete weibliche Figur vor blauem Grund. Sie trägt eine Pyxis²⁰⁹⁴ vor sich her, die sie zwischen ihren beiden Handflächen balanciert. Sowohl die nackten Füße, die unbekleideten, nur mit Armbändern²⁰⁹⁵ geschmückten Unterarme und das Gesicht sind schwarz konturiert. Schwarz ist auch die Farbe der Augenumrandungen, der Augenbrauen und der runden Fläche der Pupille. Jedoch im Gegensatz zu der schwarzen Pupillenangabe vor weißem Grund, die sich in den Darstellungen der weiblichen Figuren im thebanischen Fries findet, steht die Pupille der

²⁰⁸⁸ Siehe dazu vor allem: Suzann Elaine Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Prozession Frescoes*, [Diss. Minnesota] Ann Arbor 1981, S. 69ff. Die Fragmente stellen – so Rodenwaldt und Peterson – eine erneute Dekoration des Palastes nach einer Feuersbrunst dar, sind also nach dem Bau des jüngeren Palastes entstanden und werden daher nach der traditionellen Chronologie ins dreizehnte Jahrhundert datiert.

²⁰⁸⁹ Suzann Elaine Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Prozession Frescoes*, [Diss. Minnesota] Ann Arbor 1981, S. 69. Die Sockelzone hat eine Höhe von 0,60-0,62m, die Höhe des darüberliegenden figuralen Frieses beträgt ca.1,48-1,49m und darüber liegt noch der abschließende Wandfries mit einer Höhe von 0,20m, d. h. die Gesamthöhe der dekorierten Wand beträgt ca.2,28-2,29m.

²⁰⁹⁰ Suzann Elaine Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Prozession Frescoes*, [Diss. Minnesota] Ann Arbor 1981, S. 70.

²⁰⁹¹ Doch sind insgesamt nur wenige Torso-Fragmente erhalten, die sämtlich eine Profilansicht zeigen: Suzann Elaine Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Prozession Frescoes*, [Diss. Minnesota] Ann Arbor 1981, S. 70.

²⁰⁹² Siehe dazu die Abbildung einer rekonstruierten Figur bei: Gerhart Rodenwaldt, *Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band II: Die Fresken des Palastes*, Athen 1912, Taf. VIII. Rodenwaldt geht davon aus, dass es acht oder mehr Figuren gewesen sein müssen: Gerhart Rodenwaldt, *Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band II: Die Fresken des Palastes*, Athen 1912, S. 91.

²⁰⁹³ Suzann Elaine Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Prozession Frescoes*, [Diss. Minnesota] Ann Arbor 1981, S. 70.

²⁰⁹⁴ Die helle Pyxis zeigt in zwei Registern überlappende Darstellungen von Ziegen. Die figuralen Darstellungen werden unten und oben von einem Fischgrätenmuster abgeschlossen. Da diese Art der Darstellung häufiger auf Elfenbeinarbeiten nachgewiesen wurde, ist es möglich, dass hier eine Elfenbein-Pyxis abgebildet werden sollte; siehe dazu: Suzann Elaine Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Prozession Frescoes*, [Diss. Minnesota] Ann Arbor 1981, S. 73.

²⁰⁹⁵ Auch die Armbänder sind in den Farben Rot und Schwarz gehalten.

rekonstruierten Figur in Tiryns vor einem roten Grund. Ein roter Farbton wurde auch für die Angaben des Mundes, des Ohres²⁰⁹⁶ und der Brustwarze gewählt.

Die polychrome Rockfläche in den Farben Weiß – Schwarz – Gelb – Rot – Blau ist in der Rockmitte durch eine vertikale dunkle Linie etwa bis zur Leistenhöhe geteilt und setzt sich auf beiden Seiten aus leicht bogenförmig aufeinander zulaufenden Segmenten zusammen, die je nach Höhe unterschiedlich breit sind. Sämtliche Flächen-Kompartimente sind ornamentiert, und zwar entweder mit einem Blockstreifenfries, einem laufenden Hund oder einem Schuppenmuster. Jedes dieser Muster tritt in einem bestimmten Rhythmus auf. Während in der ornamentalen Struktur des Blockstreifenfrieses²⁰⁹⁷ und des laufenden Hundes die Gestaltung der Flächen und damit die farblichen Komponenten überwiegen, wird das Schuppenmuster als lineares Raster ausgeführt, sodass die jeweilige Farbe des Grundes den Farbton des Musters bestimmt. Jeweils drei polychrome, flächig ausgeführte Musterstreifen bilden eine ornamentale Einheit. Dann folgt ein breiteres Segment mit einem Schuppenmuster. Die ornamentale Folge des Schuppenmusters tritt viermal – alternierend in den Farben Blau²⁰⁹⁸ und Gelb²⁰⁹⁹ – von unten nach oben auf und schließt mit einem breiten, nicht mehr längs unterteilten gelbgrundigen Kompartiment im Schuppenmuster ab. Doppelt so häufig, acht Mal, wird ein mit einem Blockstreifenfries dekoriertes Streifen, dessen Breite nach oben geringfügig abnimmt, eingesetzt. Da sämtliche vertikalen, von dunklen Linien gerahmten Streifen innerhalb des Blockstreifenfrieses einer Streifenhälfte etwa gleich breit sind, kann keine der eingesetzten Farben eindeutig als Grundfarbe wahrgenommen werden.²¹⁰⁰ Auch wechselt die Anzahl der Streifen mit gleicher Farbe, was mitunter zu Irritationen in Bezug auf die Regelmäßigkeit der farblichen Reihenfolge im Auge des Betrachters führt. In der Regel sind es jedoch drei Streifen. Die häufigste Farbfolge der Blockstreifen innerhalb der einzelnen horizontalen Streifenzonen ist Gelb – Blau – Weiß – Rot, doch treten unregelmäßige Wechsel innerhalb der Folgen auf²¹⁰¹,

²⁰⁹⁶ Die Ohrmuschel ist in einer roten Spirallinie angegeben, das Innenohr mit einer dreieckigen roten Farbfläche.

²⁰⁹⁷ Linear sind nur die trennenden dunkelblauen oder schwarzen vertikalen Linien zwischen den einzelnen vertikalen Streifen.

²⁰⁹⁸ Die lineare Musterzeichnung erfolgt in einem dunkelblauen bzw. schwarzen Farbton.

²⁰⁹⁹ Das lineare Muster ist hier in einem Rotton aufgetragen.

²¹⁰⁰ Darüber hinaus werden zu wenige blaue bzw. gelbe vertikale Streifen eingesetzt, um die Grundfarbe des in der jeweiligen Sequenz folgenden Schuppenmusters auch für die Blockstreifenzone dem Auge des Betrachters zu suggerieren. Die zweifarbigen, rhythmisch analogen Rockbordüren des Frauenfrieses in Theben hingegen sind der Ausbildung einer bilateralen Symmetrie im Auge des Betrachters förderlich. Des Weiteren fördert die Einbettung der Bordüren in eine einheitliche Grundfarbe des Rockes ebenfalls die Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz.

²¹⁰¹ Auffällig ist, dass Gelb nie neben Weiß steht, sondern stets in Verbindung mit Blau und Rot auftritt. Auf Grund der Nähe zu Blau konstituiert sich nicht nur der komplementäre Farbkontrast Gelb – Blau sondern im Kontrast zu Rot verschmelzen Gelb und Blau im Auge des Betrachters zu einem grünlichen Farbton, mithin zur Kontrastfarbe zu Rot. Dies zeigt, welche unterschiedliche, faarbllich stärker dominierende Funktion Gelb in den mykenischen Fresken im Vergleich zu den den minoischen und theräischen Dekoren zukommt.

sodass sowohl die Farbsequenzen von zwei sich auf einer Höhe befindlichen Streifenhälften auf den beiden Rockhälften als auch die Farbsequenzen zweier übereinanderliegender Streifen weder als bilateral symmetrisch noch als rhythmisch synchron wahrgenommen werden können. Daher beschränkt sich die Ausbildung einer latenten bilateralsymmetrischen Valenz innerhalb der Rockfläche auf die einander gegenüberliegenden Kompartimente mit dem Schuppenmuster.²¹⁰² Jeweils zwischen zwei Streifen mit Blockstreifenfriesen sitzt ein schmales Band mit einem *laufenden Hund* in Weiß und Schwarz.²¹⁰³ Durch diesen Schwarz-Weiß-Kontrast vermitteln die vier ornamentalen Bänder farblich zwischen den rein dekorativen und den figural darstellenden Teilen der Wanddekoration, denn im Gegensatz zur Polychromie in den vorwiegend ornamental ausgeprägten Bereichen des Frieses, zu denen auch die unterschiedlichen Rockmuster gerechnet werden müssen, dominieren in den darstellenden Motiven, die sich auf das Haar und das Inkarnat beschränken, neben einigen roten Detailangaben die Farben Weiß und Schwarz²¹⁰⁴.

Der Oberkörper wird formal durch die Form des Dreiecks und farblich durch den Rotton des Jäckchens definiert. Die ornamental verzierte Paspelierung des Schulterabschlusses geht ohne Absatz in die Paspelierung des kurzen Ärmels über, sodass die Friesfolgen horizontal, vertikal, diagonal [in zwei unterschiedlichen Ausrichtungen]²¹⁰⁵ und wieder horizontal laufen. Sie greift in der ornamentalen und in der farblichen Gestaltung [Blau – Gelb – Weiß] die Musterabfolge von Friesen der Taillengürtung wieder auf: Auf blauem Grund rahmen zwei Blockstreifenfriesen mit gelben [die äußere Folge] bzw. blauen [die innere Folge] vertikalen Linien einen weißen *Zahnschnittfries*.²¹⁰⁶

²¹⁰² Doch auch hier sind vor allem in den beiden unteren Kompartimenten mit Schuppenmustern die jeweiligen Flächen und ihre Zuordnung zueinander so wenig kongruent, dass der Aspekt einer bilateralsymmetrischen Valenz hinter dem dominierenden Eindruck der Polychromie im Auge des Betrachters zurückgedrängt wird.

²¹⁰³ Darüber hinaus werden diese ornamentalen Einheiten, die aus Blockstreifenfries – laufender Hund – Blockstreifenfries bestehen, von zwei schmalen horizontalen Bändern unterteilt bzw. gerahmt. Auch hier wird sowohl in Bezug auf die farblichen Sequenzen der Streifen als auch in Bezug auf ihre Anzahl variiert. So findet sich die Farbfolge Gelb – Blau, Blau – Gelb – Blau, Gelb – Blau – Gelb und Weiß – Blau. Weiß tritt auch einmal doppelt in einer Sequenz auf und Blau schließt als einfacher blauer Streifen zum obersten gelbgrundigen Kompartiment hin ab.

²¹⁰⁴ Bei einer derartigen Farbgestaltung sei noch einmal auf den Ursprung der Farblehre bei Platon [vgl. Anm. 264] hingewiesen.

²¹⁰⁵ Die Rekonstruktion von Rodenwaldt zeigt hier keine eindeutige Ecklösung.

²¹⁰⁶ Zum Terminus des *Zahnschnittfrieses* bzw. des *Zahnornamentes* siehe u. a.: Fritz Blakolmer, Das minoisch-mykenische „Zahnornament“ und die ionischen Apatourien. Eine farbengeschichtliche Vermutung, in: Altmodische Archäologie. Festschrift für Friedrich Brein, Forum Archaeologiae 14/III/2000 [n.v.]. Das gleiche Ornament in dunkler Farbe zeigt auch ein Stuckrelief aus Mykene; siehe dazu: Gerhart Rodenwaldt, Rekonstruktion der Stuckreliefs aus Pseira, AA 38/39, 1923/24, S. 275 f. Abb. 3. Im Gegensatz zu der Rekonstruktion von Rodenwaldt zeigt die Abbildung eines Freskofragments bei Marinatos einen Rosettenfries; siehe dazu: Spyridon Marinatos, Kreta und das mykenische Hellas, München 1959, Taf. XI. Vielleicht tauschte man das zentrale Motiv bei den einzelnen Figuren aus.

Vom Jäckchen nicht bedeckt wird nur ein kleiner Teil des Oberbauches, der vordere Teil einer Brust und der Übergang von der Schulter zum Hals. Frisur bzw. Drapierung der Haare ist analog dem Haaraufbau der weiblichen Figuren des thebanischen Frieses, jedoch in einer schematischeren, holzschnittartigen Manier.²¹⁰⁷ Analog zu den Dekorationen der Rockflächen und des Jäckchens halten sich auch in der Behandlung der Haartracht²¹⁰⁸ und des Inkarnates lineare und flächige Komponenten die Waage.²¹⁰⁹

Auf diese Ausgewogenheit zwischen linearem und flächigem und damit einem farbintensiven, polychromen Dekor wird auch im rahmenden Dekor geachtet. So konstituiert sich die Sockelzone aus einem Blockstreifenfries mit breiten Streifen in Rot und Blau²¹¹⁰, einem flächigen Ornament und einer darüberliegenden ockergelben Zone mit roter, Holz imitierender Maserung, einem eher linear strukturierten Dekor. Während sich eine bilateralsymmetrische Valenz nur im unteren Teil der Sockelzone, im Blockstreifenfries, ausbilden kann, wird der dekorative obere Wandabschluss, der über einem weißen, horizontal verlaufenden Streifen²¹¹¹ mit einigen figuralen Elementen ansetzt, auf den ersten Blick als horizontalsymmetrisch eingestuft. Die mittlere Zone, in welcher sich die mutmaßliche horizontale Symmetrieachse befindet, bildet ein Rosettenfries, der unten und oben von einer Friesfolge begrenzt wird, die ihrerseits wiederum horizontalsymmetrisch strukturiert zu sein scheint. Doch die dem Auge des Betrachters suggerierte horizontalsymmetrische Valenz der supraonierten Frieze erweist sich bei näherer Betrachtung als Täuschung. Weder jedes der flankierenden Fries-Module an sich²¹¹² noch die

²¹⁰⁷ Die jeweils sechs Haarsträhnen auf jeder Seite der Figur – zu zwei Gruppen à drei Strähnen zusammengefasst – fallen leicht ondulierend am Rücken und unterhalb der beiden angehobenen Arme herab. Das innere Strähnenpaar wendet sich einwärts und verschwindet in Hüfthöhe hinter dem Rock. Dieses Motiv stärkt die bilateralsymmetrische Valenz im darunter liegenden Bereich des Rockes. Auch die beiden äußeren Haarsträhnenpaare verlaufen parallel zueinander und tragen dadurch ebenfalls zu einer Verstärkung der bilateralsymmetrischen Valenz bei. Die zopfartige Bindung der Haare wird von der Schulter abwärts an den beiden äußeren Strähnenpaaren nur durch eine bzw. zwei [auf ihrer (bezogen auf die Figur) linken Seite] horizontale grundfarbene Unterbrechungen in Streifenform bzw. durch die Streifenfolge Blau – Schwarz – Blau [auf ihrer linken Seite] angegeben. So entstehen vor dem blauen Grund ajourierte Mustersequenzen, welche die Figur in ihren Randbereichen zum Grund hin in linear-ornamentale Komponenten auflösen. Das gleiche Prinzip findet sich auch in den drei Strähnen, die aus dem Haarknoten am Hinterkopf herabfallen und in der Struktur der drei Locken, die im Bereich der Stirn schräg nach oben gerichtet sind. Das um die Stirn und den Knoten geschlungene rotfarbene Haarband ist beidseitig mit goldgelben Punkten verziert.

²¹⁰⁸ Die Ausrichtung des Kopfes hinter der zentralen Achse des Körpers entspricht der Struktur der vierten weiblichen Figur auf einer der beiden Langseiten des bemalten Kalksteinsarkophages aus Hagia Triada; siehe dazu: Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959, Taf. XXXVIII.

²¹⁰⁹ Vor allem in sämtlichen Kompartimenten des Rockes vollzieht sich ein ständiger Paradigmenwechsel zwischen einer Dominanz der Fläche und der Linie.

²¹¹⁰ Die Breite eines Blockstreifens entspricht in etwa einer Fußbreite der Figur. Jeder Fuß steht über einem roten Blockstreifen und die vertikale Mittelachse der Figur [sie entspricht der vertikalen Linie im Bereich der unteren Rockpartien] liegt in der Mitte des blauen, dazwischenliegenden Blockstreifens.

²¹¹¹ Die Locken des Stirnhaares der weiblichen Figur ragen in die weiße Streifenzone hinein.

²¹¹² Zwar entsprechen sich jeweils die beiden gespiegelten rahmenden Bänder mit Blockstreifenfriesen mit der Farbfolge [von unten nach oben] Blau mit dunklen Streifen und Gelb mit roten Streifen farblich, doch sind die Abstände zwischen den einzelnen vertikalen Linien und die Anzahl der vertikalen Linien von Fries zu Fries zu

Spiegelung des Moduls über die zentrale horizontale Achse des Rosettenfrieses hinweg²¹¹³ entspricht einer strengen horizontalsymmetrischen Valenz, wobei entweder die Farbe oder die Form oder beides abweichend gestaltet sein können. Lediglich die zentralen *Zahnschnittfriese* der beiden flankierenden Bereiche und die Mittelzone der gesamten Fries-Supraposition, der zentrale Rosettenfries, unterwerfen sich – abgesehen von minimalen Abweichungen in einigen Blattkränzen der Rosetten – einer horizontalen Symmetrieachse.²¹¹⁴

Betrachtet man die symmetrische Struktur der gesamten Dekoration, so ergibt sich zunächst ein einheitliches Bild: Sowohl in den figuralen Darstellungen als auch in den ornamentalen Rahmungen werden zunächst axialsymmetrische Valenzen angedeutet, die einer genaueren visuellen Überprüfung nicht standhalten. Hinsichtlich der eingesetzten Symmetrien besteht zwischen der Struktur der Figuren und der Ornamente jedoch ein grundsätzlicher Unterschied: Während sich in den ornamentalen Bereichen bilateralsymmetrische und horizontalsymmetrische Valenzen die Waage halten, unterliegt die Darstellung der menschlichen Figur nur einer bilateralsymmetrischen Valenz, die in Tiryns auf die Darstellung des Rocks – und damit auf den Bereich des Unterkörpers²¹¹⁵ beschränkt ist.²¹¹⁶

5.4.1.3.3. Pylos

Den Vergleich der Darstellungen von zwei nebeneinander stehenden, leicht überschrittenen lebensgroßen weiblichen Figuren ermöglicht die Rekonstruktion²¹¹⁷ eines einzigen, ca. 1 m brei-

unregelmäßig gewählt, als dass man von einer formalen horizontalen Spiegelung sprechen könnte. Formal und farblich kongruent hingegen ist die Spiegelung über die horizontale Mittelachse des *Zahnschnittfrieses* hinweg.

²¹¹³ Auch hier korrespondieren die Blockstreifenfriese farblich, jedoch nicht formal. Formal leicht versetzt und farblich kontrovers präsentieren sich hingegen die zentralen *Zahnschnittfriese*, sodass strenggenommen keine horizontale Symmetrie zwischen den unteren und oberen Fries-Modulen zustande kommt. Im Gegensatz zu den unterschiedlichen Farbwechsellinien in den Blockstreifenfriesen des Rocks ist der Farbwechsel in den beiden *Zahnschnittfriesen* jedoch konstant Weiß – Blau – Gelb – Rot.

²¹¹⁴ Doch im Fall des Rosettenfrieses wird die zentrale horizontale Symmetrieachse durch staccato-artig eingesetzte bilaterale Symmetrieachsen gestört, welche durch die dreieckförmigen roten Zwickelfüllungen entstehen. Nach Immerwahr handelt es sich bei diesem Ornamentmotiv um ein Efeublatt; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, S. 114.

²¹¹⁵ Zwar entsteht auch im Bereich des Oberkörpers durch die dreieckige Form des roten Jäckchens zunächst der Eindruck einer bilateralen Symmetrie, doch ist gerade der Oberkörper durch die asymmetrisch verlaufende Bordüre und die vor den Körper gehaltenen Arme äußerst asymmetrisch gestaltet.

²¹¹⁶ Zur Bedeutung der Farbgebung in der Kleidung der menschlichen Figuren in der mykenischen Wandmalerei siehe auch: Georgina Muskett, *Colour Coding and the Representation of Costumes in Mycenaean Wall Painting*, in L. Cleland, G. Davies and K. Stears (eds.), *Colour in the Ancient Mediterranean World [International Conference Colours in Antiquity (Edinburgh) 2001.09]*, Oxford 2004, S. 65-69; siehe dazu auch: Georgina Muskett, *Mycenaean Art: a Psychological Approach*, Oxford 2007.

²¹¹⁷ Zur Rekonstruktion siehe: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia, Band II: The Frescoes*, Princeton 1969, Taf. O.

ten Bildfeldes, welches sich ursprünglich zwischen zwei Architekturteilen im mykenischen Palast von Pylos²¹¹⁸ befand.²¹¹⁹ Die beiden nach rechts ausgerichteten Figuren waren Teil eines Frieses, der insgesamt wenigstens sechs Darstellungen weiblicher Figuren umfasste.²¹²⁰

Die Farbpalette der freskierten, hellgrundigen Fragmente enthält Farbpigmente in Schwarz – Weiß – Rot – Gelb – Blau. Die Konturierung erfolgt stets in schwarzer Farbe.²¹²¹ Formal folgen die beiden rekonstruierten Figuren dem gleichen Schema: Beide sind nach rechts ausgerichtet, ihre Füße und Köpfe sind im Profil gegeben und ihr gesenkter rechter Arm²¹²² ist leicht vom Körper abgespreizt und angespannt. In ihrer rechten Hand halten sie ein Attribut.²¹²³ Nur ihre beiden linken Arme sind unterschiedlich gestaltet.²¹²⁴ Beide tragen Frisuren, die sich nur in Details voneinander unterscheiden²¹²⁵ und beide sind jeweils mit einem Rock und einem Jäckchen bekleidet. Die Rockflächen beider Figuren zeigen die gleichen Unterteilungen und ornamentalen Verzierungen, unterscheiden sich jedoch farblich voneinander. Sämtliche Flächen des Rocks weisen zusätzlich zu ihrer farblichen Grundierung stets auch eine lineare Ornamentik auf. Drei großflächigere Kompartimente werden von zwei Bordüren, die sich jeweils aus drei breiten und einem flankierenden schmalen Streifen zusammensetzen, voneinander getrennt. Jede Streifenbordüre setzt sich aus zwei segmentbogenförmigen Hälften

²¹¹⁸ Die mykenische Siedlung und der Palast wurden seit 1952 in dreizehn Kampagnen unter der Leitung des amerikanischen Archäologen Carl William Blegen (1887-1971) ausgegraben; zur Geschichte der Grabung siehe: Carl William Blegen, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Bd. I: *The Buildings and Their Contents*, Princeton 1966, S. 3-29.

²¹¹⁹ Aufgefunden wurden sie zusammen mit über 2000 bemalten Stuck-Fragmenten, von denen ca.100 zu diesem Fries mit einer Reihung weiblicher Figuren gehören, in einem Abhang nordwestlich des Palastes; siehe dazu: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*. Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, S. 217ff.

²¹²⁰ Suzann Elaine Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Prozession Frescoes*, [Diss. Minnesota] Ann Arbor 1981, S. 77.

²¹²¹ Lediglich die Angabe der Lippen und der Brustwarze erfolgt in Rot. Analog zu den Schmuckdarstellungen im thebanischen Fries greift man auch hier bei den Darstellungen von Schmuck auf die Farben Rot und Schwarz zurück, sodass im Bereich des Inkarnates auch in Pylos die Farbtrias Weiß – Rot – Schwarz vorherrscht.

²¹²² Dieses Haltungsmotiv zeigen alle erhaltenen Fragmente mit rechten Armen: siehe dazu: Suzann Elaine Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Prozession Frescoes*, [Diss. Minnesota] Ann Arbor 1981, S. 80.

²¹²³ Die rechte Figur hält einen Strauß Blumen, das Attribut der linken hingegen ist nur unvollständig erhalten, doch muss es ein anderer Gegenstand gewesen sein. Beide Figuren tragen auch ein Armband mit roten und schwarzen Gliedern um ihr rechtes Handgelenk.

²¹²⁴ Während die linke Figur ihren linken Arm angewinkelt hat und mit ihrer Hand einige Blumen zur Nase hin führt, greift die rechte Figur mit ihrer linken Hand bei senkrecht herabgesenktem Arm auf Leistenhöhe in ihren Rock.

²¹²⁵ So fallen der rechten Figur vier Locken in die Stirn, der linken Figur hingegen nur drei. Während die rechte Figur das Motiv der geteilten Locke im Halsbereich, welches auch die Figuren in Theben und in Tiryns aufwiesen, zeigt, wobei sich allerdings die linke Locke noch einmal in zwei Strähnen teilt und bis über ihre rechte Brust herabläuft, hängt bei der linken Figur eine dicke Strähne vor dem Ohr herab und teilt sich im Bereich des Oberkörpers zum ersten Mal auf. Ein Strang wird zur rückwärtigen Schulterpartie geführt und vereinigt sich mit der Masse des Haares, das den Rücken herabfällt. Der andere Strang verläuft im Halsbereich diagonal zur Körpermitte, teilt sich im Bereich des Brustbeins noch einmal, und ein Teil ringelt sich in der Mitte des Brustkorbs, während der anderen eine Strähne am Ansatz ihrer linken Brust herabfällt.

zusammen, die tangential aufeinander zulaufen und beim Zusammentreffen in eine tief unterhalb des seitlichen Ansatzes liegende Spitze²¹²⁶ einmünden. Da beide Bordürensippen auf der gleichen vertikalen Achse liegen, bildet sich im unteren Teil des Rocks eine bilateralsymmetrische Valenz aus,²¹²⁷ deren vertikale Ausrichtung in den breiten Kompartimenten durch ein vertikales Wellenmuster in einem blauschwarzen Farbton verstärkt wird. In Bezug auf die Grundfarbe finden sich jedoch in analogen Kompartimenten auf beiden Röcken keine Korrespondenzen.

Während die drei breiten Kompartimente des Rocks der linken Figur [von unten nach oben] mit der Farbfolge Gelb – Blau – Gelb belegt sind, tragen die analogen Kompartimente des Rocks der rechten Figur die Farbfolge Blau – Rot – Blau, d. h. die Farbe des mittleren Kompartimentes des linken Rocks wird zur Farbe der beiden äußeren Kompartimente des rechten Rocks. Die Bordüren wiederum orientieren sich in ihrer Farbfolge zum einen an den Grundfarben des eigenen und des benachbarten Rocks und zum anderen an ihrer Position innerhalb der gesamten Rockdekoration. Da beide Röcke nicht nur gleich strukturiert, sondern auch mit einem analogen Farbschema belegt sind, können ihre Farbfolgen miteinander korrespondieren. Verstärkt wird diese gegenseitige farbliche Verflechtung, indem eine Grundfarbe des Rocks in den beiden Streifenbordüren des benachbarten Rocks auftaucht. Die Streifen der sechs Bordüren zeigen jeweils drei voneinander unterschiedene Farben auf ihren breiten Streifen, wobei eine der eingesetzten Farben der Grundfarbe des breiten mittleren Kompartimentes des eigenen Rocks entspricht.²¹²⁸ Als zweite Farbe wird eine der beiden Grundfarben des benachbarten Rocks entlehnt, wobei die entlehnten Farben aus unterschiedlichen Rock-Kompartimenten stammen.²¹²⁹ Zu diesen beiden Farben der Bordüren-Streifen gesellt sich in jeder Bordüre als dritte Farbe Weiß, eine Farbe, die in den übrigen Bereichen der Figur nur den Darstellungen des Inkarnats vorbehalten ist.²¹³⁰ Die beiden unteren Streifenfolgen beginnen jeweils mit der Farbe des mittleren Kompartimentes des eigenen Rocks, belegen den mittleren Streifen mit der ausgesparten Grundfarbe Weiß und beenden die Streifenfolge nach oben mit der Farbe, die jeweils vom mittleren Kompartiment des benachbarten Rocks entlehnt wurde. Die beiden

²¹²⁶ Die spitze Einmündung der beiden Bordürenhälften liegt etwa um eine Bordürenbreite tiefer als die seitlichen Ansätze der beiden Bordürenhälften.

²¹²⁷ Dieses Phänomen wird dadurch verstärkt, dass die untere Bordürensippen auf den Rocksäum stößt. Es handelt sich dabei um das gleiche formale Prinzip, das sich in deutlich schwächerer Form in der rekonstruierten weiblichen Figur in Tiryns zeigte.

²¹²⁸ Dabei handelt es sich bei den Bordüren des linken Rocks um Blau, bei den Bordüren des rechten Rocks um Rot.

²¹²⁹ Die Streifenbordüren des linken Rocks entlehnen Rot aus dem mittleren Kompartiment des rechten Rocks, die Streifenbordüren des rechten Rocks hingegen entlehnen Gelb, die Farbe der beiden äußeren Rock-Kompartimente des linken Rocks.

²¹³⁰ Eine Ausnahme stellt in beiden Figuren das ausgesparte grundfarbene Haarband dar.

oberen Streifenbordüren beginnen mit Weiß, schließen als mittlere Farbe jeweils die vom benachbarten Rock entlehnte Farbe ein und beenden die Farbfolge nach oben mit der jeweiligen Farbe ihres eigenen mittleren Kompartimentes.

In der Gürtung der Taille wird die Farbe des mittleren Rock-Kompartimentes des benachbarten Rocks als Grundfarbe übernommen²¹³¹, während das lineare Ornament in der Farbe des eigenen mittleren Rock-Kompartimentes aufgetragen ist. Im Bereich des Oberkörpers nehmen die beiden Jäckchen die jeweiligen Rockfarben der eigenen Figur wieder auf²¹³², wobei die Farbe des eigenen mittleren Rock-Kompartimentes die Flächenfarbe des Jäckchens bildet, während die Rockfarbe der beiden Randzonen des Rocks zur Farbe der Paspelierungen²¹³³ dient. Von der textilen Struktur her unterscheiden sich jedoch beide Jäckchen voneinander.²¹³⁴

Ein neues strukturelles Element der figuralen Reihung stellt die teilweise Überschneidung im Bereich der benachbarten Füße, im Bereich des sich darüber anschließenden Teils des Rocksaums sowie im Bereich der benachbarten Armbeugen²¹³⁵ der beiden Figuren dar. Dies führt im Bereich der bogenförmigen Bordüren des Rockes – d. h. im unteren und im mittleren Segment – dazu, sowohl die Bordüren als auch das untere bzw. das mittlere großflächige Kompartiment zunächst formal als einheitliches Bogenmuster über beide Röcke hinweg wahrzunehmen. Bei einer näheren Betrachtung wird diese Wahrnehmung allmählich zurückgedrängt, da der zur Taille hin zunehmende Hiab zwischen beiden Figuren und die unterschiedliche Farbgebung in beiden Dekoren einer Verifizierung des ersten Eindrucks entgegensteht. Wird der Blick jedoch auf die farbigen Flächen gelenkt, so könnten diese – wenn weitere alternierend gestaltete Figuren die Reihe fortsetzten – im Bereich der Röcke zwischen dem mittleren blauen Kompartiment des einen Rocks und dem unteren bzw. oberen blauen Kompartiment des sich anschließenden Rocks aufgrund des regelmäßigen schnellen Wechsels²¹³⁶ vom Betrachter strukturell als Zickzackmuster wahrgenommen werden. Wie im Kapitel 3.5.5. gezeigt wurde,

²¹³¹ Diese Farbe stimmt bei der rechten Figur mit Farbe der beiden äußeren Kompartimente des eigenen Rocks überein.

²¹³² Und damit auch die Farbe des Ornamentes auf der Taillengürtung.

²¹³³ Die unterschiedlich farbigen Paspelierungen beider Jäcken tragen jedoch nicht nur das gleiche Ornament, sondern auch die gleiche Farbe [Rot].

²¹³⁴ Während das blaue Jäckchen der linken Figur lineare Ornamente trägt, die sämtliche Flächen ausfüllen, wobei zwischen dem niederähnlichen Mittelteil und den Ärmeln differenziert wird, bleibt das rote Jäckchen der rechten Figur mit Ausnahme der Paspelierung unverziert.

²¹³⁵ Darüber hinaus überschneiden die Blumen in der rechten Hand der vorderen Figur das oberste Kompartiment des Rocks der linken Figur.

²¹³⁶ Dieser Wechsel erfolgt stets diagonal: von links unten nach rechts oben und von links oben nach rechts unten [Rapport].

waren derartige Phänomene auch in supraonierten ornamentalen Friesen der ramessidischen Zeit aufgetreten.²¹³⁷

Im Bereich des Oberkörpers hingegen entstünde durch weitere Figuren lediglich die bereits im thebanischen Fries aufgezeigte alternierende Reihung, formal jedoch mit einer neuen Variante. Da die Oberkörper beider Figuren in einer kompositen Haltung zwischen einer Profildarstellung und einer frontalen Darstellung ausgerichtet sind, können sich auch hier aufgrund analoger Formen die bogenförmigen Paspelierungen beider Jäckchen über die einzelne Figur hinaus in der Wahrnehmung des Betrachters strukturell zu einer einfachen Zickzack-Reihung schließen.²¹³⁸ Doch diese sich flüchtig konstituierende Struktur zerfällt bei einem genauen Verfolgen der Farbflächen aufgrund unterschiedlichen Farbigkeit wieder in einzelne Elemente. Eine weitere zickzackähnliche Verbindung konfiguriert sich aufgrund der Überschneidung im benachbarten Armbereich beider Figuren. Gesellte sich ein weiteres analoges Figuren paar zu diesem Paar, käme es auch im Armbereich zu einer formalen Wiederholung dieses Motivs. So entwickelt sich aus einer größeren Nähe bzw. einer teilweisen Überschneidung von Figuren²¹³⁹ in Verbindung mit einer aufeinander bezogenen Farbgestaltung aufgrund dieser Kontextuierung eine schrittweise Ornamentalisierung der Figuren-Reihung und dies wiederum begünstigt ein schrittweises Auseinanderfallen der einzelnen Figur.

Zu einer Destruktion der geschlossenen Figur trägt auch die kombinierte Frontal- und Profildarstellung im Bereich des Oberkörpers bei, da sie zu einem Verlust der zentralen Körperachse der Figur führt. Stattdessen bilden sowohl der Unterkörper als auch der Oberkörper der Figur jeweils eine eigene, voneinander unabhängige Mittelachse aus. Die Frontalität des Rocks, welche aufgrund der Konstituierung einer bilateralsymmetrischen Valenz zwischen den Bordürenhälften und den unteren bzw. mittleren großflächigen Kompartimenten im Auge des Betrachters verstärkt wird, wird auf Hüft- und Taillenhöhe durch einen asymmetrischen Rockkontur und eine leicht diagonal-ondulierend angegebene Taillengürtung zurückgenommen. Jedoch bereits in geringem Abstand über dieser Zone signalisiert das v-förmig überkreuzte Jäckchen eine neue vertikale Achse, deren unterster Punkt auf der Mitte der Taillengürtung liegt. Da der Wechsel der vertikalen Achsen innerhalb der Figur von hinten nach vorn bzw. von

²¹³⁷ Siehe dazu: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 34, 116-117. Allerdings spielte in diesen Friesen die formale Korrespondenz zumindest eine ebenso wichtige Rolle wie die Farbe.

²¹³⁸ Diese Motivbildung war im thebanischen Frauenfries nicht möglich, da die Ausrichtung der Oberkörper der Figuren alternierend in Profildarstellung und in frontaler Darstellung erfolgte.

²¹³⁹ Eine Überschneidung von Figuren zeigt bereits das minoische Fresko der *Ladies in Blue*, doch überwiegen hier Gleitsymmetrien und latente bilaterale Symmetrien. Es konstituieren sich jedoch keine vom figural darstellenden Kontext unabhängige ornamentale Strukturen; siehe dazu eine Abbildung der Rekonstruktion von Cameron bei: Sinclair Hood, Dating the Knossos Frescoes, in: Lyvia Morgan (ed.), Aegean Wall Painting. A Tribute to Mark Cameron, BSA Studies 13, London 2005, S. 78 Abb. 2.29.

links nach rechts erfolgt, wird er bei einer Leseweise des Frieses von links nach rechts im Auge des Betrachters als eine Bewegung von links nach rechts wahrgenommen. Dieses Phänomen wird durch eine veränderte Beziehung zwischen Oberkörper und Kopf verstärkt. Obwohl die linke Schulter nicht sichtbar wird – ein eindeutiger Hinweis, dass es sich nicht um eine vollständig frontale Darstellung handeln kann – wird der Gesichtsschädel vor die zentrale Achse gezogen.²¹⁴⁰ Die neue Position des Kopfes kann in Verbindung mit den in der Taille unterbrochenen zentralen vertikalen Körperachsen, welche dem Taillebereich eine neuartige Beweglichkeit verleihen, als eine Reduktion der figuralen Statik oder – positiv formuliert – als potentielle Bewegungsfähigkeit der gesamten Figur wahrgenommen werden.²¹⁴¹

5.4.1.4. Kleinformatige Darstellungen der menschlichen Figur in den Friesen der mykenischen Wandmalerei

Charakteristische Motive auf den Freskenfunden in sämtlichen mykenischen Grabungsorten sind Jagd- und Kriegsdarstellungen, meist in Friesform. Ikonographisch sind derartige Darstellungen unabhängig von der minoischen Tradition, stilistisch stehen jedoch auch diese Frieze mit Darstellungen kleinformatiger menschlicher Figuren, deren durchschnittliche Höhe ca. 0,20-0,25m beträgt, den Miniaturfriesen in anderen ägäischen Zentren nahe.²¹⁴² So besitzen auch die mykenischen Frieze einen neutralen Hintergrund, der in der Regel in Blau, mitunter jedoch auch in Gelb oder in Weiß gehalten ist, mit vertikalen oder wellenartigen Linienunterteilungen. Zwar werden im Gegensatz zur frühen minoischen und theräischen Wandmalerei

²¹⁴⁰ Dies bedeutet eine Fusion der beiden Typen, die in der früheren ägäischen monumentalen Wandmalerei [vor allem in der theräischen Wandmalerei] für die Darstellungen menschlicher Figuren genutzt wurden. Zunächst waren Typ (1) [Figurendarstellung im Profil mit dem Kopf hinter der zentralen Körperachse] und Typ (2) [Figurendarstellung mit dem Unterkörper im Profil, frontalem Oberkörper und dem Kopf im Profil [ägyptischer Typus], jedoch mit dem Gesichtsschädel vor der zentralen Körperachse] deutlich voneinander unterschieden. Bereits im Prozessionsfresko von Knossos wird für die Darstellungen weiblicher Figuren des Typs (2)* eine Variante genutzt: Auch der Rock wird nun frontal dargestellt. Die Reihung weiblicher Figuren in dem thebanischen Fries schließlich stellt eine Alternierung der Figuren von Typ (1) und von Typ (2)* dar. In der rekonstruierten weiblichen Figur in Tiryns kündigt sich ein Wechsel in der Darstellung an. So wird einerseits der Rock im Bereich des Unterkörpers nicht mehr vollständig bilateral symmetrisch dargestellt, andererseits wird die Profildarstellung im Bereich des Oberkörpers durch die in Form eines Dreiecks weitgehend symmetrische Gestaltung des roten Jäckchens zurückgenommen, doch man belässt den Kopf weiterhin hinter der zentralen Körperachse. Das Kriterium der Profildarstellung zeigen bereits die kleinformatigen Darstellungen des Kalksteinsarkophages aus Hagia Triada.

²¹⁴¹ Die umfangreiche Analyse hat offengelegt, wie komplex und innovativ die formale und farbliche Gestaltung der beiden Figuren in Pylos ist. Daher kann dem Urteil von Lang, dass die Fresken *slapdash and vulgar* seien, nicht zugestimmt werden: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*. Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, S. 54. Lang erkennt in den freskierten Frauengestalten nur eine gewagte Farbkombination und vermisst eine dem thebanischen Fries analoge Präzision in der Ausführung; zu einem Vergleich der beiden Frieze siehe: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*. Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, S. 53f.

²¹⁴² Immerwahr und andere Forscher bezeichnen derartige Frieze als *narrative compositions*: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 122.

landschaftliche und/oder architektonische Elemente²¹⁴³ nur sporadisch eingesetzt, doch andererseits steht dieses Vorgehen den frugalen Naturangaben in den späten minoischen Miniaturmalereien, wie sie z. B. die Paneele mit den Stierspringern²¹⁴⁴ Knossos zeigen, sehr nahe. Auch die menschliche Figurenhöhe von 0,20-0,25m²¹⁴⁵ und die Einbettung der menschlichen Figuren in unterschiedliche Friesniveaus²¹⁴⁶ sind Elemente, die bereits in der minoischen oder in der theräischen Wandmalerei eingesetzt werden. Im Gebrauch der Farben hingegen unterscheidet sich die mykenische Wandmalerei von der minoischen und theräischen Wandmalerei. Während man sich im Miniaturfries in Thera auf vier Farben [Weiß – Gelb- Rot – Blau] beschränkt und eine ockerfarbene Tonigkeit in den Darstellungen überwiegt, ist die Palette der mykenischen Miniaturfresken umfangreicher, da man hier auch zu gemischten Farbtönen greift.²¹⁴⁷ Da Schwarz nur unregelmäßig zur Konturierung von Gewandteilen oder vollständigen Gewändern²¹⁴⁸ eingesetzt wird, reduziert sich seine Bedeutung als figurbegrenzende Linie.²¹⁴⁹ Als Folge können die nun ohne lineare Begrenzung gegen den Grund gesetzten Flächen des Inkarnats – vor allem das farbige Inkarnat der männlichen Figuren – entweder eine tonale Beziehung zum Grund entwickeln oder sich als Kontrast zu diesem präsentieren.²¹⁵⁰ In beiden

²¹⁴³ Üblich ist nur die Angabe von *Mauer* als Schachbrettmuster in Schwarz und Weiß, welches sich mitunter zu einem horizontalen Streifenfries als unterer oberer horizontaler Friesabschluss wandelt; siehe dazu u. a. die Abbildung eines Fragmentes mit einer Schlachtszene bei: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, Taf. M22.

²¹⁴⁴ Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 175 Kn No. 23.

²¹⁴⁵ Eine analoge Figurenhöhe besitzen auch die Figuren des *Campstool*-Freskos und des *Palaquin*-Freskos; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 175f Kn No. 25-26.

²¹⁴⁶ Diese Darstellungsform findet sich vor allem in dem Miniaturfries in Raum 5 des Westhauses; siehe dazu die Abbildungen bei: Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 47ff [Maße bei den Angaben zu den einzelnen Abbildungen].

²¹⁴⁷ So differenziert man in den [Ocker-]Gelb- und Brauntönen; siehe dazu die Abbildung der Rekonstruktion eines Fragmentes mit einem Jagdfresko bei: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, Taf. M17, 19-20 H 43. Auch Pink- und Violett-Töne werden eingesetzt; siehe dazu u. a. die Abbildung eines Fragmentes mit einer sitzenden Frau bei: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, Taf. B.

²¹⁴⁸ So sind z.B. sämtliche Tuniken in dem Fragment eines Jagdfrieses schwarz konturiert; siehe dazu: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, S. 69.

²¹⁴⁹ Nur als vertikale Teilungslinie zwischen unterschiedlich farbigen Partien des Hintergrundes wird es nach wie vor eingesetzt; siehe dazu die Abbildung einer Rekonstruktion eines Fragmentes mit den sogenannten *Tarzans* bei: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, Taf. N31 H.

²¹⁵⁰ Auch wenn das Freskenfragment verbrannt ist und deswegen heute dunklere Töne zeigt, so weisen dennoch die dunkelbraunen Beine der männlichen Figuren vor einem ockerfarbenen Grund auf eine ursprünglich tonale Intention des Malers hin; siehe dazu die Abbildung einer Rekonstruktion eines Fragmentes mit einer Darstellung vier männlicher Figuren bei: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, Taf. N 5 H 5. Ein starker Kontrast, und damit eine nahezu komplementäre Beziehung, entwickelt sich hingegen zwischen dem ockerroten unbedeckten Oberkörper einer männlichen Figur und dem blauen Grund; siehe dazu die Abbildung der Rekonstruktion dieses Fragmentes bei: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, Taf. N 31 H.

Fällen erhält in der Komposition die farbliche Gestaltung ein Übergewicht über die formale Gestaltung.

Analog zu den Darstellungen menschlicher Figuren im Miniaturfries aus Raum 5 des Westhauses in Akrotiri überwiegen auch in den mykenischen Friesen die Darstellungen männlicher Figuren. Sie weisen gelängte Beine, einen verkürzten Oberkörper und einen weit in den Nacken geworfenen Kopf auf und sind meist mit einem knielangen Chiton bekleidet, der häufig mit kontrastierenden Bordüren an den Ärmeln und am Saum des Gewandes verziert ist. Die Aktion der Arme erfolgt häufig auf Taillenhöhe und dadurch wird die Figur als in der Taille unterteilt mit einer Proportion von 2:1 wahrgenommen.²¹⁵¹

Weibliche Figuren finden sich selten, u. a. als Reiterinnen bei der Jagd. Derartig agierend sind sie wie die männlichen Wagenlenker mit einer langärmeligen Tunika bekleidet.²¹⁵² Den bereits in der minoischen Malerei üblichen weiten Rock und ein Jäckchen tragen sie nur, wenn sie als Zuschauerinnen bei männlichen Unternehmungen dargestellt werden. In diesem Fall sind sie häufig in einem Fester sitzend dargestellt, sodass nur der Oberkörper und eventuell der obere Teil des Rocks sichtbar ist.²¹⁵³

Die Ansichtigkeit der dargestellten Figuren – dies gilt vor allem für die Darstellungen männlicher Figuren – ist sehr variabel gestaltet. Neben den häufig eingesetzten durchgehenden Profildarstellungen finden sich auch Darstellungen von Oberkörpern in Dreiviertel- oder in frontaler Ansicht.²¹⁵⁴ Unabhängig vom Geschlecht bilden sämtliche kleinformatigen Figuren keine zentrale Körperachse aus, sondern besitzen lediglich einen Mittelpunkt, um den herum die vier gummiartigen Gliedmaßen, die keinerlei knochenähnliche Struktur aufweisen, in der üblichen Schrittstellung mit unterschiedlicher Armhaltung – wie es der Kontext der Szene verlangt –, aber auch als Rotoren²¹⁵⁵ in einer ornamentähnlichen Konfiguration angeordnet werden können. Die zweite Variante steigert nicht nur die Dramatik in den Kampfdarstellungen,

²¹⁵¹ Zwei Drittel der Körpergröße entfällt auf die Beine und den Unterkörper bis zur Höhe der Taille, ein Drittel auf den Bereich von der Taille bis zur Scheitelhöhe.

²¹⁵² Analog bekleidet sind auch einige weibliche Figuren auf dem bemalten Stucksarkophag in Hagia Triada dargestellt; siehe dazu: Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959, Taf. XXVII-XXIX.

²¹⁵³ Siehe dazu die Abbildung eines Freskenfragmentes mit der Darstellung zweier sitzender Frauen aus dem sogenannten *Tapetenfries* aus dem inneren Propylon in Pylos bei: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, Taf. M 1-2 H.

²¹⁵⁴ Eine frontale Ansichtigkeit findet sich vor allem in Kampfscenen und bei Gefallenen; siehe dazu die Abbildung der Rekonstruktion eines Freskenfragments mit einer Schlachtszene bei: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, Taf. M 22 H 64.

²¹⁵⁵ Dieses Rotations-Motiv findet sich zuerst in den Wandmalereien von Catal Hüyük; siehe dazu auch das vorherige Kapitel.

sondern sie ermöglicht auch eine eindeutige Ikonographie für die Darstellung von Gefallenen.²¹⁵⁶

Ein oder mehrere horizontale Streifen in unterschiedlichen Farben begrenzen die figural darstellenden Friese nach unten und nach oben hin, wobei die Farbe der Streifen Farbtöne aus dem figural darstellenden Teil des Frieses wieder aufnimmt. Häufig jedoch schließt sich an einen einfachen horizontalen Streifen ein mehrreihiges²¹⁵⁷ Schachbrettmuster in der Farbfolge Schwarz – Weiß an, welches sich mitunter vom figuralen Fries-Kontext her auch als das darstellende Motiv *Mauer* deuten lässt.²¹⁵⁸ In einem derartigen Fall gehen ornamentaler und figural darstellender Fries eine neuartige Verbindung miteinander ein: Das Ornament wird gegenständlich darstellend und insbesondere die figural darstellenden Elemente mit ornamentalen Strukturen²¹⁵⁹ nähern sich einer ornamental dekorativen Struktur an.²¹⁶⁰

Vermutlich ist es neben einer analogen Farbgestaltung vor allem die strukturelle Nähe zwischen Ornament und Figur, die eine einfache Reihung oder eine alternierende Reihung von einzelnen figuralen Darstellungen oder von dargestellten Gruppen zu einer favorisierten Gestaltungsweise innerhalb von Frieskompositionen werden lässt.²¹⁶¹ Durch die prinzipiell infiniten Reihungen analoger figural darstellender Elemente wiederum entwickeln sich auch in diesen einheitlich gestaltete Friesstrukturen und damit zugleich ornamentale Valenzen.

5.4.1.5. Das ornamentale Dekor in der mykenischen Wandmalerei

Die eminente Bedeutung ornamentaler Dekore lässt sich bereits aus der Tatsache ableiten, dass ein großer Teil der freskierten Fragmente aus den unterschiedlichen Grabungen des Festlandes mit dekorativen Friesen bedeckt ist.²¹⁶² Jedoch nur die Grabungsbefunde in Pylos ermöglichen es, die Dekorationen einzelnen Räumen zuzuweisen. Für eine Wand ist sogar das gesamte

²¹⁵⁶ Siehe dazu die Abbildung der Rekonstruktion eines Freskenfragments mit einer Schlachtszene bei: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, Taf. M 22 H 64.

²¹⁵⁷ Meist handelt es sich dabei um fünf Reihen, sodass sich kein klassisches Schachbrettmuster konstituieren kann, da entweder eine Reihe zu viel [für zwei Rotationen] oder eine Reihe zu wenig [für drei Rotationen] gewählt wurde. Entweder war den mykenischen Kunsthandwerkern die Symmetriewertigkeit des klassischen Schachbrettmusters noch unbekannt oder sie wollten auf die Rotationssymmetrie zugunsten eines schwarzweißen Zickzackmusters verzichten oder es handelt sich um ein darstellendes Element, welches ikonographisch mit der Bedeutung *Mauer* belegt ist. Natürlich können auch mehrere Komponenten dieser Überlegungen zusammentreffen.

²¹⁵⁸ So z.B. in der Schlachtszene in Pylos; siehe dazu auch Anm. 2135.

²¹⁵⁹ Wie z.B. die männlichen Figuren, deren Gliedmaßen eine Rotorenstellung einnehmen.

²¹⁶⁰ Eine enge Verbindung zwischen figural darstellenden und rein dekorativen Friesen lässt sich vor allem im sogenannten *Tapetenfries* in Pylos aufzeigen.

²¹⁶¹ Ein Vorgang, der bei großformatigen Friesen durch die in der großformatigen Wandmalerei schrittweise Deonstruktion der einzelnen Figur unterstützt wird.

²¹⁶² Dies gilt in besonderem Maß für Tiryns und Pylos, aber auch für Mykene, Theben und Orchomenos; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 134ff.

Dekorationsschema gesichert.²¹⁶³ Zwar lassen sich die Stein imitierenden Sockelzonen mit bunten Maserungen, ebenso wie ein abschließender Fries als Verkleidung des Türbalkens²¹⁶⁴ bereits in Knossos nachweisen, doch fehlt in Knossos jeglicher Hinweis auf die Dekoration der gesamten Wand. In der Dekoration der Nordostwand der Halle 64 in Pylos hingegen ist nicht nur der untere²¹⁶⁵ und obere rahmende Wandabschluss, sondern auch die Supraposition mehrerer Friese dokumentiert. Da es sich bei den einzelnen Friesen mit figural darstellenden Reihungen vor allem um Tier-Reihungen handelt, wird diesen Konfigurationen häufig eine symbolische oder emblematische Bedeutung zugesprochen, wie sie der jeweiligen ikonographischen bzw. ikonologischen Darstellung eines einzelnen Tieres entspricht.²¹⁶⁶ Doch entwertet sowohl eine Farbgebung, die in der Regel nur einen geringen Darstellungswert besitzt, als auch die häufige Wiederholung des Motivs innerhalb einer Reihung²¹⁶⁷ und der ornamentale Kontext des einzelnen Frieses innerhalb einer Fries-Supraposition eine symbolische oder emblematische Deutung. Daher wird in diesem Abschnitt nicht zwischen emblematischen und rein dekorativen Friesen unterschieden, sondern eine Reihung analoger Figuren wird nur unter dem formalen und farblichen Aspekt der Friesgestaltung und damit unter dem dekorativen Aspekt des Ornamentalen behandelt.²¹⁶⁸

²¹⁶³ Es handelt sich dabei um die Nordostwand von Halle 64, dem Vorraum zum großen Megaron; siehe dazu vor allem: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, S. 190-216; und: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 134; und: Lucinda Rasmussen McCallum, *Decorative Program in the Mycenaean Palace of Pylos*, [Diss. Univ. of Pennsylvania 1987] Ann Arbor 2007; eine kurze Zusammenfassung dieser Dissertation findet sich in: AJA 91, 1987, S. 296.

Der dekorative Wandaufbau besteht aus folgenden Elementen [von unten nach oben]: 1. Sockelzone mit einer Stein imitierenden farbigen Maserung; 2. Fries mit lebensgroßen jagenden Hunden 3. horizontaler Holzbalken; 4. Schlachtszene; 5. horizontaler Holzbalken: evtl. in Türhöhe; 6. den oberen Abschluss bildete vermutlich ein Nautilusfries.

²¹⁶⁴ Siehe dazu die Abbildung der Rekonstruktion des Rebhuhnfrieses aus der *Karanwanserei* in Knossos bei: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, Taf. 30.

²¹⁶⁵ Es handelt sich auch in Pylos um eine Stein imitierende Sockelzone; siehe dazu: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, S. 169. Dabei handelt es sich um eine Sockelzone von ca. 0,50m Höhe und einer Länge von ca. 10m. Über einem horizontalen, schwarz konturierten blauen Streifen (0,10m) werden jeweils zwischen zwei schmalen vertikalen roten Streifen, die sich in einem Abstand von ca. 0,60m wiederholen, farbig und formal variierende Viertelkreise oder Segmentbögen mit einem Viertel Kreisumfang, zum Teil mit ondulierenden Rändern oder begrenzt von kleinen Bogen-Reihungen eingestellt; siehe dazu die Abbildung eines Sockelfragments und die Rekonstruktion dieser Partie bei: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, S. Taf. 140 I D 64. Die eingesetzten Farben sind Blau – Rot – Pink – Weiß; siehe dazu die farbige Abbildung eines Sockelfragmentes bei: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, Taf. K 1 D 64.

²¹⁶⁶ Siehe dazu Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 134.

²¹⁶⁷ In diesem Sinn äußert sich auch Grabar; siehe dazu: Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992, S. 9.

²¹⁶⁸ Anders geht u. a. Immerwahr vor; siehe dazu die Überschrift ihres vierten Kapitels im zweiten Teil: *Emblematic and Decorative Painting*, in: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 134.

5.4.1.5.1. Figural darstellende Friese mit dekorativem Charakter

Zu den figural darstellenden Friesen mit dekorativem Charakter zählen in erster Linie die reinen Tierfriese, d. h. Friese, in denen die Darstellung eines bestimmten Tieres zum grundlegenden Motiv für eine Reihung wird, wobei kleine Varianten in Bezug auf Form und Farbe auftreten können. Doch bleiben die Änderungen stets moderat, sodass der Fries sowohl in Bezug auf die Form als auch in Bezug auf die Farbe als visuelle Einheit gelesen werden kann. Figurale Darstellungen menschlicher Figuren finden sich in den reinen Tierfriese nicht, wohl aber vegetabile und/oder minerale Elemente, die sich sowohl als landschaftlicher Hintergrund als auch als ornamentale Elemente lesen lassen.

Eine Mittelstellung zwischen einem figural darstellenden und einem rein dekorativen Fries – dies betrifft auch die Größe der Darstellungen – nehmen die Schildfriese ein. Neben Friese²¹⁶⁹ mit kleinfigurigen Schilddarstellungen von etwa 0,30m Höhe finden sich Schilddarstellungen bis zu 1,63m Höhe.²¹⁷⁰ Neben einer mutmaßlichen ikonographischen Bedeutung²¹⁷¹ besticht die Reihung von achtförmigen Schilden, die stets mit mehreren rein dekorativen Reihen kombiniert werden, durch ihren hohen dekorativen Effekt.²¹⁷² Die konsequente Einbettung in ein ornamentales System, die Wahl einer Schildform, die bereits in der Zeit, als die mykenischen Fresken entstehen, eine veraltete Form darstellt,²¹⁷³ sowie die Anordnung der Schilde in einer Reihung – diese drei Aspekte legen die Behandlung der Schild-Reihungen unter einem dekorativen Aspekt nahe.²¹⁷⁴ Darüber hinaus eignen sich die Schild-Reihungen für einen Vergleich der ornamentalen Stile der unterschiedlichen ägäischen bronzezeitlichen Zentren mit Wandmalereien, da außer in Thera und eventuell auch in Pylos²¹⁷⁵ [dies jedoch nur mit Vorbehalt] in jedem dieser Zentren Freskenfragmente mit Schild-Reihungen gefunden worden sind.

²¹⁶⁹ In Tiryns beträgt die gesamte Friesehöhe 0,65m, die Höhe der Schilde 0,31-0,35m; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 203 Ti No.10.

²¹⁷⁰ Die Schildhöhe in Knossos beträgt 1,63m; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 138, S. 177 Kn No.33.

²¹⁷¹ Eine religiöse Bedeutung unterstellt Immerwahr den Fragmenten eines Schildfrieses im sogenannten Kulturzentrum in Mykene, da diese Fragmente zusammen mit anderen religiös gedeuteten Fresken aufgefunden wurden; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 140.

²¹⁷² Selbst Immerwahr betont den dekorativen Charakter des Schild-Frieses in Tiryns; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 139; zur Frage nach der Historizität einer derartigen Schildform siehe vor allem: Heide Borchhart, *Frühe Griechische Schildformen*, in: Friedrich Matz, Hans-Günther Buchholz (ed.), *Archaeologica Homerica. Kriegswesen*, Teil 1, Göttingen 1977, Abb. 8.

²¹⁷³ Oder zumindest nicht die einzige Schildform war, die zur Wahl stand; siehe dazu die Abbildungen von Zeichnungen der unterschiedlichen Schildtypen bei: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 139.

²¹⁷⁴ Auch Rodenwaldt betrachtet in der Schild-Reihung von Tiryns, die allerdings vom Format her kleiner ist, den Schild *als Glied eines fortlaufenden Ornamentes*; siehe dazu: Gerhart Rodenwaldt, *Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts*. Band II: *Die Fresken des Palastes*, Athen 1912, S. 36.

²¹⁷⁵ Zwar verneint Lang jeglichen Fund eines Fragments mit einem schildähnlichen Motiv, doch wurden Fragmente gefunden, welche Lang den Sockelzonen zuordnete, die jedoch eine gefleckte Musterung analog den Bemalungen

5.4.1.5.1.1. Die reinen Tierfriese

In den reinen Tierfriesen werden meist die gleichen Tiere – u. a. Hunde, Rehe, Eber, Pferde – dargestellt, die sich auch in den Friesen mit Darstellungen von Jagdszenen finden. Im Gegensatz zu den Tierdarstellungen in den Jagdszenen nehmen die Tiere in den reinen Tierfriesen jedoch eine unbewegte oder ruhende Stellung ein. Nach einer Richtung hin ausgerichtet²¹⁷⁶ stehen oder liegen die Tiere²¹⁷⁷ vor einem einfarbigen Grund oder vor mehrfarbigen, vertikal mit kurvulinen schwarzen Linien unterteilten Kompartimenten. Vom oberen horizontalen Friesrand können in Pastelltönen gehaltene stilisierte Felsformationen, die sich aus einzelnen, länglichen, kurvilinear begrenzten Elementen zusammensetzen, nach Art der Stalaktiten herabhängend.²¹⁷⁸ Die Farbfolgen der felsigen Elemente sind in der Regel in vier Farben gehalten. Ihre Abfolgen sind ebenso unregelmäßig wie die Rhythmen der einzelnen Wellenlinien, welche jedes Element – je nach Breite des Elements werden dabei eine bis drei Wellenlinien benötigt – vertikal durchziehen. Soweit der Erhaltungszustand der Freskenfragmente noch eine Analyse zulässt, scheint sich die Farbgebung dieser Friese dadurch auszuzeichnen, dass die meisten, mitunter auch sämtliche verwendeten Farben in allen Zonen der jeweiligen Friese auftreten.²¹⁷⁹ Der analoge Farbgebrauch in primär darstellenden und in ornamentalen Zonen suggeriert dem Betrachter einen geringen Darstellungswert der Farben in den primär darstellenden Zonen. Weiter reduziert wird der Darstellungswert der eingesetzten Farben, wenn diese in den figural darstellenden Zonen innerhalb der Konture von tierischen Formen appliziert werden, die sich ihrerseits bereits zu vollständig stilisierten, ornamentalisierten Schemata gewandelt haben. In

der Schildkörper aufweisen; siehe dazu: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, 16-24 D 46: S. 167f., S. 174f. Taf. 102, 141; und: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 140, S. 200 Py No.29.

²¹⁷⁶ In der Regel sind die reinen Tierfriese nach links ausgerichtet.

²¹⁷⁷ Wobei es zu Überschneidungen kommen kann; siehe dazu die Abbildung einer Rekonstruktion der Fragmente mit fünf Hunden in ruhender Haltung bei: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, Taf. P 38-39 C 64.

²¹⁷⁸ Nur in einem Vogel-Fries in Pylos wachsen auch von unten *Stalagmiten* in analoger Farbigkeit, aber – im Vergleich zu den hängenden Partien – mit unterschiedlichen Formen, wodurch horizontale Symmetrien vermieden werden. Die blaugrauen, nach links ausgerichteten Vögel scheinen mit ihren gebreiteten Flügeln fast an die rahmenden Felsformationen zu stoßen, wodurch der Fries teppichartig vollständig bedeckt wirkt. Dies erinnert an die ornamental geschlossenen Hintergründe in den ägyptischen Dekorationen zur Zeit Tutanchamuns; siehe dazu: William Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998, S. 95ff.

²¹⁷⁹ So treten im Hundefries in Pylos [40 P 64] die Farben Pink – Rot – Blau – Schwarz bereits in den drei horizontalen, mit schwarzen Linien voneinander abgesetzten Streifen auf. Weiß kommt als Farbe des Hintergrundes im figural darstellenden Bereich des Frieses hinzu. Dafür scheint man auf Blau in diesem Bereich zu verzichten. Neben unterschiedlichen Rot- bzw. Brauntönen werden unterschiedliche lineare Ornamente zur Differenzierung der rotfarbenen Hunde-Reihung eingesetzt, die farblich durch die Figur eines schwarz-braun gefleckten Hundes unterbrochen wird. Sämtliche fünf Farben werden in der Farbfolge der sogenannten *Stalaktiten* und in ihren ornamental Binnenzeichnungen eingesetzt. Der Fries wird oben von einer horizontalen Streifenfolge abgeschlossen, welche die Streifenfolge des unteren Wandabschlusses spiegelt; siehe dazu die Abbildung einer Rekonstruktion der Fragmente mit fünf Hunden in ruhender Haltung bei: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, Taf. P 38-39 C 64.

derartigen Fällen erlischt der Darstellungswert der Farbe vollständig. Stattdessen dominieren alternierende farbige Kontraste²¹⁸⁰ als sichtbare Vermittler einer ornamentalen Struktur.²¹⁸¹

5.4.1.5.1.2. Der [in einigen Fällen] großformatige sogenannte Schildfries

5.4.1.5.1.2.1. Knossos

Die von Gilliéron rekonstruierte Schilddekoration [Schildhöhe: 1,63m], die sich ursprünglich hinter einer Kolonnade an der östlichen Wand der großen Treppe im Palast von Knossos befand, stellt lediglich einen Versuch dar, das stark fragmentierte, am Boden zerstreute Material in einen ornamentalen Kontext zu bringen, wobei der von Rodenwaldt rekonstruierte Schildfries in Tiryns als Analogon diente.²¹⁸² Archäologisch gesichert sind nur die Silhouetten von acht Schilden, die Fragmente eines Bandes mit laufenden Spiralen und Fragmente eines orangefarbenen Grundes.²¹⁸³ Insgesamt sind noch sechs unterschiedliche Farbtöne in den freskierten Fragmenten sichtbar: Weiß – Schwarz – Hellgrau/Hellblau – Dunkelgrau – Ockergelb /Orange – Ockerrot. In der Rekonstruktion von Gilliéron rahmen drei Streifen in der Farbfolge [von innen nach außen] Ockergelb – Dunkelgrau – Hellgrau laufende, von einem blaugrauen undulierenden Band umschlossene Spiralen in einem Karree.²¹⁸⁴ Die zwischen Band und umschließenden Streifen entstandenen Zwickel sind in Ockerrot gehalten, die Spiraleinrollungen selbst sind weiß. Ihre Rotationszentren sind mit Rosetten besetzt, die sich aus zwei Blattkränzen in den Farben Gelb und Blaugrau und einem blaugrauen Kern konfigurieren. Gilliéron setzt die Schilde so vor das Spiralband, dass die spitze Einkerbung zwischen den

²¹⁸⁰ Bei der Beschreibung derartiger Sachverhalte erweist sich der von Jantzen geprägte Begriff des Eigenwertes einer Farbe als wenig geeignet, da erst durch die Farbkontraste, d.h. durch den farblichen Kontext, der jeweilige aktuelle Farbwert entsteht, der streng genommen auch keinen Eigenwert darstellt, da er über einen farblichen Kontext erschlossen werden muss. Tonale Farbsequenzen werden in den mykenischen Fresken nur für analoge ornamentale Strukturen, wie z.B. in horizontale Streifenmuster oder in Stein imitierende Sockelzonen, eingesetzt; siehe dazu u. a. die in Rosa, Pink und Hellbau gehaltenen horizontalen Streifen unterhalb der figural darstellenden Zone mit gelagerten Hunden in der Abbildung einer Rekonstruktion eines Tierfrieses in Pylos bei: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, Taf. 39-40 C 64.

²¹⁸¹ U.a. wird der Nautilus – ein beliebtes Motiv des marinen Stils der minoischen Keramik, im minoischen Fresko hingegen nur in einem Freskenfragment [PM IV,II (1935), S. 890 Abb. 870] erhalten – als stilisiertes Tiermotiv in der mykenischen Wandmalerei in einer Reihung eingesetzt. Einen schematischen Farbwechsel dieser Motiv-Reihung zeigen mehrere Fragmente mit einem Nautilusfries aus unterschiedlichen Räumen in Pylos, der als flankierender Fries einer figural darstellenden Zone mit unterschiedlichen Vignetten eingesetzt ist. Die Muschelschalen werden alternierend in Gelb und Blau dargestellt, wobei die Tentakeln des gelben Nautilus blau, die Tentakeln des blauen Nautilus hingegen gelb gezeichnet sind; siehe dazu die Abbildung einer Rekonstruktion aus Fragmenten des Nautilusfrieses bei: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, Taf. R 4 F nws. Analoge Nautilus-Reihungen zeigen mykenische Gold- und Elfenbeinarbeiten; siehe dazu: Alan John Bayard Wace, *Mycenae 1939-1953*, BSA 49, 1954, S. 240 Taf. 39a.

²¹⁸² PM III (1930), S. 301ff.; Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 177 Kn No.33.

²¹⁸³ Gilliéron ergänzte das dekorative Fresko in der Weise, dass die Schilde so gemalt werden, als ob sie von einem Spiralbandfries mit Rosetten in den Zentren herabhängen; siehe dazu: PM III (1930), Farbtafel XXIII-XXIV.

²¹⁸⁴ Für dieses orthogonale Umschließen fehlt eine zeitgenössische Parallele. Wahrscheinlicher ist es, dass der Spiralfries nur nach unten und nach oben von Streifen begrenzt wurde.

beiden Kreisformen genau auf der Höhe der Rosettenkerne liegt. Dies verleiht den Schilden im Auge des Betrachters eine den Rosetten analoge Fähigkeit zur Rotation. Orange – die Farbe des Hintergrundes – wurde auch als Farbe für die *Schildgriffe*²¹⁸⁵ gewählt. Die Schildflächen tragen – stets zusammen mit weißen Flecken²¹⁸⁶ – alternierend die Farben Grau – Ockerrot – Schwarz – Zartblau²¹⁸⁷, wobei die grauen und schwarzen Schilde rot, die ockerroten und zartblauen Schilde hingegen schwarz konturiert sind.²¹⁸⁸ Der Vielfalt der Farben in den Schildflächen wird eine einheitliche Farbe – Orange – in den *Schildgriffen* entgegengesetzt.²¹⁸⁹

Betrachtet man den Einsatz der Farbe, so fällt auf, dass sämtliche Farbtöne sowohl für das kleinformatische Spiralornament als auch für die großformatigen Darstellungen verwendet werden. Dies trägt zu einer Vernetzung der beiden auf den ersten Blick sehr unterschiedlichen ornamentalen Systeme bei. Auch wenn Evans – im Gegensatz zu dem kleinformatischen Schildfries in Tiryns, den er als *purely decorative in intention* bezeichnet²¹⁹⁰ – dem Schildfries auch eine emblematische Bedeutung beimisst, so spricht doch der analoge Einsatz der Farben, trotz der unterschiedlichen Größenverhältnisse der einzelnen Elemente, eher für eine dekorative Einheit des gesamten Dekors als für eine emblematische Hervorhebung des Schildmotivs.²¹⁹¹ Verstärkt wird das integrierende Moment der Farben durch den Gebrauch der Farbe Orange in allen drei Bereichen dieses Dekors.²¹⁹²

5.4.1.5.1.2.2. Tiryns

Der dekorative Charakter des Schildfrieses in Tiryns, von dem über 275 Fragmente²¹⁹³ geborgen worden sind, offenbart sich bereits durch die geringe Höhe der gesamten dekorierten Zone

²¹⁸⁵ Sowohl Evans als auch Rodenwaldt wählen diese Bezeichnung, doch muss die ikonographische Bezeichnung hypothetisch bleiben, da noch keine Darstellungen gefunden wurden, die den Gebrauch dieser Waffe in mykenischer Zeit eindeutig belegen; siehe dazu: Heide Borchhart, Frühe Griechische Schildformen, in: Friedrich Matz, Hans-Günther Buchholz (ed.), *Archaeologica Homerica. Kriegswesen*, Teil 1, Göttingen 1977, S. E 10 Anm. 69.

²¹⁸⁶ Nach Rodenwaldt weisen die gefleckten Farben ikonographisch darauf hin, dass es sich um Tierfelle handelt, mit denen die Schilde überzogen wurden: Gerhart Rodenwaldt, *Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts*. Band II: Die Fresken des Palastes, Athen 1912, S. 35.

²¹⁸⁷ Die beiden Schildkörper mit einer helleren Grundfarbe sind schräg in dunkelgrauer Farbe schraffiert. Evans sieht in dieser Schraffur den ersten Einsatz von *chiaroscuro* in der minoischen Kunst: PM III (1930), S. 306.

²¹⁸⁸ Auch bei den drei gelängten, durch drei gestrichelte Linien gekennzeichneten Ovalen, welche im zentralen Teil der Schilde eingezeichnet sind [nach Evans bezeichnen sie die nach vorne gewölbte Oberfläche der Schilde: PM III (1930), S. 306.], wechselt analog zu den Konturen die Farbgebung zwischen Rot und Schwarz.

²¹⁸⁹ Auch die Schildgriffe sind in einem Fischgrätenmuster schraffiert.

²¹⁹⁰ PM III (1930), S. 306.

²¹⁹¹ Ein weiterer Schildfries in kleinerem Format, der in Größe und Art des Dekors mit dem Schildfries aus Tiryns übereinstimmt, wurde im Bereich der *North Threshing Floor Area* des Palastes von Knossos gefunden: PM III (1930), S. 308f.

²¹⁹² Orange ist die Farbe des Hintergrundes und stellt als Farbe des innersten Streifens innerhalb der Rahmung der laufenden Spiralen auch den Grund der laufenden Spiralen. Als Farbe des inneren Blattkranzes der Rosetten fixiert Orange des Weiteren die Rosetten an den orangefarbenen Grund. Auch die Schilde werden durch die orangefarbenen Griffe an den Grund gebunden.

²¹⁹³ Gerhart Rodenwaldt, *Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts*. Band II: Die Fresken des Palastes, Athen 1912, S. 34 FarbTaf. V; siehe dazu auch: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 203 Ti No.10.

von ca. 0,65m und durch die zahlreichen ornamentalen Friese innerhalb dieses Bereichs. Im Gegensatz zu dem Schildfries in Knossos besitzt der Schildfries in Tiryns eine breite, formal und farblich analoge untere und obere horizontale Rahmung aus jeweils zwei flankierenden Blockstreifenfriese mit gleich breiten vertikalen Streifen in Hell- und Dunkelgrau²¹⁹⁴ und einem zentralen Fries aus laufenden Spiralen in Gelb und Grün. Weiße kurvilineare Bänder umfassen die Spiralen, und in Weiß gehalten sind auch die kleinen Kreisflächen in den Rotationszentren der einzelnen Spiralen. Mit ockerroter Farbe gefüllt sind die kleinen Zwickel, die sich an der Wende der s-förmigen Biegung der Spiralen zwischen dem hinterfangenden Band und den flankierenden Blockstreifenfriese ausbilden. Zwischen einem flankierenden, horizontal laufenden weißen Streifen belegt ein formal analoges, jedoch zum Teil in unterschiedlichen Farben gehaltenes Fries-System auch die mittlere Zone des Schildfrieses und hinterfängt die Schilde, deren weiß gefleckte Schildkörper alternierend als Hauptfarbe Braun – Schwarz – Grau tragen.²¹⁹⁵ Im Gegensatz zum Schildfries in Knossos wählt man in Tiryns für die *Schildgriffe*²¹⁹⁶ zwei unterschiedliche Farben: Der Griff des roten Schildes ist in Grau gehalten, die Griffe der schwarzen und grauen Schilde hingegen in Rot.²¹⁹⁷ Während sich die flankierenden Blockstreifenfriese auch in dieser Position alternierend aus hell- und dunkelgrauen Streifen zusammensetzen, nimmt das dunkelgrau konturierte Spiralband die Farbe Weiß aus den flankierenden weißen Streifen wieder auf. Die graue Farbe des Spiralkonturs füllt auch die inneren Zwickel, die sich zwischen den einzelnen Spiralbändern und der kurvilinearen weißen Begrenzung der Spiralandes nach oben und nach unten konstituieren. Die nach außen gerichteten Zwickel sind jedoch wie in den beiden rahmenden Fries-Systemen mit roter Farbe gefüllt. Mit Rot belegt sind auch die Rotationszentren der laufenden Spiralen.

Analog zum minoischen Schildfries sind auch in Tiryns die Schildkörper so platziert, dass ihre Einkerbungen auf der Höhe dieser roten Rotationszentren sitzen. Der über die mittlere Frieszone nach unten und oben herausragende Teil der Schilde wird unten von einer rotfarbenen, oben hingegen von einer gelbfarbenen, sich jeweils als Zwickelfüllung zwischen zwei Schilden konstituierenden Fläche hinterfangen, die ihrerseits von einem dunkelgrau konturier-

²¹⁹⁴ Die übereinandergestellten Friese laufen jeweils einen halben Rapport versetzt voneinander, sodass jeweils ein grauer Streifen über einem schwarzen Streifen [und umgekehrt] steht.

²¹⁹⁵ Im Gegensatz zu dem Schildfries in Knossos bestehen hier die Begrenzungen der gelängten Ovale auf den Schildflächen stets nur aus zwei gestrichelten roten [auch beim braunfarbigen Schild] Linien; siehe dazu die farbige Abbildung der Rekonstruktion des Schildfrieses von Rodenwaldt: Gerhart Rodenwaldt, Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band II: Die Fresken des Palastes, Athen 1912, Taf. V.

²¹⁹⁶ Zur Problematik des Terminus *Schildgriff* siehe auch Anm. 2177.

²¹⁹⁷ Auch hier sind die Griffe – ebenso wie die Flächen der Schildkörper – mit Ausnahme des schwarzen Schildkörpers – schraffiert.

ten, hellgrauen undulierenden Band begrenzt wird. Die Enden des Bandes, welche die Begrenzung des Zwickels darstellen, münden dicht neben dem untersten bzw. obersten Punkt der beiden Kreisformen des jeweiligen Schildkörpers ein. In die freigelassenen Zwischenräume über den Schilden ist jeweils eine graugrundige Rosette mit weißem Blattkranz und gelbem Kern eingestellt. Die Farbe der Grundflächen in diesem schmalen Bereich zwischen dem rahmenden Dekor und schwarz konturierten graufarbenen Bändern nimmt nun die jeweilige Farbe der entgegengesetzten Zwickelfüllung an, sodass die äußere Partie unten in Gelb und oben in Rot gehalten ist.

Das gesamte Dekor unterliegt keiner eindeutigen symmetrischen Valenz, sondern bildet – differenziert nach Bereichen – unterschiedliche Symmetriewertigkeiten aus, die jedoch meist durch eine Asymmetrien erzeugende polychrome Gestaltung wieder zurückgenommen bzw. herabgesetzt werden. So verfügen die beiden Randzonen über eine horizontale Symmetrieachse, die mit der horizontalen Mittelachse der Rotationszentren des laufenden Spiralfrieses zusammenfällt. Der Wahrnehmung einer horizontalen symmetrieähnlichen Valenz im zentralen Bereich der beiden rahmenden Friessysteme ist jedoch die unterschiedliche Farbgebung der beiden Spiralen in Gelb und Grün zunächst hinderlich. Doch der changierende Farbwechsel innerhalb der Spiralbänder zwischen Gelb und Grün²¹⁹⁸ kann im Auge des Betrachters im Sinne einer optischen Mischung²¹⁹⁹ kurzzeitig zu einem blauen Farbton verschmelzen, sodass das laufende Spiralband gleichsam als eine sich monochrom konstituierende Einheit wahrgenommen wird. Als Folge dieses Vorgangs wiederum erhöht sich die horizontal symmetrische Valenz der beiden rahmenden Bereiche. Ein Indiz für die bewusste Erzeugung dieses im mykenischen Bereich neuartigen Wahrnehmungsmodus stellt die Verwendung eines grünen Farbpigmentes²²⁰⁰ dar, welches für den mykenischen Bereich bislang nur in diesem Schildfries nachgewiesen werden konnte.²²⁰¹ Die im minoischen Bereich übliche Herstellung von Grün aus einer Mischung aus Gelb und Blau hingegen wäre für ein derartige Art der Wahrnehmung nicht

²¹⁹⁸ Im Gegensatz zu den Dekorationen der minoischen und theräischen Wandmalerei, in denen man die Farbkombination Gelb – Grün vergeblich sucht, findet sich diese Kombination in der ägyptischen Wandmalerei bereits in einer Wanddekoration der 5. Dynastie; siehe dazu die Abbildung eines Aquarells mit dem Muster von einer Wanddekoration aus dem Grab des Pthahotep aus Sakkara bei: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, *Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 4,11. Seit dem Mittleren Reich findet sich die Kombination häufig vor allem in den dekorativen Zonen von freskierten Grabanlagen.

²¹⁹⁹ Siehe dazu auch Anm. 489.

²²⁰⁰ Dabei handelt es sich um ein Farbpigment, das aus zerstoßenem Malachit hergestellt wurde; siehe dazu vor allem: R. E. Jones, *Technical Studies of Aegean Bronze Wall Painting: Methods, Results and Future Prospects*, in: Lyvia Morgan (ed.), *Aegean Wall Painting. A Tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, London 2005, S. 214.

²²⁰¹ Gerhart Rodenwaldt, *Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts*. Band II: Die Fresken des Palastes, Athen 1912, S. 35, S. 216. Grüne Pigmente sind nur auf den Fragmenten Nr. 4 und Nr. 12 des Schildfreskos nachweisbar. Ansonsten wird auch in Mykene – analog zu den minoischen Fresken – ein grüner Farbton aus einer Mischung aus Gelb und Blau oder durch eine gelbe Übermalung von Blau hergestellt.

geeignet gewesen, denn bei der Übermalung entsteht ein schmutziges Olivgrün, welches einem Konfluieren von Gelb und Grün zu Blau in der Wahrnehmung des Betrachters hinderlich gewesen wäre.²²⁰²

Da die beiden horizontal rahmenden Fries-Systeme formal und farblich miteinander korrespondieren, wird der Blick auf die horizontale Spiegelachse gelenkt, die sich zugleich aus der Reihe der rotfarbigen Rotationszentren des mittleren Spiralfrieses und den davor geblendeten Einkerbungen der Schilde konstituiert. Doch es kann sich keine überzeugende horizontale Symmetrievalenz für den mittleren Bereich der Dekoration ausprägen, da in den Farbzonen des Hintergrundes ober- und unterhalb der horizontalen Mittelachse ein Farbwechsel eintritt.

Gleichzeitig wird jedoch die horizontale Achse zur gleitsymmetrischen Erzeugung der Schilde genutzt, die ihrerseits zwar einer strengen bilateralen Symmetrieachse unterliegen, diese jedoch nicht bis auf die dekorativen Randbereiche ausweiten können, da die vertikalen Achsen der Schildgriffe, die zugleich die vertikalen Schildachsen darstellen, nicht mit den Zentren der Spiralbänder korrespondieren. So bleibt die bilaterale Symmetrievalenz auf die zentrale Zone beschränkt, gleichsam aufgelegt auch eine horizontal symmetrische Basisstruktur, doch farblich eingebettet durch die Randzonen in Hell- und Dunkelgrau und die hell- und dunkelgraue Konturierung der Farbzonen des Hintergrundes im mittleren Bereich.²²⁰³

²²⁰² Der Einsatz eines grünen Farbpigmentes ist in diesem farblichen Kontext zugleich auch der erste Hinweis innerhalb der ägäischen Wandmalerei auf die Erzeugung eines komplementären Farbkontrastes zwischen Rot und Grün, da Ockerrot für die äußere Zwickelfüllung des Spiralbandes eingesetzt wird.

²²⁰³ Auch Rodenwaldt hebt in seiner Beschreibung des Schildfreskos hervor, dass das *neutrale Grau das reizvollste und anregendste Motiv des ganzen Ornaments* [sei]: Gerhart Rodenwaldt, Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band II: Die Fresken des Palastes, Athen 1912, S. 35. Den Einsatz von Braun und Schwarz für die Farbgebung der Schildkörper wertet Rodenwaldt als darstellenden Farbwert für die Gegenständlichkeit der Schilde und sieht in der Wahl dieser Farben zugleich eine *künstlerische Schwäche*, da durch diese Farbwahl ein Gegensatz zwischen der figural darstellenden und der ornamentalen Funktion des Dekors entstehe, zumal Schwarz sonst nur für die Konturierung eingesetzt werde. Da sowohl Rotbraun als auch Grau – die beiden anderen Farben zur Kennzeichnung der Schildkörper – auch mit analogen Farben im ornamentalen Dekor korrespondieren, stellt sich die Frage, ob es sich bei der Kolorierung der Schildkörper überhaupt um darstellende Farbwerte handelt. Schwarz – als übliche Konturfarbe – wäre dann die dritte dekorative Farbvalenz innerhalb der Farbgebung für die Schildkörper. Geht man von dieser Prämisse aus, so wäre auch eine weitere *Disharmonie*, welche Rodenwaldt in diesem Dekor sieht, ausgeräumt. Die von ihm wahrgenommene und angeprangerte Verbindung zwischen den flächenhaften Spiralfriesen, ihren jeweiligen flankierenden Friesen und den *hier plastisch empfundenen Schilden* resultiert letztlich aus seiner an der griechischen Klassik orientierten Sichtweise. Er interpretiert die Schraffuren der Schildkörper und der Schildgriffe als Andeutung einer dreidimensionalen Plastizität, ohne auf den kulturellen Kontext zu achten, denn es gibt in keinem der erhaltenen Freskenfragmente der gesamten ägäischen Malerei einen Hinweis auf eine derartige Intention der ägäischen Kunsthandwerker. Eine kontextuelle Leseweise dieser Fragmente bedeutet, dass die Schraffuren als zweidimensionales Muster gelesen werden müssen. Den Schildkörpern kommt daher keine von den damaligen Kunsthandwerkern intendierte Plastizität zu. Flächige Muster wiederum können eigentlich keine *Disharmonie* innerhalb eines zweidimensionalen Musterkontextes verursachen. Die Farbe Schwarz, die analog mit Rot [vgl. die Füße und Arme im thebanischen Frauenfries] zur Konturierung eingesetzt werden kann, übernimmt hier zusammen mit Rot lediglich eine dekorative flächendeckende Funktion. Gerade das weitgehende Fehlen von Konturierung, wie es z.B. auch die kleinformatigen rahmenden ornamentalen Frieze der rekonstruierten Frauenfigur aufweisen, unterstreicht die durchgehende ornamentale Struktur dieses Schildfrieses. Das von Rodenwaldt hervorgehobene *neutrale Grau* lässt sich als subtraktive Mischung der Primärfarben herstellen und steht daher in enger Verbindung mit den drei in diesem Dekor eingesetzten Primärfarben. Auch wenn die mykenischen Kunsthandwerker Grau anders herstellten, so weist doch

5.4.1.5.1.2.3. Fragmente von Schildfriesen in Theben, Mykene und Pylos

Ein weißgeflecktes, graugrundiges mit zwei stark gebogenen roten Streifen versehenes Schildfragment, das auf eine Schildgröße von ca.1,25 m schließen lässt, wurde in Theben gefunden.²²⁰⁴ Auch einige braun- und graufarbene, weiß gefleckte Fragmente aus Pylos, die Lang zu den Mustern der Sockelzonen einordnet, könnten zu einem Schildfries unbekannter Größe gehören.²²⁰⁵ Einige erst 1970 im südwestlichen Gebäude des kultischen Zentrums von Mykene aufgefundene Fragmente lassen sich zu 0,735m hohen, von zwei Streifen in Gelb und Blau umfassten Schildflächen mit kleeblattartigen Flecken in Schwarz, Rot und Blaugrau zusammensetzen, in deren Mittelachse ein gelbfarbener, dunkel schraffierter und schwarz konturierter *Schildgriff* sitzt. Auf der Höhe der Einkerbung verläuft auch hier horizontal ein Spiralband mit rotem Zentrum, flankiert von einer Streifenfolge in Gelb – Blau – Schwarz [von innen nach außen].²²⁰⁶

5.4.1.5.1.2.4. Zusammenfassung

Jenseits jeglicher eventuellen ikonographisch/ikonologischen Relevanz zeichnen sich die Schildfrieze formal und farblich durch Merkmale aus, die im dekorativen Bereich der ägäischen Wandmalerei innovativ sind.

1. Die vollständige Einbettung großformatiger, darstellender Motive in einen dekorativen Kontext:
Neben den üblichen unteren und oberen horizontal rahmenden dekorativen Friesen vernetzt ein weiterer dekorativer Fries, der zugleich die horizontale Mittelachse des Dekors bildet, die darstellenden Motive mit den dekorativen Randzonen.
2. Die formale Korrespondenz großformatiger, darstellender Motive mit Elementen ornamentaler Friese:
So korrespondiert die runde Form der achtförmigen Schilde mit der runden Form der Spiralen.

der Einsatz der Primärfarben Gelb – Rot – Grün in Kombination mit unterschiedlichen Grautönen im Vergleich zu der Farbgestaltung in den minoischen und theräischen Fresken auf ein erweitertes, subtileres Farbverständnis hin; zu den Zitaten von Rodenwaldt siehe: Gerhart Rodenwaldt, Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band II: Die Fresken des Palastes, Athen 1912, S. 35f.

²²⁰⁴ Zum Rekonstruktionsversuch siehe vor allem: Helga Reusch, Ein Schildfresko aus Theben, AA 68, 1953, S. 16-25.

²²⁰⁵ Siehe dazu: Mabel L. Lang, The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia, Band II: The Frescoes, Princeton 1969, 16-24 D S. 46, 167f., 174f. Taf. 102, 141.

²²⁰⁶ Ioanna Kritseli-Providi, A Shield Fresco from Mycenae, AJA 77, 1973, S. 176-181 Abb. 1.

3. Die größenmäßige Angleichung darstellender Motive [im Zuge einer Verkleinerung] an einen kleinformatigen dekorativen Kontext: So besitzt in dem Schildfries von Tiryns die Schild-Reihung die gleiche Höhe wie die rahmende Friesformation.
4. Die farbliche Gleichstellung darstellender Motive mit dem dekorativen Kontext: Sämtliche Farben der figural darstellenden Motive treten auch im rein dekorativen Kontext auf, doch dieser Vorgang ist nicht reziprok, d. h. nicht alle Farbtöne im rein dekorativen Kontext müssen auch innerhalb der figural darstellenden Motive auftreten. Sie können sich auch als Farbtöne des Hintergrundes manifestieren.
5. Die Einbettung darstellender Motive in ein horizontales Symmetriesystem, welches sich aus dem ornamentalen Dekor heraus konstituiert:
Auffallend ist, dass die rein dekorativen Partien lediglich über eine horizontal symmetrische Mittelachse verfügen, bilaterale Symmetrieachsen hingegen werden nur latent durch farblich und formal korrespondierende Zwickelfüllungen sichtbar.
6. Im Gegensatz zur horizontalen Symmetriewertigkeit des rein ornamentalen Dekors zeichnen sich die figural darstellenden Motive durch die Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse aus, deren Valenz jedoch nicht auf das ornamentale Dekor ausstrahlt, sodass die bilateral symmetrisch orientierten Zentren separiert, ohne symmetrische Korrespondenzen zum rahmenden, horizontal symmetrisch orientierten ornamentalen Randbereich bleiben.

5.4.1.5.2. Ornamentale Friese und flächendeckende Muster

5.4.1.5.2.1. Unterschiedliche Friesdekore

Neben figural darstellenden Friesen mit dekorativem Charakter weisen die mykenischen Wanddekorationen zahlreiche rein ornamentale Friesdekorationen auf. Die einfachste Form stellt der sogenannte *Zahnschnittfries*²²⁰⁷ dar, ein ornamentales Band, welches bereits im Dekor des Sarkophags von Hagia Triada die Funktion eines horizontalen Frieses einnimmt, der sowohl als abschließende untere als auch abschließende obere Dekoration eingesetzt werden kann²²⁰⁸ und damit zu einem wichtigen Element für die Ausbildung einer peripheren horizontalen Symmetriezone wird.²²⁰⁹ Meist umschließen *Zahnschnittfriese* ein Friesband mit einer Reihung

²²⁰⁷ Im Gegensatz zum ägyptischen Blockstreifenfries ist die Streifenfolge des *Zahnschnittfrieses* in der Regel quantitativ nicht rhythmisiert; eine Rhythmisierung tritt erst durch den Farbwechsel ein.

²²⁰⁸ Eine Sonderform bildet das fünfreihige Schachbrettmuster als Begrenzung der kleinfigurigen figural darstellenden Friese in Pylos; siehe dazu u. a.: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, Taf. , 31 H, 25 H64.

²²⁰⁹ Siehe dazu die Abbildungen bei: Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959, Taf. XXVII-XXX.

von finiten rotationssymmetrischen Motiven wie Rosetten oder einem infiniten rotationssymmetrischen Spiralband.²²¹⁰ Spiralen in Friesform und in flächendeckenden Kombinationen gehören zu den am häufigsten verwendeten ornamentalen Elementen in den ornamentalen mykenischen Wanddekorationen.²²¹¹ Wesentlich seltener werden blattkranz- oder kreisförmige Rosetten eingesetzt. Häufig weist in diesen Fällen die Dicke der Stuckfragmente darauf hin, dass es sich vermutlich um Dekorationen einer Sockelzone handelt.²²¹² Eine weitere, bereits in der minoischen Kunst auftretende²²¹³ komposite Dekorationsform der Sockelzone mit fragmentierten Rosetten²²¹⁴ stellt der sogenannte Triglyphen- und Halbrosetten-Fries dar, der sich aus zwei unterschiedlichen ornamentalen Elementen zusammensetzt, einer vertikal geteilten und queroblong gelängten Rosette und einem vertikalen Ornamentband, welches die Teilung der beiden Rosettenhälften vollzieht.²²¹⁵ Eine häufig aufgefundene, formal sehr ein-

²²¹⁰ Da in diesen Fällen die Rotationszentren der Spiralbänder mit finiten rotationssymmetrischen Motiven – wie einer abweichend farbigen Kreisfläche oder einer Rosette – belegt sind und die eng aneinanderliegenden Spiraleinrollungen eher statischen konzentrischen Kreisen als asymmetrischen, diagonal laufenden Spiralen gleichen, ist der Eindruck im Auge des Betrachters ähnlich wie bei der Wahrnehmung eines Rosettenfrieses.

²²¹¹ Spiralen sind auch ein wichtiges ornamentales Motiv der spätminoischen und vor allem der mykenischen Keramik; siehe dazu: Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 352ff. [Motiv 46].

²²¹² Dies gilt u. a. für einen ungewöhnlichen Fries mit Rosetten, die auf Stielen sitzen, der unter dem Niveau des südlich an den Korridor XII angrenzenden Raum gefunden wurde; siehe dazu: Gerhart Rodenwaldt, *Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band II: Die Fresken des Palastes*, Athen 1912, S. 31ff. Abb. 6-7 FarbTaf. IV. Ein zweiter Fries mit Rosetten, die auf Stielen sitzen, wurde in situ in der Sockelzone einer Wand im kleinen Megaron gefunden: Gerhart Rodenwaldt, *Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band II: Die Fresken des Palastes*, Athen 1912, S. 167f. Abb. 72.

²²¹³ In der minoischen Wandmalerei lässt sich eine [gemalte] Triglyphen- und Halbrosetten-Formation nur auf einer [gemalten] architektonischen Sockelzone innerhalb der Miniaturmalerei des sogenannten *Grandstand-Freskos* nachweisen; siehe dazu: PM III (1930), S. 46f. Farbtafel. Darüber hinaus fand man jedoch in Knossos auch stuckierte Triglyphen- und Halbrosetten-Friese, die nach Evans über dem Türsturz angebracht waren [es fehlt ein eindeutiger architektonischer Kontext]; siehe dazu: PM II,2 (1928), S. 590ff. Abb. 368, 370; PM IV,1 (1935), S. 222ff. Abb. 171-173.

Gemalte Triglyphen- und Halbrosetten-Formationen in architektonischen Kontexten finden sich auch in Pylos [Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, 8 A 3, S. 139f. Taf. 78, I, R.] und in Orchomenos [Heinrich Bulle, *Orchomenos I: Die älteren Ansiedlungsschichten*, München 1907, S. 72f. FarbTaf. XXVIII,1].

²²¹⁴ Zur Ableitung dieses Motivs und zu seinem Einsatz in der minoischen Keramik siehe auch den Abschnitt über die minoischen Palaststilamphoren.

²²¹⁵ Während gemalte Fragmente mit einer Triglyphen- und Halbrosetten-Formation in Pylos sich nicht eindeutig einer ursprünglichen Lage zuordnen lassen [Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, 20 F nws, 21 F, S. 146f. Taf. 90-91, 139, J.], ist bei den Grabungen in Mykene an der Hofwand des Megaron in Bereich der Sockelzone ein gemalter Triglyphen- und Halbrosettenfries in situ gefunden worden [Winifres Lamb, *Mycenae. The Palace*, BSA 25, 1921-1923, S. 191 Abb. 37.]. In Tiryns haben sich Teile eines Triglyphen- und Halbrosettenfries aus Alabaster mit eingelegtem blauem Glasfluss erhalten [Kurt Müller, *Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band III: Die Architektur der Burg und des Palastes*, Augsburg 1930, S. 139ff. Abb. 68-69]; zur Frage einer Verbindung zwischen dem Triglyphen- und Halbrosetten-Fries und der Entstehung des dorischen Gebäudes siehe vor allem: Leicester B. Holland, *Origin of Doric Entablature*, *AJA* 21, 1917, S. 117-158. Eindeutig für einen ornamentalen Ursprung des Triglyphenfrieses plädiert: Hermann J. Kienast, *Zum dorischen Triglyphenfries*, *AM* 117, 2002, S. 53-68.

fache Verzierung einer Sockelzone ist das polychrome, Stein imitierende Dekor. Es wird zunächst als einfaches, ungegliedertes, mehrfarbiges Band ausgeführt, bald jedoch schon in regelmäßigen Abständen unterteilt und auch formal stärker strukturiert.²²¹⁶

²²¹⁶ Bereits in der alten Palastzeit auf Kreta wurden Sockelzonen mit Stein imitierendem Dekor gefunden; siehe dazu: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, S. 23 Abb. 6,f. Seit MM III erfolgt eine Regulierung der Sockelzone, indem man durch regelmäßig eingesetzte vertikale Streifen eine Paneelreihe erzeugt. Die zarten Marmorierungen – eventuell mit schwarzen Linien durchzogen – in Rotbraun, Dunkelgelb und Orange auf hellgelbem Grund sollen nach Evans Gips- oder Alabastertafeln vortäuschen: PM I (1921), S. 355f. Abb. 255; siehe dazu auch: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, S. 178 Kn No.41.

Im Haus der Fresken in Knossos ist in einer Ecke von Raum H der Stuck bis zu einer Höhe von 1m erhalten. Die Einteilung und die Farbigkeit des Dekors weist auch hier nach Evans auf eine Imitation architektonischer Elemente hin: Über einer schwarzen Sockelzone (1) werden drei Reihen vorgetäuschte Steinquader (2-5) sichtbar, die jeweils durch ein rotes Band [Evans hält es für eine Imitation von Mörtel] getrennt werden. In der Lage darüber wird ein gelber Holzbalken mit roter Maserung (6) nachgeahmt. Darüber liegt ein weißes Band mit schwarzer Maserung(7) – für Evans ein Versuch, die Maserung von Alabaster zu imitieren. Den Abschluss (8) bildet eine weitere weißgrundige Zone, von der jedoch nur 0,15m erhalten sind: PM II,2 (1928), S. 443f. Abb. 260 [Zeichnung]; siehe dazu auch: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, S. 178 Kn No.43.

Die Sockelzone von Raum 4 im Westhaus in Akrotiri zeigt bereits den sogenannten *Bogensockel*, der in den mykenischen Dekorationen sehr beliebt wird: Eine Reihe breiter rechteckiger Paneele – getrennt durch schmale rote Bänder – wird mit unterschiedlichen Mustern gefüllt. Die roten, mitunter auch grauen Linien scheinen farbig gezeichnete Steine zu simulieren, ein Verfahren, welches auch minoische Steinvasen zeigen; siehe dazu die Abbildungen bei: Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 50f. Abb. 14-17. [Analog werden im gleichen Raum als flankierende Fensterdekoration zwei gemalte Steinvasen dekoriert, die jeweils fünf Lilienzweige enthalten; siehe dazu: Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996, S. 96f.] Die Sockelzone aus Raum 4 des Westhauses wird von Immerwahr als Prototyp für die mykenische sogenannte *Bogensockelzone* angesehen, welche sich in Tiryns [Gerhart Rodenwaldt, *Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band II: Die Fresken des Palastes*, Athen 1912, S. 23ff Abb. 2-3 FarbTaf. III.], Mykene [Ioanna Kritseli-Providi, *Toichographies tou Threskeutikou Kentrou ton Mykenon*, Athen 1982, B 56-59 Taf. Zß, 22ß-13.], Theben [Helga Reusch, *Die zeichnerische Rekonstruktion des Frauenfrieses im böotischen Theben*, Berlin 1956, S. 12 Nr. 42.] und Pylos [Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia, Band II: The Frescoes*, Princeton 1969, 1 D 64, S. 169f. Taf. 93, 140, K.] nachweisen lässt.

In Pylos finden sich jedoch auch komplexere Sockeldekorationen. So zeigen die Fragmente einer Sockelzone aus der Stoa 44 in Pylos eine Paneelunterteilung mit vertikal ondulierenden Linien. Neben Stein imitierenden Paneelen finden sich hier auch Paneele, die vollständig mit abstrakten Mustern in unterschiedlichen Farben bedeckt sind, sodass die patchworkartigen Zonen der Sockelzone ihr einen textilen Charakter verleihen. Das farbenreichste Motiv in dieser Ansammlung von heterogenen Mustern ist das sogenannte *easter egg*-Motiv. Es zeigt blaukonturierte, ei-ähnliche Formen, die in unterschiedlicher Ausrichtung dicht nebeneinanderliegen und mit unterschiedlich breiten und unterschiedlich farbigen Querstreifen bedeckt sind. In vereinfachter Form erscheinen diese Muster auch in den Sockelzonen im alten Palast von Tiryns [Gerhart Rodenwaldt, *Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band II: Die Fresken des Palastes*, Athen 1912, S. 26 Abb. 4-5 FarbTaf. III, 17-18.] und in Mykene [Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia, Band II: The Frescoes*, Princeton 1969, 8 A 3, S. 139f. Taf. 78, I, R.]. Analoge Muster wurden auch in den minoischen und mykenischen Fußbodendekorationen eingesetzt; siehe dazu vor allem: Ethel S. Hirsch, *Another Look at Minoan and Mycenaean Interrelationships in Floor Decoration*, *AJA* 84, 1980; S. 453-462, vor allem S. 458 Abb. 3; und: Ethel S. Hirsch, *Painted Decoration on the Floors of Bronze Age Structures on Crete and the Greek Mainland*, Göteborg 1977, Taf. 5 Abb. 12.

5.4.1.5.2.2. Das wichtigste Motiv der ornamentalen mykenischen Dekore: die Spirale

5.4.1.5.2.2.1. Einreihige Spiralfriese

Laufende Spiralbänder, häufig mit eingestellten Rosetten in den Rotationszentren, lassen sich bereits in den rein ornamentalen Dekoren der Alten Palastzeit nachweisen.²²¹⁷ Neben den bereits erwähnten Spiralbändern, die im Kontext der Schildfriese von Knossos, Tiryns und Mykene behandelt wurden, treten Spiralbänder auch als singuläre Friese in sämtlichen mykenischen Palastdekorationen auf. Für einen Einsatz als Friesband unterlegt man die laufenden Spiralen häufig mit einem farblich abgesetzten kurvilinearen Band und füllt die entstandenen Zwickel mit einem farblich kontrastierenden Farbton. In die Rotationszentren werden Rosetten²²¹⁸ oder Kreisflächen²²¹⁹ eingestellt, die in der Regel farblich mit dem Farbton der Zwickelfüllungen korrespondieren. Sowohl die farbige Unterlegung als auch die andersfarbige Zwickelfüllung betten das Spiralband fest in einen farbigen, ornamentalen Kontext ein und beides scheint dadurch die Spiralen an ihrem jeweiligen Ort so zu fixieren, dass die diagonale Gleitsymmetrie der laufenden Spiralen in den Augen des Betrachters zunächst herabgesetzt wird und schließlich erlischt. Eingewoben in polychrome Flächen wird die Spirale statisch.

5.4.1.5.2.2.2. Bänder mit auf- und absteigenden Spiralen

Eine weitere Möglichkeit, die Dynamik laufender Spiralen zu drosseln, sind Spiral-Kombinationen, in denen zwei Spiralen stets diagonal gleitsymmetrisch voneinander versetzt laufen, sodass sich die geraden Strecken zwischen den einzelnen Reihen im Auge des Betrachters zu

²²¹⁷ Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 22 Abb. 6a.

²²¹⁸ So zeigt u. a. das Spiralband des Schildfrieses in Knossos Rosetten mit doppelten Blattkränzen: PM III (1930), Farbtafel XXIII. Ein sowohl farblich wie auch formal aufwendigeres Dekor weisen einige Spiralfriese in Pylos auf. Auf rotem Grund laufen zweifarbige Spiralen in den Farben Weiß – Rot und Weiß – Grau. In die Rotationszentren eingestellt sind Rosetten mit doppelten Blattkränzen. Unabhängig vom Farbwechsel der Spiralbänder tragen sämtliche Rosetten einen äußeren blauen und einen inneren roten Blattkranz. Auch die Zentren der Rosetten sind rot. In die rotgrundigen Zwickelfüllungen der Spiralen hinein hängen – bzw. *wachsen* von unten – horizontal geteilte Halbrosetten mit einer grauen Ringscheibe und einem strahlenförmigen Blattkranz. Sowohl die laufenden Spiralen als auch die horizontalen Halbrosetten tragen einen gelben Kontur. Eine durchgehende Konturierung, eine konstante Polychromie der Grund gebenden und flankierenden Elemente sowie eine alternierende Farbgebung innerhalb des Spiralbandes, dies alles sind Komponenten, welche zu einer Beruhigung der Spiralebewegung beitragen; siehe dazu die Abbildung der Rekonstruktion eines Spiralfrieses bei: Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, Band II: *The Frescoes*, Princeton 1969, 16 F 60, S. 145f. Taf. Q. Fragmente eines ähnlichen Frieses mit horizontal geteilten Halbrosetten in der Zwickelfüllung, jedoch mit rot konturierten, graugrundigen Rosetten wurden auch in Knossos gefunden: PM III (1930), S. 383 Abb. 254.

Eine einfachere Spiral- und Rosettenkombination zeigen einige Bruchstücke aus Orchomenos. Auf weißem Grund sitzen schwarze Doppelspiralen, die zum Teil innen, zum Teil außen rot konturiert sind. In die Rotationszentren eingestellt sind schwarz konturierte Blattrosetten mit grauem Kern. In den Zwickelfüllungen sitzen schwarz konturierte Wellenbänder in Grau und Gelb; siehe dazu die Abbildung einer Rekonstruktion von Bulle bei: Heinrich Bulle, *Orchomenos I: Die älteren Ansiedlungsschichten*, München 1907, S. 72f. Farbtafel XXVIII,2.

²²¹⁹ Diese einfache Form findet sich u. a. im Schildfries in Tiryns: Gerhart Rodenwaldt, *Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts*. Band II: *Die Fresken des Palastes*, Athen 1912, FarbTaf. V.

einem Zickzackmuster²²²⁰ konfigurieren können.²²²¹ Je länger die gerade Strecke zwischen zwei Einrollungen ausfällt, desto größer sind die Flächen der Zwickel, die zwischen den einzelnen Spiraleinrollungen entstehen.²²²² Diese erweiterten, nahezu quadratförmigen Zwickel werden in den mykenischen Dekorationssystemen – dies gilt für sämtliche mykenische Palastzentren²²²³ – genutzt, um Motive einzustellen. In der Regel handelt es sich dabei um polychrome, im Profil gegebene florale Motive. Die Wahl derartiger bilateral symmetrischer Motive führt zu einer Einbettung bilateraler Symmetrievalenzen in ein primär diagonal gleitsymmetrisches Ornamentensystem. Doch im Profil gegebene florale Motive unterliegen nicht nur einer bilateralen Symmetrieachse, sondern sind auch in Bezug auf unten und oben gekennzeichnet, mithin eindeutig richtungsorientiert. Zwar werden die richtungsorientierten floralen Motive in eine polychrome ornamentale Flächengestaltung eingebunden, dennoch tragen sie, wenn man sie konträr zur diagonalen Laufrichtung der auf- und absteigenden Spiralen einsetzt, zu einer Neutralisierung der ursprünglichen diagonalen Laufrichtung der Spiralen bei.²²²⁴

²²²⁰ Rodenwaldt beschreibt dieses Phänomen als *auf- und absteigende Spirale*: Gerhart Rodenwaldt, Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band II: Die Fresken des Palastes, Athen 1912, S. 47.

²²²¹ Zahlreiche Fragmente einer Spiralkombination wurden nahe der östlichen Halle des Palastes von Knossos gefunden. Die Spiralbänder müssen nicht nur vertikal und horizontal, sondern auch diagonal eingesetzt gewesen sein. Vielleicht wurde deswegen auch dieses Ornament hier eingesetzt, denn ursprünglich ist eine Spirale ja diagonal ausgerichtet. Die schwarz konturierten, dunkelblauen Spiralen laufen auf weißem Grund; auch ihre Rotationszentren sind mit kleinen weißen Kreisflächen besetzt. Die äußeren Zwickelfüllungen sind schwarz bedeckt. Die weißen Spiralbänder sind von einer dunkelroten Fläche umgeben. Im Auge des Betrachters überwiegt die weiße lineare Zeichnung der Spiraleinrollungen, während die dunkelblaue Flächigkeit der umgebenden Spiralfstreifen in den Hintergrund zurücktritt; siehe dazu die Abbildung einer zeichnerischen Rekonstruktion bei: PM I (1921), S. 372 Abb. 270.

²²²² In diesem Fall lassen sich die einzelnen Rotationszentren – unabhängig vom Lauf der Spiralen – als Spitzen eines einfachen Zickzackmusters betrachten.

²²²³ Mit Ausnahme von Pylos; zu den unterschiedlichen Fundorten siehe vor allem: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 142. Ein sehr aufwendig gestaltetes doppeltes Spiralband wurde westlich des großen Vorhofes in Tiryns gefunden; siehe dazu die farbige Abbildung einiger Fragmente und die Rekonstruktion des 0,39m hohen Ornamentes bei: Gerhart Rodenwaldt, Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band II: Die Fresken des Palastes, Athen 1912, S. 47f. FarbTaf. VI,2 und VII. Die leuchtende Farbpalette besteht aus den Farben Weiß – Schwarz – Gelb – Rot – Blau. Die polychrome Zusammensetzung der einzelnen ornamentalen Elemente ist äußerst komplex: Vor einem roten Grund alternieren mit weißen Punktreihen konturierte Spiralbänder in Blau und Schwarz, sodass zum Zentrum der Einrollungen hin alternierend blaue und schwarze Bänder nebeneinanderliegen. Sämtliche Rotationszentren der Spiralen sind mit Rosetten besetzt, deren äußerer Blattkranz weiß ist. Der innere, rot konturierte Blattkranz hingegen ist ockergelb gehalten und besitzt einen roten, von einer Reihe roter Punkte umgebenen Kern. In den Zwickeln der Spiralen, die jeweils zwischen den Einrollungen entstehen, sitzen rosafarbene, alternierend rot und grün konturierte dreieckähnliche Figuren, den Fruchtknoten von Blüten ähnlich. Aus diesen rosafarbenen Flächen entspringen diagonal nach links oben gerichtete blaue, schwarz konturierte Spitzen, die seitlich von gelbgrundigen, mit roten Binnenzeichnungen versehenen Voluten flankiert werden. Die Voluten laufen ein wenig an den Spiralen entlang und verschwinden dann zum Zentrum der Spirale hinter den Einrollungen. Hinter der blaugrundigen Blütenspitze wird etwa ein Drittel einer Rosettenfläche mit fünf Blattkränzen in der Farbfolge [von innen nach außen] Weiß – Blau – Ockergelb – Weiß – Blau sichtbar. Dieses Motiv wird häufig als fächerförmige Papyrusblüte beschrieben [u. a. von: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 142.].

²²²⁴ In der Regel sind die vegetabilen Motive gegen die Laufrichtung der benachbarten Spirale ausgerichtet. Gleichzeitig fixieren sich eventuelle seitliche Voluten – z.B. beim Papyrus-Motiv – an den Spiralhasten und bringen dadurch den Spirallauf zum Erliegen.

Farbliche Korrespondenzen zwischen dem Spiraldekor und den Zwickelfüllungen können diesen Effekt verstärken.²²²⁵ Die Polychromie der Spiraldekor unterscheidet die mykenischen Dekorationen von sämtlichen bisher behandelten Dekoren. Während man es selbst in den polychromen ägyptischen Dekorationen der ramessidischen Zeit vermeidet, unterschiedlich farbige ornamentale Formen so neben- bzw. übereinander anzuordnen, dass es den Anschein hat, als würden sie sich überschneiden²²²⁶, scheint man in den mykenischen Dekoren diese Art der ornamentaler Applikation geradezu zu suchen.²²²⁷

Ein schneller Wechsel unterschiedlicher, jedoch größenmäßig äquivalenter Formen, der einhergeht mit einer Veränderung der symmetrischen Wertigkeit bietet dem Auge des Betrachters zunächst vor allem durch farbliche Korrespondenz oder Divergenz einen Wegweiser, um sich in einem heterogenen ornamentalen Gefüge zurechtzufinden. Da die vielfältigen Formen, die mitunter auch noch überschritten werden, in farblich differenzierte Segmente von unterschiedlicher Größe zerlegt werden, löst sich die Einheit ornamentaler Module – wie sie die Spirale oder die Rosette darstellen – auf. Was bleibt, sind flächenfüllende polychrome Muster mit Motiven, deren formale Aussagekraft – sei es als figural darstellendes Motiv oder als abstrakte geometrische Form – reduziert ist.²²²⁸ Gleichzeitig kann sich durch diese Destruktion gleichsam dialektisch eine neue Kompatibilität zwischen den einzelnen Komponenten entwickeln.

²²²⁵ So bindet in dem Spiralband aus Tiryns [Farbtafel VII] die Farbe Gelb – stets verbunden mit einer roten Konturierung und/oder mit einer roten Binnenzeichnung – als Kernfüllung der Spiral-Rosette, als Volutenfüllung beidseits der Papyruspitze und als mittlerer Blattkranz der nur zum Teil sichtbaren, der Papyruspitze unterlegten Rosette, die unterschiedlichen ornamentalen Strukturen, die vom Betrachter auch als unterschiedliche Ebenen wahrgenommen werden können [die Spiralen des Vordergrundes, die Papyruspitzen des Mittelgrundes und die unterlegten, nur teilweise hinter den Spiralen und Papyruspitzen sichtbaren Rosetten] des Ornamentes aneinander. Das Rosa der Fruchtstempel tritt – verstärkt zu Rot – in der gelben Konturierung und im Rot des Hintergrundes wieder auf. Rot als Farbe des Hintergrundes tritt in Kontrast zu dem Grauschwarz, das nur für das äußere Band der laufenden Spiralen eingesetzt wird. Blau wird in allen drei ornamentalen Modulen eingesetzt: Es stellt neben Grauschwarz die zweite Farbe für die Spirale, und zwar für das innen laufende Spiralband, es liefert die Flächenfarbe für die dunkel schraffierte Papyruspitze und alterniert mit Gelb und Weiß in zwei unterschiedlich konturierten – der zweite Blattkranz ist dunkelblau, der äußerste Blattkranz ist weiß konturiert – Blattkranz-Ringen der unterlegten Rosette. Darüber hinaus konturiert ein dunklerer blauer Farbton die Papyruspitze und die Voluten und den ersten, zweiten und vierten Blattkranz der unterlegten Rosette. Eine wichtige Funktion kommt Weiß zu. Als Flächenfarbe nähert es sich einem farblichen Darstellungswert, da es lediglich in den Blattkränzen von Rosetten eingesetzt wird, im äußeren Blattkranz der Spiral-Rosette und als erster und vierter Blattkranz der unterlegten Rosette. Darüber hinaus dient es in der Form einer Punktreihe als Kontur der beiden Spiralbänder, und es setzt als Bogeneinfassung des äußersten Blattkranzes der unterlegten Rosette diese vom rotfarbenen Grund ab.

²²²⁶ Wenn Formen übereinandergelegt werden, so handelt es sich stets um geometrische bzw. geometrisierte Formen – wie z.B. einen Vierpass, ein Quadrat bzw. einen Rhombus, einen Kreis bzw. eine Rosette. In der Regel werden in derartigen Fällen die kleineren Formen – in einer Hierarchie der Formate – nach vorn bzw. nach oben gelegt, sodass auch die Struktur der hinterlegten Form für den Betrachter eindeutig erkennbar bleibt.

²²²⁷ Ein analoges Verfahren ist bereits bei der Behandlung der strukturellen Vernetzung zwischen dem mittleren ornamentalen Band mit den laufenden Spiralen und den vorgeblendeten Schilden erwähnt worden.

²²²⁸ Sechs Fragmente aus dem äußeren Vorhof über dem jüngeren Fußboden zeigen eine schematische Version des oben behandelten Musters. Auch hier ist der Hintergrund in Rot gehalten. Das Rot wird von den roten Kreisflächen der Rotationszentren der weißgrundigen, schwarz konturierten Spiralen wieder aufgenommen. Leider liefert Rodenwaldt keine genaue Beschreibung über den Farbwechsel der Papyrusblüte. Wahrscheinlich trat auch hier ein Farbwechsel zwischen zentraler Blüte [in Blau] und den flankierenden Kelchblättern [in Gelb] auf, jedoch ohne

5.4.1.5.2.2.3. Friese mit horizontal gespiegelten Spiralbändern

Gänzlich zum Erliegen kommt die Dynamik des Spirallaufs, wenn Spiralen über eine Symmetrieachse hinweg gespiegelt werden. Das Spiegeln von laufenden Spiralen, welches in Ägypten in den Grabdekorationen seit der ramessidischen Zeit häufig anzutreffen ist, findet sich auch in minoischen und mykenischen Dekoren, jedoch in wesentlich geringerem Umfang.²²²⁹ Doch wählt man in den erhaltenen ägäischen Dekoren stets die horizontale Achse als spiegelnde Achse, während man in den ägyptischen Dekorationen stets bilateral symmetrisch, d. h. über eine vertikale Achse hinweg, spiegelt. Jedoch unabhängig von der Ausrichtung der Spiegelung besetzen in den ägyptischen wie in den ägäischen Dekorationen vegetabile Motive die von den gespiegelten Spiralen umschlossenen Zonen und die Zwickel an den Außenseiten.²²³⁰ In einer späteren Form, in welcher man die Einrollung der Spiralen auf eine einfache Volutenrolle reduziert, entwickelt sich dieses Ornamentmodul vor allem in der vertikalen Ausrichtung zu einem dekorativen Element, welches in der Folgezeit grundlegend für den vegetabilisierten Bereich der abendländischen Ornamentik wird.²²³¹

rote Detailzeichnung. Die fünf gleich breiten, sämtlich mit schwarzen Bögen versehenen Blattkränze der unterlegten Rosette tragen die Farbfolge [von innen nach außen] Weiß – Gelb – Blau – Weiß – Blau. Auffällig sind mehrere Faktoren: 1. der Verzicht auf eingestellte Rosetten in die Rotationszentren der Spiralen; 2. die Schematisierung der untergelegten Rosette in Bezug auf die Breite der Blattkränze und in Bezug auf die einheitlich schwarze, bogenförmige Konturierung; 3. der Wechsel in der Ausrichtung der Papyrusblüten: Die Blüten der oberen Reihe sind [nach der Zeichnung von Rodenwaldt] von rechts unten diagonal nach links oben ausgerichtet, die Blüten der unteren Reihe hingegen sind von rechts oben nach links unten ausgerichtet. Die unterschiedliche Ausrichtung der Papyrusblüten schwächt im Auge des Betrachters den Aspekt der Gleitsymmetrie innerhalb des Musterbandes ab. Verstärkt wird dieser Effekt durch die kreisförmigen Füllungen der Rotationszentren der laufenden Spiralen, da die Kreisform im Zentrum für die gesamte Spirale einen bilateral symmetrisierenden Effekt hat, ein Vorgang, der vom Betrachter als örtliche Fixierung wahrgenommen wird. Auch die schematischere Konstruktion der unterlegten Rosette unterstreicht die bilateral symmetrische Ausbildung der Papyrusblüte. Gleichzeitig verhindert jedoch die diametral entgegengesetzte Ausrichtung der Papyrusblüten in den beiden Reihen eine Homogenisierung der einzelnen bilateralen Symmetrieachsen; siehe dazu: Gerhart Rodenwaldt, Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band II: Die Fresken des Palastes, Athen 1912, S. 175ff. Abb. 75. Da die Fragmente über dem jüngeren Fußboden gefunden wurden, gehören sie zum Neueren Palast von Tiryns, d.h. innerhalb des ornamentalen Dekors der Wandmalerei in Tiryns könnte sich eine formale und farbliche Schematisierung ornamentaler Elemente aus einer früheren Phase, die sich durch eine farbliche und formal heterogene Vielfalt auszeichnete, entwickelt haben. Eine ähnliche Struktur weist auch die Kuppeldecke des *Grabs des Minyas* in Orchomenos auf; siehe dazu die Abbildung bei: Spyridon Marinatos, Kreta und das mykenische Hellas, München 1959, Abb. 161. Nahe dem Kuppelgrab wurden auch Fragmente eines analogen Musters aus Spiralen und Papyrusblüten gefunden: Heinrich Bulle, Orchomenos I: Die älteren Ansiedlungsschichten, München 1907, S. 83f. FarbTaf. XXX,3-5; zu den weiteren mykenischen Zentren, in denen freskierte Fragmente dieses Ornaments aufgefunden wurden, siehe: Sarah Anderson Immerwahr, Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990, S. 142f.

²²²⁹ Zu den ramessidischen Grabdekorationen siehe u. a. die Abbildung eines Aquarells, welches ein Muster aus dem Grab des Imisib [Theb. Nr. 56] aus der 20. Dynastie zeigt: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 49,160.

²²³⁰ Eine Variante stellen die erhaltenen Friese mit reduzierten Spiralbändern in Tiryns dar. Hier werden die Spiralen ihrerseits in eine blättähnliche Rahmung eingestellt; siehe dazu: Gerhart Rodenwaldt, Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band II: Die Fresken des Palastes, Athen 1912, S. 41 Abb. 11.

²²³¹ Es erhält dann die Bezeichnung *Lyrastab*.

5.4.1.5.2.2.3.1. Knossos

Die Fragmente eines bemalten Stuckfrieses mit horizontal gespiegelten Spiralen, die 1902 im östlichen Lichthof der *Halle der Doppeläxte* im Palast von Knossos gefunden worden sind, tragen Farbpigmente in Schwarz – Weiß – Gelb – Rot – Blau.²²³² Horizontal flankiert von jeweils zwei Blockstreifenfriesen mit den Farbfolgen Gelb – Rot [der äußere Fries] und Blau – Schwarz [der innere Fries] laufen auf rotem Grund schwarz konturierte weißfarbige Spiralbänder mit blauen Kreisflächen in ihren Rotationszentren. Umschlossen von diesen Bändern ist eine kontinuierliche, ebenfalls horizontal orientierte Reihung, deren einzelne Motive ein blattähnliches querovales Aussehen besitzen. Die einzelnen *Blätter* konstituieren sich aus einem umschließenden Streifen in Blau und einem gelben Kern, in den kleine pfeilförmige, nach links ausgerichtete rote Einsprengsel eingelassen sind. Die beiden Zwickel, die zwischen den rahmenden Spiralbändern und dem zentral orientierten *Blatt* entstehen, werden von einem roten Dreieck auf gelbem Grund bedeckt. In die Zwickel an den Außenseiten der laufenden Spiralbänder sind rosettenähnliche Segmente mit einem gelben Kern und einer blauen, an beiden Seiten bogenförmig schwarz konturierten, blütenblattähnlichen Randzone gesetzt.

Bereits die rahmenden Friese weisen mit ihren Farbfolgen Gelb – Rot und Blau – Schwarz präluierend auf wichtige Farbsequenzen des mittleren Frieses hin. Durch einen steten Wechsel zwischen Gelb und Rot, wobei der Farbwechsel jeweils durch ein blaues Band getrennt wird, zeichnet sich die zentrale, von den beiden Spiralbändern umschlossene Zone aus. Die enge Verbindung von Gelb und Rot lässt das Gelb im Auge des Betrachters zu Orange und damit zur leuchtenden Komplementärfarbe von Blau werden. Die Sequenz Blau und Schwarz wird in den blattähnlichen äußeren Zwickelfüllungen wieder aufgenommen, tritt jedoch hier in einen Kontrast mit Gelb. Als weitere enge Farbverbindung des mittleren Frieses präsentiert sich Weiß in Verbindung mit Blau und Schwarz²²³³ in den laufenden Spiralen. Zwar besitzen die Spiralbänder in etwa die gleiche Breite wie die rahmenden Bänder der blattähnlichen Motive und die blütenblattähnlichen Randzonen der äußeren Zwickel, doch die Helligkeit der weißen Farbe der Spiralbänder übertrifft die beiden blaufarbenen Bandzonen. Daher wirken die Spiralbänder im Auge des Betrachters breiter und werden als zentrale Struktur des Musters wahrgenommen.²²³⁴

²²³² PM III (1930), S. 294f. Abb. 193.

²²³³ Sowohl die Spiralen als auch die blattähnlichen äußeren Zwickelfüllungen sind schwarz konturiert. Die Kombination Schwarz – Weiß – Blau ist eine häufig eingesetzte Farbfolge in den minoischen Wanddekorationen.

²²³⁴ Diametral entgegengesetzt hingegen sind die Farbfolgen der Spiralbänder in dem Fries mit den auf- und absteigenden Spiralen in Tiryns: Gerhart Rodenwaldt, Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band II: Die Fresken des Palastes, Athen 1912, FarbTaf. VII. Hier werden die Spiralen nicht hervorgehoben, sondern in ein *Teppichmuster* eingebettet.

5.4.1.5.2.3.2. Tiryns

In Tiryns lassen sich freskierte Fragmente²²³⁵ von mindestens vier, wahrscheinlich sogar sechs Friesen mit horizontal gespiegelten, nur rudimentär ausgebildeten Spiralbändern und vegetabilen Füll- bzw. Rahmenornamenten nachweisen.²²³⁶ Die Farbpalette umfasst analog zum Spiralfries in Knossos auch hier die Farben Schwarz – Weiß – Gelb – Rot – Blau. Doch formal hat ein Wechsel zwischen den äußeren, rahmenden und inneren, füllenden Motiven stattgefunden. So umschließen in einem von Rodenwaldt rekonstruierten Fries in Tiryns²²³⁷ auf rotem Grund schwarz konturierte, über einen Großteil der Strecke weiß gehaltene, herzförmige, sehr dicht aneinandergesetzte blattähnliche Formen – wobei sich die Spitze der um 90⁰ gedrehten Herzform jeweils in die obere Einkerbung der folgenden Herzform schiebt – eine blaufarbenen Blütenspitze, deren unteres Ende gelbfarbig ist.²²³⁸ Die flankierenden, schwarz konturierten Voluten dieser Blütenspitze ähneln rudimentären Spiralen²²³⁹ mit blauen Bändern, die vor einem roten Grund laufen. In den Zentren der fragmentierten Spiralen sitzen Rosetten mit zwei schwarz konturierten Blattkränzen, der äußere in Blau, der innere in Weiß gehalten. Der Kern der Rosette ist rot, umgeben von roten Punkten. In diesem Fries sind die rudimentären Spiralen auf zweierlei Art in ein vegetables System eingebunden, zum einen, indem sie sich innerhalb des rahmenden, blattähnlichen Motivs befinden, zum anderen, indem ihre Einrollungen aus der blauen Blütenspitze entspringen. Hinter der Blütenspitze werden acht Bogensegmente in unterschiedlicher Breite, jedes mit bogenförmigen Konturen in Schwarz oder in Rot²²⁴⁰, sichtbar. Die Scheitelhöhe des größten Bogens liegt etwas unterhalb der Blütenspitze. Die Farbfolge der Segmentbögen [von innen nach außen] ist Weiß – Gelb – Weiß – Gelb – Weiß – Gelb – Weiß – Blau. Auch die Zwickel zwischen den unteren Spiraleinrollungen und der weißen herzförmigen Umrahmung sind mit vier unterschiedlich breiten Bogensegmenten mit

²²³⁵ Die Fragmente wurden im äußeren Vorhof und westlich des Großen Hofes gefunden: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, S. 204 Ti No.13; Gerhart Rodenwaldt, *Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band II: Die Fresken des Palastes*, Athen 1912, S. 40ff. FarbTaf. VI,1,6-8.

²²³⁶ Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990*, S. 204 Ti No.13. Ein strukturell ähnliches Bandmotiv findet sich auf minoischen Vasendekorationen der Phase SM IA; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 139 Abb. 98 D.

²²³⁷ Gerhart Rodenwaldt, *Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band II: Die Fresken des Palastes*, Athen 1912, S. 41 Abb. 11.

²²³⁸ Rodenwaldt und andere Forschern sehen darin eine Papyrusblüte: Gerhart Rodenwaldt, *Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band II: Die Fresken des Palastes*, Athen 1912, S. 42.

²²³⁹ Es handelt sich um ein rudimentäres Spiralsystem, weil die Verbindung zwischen den beiden Einrollungen vom Betrachter nur unvollständig nachvollziehbar ist. So geht die Verbindung zwischen den beiden Ausrollungen oberhalb des Spiralbogens beidseitig über in einen kurzen gelben Abschnitt, der seinerseits in den weißen, zur *Herzspitze* führenden Abschnitt des Blattkonturs mündet. Doch die Spiralen münden nicht nur in dem auswärts gewandten Teil aporetisch. Auch die zwei beidseits von der Papyrusblüte entspringenden Voluten führen bogenförmig über die eingestellten Rosetten hinweg, um anschließend spitz im roten Grund auszulaufen. Doch ihre Form korrespondiert um 180⁰ gedreht mit dem bereits behandelten aufsteigenden Spiralbogen.

²²⁴⁰ Die gelben Flächen sind stets rot konturiert.

der Farbfolge [von innen nach außen] Blau – Gelb – Weiß – Gelb gefüllt. Die größeren Zwickel, die sich beidseits zwischen der Spitze des einen herzförmigen Motivs, der Einkerbung des folgenden Motivs und den unten und oben horizontal begrenzenden weißen Streifen konstituieren, werden durch die wellenförmige Erhebung eines blauen Bandes unterteilt. Im äußeren Bereich wird lediglich der rote Grund sichtbar, im inneren Bereich hingegen präsentiert sich auf gelbem Grund ein langgezogenes, dreieckähnliches Gebilde in Schwarz.²²⁴¹

Analog zu dem Fries mit den auf- und absteigenden Spiralen in Tiryns zeichnen sich auch die horizontal gespiegelten Friese in Tiryns durch ein mehrschichtiges ornamentales System aus. Darüber hinaus verstärken sich in diesen Friesen – vielleicht infolge der Stabilität einer durchlaufenden horizontalen Symmetrieachse – die Tendenzen zur Destruktion einzelner Motive, was vor allem an der Behandlung der Spiralen auffällig ist. Die Spirale, ihrer formalen Eindeutigkeit und ihrer Einbettung in ein laufendes Spiralsystem beraubt, wird benutzt, um formal äußerst heterogene ornamentale Elemente wie die finite rotationssymmetrische Rosette, die bilateral symmetrisch orientierte sogenannte Papyrusblüte und ein ebenfalls bilateral symmetrisch aufgebautes blattähnliches Motiv miteinander zu verbinden. Für ein derartiges Vorhaben eignen sich die formalen Eigenschaften der Spirale aus mehreren Gründen.

Betrachtet man die Spirale zunächst unter dem Aspekt der Symmetrie, so definiert sich eine Spirale als eine Kombination aus einer dilatationssymmetrischen²²⁴² und rotationssymmetrischen Operation, d. h. sie konfiguriert sich aus einer fortlaufenden, rotierenden Vergrößerung [Ausrollung] oder Verkleinerung [Einrollung] des ursprünglichen Viertel- bzw. Halbkreises. Da eine Dilatation ohne Schwierigkeiten mit einer Spiegelung verbunden werden kann – analog der Verbindung einer Translation mit einer Gleitspiegelung – lässt sich eine einzelne Spirale leicht an ein bilateral symmetrisches Motiv – in diesem Fall die sogenannte Papyrusblüte und das blattähnliche Motiv – binden. Des Weiteren kann eine Dilatation ebenso komplikationslos an eine Rotation gekoppelt werden [dies ist ja auch das erzeugende Prinzip der Spirale selbst], sodass der Integration eines finiten rotationssymmetrischen Motivs in eine rudimentäre Spiraleinrollung – wie in diesem Fall der Rosette – formal nichts im Wege steht.

²²⁴¹ Rodenwaldt hat bei der Rekonstruktion des Frieses eine Leserichtung von links nach rechts angenommen, da dies auch die gewöhnliche Leserichtung der minoisch-mykenischen Spiral- und Blatt-Reihungen ist: Gerhart Rodenwaldt, Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band II: Die Fresken des Palastes, Athen 1912, S. 42.

²²⁴² Unter einer Dilatationssymmetrie versteht man eine Vergrößerung oder Verkleinerung einer Figur durch Linien, die strahlenförmig bzw. kreisend von einem Zentrum ausgehen, weshalb die entstehende Figur geometrisch ähnlich zum Original ist. Eine Dilatation ist zwar keine isometrische Transformation, jedoch sind sich wiederholende Vergrößerungen und Verkleinerungen möglich; siehe dazu: Edward Harrington Lockwood, Robert Hugh Macmillan, Geometric Symmetry, Cambridge 1978, S. 56.

Phänomenologisch betrachtet reduzieren derartige Integrationsprozesse die ursprüngliche Bewegungsfähigkeit der Spirale im Auge des Betrachters. Zwar können die eingestellten Rosetten noch frei rotieren, doch die Bindungen der rudimentären Spiraleinrollungen an die sogenannte Papyrusblüte und das blattähnliche Motiv hemmen jeden rotationssymmetrischen Aspekt der Spiralen und transformieren das, was den Spiralen an Dynamik noch geblieben ist, in eine horizontale, [im Fall des Frieses in Tiryns] von links nach rechts orientierte Friesrichtung. Das integrative Moment der Spirale wird durch die Auswahl der eingesetzten Farben noch verstärkt. Insbesondere die Einmündung des Spiralbandes in das umschließende Blattmotiv, welches durch eine gelbes Intervall zwischen dem unteren weißen²²⁴³ und dem oberen blauen Verlauf markiert wird, unterstreicht durch die farbliche Konfluenz die enge Verbindung zwischen den einzelnen sichtbaren Segmenten der unterschiedlichen Motive. Gleichzeitig muss sich jedoch der Betrachter die Frage stellen, ob es sich tatsächlich um unterschiedliche Motive handelt oder um die Konfiguration eines neuen Motivs, das sich aus sämtlichen eingesetzten ornamentalen Elementen konfiguriert. Ein analoger Farbeinsatz in den unterschiedlichen ornamentalen Elementen²²⁴⁴ bzw. Bereichen verstärkt die Tendenz zu einer derartigen Wahrnehmung. So halten sich Destruktionen der einzelnen Motive²²⁴⁵ in polychrome Streifen und Konstruktionen neuer Formen durch analoge Farbgebung im Auge des Betrachters die Waage.

5.4.1.5.2.2.4. Flächendeckende Spiraldekorationen

5.4.1.5.2.2.4.1. Die Suche nach dem Vorbild: Knossos

Immerwahr hält es für naheliegend, dass es die flächendeckende minoische Spiraldekoration war, aus welcher die bereits behandelten Bänder mit auf- und absteigenden Spiralen in der mykenischen Wandmalerei hervorgegangen sind. Da das Phänomen der reduzierten Spiralbänder

²²⁴³ Der Unterschied zwischen unten und oben bezieht sich hier auf den Aufbau des herzförmigen Blattes. Der Bereich, welcher näher an der Einkerbung – und damit auch näher an einem mitgedachten Stiel – liegt, wird mit *unten* gekennzeichnet, der Bereich, welcher näher an der Spitze des Blattes liegt, wird als *oberer* Bereich bezeichnet.

²²⁴⁴ In den ägyptischen Deckendekorationen wird hingegen – dies gilt auch für die Dekore der Spätzeit – klar und eindeutig zwischen den Farben des Grundes, der Spiralen und der eingestellten Motive unterschieden. Die Farbe des Grundes wird höchstens für die Kreisflächen in den Rotationszentren der Spiralen eingesetzt; siehe dazu u. a. die Abbildung eines Aquarells mit einem Deckenmuster aus dem Grab des Minnacht [Theb. Nr. 87] aus der 18. Dynastie bei: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 46,151. Eine noch striktere Trennung der Grund- und der darstellenden Farben wird in den Friesen gewahrt. Hier bewahrt die Farbe des Hintergrundes deutlich Distanz zu den abstrakt-ornamentalen oder figural darstellenden Elementen; siehe dazu vor allem: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 60-78. Höchsten durch eine tonale Farbkorrespondenz können die beiden Bereiche aufeinander Bezug nehmen.

²²⁴⁵ Destruiert werden u. a. die Spiralen, die rosettenartig strukturierten Segmente hinter der Papyrusblüte und das herzförmige, umschließende Blatt. Gerade dieses Blatt geht jedoch mit den einmündenden Spiralen eine neuartige Verbindung ein, indem zwei unterschiedliche Formen zu einer gleichsam zusammenfließen. Bei der Betrachtung entsteht ein Gleichgewicht zwischen dem Phänomen des Konfluierens und einer erneuten Dissoziierung.

jedoch analog in der ägyptischen Wandmalerei auftritt, könnte auch ein direkter ägyptischer Einfluss die mykenische Entwicklung beeinflusst haben.²²⁴⁶ Darüber hinaus scheint es fraglich, ob eine in der minoischen Wanddekoration²²⁴⁷ nur einmal nachweisbare Dekorationsform den Anstoß für ein von der Intention her diametral entgegengesetztes Friesdekor²²⁴⁸ gegeben hat.²²⁴⁹

Nach der Rekonstruktion²²⁵⁰ von Evans handelt es sich in Knossos um eine erhaben reliefiert stuckierte Decke, deren Dekor aus zwei ornamentalen Elementen – Spiralen und Rosetten in zwei unterschiedlichen Größen – und ihren Komposita besteht. Das ornamentale Gerüst bilden weiße Spiralen, die sich jeweils zu viert um ein blaugrundiges Rhomboid konfigurieren. Sämtliche Rotationszentren der laufenden Spiralen werden von kleinen, schwarz konturierten Rosetten auf blauen Ringscheiben besetzt. Sie besitzen acht weiße Blütenblätter, die jeweils der Länge nach durch eine rote Linie geteilt werden, und einen roten Kern. Etwas größere, ebenfalls schwarz konturierte achtblättrige Rosetten mit roten Kernen sind in die rhomboiden Zentren eingestellt. Auch jedes ihrer gelbgrundigen Blütenblätter ist mit einer roten Linie verziert. Darüber hinaus bilden kleine rote Dreiecke, deren Spitzen jeweils auf die Einkerbung zwischen zwei Bogenkonturen der Blütenblätter gerichtet sind, einen äußeren Ring um die Rosette. Nach jeweils zwei Rapporten mit vier laufenden Spiralen, die ein rhomboides Zentrum konfigurieren, werden rhomboide blaugrundige Stuckformen mit einem erhabenen Rand auf das folgende,

²²⁴⁶ Bereits in Amarna lässt sich ein Fries mit auf- und absteigenden Spiralen nachweisen; siehe dazu u. a. die Abbildung eines aquarellierten Musters aus der Wandmalerei eines unbekanntes Grabes der 18. Dynastie aus Amarna bei: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 64,255. In der Folgezeit beschreitet man jedoch in den ägyptischen Dekorationen einen anderen Weg. Hier beginnt man seit der 19. Dynastie das System von vier miteinander verbundenen Spiralen auf jeweils zwei, miteinander verbundene, zu reduzieren und lässt die laufenden Spiralen auf eine Achse hin orientiert als eine endlose Reihe über die Decke laufen. Die Strecke zwischen den Einrollungen wird gelängt, sodass die axiale Ausrichtung und mit ihr die Möglichkeit zu einer bilateralen Symmetriebildung über die ursprünglich vorhandene Dilatations- und Rotationssymmetrie der Spiralen dominiert. Darüber hinaus wird die entstandene, axial orientierte Reihe ihrerseits bilateral gespiegelt, sodass man zwei weitere, miteinander verbundene laufende Spiralen erhält; siehe dazu die Abbildung eines aquarellierten Musters, welches einen Teil der Deckendekoration aus dem thebanischen Grab der Neferhotep [19. Dynastie] wiedergibt, bei: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 52,163.

²²⁴⁷ Nach Evans war auch das minoische Dekor von der zeitgenössischen ägyptischen Deckendekoration beeinflusst: PM III (1930) S. 30f. FarbTaf. XV.

²²⁴⁸ So unterliegt ein Fries meistens einer Richtung, während ein flächenfüllendes Deckendekor in sich geschlossen ist.

²²⁴⁹ Sowohl die Flächigkeit der Rhomboide als auch die Dynamik der laufenden Spiralen wird in den mykenischen Dekorationen reduziert bzw. aufgelöst. Auch die Ausgewogenheit der Farben, welches die minoische Deckendekoration zeigt, wird in den mykenischen Dekoren umgewandelt in eine leuchtende Polychromie, in denen die einzelnen Farben in erster Linie dazu dienen, farbliche Korrespondenzen zwischen den einzelnen Motiven aufzuzeigen, wodurch das Muster insgesamt im Auge des Betrachters eine geschlossene, teppichartige Struktur erhält, während gleichzeitig das einzelne Motiv destruiert wird.

²²⁵⁰ Die Fragmente der Decke wurden im östlichen Teil des Palastes gefunden. Evans hält sie nicht für eine Dekoration des Erdgeschosses, sondern meint, dass sie zu einer Decke im *piano nobile* gehört habe: PM III (1930) S. 30. Kaiser schlägt als mögliche Alternative auch die Ergänzung zu einem Wandfries vor; siehe dazu: Bernd Kaiser, Untersuchungen zum minoischen Relief, [Diss. Bonn 1972], Bonn 1976, S. 270 Abb. 417.

dritte rhomboide Zentrum appliziert. Auch hier sind Rosetten eingestellt, die sich jedoch sowohl durch ihre Größe als auch durch ihre Struktur von den beiden kleineren Rosettenformen unterscheiden. Ihre weißgrundigen Blattkränze werden von doppelten bogenförmigen Konturen in Dunkelblau oder Schwarz umschlossen. Vom gelben, rot umrandeten Zentrum gehen sechzehn rote Strahlen aus und unterteilen die sechzehn Blütenblätter jeweils in zwei gleich große Hälften.

Das gesamte Dekor zeichnet sich durch eine ausgewogene Farbigkeit in den Farben Weiß – Gelb – Rot – Blau aus. Den weißgrundigen kreisförmigen Flächen der Spiralen werden blaugrundige Rhomboide entgegengesetzt. Hätte man auf eine weitere farbliche Differenzierung verzichtet, so dominierte Weiß sowohl durch die Helligkeit, die diese Farbe ausstrahlt, als auch durch die Plastizität der reliefierten Stuck-Spiralen über Blau. Doch die weiße Helligkeit wird durch die blaugrundigen Rosetten, die in den Rotationszentren der Spiralen sitzen, gedämpft. Darüber hinaus wird das Blau der rhomboiden Grundflächen, die sowohl durch ihre fehlende Reliefhöhe als auch durch die mangelnde Helligkeit der Farbe Blau gegenüber dem Weiß der Spiralen im Auge des Betrachters zurücktreten, leuchtender, weil gelbgrundige Rosetten in der Mitte der Rhomboide sitzen. Das Gelb, in dieser engen Verbindung mit Rot fast als Orange wahrgenommen wird dadurch zur Komplementärfarbe von Blau.²²⁵¹ Die im Farbkreis diametral entgegengesetzt angeordneten Komplementärfarben werden als besonders leuchtend wahrgenommen. So zum Leuchten gebracht, verleiht Gelborange auch dem blauen Grund ein Leuchten, mindert gleichzeitig die Helligkeit des Weiß, und diese Vorgänge führen im Auge des Betrachters dazu, dass das Zentrum der Rhomboide in einer analogen Höhe zu den Rotationszentren der weißen Spiralen wahrgenommen wird.

Die Äquivalenz der unterschiedlichen Farb-Systeme [Weiß – Blau – Schwarz und Gelb – Blau – Rot] und der daraus resultierende Helligkeitsausgleich verleihen dem vierfach laufenden Spiralsystem mit den eingestellten Rosetten, welches streng genommen nur über rotations-symmetrische und diagonal gleitsymmetrische Valenzen verfügt und aufgrund dieser Struktur als dynamisches Dekor einzuordnen ist, einen statischen Charakter.²²⁵²

5.4.1.5.2.2.4.2. Orchomenos

Obwohl die reliefierte Kuppeldekoration aus grünlichem Kalkstein im sogenannten Grab des Minyas nicht polychrom gearbeitet ist, soll sie hier dennoch Erwähnung finden, da sie in Bezug

²²⁵¹ Verstärkt wird diese Affinität der gelbgrundigen Rosetten zu dem blauen Grund, da es sich um ein Grünblau handelt, ein Farbton, der eine gelbe Komponente enthält; zur Farbbeschreibung siehe: Bernd Kaiser, Untersuchungen zum minoischen Relief, [Diss. Bonn 1972], Bonn 1976, S. 270.

²²⁵² Auch die applizierten blaugrundigen Rhomboide, deren Rosetten die gesamte Farbfolge dieses Dekors enthalten, tragen zu dessen Homogenisierung bei. Hier wird Blau zur Farbe einer reliefierten Erhebung, während Weiß die Rolle des Grundes übernimmt, wodurch ein Positionswechsel zwischen Weiß und Blau vollzogen wird.

auf die Konstruktion symmetrischer Valenzen ein wichtiges Verbindungsglied zwischen den minoischen und den mykenischen Spiraldekoren darstellt. Rosetten bilden in diesem Dekor nur eine erhabene Begrenzung und Rahmung für ein flächendeckendes Ornament, dessen Struktur durch vier laufende Spiralen und die dazwischenliegende rhomboide Fläche bestimmt ist. Da die Spiralen sehr steil laufen, entsteht zwischen ihnen eine relativ große rhomboide Fläche. In die Rhomboide flächendeckend eingestellt sind die bereits in dem Abschnitt über die Spiralbänder eingeführten pflanzlichen Motive, die häufig als Papyrusblüten beschrieben werden.²²⁵³ Durch die Blütenspitzen und die seitlichen Kelchblätter konstituiert sich vor dem Hintergrund, der mit drei Blattkränzen – mitunter zeigt sich ansatzweise auch ein vierter Blattkranz – besetzt ist, eine bilaterale Symmetrie. Die Ausrichtung der Spitzen alterniert von Rhomboid zu Rhomboid, sodass bei einer Betrachtung der einzelnen Reihen von links nach rechts in der ersten Reihe diagonal gleitsymmetrisch versetzt zur Basis hin gespiegelte Papyrusblüten aufeinandertreffen, in der folgenden Reihe hingegen wird durch diagonale Gleitsymmetrien eine Spiegelung über die Spitze der Papyrusblüte hinweg erzeugt. Die vegetabile, richtungsorientierte, flächendeckende Zwickelfüllung hemmt den Lauf der Spiralen und vernichtet die Rotationsfähigkeit der rhomboiden Zentren. Die Ausbildung einer bilateralen Symmetrie bleibt jedoch auf das einzelne Blütenmotiv beschränkt, da in dem teppichartigen Dekor insgesamt zwei unterschiedliche diagonale Gleitsymmetrien überwiegen. Daher werden die Sequenzen der vier laufenden Spiralen als diagonales Raster wahrgenommen, welches die Erzeugung diagonaler Gleitsymmetrien fördert.²²⁵⁴

5.4.1.5.2.5. Zusammenfassung: die Spirale in der mykenischen Wandmalerei

Zwar spielt die Spirale dank ihrer Eigenschaft, diagonale Gleitsymmetrien erzeugen zu können, bereits in der Ornamentik der minoischen und theräischen Wandmalerei eine wichtige Rolle. Doch ist es erst die dekorative mykenische Wandmalerei, in welcher die Spirale zum wichtigsten und wandlungsfähigsten ornamentalen Modul wird. Im Gegensatz zu den übrigen ornamentalen Elementen, auf die man in dieser Zeit zurückgreifen konnte, besitzt die Spirale äußerst

²²⁵³ Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 142.

²²⁵⁴ Das fast vollständig die Fläche füllende eingestellte Dekor stellt gegenüber den ägyptischen, aber auch gegenüber den minoischen Dekorationen eine Neuerung dar. Sowohl in den ägyptischen als auch in den minoischen Dekoren wird in der Regel die umschlossene Fläche nie vollständig gefüllt; siehe dazu die Abbildung eines Aquarells mit einem Deckenmuster aus dem Grab des Amenhotep [Theb.Nr. 40] aus der 18. Dynastie bei: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 46,151; und: PM III (1930), FarbTaf. XV. Erst in der ägyptischen Spätzeit nehmen die eingestellten Motive mehr Fläche ein, doch selbst werden sie nicht flächendeckend eingesetzt; Deckenmuster aus dem Grab des Petamenopet aus der 26. Dynastie bei: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 50,160.

heterogene formale Eigenschaften²²⁵⁵, weshalb sie sehr flexibel in heterogene ornamentale Kontexte eingebaut werden kann.²²⁵⁶

1. Die dilatationssymmetrische Struktur der Spirale, die sowohl mit Spiegelungen als auch mit Rotationssymmetrien kombiniert werden kann, erlaubt grundsätzlich die Kombination mit ornamentalen Elementen, die unterschiedliche Strukturen aufweisen.
2. Eine besondere Form der Kombination stellt das Einstellen finiter rotationssymmetrischer Elemente in das Rotationszentrum der laufenden Spiralen dar, ein Verfahren, welches sowohl in der ägyptischen als auch in der minoischen Wandmalerei angewandt wurde.
3. In der mykenischen Wandmalerei geht die Einstellung der Rosetten einher mit einer mitunter nur farbigen, mitunter jedoch auch formalen Dekonstruktion der Spiralen.
4. Doch es ist nicht nur die Spirale, die farblich in einzelne Spiralbänder zerlegt wird. Auch andere, mit der Spirale gekoppelte Motive erfahren eine Zerlegung in unterschiedlich farbige Streifen oder Segmente. Eine analoge Farbgebung in unterschiedlichen Motiven wird vom Betrachter zunächst als farbliche Korrespondenz wahrgenommen. In einem weiteren Schritt kann durch diesen Vorgang die Auflösung des ursprünglichen Motivs erfolgen.
5. Dass es nicht bei einer destruierenden Wahrnehmung bleibt, dafür sorgen vor allem die unterschiedlichen Einbindungen der Spirale in den ornamentalen Kontext. Erleichtert werden derartige Vorgänge durch eine farbliche und formale Destruktion der Spirale und der mit ihr verbundenen ornamentalen Elemente. Diese farblichen und formalen Destruktionen werden im Auge des Betrachters nicht als einseitige, irreversible Vorgänge wahrgenommen sondern gehen einher mit neuen Konfigurationen, die sich alternierend mit den traditionellen Figuren konstituieren.
6. Gefördert wird die Wahrnehmung neuer ornamentaler und/oder figural darstellender Motive durch die Flächengebundenheit des gesamten ornamentalen Systems. Wenngleich die unterschiedlich farbigen Zonen – häufig in Streifenform – eines Motivs das ursprüngliche ornamentale Element destruieren, bleiben dennoch die einzelnen Teile auch in der Destruktion wie in einem gemusterten Teppich fest in eine Fläche eingebunden. Dies wiederum fördert im Auge des Betrachters zunächst die Suche nach neuen Farbkombinationen, die sich allmählich zu neuen Gebilden formieren können.

²²⁵⁵ Zu den formalen Eigenschaften der Spirale siehe auch den Abschnitt 5.4.1.5.2.2.2.

²²⁵⁶ Über die Bedeutung der Spirale in der mykenischen Wandmalerei siehe vor allem: Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 352ff. [Motiv 46].

7. Es ist vor allem die Verbindung der als dynamisch wahrgenommenen Spiralen²²⁵⁷ mit bilateral symmetrischen vegetabilen Motiven, wie dem dreiteiligen Blütenschema, der sogenannten Papyrusblüte, und den finiten, rotationssymmetrischen Motiven der Rosette, welche dazu geführt hat, der mykenischen Kunst – als Vorreiterin der griechischen Kunst – einen gewissen Naturalismus selbst in der rein dekorativen Kunst zu unterstellen. Ob den mykenischen Kunsthandwerkern eine derartige Intention nahe lag, scheint vor dem Hintergrund des gesamten erhaltenen Spektrums der mykenischen Kunst fraglich. Sicher jedoch ist, dass es vor allem die Einbindung der Spirale in bilateral symmetrische Kontexte ist, die auch den figural darstellenden Motiven innerhalb ornamentaler Dekore eine neue Beweglichkeit – verbunden mit einer asymmetrischen Komponente – verleiht, welche man in den anderen bronzezeitlichen Kulturen mit monumentaler Wandmalerei vergeblich sucht.

5.4.2. Die mykenische Vasenmalerei

Ein Blick auf die mykenische Vasenmalerei, deren Phasen das Gerüst einer relativen Chronologie für die späte ägäische Bronzezeit liefern²²⁵⁸, zeigt bei der Betrachtung rein ornamentaler Dekore ähnliche formale Strukturen, wie sie auch die monumentale mykenische Wandmalerei aufweist, wenngleich analoge Intentionen – bedingt durch die weitgehend monochromen dunklen Dekorationen auf hellem Grund – in der Vasenmalerei auf andere Weise präsentiert werden müssen. Daher kann durch einen Vergleich zwischen den Dekoren beider Gattungen die Analyse der jeweils verwendeten ornamentalen Module präzisiert und modifiziert werden. Darüber hinaus bieten die erhaltenen mykenischen Vasendekorationen die Möglichkeit, eine eventuelle Veränderung des ornamentalen Dekors kontinuierlich bis zum Ende der submykenischen Phase verfolgen zu können, während die Entstehung der aufgefundenen großformatigen Freskenfragmente nur einem Zeitraum von SH II/III A bis SH III B zugewiesen werden konnte.²²⁵⁹ So werden in dem folgenden Abschnitt zunächst in einem Überblick die wichtigsten ornamentalen Dekore der mykenischen Vasen vorgestellt.²²⁶⁰ Jeweils im Anschluss an die

²²⁵⁷ Dabei kann die diagonal gleitsymmetrische Valenz der Spirale durch die Integration bilateral symmetrischer Motive in eine vertikale bzw. horizontale Bewegungsrichtung umgeleitet werden.

²²⁵⁸ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 5.

²²⁵⁹ Der genaue Zeitpunkt des Beginns der großformatigen mykenischen Wandmalerei wurde früher mit dem Bau der mykenischen Paläste in Verbindung gebracht und daher in die Phase SH III A gelegt. Doch neuere Grabungen in Tiryns und auch Freskenfragmente in Mykene erbrachten den Nachweis, dass es bereits in der Vorpalastzeit mit Fresken dekorierte Häuser in Tiryns und Mykene gab; siehe dazu vor allem: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London* 1990, S. 190-20; und: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 9 und S. 64.

²²⁶⁰ Zur Dekoration der mykenischen Keramik siehe vor allem: Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941; derselbe, *The Chronology of Mycenaean Pottery*, Stockholm 1941; und: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986; dieselbe, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001.

ornamentalen Dekore erfolgt die Betrachtung einiger Vasendekorationen, welche Darstellungen menschlicher Figuren zeigen,²²⁶¹ um die Relation zwischen Ornament und Figur in der mykenischen Vasenmalerei analysieren zu können. Darüber hinaus ermöglicht dieses Vorgehen, auch einen Vergleich zwischen den Darstellungen menschlicher Figuren in der monumentalen mykenischen Wandmalerei und in der Vasenmalerei zu ziehen.

5.4.2.1. Die ornamentalen und figural darstellenden Dekore auf den mykenischen Vasen

5.4.2.1.1. SH I

Wie Funde belegen, war bereits die mykenische Keramik der Phase SH I²²⁶² mit Ausnahme von Arkadien und der Argolis im gesamten Peloponnesos und im südlichen Teil des griechischen Festlandes verbreitet.²²⁶³ Die meisten der keramischen Gefäße wurden in typologisch sehr unterschiedlichen Gräbern gefunden.²²⁶⁴ Diese Keramikfunde setzen sich aus wenigen unterschiedlichen Gefäßtypen zusammen²²⁶⁵ und besitzen ein recht einheitliches Dekorationsschema. In der Regel besteht es aus umlaufenden Bändern in der Schulterzone oder um den breitesten Umfang des Vasenkörpers herum.²²⁶⁶

Das häufigste Motiv dieser Bänder stellt die Spirale dar. Auffällig ist, dass die laufenden Spiralen stets in einen ornamentalen Kontext eingebettet werden, der zu einer Verunklärung ihrer diagonal gleitsymmetrischen und/oder ihrer rotationssymmetrischen Eigenschaften führt. So finden sich neben laufenden Spiralen, die oben und unten abgeplattet sind²²⁶⁷, tangentielle Spiralen mit eingestellten Kreisflächen,²²⁶⁸ in Bänder eingeschlossene Spiralen oder Spiralen mit

²²⁶¹ Zu den figuralen Darstellungen auf mykenischen Vasen siehe vor allem: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982.

²²⁶² Zur Definition dieser keramischen Stilphase siehe vor allem: Oliver T. P. K. Dickinson, *The Definition of Late Helladic I*, BSA 69, 1974, S. 119-120. Dickinson greift in seinem Aufsatz die von Furumark ermittelten Stilphasen der mykenischen Keramik an. Auch Mountjoy äußert Kritik an Furumarks Einteilung, da neuere Grabungen ein genaueres Bild der Phase SH I ergeben haben, sodass zahlreiche Gefäße, welche Furumark der Phase LH I zuordnete, eigentlich der Phase SH II A zugeordnet werden müssen: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 7.

²²⁶³ Zu den Landschaften des südlichen Festlandes, wo man mykenische Keramik – wenngleich in geringerem Umfang als auf der Peloponnesos – fand, zählen Attika, Böotien, Phokos und Euböa; siehe dazu: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 5.

²²⁶⁴ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 7f.

²²⁶⁵ Zu den Formen der SH I-Gefäße siehe vor allem: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 33f.

²²⁶⁶ Eine Ausnahme stellen vor allem die einhenkligen Skypoi bzw. Tassen dar.

²²⁶⁷ Durch die Abplattung werden ihre rotationssymmetrischen Eigenschaften herabgesetzt.

²²⁶⁸ Die geschlossene Form des Kreises unterstreicht zwar die rotationssymmetrischen Eigenschaften der Spirale, setzt aber zugleich ihre diagonal gleitsymmetrischen und die dilatationssymmetrischen Eigenschaften herab. Darüber hinaus werden in diesen Bändern die rudimentären Spiralen mitunter zu Kreissilhouetten, in die man unterschiedliche flächenfüllende Motive wie Kreise oder Vierpässe – häufig in unterschiedlicher Größe – einstellt.

flankierenden vegetabilen Motiven.²²⁶⁹ Alle diese Manipulationen an der Spirale führen zwar zu einer Schwächung ihrer strukturellen Eigenschaften, verstärken jedoch gleichzeitig ihre Kompatibilität mit heterogen strukturierten ornamentalen Elementen, sodass die ornamentalen Spiralbänder dieser Phase zu einem ornamentalen Kompositum werden.²²⁷⁰

Auch das Blattband spielt in dieser Phase im ornamentalen Vasendekor eine große Rolle. Als horizontales Streifendekor tritt es meist in der einfach horizontal gespiegelten Version auf, mitunter jedoch auch mit einer um mehrere Streifen erweiterten horizontalen Mittelzone.²²⁷¹ Doch kann eine einseitige Blattreihung entlang eines horizontalen Streifens auch mit der Reihung eines anderen Motivs – z. B. mit einem einfachen horizontalen Zickzackmuster – gekoppelt werden.²²⁷² Wird die Blattreihung in seltenen Fällen einmal vertikal eingesetzt, so kann sie flächendeckend in vertikalen Blattreihungen vom unteren Teil des Vasenkörpers bis zum Halsansatz laufen.²²⁷³

Für schmale horizontale Bänder werden – abgesehen von einigen kleinen finiten, weitgehend asymmetrischen vegetabilen oder zoomorphen Motiven wie dem Krokus oder dem Seeigel²²⁷⁴ – Reihungen mit abstrakten Motiven wie dem Kreuz, dem Schnörkel oder der fortlaufenden Wellenlinie bevorzugt. Keines dieser Motive tritt in den selten gefundenen flächendeckenden ornamentalen Dekoren auf. Hier scheint man einfache Texturen mit Punktreihungen, vertikalen Riffelungen oder das sogenannten Schuppenmuster erzeugen zu wollen.²²⁷⁵ Selten erscheinen einige großformatige, figural darstellende Motive wie die Doppelaxt mit einer bilateral symmetrischen Struktur.²²⁷⁶ Derartige Motive können jedoch – durch senkrechte Linien und Streifen voneinander getrennt²²⁷⁷ – auch als horizontale Friese mit alternierenden, voneinander

²²⁶⁹ Siehe dazu: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 10 Abb. 6-8. Ähnliche Vorgänge zeigen auch minoische Vasendekore aus SM IA, wenngleich in einer moderateren Art und Weise; siehe dazu: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 139 Abb. 98.

²²⁷⁰ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 10 Abb. 6-8.

²²⁷¹ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 10 Abb. 12-13.

²²⁷² Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 10 Abb. 14.

²²⁷³ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 11 Abb. 2.

²²⁷⁴ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 10 Abb. 1 und 3.

²²⁷⁵ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 10 Abb. 16-19.

²²⁷⁶ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 10 Abb. 4.

²²⁷⁷ Indem bilateral symmetrische Motive in ein Feld eingestellt werden, erhöht sich die symmetrische Wertigkeit der rahmenden Randzonen, wodurch gleichzeitig im Auge des Betrachters die Fokussierung auf die vertikale Symmetrieachse im Zentrum des Bildfeldes herabgesetzt wird. Im Gegensatz zum Triglyphenfries wird in diesen Friesformationen jedoch die horizontale Mitte durch einen horizontalen Strich bzw. Streifen gekennzeichnet.

abgegrenzten Flächen eingesetzt werden. In dieser Variante, die in der minoischen Vasenmalerei nicht nachgewiesen werden konnte, stellen sie eine Vorform des späteren Triglyphenfrieses dar.²²⁷⁸

5.4.2.1.2. SH II A

Auch in der Phase SH II A²²⁷⁹ stammen die meisten keramischen Funde aus sepulkralen Kontexten²²⁸⁰, da die Stratigraphie der bewohnten Orte durch Folgebauten zerstört wurde. Die Dekore der zahlreichen unterschiedlichen keramischen Formen zeichnen sich sowohl durch eine flächenmäßig umfangreichere Gestaltung als auch durch eine vielfältigere Ornamentik aus. Neu ist auch ein Überzug, den Gefäße mit weiten Öffnungen auf der Innenseite erhalten, ein Verfahren, welches man bis zum Ende der mykenischen Periode beibehält.²²⁸¹ Als zusätzliche Farbe wird in seltenen Fällen auch Weiß in Punktreihungen zur Rahmung von laufenden Spiralen eingesetzt. Auffällig ist auf den ausgedehnteren Dekorationsflächen, die sich häufig über den gesamten Gefäßkörper bis hin zur Schulter erstrecken, die große Vielfalt der eingesetzten Motive, die sich zunächst in zwei Klassen, in figural bzw. gegenständlich darstellende und in abstrakte Motive unterteilen lassen.²²⁸² Während sich jedoch die abstrakten Motive bis zum Ende der mykenischen Periode nachweisen lassen, bleiben die figural darstellenden Motive auf diese Phase beschränkt. Zu den figural darstellenden Motiven in SH II A, die sich vor allem auf den Gefäßen der sogenannten *palatial class*²²⁸³ finden, gehören figural darstellende Motive des

²²⁷⁸ Oliver T. P. K. Dickinson, The Definition of Late Helladic I, BSA 69, 1974, S. 110 Abb. 2. Dies gilt insbesondere für das Motiv der Doppelaxt, ein bilateral symmetrisches Motiv, deren horizontale Verbindungshaste zwischen den beiden Axtscheiben genau auf der horizontalen Mittellinie des Bildfeldes sitzt.

²²⁷⁹ Die Unterscheidung von SH II A und SH II B geht bereits auf die Untersuchungen von Furumark zurück; siehe dazu: Arne Furumark, The Settlement at Ialysos and Aegean History c.1550-1400 B.C., OpArch VI, 1950, S. 249-262. Doch wird der überragende minoische Einfluss, den Furumark in der mykenischen Keramik dieser Zeit wahrnahm [Arne Furumark, The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification, Stockholm 1941, S. 484-486] von Dickinson bestritten: Oliver T. P. K. Dickinson, Late Helladic II A and II B: Some Evidence from Korakou, BSA 67, 1972, S. 108-109.

²²⁸⁰ Die beiden wichtigsten Grabtypen dieser Zeit im mykenischen Raum sind die Tholos und das Kammergrab: Penelope A. Mountjoy, Mycenaean Pottery. An Introduction, Oxford 2001, S. 9.

²²⁸¹ Mountjoy: Penelope A. Mountjoy, Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification, Göteborg 1986, S. 17.

²²⁸² Eine Abbildung der wichtigsten Motive findet sich bei: Penelope A. Mountjoy, Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification, Göteborg 1986, S. 18 Abb. 12.

²²⁸³ Die Unterteilung in *domestic* und *palatial class* stammt von Dickinson, wobei er Erstere als ein genuin festländisches Produkt, Letztere hingegen als eine Nachahmung des minoischen Stils ansah: Oliver T. P. K. Dickinson, Late Helladic II A and II B: Some Evidence from Korakou, BSA 67, 1972, S. 105; und: Penelope A. Mountjoy, Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification, Göteborg 1986, S. 17.

minoischen Meeresdekors²²⁸⁴ ebenso wie zahlreiche Pflanzenmotive²²⁸⁵ und unbelebt darstellende Motive.²²⁸⁶ Die Bezeichnung *palatial class* weist auf die stilistische Nähe dieser Gruppe von mykenischen Vasendekorationen zu den Dekoren der minoischen *Palaststilamphoren* hin.²²⁸⁷ Stärker jedoch als auf den minoischen Vasendekoren ist die bilateral symmetrische Organisation der einzelnen Motive und ihre Einbettung in einen – häufig flächendeckenden – abstrakt-ornamentalen Kontext, der in den archäologischen Untersuchungen über die mykenischen Vasendekorationen meist nur mit dem Stichwort *Füllornamentik* umschrieben wird.²²⁸⁸ Doch wird bereits an diesen Dekoren eine Tendenz zu einer neuartigen, engen Verbindung zwischen gegenständlich darstellenden und abstrakten Motiven fassbar, die in den später entstandenen mykenischen Fresken häufig anzutreffen ist und dort schließlich zu einer Destruktion²²⁸⁹ der gegenständlich darstellenden Motive führt.²²⁹⁰ Kombiniert werden die figural oder gegenständlich darstellenden Motive vor allem mit Rosetten²²⁹¹, Spiralen, *arcaded stems* oder ondulierenden Linien. Spiralen in unterschiedlichen Ausprägungen²²⁹² spielen sowohl in den Kombinationen aus gegenständlich darstellenden und abstrakten Motiven als auch in rein ornamentalen Friesen eine wichtige Rolle.

²²⁸⁴ Am häufigsten von den vier in den mykenischen Dekorationen eingesetzten maritimen Motiven [Oktopus – Argonaut – Triton – Seestern] findet sich der Oktopus in den mykenischen Vasendekoren. In der Regel wird er bilateral symmetrisch, auf die Vasenmitte hin orientiert, eingesetzt: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 48.

²²⁸⁵ So werden nach Mountjoy u. a. Lilie, Papyrus, Efeu und Palme in den Dekoren eingesetzt. Doch Mountjoy weist auch darauf hin, dass diese vegetabilen Motive durch den Kontext der Füllornamentik viel von ihrem ursprünglichen naturalistischen Darstellungswert einbüßen: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 43.

²²⁸⁶ Zu den wichtigsten unbelebt darstellenden Motiven zählt Mountjoy die Doppelaxt, den Schild und den Feston: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 50.

²²⁸⁷ Siehe dazu auch den Abschnitt in diesem Kapitel über die Palaststilamphoren.

²²⁸⁸ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 43.

²²⁸⁹ Siehe dazu auch den entsprechenden Abschnitt mit der Beschreibung des Spiralfrieses aus Tiryns.

²²⁹⁰ So gleiten Efeublätter, welche die gesamte Höhe des Vasenkörpers bedecken, auf einem Grund, der mit filigranen schwarzen Tupfen bedeckt ist, gleich Wasserpflanzen dahin, während ihre Flächen innerhalb des breiten dunklen Konturs mit einem bilateral symmetrischen dunklen Volutenpaar, unter deren Wölbungen Strichrosetten eingestellt sind, weitgehend gefüllt sind. Sowohl die ornamentalen, in den Kontur eingestellten Elemente als auch der starke, gleichwertige Kontrast zwischen Hell [Vasengrund] und Dunkel [Konturierung und Zeichnung der eingestellten Motive], der sich bis zur Dekoration des Grundes [dunkle Punkte auf hellem Grund] fortsetzt, fördern eine Entgegenständlichung des Motivs im Auge des Betrachters; siehe dazu die Abbildung des gezeichneten Musters auf einer Amphora bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 22 Abb. 16.

²²⁹¹ In SH II A taucht zum erstenmal die Rosette als Füllornament in der mykenischen Keramik auf: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 51.

²²⁹² Neben den altbekannten laufenden Spiralen treten tangentielle Spiralen, gerahmte Spiralfriesen oder sich aus Punktreihen konstituierende Spiralen auf; siehe dazu: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 17. Häufig werden Spiralen in horizontale Bänder eingestellt; siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Umsetzung einer Tasse bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 54 Abb. 80.

In sämtlichen Dekoren, gleichgültig, ob sie sich aus abstrakten, figural bzw. gegenständlich darstellenden oder aus einer Kombination aus abstrakten und figural bzw. gegenständlich darstellenden Motiven zusammensetzen, lassen sich bilateral symmetrische Valenzen nachweisen, unabhängig davon, ob die gesamte Ausrichtung der Dekoration eher vertikal²²⁹³ oder horizontal orientiert ist, doch werden in der Regel horizontal dekorierte Zonen bevorzugt.²²⁹⁴ Dabei wird die unterste Zone, die sich bis zu einem Drittel der Höhe des Vasenkörpers erstrecken kann, meist monochrom gehalten.²²⁹⁵ Zunehmend finden sich weitere horizontal umlaufende, dunkle Farbflächen, deren ringförmiger, unterschiedlich breiter Einsatz vom Fuß bis zur Mündung und bei offenen Formen eventuell auch bis ins Innere des Gefäße hinein zu einer formalen und farblichen Korrespondenz im Auge des Betrachters beiträgt. Furumark fasst in seiner Untersuchung zum mykenischen Vasendekor²²⁹⁶ die überwiegend horizontal orientierten Dekore, die sich vor allem in der Phase SH II A und in der Folgezeit durchsetzen, als eine neue, von den Kunsthandwerkern bewusst gesuchte Beziehung zwischen Dekor und Gefäß auf. Lässt man jedoch die Relation von Dekor und Gefäß zunächst außer Acht und betrachtet das Dekor für sich, so lassen sich vier bisher in den minoischen und mykenischen Gefäßdekorationen weitgehend unbekannte Prinzipien innerhalb der stilistischen Ausrichtung des Dekors der Phase SH II A feststellen:

1. Die Gestaltung von horizontal umlaufenden monochromen Farbzonen in dunkler Farbe an unterschiedlichen Teilen Gefäßteilen, alternierend mit hellen, grundfarben belassenen Arealen, nimmt zu. Dabei können die einzelnen Zonen nicht nur farblich, sondern auch proportional – bezogen auf die Breite der jeweilig horizontal umlaufenden gleichfarbigen Zonen – miteinander korrespondieren.
2. Breitere Zonen, in der gleichen dunklen Farbe gehalten, führen im Auge des Betrachters zunächst dazu, das Dekor als eine geschlossene, einheitliche Flächendekoration wahrzunehmen [Wahrnehmung I: Wahrnehmung einer Fläche].
3. Da horizontal umlaufende Dekore in Streifenform²²⁹⁷ quasi die Umdrehung der Töpferscheibe und damit die Genese der Gefäße nachempfinden und wichtige Zonen der Gefäßstruktur – wie den Fuß, den breitesten Gefäßumfang, den Schulter- bzw. Halsansatz oder die Gefäßlippe eindeutig kennzeichnen können, wird ein horizontal umlaufendes Dekor mit

²²⁹³ Vertikale Dekorationen zeigen in der Regel vertikale Paneele, getrennt durch vertikale Bänder: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 44.

²²⁹⁴ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 45.

²²⁹⁵ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 44.

²²⁹⁶ Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 1492f.

²²⁹⁷ Dazu gehören horizontale Zickzackmuster ebenso wie Friese mit Festonen; siehe dazu die Abbildung der Motive bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 18 Abb. 12, S. 24 Abb. 18, S. 28 Abb. 25.

Streifen in unterschiedlicher Breite weiterhin als ein Dekor wahrgenommen, welches die Geschlossenheit und damit auch die Einheit des Gefäßes hervorhebt [Wahrnehmung I fördert Wahrnehmung II: Die Einheit des dekorierten Gefäßes].

4. Während die einzelnen Motive zunehmend bilateral symmetrisch orientiert sind, zeichnet sich die symmetrische Struktur des gesamten Dekors der meisten mykenischen Vasen in der Phase SH II A durch eine Vorrangstellung der horizontalen Symmetriewertigkeit aus. Dies äußert sich weniger in den einzelnen Friesen, sondern vor allem als ein strukturelles, formal ordnendes und Verbindung stiftendes Prinzip zwischen den unterschiedlichen horizontalen Friesen. Damit überwiegt zum ersten Mal in einem bronzezeitlichen Dekor eine Symmetriewertigkeit, deren zentrale horizontale Achse sich als intendierte Mittellinie aus einer Korrespondenz analoger horizontal verlaufender Friese heraus im Auge des Betrachters entwickelt, während sie in den einzelnen Motiven und/oder ornamentalen Modulen, die in der Regel einer bilateralen Symmetrie unterliegen, nicht ausgeprägt sein muss [als Folge von Wahrnehmung I und Wahrnehmung II: Das Auge des Betrachters konstruiert eine horizontale Symmetrieachse].²²⁹⁸
5. Bringt man die unter Punkt 2 bis 4 angeführten Analysen von Sehvorgängen bei der Betrachtung von Vasendekoren der Phase SH II A in Verbindung mit dem Sachverhalt, dass in SH II A eine allmähliche Reduktion des ornamentalen Repertoires einsetzt, und zwar sowohl in Bezug auf die Vielfalt der Motive als auch in Bezug auf die verwendeten ornamentalen Elemente bzw. Module, so liegt es nahe, dies als eine Folge der komplexeren visuellen Wahrnehmungen zu werten.²²⁹⁹

5.4.2.1.3. SH II B: der Beginn einer flächendeckenden ornamentalen Struktur

Wie die Vasen der beiden vorherigen Phasen, so stammen auch die meisten Keramikfunde der Phase SH II B aus sepulkralen Kontexten.²³⁰⁰ Darüber hinaus wurde SH II B-Keramik jedoch

²²⁹⁸ Erst die Wahrnehmung einer einheitlichen Fläche – bei den Vasendekorationen noch durch die Wahrnehmung eines einheitlichen Gefäßes verstärkt – scheint zu der Fähigkeit zu führen, über einen gewisse dazwischenliegende Fläche hinweg, fiktive horizontale symmetrische Mittelachsen [beim Gefäß: umlaufende horizontale Mittelachsen] beim Betrachten im Geist konstruieren und damit horizontale Symmetrien über eine gewisse Distanz hinweg wahrnehmen zu können. Vielleicht ist es die Freude an dieser neu erkannten Fähigkeit, welche allmählich zu einer Reduzierung der in den Dekoren eingesetzten ornamentalen Elemente bzw. Motive führt, sodass die Struktur des Dekors die Oberhand über die ornamentale Vielfalt gewinnt im Sinn eines *Form follows structure*. In diesem Sinn stellt das mykenische Vasendekor der Phase SH II A einen wichtigen Abschnitt hin zur Entwicklung der griechischen Ornamentik dar.

²²⁹⁹ Homogene Dekore erleichtern, die – eventuell neu entdeckte – Fähigkeit, sequenzartig und bewusst sukzessiv eine Struktur innerhalb von Suprapositionen wahrnehmen zu können, während eine heterogene Mustervielfalt einer derartigen Intention entgegensteht.

²³⁰⁰ Wie kontinuierlich neue Funde von einzelnen Kammergräbern und ganzen Friedhöfen mit Kammergräbern belegen, ist es das Kammergrab, welches zur typischen Bestattungsform wird; siehe dazu: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 11.

auch bei den Ausgrabungen von mykenischen Siedlungen in Asine, Korakou und Tiryns gefunden.²³⁰¹

5.4.2.1.3.1. Das singuläre flächendeckende Motiv

Unter den wenigen typischen Gefäßformen dieser Stilphase, die bereits von Furumark²³⁰² als eine eigenständige, weitgehend unabhängig von minoischem Einfluss festländische Phase angesehen wurde, stellt das Dekor des sogenannten ephyräischen Kelches²³⁰³ eine Neuerung dar, da man hier außer einem Füllmotiv unter den Henkeln nur noch ein einziges, großformatiges Motiv unterschiedlicher symmetrischer Struktur²³⁰⁴ auf jeder Seite präsentiert.²³⁰⁵ Abgesehen von der Größe sämtlicher Motive ist vor allem der häufige Einsatz eines asymmetrischen Motivs, des Argonauten, auffällig. Da es sich beim ephyräischen Kelch um ein zweihenkliges Gefäß handelt, korrespondiert die diagonale Ausrichtung des Argonauten-Motivs, dessen drei Krakenarme²³⁰⁶ einer diagonalen Gleitsymmetrie unterliegen, nicht mit der bilateral symmetrischen Struktur der keramischen Form.²³⁰⁷ Die übrigen großformatigen Motive hingegen weisen entweder eine bilateral symmetrische oder eine rotationssymmetrische Struktur auf oder sie werden aus einer Kombination aus beiden Strukturen gebildet.²³⁰⁸ Doch unterliegt das wichtigste rotationssymmetrische Motiv dieses Dekors, die Rosette, meist keiner bilateralen

²³⁰¹ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 37; Oliver T. P. K. Dickinson, *Late Helladic II A and II B: Some Evidence from Korakou*, BSA 67, 1972, S. 108-109; Peter und Wendula Gercke, Gerhard Hiesel, *Tiryns. Forschungen und Berichte VIII*, Mainz 1971, S. 22-26.

²³⁰² *The Myc. II B style is essential a Mainland creation*: Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, 495ff. Auch nach fast 70 Jahren folgt Mountjoy dieser These: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 11.

²³⁰³ Die Form dieser Schale wurde zuerst von Blegen in seiner Publikation zu den Ausgrabungen von Korakou beschrieben. Als attributive Bestimmung wählte Blegen den möglichen homerischen Namen dieser Grabungsstätte: Carl W. Blegen, *Korakou. A Prehistoric Settlement near Corinth*, New Haven 1921, S. 54ff.; zu Form und Dekor des ephyräischen Kelches siehe auch: Penelope A. Mountjoy, *The Ephyraean Goblet Reviewed*, BSA 78, 1983, S. 265-271.

²³⁰⁴ Als Motive werden Argonauten [diagonal gleitsymmetrisch], Rosetten [rotationssymmetrisch, eventuell auch bilateral symmetrisch], Spiralen [häufig bilateral symmetrisch], Palmen und Lilien [beide bilateral symmetrisch] eingesetzt: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 58; siehe dazu auch: Penelope A. Mountjoy, *The Ephyraean Goblet Reviewed*, BSA 78, 1983, S. 268 Abb. 2.

²³⁰⁵ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 48f., Abb. 54.

²³⁰⁶ Doch entsteht durch die drei analogen Arme auf den ersten Blick für den Betrachter eine bilateral symmetrische Ausrichtung des Motivs, die sich erst bei genauerer Betrachtung destruiert; siehe dazu die Abbildung einer graphischen Rekonstruktion eines ephyräischen Kelches mit einem Argonautenmotiv bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 48 Abb. 54,1.

²³⁰⁷ Auffällig ist jedoch, dass das diagonal gleitsymmetrische Argonautenmotiv jeweils in Relation zum linken Henkel gesetzt wird, sodass der Henkel als erste Folge einer Sequenz der folgenden drei kontinuierlich absteigenden Krakenarme gelesen werden kann; siehe dazu die Abbildung einer graphischen Rekonstruktion eines ephyräischen Kelches mit einem Argonautenmotiv bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 48 Abb. 54,1.

²³⁰⁸ So werden laufende Spiralen entweder zu dritt nebeneinander gesetzt, wodurch sie zumindest auf den ersten Blick eine vertikale Symmetrieachse erhalten. Oder drei Spiralen werden zu dritt im Sinne eines Triskelos zu einem rotationssymmetrischen Motiv kombiniert; siehe dazu die Abbildung einer zeichnerischen Rekonstruktion der beiden Spiralmotive bei: Penelope A. Mountjoy, *The Ephyraean Goblet Reviewed*, BSA 78, 1983, S. 268 Abb. 2,11-12.

Symmetrie, sondern wird mit langen, unregelmäßig dicht gesetzten Blütenblättern und einem Kern von nur geringem Umfang dargestellt, wodurch der Blütencharakter des Motivs hervorgehoben wird. Die Motive der sogenannten Lilie und der Palme hingegen, deren eindeutig vegetabiler Charakter bereits aufgrund ihrer vertikalen Orientierung – einhergehend mit einer Differenzierung zwischen unten und oben – für den Betrachter erkennbar wird, verstärken den Aspekt einer Vegetabilisierung durch ihre bilateral symmetrische Ausrichtung.

5.4.2.1.3.2. Die flächendeckende ornamentale Struktur

In den Dekoren der übrigen Gefäßtypen finden sich – mit Ausnahme der marinen Thematik²³⁰⁹ – die gleichen Motive wie in SH II A, die jedoch in einer zunehmend abstrahierenden Weise gestaltet werden. Parallel zu einer Weiterführung bereits etablierter dekorativer Strukturen – so tragen nach wie vor einige Vasen ein flächendeckendes Dekor²³¹⁰, welches sich mitunter auch aus einer Folge formal unterschiedlicher horizontaler Friese zusammensetzen kann – wird in dieser Phase eine einheitliche Struktur für Vasendekorationen, unabhängig vom Gefäßtyp und von den eingesetzten Motiven, entwickelt. Dabei erstreckt sich das ornamentale Dekor nun über einer monochromen Zone, die vom Fuß bis zum unteren Drittel des Vasenkörpers reicht, bis hin zur Schulter.²³¹¹ Eine weitere monochrome Zone, die meist den gesamten Bereich des Gefäßhalses bis hin zur Gefäßmündung abdeckt, schließt den dekorierten Teil nach oben hin ab. Die einfachste Struktur dieses dekorativen Schemas besteht darin, dass man die mittlere Zone des Gefäßes mit dunklen horizontalen Streifen in unterschiedlicher Breite – alternierend mit hellen Streifen – in der Weise bedeckt, dass innerhalb der gesamten dekorierten Oberfläche des Gefäßes eine Ausgewogenheit zwischen Hell und Dunkel entsteht.²³¹² Ornamental vielfältiger, jedoch dem gleichen Schema gehorchend, wird das Dekor, wenn an die Stelle der Streifen lineare Ornamente wie Zickzackmuster, Reihungen vertikal ondulierender Linien oder einfach Punkt-Reihungen treten. Da diese ornamentalen Friese wesentlich mehr von dem hellen Farbton der Grundfläche preisgeben als alternierend hellgrundige und dunkelfarbige horizontale Streifenfolgen, wirken derartige Vasendekore um so heller, je breiter die ornamentalen Frieszonen sind.²³¹³ Friesen mit flächigen dunklen Motiven – wie das sogenannte

²³⁰⁹ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 48.

²³¹⁰ Meist handelt es sich dabei um ein Schuppenmuster oder um das sogenannte Felsenmuster: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 37.

²³¹¹ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 37.

²³¹² Siehe dazu die zeichnerische Rekonstruktion einer Kanne bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 43, Abb. 47,2.

²³¹³ Siehe dazu die zeichnerische Rekonstruktion einer flächendeckend dekorierten Amphora mit horizontal umlaufenden Friesen in der alternierenden Folge: Zickzackmuster – vertikal ondulierende Linien-Reihung – Zickzackmuster – vertikal ondulierende Linien-Reihung. Unten und oben wird die dekorierte Zone von einer dunklen monochromen Zone begrenzt. Unten folgt der dunklen monochromen Zone noch eine horizontale Streifenfolge in hell und dunkel. Die Friese werden jeweils durch eine schmale Streifenfolge mit der Sequenz dunkel – hell –

Felsenmuster²³¹⁴ oder eine Reihung von Doppelläxten²³¹⁵ – tragen hingegen zu einer Verdunkelung des Vasendekors bei. Jedoch unabhängig von einer Zunahme oder einer Reduzierung des dunkelfarbigem Anteils am Dekor verstärken sowohl die linearen als auch die flächigen Friese im Auge des Betrachters eine flächige Wahrnehmung des Dekors, da auch in den abstrakten linearen Friesen im Kontext der dunklen horizontalen Streifen zunächst nicht die dunklen Linien, sondern die dazwischenliegenden hellen Flächen, welche sich durch die Linien konstituieren können, wahrgenommen werden.²³¹⁶

5.4.2.1.3.3. Die Genese der Wellenranke, eine Kombination von asymmetrischen und bilateral symmetrischen Komponenten

Eine weitere strukturelle Neuheit der SH II B-Dekore stellt der Einsatz der fortlaufenden oder intermittierenden Wellenranke dar. Diese von Riegl in den Stilfragen geprägten Termini²³¹⁷ beziehen sich auf sämtliche Blüten- oder Blattmotive, die entweder direkt mit ondulierenden Wellenlinien verbunden sind oder in engem Kontext mit diesen stehen.

Auf den ersten Blick vermag eine derartige Kombination flächige Motive – in Gestalt eines Blattes oder einer Blüte – mit einer ondulierenden Linie zu verbinden.²³¹⁸ Strukturell betrachtet gehorchen die flächig gestalteten vegetabilen Motive einer bilateral symmetrischen Valenz, während die Wellenranke, vor allem in der intermittierenden Variante, formal als rudimentäre Form einer Spirale – und damit als Teil eines infiniten diagonal gleitsymmetrischen Rapportes – eingeordnet werden muss, weshalb ihr als einzelnes Element eine asymmetrische Struktur zukommt. In dem Aspekt der Assymmetrie liegt auch die Fähigkeit der Wellenranke begründet, im Auge des Betrachters als ein bewegtes ornamentales Motiv wahrgenommen zu werden, da

dunkel – hell – dunkel [Ausbildung einer horizontalen Mittelachse] voneinander getrennt: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 53 Abb. 71.

²³¹⁴ Felsenmuster werden häufig in der oberen Dekorzone von Alabastra eingesetzt; siehe die Abbildungen zweier zeichnerischer Rekonstruktionen von Alabastra bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 53 Abb. 73; und: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 41 Abb. 43,1.

²³¹⁵ Siehe dazu die zeichnerische Rekonstruktion einer Tasse, die um den Gefäßkörper umlaufend Doppelläxte zeigt, die jedoch voneinander jeweils durch einen senkrechten dunklen Strich getrennt sind, bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 54 Abb. 79.

²³¹⁶ So treten die schwarzen Hasten des Zickzackmusters, gebunden an ein horizontales Linienmuster in Schwarz und Weiß, als Kontur einer weißen Fläche in Erscheinung. Verstärkt wird dieses Phänomen durch kleine vertikale Hasten, welche aus den Spitzen der Zickzack-Hasten nach unten bzw. nach oben ragen: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 53 Abb. 71.

²³¹⁷ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 112.

²³¹⁸ Die Eigenschaft, flächige ornamentale Elemente mit linearen Elementen verbinden zu können, ist ein Aspekt, der auch anderen SH II B-Dekoren zukommt. So werden häufig lineare Elemente eingesetzt, um Flächen zu erzeugen.

eine asymmetrische Struktur gerichtet gelesen wird.²³¹⁹ Im Gegensatz zu einem Fries mit fortlaufenden Spiralen wird diese Bewegung jedoch durch die bilaterale Symmetrie der ein- bzw. angebundenen vegetabilen Motive gehemmt, da die Betrachtung bilateral symmetrischer Motive mit einer Fokussierung ihrer bilateral symmetrischen Symmetrieachse, d. h. mit ihrer zentralen Achse, verbunden ist. Erst die folgende intermittierende Wellenranke bringt erneut Bewegung in die visuelle Wahrnehmung.²³²⁰

Abgesehen von den neuartigen Beziehungen zwischen heterogenen ornamentalen Elementen mit unterschiedlichen Symmetrieeigenschaften ermöglicht eine derartige Kombination auch eine enge Einbindung figural darstellender bzw. gegenständlicher Motive, die bilateral symmetrisch strukturiert sind, in ein asymmetrisches ornamentales System, und es ist daher nicht verwunderlich, dass sich diese Struktur im Laufe der Zeit zu einem der wichtigsten Ornamentmodule in der dekorativen Kunst des Abendlandes entwickelt.

Vereinzelt werden in den Dekoren unterschiedlicher Gefäßtypen auch einzelne, großformatige Motive hervorgehoben. So wird mitunter die gesamte Fläche zwischen dem untersten Abschnitt des Vasenkörpers und dem Schulterbereich mit einem großformatigen Motiv bzw. Motivensembel gefüllt, während die flankierenden Friese auf den Fuß, den untersten Teil des Vasenkörpers und den oberen Bereich der Schulter begrenzt werden. In diesen Fällen bedecken großformatige, häufig aus abstrakten Elementen zusammengesetzte Gebilde²³²¹, die aufgrund ihrer diagonal gleitsymmetrischen Eigenschaften auf dem Vasenkörper zu schweben

²³¹⁹ So kann ein horizontaler Fries von links nach rechts, aber auch von rechts nach links gerichtet sein, ein vertikaler Fries hingegen kann von unten nach oben, aber auch von oben nach unten gerichtet sein. Einzelne asymmetrische Elemente bzw. Motive werden meist vom schmalen Bereich zum breiteren Bereich hin gelesen. Im Fall eines linearen Elementes bzw. Motivs liest man von der geraderen Ausrichtung am Anfang hin zu einer kurvi-linearen Ausrichtung am Ende. Im Gegensatz zu einem Fries aus finiten, bilateral symmetrischen und/oder rotationssymmetrischen Elementen, der richtungslos wahrgenommen wird, da die einzelnen Elemente auf ihren eigenen Kern [rotationssymmetrisches Motive] bzw. auf ihre Mittelachse gerichtet sind [bilateral symmetrische Motive], wird eine Reihung asymmetrischer Elemente bzw. Motive im Auge des Betrachters als ein sich stetig fortsetzender Impetus in eine Richtung wahrgenommen. Durch diese Wahrnehmung erfahren derartige Friese im Auge des Betrachters eine Dynamisierung. Tritt diese Dynamisierung bei einem asymmetrischen Motiv wie der Wellenranke auf, die simultan zu dem Wechsel zwischen Linie und Fläche auch einen Wechsel von unten und oben [und umgekehrt] zeigt, so verstärkt sich in der Wahrnehmung der Eindruck eines asymmetrischen Objektes. Damit tritt die Wahrnehmung dieses primär ornamentalen Motiv in die Nähe zur Wahrnehmung eines nicht-ornamentalen Gegenstandes. Vom Eindruck des Nicht-Ornamentalen zur Einordnung dieses Phänomens als einer die Wirklichkeit nachahmenden gegenständlich darstellenden Form ist es nur ein Schritt, der in der Ornamenttheorie nach wie vor vollzogen wird. Selbst ein Ornamentforscher wie Riegl bezieht sich in diesem Zusammenhang nicht auf die [eventuell auch ornamentale] Struktur der Wellenranken, sondern hebt ihren *freien naturalistischen Zug* hervor: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 129.

²³²⁰ Im Gegensatz zu den minoischen Vorformen dieser Kombination [Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 137 Abb. 103 B.] welche sich in den Vasendekorationen der Phase SM I B nur selten nachweisen lassen, spielen Dekore mit Wellenranken in Verbindung mit Efeublättern vor allem in den Dekoren mykenischer Alabastra eine wichtige Rolle; siehe dazu: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 42, Abb. 44,1-3; und: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 53 Abb. 74.

²³²¹ Auf Füllornamente wird in diesen Dekoren weitgehend verzichtet.

scheinen²³²², den mittleren Teil des Vasenkörpers.²³²³ Dabei macht sich die gleiche Tendenz zur Monumentalisierung einzelner Motive wie im Dekor des ephyräischen Kelches bemerkbar, wengleich die großformativen Motive auf den übrigen Gefäßformen nach wie vor in einen beidseitig horizontal umschließenden ornamentalen Rahmen gebettet werden, während das Dekor des ephyräischen Kelches auf ein Motiv je Seite begrenzt ist.

5.4.2.1.3.4. Zusammenfassung der Struktur der Dekorationen in SH II B

In den Dekoren der Phase SH II B lassen sich drei für die Folgezeit relevante Tendenzen aufzeigen:

1. Erste Bestrebungen zur Vereinheitlichung einer flächendeckenden Struktur des Vasendekors,
2. Vergrößerung einzelner – häufig asymmetrischer finiter Motive – und separater Einsatz als quasi flächendeckendes Dekor auf einer Vasenseite,
3. Erweiterung des Separationsprinzips auf infinite ornamentale Module:

Als rudimentäre Form der laufenden Spirale separiert sich eine primär asymmetrische, diagonal gleitsymmetrisch orientierte undulierende Linie von ihrem ornamentalen Kontext. An ihre nun frei gewordenen Bindungswerten – an Stelle der Spiralen – treten bilateral symmetrisch orientierte, primär gegenständlich darstellende vegetabile Elemente wie das Blatt und konstituieren die Wellenranke. Das neu entwickelte ornamentale Modul ist prinzipiell in allen drei Richtungen einsetzbar, wird jedoch zunächst nur horizontal umlaufend eingesetzt.

5.4.2.1.4. SH III A 1: Vereinheitlichung der ornamentalen Strukturen und Bedeutung des farblichen Kontrastes

Aus dem folgenden Zeitraum SH III A 1, einer Phase, deren stilistische Abgrenzung von den Dekoren der Phase SH II B in den Untersuchungen zum mykenischen Vasendekor nach wie

²³²² Siehe dazu die zeichnerische Rekonstruktion einer Kanne bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 43, Abb. 47,1.

²³²³ Nur orthogonal ausgerichtete vegetabile Motive wachsen gleichsam aus den Streifendekoren des untersten Teils des Vasenkörpers und sind dadurch auch mit der Gefäßform verortet; siehe dazu die Abbildung einer zeichnerischen Rekonstruktion einer Amphora mit mehreren bilateral symmetrischen Papyrusblüten, die als bilateral symmetrische Gruppe aus dem Streifendekor des unteren Teils des Vasenkörpers *wachsen*: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 55 Abb. 84.

vor kontrovers diskutiert wird²³²⁴, stammen die ersten geschlossenen keramischen Fundgruppen aus Siedlungskontexten, u. a. aus dem sogenannten Atreus Bothros aus Mykene²³²⁵ und aus Nichoria in Messenien. In SH III A 1 entstehen auf dem griechischen Festland die ersten großen Bauten²³²⁶ und mit ihnen die baulichen Grundlagen für die mykenische Palastkulturen des 14. und 13. Jahrhunderts. Gleichzeitig mit den Vorläufern der Palastbauten dürften auch die ältesten monumentalen mykenischen Wandmalereien entstanden sein.²³²⁷

Reiche minoische Keramikfunde in den mykenischen Zentren des Festlandes zeigen, dass eine enge Verbindung zu Kreta vorhanden war. Über die Gestaltung dieser Beziehung herrscht jedoch in der Forschung zur minoisch-mykenischen Geschichte Uneinigkeit. Während einige Forscher davon ausgehen, dass Mykenener in dieser Zeit über Kreta herrschten, verweisen die Kontrahenten auf die Kontinuität innerhalb der minoischen Vasendekore, die nichts von einem Paradigmawechsel zeigen und daher auch für eine Kontinuität der minoischen Herrschaft auf Kreta sprächen.²³²⁸

Stilistisch wird das gesamte kunstgewerbliche Dekor dieser Phase häufig mit der Begründung abgewertet, dass es sich um den Beginn einer Massenproduktion handle, die mit einer notwendigen Standardisierung und Formalisierung der ornamentalen Elemente und Dekore einhergehe, ein Vorgang, der sich vor allem in den Vasendekoren bemerkbar mache.²³²⁹ Dabei wird übersehen, dass auch der Schritt zu einer Vereinheitlichung heterogener Dekore mit Hilfe einer strukturellen Analogisierung eine kulturelle Leistung und damit einen Fortschritt darstellt. Eine derartige Entwicklung ist auf die Kompatibilität der einzelnen Elemente bzw. Motive angewiesen und es ist daher nicht verwunderlich, dass in den S III A 1-Dekoren die Anzahl der eingesetzten unterschiedlichen ornamentalen Elemente bzw. Motive zurückgeht.²³³⁰ Wichtiger

²³²⁴ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 63. Einen Überblick über die Untersuchungen zu mykenischen Vasen der Spätzeit von den Anfängen bis in die 1930er Jahre hinein bietet: Mogens B. Mackerprang, *Late Mycenaean Vases*, *AJA* 42, 1938, S. 537-559.

²³²⁵ Zur Abgrenzung dieser Phase siehe u. a.: Elizabeth French, *Late Helladic III A 1 Pottery From Mycenae*, *BSA* 59, 1964, S. 241-261.

²³²⁶ Große Gebäude konnten für Sparta, Krisa, Tiryns, Nichoria, Pylos, Volos und eventuell auch in Theben nachgewiesen werden: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 11.

²³²⁷ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 11. Auch in der Plastik geht man neue Wege. So lassen sich im mykenischen Bereich zum ersten Mal in dieser Zeit auch Terrakotten, die als menschliche Figuren gestaltet sind, nachweisen: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 13.

²³²⁸ Eine kurze Zusammenfassung dieser Kontroverse, die letztlich durch die unterschiedliche chronologischen Einordnung der Linear B Tafeln aufgrund einer unklaren Fundsituation ausgelöst wurde, findet sich bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 13f. Da zahlreiche minoische Gefäße Inschriften in Linear B tragen, ist auch für die Einordnung dieser Gefäße die Frage der Datierung der Linear B Tafeln relevant; siehe dazu vor allem: H. W. Catling, J. F. Cherry, R. E. Jones, J. T. Killen, *The linear B Inscribed Stirrup Jars and West Crete*, *BSA* 75, 1980, S. 49-113.

²³²⁹ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 64.

²³³⁰ Eine Abbildung von Motivzeichnungen der unterschiedlichen Motive in SH III A 1 findet sich bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 52 Abb. 57,1-16.

als die einzelnen Motive werden nun die ornamentalen Verbindungen, in denen und mit denen sich die Motive präsentieren.

So lassen sich die bereits in den SH II B-Dekoren vorhandenen vegetabilen Motive – die Lilie, der Papyrus und das Efeublatt – nicht mehr als singuläre Motive oder als Reihung, sondern nur in der Kombination mit Wellenranken nachweisen. Größe und charakteristische Ausprägungen des Vegetabilen treten in diesen Verbindungen zugunsten lebhaft undulierender Ranken zurück²³³¹, sodass Blüte bzw. Blatt und Ranke zu einer Einheit werden, die vom Betrachter als *organische Einheit* wahrgenommen werden kann, obwohl es sich um eine recht aufwendig konstruierte ornamentale Struktur handelt.²³³² Analog den kurvilinearen Formen der Wellenranken präsentieren sich auch die langgezogenen Hasten der Spiralen, die sich in zahlreichen Vasendekorationen finden. Da diejenigen Hasten, die zwischen zwei Spiraleinrollungen liegen, dabei zumeist eine bilateral symmetrische Form – wie einen u-förmigen Bogen oder eine einfache Zickzack-Haste – annehmen, tragen sie zu einer bilateral symmetrischen Syntax des Dekors bei. In Folge dessen werden sowohl die ursprünglich diagonal gleitsymmetrischen als auch die asymmetrischen Eigenschaften der Spirale, die beide im Auge des Betrachters als Bewegung wahrgenommen werden, reduziert bzw. neutralisiert, sodass die Spiraleinrollungen in ihrer Verbindung mit den bilateral symmetrischen Hasten nun als ein ruhendes System wahrgenommen werden.²³³³ Diese Stärkung der bilateral symmetrischen Eigenschaften der Spirale, die mit einem Verlust an Dynamik und Asymmetrie einhergeht, führt dazu, dass man die Spirale in den SH III A 1-Dekoren nicht nur in der traditionellen Form des Frieses einsetzt, sondern auch als großformatiges Motiv, welches nun singulär oder im Ensemble mit ein oder zwei weiteren Spiralen präsentiert wird. Dadurch wird das ornamentale Modul der Spirale, zu welchem nicht nur die Einrollung gehört, sondern auch die gradlinige, meist diagonal verlaufende Haste, welche die Verbindung zur folgenden Spirale darstellt, zerstört. Diese ornamentale Struktur, die in der Lage war, Friese mit laufenden Spiralen oder flächendeckende Spiralmuster mit vier oder mehr laufenden Spiralen zu erzeugen, wird in den mykenischen Vasendekoren mitunter sogar auf ein finites großformatiges Motiv reduziert, das aufgrund des fehlenden ornamentalen Kontextes trotz seiner abstrakten Form als Analogon eines gegenständlich darstellenden Motivs auftreten kann. Damit wird der Schritt zur

²³³¹ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 52.

²³³² Und damit kann eine derartige Dekoration letztlich auch als naturalistisch empfunden werden, obgleich dieses Dekor aus keinem mimetischen Versuch sondern aus einem rein konstruktiven Prozess entstanden ist; siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion einer Kanne mit einem Schulterfries aus Papyrusblüten und Wellenranken bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 59 Abb. 67,1.

²³³³ Siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion eines zweihenkligen Trinkgefäßes mit einem Schulterfries aus Spiralen mit intermittierenden bogenförmigen Hasten bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 59 Abb. 67,1.

Vergegenständlichung eines abstrakten, an ein ornamentales Modul gebundenes Element im funktionalen Kontext eines Vasendekors vollzogen.²³³⁴ Erst von diesem Augenblick an erscheint es letztlich gerechtfertigt, von einem Spiralmotiv zu sprechen.

Neben den Friesen aus vegetabilen Motiven²³³⁵ und Spiralen, die in der Regel im Bereich der Schulter eingesetzt werden und den einzigen Kontrast zu den übrigen, hell und dunkel gehaltenen Zonen mit horizontalen Streifen darstellen, zeigen einige Dekore unterschiedlicher Gefäßtypen auch ein flächendeckendes Muster. Dazu zählen vor allem das Netzmuster, das Schuppenmuster und ein aufgetupftes Punktmuster.²³³⁶ Diese Muster können entweder flächendeckend zwischen der dunklen Zone des Fußes und des Halses im gesamten Bereich des mittleren Vasenkörpers eingesetzt werden²³³⁷ oder sie werden – getrennt durch dunkle horizontal umlaufende Streifen – in mehrere Register aufgeteilt.²³³⁸ Vor allem in diesen Dekoren – doch gilt das mit gewissen Einschränkungen auch für sämtliche Vasendekore – wird das Bemühen um ein einheitliches Vasendekor sowohl in Bezug auf eine farbliche als auch auf eine formale Einheit sichtbar. Die zugrundeliegende Fläche und das aufgelegte Ornament können nicht mehr getrennt betrachtet werden, sondern präsentieren sich dem Betrachter als geschlossenes Dekor, welches eine dreidimensionale Form vollständig bedeckt. Diese Wahrnehmung wiederum erleichtert es dem Betrachter, das Dekor in dessen Beziehung zu der Form des dekorierten Gefäßes zu erfassen.²³³⁹ Sowohl die flächendeckende Struktur in den Vasendekoren als auch die Einbindung bilateraler Symmetrien in diagonal gleitsymmetrische Systeme lassen es in Verbindung mit einem versierten Einsatz von Farbkontrasten als wahrscheinlich erscheinen,

²³³⁴ Eine vergegenständlichtes Spiralornament stellt auch das Motiv des Argonauten dar, welches sich in SH III A 1 als Kombination aus einer gegenständlichen Destruktion und einer ornamentalen Konstruktion präsentiert: Sowohl die drei Tentakeln als auch der Körper mutieren zu Spiraleinrollungen, sodass das Motiv als abstraktes Spiral-Ensemble gelesen werden kann.

²³³⁵ Hier ist die Einbindung in das ornamentale Dekor entgegengesetzt zu der Entwicklung des Spiraldekors verlaufen. Zunächst werden einzelne vegetabile Motive in unterschiedliche ornamentale Strukturen eingebunden. Erst allmählich entwickelt sich aus der Kombination zwischen einer rudimentären Spirale und einem vegetabilen Motiv eine eigenständige ornamentale Struktur, die sogenannte Wellenranke.

²³³⁶ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 65.

²³³⁷ Siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion einer Tasse mit Schuppenmuster bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 63 Abb. 75,3.

²³³⁸ Siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion einer Tasse mit Schuppenmuster und einer Tasse mit aufgetupftem Punktmuster bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 63 Abb. 73,1-2.

²³³⁹ Dabei handelt es sich weniger darum, dass das Dekor sich an der Struktur der Vase im Sinn eines tektonischen Nachvollzugs orientiert, ein Vorgang, den vor allem Furumark in den mykenischen Vasendekoren wahrzunehmen glaubte, sondern das Dekor selbst unterliegt strukturellen Prinzipien, die sich analog zur Vasenstruktur verhalten. Auf Letzteres weisen z.B. die bilateral symmetrischen vegetabilen Motive hin, die jedoch nicht orthogonal – und damit nicht auf die tektonische Struktur der Vase – ausgerichtet sind.

dass es die mykenischen Vasenmaler sind, die für das formale Rüstzeug der ersten monumentalen Wandmalereien in den mykenischen Palastzentren²³⁴⁰ sorgen. Auch einige Vasendekore mit figural darstellenden Motiven weisen darauf hin.²³⁴¹

5.4.2.1.4.1. Zusammenfassung der wichtigsten dekorativen Tendenzen in der Phase SH III A 1

1. Das Schulterdekor wird zur wichtigsten Zone für heterogene ornamentale Elemente.
2. Die Kompatibilität der Wellenranke in Bezug auf diejenigen finiten Motive, die mit ihr in eine Verbindung treten können, nimmt zu.
3. Nach der Separierung der Wellenranke, welche ursprünglich die ondulierende Verbindung von Spirale zu Spirale darstellte, separiert sich nun auch die Spirale selbst und wird zum großformatigen Einzelmotiv – analog einem gegenständlich darstellenden Motiv – mit zunehmend bilateral symmetrischen Eigenschaften.
4. Regelmäßige Farbkontraste durch horizontal umlaufende Bänder verstärken nicht nur die Wahrnehmung einer geschlossenen Dekorationsfläche, sondern über die Wahrnehmung eines Flächengrundes tritt auch das Gefäß als Träger dieser Fläche in den Blick des Betrachters.

5.4.2.1.5. SH III A 2

Im Gegensatz zur Einordnung der Gefäßdekore der vorherigen Phase kann die Zuordnung von Gefäßformen und Gefäßdekoren zur Phase SH III A 2 wie auch deren Abgrenzung zur folgenden Phase SH III B 1 wieder einmal nur aufgrund stilistischer Kriterien erfolgen, da die zahlreichen dieser Gruppe zugeordneten Gefäße – mit Ausnahme von Keramikfunden im Fundament einer Terrasse in Mykene – fast ausschließlich aus sepulkralen Kontexten stammen.²³⁴² Das Verbreitungsgebiet der mykenischen Keramik dieser Stilphase erstreckt sich nicht nur auf das zentrale und südliche Griechenland, sondern auch auf die ägäischen Inseln.²³⁴³

5.4.2.1.5.1. Die Struktur der rein ornamentalen Dekore

SH III A 2-Dekore unterscheiden sich von den Dekoren der vorhergehenden Phase durch zwei auffällige Merkmale: zum einen durch eine größere Vielfalt bei der Wahl der eingesetzten

²³⁴⁰ Meist geht man jedoch in der Forschung zur mykenischen Vasenmalerei davon aus, dass es die Vasenmaler waren, die einzelne Motive aus den Fresken übernahmen; siehe dazu u. a.: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 64f. Dabei wird übersehen, dass der Umgang mit Fläche, Farbe und ornamentalen Elementen in der Vasenmalerei ein wesentlich fortgeschrittenes Stadium erreicht hat als in den ersten erhaltenen monumentalen Freskenfragmenten.

²³⁴¹ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 67.

²³⁴² Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 71.

²³⁴³ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 15.

Motive, zum anderen durch eine weitere Reduktion der dabei verwendeten Ornamentstrukturen.²³⁴⁴ Die strukturelle Reduzierung führt u. a. dazu, dass man auf Dekorationen mit singulären, großformatigen Motiven – dies gilt auch für das Dekor des ephyräischen Kelches – weitgehend verzichtet.²³⁴⁵ Auch flächendeckende Muster wie das Schuppenmuster findet man nur noch selten auf größeren Gefäßen.²³⁴⁶ Hingegen übernimmt man in den meisten Gefäßdekoren das dekorative Schema aus der Phase SH III A 1, sodass weiterhin der Bereich der Schulter die Zone für den Einsatz heterogener ornamentaler Elemente und Strukturen bleibt, während man im Bereich der Gefäßbasis und im Bereich des oberen Gefäßabschlusses lediglich mit unterschiedlich breiten horizontalen Zonen, die alternierend in dunkler Farbe oder hellgründig gehalten sind, dekoriert.²³⁴⁷ Vor allem auf geschlossenen Gefäßformen wird jedoch auch die unterschiedlich dekorierte Zone im Bereich der Schulter zunehmend schmaler, sodass späte SH III A 2-Dekore dieser Gefäßformen als ornamentale Elemente nur noch Schnörkel-Reihungen oder ein einzelnes kleines Motiv zeigen.²³⁴⁸ Füllornamente, die zunächst noch als Zwickelfüllungen oder gleichsam schwebend oder fließend innerhalb des Dekors auftreten, lassen sich in den späten SH III A 2-Dekoren nur noch selten finden, zum einen, weil die schmalen ornamentalen Zonen keiner ornamentalen Füllung mehr bedürfen²³⁴⁹, zum anderen ist der Verzicht auf Füllornamentik jedoch auch ein Indiz für eine neue Fähigkeit zur farblichen Ausbalancierung eines Dekors, das keinerlei Füllornamentik mehr benötigt. Der ausgeglichene Farbeinsatz beschränkt sich nicht nur auf die flächendeckenden horizontalen Streifenzonen, sondern führt gleichermaßen innerhalb der Zone mit heterogenen ornamentalen Elementen zu einer Dissoziation der einzelnen Elemente²³⁵⁰, da sich die dunklen Konturen in mehrere

²³⁴⁴ Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 511.

²³⁴⁵ Völlig verschwunden sind in dieser Dekorationsform die Pflanzen- und die Argonautenmotive; siehe dazu: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 67. Nur in den Kylix-Dekoren finden sich noch etwas größere Oktopodendarstellungen, hybride Blumenmotive und das Motiv der Muschel: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 72.

²³⁴⁶ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 72.

²³⁴⁷ Zum Gefäßdekor dieser Phase siehe vor allem: Elizabeth French, *Late Helladic III A 2 Pottery from Mycenae*, BSA 60, 1965, S. 159-202.

²³⁴⁸ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 67. In bestimmten Fällen wird diese Zone durch filigrane Linien weiter eingengt: Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 514. Man sollte dabei jedoch nicht von einer *continuous narrowing of the ornamental zones* sprechen wie Furumark es an der zitierten Stelle [S. 514] tut. Auch die Zonen, welche sich aus dunklen und hellen Streifen konstituieren, stellen eine ornamentale Dekoration dar und dürfen nicht nur als ein tektonisches Element betrachtet werden.

²³⁴⁹ So argumentiert vor allem Furumark: Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 519.

²³⁵⁰ Eine Zusammenstellung der wichtigsten dissoziierten Motive findet sich bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 68, Abb. 77,1-6, 12-13, 16-20, 24-25, 29-30, 32.

parallel geführte feine dunkle Linien auflösen, die mitunter sogar die gesamte Fläche des Motivs ausfüllen können.²³⁵¹

Die Maltechnik der linearen Dissoziierung macht sich jedoch nicht nur an der neuen Darstellungsweise ursprünglich flächig gestalteter ornamentaler Elemente²³⁵² bemerkbar, sondern darüber hinaus an genuin linearen ornamentalen Elementen wie der Spirale, die zu einem der beliebtesten Motive dieser Phase zählt, da sie visuell als eine den dissoziierten Elementen analoge Flächenfüllung mit parallel gehaltenen Linien wahrgenommen werden kann.²³⁵³ So setzt man laufende Spiralen dicht nebeneinander, indem man auf eine geradlinige oder kurvilineare singuläre Linienführung zwischen zwei Spiraleinrollungen verzichtet²³⁵⁴, wodurch im Auge des Betrachters ein analoger visueller Effekt wie durch die lineare Dissoziierung eines Motivs erzielt wird: Als Folge nivellieren sich in der Wahrnehmung sämtliche Motive – unabhängig ihres figural darstellenden oder ihres abstrakten Charakters – zu einer abstrakten, einem Netz oder einem Gitter ähnlichen Formation. Die strukturelle Konsequenz dieses Verzichts auf eine formal differenzierte Darstellungsweise von figural darstellenden und ornamentalen Motiven²³⁵⁵ liegt in einer erhöhten Kompatibilität sämtlicher eingesetzter Motive und führt zu einer größeren Einheitlichkeit innerhalb des Dekors.

Eine Sonderform des dissoziierten ornamentalen Elements stellt die einfache Linie dar, die in den Dekoren der vorherigen Phasen als verbindendes Glied in der Form der Gerade, als Winkel, als Kurve, Bogen oder als Schnörkel zwischen unterschiedlichen ornamentalen Motiven genutzt wurde.²³⁵⁶ In dieser Phase werden auch derartige linearen Glieder weiterhin linear dissoziiert, so dass in jedem der aufgeführten Fälle parallel geführte Linien nicht nur das

²³⁵¹ Dieses Phänomen wird von Mountjoy [Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 67f.] als *horror vacui* interpretiert. Betrachtet man das Phänomen als eine positive Intention, so lässt sich der Vorgang jedoch auch – abgesehen vom Aspekt des Hell-Dunkel-Kontrastes – als eine neue Fähigkeit betrachten, als ein Vermögen, die Fläche mit heterogenen, jedoch analog strukturierten ornamentalen Elementen zu füllen. Zum ersten Mal dominiert in den Vasendekoren der Phase SH III A 1 die gleiche formale Struktur über sämtliche Motive, unabhängig davon, ob es sich um figural darstellende oder abstrakte Motive handelt.

²³⁵² Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 515.

²³⁵³ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 67f.

²³⁵⁴ Darüber hinaus werden Stellen, an denen die Spiralen aneinanderstoßen, durch herzförmige, flächig gemalte Zwickelfüllungen betont. Da die Spitzen dieser orthogonal ausgerichteten Zwickel zueinander zeigen, entsteht zwischen ihnen eine bilaterale Symmetrieachse und reduziert die diagonale Gleitsymmetrie der Spiralen, sodass deren Aspekt der Bewegung quasi zum Stillstand kommt; siehe dazu die Abbildung einer Umzeichnung dieses Motivs bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 68, Abb. 77,19.

²³⁵⁵ So setzt sich die gegenständliche Gestaltung der Spirale, mit der man in SH III A 1 begonnen hat, in dieser Phase fort. Einzelne Spiralen können nach einem v-förmigen linearen Mittelstück in zwei vertikal ausgerichteten kurvilinearen Linien auslaufen. Dieser Vorgang stellt die Genese eines finiten asymmetrischen ornamentalen Elements dar; siehe dazu die Abbildung einer Umzeichnung dieses Motivs bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 68, Abb. 77,20.

²³⁵⁶ Furumark unterteilt zwischen kurvilinearen Linien, die er von der Efeuranke ableitet, und eckigen, sogenannten Zungenmustern: Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 298. Doch strukturell zeigen beide das gleiche Phänomen einer linearen Dissoziierung.

Moment der Bindung, sondern auch das Phänomen der linearen Dissoziierung im Auge des Betrachters verstärken.²³⁵⁷

5.4.2.1.5.2. Die Struktur der Dekore mit figural bzw. gegenständlich darstellenden Motiven

Zusätzlich zu der bereits in SH III A 1 üblichen Praktik, die meisten ornamentalen Motive – unabhängig davon, ob es sich um figural darstellende oder abstrakte Motive handelt – einer bilateralen Symmetriewertigkeit unterzuordnen, werden sämtliche Motive in SH III A 2 der gleichen linear dissoziierenden graphischen Gestaltung unterzogen. Diese neu erworbene strukturell-formale Kompetenz geht in den mykenischen Vasendekoren der Phase SH III A2 mit der Einbettung zahlreicher neuer, figural darstellender Motive in die ornamentale Struktur einher. Während vegetabile und zoomorphe Motive sich auf nahezu sämtlichen Gefäßformen finden, lassen sich – meist mehrfigurige – Darstellungen menschlicher Figuren nur auf Krateren in einer Zone, die sich zwischen dem oberen Bereich des Vasenkörpers und dem Ansatz des Halses erstreckt, nachweisen.

Dekore mit figural darstellenden Motiven²³⁵⁸, die bereits in der späten Phase von SH III A 1²³⁵⁹ einsetzen, finden sich nun zahlreicher, doch sind insgesamt nur wenige Darstellungen erhalten, die bis auf einige Ausnahmen im Nahen Osten und auf Zypern²³⁶⁰ gefunden wurden.²³⁶¹ Die Dekore, auf denen neben Vogel- und Fischdarstellungen vor allem die Darstellungen menschlicher Figuren im Kontext von Wagendarstellungen zu sehen sind, bedecken einen großen Teil der Gefäßfläche. Es ist in den Untersuchungen zur mykenischen Vasenmalerei eine allgemein akzeptierte These, dass insbesondere die zuletzt aufgeführten Vasendekore mit Darstellungen menschlicher Figuren von monumentalen mykenischen Wandmalereien kopiert wurden, obwohl sich keine engen Parallelen in den gefundenen freskierten Fragmenten nachweisen lassen.²³⁶²

²³⁵⁷ Die dissoziierte Linie in einer der oben aufgeführten Formen wird häufig auch einfach als Friesreihung eingesetzt; siehe dazu: Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 298 Abb. 19.

²³⁵⁸ Bevorzugt wird für diese Motive der Krater. Neben Darstellungen von Vögeln und Fischen finden sich vor allem Wagendarstellungen: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 73.

²³⁵⁹ Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, S. 75ff.

²³⁶⁰ Dabei handelt es sich um Importe, wie sich aus dem Nachweis von argivischem Ton ergeben hat.

²³⁶¹ Zu den figuralen Darstellungen auf mykenischen Vasen siehe vor allem: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982.

²³⁶² Nie hingegen wurde die Frage gestellt, ob es nicht die Dekore der Vasenmaler waren, in denen zuerst die formalen Voraussetzungen für eine großformatige Wandmalerei entwickelt wurden.

5.4.2.1.5.2.1. Vasendekore mit vegetabilen Motiven

Darstellungen von floralen Motiven²³⁶³ in linear dissoziierender Manier finden sich in den mykenischen Vasendekoren dieser Phase, vor allem in den späteren Dekoren²³⁶⁴, häufig. Sie besitzen eine bilateral symmetrische Valenz und werden – entweder vertikal oder horizontal ausgerichtet – als Einzelmotiv oder in einer langgezogenen Reihung²³⁶⁵ eingesetzt.²³⁶⁶ Das einzelne Motiv zeichnet sich häufig durch eine kurvilinear dissoziierende Linienführung²³⁶⁷ mit einem mehrfachen Richtungswechsel aus.²³⁶⁸ Flankierende Voluten im Bereich des Stängels können den kurvilinearen Eindruck, der als Bewegung und damit als Lebendigkeit wahrgenommen wird, verstärken. Betrachtet man die eingesetzten graphischen Mittel, so handelt es sich bei den floralen Motiven dieser Zeit um komplexe, komposite Gebilde, deren Struktur sich als ein Kompositum heterogener linearer, in der Regel abstrakter ornamentaler Elemente erweist.²³⁶⁹ Daher besteht die *pictorialization*, die Furumark in diesem Vorgang sieht, vom Standpunkt des Betrachters aus formuliert, in einer kontextuellen visuellen Wahrnehmung einzelner, zum Teil heterogener ornamentaler Elemente. Erst im Auge des Betrachters konstituieren sich die häufig unverbundenen, wenn auch dicht nebeneinander stehenden Elemente zu einem figural darstellenden, vergegenständlichten Motiv.²³⁷⁰

²³⁶³ Mountjoy – sie folgt dabei Furumark [Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 288f.] – bezeichnet einige dieser Gebilde als *flowers*, andere hingegen als *hybrid flowers*: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 67. Sowohl Furumark als auch Mountjoy gehen davon aus, dass es sich bei den floralen Motiven dieser Phase um eine Hybridisierung bereits mykenischer Blumenmotive handelt. Doch lassen sich die floralen Motive dieser Phase in einzelne ornamentale Elemente zerlegen, was z.B. mit dem Efeublatt oder der Lilienblüte aus der vorherigen Phase nicht möglich ist. Da sich sämtliche pflanzlichen Motive dieser Phase aus einzelnen abstrakten Elementen zusammensetzen, von denen sich jedes genau benennen lässt, sich hingegen keine floralen Motive finden lassen, die eindeutig gegenständlich benannt werden können, wird in dieser Untersuchung der Terminus *florales Motiv* bevorzugt. Durch die Wahl des Begriffs *Motiv* wird deutlich, dass es sich um ein begrenztes bzw. abgrenzbares ornamentales Element handelt und das Adjektiv *floral* verweist zum einen auf den vegetabilen Charakter des Motivs – mithin handelt es sich um ein von unten nach oben einseitig gerichtetes Motiv – zum anderen verweist es auf die Darstellung einer Blüte bzw. Blume, ohne dass vermutlich eine genaue botanische Identifizierung vom Vasenmaler intendiert war.

²³⁶⁴ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 67.

²³⁶⁵ Im Gegensatz zu früheren Friesreihungen werden in dieser Phase auch horizontal laufende florale Motive, die sich antithetisch zueinander verhalten, eingesetzt; siehe dazu die Abbildung einer Umzeichnung dieses Motivs bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 78, Abb. 101,3.

²³⁶⁶ Siehe dazu die Abbildung einer Umzeichnung dieses Motivs bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 68, Abb. 77,2.

²³⁶⁷ Doch kann der Ansatz der Blütenblätter auch linear in Strahlenform um ein ovales Zentrum herum erfolgen; siehe dazu die Abbildung einer Umzeichnung dieses Motivs bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 68, Abb. 77,1-3.

²³⁶⁸ So kann ein floreales Motiv aus drei Halbkreisbögen, die sich um ein grundfarbig ausgespartes ovales Zentrum gruppieren und einem sich nach unten anschließenden geraden Stängel, der durch zwei Voluten flankiert wird, entstehen; siehe dazu die Abbildung einer Umzeichnung dieses Motivs bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 68, Abb. 77,1-3.

²³⁶⁹ Siehe dazu auch die vorherigen Anmerkungen.

²³⁷⁰ Zur *pictorialization* hybrider Motive siehe: Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 288f. Abb. 43-44.

5.4.2.1.5.2.2. Vasendekore mit zoomorphen Motiven

Da die Vogeldarstellungen in den Vasendekoren recht früh einsetzen und in den folgenden Stilphasen kontinuierlich auftreten, beschränkt sich die Untersuchung in den folgenden Abschnitten, die sich mit der Präsenz zoomorpher Motive in den mykenischen Vasendekoren beschäftigen, darauf, die Entwicklung der zoomorphen Motive in ihrer Relation zu den jeweiligen ornamentalen Kontexten exemplarisch an der Entwicklung der Vogeldarstellungen innerhalb der mykenischen Vasendekore aufzuzeigen.²³⁷¹

Bereits die wenigen erhaltenen Gefäße mit Vogeldarstellungen in umlaufenden Friesen der Phase SH III A 1²³⁷² zeichnet eine den vegetabilen Motiven analoge kurvilineare Linienführung mit transparenter Binnengliederung aus. So werden die Formen der äußeren Konturen der stets in einigem Abstand aufeinander folgenden Vögel in analogen Binnenzeichnungen wieder aufgenommen. Die ausgesparten Flächen zwischen diesen Linien werden mit parallel gesetzten Punkten und Strichen gefüllt.²³⁷³ Nur vereinzelt schweben Füllornamente zwischen den einzelnen Figuren, die sich über die gesamte Höhe des Vasenkörpers erstrecken. Eine formale oder farbliche Beziehung zu den horizontal umlaufenden rahmenden Zonen im Fuß- und im Schulterbereich entsteht in diesen Dekoren nicht.²³⁷⁴

In SH III A 2 werden die Vogeldarstellungen in umlaufender Reihung²³⁷⁵ auf unterschiedlichen Gefäßtypen fortgesetzt, jedoch zeigen die Vogelfiguren nun eine veränderte Silhouette.

Die breiter gewordenen, häufig birnenförmigen Vogelkörper, in die unterschiedliche, linear dissoziierte ornamentale Elemente meist flächendeckend hineingesetzt sind, umgibt ein kräftiger schwarzer Kontur. Im Gegensatz zu der Zunahme der Körperfläche und ihrer aufwendigen ornamentalen Gestaltung werden die Extremitäten – wie Kopf, Schwanz, Beine und Füße – in ihrer Größe und in ihrer formalen Gestaltung reduziert. In die geringe Fläche, die in den Friesen von den opulenten Vogelkörpern noch ausgespart wird, werden unterschiedliche Füllornamente

²³⁷¹ Darüber hinaus ist das Vogelmotiv das am häufigsten verwendete figural darstellende Motiv in der mykenischen Vasenmalerei: Dirk Lenz, *Vogeldarstellungen in der ägäischen und zyprischen Vasenmalerei des 12.-9. Jahrhunderts v. Chr. Untersuchungen zu Form und Inhalt*, Espelkamp 1995, S. 10.

²³⁷² Zu den Vorläufern, die noch den Stil der minoischen *Palaststilamphoren* zeigen, siehe vor allem: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, S. 73.

²³⁷³ Dies gilt auch für den Kontur des Halses, der ebenfalls mit einer Punktreihe gefüllt ist; siehe dazu die Abbildung der folgenden Anmerkung. Eine Alternative stellt der lineare Hals dar; siehe dazu die Abbildung einer Kanne aus Theben bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. VII.5.

²³⁷⁴ Siehe dazu die Abbildung einer Kanne aus Attika bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. VII.6.

²³⁷⁵ Diese Aussage muss hypothetisch bleiben, da der fragmentierte Zustand der Funde in vielen Fällen nur die Fragmente eines Vogels zeigt. Doch da sich bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt keine Anhaltspunkte auf antithetische Vogeldarstellungen ergeben haben, besitzt eine Motiv-Reihung die größere Wahrscheinlichkeit.

eingestellt.²³⁷⁶ Sowohl die Vogelkörper, die sich letztlich aus ornamentalen Elementen zusammensetzen als auch die Füllornamente zeichnen sich durch eine den ornamentalen und vegetabilen Motiven analoge linear dissoziierende Darstellungsweise aus. Durch die stilistische Neuerung, figural darstellende Motive in ornamentale Elemente aufzulösen, verringert sich der formale Unterschied zwischen beiden Darstellungsmodi, ein Prozess, der in den folgenden Phasen der mykenischen Vasenmalerei dazu führt, dass sich die gesamte Fläche des Vasendekors zu einer dekorativen Einheit entwickeln kann.

5.4.2.1.5.2.3. Vasendekore mit Darstellungen menschlicher Figuren

Bereits in der Phase SH III A 1 lassen sich die ersten Darstellungen menschlicher Figuren auf Krateren nachweisen.²³⁷⁷ Bei den meisten dieser frühen Darstellungen handelt es sich um das Motiv der Wagenfahrt, welches sich vor allem in den Dekoren cypriotischer Vasen findet. Obgleich Tonanalysen ergeben haben, dass der Ton dieser Gefäße aus der Argolis stammt, sodass es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Importware handelt, soll dennoch auf das Verfolgen dieses Motivs in den unterschiedlichen Stilphasen verzichtet werden, zum einen, weil sich derartige Darstellungen in den Dekoren des mykenischen Festlandes – vor allem in den frühen Phasen – wesentlich seltener nachweisen lassen²³⁷⁸, zum anderen, weil im Zentrum dieser Untersuchung die Beziehung zwischen Ornament und Figur steht, und diese Beziehung lässt sich besser über die Entwicklung der Einzelfigur verfolgen als an einem derart komplexen Motiv²³⁷⁹ wie der Wagenfahrt.²³⁸⁰ Aus diesem Grund wird auch auf die Analyse sportlicher Szenen – wie den sogenannten Boxerszenen – verzichtet, da derartige Szenen häufig mit Stierdarstellungen verbunden werden.

²³⁷⁶ Siehe dazu die Abbildung des sogenannten Petsas-Krater aus Mykene und die Abbildung einer Umzeichnung des Frieses bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. VIII.14. Die Vogelkörper sind mit unterschiedlichen ornamentalen Elementen bzw. Mustern gefüllt, u. a. mit Punktreihen, Fischgrättern, einer Rosette u.ä. Zwischen den Hälsen füllen Palmetten die Zwickel. Analoge Palmetten bedecken auch den Hintergrund.

²³⁷⁷ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 73; siehe dazu auch die Bemerkungen über die eventuelle Abhängigkeit der mykenischen figural darstellenden Vasenmalerei von der großformatigen Wandmalerei: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 149.

²³⁷⁸ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 109.

²³⁷⁹ In dem Motiv der Wagenfahrt sind die Figuren bereits in einen Kontext mit den Pferden und den Wagen eingebettet, sodass eine Kontaktierung zu ornamentalen Elementen sich schwierig gestaltet.

²³⁸⁰ Wenngleich auch das geschlossene Motiv der Wagenfahrt enge Beziehungen zu ornamentalen Elementen unterhält. So findet sich z.B. das Motiv der Wagenfahrt zusammen mit ornamentalen Füllmotiven auf dem Krater von Enkomi jeweils unter dem Henkel. Auf den beiden eigentlichen Schauseiten hingegen werden großformatige Oktopoden dargestellt; siehe dazu vom sogenannten Krater von Enkomi die Abbildung einer Henkelseite mit der Darstellung einer Wagenfahrt und die Abbildung einer der sogenannten Schauseiten mit der Darstellung eines Oktopus bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. III.2.

Die Frage nach dem Ursprung oder nach der Abhängigkeit der Darstellungsform der menschlichen Figur in der mykenischen Vasenmalerei wird nach wie vor kontrovers diskutiert. Während z. B. Immerwahr²³⁸¹ von einer Abhängigkeit der mykenischen Vasenmaler von den minoischen und mykenischen Freskenmalern ausgeht, plädiert Vermeule für eine weitgehende Unabhängigkeit der mykenischen Vasenmaler. Nach Vermeule zeichnet sich die ägäische Freskenmalerei in Bezug auf die Darstellungen von Figuren durch zwei Stilvarianten aus, durch eine kurvilineare, lockere Formgebung für die Tiere und eine streng reglementierte Darstellung der menschlichen Figur in der Form eines Uhrglaskörpers.²³⁸² Vermeule führt dies darauf zurück, dass es für den Typus des Soldaten, wie er z. B. in den Miniaturfresken von Thera dargestellt wurde, keine stilistische Tradition gab, weshalb man diesen Figurentypus mit dem Uhrglaskörper – ebenso wie einige signifikante Posen – erfand. Nach Vermeule führt eine Vorliebe für militärische Darstellungen auch in der mykenischen Vasenmalerei zu einer analogen Erfindung. Vermeule sieht daher keine Notwendigkeit, nach Vorläufern dieses Typus in der ägäischen Wandmalerei zu suchen, da dieser Typus ihrer Meinung nach eine derartig reduzierte, stereotype Darstellungsform ist, die jederzeit und überall aus der Notwendigkeit geboren werden kann, wenn man figural darstellen will. Es wird in den folgenden Abschnitten über die Entwicklung der menschlichen Figur in der mykenischen Vasenmalerei zunächst zu prüfen sein, ob es sich bei den mykenischen Darstellungen menschlicher Figuren tatsächlich um eine stereotype Darstellungsform ohne Variationen handelt. Des Weiteren muss – soweit noch erhalten – die Frage nach dem ornamentalen Kontext gestellt werden. Obwohl es sich um Vasendekorationen handelt, die als dekorative Einheiten behandelt werden sollten, hat Vermeule in ihrer Untersuchung davon abgesehen, die menschlichen Figuren in ihrem ornamentalen Kontext zu untersuchen. Betrachtet man jedoch einzelne Elemente nur isoliert, besteht die Gefahr, dass man die Bedeutung des Kontextes für die stilistische Entwicklung der eingestellten Figur nicht berücksichtigt und daher zu fragwürdigen Einschätzungen kommt. Dabei weist selbst Vermeule darauf hin, dass die Darstellung einer isolierten menschlichen Figur innerhalb einer Vasendekoration ein besonderer Aspekt der figural darstellenden Dekore ist, den nur mykenischen Vasen aufweisen, die auf dem Festland gefunden wurden.²³⁸³

²³⁸¹ Doch betont auch Immerwahr: *However, it was after the destruction of the palaces that the inventiveness of the vasepainter came to the fore and some of the finest and most imaginative pieces belong to this late period.*: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 149. Ähnlich urteilt auch Furmark: Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 446-454.

²³⁸² Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, S. 72.

²³⁸³ Diese isolierten Figuren stehen im Gegensatz zur cypriotischen Tradition der Wagenszenen, in denen die menschlichen Figuren in einem fest definierten Kontext stehen, ohne jedoch bei einer spezifischen Handlung gezeigt zu werden, denn in den Wagenszenen werden keine Aktionen dargestellt, sondern ein Zustand vorgestellt;

Bereits bei der ersten erhaltenen Darstellung einer menschlichen Figur auf einer Vasenscherbe aus Ägina wird die Bedeutung des Kontextes deutlich, denn es handelt sich bei der Figur, die auf einem Fisch oder auf einem fischähnlichen Schiff zu balancieren scheint, rein formal um die dekorative Füllung eines Paneels.²³⁸⁴ Die nach links ausgerichtete dunkle Figur konstituiert sich aus strichförmigen Beinen, einer schmalen, nach links [von der Seite der Figur aus] gedrehten Hüftpartie und aus einem dreieckförmigen, frontal gegebenen Oberkörper. Der Kopf, auf dem vermutlich ein Helm mit einem nach oben gebogenen vorderen oberen und einem nach unten gebogenen hinteren unteren Ende sitzt, ist im Profil gegeben. Auf einer Linie mit der Basisseite des Dreiecks, welche den Abschluss der Oberkörpers bildet, liegen die strichförmigen Oberarme, von denen die beiden Unterarme in einem nahezu rechten Winkel abgespreizt sind, der rechte Unterarm der Figur nach oben, der linke Unterarm nach unten. An den beiden Enden sitzen jeweils drei Striche als Kennzeichnung der Hände. Diese Konstruktion der Arme verleiht ihnen im Auge des Betrachters eine rotationssymmetrische Valenz.

Einen flächigen Sanduhrkörper – zusammengesetzt aus zwei Dreiecken, deren Spitzen aufeinander treffen – besitzen die nur zum Teil erhaltenen Figuren auf zwei Vasenfragmenten aus Akrotiri.²³⁸⁵ Beide Figuren haben jeweils in einem Winkel von 45° erhobene Arme, sodass von Arm zu Arm unter Einbindung des dreieckförmigen Oberkörpers ein Zickzackmuster aus drei nach oben geöffneten Hasten entsteht. Auch das einzige erhaltene Bein ist als vertikale Zickzackhaste an die Ecke der Breitseite des unteren Dreiecks angesetzt.²³⁸⁶ Im Gegensatz zu diesen beiden Fragmenten, auf denen weitgehend geometrisierte, bilateral symmetrisch ausgerichtete menschliche Figuren dargestellt sind, ist die Geometrisierung der Figur auf der Scheibe von Ägina auf den Oberkörper und auf die Arme beschränkt.

Eine aufwendigere Form der Ornamentalisierung im Sinn einer linearen Dissoziierung weist eine Figur auf einer Kanne aus Melathria²³⁸⁷ auf, die in eine vertikale Felddekoration mit kurvilinearen dunklen Streifen, die ihrerseits von dunklen Linien flankiert werden, eingebunden ist. Die nach rechts gewandte, weitgehend asymmetrische Figur ist mitten in das Feld, welches sich diametral entgegengesetzt zu dem Feld über dem Henkelansatz befindet, eingestellt. Aufgrund dieser Position befindet sich die Figur im Zentrum des gesamten Vasendekors. Ihr

siehe dazu auch: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, S. 78.

²³⁸⁴ Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. VII C.

²³⁸⁵ Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. VII A.

²³⁸⁶ Auf den ornamentalen Kontext kann in diesem Fall nicht geschlossen werden

²³⁸⁷ Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. VIII.6.

Körper ist aus heterogenen flächigen und linear graphischen Elementen zusammengesetzt: Zwischen dunkelfarbenen, unregelmäßig geformten seitlichen Begrenzungen öffnet sich eine hellgrundige Mittelzone, die mit Fischgrätmuster²³⁸⁸ bedeckt ist. Das Fischgrätmuster²³⁸⁹ stellt auch die Verbindung zwischen dem Körper und dem Kopf her, da sich aus zwei linearen Elementen dieses Musters der Hals mit dem Kinn konstituiert.²³⁹⁰ In der Hand des ausgestreckten, auf Schulterhöhe angehobenen rechten Armes hält die Figur einen länglichen Gegenstand.²³⁹¹ Der rechte Arm – ebenso wie beide Beine – und der parallel zur rahmenden Linie herabhängende Gegenstand sind als dunkle Streifen angegeben. Zur Hand bzw. zu den Füßen hin verbreitert sich der Streifen jeweils zu einer ovalen Fläche, an deren äußerstem rechten Ende fünf Striche als Kennzeichnung der jeweiligen Endglieder²³⁹² sitzen.²³⁹³ Im Bereich des Kopfes sind sämtliche Konturen und Details in Umrisszeichnung wiedergegeben.²³⁹⁴ Die Figur präsentiert sich dem Betrachter sowohl als ein graphisches Kompositum aus flächigen und linearen Elementen als auch als ein strukturelles Kompositum, als eine Verbindung aus primär ornamentalen und primär darstellenden Elementen. Der heterogene Aufbau spiegelt sich auch in der symmetrischen Valenz der Figur wieder. Im Gegensatz zur vertikalen Mitte der Figur, welche aufgrund des Fischgrätenmusters eine bilateral symmetrische Valenz besitzt, sind sämtliche Randbereiche der Figur vom Kopf bis zu den Füßen asymmetrisch orientiert. Dies führt dazu, dass die Figur als zerrissen wahrgenommen wird.²³⁹⁵

²³⁸⁸ Vom Aspekt einer linearen Dissoziation aus betrachtet, stellt das Fischgrätmuster eine Dissoziation zweier rechtwinklig aufeinandertreffender Hasten dar.

²³⁸⁹ Eine analoge ornamentale Struktur besitzen auch zwei kleine Figuren auf einer Miniatur-Hydria aus Mykene, dem sogenannten *Circus Pot*; siehe dazu die Abbildung der Kanne und ihre Abrollung bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. VIII.8. Doch beide Figuren werden ohne dunkle, flächige Bestandteile dargestellt. Abgesehen von dem ausgesparten hellgrundigen Gesicht und den strichförmigen Beinen weist hingegen die dritte Figur nur dunkle Flächen auf. Dies zeigt, dass die kompositen Bestandteile der Figur auf der Kanne aus Melathria lediglich als konstruktive Elemente zum Aufbau einer Figur verstanden worden sind, die in unterschiedlichen Positionen der menschlichen Figur eingesetzt werden können, d.h. kompatibel sind.

²³⁹⁰ Eine analoge Struktur zeigen in späteren Dekoren auch die Vogelprotomen [SH III C mittlere Phase]; siehe dazu: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. XI.120.

²³⁹¹ Nach Vermeule handelt es sich dabei um einen Prügel oder ein Messer: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, S. 80.

²³⁹² Als Kennzeichnung der Finger bzw. der Zehen.

²³⁹³ Eine ähnliche Nähe der Figur zur ornamentalen Rahmung zeigt das Fragment eines Kraters aus Amyklai. Hier weisen ein horizontaler strichförmiger Arm und die dazugehörige Hand einer verlorengegangenen Figur aus einem Triglyphen-Paneel auf die sich nach rechts hin anschließende Triglyphe, die aus einer vertikalen Reihung von Kreisen, flankiert von einem vertikalen Strich, besteht. In dem sich rechts anschließenden Triglyphen-Paneel beugt sich der Kopf einer zweiten, nur in Teilen erhaltenen Figur nach links. Der [rechte] Arm der Figur verläuft ondulierend in einem ab- und einem aufwärtssteigenden Bogen nach links: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. VIII.11.

²³⁹⁴ Dies gilt für den Umriss der Kalotte [oder des Helms] und des Gesichtsschädels ebenso wie für die zackenförmige Angabe der Haare auf der Kalotte. Auch die herabhängenden Wedel, die eventuell die Bekrönung eines Helmes darstellen, sind linear angegeben.

²³⁹⁵ Diese Beschreibung erfasst jedoch lediglich die Wahrnehmung des modernen Betrachters.

Die heterogene Struktur der Figur aus Melathria, die einhergeht mit einem Wechsel zwischen hellgrundigen und dunklen Arealen innerhalb des Umrisses, erleichtert eine Präsentation der Arme auch innerhalb des Körperbereichs. Handelt es sich hingegen um eine homogene dunkle Silhouette, so wird dieses Unterfangen schwieriger. Ein Fragment eines Kraters aus Ayios Stephanos in Lakonien mit der Darstellung einer unvollständig erhaltenen männlichen Figur²³⁹⁶ weist eine zur figuralen Darstellung von Melathria entgegengesetzte Lösungsmöglichkeit auf. Der über die Brust gelegte Arm²³⁹⁷ wird über einer ausgesparten hellgrundigen Zone als dunkles Wabenmuster angegeben.²³⁹⁸

Die aufgeführten heterogenen Beispiele zeigen, dass es in dieser Phase der mykenischen Wandmalerei mitnichten die von Vermeule postulierte stereotype Chiffre der menschlichen Figur gibt, sondern dass die figuralen Darstellungen sehr variabel gehandhabt werden. So hat es den Anschein, als könne man je nach dem Bedarf des ornamentalen oder figural darstellenden Kontexts die komposit strukturierten Figuren unterschiedlich zusammensetzen.²³⁹⁹

5.4.2.1.5.3. Zusammenfassung: Die Strukturprinzipien der SH III A 2-Dekore

5.4.2.1.5.3.1. Die Strukturprinzipien der rein ornamentalen Dekore

1. Der Schulterbereich bleibt weiterhin für die Präsentation heterogener ornamentaler Friese die wichtigste Zone.
2. Eine zunehmende Homogenisierung in der Farbgestaltung verstärkt die Wahrnehmung einer in Bezug auf die Fläche geschlossenen Dekorationsform.
3. Eine weitgehende lineare Dissoziation der Motive
 - erhöht die Kompatibilität der einzelnen Motive untereinander,
 - reduziert den Einsatz von Füllornamenten, da weite Bereiche der Grundfläche bereits von den Elementen der linearen Dissoziation besetzt sind und
 - trägt – wie auch die homogene Farbgestaltung – zur Wahrnehmung eines flächenmäßig geschlossenen Dekors bei.
4. Darüber hinaus erleichtert das Phänomen der linearen Dissoziation auch die Konfiguration figural darstellender Motive aus ornamentalen Elementen [*Pictorialization*] und ihre Integration in ornamentale Dekore.

²³⁹⁶ Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, Mycenaean Pictorial Vase Painting, Cambridge Mass. 1982, Abb. VIII.7.

²³⁹⁷ Dadurch wird die bilateralsymmetrische Valenz, welche die Silhouette des Oberkörpers besitzt, zunichte gemacht.

²³⁹⁸ Ikographische Alternative wäre ein Waffengehänge. Doch ändert dies nichts an der versierten ornamentalen Struktur, die erlaubt, ohne einen weiteren Farbauftrag eine menschliche Figur differenzierend zu gestalten.

²³⁹⁹ Im Sinn von *form follows function*.

5.4.2.1.5.3.2. Die Strukturprinzipien der figural darstellenden Dekore

1. Vegetabile Motive präsentieren sich dem Betrachter als ein formales und strukturelles Kompositum. Sie konstituieren sich aus abstrakt geometrischen linear dissoziierten Motiven um eine bilaterale symmetrische Struktur herum.
2. Auch bei der Genese der zoomorphen Motive spielt die lineare Dissoziation zunächst eine wichtige Rolle. In einer zweiten Phase wird der Kontur des Vogelkörpers dann zum Rahmen unterschiedlicher ornamentaler Elemente und die zahlreichen Vogelfriese dieser Phase präsentieren sich formal als eine Reihung ornamentaler Komposita. Analog der Genese der vegetabilen Motive konstituieren sich auch die meisten Vogelmotive aus heterogenen ornamentalen Elementen. Im Unterschied zu den vegetabilen Motiven wird jedoch bei der Genese der zoomorphen Motive zunächst weitgehend auf den Aufbau einer bilateral symmetrischen Struktur verzichtet. Die asymmetrische Ausrichtung der zoomorphen Motive in einer Fries-Reihung wird vom Auge des Betrachters zunächst als eindeutige Ausrichtung des Motivs nach rechts oder links wahrgenommen. In Verbindung mit dem gleitsymmetrischen Prozess, der in einer Friesreihung herrscht, wird diese Beobachtung in eine Bewegungsrichtung des gesamten Frieses umgedeutet.
3. Eine eindeutige Ausrichtung nach rechts oder links zeigen auch fast sämtliche Darstellungen männlicher Figuren in dieser Phase. Dafür wird die bilaterale symmetrische Struktur der sogenannten Uhrglaskörper der frühen Phase zugunsten einer stärkeren asymmetrischen Struktur aufgegeben. Latente bilaterale Symmetrien werden in einigen Fällen lediglich noch durch zentral eingesetzte, bilaterale symmetrische ornamentale Elemente erzeugt. Werden derartig konstruierte Figuren in ornamentale Felder eingestellt, so wird dennoch von den seitlich rahmenden, miteinander formal korrespondierenden Ornamenten eine bilaterale symmetrische vertikale Mittelachse in den Figuren erzeugt. Die Symmetrisierung der Figur erfolgt in diesem Fall quasi extrakorporal, ist kontextbezogen. Dadurch erhält die einzelne Figur einen größeren Spielraum für ihre Gesten und Handlungen.
4. Im Gegensatz zu den bilateral symmetrischen vegetabilen Motiven zeichnen sich zoomorphe und anthropomorphe Motive durch eine primär asymmetrische Ausrichtung aus.
5. Alle drei Modi der figural darstellenden Motive sind jedoch primär vertikal organisiert und in Bezug auf unten und oben eindeutig gekennzeichnet, was zunächst einer inversen horizontalen Wiedergabe als Folge einer horizontalen Spiegelung im Wege steht, da ein derartiger Vorgang zu einer Verringerung bzw. Aufhebung der Bedeutungsebene führt.²⁴⁰⁰

²⁴⁰⁰ Eine direkte horizontale Spiegelung vegetabiler Motive zeigt im ägäischen Raum zuerst das Dekor einer Schüssel aus Dendra; sieh dazu die Abbildung der Außenseite einer Silberschüssel aus Enkomi mit einem kompositen Fries, der sich alternierend aus Bukranien und gespiegelten Lotosblüten zusammensetzt: William Stevenson Smith,

6. Im Kontext eines rahmenden Ornamentfeldes kann die Orientierung eines von unten nach oben ausgerichteten Motivs auch auf die ornamentale Rahmung übertragen werden, sodass auch hier ein latentes vertikales Gerichtetsein entsteht.
7. Dadurch erfahren neutrale ornamentale Elemente eine Polarisierung, die um so stärker ausfällt, je weniger geeignet die eingestellten Motive sich in Bezug auf eine horizontale Spiegelung erweisen. Dies zeigt, dass die Struktur der Ornamentik in Beziehung zum figural darstellenden Motiv steht.
8. In Bezug auf eine horizontale Spiegelung liegt der strukturelle Unterschied zwischen vegetabilen einerseits und zoomorphen und anthropomorphen Figuren andererseits darin, dass eine bilateral symmetrische Struktur, wie sie die vegetabilen Motive aufweisen, leichter zu einer horizontalen Spiegelung zu führen scheint als eine vertikal weitgehend asymmetrische Struktur, wie man sie bei den meisten zoomorphen und anthropomorphen Motiven in der mykenischen Vasenmalerei findet.
9. Andererseits erleichtert die Einbindung primär asymmetrisch organisierter zoomorpher und anthropomorpher Motive in vertikal organisierte ornamentale Randzonen ihre vertikale Spiegelung im benachbarten ornamentalen Feld.
10. Letztlich führen die unterschiedlichen symmetrischen Valenzen zu einer Diskrepanz bzw. zu einer divergierenden Spannung zwischen den orthogonal ausgerichteten Motiven einerseits und den horizontalen Streifen und ornamentalen Bändern andererseits.

5.4.2.1.6. SH III B: Das Entstehen einer neuen ornamentalen Struktur

Im Gegensatz zu Furumark, der eine von ihm postulierte stilistische Einheit der Phase SH III B nur mit Gefäßgruppen aus sepulkralen Kontexten ermittelte, haben neuere Grabungen in den Siedlungen von Mykene und Tiryns den Nachweis erbracht, dass die Keramik von SH III B in zwei unterschiedliche Phasen zerfällt.²⁴⁰¹ Dennoch soll in diesem Abschnitt bei der Analyse der Dekore auf eine Unterteilung in SH III B 1 und SH III B 2 verzichtet werden; zum einen deswegen, weil sich zwar einige Gefäßformen²⁴⁰² deutlich verändern²⁴⁰³, während sich

Interconnections in the Ancient Near East. A Study of the Relationships between the Arts of Egypt, the Aegean, and Western Asia, New Haven and London 1965, Abb. 52.

²⁴⁰¹ Zur Differenzierung dieser Phase in SH III B 1 und SH III B 2 siehe vor allem: Elizabeth French, A Group of Late Helladic III B 1 Pottery from Mycenae, BSA 61, 1967, S. 216-238; und: dieselbe, Pottery from Late Helladic III B 1 Destruction Context at Mycenae, BSA 62, 1967, S. 149-193. Auch bei Schachermeyer findet sich diese Einteilung: Fritz Schachermeyer, Forschungsbericht über die Grabungen und Neufunde zur Ägäischen Frühzeit, AA 1962, S. 222.

²⁴⁰² In dieser Phase tauchen zahlreiche Gefäßformen auch auf Ideogrammen der Linear B Tafeln auf; siehe dazu vor allem: Penelope A. Mountjoy, Mycenaean Pottery. An Introduction, Oxford 2001, S. 81.

²⁴⁰³ Zur Veränderung der Gefäßformen bzw. dem Auslaufen einiger Gefäßformen in SH III B 1 und SH III B 2 siehe vor allem: Penelope A. Mountjoy, Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification, Göteborg 1986, S. 93 und S. 121.

die Strukturen der ornamentalen Dekore in beiden Phasen nicht wesentlich voneinander unterscheiden, zum anderen deshalb, weil sich in den wenigen erhaltenen figural darstellenden Vasendekoren keine eindeutige Differenzierung innerhalb der Phase SH III B nachweisen lässt. Gegenüber den Dekoren der vorherigen Stilphase SH III A 2 zeigen die Dekorationen in SH III B in Bezug auf die Verwendung der Motive zwar eine Kontinuität, in Bezug auf die ornamentale Struktur jedoch eine grundlegende Veränderung. Während die meisten Vasendekore der vorherigen Stilphase aufgrund der zahlreichen horizontal umlaufenden Friese im Auge des Betrachters primär als horizontal symmetrisch ausgerichtet wahrgenommen werden, setzen sich in den SH III B-Dekoren zunehmend bilateral symmetrische ornamentale Elemente bzw. Motive in orthogonaler Ausrichtung durch.²⁴⁰⁴ Dies führt im Auge des Betrachters dazu, derartige Dekore primär als vertikal ausgerichtet wahrzunehmen.²⁴⁰⁵

5.4.2.1.6.1. Das ornamentale Dekor

5.4.2.1.6.1.1. Ein ornamentales Novum: die sogenannte Triglyphe

Die mit der Zunahme von bilateralen Symmetrien häufig einhergehende orthogonale Ausrichtung der einzelnen ornamentalen Elemente bzw. Motive²⁴⁰⁶ wird durch eine Veränderung der dekorativen Struktur verstärkt. So verbreitert sich die schmale Zone im Schulterbereich, die in den späten SH III A 2-Dekoren als einzige Zone für heterogene ornamentale oder figural darstellende Friese zur Verfügung steht. Den größten Teil der Vasenfläche hingegen bedecken in den Dekoren der meisten Gefäßformen allmählich horizontal umlaufende Streifen unterschiedlicher Breite in Hell und Dunkel.²⁴⁰⁷ Vor allem in den Dekoren offener Gefäßformen wird das nun zur Verfügung stehende breite Band, das sich häufig vom breitesten Durchmesser des Vasenkörpers bis zur Mündung hin erstreckt, zu einer vertikalen Unterteilung in einzelne Felder genutzt. Diese neuartige ornamentale Struktur stellt den Beginn des sogenannten Triglyphen-Dekors²⁴⁰⁸ dar, welches auch in der Form des Frieses in dieser Phase in der Regel einer

²⁴⁰⁴ So findet sich das Motiv der sogenannten Ohrschnecke, welches in den SH III A 2-Dekoren vertikal, diagonal und horizontal eingesetzt wird, in den späten SH III B-Dekoren nur noch in vertikaler Ausrichtung: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 93 und S. 95.

²⁴⁰⁵ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 82.

²⁴⁰⁶ Zu einer orthogonalen Ausrichtung derartiger Friese tragen auch die figural darstellenden Motive bei.

²⁴⁰⁷ Auch in den nach wie vor eingesetzten Bereichen mit horizontal umlaufenden Streifen findet eine Veränderung in Form einer Differenzierung statt: Jeweils zwei annähernd gleich breite dunkle horizontale Streifen rahmen eine Zone mit schmalen Streifen, welche sich mitunter beinahe zu Linien reduzieren. Dadurch wird zum einen die Wahrnehmung einer eventuell vorhandenen horizontalen Mittelachse zurückgenommen und zum anderen das Dekor infolge des dichten Netzes horizontaler Streifen weniger dunkel wahrgenommen, d. h. das Dekor erfährt eine Aufhellung.

²⁴⁰⁸ Der Terminus *Triglyphe* für eine derartige Dekorationsform ist unglücklich gewählt, weil er die Beschreibung eines späteren architektonischen Bauornamentes für ein zeitlich wesentlich früher entstandenes ornamentales Dekor übernimmt. Da er jedoch in der Forschung zur mykenischen Keramik von sämtlichen Autoren verwendet wird, greift auch die vorliegende Untersuchung auf diesen Begriff zurück. Treffender gewählt ist jedoch der englische

bilateralen Symmetrie unterliegt, da sich jeweils auf einer Vasenseite drei Triglyphen-Module²⁴⁰⁹ reihen, eine zentral positionierte, breitere und zwei flankierende, schmalere im Bereich der beiden Henkel.²⁴¹⁰ Abgesehen von der bilateral symmetrischen Anordnung der Triglyphen-Module wird jedes Triglyphen-Paneel²⁴¹¹ als leeres, in sich geschlossenes Feld bei analoger beidseitiger vertikaler Rahmung²⁴¹² zunächst als bilateral symmetrisch wahrgenommen.²⁴¹³ Das vertikale Rastersystem eines Triglyphenfrieses kann jedoch analog zu den horizontal umlaufenden Streifen auch mit unterschiedlichen ornamentalen Elementen oder Mustern gefüllt werden.²⁴¹⁴ In diesem Fall kann sich – je nach Wahl des bzw. der eingestellten Element(e) – eine bilaterale Symmetrieachse, eine horizontale Symmetrieachse, ein finites Rotationszentrum oder auch eine Asymmetrie im Triglyphen-Paneel ausbilden.²⁴¹⁵ Darüber hinaus kann – im Gegensatz zu horizontalen Bändern – auch die singuläre vertikale lineare Rahmung der Triglyphe selbst mit schmalen vertikalen Friesen bzw. Musterstreifen²⁴¹⁶ verziert werden, sodass innerhalb der Triglyphen-Zone ein komposites Muster mit unterschiedlichen gitterartigen ornamentalen Elementen entsteht.²⁴¹⁷

Terminus *panelled pattern*, weil er auf die Bedeutung der Felder zwischen den Triglyphen verweist; siehe dazu: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 82.

²⁴⁰⁹ Unter einem Triglyphen-Modul wurde jeweils ein Paneel verstanden, das von zwei Triglyphen seitlich vertikal gerahmt wird.

²⁴¹⁰ Das bilateral symmetrische, auf eine Vasenseite beschränkte ornamentale System wird durch die flankierenden Henkel noch verstärkt.

²⁴¹¹ Der Begriff Triglyphen-Paneel wird in der mykenischen Periode dem Begriff der Metope vorgezogen, da sich das Bildfeld, mit dem Begriff der Metope verbunden ist, erst entwickeln muss. In der mykenischen Vasenmalerei hingegen kann ein Triglyphen-Paneel entweder leer, ornamental oder mit mit figural darstellenden Motiven oder mit einer Kombination aus beidem gefüllt sein.

²⁴¹² Dies kann im einfachsten Fall eine vertikale Linie sein.

²⁴¹³ Und zwar als antithetisch bzw. heraldische symmetrisch, da sich im leeren unbesetzten Triglyphen-Paneel nur im Auge des Betrachters eine bilateral symmetrische Mittelachse ausbildet.

²⁴¹⁴ So können die Triglyphen u. a. Reihen von Halbkreisen, Rhomben, u-förmige Muster oder einfach Wellenlinien, alles in vertikaler Ausrichtung, enthalten: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 93 und S. 95.

²⁴¹⁵ Während die unterschiedlichen Symmetriewerten eine antithetisch orientierte bilaterale Symmetrie, welche bei analoger vertikaler Triglyphen-Rahmung innerhalb des Triglyphen-Paneels entsteht, durch formale Korrespondenz mit der Triglyphen-Rahmung verstärken können [im Fall einer zentralen bilateralen Symmetrieachse] oder zumindest unangetastet lassen können [im Fall eines eingestellten zentralen finiten rotationssymmetrischen Motivs], so reduziert oder zerstört hingegen eine asymmetrische Füllung des Triglyphen-Paneels die ursprünglich antithetisch bilateral symmetrische Ausrichtung des leeren Triglyphen-Paneels.

²⁴¹⁶ In der einfachsten Form können sich mehrere schwarze, parallel geführte vertikale Linien zu einer ornamentalen Rahmung konstituieren; siehe dazu die Abbildung der Rekonstruktion einer Schüssel bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 93 und S. 119 Abb. 146,1. Während zentrale Triglyphen in SH III B 1 häufig durch einen vertikalen Bogenfries – ein Motiv, welches nur in SH III B 1 auftritt – gerahmt werden, flankieren in den SH III B 2-Dekoren häufig Halbrosetten die zentralen Triglyphen: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 93 und S. 95.

²⁴¹⁷ Die einzelnen Triglyphen eines Triglyphenfrieses können unterschiedlichen symmetrischen Strukturen unterliegen; siehe dazu die Abbildung einer zeichnerischen Rekonstruktion einer Schale mit hohem Fuß bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 119, Abb. 146,1. Selbst wenn die Muster der einzelnen Triglyphen als Reihung angeordnet sind und daher aufeinander bezogen keine antithetische vertikale Spiegelung entsteht, so fördert doch der Vorgang der analogen Reihung im Auge des

Einen Hinweis auf eine Bevorzugung bilateral symmetrischer Strukturen innerhalb der gesamten ornamentalen Dekoration liefern die späten SH III B-Dekore, in denen das zentral gesetzte Triglyphen-Modul zu der am häufigsten verwendeten ornamentalen Struktur wird.²⁴¹⁸ Nicht nur das allmählich sich verbreiternde zentrale Triglyphen-Modul, sondern auch die seitlichen Triglyphen-Module werden nun mit horizontal laufenden Friesen bzw. Mustern, wie z. B. horizontalen Wellenlinien²⁴¹⁹ oder mit finiten ornamentalen Elementen bzw. Motiven²⁴²⁰, gefüllt. Durch den zunehmenden Einsatz nicht nur vertikal, sondern auch horizontal und/oder rotationssymmetrisch orientierter ornamentaler Füllungen findet vor allem im Zentrum der Triglyphen-Paneele ein Ausgleich unterschiedlicher symmetrischer Wertigkeiten im Sinne einer Neutralisation statt.²⁴²¹ So entwickelt sich das Triglyphen-Modul sowohl aufgrund der ornamentalen Rahmungen als auch aufgrund der ornamentalen Paneel-Füllungen zu einem recht geschlossenen ornamentalen System, welches sich vom übrigen Vasendekor zunehmend absondert.²⁴²² Sowohl in der strukturellen Geschlossenheit des Triglyphen-Moduls nach außen als auch in der dekorativen Vielseitigkeit dieses Motivs nach innen dürfte der Grund dafür zu suchen sein, dass sich das Triglyphenmotiv zum wichtigsten Motiv in den SH III B-Dekoren entwickelt.²⁴²³

Betrachters bei leeren Paneelen zwischen den Triglyphen die Wahrnehmung von antithetischen vertikalen Symmetrien.

²⁴¹⁸ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 93 und S. 123.

²⁴¹⁹ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 93 und S. 1212 Abb. 148,27.

²⁴²⁰ So finden sich eingestellte Rosetten, antithetische Halbkreise und Rauten ebenso wie laufende Spiralen: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 93 und S. 122 Abb. 148,7,10,14,22.

²⁴²¹ Die Austauschbarkeit von schmalen ornamentalen Friesen, die sowohl als vertikale Rahmung als auch als vertikale oder horizontale Füllung der Triglyphe benutzt werden können, stellt eine neuartige Demonstration ornamentaler Äquivalenz dar: Im Triglyphenfries unterscheiden sich ornamentale Rahmung und Füllung nur in Bezug auf ihren Ort innerhalb der gesamten ornamentalen Struktur. Gleichzeitig sind sie jedoch aufgrund ihrer Struktur als kompatibel zu betrachten.

²⁴²² In Bezug auf die Entwicklung des abendländischen Bildes stellt die Ausbildung – vor allem des zentralen – Triglyphen-Moduls eine wichtige Etappe dar.

²⁴²³ Darüber hinaus dürfte es kein Zufall sein, dass das Triglyphenmodul zu dem gleichen Zeitpunkt in der Vasenmalerei auftritt, in dem in der Wandmalerei die meisten der mykenischen Fresken entstehen, denn das Triglyphen-Modul entspricht von seiner Struktur her einer geschlossenen figural darstellenden Komposition, wie sie sich z.B. in den zahlreichen mykenischen Vignetten nachweisen lassen; siehe dazu die Bemerkungen über die figural darstellenden *Vignetten* im Sinne eines Tapetenfrieses in Pylos bei: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 105.

5.4.2.1.6.1.2. Eine neue Gewichtung des singulären Motivs im traditionellen ornamentalen Dekor

Weiterhin in der ornamentalen Tradition hingegen stehen vor allem die Dekore der geschlossenen Gefäßtypen, welche die bereits in SH III A entwickelte Struktur eines umlaufenden Frieses aus linear dissoziierenden ornamentalen Elementen zeigen. Abgesehen von der Spirale²⁴²⁴ sind die Elemente dieser Frieze meist bilateral symmetrisch aufgebaut und orthogonal ausgerichtet.²⁴²⁵ Die Verbindung der einzelnen ornamentalen Elemente in diesen Friesen ist so locker gestaltet, dass zwischen den einzelnen Gliedern häufig ein kleines Spatium entsteht. Selbst in einem Fries mit laufenden Spiralen setzt man jedesmal die diagonal aufsteigende Haste neu an. Dieses Vorgehen verleiht zum einen dem einzelnen Motiv in Bezug zum Fries insgesamt mehr Gewicht, zum anderen ebnet es den Weg für eine Kombination unterschiedlicher Motive, stellt also in dieser Hinsicht ein der linearen Dissoziierung²⁴²⁶ analoges Verfahren dar. Das größere Gewicht des einzelnen Motivs macht sich auch im Gebrauch von Füllornamenten bemerkbar. So orientieren sich die recht selten eingesetzten Füllornamente in ihrer Ausrichtung stets an den Motiven ihrer Umgebung und unterstützen damit die lineare Dissoziierung der einzelnen Motive, indem auch sie zu einer homogenen Flächenfüllung beitragen.²⁴²⁷

5.4.2.1.6.2. Die figural darstellenden gegenständlichen Motive

5.4.2.1.6.2.1. Florale Motive

Eine der Füllung von Triglyphen-Paneele analoge Kombination unterschiedlicher ornamentaler Elemente können auch Blüten bzw. Blumen – insbesondere die sogenannten hybriden Blumen²⁴²⁸ – in den Dekoren in SH III B aufweisen. Orthogonal ausgerichtet besetzen Blüten – insbesondere als singuläres großformatiges Motiv – jeweils die Mitte der Vasenseite eines

²⁴²⁴ Doch selbst in einem Fries mit laufenden Spiralen scheint durch das flächige Zentrum der einzelnen Spiraleinrollungen und durch die abgesetzten Linien der diagonal laufenden Hasten die graphisch recht eigenständig wiedergegebene Spirale sich auf den ersten Blick einer bilateral symmetrischen Wertigkeit unterzuordnen; siehe dazu die Abbildung der Zeichnung eines Spiral-Moduls bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 123 Abb. 148,11.

²⁴²⁵ Dazu zählen u. a. laufende Spiralen – mitunter mit gefüllten Rotationszentren –, dreieckförmige Bögen mit eingestellten Motiven, isolierte halbkreisförmige Bögen, Halbrosetten und das sogenannte Iriskreuz: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 93 und S. 123.

²⁴²⁶ Da die einzelnen Motive durch eine lineare Dissoziierung ihre Geschlossenheit verloren haben, ist es leichter, sie zu heterogenen Motiv-Gruppen zusammenzustellen.

²⁴²⁷ Bereits Furumark hebt hervor, dass es sich dabei nicht einfach um eine flächendeckende Maßnahme handelt, *but to give the whole an ornate appearance*: Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 532.

²⁴²⁸ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 94 Abb. 114,1-3. Doch gilt das gleiche Schema für sämtliche Blüten- bzw. Blumendarstellungen. Auch in den sogenannten gegenständlichen Blumendarstellungen setzt sich die Blume aus heterogenen linear graphischen Elementen zusammen, die relativ unvermittelt und unverbunden nebeneinander stehen [Mountjoy (1986), S. 94, Abb. 114,1.].

kleineren Gefäßes.²⁴²⁹ In vereinfachter Form wird dieses kompositorische Schema auch bei den maritimen Motiven wie dem Oktopus und der Schnecke angewandt. Nur konstituieren sich diese – abgesehen von der Schnecke – ebenfalls bilateral symmetrischen Motive lediglich aus zwei bis drei unterschiedlichen ornamentalen Elementen²⁴³⁰, die Blüten bzw. Blumen hingegen setzen sich häufig aus sechs bis sieben unterschiedlichen Elementen zusammen.

5.4.2.1.6.2.2. Zoomorphe Motive

Während sich insgesamt in SH III B nur noch wenige Vasendekore mit maritimen Motiven nachweisen lassen, steigt in dieser Phase die Zahl der Vasen²⁴³¹ mit anderen figural darstellenden Motiven. Tierdarstellungen²⁴³² finden sich vor allem innerhalb der traditionellen ornamentalen Struktur als horizontal umlaufender Fries in der Schulterzone.²⁴³³ Bei Tierfiguren mit hohen Beinen, z. B. Rehen, können kleinere Tiere in die freie Fläche zwischen den Vorder- und Hinterbeinen eingestellt werden.²⁴³⁴ Da sämtliche Tierfiguren in diesen Friesen linear dissoziierend in Form von parallel gesetzten vertikalen Wellenlinien dargestellt werden, tragen die eingestellten Tierfiguren zu einer stärkeren Flächenfüllung bei.²⁴³⁵ Doch beschränkt man sich bei der graphischen Füllung der tierischen Körperkonturen nicht auf eine rein lineare Gestaltung. Vor allem in den recht häufig nachgewiesenen Stierdarstellungen dieser Phase wählt man als Fellzeichnung das sogenannte Kleeblattmotiv, welches als dunkler Fleck im Auge des Betrachters wahrgenommen wird.²⁴³⁶ Eine solche Fellzeichnung korrespondiert in ihren Farbwerten mit dem Hell-Dunkel-Kontrast der horizontal umlaufenden Streifenzonen.

²⁴²⁹ Siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion einer Kylix mit Blumendekor bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 86 Abb. 204.

²⁴³⁰ Auffällig ist, dass sich sowohl der Körper als auch die Tentakeln des Oktopus einer linearen Dissoziation entziehen und nach wie vor als dunkle Fläche gegeben werden. Nur die Augen und ein ornamentales Band sind linear gearbeitet. Vielleicht ist diese fehlende Umbildung in ein linear dissoziierendes Motiv dafür verantwortlich, dass der Oktopus in den SH III B 1-Dekoren nur noch selten und in den SH III B 2-Dekoren nicht mehr zu finden ist.

²⁴³¹ Auch die Anzahl der Gefäßformen, auf denen figural darstellend dekoriert wird, steigt: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 83.

²⁴³² Abgesehen von den beliebten Stierdarstellungen finden sich Rehe, Ziegen und Vögel: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 95.

²⁴³³ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 83.

²⁴³⁴ Siehe dazu die Abbildung einer Seite eines Kraters mit ringförmigem Fuß aus Enkomi bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 83 Abb. 189.

²⁴³⁵ Siehe dazu auch die vorherige Anmerkung.

²⁴³⁶ Siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion eines Stiers von einem Gefäß aus Deiras bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 84 Abb. 191.

5.4.2.1.6.2.2.1. Vogeldarstellungen

Abgesehen von zahlreichen Vogelfriesen lassen sich in SH III B²⁴³⁷ auch die ersten Vorformen von großformatigen antithetisch orientierten²⁴³⁸ Vogeldarstellungen nachweisen.²⁴³⁹ Die Darstellungen der Vögel können in dieser Phase sehr unterschiedlich gestaltet sein. Dies gilt vor allem für die Zeichnung der Vogelkörper.²⁴⁴⁰ So verfügen einige Vogelkörper über einen doppelten Kontur und kurvilinear dissoziierte diagonal verlaufende Binnenzeichnung²⁴⁴¹, einige Vogelkörper hingegen sind nur einfach konturiert, besitzen innerhalb dieses Konturs jedoch ein Konglomerat ornamentaler Elemente.²⁴⁴² Mitunter ist der – in diesen Fällen fast runde, geometrisierte – Körper einfach mit schwarzer Farbe gefüllt.²⁴⁴³ Die zunehmende Ornamentalisierung der Vogeldarstellungen führt auch zu neuen Verwendungsmöglichkeiten in den figural darstellenden Dekoren. So werden Vögel nicht nur formal ornamentalisiert, sondern können auch die Funktion eines Füllornamentes in großfigurigen Tierdarstellungen übernehmen.²⁴⁴⁴

²⁴³⁷ Eine allgemeine Übersicht über figurale Darstellungen in der spätmykenischen Vasenmalerei findet sich bei: Joost Ceouwel, *Late Mycenaean Pictorial Pottery. A Brief Review*, in: Eva Rystedt, Berit Wells (ed.), *Pictorial Pursuits. Figurative Painting on Mycenaean and Geometric Pottery. Papers from two Seminars at the Swedish Institute at Athens in 1999 and 2001*, Stockholm 2006, S. 15-22.

²⁴³⁸ Zwar sind die Vögel weitgehend antithetisch zueinander orientiert, doch ist die Mitte zwischen den beiden Vögeln weder ausgespart noch bilateral symmetrisch ausgerichtet, sodass es sich nur um eine annähernd antithetische Orientierung handelt; siehe dazu auch die folgende Anmerkung.

²⁴³⁹ Siehe dazu die Abbildung eines Kraters aus der Argolis bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Taf. IX.98. Die beiden Vögel sitzen mit dem Rücken zueinander gekehrt und haben ihre rückwärts ausgerichteten Köpfe einander zugewandt. Beide zum Schwanz hin spitz auslaufenden Körperkonture, die aus zwei parallel geführten schwarzen Linien bestehen, sind mit sieben schwarzen, mit Punkten gerahmten Kreisflächen versehen. Eine etwas größere hellgrundige, mit einer schwarzen Punktreihe und mit einem geschlossenen Kontur umgebene Kreisfläche steht zwischen den beiden Vogelschwänzen. Eine größere schwarze, mit einer schwarzen Punktreihe versehene Kreisfläche, in welcher ein hellgrundiges Zentrum mit sechs hellen Hasten steht, schwebt diagonal nach rechts versetzt auf Schnabelhöhe des rechten Vogels. Auffällig sind die formalen Korrespondenzen der Kreisform sowohl in den figural darstellenden Motiven der beiden Vögel als auch in den beiden Füllornamenten. Dennoch handelt es sich nicht um eine exakte antithetische Darstellung, da die Vögel nicht vollständig gleich dargestellt sind [u. a. unterscheiden sich die Darstellungen der beiden Hälse] und die diagonal gleitsymmetrisch verschobenen Füllornamente es dem Betrachter verwehren, sich im Geist eine bilateral symmetrische Mittelachse zu konstruieren. Vögel in Paneelen lassen sich erst in SH III C nachweisen: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, S. 102.

²⁴⁴⁰ Zu den unterschiedlichen Körperzeichnungen dieser Phase siehe auch die Abbildung der zeichnerischen Umsetzung dieser Motive bei: Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 254 Abb. 7.

²⁴⁴¹ Siehe dazu die Abbildung eines Rhythons aus Berlin mit Vögeln, die aus vertikal ausgerichteten Wellenlinien aufsteigen, bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Taf. IX.89.

²⁴⁴² Siehe dazu die Abbildung einer Flasche mit einem nach rechts gewandten Vogelfries bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Taf. IX.96. Eingebettet in die kräftigen schwarzen Konturen der neun Vogelkörper sind hellgrundige Zonen, in die – je nach Vogel – unterschiedliche Muster [z.B. Kreuzschraffuren] eingestellt sind.

²⁴⁴³ Siehe dazu die Abbildung eines Scherben aus der Umgebung von Sparta bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Taf. IX.92.

²⁴⁴⁴ So finden sich Vogeldarstellungen im Kontext von Stierdarstellungen, entweder vor den Hörnern oder hinter den Hinterbeinen der Stiere: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Taf. XI.99-104. Auch zwischen die Vorder- und Hinterbeinen werden Vögel eingestellt: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 83 Abb. 189.

Erwähnt werden soll im Zusammenhang mit den Vogeldarstellungen auch die erste Darstellung einer Sphinx auf einer mykenischen Vasendekoration²⁴⁴⁵, da die Sphinx als ein geflügeltes Mischwesen gezeigt wird.²⁴⁴⁶

5.4.2.1.6.2.2.2. Vasendekore mit Darstellungen menschlicher Figuren

In die Phase SH III B fallen lediglich acht veröffentlichte Vasen bzw. Vasenfragmente mit Darstellungen menschlicher Figuren, die nicht im Kontext einer Wagenszene stehen.²⁴⁴⁷ Zwei dieser Darstellungen, eine stehende und eine sitzende Figur, sind dunkle Silhouetten und geben daher die Figur als einheitliche, weder farblich noch ornamental strukturierte dunkle Fläche wieder. Die sitzende Figur ist in ein Triglyphenfeld eingefügt und damit eng an einen ornamentalen Kontext gebunden.²⁴⁴⁸ Fünf Figuren bzw. Figurengruppen, darunter auch die Darstellungen von zwei weiblichen Figuren²⁴⁴⁹, tragen ein dunkel konturiertes Gewand, das vor allem im Bereich des Rocks flächendeckend mit einem Muster verziert ist.²⁴⁵⁰ Der Kontur des Gewandes kann im Schulterbereich oval abgerundet werden, aber auch eckig in einer von der Schulter zur Brust diagonal aufsteigenden Linie wiedergegeben werden. So weit der figurale bzw. ornamentale Kontext erhalten ist, zeigt sich auch an dieser Figurengruppe, dass die menschlichen Figuren einer strengen Struktur unterliegen, indem sie in Triglyphenfelder eingesetzt werden²⁴⁵¹ bzw. eine Struktur konstituieren, indem sie sich zu Friesen reihen²⁴⁵² oder

²⁴⁴⁵ Das Motiv findet sich schon in der Zeit der Schachtgräber auf Elfenbeinschmuck und Gemmen: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, S. 114. Das Spektrum dieses Motivs erweitert sich in den figural darstellenden Vasendekoren dieser Phase.

²⁴⁴⁶ Siehe dazu die Abbildung einer Pyxis aus Mykene mit der Darstellung einer Sphinx bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. X.42.

²⁴⁴⁷ Zur Kontroverse um die Datierung dieser Darstellungen siehe: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, S. 91.

²⁴⁴⁸ Siehe dazu die Abbildung eines Kraters aus Koproza und die Abbildung seiner Umzeichnung bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, IX.11.1.

²⁴⁴⁹ Von der einen weiblichen Figur ist nur der mit einem Rock bekleidete Unterkörper erhalten. Der dick konturierte Rock ist mit einem schraffierten Muster gefüllt. Ungewöhnlich ist, dass die Füße der Figur nicht auf der Grundlinie stehen: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. IX.14.

²⁴⁵⁰ In einem Fall besitzt das Gewand im Oberkörper ein eigenes Muster, das sich vom Muster des Rockes unterscheidet; siehe dazu die Abbildung eines Kraters aus Koproza und die Abbildung seiner Umzeichnung bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, IX.12 [es handelt sich um die linke Figur der rechten Gruppe]. In einem anderen Fall ist das trapezförmige Gewand vom Halsansatz bis zum Fußende mit einem vertikal ausgerichteten Punktmuster vollständig bedeckt; siehe dazu die Abbildung eines Rhytons aus Tiryns bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. IX.15.

²⁴⁵¹ So wird die weibliche Figur einer Lyraspielerin mit ihrer Lyra durch zwei vertikale Striche in ein Triglyphen-Paneel eingestellt; siehe dazu die Abbildung eines Kraterfragmentes aus Nauplion bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. IX.14.1.

²⁴⁵² Siehe dazu die Abbildung eines Rhython mit zwei übereinander gestellten Registern, die mit Figur-Reihungen belegt sind, bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, IX.15. Ein weiteres Fragment zeigt die Oberkörper von zum Teil überschrittenen Figuren eines Frieses [vermutlich die wichtigste Dekorzone], die nach rechts ausgerichtet sind. Zwar sind die Körperformen formal unter-

zu weitgehend antithetischen Gruppen zusammenschließen, die ihrerseits wiederum in einer Friesreihung aufgehen.²⁴⁵³ Eine abweichende Figurenzeichnung findet sich auf einer Kanne aus Alyke. Dabei handelt es um die Zeichnung einer weiblichen Figur, welche über die gesamte Höhe des Vasenkörpers geführt ist. Abgesehen von den dunklen Flächen der beiden Oberarme, dem großen, dunklen, kreisrunden Auge und dem sichelförmig gebogenen Haarschopf setzt sich der Körper bzw. das Gewand der Figur aus vier zunächst vertikal parallel laufenden Linien zusammen. Im Bereich des Oberkörpers laufen die beiden inneren Linien zu einem spitzen Dreieck zusammen, während die beiden äußeren Linien den Kontur des Kopfes bilden. Ihr rechter Arm ist diagonal nach oben gestreckt, in ihrer linken, zu ihrer Nase hin gebogenen Hand hält sie eine Blume. Nach Vermeule ist die weibliche Figur – abgesehen vom Kopf – frontal dargestellt, doch scheint das, nimmt man die Linienführung des Körpers, fraglich. Auch unterscheidet sich die Struktur dieser Figur so stark vom Aufbau der übrigen Figuren, dass sie stilistisch einem der mykenischen Tonidole²⁴⁵⁴ ähnlicher zu sein scheint als den übrigen figuralen Darstellungen.²⁴⁵⁵

Auffällig ist, dass die meisten Figuren, unabhängig davon, ob es sich um Silhouetten oder ornamentale orientierte Darstellungsformen handelt, in Triglyphenfelder eingestellt sind. Somit tritt innerhalb der mykenischen Vasenmalerei das Motiv des Panels mit der rahmenden Triglyphe in eine enge Verbindung mit den Darstellungen menschlicher Figuren.

5.4.2.1.6.3. Zusammenfassung: die Strukturprinzipien der Dekore in SH III B

5.4.2.1.6.3.1. Die Struktur der ornamentalen Dekore

1. Die Einführung des Triglyphenfrieses in die mykenischen Vasendekorationen stellt in Bezug auf das gesamte Dekor einen Paradigmenwechsel dar. Anstelle weitgehend horizontal ausgerichteter Dekore mit horizontal umlaufenden Zonen tritt mit dem Triglyphenfries eine primär vertikal orientierte Dekorationszone in den zentralen Bereich der Vasendekore.
2. Triglyphenfriesen können um das Gefäß herumlaufen, aber auch in Form von drei Paneelen mit rahmenden Triglyphen bilateral symmetrisch auf eine Gefäßseite hin angelegt sein. In letzterem Fall wird auf ein konsequent horizontal umlaufendes Dekor zugunsten eines auf

schiedlich, doch die Muster der Gewänder sind gleich; siehe dazu die Abbildung von Fragmenten eines vorge-täuschten Rhytons bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, IX.16.

²⁴⁵³ Siehe dazu die Abbildung eines Kraters aus Koproza und die Abbildung seiner Umzeichnung bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, IX.12.

²⁴⁵⁴ Aufgrund dieser Überlegung wäre die ikonographische Benennung von Vermeule, dass es sich um eine Frau handelt, hinfällig.

²⁴⁵⁵ Ungewöhnlich ist auch die freie Fläche um die Figur herum. Lediglich auf ihrer linken Seite – in Kopfhöhe – schwebt ein kreisförmiges Füllornament.

eine Vasenseite bzw. auf eine [intendierte plane] Fläche bezogenes Dekor verzichtet. Eine Sonderform der Seitendekoration stellt ein singuläres Paneel mit zwei rahmenden Triglyphen²⁴⁵⁶ auf einer Vasenseite dar.

3. Die Hierarchisierung zwischen Feld und Rahmung, welche sich bereits in der Struktur der Triglyphenfrieze andeutet, macht sich auch in den traditionell umlaufenden Friesen durch eine Schwächung der Fries-Reihung aufgrund einer Heraushebung der einzelnen Fries-Elemente bemerkbar. Diese Vergrößerung und/oder lineare Dissoziierung der einzelnen Motive erfolgt zu Lasten der ornamentalen Bindung²⁴⁵⁷ zwischen den einzelnen Motiven.
4. In der Gruppe der zoomorphen Motive sind vor allem die zahlreichen Vogeldarstellungen von einer zunehmenden Ornamentalisierung geprägt. Dies führt zu ersten Versuchen einer vertikalen, bilateral symmetrisch organisierten Spiegelung ohne Ausprägung einer vertikalen Mittelachse, d. h. in antithetischer Manier. Darüber hinaus werden ornamentalisierte Vogel motive – vermutlich aufgrund ihres ornamentalisierten Status – häufig analog zu Füllornamenten vor allem in großfigurige Tierdarstellungen eingefügt.
5. In den figural darstellenden Motiven und Szenen spielt die Orientierung der Figuren in Bezug auf benachbarte ornamentale Systeme – dies gilt in erster Linie für die ornamentalen Füllungen der Triglyphen – eine große Rolle.
6. In den Darstellungen der menschlichen Figuren selbst hingegen wird die in der frühen Phase vorhandene bilateral symmetrische Ausrichtung der Figur reduziert. Stattdessen konfigurieren sich bilaterale Symmetrien innerhalb der einzelnen Figuren aufgrund ihrer Einstellung in die Felder zwischen zwei Triglyphen. So stellt der ornamentale Kontext nicht nur die Rahmung für die figural darstellenden Motive, sondern unterzieht sie zugleich einer bilateral symmetrischen Ausrichtung und verkettet durch diesen Vorgang die figural darstellenden Motive mit dem ornamentalen Umfeld.
7. Vergleicht man dieses Verfahren einer strukturellen Angleichung der Figur an ihr ornamentales Umfeld mit der großformatigen Figurenmalerei, so verhalten sich Ornament und Figur dort gerade umgekehrt: Erst über eine Ornamentalisierung der Figuren – vgl. die weiblichen Figuren aus Pylos – erfolgt eine Vernetzung mit den benachbarten Figuren bzw. mit dem ornamentalen Rahmen [Tiryns]. Gemeinsam ist beiden Vorgängen die wichtige Rolle, die dem Prozess einer Ornamentalisierung zukommt. Letzteres spricht auch dafür, dass der

²⁴⁵⁶ Diese Dekorationsform knüpft in gewisser Weise an die einzelnen großformatigen Motive auf den ephyrischen Kelchen an.

²⁴⁵⁷ Und damit kommt es auch zu einer Reduzierung von wahrnehmbaren Gleitsymmetrien zugunsten einer orthogonalen Ausrichtung der einzelnen Motive.

Anstoss für die derartige großformatigen Figurendarstellungen dem ornamentalen Repertoire der Vasenmaler entnommen wurde.

5.4.2.1.7. SH III C frühe Phase

Die dekorierte Keramik der frühen Phase von SH III C²⁴⁵⁸ fällt in die Zeit nach der Zerstörung der mykenischen Paläste und divergiert aufgrund der nun nicht mehr vorhandenen zentralen gelenkten Einflussnahme durch die mykenischen Palastzentren in zunehmend unterschiedliche regionale Dekorgruppen. Die meisten keramischen Funde dieser Phase²⁴⁵⁹ stammen aus jüngeren Grabungen in der Zitadelle von Mykene²⁴⁶⁰, aus Lefkandi in Euböa²⁴⁶¹ und aus der Unterburg von Tiryns.²⁴⁶²

5.4.2.1.7.1. Das ornamentale Dekor

5.4.2.1.7.1.1. Das abstrakte großformatige lineare Motiv

Abgesehen von den zahlreichen Dekorationen, die lediglich aus horizontal umlaufenden Streifen unterschiedlicher Breite in einem in Hell und Dunkel alternierenden Farbwechsel bestehen, weisen einige Dekore im Schulterbereich²⁴⁶³, mitunter auch in einer breiteren Zone²⁴⁶⁴, ein ornamental heterogenes Dekor auf.²⁴⁶⁵ Dabei verstärkt sich in den Schulterzonen die Tendenz zu einer Verselbstständigung der eingesetzten Motive, die ansatzweise bereits die einzelnen Glieder der Friesdekore in SH III B zeigten.²⁴⁶⁶ Wenige, weit auseinanderliegende lineare ornamentale Elemente zeugen von einem neuen, selbständigen Status ursprünglich ornamentaler Module, die sich in zeitlich früheren Dekoren nur im ornamentalen Kontext präsentierten.

²⁴⁵⁸ Zur SH III C-Keramik insgesamt siehe vor allem: J.B. Rutter, LH III C Pottery and some historical implications, in: E. N. Davis (ed.), *Symposium on the Dark Ages in Greece*, New York 1970, S. 1-20.

²⁴⁵⁹ Da Furumark für diese Phase nur Keramikgruppen aus sepulkralen Kontexten – u. a. aus Asine, Mykene, Rhodos und Kephallonia – zur Verfügung standen, kommt er zu Unterteilungen dieser Phase und zu stilistischen Zuweisungen, die den neueren Grabungsergebnissen widersprechen. Seine stilistischen Untersuchungen für diesen Zeitraum müssen daher revidiert werden; siehe dazu vor allem: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 134f.

²⁴⁶⁰ Elizabeth Wace French, *The First Phase of LH III C*, AA 1969, S. 133-136; Penelope A. Mountjoy, *Regional Mycenaean Pottery*, BSA 85, 1990, S. 245-270; siehe dazu auch: Penelope A. Mountjoy, *Regional Mycenaean Pottery*, BSA 85, 1990, S. 270.

²⁴⁶¹ Mervyn Popham, Elizabeth Milburn, *The Late Helladic III C Pottery of Xeropolis (Lefkandi)*, A Summary, BSA 66, 1971, S. 333-353.

²⁴⁶² Das Material aus Tiryns ist noch nicht vollständig veröffentlicht; siehe dazu u. a.: Christian Podzuweit, *Bericht zur spätmykenischen Keramik*, AA 1979, S. 412-440.

²⁴⁶³ Dies gilt vor allem für die Dekorationen von geschlossenen Gefäßen: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 135.

²⁴⁶⁴ Dies gilt vor allem für die Dekore von offenen Gefäßen: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 135.

²⁴⁶⁵ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 135.

²⁴⁶⁶ Doch finden sich weiterhin auch filigrane Friesdekore; zu den unterschiedlichen eingesetzten ornamentalen Elementen in diesen Friesdekoren siehe vor allem: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 135.

Ihre formale Ungebundenheit lässt jede Assoziation an einen umlaufenden Fries zurücktreten.²⁴⁶⁷ Zu den beiden wichtigsten ornamentalen Modulen, welche in dieser Phase den Status eines unabhängigen ornamentalen Motivs erreichen, zählen die Spiralranke²⁴⁶⁸, formal ein Rudiment der Spirale, und die sogenannte Quaste²⁴⁶⁹, ein komposites Motiv, das sich aus zwei kurvulinen Hasten und einem vertikal dazwischen hängenden ovalen Element zusammensetzt. Insbesondere die Spiralranke lässt sich ohne Schwierigkeiten vertikal, horizontal oder auch diagonal in das Dekor einsetzen. Dabei korrespondiert sie stets auch mit dem jeweiligen Bereich des Gefäßes, auf welchem sie eingesetzt ist – z. B. setzt man sie auf einem vertikalen Henkel vertikal ein, auf einem horizontalen Henkel hingegen horizontal –, da sie sich in jede Richtung orientieren kann.²⁴⁷⁰

5.4.2.1.7.1.2. Die Weiterentwicklung der Triglyphe

Abgesehen von den eben beschriebenen rudimentären Friesformen weisen die Dekore der geschlossenen Gefäße – insbesondere diejenigen mit schmal gehaltenen Schulterzonen – nach wie vor auch Friese in der traditionellen Form auf.²⁴⁷¹ Die breiteren Dekorzonen der offenen Gefäße hingegen bleiben den Triglyphenfriesen vorbehalten, wobei das mittlere Triglyphen-Modul nun deutlich schmaler ausfällt als in den Dekoren der vorherigen Phase. Trotz eines im Vergleich zu den Dekoren von SH III B deutlich reduzierten Spektrums von Motiven differenziert man bei der Wahl des eingestellten ornamentalen Motivs [bzw. der Motive oder der

²⁴⁶⁷ Wenn noch Friese mit laufenden Spiralen gezeigt werden, werden die diagonalen Hasten stark gelängt, sodass die einzelnen Spiraleinrollungen weit voneinander entfernt sind. Dies wandelt im Auge des Betrachters die ornamentale Dynamik der laufenden Spiralen in eine statische Figuration um; siehe dazu die Abbildung einer Zeichnung eines Moduls mit laufenden Spiralen bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 136 Abb. 166,11

²⁴⁶⁸ Siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion einer Amphora bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 140 Abb. 171. Auffällig ist, dass nun auch der Henkel in das dekorative Schema der Schulterzone mit einbezogen wird und das gleiche Motiv, wenn auch in vertikaler Ausführung, erhält.

²⁴⁶⁹ Siehe dazu die Abbildung einer Zeichnung eines Moduls mit einer Quaste bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 136 Abb. 166,24.

²⁴⁷⁰ So betont die aufrechte, s-förmige Spiralranke die Vertikale, während die liegende Spiralranke die Horizontale betont. Diese enge formale Bindung zwischen den verwendeten ornamentalen Elementen und den Bereichen der Vasenfläche, die dekoriert werden, stellt ein neues Kriterium für die Auswahl der ornamentalen Elemente bzw. Motive in dieser Phase dar.

²⁴⁷¹ Wählt man in Vasendekoren mit schmalen Schulterzonen noch eine Friesform, in der die einzelnen Formen miteinander verbunden sind, so handelt es sich meist um einen Fries in Kettenform, d.h. die einzelnen, linear gegebenen ornamentalen Elemente sind miteinander wie die Glieder einer Kette verbunden. Auch dieses Ineinanderstecken der einzelnen ornamentalen Elemente ist eine neue Erscheinungsform des Frieses in den Dekoren der frühen Phase von SH III C; siehe dazu die Abbildungen zweier zeichnerischer Rekonstruktionen von zwei geschlossenen Gefäßen dieser Phase bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 93 Abb. 234, 237. Ein wichtiger Ketten-Fries dieser Phase für die Entwicklung der Ornamentik stellt eine herzförmige Kette, den sogenannten Lyrastab, dar; siehe dazu Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 93 Abb. 237.

Motivkombinationen], welches in das Triglyphen-Paneel eingestellt wird, zwischen dem zentralen Triglyphen-Modul und den seitlichen Triglyphen-Modulen.²⁴⁷² Bevorzugt werden singuläre lineare ornamentale Motive bzw. Motivkombinationen wie z. B. eine Spiralranke, zwei antithetisch angeordnete Spiralen oder zwei gleitsymmetrisch antithetische Schnörkel in die Felder eingestellt.²⁴⁷³ Die zunehmend asymmetrische Valenz des Triglyphenfeldes geht einher mit einer Veränderung der ornamentalen Rahmung.²⁴⁷⁴ So stellen – strukturell betrachtet – die Dekore der frühen SH III C-Phase einen dekorativen Umbruch dar: Aus alten ornamentalen Modulen – wie z. B. der laufenden Spirale – werden neue ornamentale Elemente – wie z. B. die Spiralranke – konzipiert, die sich im Gegensatz zu ihren ornamentalen Vorläufern, die als Module letztlich einer ornamentalen Synthesis bzw. eines ornamentalen Kontextes bedürfen, analog finiten gegenständlich darstellenden Motiven verhalten.

5.4.2.1.7.2. Die figural darstellenden Motive

5.4.2.1.7.2.1. Die zoomorphen Motive

Neben den traditionellen Vogelfriesen finden sich in den frühen Dekoren der Phase SH III C auch Vögel, die in rahmende ornamentale Formen – wie Bögen²⁴⁷⁵ oder Paneele²⁴⁷⁶ – eingestellt werden, ein Vorgang, der im Auge des Betrachters eine Ornamentalisierung der Vogeldarstellungen unterstützt.²⁴⁷⁷ Verstärkt wird diese Wahrnehmung insbesondere durch die ornamentale

²⁴⁷² So besetzen einfache Reihungen von Halbkreisen die mittleren Triglyphenbereiche, während die seitlichen Triglyphenbereiche meist mit vertikalen Zickzack-Reihungen besetzt sind.

²⁴⁷³ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer tiefen Schale mit einem Triglyphenfires aus Kos bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 91.

²⁴⁷⁴ U. a. werden flankierende vertikale Halbrossetten, die in SH III B noch eines der wichtigsten flankierenden ornamentalen Elemente darstellten, nur noch selten eingesetzt. Bevorzugt werden nun Reihungen aus linear dissoziierenden Elementen, u. a. die Reihung aus konzentrischen Halbkreisen; zu den häufig in den Triglyphenfriesen eingesetzten Motiven siehe: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 135.

²⁴⁷⁵ Siehe dazu die Abbildung zweier Kraterfragmente aus Mykene mit Vögeln, die in einen Bogen, der sich aus einer fast ondulierenden Zickzacklinie und zwei flankierenden Linien zusammensetzt, eingestellt sind: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. XI 74.

²⁴⁷⁶ Ob es sich dabei bereits um antithetische Vogeldarstellungen handelt, muss offen bleiben, da auf den Fragmenten jeweils nur ein Vogel, nicht aber sein korrespondierendes Pendant erhalten ist; siehe dazu die Abbildungen bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. X, 62-81.

²⁴⁷⁷ Über die Unsicherheit, diese Vogeldarstellungen genau datieren zu können, siehe vor allem: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, S. 126. Sämtliche Vogelkörper sind mit unterschiedlichen ornamentalen Elementen ausgestattet, doch innerhalb des einzelnen Körperkonturs wird nur ein Element eingesetzt. Nur der Körper des mittleren Vogels weist zwei ornamentale Elemente auf. Obwohl keine Flügel sichtbar sind, haben sich die Füße der Vögel von der Grundlinie gelöst, sodass die Vögel zu schweben scheinen.

Gestaltung der Vogelkörper, die nach wie vor mit unterschiedlichen ornamentalen Elementen gefüllt sind und einen recht großen Umfang besitzen.²⁴⁷⁸

Doch vereinheitlicht man jetzt die ornamentale Struktur innerhalb des Konturs, indem man die Anzahl der eingesetzten ornamentalen Elemente reduziert und stattdessen jeweils das verwendete ornamentale Element in unterschiedlichen Größen flächendeckend in den Körperkontur einstellt. Dies trägt im Auge des Betrachters zur Wahrnehmung des Vogelkörpers als einheitliches Motiv bei.²⁴⁷⁹ Dieser Tendenz entzieht sich jedoch der Vogelhals, der in dieser Phase sehr unterschiedlich dargestellt wird.²⁴⁸⁰

Motivisch neu ist in dieser Phase die Darstellung des fliegenden Vogels mit gebreiteten Flügeln, die strukturell zu einer Symmetrisierung des Vogelkörpers – entweder in vertikaler oder in horizontaler Richtung – beiträgt.²⁴⁸¹

5.4.2.1.7.2.2. Die Darstellungen menschlicher Figuren

Abgesehen von den Darstellungen menschlicher Figuren, die im Zusammenhang mit den Wagendarstellungen²⁴⁸² stehen, wird das Motiv der menschlichen Figur in dieser Phase der Vasenmalerei, die sich durch einen stärkeren Einsatz von Farbe auszeichnet, nur selten eingesetzt. Obwohl sämtliche erhaltenen Fragmente mit menschlichen Figuren auf einen kriegerischen Kontext hindeuten²⁴⁸³, ist die Wiedergabe der einzelnen Figuren sehr unterschiedlich. So zeigt ein Fragment den Oberkörper einer [vermutlich] männlichen Figur mit linear dissoziierenden Tendenzen im Bereich der Haare und des Schildes.²⁴⁸⁴ Auf anderen Fragmenten hingegen werden flächige dunkle Silhouetten von Oberkörpern bzw. Beinen männlicher Figuren, die sich in

²⁴⁷⁸ Zu den unterschiedlichen Körperfüllungen dieser Phase siehe auch die Abbildung von zeichnerischen Umsetzungen dieser Motive bei: Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 255 Abb. 7.

²⁴⁷⁹ Siehe dazu die Abbildung eines Kraters aus Mykene mit einem rechts umlaufenden Vogelfries bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Taf. X.82. Sämtliche Vogelkörper sind mit unterschiedlichen ornamentalen Elementen ausgestattet, doch innerhalb des einzelnen Körperkonturs wird nur ein Element eingesetzt. Lediglich der Körper des mittleren Vogels weist zwei ornamentale Elemente auf.

²⁴⁸⁰ So finden sich neben linear gezeichneten Hälsen [X.71] oder flächig schwarz gegebenen Hälsen [X.68, 80] auch Hälsen mit doppeltem Kontur, die mit einem ornamentalen Element in linear dissoziierender Manier gefüllt sind [X.67,75]; siehe dazu einige Abbildungen bei Vermeule: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. X.67, 68, 71, 75, 80. Die Zahlenangaben in den Klammern beziehen sich auf die Seite mit der dementsprechenden Abbildung bei Vermeule.

²⁴⁸¹ Siehe dazu die Abbildung eines schwarzen, frontal gezeichneten Vogels, dessen in doppeltem Kontur gegebener Hals mit einer Kreuzschraffur gefüllt ist auf einem Kraterfragment aus Mykene bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. X. 75.

²⁴⁸² Zu den Wagendarstellungen siehe: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, S. 108ff.

²⁴⁸³ Vermeule führt sie deshalb auch alle unter der Rubrik *soldiers* auf: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, S. 112.

²⁴⁸⁴ Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. X.29. Aufgrund der linear dissoziierenden Tendenzen und der Kopfgestaltung antizipiert diese Figur bereits geometrische Stilelemente.

Kampfstellung befinden, sichtbar. Dies deutet darauf hin, dass die Darstellung menschlicher Figuren in dieser Zeit unterschiedlich gehandhabt wird. Neben einer ornamentalisierenden, zergliedernden Auffassung²⁴⁸⁵ der menschlichen Figur steht die Präsentation der menschlichen Figur als kompakte, dunkle, nicht weiter differenzierte Silhouette. Eine enge Kombination von menschlicher Figur und ornamentalem Kontext lässt sich nur auf einem einzigen Fragment nachweisen, welches eine menschliche Figur neben drei vertikalen Strichen und einem Muster aus Kreuzschraffuren zeigt. Vermutlich handelt es sich dabei um Teile eines Triglyphenfrieses. Überraschend ist, dass man keine ornamentalisierte menschliche Figur, sondern eine kompakte dunkle, asymmetrische Silhouette für das Einstellen in ein ornamental gerahmtes Feld wählt.²⁴⁸⁶ Die Darstellung der Chiffre *Mensch* scheint in diesem Zusammenhang wichtiger als der ornamentale Kontext zu sein. Die erhaltenen Fragmente lassen den Schluss zu, dass die Ornamentalisierung der menschlichen Figur, welche in der vorherigen Phase nachgewiesen wurde, nur noch in abgeschwächter Form weitergeführt wird.

5.4.2.1.7.3. Zusammenfassung

5.4.2.1.7.3.1. Die Struktur des ornamentalen Dekors in SH III C/früh

1. Die Tendenz zu einer Verselbstständigung der einzelnen Motive nimmt zu.
2. Darüber hinaus findet eine Zergliederung bzw. Zerstörung traditioneller ornamentaler Bindungen statt. Aus den Rudimenten der ornamentalen Module konfigurieren sich finite Motive, wie zum Beispiel die Spiralranke, die analog zur Position eines finiten figural darstellenden Motivs eingesetzt wird.
3. Die Triglyphenfelder werden zunehmend mit finiten asymmetrischen Motiven – u. a. auch mit der Spiralranke – besetzt. Eine bilaterale Symmetrie kann in diesen Fällen erst durch eine vertikale Spiegelung mit dem benachbarten Feld entstehen. Dieses Verfahren wird in der folgenden Phase vor allem bei eingestellten figural darstellenden Motiven – von der Struktur her analog zu den finiten abstrakten asymmetrischen Motiven – angewandt.

5.4.2.1.7.3.2. Die Struktur der figural darstellenden Motive in SH III C/früh

1. Rahmende Triglyphen finden sich auf zahlreichen Fragmenten in Kombination mit zoomorphen Motiven, doch ist zu wenig vom Kontext erhalten, um beurteilen zu können, ob

²⁴⁸⁵ Eine derartig ornamentalisierende Auffassung der menschlichen Figur zeigen auch die menschlichen Figuren in den Wagendarstellungen dieser Phase, die einigen Fällen die gleiche Musterzeichnung wie die Pferde aufweisen: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. X.6-7.

²⁴⁸⁶ Dies steht im Gegensatz zu den Vogeldarstellungen, die bei ihrem Einstellen in Paneele stets ornamentalisiert werden.

bereits eine antithetische symmetrische Valenz in Bezug auf die eingestellten figural darstellenden Motive vorliegt. Für eine derartige Anordnung der figural darstellenden Motive spricht jedoch, dass in einigen Fällen die zentrale Triglyphe selbst eine antithetisch vertikal symmetrische Struktur, d. h. ein ausgespartes Symmetriezentrum, besitzt.²⁴⁸⁷ Antithetisch geordnete figural darstellende Motive würden in diesem Fall das antithetische Symmetrie-Motiv der rahmenden Triglyphen wieder aufnehmen.

2. Auch als vertikale Rahmungen von Darstellungen menschlicher Figuren werden Triglyphen eingesetzt. Doch liefern weder die Strukturen der Triglyphen noch die äußerst heterogenen Strukturen der männlichen Figuren, die sowohl dunkle Silhouetten als auch stark geometrisierte Figuren umfassen, einen Anhaltspunkt dafür, dass der ursprüngliche Kontext antithetische Darstellungen männlicher Figuren enthielt.

5.4.2.1.8. SH III C mittlere Phase

Die Vasen der lokalen Töpferzentren²⁴⁸⁸, welche der folgenden mittleren Phase von SH III C angehören, zeichnen sich sowohl durch eine hohe technische Qualität als auch durch ein aufwendiges Dekor aus.²⁴⁸⁹ Stilistisch auffällig ist in den meisten ornamentalen Dekoren der unterschiedlichen Schulen²⁴⁹⁰ vor allem der Einsatz kompositer Motive. Dabei konfigurieren sich diese Motive weitgehend aus den neuen Elementen, welche in der frühen Phase von

²⁴⁸⁷ Siehe dazu u. a.: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. X.67.

²⁴⁸⁸ Während Furumark [Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 541-575.] auch in dieser Phase weitgehend auf Vasen aus sepulkralen Kontexten angewiesen war, haben vor allem neuere Grabungen in Mykene, Tiryns und Lefkandi Keramik aus Siedlungsschichten zu Tage gefördert. So wurden Vasen der mittleren Phase von SH III C in stratigraphisch eindeutigen Schichten in Lefkandi, in Tiryns [in der Unterstadt und in Haus W und in der Unterburg] gefunden. Die Untersuchungen über die keramischen Funde aus Mykene und Kalapodi sind noch nicht abgeschlossen: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 97. Zur Keramik aus Lefkandi siehe vor allem: Mervyn Popham, Elizabeth Milburn, *The Late Helladic III C Pottery of Xeropolis (Lefkandi)*, *A Summary*, BSA 66, 1971, S. 333-353; zur Keramik aus der Unterburg von Tiryns siehe vor allem: Christian Podzuweit, Bericht zur spätmykenischen Keramik, AA 1979, S. 412-440.

²⁴⁸⁹ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 97; siehe dazu auch: Christian Podzuweit, Bericht zur spätmykenischen Keramik, AA 1979, S. 426-430; derselbe, *Ausgrabungen in Tiryns 1978.1979*, AA 1981, S. 212-216; derselbe, Bericht zur spätmykenischen Keramik – Tiryns 1981, AA 1983, S. 359-401.

²⁴⁹⁰ Der regionale Unterschied ist in dieser Phase wesentlich größer als in sämtlichen vorhergehenden Phasen. So wird der sogenannte *close style* der Argolis, der Oktopoden-Stil der Dodekanes und der sogenannte *granary style* ebenfalls Zentren in der Argolis zugewiesen; siehe dazu eine kurze Zusammenfassung bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 155. Da jedoch diese unterschiedlichen Regionalstile strukturell weitgehend ein analoges Dekor aufweisen, wird auf die Übernahme dieser Einteilung in der vorliegenden Untersuchung verzichtet.

SH III C konzipiert wurden und die nun zu neuen Kombinationen zusammengestellt werden.²⁴⁹¹ Daneben finden weiterhin in den Dekoren auch traditionelle ornamentale Elemente²⁴⁹² eine Verwendung, jedoch ist dies häufig mit einem Wechsel der symmetrischen Valenz und mit einer veränderten graphischen Gestaltung verbunden.²⁴⁹³ Beide Änderungen erleichtern eine enge Einbindung dieser Elemente in neue ornamentale Kombinationen. Sämtliche Kombinationen werden innerhalb der heterogen ornamental dekorierten Zonen weitgehend flächendeckend eingesetzt. Die Dichte der ornamentalen Elemente im Bereich der Zonen mit den neu entwickelten ornamentalen Verbindungen sowie der Einsatz alternierender flächiger und linearer ornamentaler Elemente im Bereich der gesamten Vasenfläche – insbesondere die Gestaltung dunkler Flächen – fördern die Wahrnehmung einer einheitlichen, ornamental gestalteten Fläche. Die differenzierte ornamentale Gestaltung greift auch auf die Darstellungen menschlicher und tierischer Figuren über. Da ornamentale Elemente sowie figural und gegenständlich darstellende Elemente nun graphisch analog behandelt werden, stellt man in weitgehend ornamental dekorierten Vasen – dies gilt für die meisten der lokalen Zentren dieser Periode – nun auch zoomorphe Motive ein.²⁴⁹⁴ Dabei ist die Fläche, welche die zoomorphen Darstellungen umgibt, mit ornamentalen Elementen gefüllt, die jedoch in der Regel nicht als schwebende Füllornamente in die Fläche eingestellt werden, sondern mit den Rahmungen fest verbunden sind, indem sie gleichsam aus dem Boden wachsen oder von oben herabhängen.²⁴⁹⁵ Abgesehen von einer großen Zahl Vasen, deren rein ornamentalen Dekore – dazu gehören auch die Dekore mit eingestellten zoomorphen Motiven – aus kompositen ornamentalen Elementen bestehen, wurden in den meisten lokalen Zentren auch Vasen²⁴⁹⁶ mit Darstellungen menschlicher Figuren gefunden.

²⁴⁹¹ Eine Abbildung von Zeichnungen der wichtigsten ornamentalen Elemente der mittleren Phase von SH III C findet sich bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 1557 Abb. 200,1-32.

²⁴⁹² Häufig finden sich neben Friesen aus Reihungen einfacher und zentral gefüllter Halbkreisbögen [diese Motive werden auch zur Flächenfüllung eingesetzt] auch Wellenlinien.

²⁴⁹³ Zu den traditionellen ornamentalen Elementen, die in neuen Verbindungen eingesetzt werden, gehört u. a. das Motiv der Spirale. Zwar finden sich noch laufendene Spiralen, doch häufiger erfolgt der Einsatz der antithetischen Spirale in Verbindung mit einem Triglyphen-Paneel [Mountjoy (1986), Abb. 200, 15, 17-18]. Dabei verzichtet man entweder gänzlich auf die geraden Hasten zwischen den Einrollungen [Mountjoy (1986), Abb. 200,17], wodurch die bilateral symmetrische Wahrnehmung dieses Motivs gestärkt wird, oder man greift zu ihrer linearen Dissoziierung [Mountjoy (1986), Abb. 200, 18] oder man elongiert sie zu einem Bogen und füllt diesen mit linearen Mustern [Mountjoy (1986), Abb. 200, 15]. Durch derartige Veränderung nähert sich das nun weitgehend bilateralsymmetrische Spiralmotiv einem finiten Motiv an.

²⁴⁹⁴ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 155.

²⁴⁹⁵ Siehe dazu die Abbildung einer Schüssel mit antithetischen, in Triglyphen-Paneele eingestellten Vögeln aus Korakou bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Taf. XI.98.

²⁴⁹⁶ In der Regel handelt es sich dabei vor allem um Kratere.

5.4.2.1.8.1. Das rein ornamentale Dekor

5.4.2.1.8.1.1. Der Triglyphenfries

In der mittleren Phase von SH III C erfährt der Triglyphenfries wiederum eine Veränderung, indem man das mittlere Triglyphen-Modul, mitunter jedoch auch die beiden seitlichen Triglyphen-Module verbreitert und die Triglyphen-Paneele mit aufwendigen ornamentalen Kombinationen häufig sogar flächendeckend füllt.²⁴⁹⁷ Verstärkt wird die Tendenz einer flächendeckenden ornamentalen Gestaltung durch eine veränderte graphische Gestaltung der Muster.²⁴⁹⁸ So verschiebt sich im Auge des Betrachters die nach wie vor bei einigen ornamentalen Elementen praktizierte lineare Dissoziierung von der bereits beschriebenen Wahrnehmung eines Gitters hin zur Wahrnehmung einer Fläche, da die parallel geführten schwarzen Linien nun sehr dicht nebeneinanderliegen. Verstärkt wird die Wahrnehmung einer Fläche, weil in den Dekoren zunehmend ornamentale Elemente bzw. Motive eingesetzt werden, die alternierend in helle und dunkle Streifen bzw. Zonen unterteilt sind. Einen wichtigen Indikator für diese Entwicklung hin zu einer ornamental konstruierten Fläche stellt der Einsatz des Schachbrettmusters dar, eines Musters, welches in den vorherigen Phasen der mykenischen Vasenmalerei bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt in keiner Veröffentlichung nachgewiesen werden konnte. Das Schachbrettmuster ist das einfachste echte zweifarbige Muster²⁴⁹⁹ und kann in der klassischen Füllung der Quadrate in Schwarz und Weiß als Leitmotiv eines intendierten Hell-Dunkel-Kontrastes angesehen werden. Das Phänomen des Kontrastes von Hell und Dunkel wird vom Betrachter der Vase zugleich als ein Changieren zwischen Muster und Grund wahrgenommen, d. h. im Schachbrettmuster tritt – analog zu den in Hell und Dunkel alternierenden horizontal umlaufenden Streifen – der Vasengrund bewusst in Erscheinung. Das Schachbrettmuster wird in der mittleren SH III C-Phase meist in der Funktion eines flächenfüllenden Triglyphenmusters eingesetzt, und durch dieses kontrastreiche Muster wird der Bereich der Triglyphe selbst, aber

²⁴⁹⁷ Dies geschieht vor allem auf den rein ornamental dekorierten Krateren: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 98.

²⁴⁹⁸ Zu den flankierenden ornamentalen Modulen zählen u. a. vertikale Reihen aus Zickzackmustern, Halbkreisen, konzentrischen Bögen und Schuppenmustern: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 98. Darüber hinaus zeigen die Triglyphenfrieze der Kratere auch horizontale Wellenlinien, aufwendig gestaltete Rhomben und Schachbrettmuster: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 158. Auch konzentrische Halbkreise mit gefüllten kreisförmigen Zentren, die formal den Halbrosetten nahestehen, flankieren mitunter die zentralen Triglyphen: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 157, Abb. 200,30.

²⁴⁹⁹ Es gehört zu den p4m-Muster, d.h. es basiert sowohl auf 4-fachen Rotationen als auch auf Spiegelreflexionen; zu den symmetrischen Prinzipien des Schachbrettmusters siehe u. a.: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle and London 1988, S. 156.

auch das zwischen zwei Triglyphen eingeschlossene Panel im Auge des Betrachters stärker an die Vasenfläche gebunden.²⁵⁰⁰

5.4.2.1.8.1.2. Drei neue ornamentale Module

5.4.2.1.8.1.2.1. Das sogenannte *necklace pattern*

Auch in drei weiteren, in dieser Phase zum ersten Mal auftretenden ornamentalen Modulen – dem sogenannten *necklace pattern*²⁵⁰¹, den sogenannten antithetischen Bögen und den sogenannten antithetischen kurvilinearen Streifen²⁵⁰² – macht sich eine Vorliebe für einen Hell-Dunkel-Kontrast bemerkbar. Das *necklace pattern*, welches in der Regel als abschließender Schulterfries eingesetzt wird, kann zwar einerseits durch den steten Wechsel zwischen Hell und Dunkel in Bezug auf den Farbkontrast fast als eine Friesversion des Schachbrettmusters angesehen werden. Formal hingegen adaptieren sich die einzelnen balkenförmigen schwarzen Elemente durch ihre ovalen Enden an den beiden Schmalseiten an die Vasenfläche, sodass das schwarze Muster vom Betrachter als aufgelegt erkannt wird und infolgedessen entfällt das Changieren zwischen Muster und Grund.

5.4.2.1.8.1.2.2. Die antithetischen Bögen und die ornamentale Formation mit antithetischen kurvilinearen Streifen

Abgesehen von einer analogen, auf Hell-Dunkel-Kontrast angelegten Farbgestaltung handelt es sich sowohl bei der ornamentalen Formation der antithetischen kurvilinearen Streifen²⁵⁰³ als auch bei dem singulären Motiv der in antithetischer Manier gegenübergesetzten Bögen²⁵⁰⁴ um eine analoge vertikale Spiegelung primär weitgehend asymmetrischer ornamentaler Elemente. Bereits ihr unterschiedlicher ornamentaler Kontext verweist jedoch auf ihre unterschiedliche Genese. So kann das einzelne Bogenmotiv zunächst formal von einer [annähernd] horizontal gespiegelten Spiralranke [erste symmetrische Operation] abgeleitet werden. Die antithetischen, bilateral symmetrischen Bögen, die sich sich als Folge einer vertikalen Spiege-

²⁵⁰⁰ Siehe dazu u. a. die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion einer Schale aus Tiryns bei: Christian Podzuweit, Studien zur spämykenischen Keramik, Wiesbaden 2007, Taf. 119.

²⁵⁰¹ Penelope A. Mountjoy, Mycenaean Pottery. An Introduction, Oxford 2001, S. 98, S. 105 Abb. 283.

²⁵⁰² Mountjoy bezeichnet das Motiv als *streamer*: Penelope A. Mountjoy, Mycenaean Pottery. An Introduction, Oxford 2001, S. 98. Wie der folgende Abschnitt der vorliegenden Untersuchung zeigt, ist der Ausdruck *antithetic* für die beiden neuen Motive [Bögen und kurvilineare Streifen] von Mountjoy in Fall der kurvilinearen Streifen unglücklich gewählt.

²⁵⁰³ Siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion eines Kraters mit diesem Ornament bei: Penelope A. Mountjoy, Mycenaean Pottery. An Introduction, Oxford 2001, S. 104 Abb. 279.

²⁵⁰⁴ Vergleiche dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion eines Kraters mit diesem Ornament bei: Penelope A. Mountjoy, Mycenaean Pottery. An Introduction, Oxford 2001, S. 107 Abb. 292.

lung [zweite symmetrische Operation] konfigurieren, sind daher formal als eine vertikal gespiegelte doppelte Spiralranke beschreibbar. Somit lässt sich das vollständige ornamentale Motiv letztlich auf die laufende Spirale, d. h. auf ein lineares Element, zurückführen.

Wenngleich sich im Motiv der antithetischen Bögen eine bilateral symmetrische Spiegelung vollzieht, kann die Spiegelachse jedoch nur *ex negativo* vom Betrachter aus der symmetrischen Entsprechung der beiden antithetischen Bögen erschlossen werden, da das bilateral symmetrische Zentrum zwischen den beiden Bogenformationen nicht besetzt ist.²⁵⁰⁵ In der ornamentalen, flächenfüllenden²⁵⁰⁶ Formation der sogenannten antithetischen²⁵⁰⁷ kurvilinearen Streifen hingegen besetzt die bilaterale Symmetrieachse in Gestalt eines Streifens, der mit einem Fries aus rechtwinkligen Hasten gefüllt ist, das vertikale Symmetriezentrum der Ornamentzone. In beiden Fällen schließen flankierende horizontale Henkel das Dekor und greifen aufgrund ihrer Position in den Prozess der Symmetriebildung im Auge des Betrachters mit ein.²⁵⁰⁸

Antithetische vertikale Spiegelung latent asymmetrischer finiter Motive tritt in der mykenischen Vasenmalerei erst in der Phase SH III A 2 bei vegetabilen Motiven auf.²⁵⁰⁹ Doch wird sie noch nicht korrekt durchgeführt; bzw. dominant ist weiterhin das Kriterium eines Umlaufs innerhalb des Friesbereiches, nicht die korrekte Ausbildung einer bilateralen Symmetrie infolge einer antithetischen Spiegelung. Dies erklärt auch, warum die bilaterale Symmetrieachse in derartigen Dekoren unsichtbar bleibt. Eine für den Betrachter sichtbare vertikale Achse entwickelt sich erst über das Motiv des Triglyphen-Paneels. Aufgrund korrespondierender rahmender vertikaler Friese oder Muster wird zunächst *ex negativo* im Betrachter eine zentrale Vertikalachse in der Mitte des Triglyphen-Paneels erzeugt²⁵¹⁰. Im nächsten Schritt kann dieses Zentrum auch von ornamentalen Modulen oder singulären ornamentalen Elementen bzw.

²⁵⁰⁵ Diese Aussparung der Mitte und eine festumrissene äußere Grenze, welche durch die äußeren Konture der bilateral symmetrischen Elemente oder Motive gegeben ist, zeichnet die antithetische, oft auch heraldisch genannte, vertikale Symmetrieform aus.

²⁵⁰⁶ Abgesehen von den kurvilinearen schwarzen Streifen, die mit einer weißen, schwarz konturierten Zone umgeben sind, füllen stehende [unterhalb der kurvilinearen Streifen] und hängende [oberhalb der kurvilinearen Streifen] dissoziierte Halbkreise die Fläche. Leicht diagonal laufende linear dissoziierte Streifen verorten jeweils an der Stelle des größten Bogenschwungs die kurvilinearen Elemente mit den unter- und oberhalb dieser Frieszone horizontal umlaufenden schwarzen Streifen.

²⁵⁰⁷ Insofern ist die von Mountjoy gewählte Bezeichnung *antithetic streamers* irreführend, da sich diese ornamentale Formation gerade durch ein besetztes Symmetriezentrum auszeichnet.

²⁵⁰⁸ Auch in diesem Prozess spielt die Form der Vase eine größere Rolle als in den Dekoren der vorherigen Phasen.

²⁵⁰⁹ Siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion einer Tasse mit einem Fries mit antithetischen hybriden Blütenmotiven bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 85 Abb. 225,3.

²⁵¹⁰ Siehe dazu die Abbildung einer tiefen Schale mit einem Feldmuster und eingestellten Motiven bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 91 Abb. 228. Obwohl die Rahmenmuster vertikal gleitsymmetrisch ausgebildet sind, konstituiert sich im Auge des Betrachters eine fiktive Mittelachse, welche durch eingestellte, gleitsymmetrisch antithetische Figuren zu einem Mittelpunkt hin konzentriert wird.

Motiven besetzt werden. Die mentale Erzeugung einer vertikalen Symmetrieachse führt in der Wahrnehmung des Betrachters dazu, selbst primär asymmetrische Elemente als symmetrisch wahrzunehmen, d. h. diese Elemente werden durch den Ort ihrer Einstellung gleichsam symmetrisiert. Dies führt in der folgenden Stilphase der Vasendekoration dazu, auch das Zentrum als vertikale Symmetrieachse zu kennzeichnen. Parallel zu diesen Vorgängen erzeugen in den meisten Fällen horizontal rahmende schwarze Streifen, die häufig auch gleich breit sind, eine horizontale Symmetrieachse. Diese Achse kann der Betrachter zu der fiktiven oder tatsächlich ausgebildeten vertikalen Symmetrieachse in Beziehung setzen und damit einen fiktiven Kreuzpunkt, die formale Mitte des Triglyphen-Paneels, konstituieren. Die in dieser Phase zunehmenden Dekore mit antithetischen Tierdarstellungen²⁵¹¹ – in der Regel handelt es sich dabei um Vögel – lassen den Verdacht aufkommen, dass die mykenischen Vasenmaler sich erst im Umgang mit den bilateralen Symmetrien in primär asymmetrischen Triglyphen-Paneelen übten, bevor sie auch vegetabile und zoomorphe Motive – u. a. in Form von antithetischen Vögeln²⁵¹² – in die Triglyphen-Paneele einsetzten.²⁵¹³ Darüber hinaus liefert diese Entwicklung den Nachweis, dass es in der mykenischen Vasenmalerei primär die Rahmung ist, welche zum Einsatz finiter figural darstellender Motive führt, nicht umgekehrt.

5.4.2.1.8.2. Die figural darstellenden Motive

5.4.2.1.8.2.1. Vegetabile Motive

Vegetabile Motive in Form von Blumen bzw. Blüten finden sich in den SH III C-Dekoren der mittleren Phase vor allem in zwei strukturell unterschiedlichen Kontexten. Dabei scheint man

²⁵¹¹ Gleichzeitig liefern die in die Triglyphen-Paneele eingestellten antithetischen Tierdarstellungen einen Hinweis auf die wichtige Rolle, welche bilaterale Symmetrien in dieser Phase der mykenischen Vasenmalerei spielen, denn sie sind ein Indiz für eine verstärkte Fähigkeit des Betrachters, bilaterale Symmetrien wahrnehmen zu können.

²⁵¹² Siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion einer tiefen Schale mit einem antithetischen Vogelmotiv bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 177 Abb. 228. Die im Profil gegebenen Vögel zeichnen sich durch eine differenzierte graphische Gestaltung aus. Während der Kopf – mit Ausnahme des ausgesparten Auges – bis zum Ansatz der Brust als schwarze Fläche gegeben ist, setzen sich die restlichen Körperteile aus linear dissoziierten Bereichen in unterschiedlicher Ausrichtung zusammen. An den Verbindungsstellen zwischen Körper und Schwanz bzw. zwischen Körper und Flügel sitzen linear dissoziierte Segmentbögen gleichsam als Scharniere. Jeweils die linearen Hasten eines Doppelschicks konfigurieren ein Bein. Die Figur des Vogels weist Elemente aus sämtlichen ornamentalen Strukturen des übrigen Vasendekors auf: Der Kopf ist als dunkle Fläche gestaltet, wie die horizontal umlaufenden dunklen Streifen. Die linear dissoziierten Teile des Körpers korrespondieren mit den Zonen der dunklen Linien, die zwischen zwei schwarzen, horizontal umlaufenden Streifen liegen. Die Füße schließlich korrespondieren mit sämtlichen Linien des Dekors. Gleichzeitig setzt sich der Vogel vom ornamentalen Kontext des Feldes und der Rahmung ab, da beide – Feld wie Rahmung – Muster mit kurvilinearen Linien und/oder gekreuzten Linien zeigen. Auf diese Weise ist der Vogel gleichsam auf dem Triglyphen-Paneel verankert und setzt sich dennoch eindeutig durch seine abweichende graphische Zeichnung vom übrigen ornamentalen Dekor ab.

²⁵¹³ Siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion einer tiefen Schale mit einem antithetischen Vogelmotiv bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 177 Abb. 228. Neben dieser neuen Einbindung von Tiermotiven in einen Miniaturstil werden die großformatigeren Tierdarstellungen auf den Krateren fortgesetzt.

für jede der beiden ornamentalen Strukturen eine unterschiedliche Blütenstruktur zu bevorzugen. So wird eine bis auf einen kurvilinearen Stiel weitgehend bilateral symmetrisch gestaltete Blüte²⁵¹⁴ – entweder mit antithetischer Entsprechung im korrespondierenden Paneel oder als analoge Wiederholung innerhalb einer gleitsymmetrischen Reihung²⁵¹⁵ – stets in ein Feld zwischen zwei ornamental gefüllte Triglyphen eingestellt.²⁵¹⁶

Das zweite Blütenmotiv, welches in den SH III C-Dekoren der mittleren Phase häufig verwendet wird, ist die Rosette. Das finite rotationssymmetrische Motiv findet sich zwar auch in den Paneelen zwischen zwei Triglyphen, wird jedoch – abgesehen von dem selten gewordenen Einsatz als Füllornament oder als Zwickelfüllung²⁵¹⁷ – vor allem als Henkelverzierung eingesetzt oder wird bei einem Gießgefäß in das Dekor der Mündung bzw. der falschen Mündung integriert.²⁵¹⁸ In den beiden zuletzt genannten Verzierungsarten hat es den Anschein, als gingen Form und Funktion des Gefäßes mit der Form des Motivs eine enge formale Beziehung ein. Damit bieten diese Rosetten-Dekore ein frühes Beispiel für die Kongruenz zwischen Form und Dekor.

5.4.2.1.8.2.2. Die zoomorphen Motive

Insbesondere Vogeldarstellungen werden im Vergleich zu den vorherigen Stilphasen mehr in primär ornamentale Strukturen integriert²⁵¹⁹ und infolge des ornamentalen Umfeldes auch selbst in einer zergliedernden Manier ornamentalisiert. Dies gilt nicht nur für die bereits behan-

²⁵¹⁴ Die nach rechts ausgerichtete Blüte besteht aus drei v-förmig ineinandergesetzten Hasten. Die beiden äußeren Hasten sind schwarz gehalten, die innere Haste hingegen ist nur schwarz konturiert, mit grundfarbener Ausparung; zum Nachweis der Abbildung siehe auch die vorherige Anmerkung. Zum Einsatzbereich dieser Blüte siehe: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 158 [FM 18].

²⁵¹⁵ Die Gegenseite ist leider nicht erhalten; siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion eines Alabastrons bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 164 Abb. 208, 1.

²⁵¹⁶ Rekonstruktion und Beschreibung nehmen nicht dazu Stellung, ob dieses Motiv in einen umlaufenden Triglyphenfries integriert war oder ob jeweils auf einer Seite zwei antithetisch aufgebaute Paneele miteinander korrespondierten. Die formale Situation ist jedoch für die mutmaßliche Ausrichtung der Blüte im zweiten Paneel von Bedeutung. Ein analog gestalteter Krater aus Korakou trägt auf jeder Seite zwei antithetische Paneele, die zu den Henkeln hin ohne vertikale Begrenzung auslaufen.

²⁵¹⁷ Siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion eines Kraterfragmentes bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 175 Abb. 225, 1. Da in dieser Phase die Flächen von den Rahmungen des entsprechenden ornamental Feldes aus vor allem mit dreieckförmigen schraffierten Figuren, die häufig noch an ihren Ecken weitere dekorativ in die Fläche hineinragende Appendices besitzen, gefüllt werden, werden eingestellte, gleichsam auf der Fläche schwebende, finite Füllornamente allmählich überflüssig; siehe dazu auch die bereits in dieser Anmerkung erwähnte Abbildung.

²⁵¹⁸ Siehe dazu die Abbildungen zweier zeichnerischen Rekonstruktionen von Kannen bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 168f. Abb. 205-206.

²⁵¹⁹ Dirk Lenz, *Vogeldarstellungen in der ägäischen und zyprischen Vasenmalerei des 12.-9. Jahrhunderts v. Chr. Untersuchungen zu Form und Inhalt*, Espelkamp 1995, S. 10.

delte, in SH III C neue auftretende Einstellung von antithetisch orientierten Vogeldarstellungen²⁵²⁰ in Triglyphen-Paneele²⁵²¹, sondern auch für die traditionellen umlaufenden Vogelfriese²⁵²², die nun in unterschiedliche Zonen des Vasenkörpers eingefügt werden können. So können in die Reihungen von Vogeldarstellungen abstrakt ornamentale Elemente in stehender und hängender Form integriert werden, die innerhalb desselben Vasendekors noch einmal als unabhängige ornamentale Frieszone erscheinen, meist oberhalb des kompositen Frieses. Diese regelmäßigen, rhythmischen Verbindungen zwischen abstrakt ornamentalen und figural darstellenden Motiven verstärken im Auge des Betrachters die Ornamentalisierung der Vogeldarstellungen und tragen damit zur Wahrnehmung einer dekorativen Einheit des Vasendekors bei.²⁵²³

Mitunter können Vogelfriese auch zusammen mit anderen großformatigen Tierdarstellungen – in der Regel handelt es sich dabei um Oktopoden – auftreten.²⁵²⁴ Im Gegensatz zu den in linearer oder kurvilinear Manier gefüllten Vogelkonturen zeichnen sich die bilateral symmetrischen Oktopoden durch eine dunkle Flächenfüllung mit weiß aufgetragenen Verzierungen aus.²⁵²⁵ So

²⁵²⁰ Neben den Vogeldarstellungen werden nun häufig auch Ziegen antithetisch in zwei gegenüberliegende Triglyphen-Paneele eingestellt: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 158.

²⁵²¹ Abgesehen von den Vogeldarstellungen in orthogonal orientierten Triglyphen-Paneele finden sich mitunter auch antithetische Vogeldarstellungen, die eine Rosette flankieren. Sowohl die Vögel als auch die Rosetten sind in Bögen eingestellt; siehe dazu die Abbildung eines Kraterfragments aus Korakou bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. XI 99. In der Schulter- und Henkelzone können auch Reihen von Vogeldarstellungen in Arkaden-Rahmungen eingestellt werden. In diesem Fall reduzieren sich die Vogeldarstellungen – abgesehen von der Zeichnung des Kopfes – auf ein lineares [im Bereich des Körpers linear dissoziiertes] Muster; siehe dazu die Abbildung eines Kraterfragmentes aus Mykene bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. XI 120. Vor allem unter den Henkeln sind die Vogeldarstellungen häufig nur noch als Protome gezeichnet: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, S. 147.

²⁵²² So werden die additiv zusammengesetzten Körper der Vögel im umlaufenden Fries innerhalb der Henkelzone im Bereich ihres Körpers durch einen diagonal eingesetzten ornamentalen Streifen – analog einer Triglyphe – gezeichnet. Sowohl die Körperzeichnungen als auch die ornamentale Füllung der Schwanzfedern – bzw. der Verzicht auf eine Füllung dieses Bereichs – sind unterschiedlich. Dies könnte ein Hinweis auf eine bewusst gestaltete individuelle Kennzeichnung sein. Unter dem ornamentalen Aspekt betrachtet, nimmt die Zeichnung der Vogelkörper das Motiv des darüberliegenden Triglyphenfrieses auf und trägt somit zur Vereinheitlichung des Vasendekors bei; siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion einer Bauchamphora aus Melos bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 104 Abb. 278.

²⁵²³ So stehen in einem umlaufenden Fries im oberen Bereich des Vasenkörpers halbkreisförmige Bögen unter den Schwänzen nach rechts ausgerichteter Vögel, während hängende halbkreisförmige Bögen jeweils die Fläche hinter den Vogelhälsen füllen. Drei schwarze, horizontal umlaufende Streifen – alternierend mit zwei weißen umlaufenden Streifen – trennen diesen Fries vom Schulterfries, der die rein abstrakt-ornamentale Version des breiteren Frieses darunter zeigt: stehende halbkreisförmige Bögen alternierend mit hängenden halbkreisförmigen Bögen; siehe dazu die Abbildung eines Gefäßes aus Mykene bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. XI 116.

²⁵²⁴ Siehe dazu die Abbildung einer vierhenkligen Kanne aus Mykene bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. XI 119.

²⁵²⁵ Je ein Oktopus-Motiv füllt eine Vasenseite. Unterschiedliche Tiermotive – meist Vögel und Fische, häufig nicht in antithetischer Form – aber auch abstrakte ornamentale Motive können zwischen die ausgebreiteten Tentakeln gestellt werden: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 157, S. 169 Abb. 216.

unterscheiden sich die Tierdarstellungen in diesen Dekoren nicht nur durch ihre unterschiedliche Größe, sondern auch durch ihre lineare bzw. flächige Konsistenz. Es wäre denkbar, dass sich hinter dieser größenmäßigen und graphischen Differenzierung auch eine Hierarchisierung in Bezug auf den darstellenden Charakter der Motive verbirgt. Einen Hinweis auf einen derartigen Darstellungsmodus, in welcher die Vogeldarstellungen eine enge Verbindung zu den rein ornamentalen Elementen eingehen, bieten vor allem die Vogelprotomen, die in dieser Phase zum ersten Mal in einigen Dekoren auftauchen.²⁵²⁶ In den Vogelprotomen wird das Motiv des Vogelkopfes in einen engen Kontext zu den rahmenden bzw. flankierenden ornamentalen Elementen gesetzt bzw. sogar mit ihnen verknüpft. Abgesehen von den Vogelprotomen zeigt sich der ornamentale Charakter der Vogeldarstellungen dieser Phase nicht nur in der ornamentalen Gestaltung der Vogelkörper, sondern mitunter auch in direkten Verbindungen zwischen den figural darstellenden Elementen der Vogelfiguren und einigen ornamentalen Elementen.²⁵²⁷

Die Ornamentalisierung der zoomorphen Motive steht jedoch einer differenzierten Tierdarstellung nicht nur nicht im Wege, sondern scheint sie sogar zu fördern, denn so zahlreiche unterschiedliche Darstellungen von Tieren²⁵²⁸ wie in der mittleren Phase von SH III C finden sich in keiner anderen Phase der mykenischen Vasenmalerei. In Bezug auf die Präsentation von zoomorphen Motiven erweist sich die Ornamentalisierung daher als ein strukturelles Mittel, den Formenreichtum dieser Motivgruppe graphisch zu gestalten.

5.4.2.1.8.2.3. Die Darstellungen menschlicher Figuren innerhalb der Vasendekore der mittleren Phase von SH III C

Aus dieser Phase sind zahlreiche Vasenfragmente aus unterschiedlichen Zentren mit Darstellungen menschlicher Figuren erhalten.²⁵²⁹ Fast alle²⁵³⁰ zeigen – soweit der Erhaltungszustand

²⁵²⁶ Dirk Lenz, *Vogeldarstellungen in der ägäischen und zyprischen Vasenmalerei des 12.-9. Jahrhunderts v. Chr. Untersuchungen zu Form und Inhalt*, Espelkamp 1995, S. 9, S. 295 Abb. 11,13-15.

²⁵²⁷ Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, S. 116. Bevorzugt werden Vogelkörper oder Vogelköpfe mit kurvilinearen ornamentalen Elementen wie Bögen oder Spiralen verbunden; siehe dazu die Abbildung einer Scherbe aus Athen mit einer Vogelprotome, eingestellt als Zwickelfüllung zwischen zwei laufenden Spiralen bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. XI.139; siehe dazu auch die Abbildung eines Kraterfragmentes aus Mykene mit einem Fries aus Vogelprotomen bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. XI 120.

²⁵²⁸ So finden sich – abgesehen von den Pferden in den Wagendarstellungen – Vögel, Ziegen, Löwen, Fische, aber auch tierische Mischwesen wie Greife und Sphingen. Am häufigsten sind Vogeldarstellungen; siehe dazu: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 99.

²⁵²⁹ Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, S. 130ff.; siehe dazu auch: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London* 1990, S. 149ff.

²⁵³⁰ Eine Ausnahme bildet das Dekor einer Hydria aus Naxos, das in einer breiten Zone zwischen den beiden horizontalen Henkeln einen Fries männlicher Figuren – darunter auch eine kleinere Figur [ein Kind?] – zeigt. Die unbedeckten – abgesehen von den nach rechts ausgerichteten Füßen –, frontal dargestellten Figuren haben ihre

eine Deutung zulässt – männliche Figuren mit kriegerischem Habitus bzw. in einer kriegerischen Handlung.²⁵³¹

Die umfangreichste erhaltene Darstellung menschlicher Figuren in der mykenischen Vasenmalerei stammt vermutlich aus der mittleren Phase von SH III C und befindet sich auf der sogenannten Kriegervase, einem recht vollständig erhaltenen Krater²⁵³² von ca. 0,50m Höhe aus Mykene.²⁵³³ Die zweifarbige Dekoration ist in schwarzbraunem und rotem Schlicker auf eine hellbraune, polierte Oberfläche aufgetragen.²⁵³⁴ Strukturell gliedert sich das Dekor in einen figural darstellenden und mehrere ornamentale Bereiche, die klar voneinander getrennt sind und dennoch miteinander in Beziehung treten.²⁵³⁵ So korrespondiert der dunkle obere Streifenabschluss an der Gefäßmündung mit der dunklen Farbe des bemalten Fußes und mit dem unteren Teil des Vasenkörpers, der mit horizontal umlaufenden Streifensequenzen dekoriert ist.²⁵³⁶ Die Einkerbungen zwischen den modellierten Drehungen der beiden Henkel übertragen das Motiv des Streifens in die Vertikale und stellen dadurch eine formale Korrespondenz zu den horizontalen Streifensequenzen her. Eine figurale Vernetzung zwischen den beiden Friesen entsteht durch die beiden in die Henkelbögen eingestellten Tierfiguren, welche darüber hinaus aufgrund ihrer antithetischen Ausrichtung die bilateral symmetrische Valenz der Henkelzone verstärken.

Arme horizontal auf Schulterhöhe erhoben und sind an ihren Händen miteinander verbunden; ein Motiv, welches die Deutung nahelegt, dass es sich um einen Tanz handelt. Von den miteinander verbundenen Händen der Figuren hängen Füllornamente in Streifenform herab. Die Füße der Figuren setzen erst auf der Höhe der horizontalen Henkel an, sodass der untere Teil dieser Dekorationszone leer bleibt. Nach Vermeule handelt es sich bei dem Fries mit den tanzenden männlichen Figuren um die erste erhaltene Darstellung eines Tanzes in der mykenischen Vasenmalerei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, S. 137 Abb. XI.67.

²⁵³¹ Abbildungen der wichtigsten Fragmente finden sich bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. 43-70.

²⁵³² Kratere scheinen nach wie vor die bevorzugten Gefäße für die Darstellungen menschlicher Figuren zu sein.

²⁵³³ Siehe dazu die Abbildungen bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. XI.42; zur Beschreibung der Vase siehe auch: Roland Hampe, Erika Simon, *Tausend Jahre Frühgriechische Kunst*, München 1980, S. 144.

²⁵³⁴ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 100. Mountjoy spricht [zusätzlich?] von *gelben* Detailzeichnungen. Vermeule spricht in diesem Zusammenhang von einer *modulated chromatic version of the black-and-white-style* dieser Phase: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, S. 130; siehe dazu auch: Roland Hampe, Erika Simon, *Tausend Jahre Frühgriechische Kunst*, München 1980, S. 144.

²⁵³⁵ Eine Ausnahme stellen die kreisförmigen Füllornamente auf der Seite (2) der Vase dar.

²⁵³⁶ Über dem dunkelfarbenen Fuß folgt eine schmale Streifensequenz mit der Farbfolge Hell [tongrundig] – Dunkel – Hell – Dunkel. An einen etwas breiteren hellen Streifen darüber schließen drei stetig sich nach oben verbreiternde Streifensequenzen mit der Farbfolge Dunkel – Hell – Dunkel – Hell – Dunkel [horizontale Mittelsymmetrie] an. Die beiden zwischen den drei Streifensequenzen liegenden hellgrundigen Streifen sind etwa gleich breit. Die oberste Streifensequenz wird in das darüberliegende figurale Geschehen mit einbezogen, da sämtliche menschlichen Figuren des figural darstellende Frieses (1) und die vorderste männliche Figur des figural darstellenden Frieses (2) auf dem obersten dunklen Streifen stehen. Auch ein Kontakt zur bekrönenden ornamentalen Streifenzone wird aufgebaut, da die Helme sämtlicher männlicher Figuren auf Seite (1) an diese Zone stoßen.

Innerhalb der figural darstellenden Zone wird hingegen auf jegliche bilateral oder horizontal symmetrische Ausrichtung weitgehend verzichtet. Der jeweils von links nach rechts zwischen den beidenden Henkelzonen²⁵³⁷ laufende Fries besteht auf einer Seite (1) aus sieben nach rechts gewandten Figuren, einer weiblichen und sechs männlichen Figuren, auf der anderen Seite (2) aus fünf männlichen Figuren. Da die Figuren der Seite (2) zum Teil nur sehr fragmentiert erhalten sind, beschränkt sich die Analyse der Figuren auf die nahezu vollständig erhaltene Dekoration der Seite (1). Sämtliche erhaltenen männlichen Figuren sind in einer Wechselansicht gegeben. Obgleich Füße und Beine keiner strengen bilateralen Symmetrie unterliegen, wird dieser Bereich vom Betrachter durch die einer Zickzack-Haste analoge Öffnung der Beine zu einer weiten Schrittstellung dennoch als latent bilateral symmetrisch wahrgenommen, wobei sich ein Knick dieser fiktiven Symmetrieachse im Bereich der beiden Knie vollzieht. Gleitet der Blick weiter nach oben, entzöge eigentlich die Dreiviertelansicht im Bereich des Oberkörpers die Grundlage zur weiteren, fortgesetzten Wahrnehmung einer bilateralen Valenz. Doch dieser Wahrnehmungs-Prozess wird durch das Unterfangen der Figur mit einem runden Schild²⁵³⁸ verzögert, da der Rundschild seinerseits die fiktive bilaterale Symmetrieachse im Auge des Betrachters erneut verstärkt.²⁵³⁹ Zerstört wird die latent im Auge des Betrachters entstandene bilaterale Symmetrie erst bei der Betrachtung der Köpfe.²⁵⁴⁰ Die Reduktion bzw. Vernichtung von bilateral symmetrischen Valenzen, welche im oberen Bereich der Dekoration wahrgenommen wird, leitet zugleich zu einer Wahrnehmung bilateraler

²⁵³⁷ In der Mitte der hohen doppelbogigen Henkel sitzt eine Stierprotome. Die Stirn ist mit konzentrischen Kreisen verziert, einem Ornament, welches als Füllornament auch im Fries der Seite (2) zu finden ist. Unter die beiden Bogen ist auf jeder Vasenseite ein antithetisches, dunkel ausgemaltes Vogelpaar eingestellt.

²⁵³⁸ Farblich stellt die gelbe Ockerfarbe der Schilde einen Kontrast zu der dunklen Bekleidung des Oberkörpers dar. Formal korrespondiert die Bordüre aus Halbkreisen, welche den Rand der Schildinnenseite verziert, mit der Kreisform der Schilde.

²⁵³⁹ Es ist auffällig, dass man bei der Darstellung der männlichen Figuren der Seite (2), die sich in einer Kampfposition mit erhobenem Speer befinden, auf die Wiedergabe der rückwärtigen Schild-Konture verzichtet hat. Durch die asymmetrische Angabe der Schilde wird das Moment der Gleitsymmetrie – und damit der Aspekt der Bewegung – noch verstärkt.

²⁵⁴⁰ Die Zeichnung der Gesichter, mit einem mandelförmigen Auge, der Angabe von Augenbrauen, einer ausgeprägten, nach unten gerichteten Nase, wulstigen Lippen und einem reduzierten Unterkieferbereich ist in den figural darstellenden Dekoren der mykenischen Vasenmalerei ohne Vergleich. Lediglich auf dem Fragment eines Kraters aus Charvati findet sich eine ähnliche Augenform. Doch ist die Nase wesentlich kürzer. Darüber hinaus ist das Gesicht von Charvati mit einem doppelten Kontur umgeben; siehe dazu die Abbildung einer zeichnerischen Rekonstruktion des Kopfmotivs bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, Mycenaean Pictorial Vase Painting, Cambridge Mass. 1982, Abb. XI.47. In den großformatigen, freskierten Darstellungen menschlicher Figuren hingegen ist diese Augenform und die Angabe der Augenbraue üblich; siehe dazu u. a. die Abbildung einer weiblichen Figur, der sogenannten *White Goddess* aus Pylos bei: Sarah Anderson Immerwahr, Aegean Painting in the Bronze Age, Pennsylvania and London 1990, Taf. 58. In der mykenischen Vasenmalerei hingegen erfolgt die Darstellung der Gesichter in der Regel durch die Kombination ornamentaler Elemente in einer vergegenständlichenden Manier. So werden die Augen mitunter nur als Punkt [Vermeule (1982) Abb. XI.46] oder in Kreisform mit einem dunklen Zentrum wiedergegeben [Vermeule (1982) Abb. XI.57]. Bei dunklen Silhouetten kann das Auge grundfarbig ausgespart werden [Vermeule (1982) Abb. 58]. Nase, Mund und Kinn hingegen werden häufig durch zwei Zickzackhasten gekennzeichnet [Vermeule (1982) Abb. 46, 57, 64,1, 68].

Gleitsymmetrien über, zunächst im Bereich der Köpfe, anschließend jedoch in allen Abschnitten der Figuren. Dieser Vorgang führt in der Wahrnehmung des Betrachter zu einer Deutung dieser kompositen Struktur als ein Indiz für Bewegung.²⁵⁴¹

Die Konsistenz der einzelnen Figuren wird vom Einsatz unterschiedlicher ornamentaler Elemente und von den mit ihnen verbundenen Farbkontrasten bestimmt. So antizipieren die Muster der hellgrundigen Fußbekleidungen der Figuren den Hell-Dunkel-Kontrast, der die Angabe der Beine bzw. ihre Bekleidung kennzeichnet.²⁵⁴² Der dunkelgrundige Rock mit weißen Tupfen²⁵⁴³ wiederum korrespondiert farblich und von der Struktur des Musters her mit den Helmen der Figuren.²⁵⁴⁴ Die dunkle Bekleidung des Oberkörpers erhält durch eine beidseitige Musterbordüre mit horizontalen Streifen nicht nur einen farblichen Kontrast, sondern durch die seitliche Korrespondenz des Musters auch eine latent bilateral symmetrische Ausrichtung, die erst durch die angewinkelten rechten Arme der Figuren gestört wird.²⁵⁴⁵ Die leicht diagonal ausgerichteten Speere, die von jeder Figur in der rechten Hand geführt werden, verstärken nicht nur die Wahrnehmung von Gleitsymmetrien im Auge des Betrachters, sondern verbinden auch jeweils die vor dem Speer marschierende Figur mit der folgenden, indem der unterste Teil des Speers hinter der Wade des Vordermannes verschwindet.²⁵⁴⁶ Abgesehen von den farblichen und formalen Korrespondenzen in den unterschiedlichen Teilen der Figuren ist es daher vor allem

²⁵⁴¹ Nur die weibliche Figur am linken Ende von (1) entzieht sich der Wahrnehmung einer Bewegung.

²⁵⁴² Im Kniebereich findet – zugleich mit der veränderten Ausrichtung der fiktiven bilateralen Symmetriachse – ein Farbwechsel statt. Während die Unterschenkel sich als kompakte dunkle, vertikal orientierte Fläche präsentieren, erfolgt oberhalb des Knies eine horizontale Zäsur durch einen schmalen Streifen und eine filigrane Streifenfolge in Dunkel – Hell – Dunkel, an die sich der hellgrundige Oberschenkel anschließt, der zwar breiter ist, aber von kürzerer Länge als der Unterschenkel. So bietet der Einsatz der Farben im Bereich des Unterschenkels dem Auge des Betrachters einen ausgeglichenen Hell-Dunkel-Kontrast mit zwei Zonen, die zwischen den beiden Farbpolen vermitteln. Analog dunkel ausgemalte Beine zeigen einige Vasenfragmente, auf denen nur die Beine bzw. nur die Unterschenkel erhalten sind: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. XI.49 und 53.

²⁵⁴³ Eine ähnliche Hell-Dunkel-Verteilung weisen auch Röcke mit rechteckigen Schachbrettmustern durch die alternierende Farbfolge von Hell und Dunkel auf; siehe dazu die Abbildungen zweier Fragmente aus Mykene und Lefkandi mit Kriegerdarstellungen bei: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. XI.444, 59.

²⁵⁴⁴ Auch formal korrespondiert die Trapezform des Rockes horizontal symmetrisch mit der Form der Helmbekrönung, wenngleich beide von unterschiedlicher Größe sind. Eine analoge Helmform zeigt nach Vermeule auch ein weiteres Vasenfragment aus Mykene: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. XI.48. Eine abweichende Helmform in Form einer Schüssel zeigt ein Fragment unbekannter Herkunft, das sich jetzt in Deutschland befindet: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. XI.64. Doch sitzt der Helm analog zu den Helmen auf der Kriegervase nahezu waagrecht auf dem Kopf. Eine weitere Helmform, die nicht nur auf einer der erhaltenen Kriegerdarstellungen auf Seite (2) der Kriegervase, sondern u. a. auch auf der sogenannten Kriegervase von Iolkos [Vermeule (1982) Abb. 57] gezeigt wird, ist der sogenannte Igelhelm.

²⁵⁴⁵ Verstärkt wird diese latent bilaterale Symmetriachse durch das Hinterfangen der Rundschild. Auffällig ist, dass man auf eine Vervollständigung des Kreiskonturs nach unten verzichtet hat. Formal ist hier die Schildform nicht mehr notwendig, da die beiden Oberschenkel bereits weitgehend bilateral symmetrisch ausgerichtet sind.

²⁵⁴⁶ Darüber hinaus trennt das diagonale Raster, welches durch die Gleitsymmetrien der Speere erzeugt wird, jeweils den Kopf des Vordermannes vom Kopf der nachfolgenden Figur und durchtrennt jeweils die Bekleidung des Speerträgers diagonal in zwei flächenmäßig nahezu identische Hälften.

die Ausrichtung der Speere, die zu einer Kontextuierung der einzelnen Figuren beiträgt. Aufgrund der komplexen ornamentalen Gestaltung und der formalen Bindung der einzelnen Figuren aneinander präsentiert sich der Figurenfries dem Betrachter – unabhängig von jeglicher ikonographischen/ikonologischen Benennung – als homogene ornamentale Struktur. Nur die Darstellung der ersten weiblichen Figur dieses Frieses entzieht sich dem ornamentalen Kontext der Figurengruppe durch eine unterschiedliche Armhaltung²⁵⁴⁷ und durch ihr dunkel gehaltenes, bis zur Grundlinie²⁵⁴⁸ reichendes Gewand.²⁵⁴⁹

Die Analyse des Frieses der Seite (1) auf der sogenannten Kriegervase hat gezeigt, dass auch in den Darstellungen menschlicher Figuren eine Ornamentalisierung stattfindet.²⁵⁵⁰ Dabei handelt es sich jedoch nicht um einen der Ornamentalisierung der zoomorphen Motive analogen Vorgang. Im Gegensatz zu den Vogeldarstellungen²⁵⁵¹, in denen sich die Ornamentalisierung über den Prozess der linearen Dissoziierung hin zu linearen Verbindungen zwischen figural darstellenden und ornamentalen Elementen entwickelt²⁵⁵², entsteht die Ornamentalisierung der flächig angelegten menschlichen Figuren in einem komplexen Malvorgang aus einer Kombination von mehreren Faktoren:

1. durch Muster-Korrespondenzen in der Bekleidung innerhalb der Bekleidung einer Figur,
2. durch Musterkorrespondenzen in der Bekleidung der unterschiedlichen Figuren,
3. durch formale Korrespondenzen innerhalb der Ausarbeitung einer Figur,
4. durch formale Korrespondenzen innerhalb der gesamten Figuren-Reihung,
5. durch farbliche Korrespondenzen innerhalb einer Figur,
6. durch farbliche Korrespondenzen innerhalb der gesamten Figuren-Reihung.

²⁵⁴⁷ Ihr Hinterkopf und ihr rechter Arm sind nicht erhalten. Ihr linker erhobener Arm berührt etwas – vermutlich einen Polos –, was sie auf dem Kopf trägt. Auf dem dunkelfarbigem Ärmel ist eine horizontale Streifenbordüre etwas über der Höhe des Ellbogens aufgetragen.

²⁵⁴⁸ Lediglich ihre Füße und ihre Fußknöchel sind sichtbar.

²⁵⁴⁹ Farblich korrespondiert ihr dunkles Gewand – mit Ausnahme der vertikalen Bordüre in der Mitte ihres Rockes – mit der Farbgebung der Henkel. Da ihr Gewand teilweise vom Henkel überdeckt wird, muss das Gewand vor der Anbringung der Henkel auf die Vasenfläche aufgetragen worden sein: Emily Vermeule, *Vassos Karageorghis, Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, S. 130f. Eine ähnlich enge Bindung zur Henkelzone zeigt auch die letzte Figur von Seite (2): Emily Vermeule, *Vassos Karageorghis, Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. XI 42.

²⁵⁵⁰ Die wenigen erhaltenen Vasenfragmente mit Darstellungen mehrerer Kriegerfiguren deuten darauf hin, dass auch in diesen Dekoren analog verfahren wurde [Vermeule (1982) Abb. XI.43, 57].

²⁵⁵¹ So kann das Motiv des Vogels, das aus einer Verbindung zwischen der Zeichnung eines Vogelkopfes und einer Spirale entsteht, als lineare Vorform der Grotteske bezeichnet werden; siehe dazu die Abbildung eines Vasenfragmentes mit diesem Motiv bei: Emily Vermeule, *Vassos Karageorghis, Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. XI 139.

²⁵⁵² Ein derartiges Vorgehen weist z.B. noch die männliche Figur der Phase SH III A 2 auf: Emily Vermeule, *Vassos Karageorghis, Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. VIII.6.

Da die Figuren der mittleren SH III C-Phase überwiegend flächig gestaltet sind, ist es die Farbe, welche die jeweiligen Flächen bedeckt, die zum integrierenden Moment der figural darstellenden Dekore wird. Die einfachen Muster hingegen werden in diesen Darstellungen fast nur flächendeckend, den Kontur ausfüllend, quasi als Farb-Ersatz eingesetzt, da den Vasenmalern nur wenige Farben zur Verfügung stehen.²⁵⁵³ Es ist vor allem die flächige Gestaltung der Figuren, die eine formale Nähe der Dekoration der Kriegervase zu den Darstellungen menschlicher Figuren in den früher entstandenen großformatigen Freskendekoren zeigt.

5.4.2.1.8.3. Zusammenfassung der strukturellen Komponenten der mittleren Phase von SH III C

5.4.2.1.8.3.1. Die Struktur des ornamental Dekors

1. Kombinationen aus flächigen und linear graphischen ornamental Elementen – u. a. auch in Form von kompositen Friesen – verbinden sich im Auge des Betrachters zu einer homogen gestalteten dekorativen Vasenfläche.
2. Die in der frühen Phase von SH III C aus ihren ornamental Modulen herausgebrochenen Elemente konfigurieren sich nun mit Hilfe bilateral symmetrischer Strukturen zu neuen Verbänden.
3. In derartigen ornamental gestalteten Kontexten tritt das Einzelelement zugunsten des Gesamteindrucks des ornamental Dekors zurück.
4. Ein wichtiger Indikator für die Intention einer flächenfüllenden Gestaltung ist der erste Einsatz des Schachbrettmusters in den Vasendekorationen dieser Phase.
5. Vor allem in den meist flächendeckend mit ornamental Elementen gefüllten Triglyphen findet das Schachbrettmuster Verwendung und erzeugt im Auge des Betrachters ein Changieren zwischen Muster und Grund, und dies wiederum führt bei der Betrachtung von Triglyphenfriesen dazu, dass einer verstärkte Bindung zwischen den Triglyphen-Verbänden und dem Vasengrund wahrgenommen wird. Dies kann schließlich dazu führen, dass sich die Triglyphen-Paneele im Auge des Betrachters zu geschlossenen Flächen im Sinne von Bildfeldern verdichten.²⁵⁵⁴

²⁵⁵³ Auf eine vorwiegend flächendeckende Funktion des Musters kann – z.B. im Fall der Punktmuster auf der Kriegervase – auch deshalb geschlossen werden, weil das einzelne Muster [– in diesem Fall das Punktmuster –] keiner strengen Struktur unterliegt, sondern nur vage verstreut den Grund füllt.

²⁵⁵⁴ Siehe dazu ein Fragment mit rahmendem Schachbrettmuster um ein hellgrundiges Bildfeld herum, in welchem Teile einer männlichen Figur in Silhouetten-Darstellung eingestellt sind: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, Mycenaean Pictorial Vase Painting, Cambridge Mass. 1982, Abb. XI 50.

5.4.2.1.8.3.2. Die Struktur des figural darstellenden Dekors

1. Zoomorphe Motive werden in dieser Phase als geschlossene Form destruiert, indem man sie ornamentalisiert, eventuell formal reduziert und z. T. neu kontextuiert.²⁵⁵⁵
2. Als vollständig ornamentalisierte Formen können figural darstellende Motive leichter und enger als in den vorherigen Phasen zueinander in Beziehung gesetzt werden und/oder mit anderen ornamentalischen Elementen kombiniert werden.
3. Zoomorphe Motive – meist Vogel- oder Ziegendarstellungen – werden häufig antithetisch zueinander in benachbarte Triglyphen-Paneele eingestellt, sodass die vertikale Mittelachse der dazwischenliegenden Triglyphe als vertikale Spiegelachse fungiert. Dies stellt einen weiteren Schritt in der Entwicklung von Figuren dar, die in Triglyphen-Paneele eingestellt werden. Während in der Anfangsphase das jeweils in das Feld eingestellte figural darstellende Motiv durch die rahmenden Triglyphen symmetrisiert wurde, benutzen nun zwei antithetisch figural darstellende Motive die dazwischenliegende Triglyphe als vertikale Symmetrieachse zu ihrer Spiegelung: Die Aufgabe der Triglyphe hat sich somit von der Funktion einer Randzone, die figural darstellende Motive rahmt und damit zugleich bilateral symmetrisiert, hin zu einer zentralen bilateral symmetrischen Position verschoben, die dem Auge des Betrachters hilft, die seitlich von der zentralen Achse eingestellten figural darstellenden Motive als bilateral symmetrisch zu dieser Achse und damit als antithetisch wahrzunehmen.²⁵⁵⁶

5.4.2.1.8.3.3. Die strukturellen Komponenten in den Darstellungen der menschlichen Figuren

1. Analog zu den zoomorphen Motiven setzt auch in den Darstellungen der menschlichen Figuren eine Ornamentalisierung ein, die mit der Größe der Figur zunimmt.
2. Im Gegensatz zur vorwiegend linear-graphischen Ornamentalisierung der zoomorphen Motive überwiegt jedoch in den Darstellungen der menschlichen Figuren eine flächige Ornamentalisierung, sowohl in Bezug auf die eingesetzten Muster als auch in Bezug auf die Farbgestaltung. Doch sind die Folgen für die Figuren-Kompositionen ähnlich.
3. So können in den Friesen dank eines konsequent durchgehaltenen Farbwechsels und alternierender, aufeinander bezogener Mustersequenzen in der Gestaltung der Körper und der Bekleidung die einzelnen Figuren näher zueinander in Beziehung gesetzt werden, jedoch

²⁵⁵⁵ z.B. die Vogelprotomen zu einer verbundenen Friesreihung: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, Abb. XI 120.

²⁵⁵⁶ Durch diesen Prozess hat die Mitte des Triglyphen-Moduls signifikant an Bedeutung zugenommen.

ohne dass strenggenommen die formale Einheit der Figur aufgehoben wird. Dennoch entsteht bei dieser Art der Figurengestaltung eine polychrome und ornamentale Rhythmik, welche im Auge des Betrachters zeitweilig den Kontur der einzelnen Figur aufheben kann, um dem farblichen und ornamentalen Kontext zu folgen. Gleichzeitig fördert diese Betrachtungsweise die Wahrnehmung von Bewegung innerhalb eines nach rechts oder links ausgerichteten Figuren-Frieses. Es erscheint daher nur folgerichtig, dass aus dieser Phase die erste Darstellung eines Reigentanzes in der mykenischen Vasenmalerei erhalten ist.

5.4.2.1.9. SH III C späte Phase

Da nach wie vor geschlossene Fundkomplexe mit dekorierte Keramik aus Grabungen in mykenischen Siedlungen²⁵⁵⁷ selten sind, ist es schwierig, die späte Stilphase von SH III C umfassend zu charakterisieren, zumal neueres Material aus der Zitadelle von Mykene und aus Kalapodi noch nicht veröffentlicht ist.²⁵⁵⁸ Die im Gegensatz zur mittleren Phase von SH III C weniger sorgfältig gestalteten Dekore zeichnen sich durch eine weitgehende Standardisierung der unterschiedlichen ornamentalen Elemente²⁵⁵⁹ aus, die als ornamentale Bänder²⁵⁶⁰ – meist im Schulterbereich²⁵⁶¹ – in breite monochrome Zonen, in denen die Breite der horizontal umlaufenden dunklen Streifen bzw. Zonen zum Fuß hin stetig zunimmt, eingebettet sind.²⁵⁶²

5.4.2.1.9.1. Ornamentale Dekore

Dekore mit Triglyphenfriesen²⁵⁶³ zeigen breite Triglyphen, die mit grob gezeichneten, mitunter nicht orthogonal ausgerichteten Mustern gefüllt sind. Im Vergleich mit der Vielfalt der Motive, welche in der mittleren Phase von SH III C eingesetzt wurden, hat sich die Anzahl der

²⁵⁵⁷ Zu den eindeutig isolierbaren Keramikfunden zählen die Funde aus jüngeren Grabungen in Lefkandi, Mykene und Tiryns; siehe dazu eine kurze Zusammenfassung der Fundlage bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 181; siehe dazu auch: Mervyn Popham, Elizabeth Milburn, *The Late Helladic III C Pottery of Xeropolis (Lefkandi), A Summary*, BSA 66, 1971, S. 342-346; und: Bericht zur spätmykenischen Keramik – Tiryns 1981, AA 1983, S. 366-399; Christian Podzuweit, *Studien zur spätmykenischen Keramik*, Wiesbaden 2007.

²⁵⁵⁸ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 109. Das Material aus früheren Grabungen stammt nur aus sepulkralen Kontexten, was erklärt, warum Einschätzungen von Furumark zu dieser Stilphase aufgrund neuerer Grabungsergebnisse nicht haltbar sind: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 181.

²⁵⁵⁹ So lassen sich weder unterschiedliche lokale Töpferschulen noch die vier von Mountjoy u. a. unterschiedenen Stillagen nachweisen. Zwar folgen in der Anfangsphase Dekore noch dem *Close, Pictorial* und dem *Octopus Style*, doch allmählich präsentieren sämtliche Dekorationen sich nur noch im sogenannten *Granary Style*.

²⁵⁶⁰ Dabei werden schmale Bänder bevorzugt: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 181.

²⁵⁶¹ Das häufigste Schulterdekor ist ein Fries aus konzentrischen Halbkreisen oder Dreiecken, deren breite Grundseiten auf den oberen bzw. unteren horizontalen Grundlinien sitzen: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 181.

²⁵⁶² Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 109.

²⁵⁶³ Triglyphenfriesen finden sich meist auf Krateren: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 181.

eingesetzten Motive stark reduziert. Für die Darstellung linearer sowie linear dissoziierter Motive bevorzugt man kurvilineare oder ondulierende Linien. Ein analoges formales Verhalten zeigt auch das bevorzugte ornamentale Element dieser Phase, die Wellenlinie.²⁵⁶⁴ Sie dekoriert als umlaufendes Band die Schulterzonen unterschiedlicher geschlossener Gefäßformen, kann jedoch auch als vertikal oder horizontal laufendes Henkelornament eingesetzt werden. Auf offenen Gefäßformen finden sich meist mehrere Wellenlinien übereinander.²⁵⁶⁵ In breitere Zonen werden antithetische Bögen oder Spiralranken eingesetzt, formal analoge finite Derivate der Wellenlinie in unterschiedlicher Ausrichtung. Die bereits in der mittleren Phase von SH III C einsetzende Tendenz, anstelle von lose eingestellten Füllornamenten ornamentale Elemente gleichsam aus den begrenzenden Linien der zu dekorierenden Zone wachsen zu lassen²⁵⁶⁶, wird nun auf die konstituierenden ornamentalen Elemente eines Frieses ausgedehnt. So sitzen bzw. hängen in Reihungen oder Anhäufungen kurvilinear dissoziierte konzentrische Halbkreise und Dreiecke mit schwarzen Zentren auf bzw. an den horizontal umlaufenden rahmenden Linien bzw. Streifen.²⁵⁶⁷ Ornamentale Zonen mit Kombinationen aus unterschiedlichen ornamentalen Elementen sind selten.²⁵⁶⁸ In diesen Kombinationen halten sich jedoch mitunter noch Motive, die als Elemente von Reihungen oder als großformatige Motive nicht mehr vorhanden sind.²⁵⁶⁹

5.4.2.1.9.2. Figural darstellende Dekore

Bereits am Beginn der späten Phase von SH III C findet man figural darstellende Motive auf den Vasendekoren nur noch selten.²⁵⁷⁰ Mitunter verwendet man noch zoomorphe Motive, doch nicht in dem bis dahin üblichen Darstellungsmodus als flächige Silhouette, sondern als lineare

²⁵⁶⁴ So wird die Wellenranke häufig als Dekor der Schulterzone von Amphoriskoi gewählt, wobei sie die Zone zwischen den beiden Henkeln für das Auge des Betrachters zu einer Einheit verbindet; siehe dazu u. a. die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion eines Amphoriskos bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 184 Abb. 236.

²⁵⁶⁵ Siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion eines Kraters bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 191 Abb. 253.

²⁵⁶⁶ In den wenigen gegenständlich darstellenden Dekoren lässt sich dieses Phänomen auch in der späten Phase von SH III C nachweisen; siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion einer Kanne im *Octopus Style* mit zwei Oktopoden, zwischen denen gleichsam ein Hügel aus einem Konglomerat von konzentrischen Halbkreisen wächst, bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 112 Abb. 316.

²⁵⁶⁷ Siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion einer Kanne mit einem Schulterfries aus konzentrischen Halbkreisen bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 112 Abb. 316.

²⁵⁶⁸ Am häufigsten finden sie sich in den Schulter- und Halsdekorationen geschlossener Gefäße als Kombination des *necklace pattern* mit einem weiteren Motiv, wobei es sich häufig um eine Spiralranke handelt; siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion einer Kanne mit einem Schulterfries aus *necklace pattern*, kombiniert mit vertikal ausgerichteten Spiralranken, bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 112 Abb. 316.

²⁵⁶⁹ So finden sich z.B. kleine Blumenmotive vereinzelt noch eingestellt in abstrakt kurvilinear dissoziierten Schulterfriesen; siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion einer Kanne mit einem Schulterfries aus kurvilinear dissoziierten konzentrischen Halbkreisen, kombiniert mit einer Blume, deren Kelch geschlossen ist, bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 112 Abb. 316.

²⁵⁷⁰ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 181.

Strichzeichnung.²⁵⁷¹ Am häufigsten und am längsten lassen sich weitgehend ornamentalisierte Oktopodendarstellungen²⁵⁷² nachweisen.²⁵⁷³ Doch auch sie sterben – wie alle anderen figural darstellenden Motive – zum Ende der späten Phase von SH III C aus.²⁵⁷⁴

5.4.2.1.9.3. Zusammenfassung

1. Das am häufigsten verwendete ornamentale Motiv dieser Phase ist die Wellenlinie, die häufig sogar mehrfach übereinandergesetzt wird.
2. Auch für andere Motive des stark reduzierten ornamentalen Motiv-Repertoires werden kurvilineare oder ondulierende Darstellungsformen bevorzugt.
3. Anstelle von Friesen mit heterogenen Elementen treten Reihungen gleicher abstrakter Formen, wie z. B. Spiralranken, konzentrische Halbkreise oder das sogenannte *necklace pattern*.
4. Die meisten dieser Friese – wie z. B. liegende und hängende konzentrische Halbkreise – sind fest in dem darunter- und darüberliegenden Band verankert. Locker in einem horizontal umlaufenden Band liegende Friese beschränken sich lediglich auf Reihungen von Spiralranken und ondulierende Wellenlinien.
5. In den wenigen figural darstellenden Motiven dieser Phase zeichnen sich die linearen Komponenten – analog zu den ornamentalen Elementen – ebenfalls durch eine kurvilineare Linienführung aus. In flächendeckenden Motiven findet ein geradezu akribischer Ausgleich zwischen hellen und dunklen Bereichen statt.

²⁵⁷¹ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 181.

²⁵⁷² In dem Dekor einer Bügelhenkelkanne aus dem Dipylon wird der Körper des Oktopoden auf einen schmalen, klöppelartigen, hängenden Appendix reduziert, der auch als bilaterale Symmetrieachse fungiert. Nur die spiralförmigen Augen erinnern noch an frühere Darstellungen. Die vier flankierenden Tentakel konstituieren sich aus kurvilinearen dunklen Streifen, die – analog dem Appendix – jenseits einer hellgrundigen Aussparung von einem schwarzen Kontur umgeben sind, der sich an den äußeren Enden jeweils zu einer Spirale einrollt. Eine Punktreihe umgibt jeweils die Oberseite sämtlicher Tentakel, der Appendix hingegen wird von der Punktreihe vollständig eingehüllt. Zwischen den beiden Oktopodendarstellungen, unter den Henkeln, konstituiert sich aus der Grundlinie ein dreieckförmiges Konglomerat aus unterschiedlich großen bogenförmigen Halbkreisen. Diese Halbkreise bestehen aus dunkeln Zentren, über denen sich jeweils zwei Bogenlinien wölben. Figural darstellende Motive und ornamentale Elemente lassen sich in dieser Dekoration nicht mehr trennen, sondern sind zu einer dekorativen Einheit verschmolzen. So liegt sowohl den Oktopoden als auch dem bogenförmigen Konglomerat die Form des Bogens zugrunde. Beide Motivgruppen verfügen über analoge Hell-Dunkel-Kontraste und sind analog aus zentralen flächigen Komponenten und linearen Rahmungen aufgebaut. Lediglich die rahmende Punktreihe zeichnet die Oktopoden vor der anderen Motivgruppe aus und verleiht ihr – abgesehen von dem Darstellungsort – einen höheren Rang im Auge des Betrachters; siehe dazu die Abbildung der schematischen Darstellung dieses Dekors bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 109, Abb. 299; zu den unterschiedlichen Darstellungen des Oktopus in dieser Phase siehe auch: Arne Furumark, *The Mycenaean III C Pottery and its Relation to Cypriote Fabrics*, *OpArch* 3, 1944, S. 223 Abb. 8; und: Spiros Iakovidis, *Excavations of the Necropolis at Perati*, Los Angeles 1980, S. 41 Abb. 25.

²⁵⁷³ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 109.

²⁵⁷⁴ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 109f.; zur Entwicklung des *pictorial style* siehe auch: Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge Mass. 1982, S. 2f.

5.4.2.1.10. Submykenische Periode

Da die meisten submykenischen²⁵⁷⁵ Keramikfunde aus Siedlungsgrabungen²⁵⁷⁶ weitgehend aus Scherben bestehen²⁵⁷⁷, die sich nur in seltenen Fällen wieder zu Gefäßen zusammensetzen lassen, kann diese Stilphase lediglich durch die Funde aus sepulkralen Kontexten vom Kerameikos in Athen und von Friedhöfen in Salamis und Lefkandi definiert werden.²⁵⁷⁸ Die Gefäße sind unterschiedlich gut gebrannt und die Farbe ihrer Dekore ist häufig von schlechter Qualität.²⁵⁷⁹ Auch sind die einfach strukturierten Dekorationen, die sich aus wenigen Motiven bzw. ornamentalen Modulen zusammensetzen, häufig unregelmäßig und mit mangelnder Sorgfalt aufgetragen. Figural darstellende Motive lassen sich keine mehr nachweisen.²⁵⁸⁰

Breite horizontal umlaufende monochrome Zonen in Schwarz²⁵⁸¹, die weite Flächen der Gefäße bedecken, führen dazu, dass das Gefäß vom Betrachter als dunkel wahrgenommen wird. Nur noch schmale ornamentale Bänder durchbrechen die Monochromie.²⁵⁸² Die wichtigsten Motive, die in diesen Zonen eingesetzt werden, das Dreieck, der Halbkreis und die Wellenlinie, setzen die motivische Tradition der späten SH III C-Phase fort. Dabei treten Dreieck und Kreis, die sich in der Regel in Reihungen innerhalb der Schulterzonen²⁵⁸³ befinden, in unterschiedlicher Konsistenz auf. Abgesehen von der bereits in den vorherigen Phasen üblichen durchgehend linear dissoziierenden bzw. ondulierenden Form können beide Motive nun auch

²⁵⁷⁵ Furumark bezeichnet diese Phase als SH III C 2: Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 576-582; zur Problematik der submykenischen Phase siehe auch: Anthony M. Snodgrass, *The Dark Age of Greece*, Edinburgh 2000, S. 28ff.

²⁵⁷⁶ Die Keramikscherben stammen aus Grabungen in der Zitadelle von Mykene, in der Unterburg von Tiryns, aus Kalapodi, Asine und Korinth: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 114; über die Schwierigkeiten und die unterschiedlichen Lösungsversuche, die submykenische Keramik von der späten SH III C-Keramik abzugrenzen siehe eine kurze Zusammenfassung bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 195. Bereits Desborough stellte fest, dass die aus den Keramikdekoren der Grabfunde analysierte submykenische Stilphase analog mit einigen Keramikdekoren aus SH III C ist: Vincent Robin d'Arba Desborough, *The Last Mycenaeans and Their Successors: an Archaeological Survey, c.1200 - c.1000 B.C.*, Oxford, 1964, S. 17-20.

²⁵⁷⁷ Zu den Keramikfunden in den Friedhöfen stehen die endgültigen Untersuchungsergebnisse noch aus.

²⁵⁷⁸ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 194. Die sepulkrale Keramik stammt sämtlich aus Kistengräbern: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 114.

²⁵⁷⁹ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 194f.

²⁵⁸⁰ Dies gilt sowohl für vegetabile als auch für zoomorphe Motive. Auch Darstellungen menschlicher Figuren finden sich nicht mehr.

²⁵⁸¹ Anstelle der breiten horizontal umlaufenden schwarzen Zonen können auch schmale, in Schwarz und Weiß alternierende, horizontal umlaufende Streifen treten. Die Gleichmäßigkeit der Struktur trägt ebenfalls dazu bei, die Gefäßdekoration als einheitliche Fläche wahrzunehmen.

²⁵⁸² In der Regel wird nur die Schulterzone mit unterschiedlichen Ornamenten dekoriert, doch finden sich auch dekorative Zonen zwischen den Henkeln und im Bauchbereich: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 196

²⁵⁸³ Die einzelnen Motive werden häufig in einen beträchtlichen Abstand voneinander auf das Dekor gesetzt; siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion einer Amphora bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 196 Abb. 259.

flächige schwarze Zentren besitzen.²⁵⁸⁴ Im Gegensatz zu den Dekoren der vorherigen Phasen, in denen beide Motive sowohl stehend als auch hängend eingesetzt wurden, verwendet man beide Motive in der submykenischen Phase vor allem in stehender Form²⁵⁸⁵, meist auf breiten, horizontal umlaufenden schwarzen Streifen sitzend.²⁵⁸⁶

Die umlaufende Wellenranke kann nicht nur im Schulterbereich, sondern auch im Bereich des Vasenkörpers und der Henkel eingesetzt werden.²⁵⁸⁷ Dem erweiterten dekorativen Spektrum trägt die umlaufende Wellenlinie durch unterschiedliche Darstellungsformen Rechnung. So wird sie je nach Bedarf entweder eng ondulierend gezeigt oder mit einer breiten Amplitude – einem einfachen Zickzackmuster ähnlich – versehen, wodurch der Unterschied zwischen Zickzacklinie und Wellenlinie verwischt. Beide Varianten der Wellenlinie erscheinen auch in vertikaler Form [z. B. als Henkeldekoration]. Unterschiedliche Varianten weist auch der ondulierende Strich der Wellenlinie auf: So konstituiert sich die Wellenranke im Henkelbereich aus filigranen Linien; als Ornament im Bereich des Vasenkörpers hingegen erscheint sie entweder in Form von zwei parallel geführten Linien²⁵⁸⁸ oder als breites, zopfartiges Band. Insbesondere

²⁵⁸⁴ Das Dreieck kann auch eine schraffierte Füllung enthalten: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 195.

²⁵⁸⁵ Hängende Halbkreise zeigt mitunter der Schulterfries eines Amphoriskos; siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion eines Amphoriskos bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 114.

²⁵⁸⁶ Dabei korrespondieren vor allem die flächigen dunklen Zentren der Dreiecke bzw. Halbkreise farblich mit den dunklen horizontal umlaufenden Streifen bzw. Zonen und entwickeln sich zu einer farblichen Einheit, da das dunkle Zentrum des Dreiecks bzw. des Halbkreises mit dem darunter verlaufenden dunklen Streifen verschmilzt. Auffällig ist, dass die dunklen Zentren stets auf einem dunklen Streifen sitzen, d.h. es wurde bewusst kein Hell-Dunkel-Kontrast gesucht.

²⁵⁸⁷ Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 195.

²⁵⁸⁸ Siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion einer Amphora bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 196 Abb. 259. Das Dekor dieses eiförmigen Gefäßes verfügt über eine homogene Struktur. Über einer tongrundigen Zone, die den Fuß und den unteren Teil des Vasenkörpers umfasst (1), setzt auf der Höhe des Ansatzes der beiden horizontalen Henkel eine horizontal mittelsymmetrische schmale, horizontal umlaufende Streifenzone mit der Farbfolge Schwarz – Hell – Schwarz – Hell – Schwarz an. (2). Darüber folgt eine weitere tongrundige Zone, in deren mittleren Bereich – dies entspricht in etwa der Mitte der gesamten Henkelhöhe – zwei parallel horizontal umlaufende Wellenlinien gesetzt sind (3). Dem schließt sich nach oben eine weitere schmale horizontale Streifenzone an mit der Farbfolge Schwarz – Hell – Schwarz – Hell (4). Ein breiteres horizontal umlaufendes schwarzes Band markiert den Übergang zum Schulterbereich (5). Es wird oben durch eine äußerst schmale horizontale Streifenfolge in der Farbfolge Hell – Schwarz – Hell – Schwarz begrenzt (6). Den Bereich bis zum Ansatz des Halses deckt ein umlaufender Fries mit stehenden halbkreisförmigen Bögen, deren dicht nebeneinander gesetzte filigrane konzentrische Linien in linear dissoziierender Manier jeweils die dunkle halbkreisförmige Fläche ihres Zentrums umschließen (7). Zum Hals hin begrenzt eine fast schon lineare Streifenfolge mit der Farbfolge Schwarz und Hell den Bogenfries (8). Die gesamte Fläche des sich nach oben anschließenden Halses ist schwarz gehalten (9). Das Dekor zeichnet sich durch formale Korrespondenzen in Bezug auf die graphische Gestaltung und in Bezug auf die metrischen Beziehungen der Frieszonen aus. Bis zum Halsansatz nehmen die Anzahl und die Breite der Streifen kontinuierlich ab. In der ersten Streifenfolge (2) wird noch eine horizontale Symmetrieachse ausgebildet, dann verzichtet man auf diese Symmetriavalenz. Doch das Auge des Betrachters versucht auch in der folgenden horizontalen Zone (3) eine horizontale Symmetrieachse herzustellen, ein Unterfangen, welches durch die beiden ondulierenden Wellenlinien zunichte gemacht wird, obgleich der Ansatz der oberen Wellenlinie exakt auf der horizontalen Mittelachse dieser Zone (3) entspringt. Das Dekor, das vom Betrachter zunächst als horizontal orientiert wahrgenommen wird, enthält auch bilateral symmetrische Valenzen, die sich jedoch dem Betrachter nicht auf den ersten Blick erschließen. Bei einer genaueren Betrachtung kann die bilaterale Symmetrieachse des Gefäßes aus einer Verbindung des

die dunkle Fläche des breiten Bandes verstärkt den dunklen Eindruck des Gefäßes. Die Alternierung heller und dunkler Zonen, welche sich in den früheren Phasen der mykenischen Vasenmalerei bis hinein in die einzelnen Motive bzw. ornamentalen Module fortsetzte, wird nun zugunsten einer Verdunkelung des gesamten Gefäßes aufgegeben. Diese Tendenz erklärt, warum ornamentale Module, die in den vorherigen Phasen stilgebend waren – dazu zählen vor allem die Spirale und die Triglyphe – in den submykenischen Dekoren nur noch selten eingesetzt werden.

Doch wäre es falsch, in diesen Dekorationen lediglich Stagnation oder gar einen Rückschritt in Bezug auf die ornamentale Struktur zu sehen. Denn der Wunsch nach einer einheitlichen Struktur der finiten Motive führt nicht nur zu einer Nivellierung von jeglicher Art der Ausrichtung – vielleicht ein Grund, warum man in den submykenischen Dekoren auf den Einsatz vegetabiler oder zoomorpher Motive verzichtet –, sondern auch zu einem Novum in der mykenischen Vasenmalerei, zur Übereinanderstellung zweier Friese mit analogen finiten, flächig ausgefüllten schwarzen Dreiecken, deren hellgrundige Aussparungen kongruente inverse Dreiecke ergeben. Die Ausbildung eines farblichen Kontrastes zwischen hell und dunkel hat sich in der mykenischen Vasenmalerei in den früheren Phasen, vor allem durch den zunehmenden Einsatz horizontal umlaufender Streifen entwickelt. In der mittleren Phase von SH III C verstärkt das Schachbrettmuster diese Tendenz und lenkt gleichzeitig den Blick des Betrachters auf die finiten Quadrate, aus denen sich dieses Muster konstituiert. In den submykenischen Dekoren wird mit einer analogen Konstruktion gearbeitet, jedoch handelt es sich in diesem Fall um zwei horizontal umlaufende, gleich breite Ornamentbänder, deren einzelne Elemente – dunkel ausgemalte, flächige Dreiecke, deren Basis-Seiten auf einem breiten, horizontal umlaufenden Streifen stehen und deren helle grundfarbene inverse Formen – bilateral

Mittelpunktes zwischen den beiden Henkeln und des Mittelpunktes zwischen den beiden halbkreisförmigen Bögen im Schulterfries konstruiert werden. Auf die Bedeutung dieser Zonen wird der Betrachter durch die beiden parallel geführten Wellenranken, die jeweils mit einem schwarzen Streifen in wechselnder Breite verzierten horizontalen Henkel und die beiden halbkreisförmigen Bogenmotive geführt. Darüber hinaus liegt der Mittelpunkt des eiförmigen Vasenkörpers, der sich zwischen den beiden Henkeln in der Mitte der oberen Wellenlinie befindet, ebenfalls auf der bilateralen Symmetrieachse. Dass Vasenform und Dekor in der submykenischen Phase eine enge Beziehung eingehen können, zeigen auch die weiteren metrischen Beziehungen dieses Gefäßdekors: Die Breite der hellgrundigen Zone (1) entspricht der Breite der Zone mit den Wellenlinien (3) und den beiden flankierenden horizontalen Streifenzonen (2) und (4). Die Breite der Zone (2) entspricht der Breite der Zone (5) und der Breite der Zonen (4) und (6). Die Breite der Zone (3) entspricht zwei Mal der Breite von (7). Die Breite der Zonen (4) und (5) entspricht der Breite der Zone (7). Die Halszone (9) entspricht der Höhe der Zone (1), vermindert um die Fußhöhe und die Höhe der Henkel.

Auch in Bezug auf die Polychromie ist das Dekor des Gefäßes konsequent durchgestaltet. So nimmt die Verdunkelung des Gefäßes von unten nach oben zu. Die unteren Zonen sind hellgrundig. Erst in Zone (4) – oberhalb des größten Vasenumfanges – stimmt sich die Streifenfolge auf das dunkle Dekor im oberen Bereich der Vase ein. Dann folgt ein breiter dunkler Streifen. Schließlich antizipieren die dunklen Zentren der halbkreisförmigen Bögen die vollständige Schwärze des Halses.

symmetrisch sind.²⁵⁸⁹ Obgleich die Möglichkeit einer horizontalen Spiegelung gegeben wäre²⁵⁹⁰, geht man diesen Weg bei der Übereinanderstellung nicht, sondern setzt die schwarzfarbenen Dreiecke so gut wie möglich übereinander. Durch diese Übereinanderstellung bilateral symmetrischer Motive verlängern sich die vertikalen bilateralen Symmetrieachsen innerhalb der beiden Frieszonen.²⁵⁹¹ Zusätzlich zu der bereits in einem Fries vorhandenen Struktur der horizontalen Gleitsymmetrie tritt bei einer derartigen Übereinanderstellung auch eine diagonale Gleitsymmetrie in beiden Richtungen jeweils zwischen dem unteren Dreieck und den beiden diagonal links und rechts sitzenden gleichfarbigen Dreiecken darüber. Damit besitzt das Muster, welches durch die Übereinanderstellung der beiden ornamentalen Bänder entstanden ist, eine höhere Symmetriewertigkeit als das einzelne Band, ist also in dieser Hinsicht komplexer geworden.

5.4.2.1.10.1. Zusammenfassung der dekorativen Struktur in den Vasendekoren der submykenischen Periode

1. Die breiten dunklen umlaufenden Zonen – vor allem im Bereich des Fußes, im unteren Teils des Vasenkörpers und im gesamten Bereich des Halses – tragen dazu bei, dass das Vasendekor auf den Betrachter wesentlich dunkler wirkt als die Dekore der vorherigen Phasen.
2. Darüber hinaus lenken die dunklen rahmenden Zonen den Blick des Betrachters vor allem auf die horizontale Mittellinie des Vasenkörpers, die in dieser Phase bei den geschlossenen Gefäßformen mit dem größten Umfang des Vasenkörpers identisch ist.
3. Diese horizontale Mitte wird häufig durch eine hellgrundige Zone, auf der eine oder mehrere kräftig undulierende Wellenlinien oder ein breites Wellenband laufen, angegeben.
4. Jedoch selbst wenn auf eine eindeutige Angabe der Mitte verzichtet wird, weisen die in den Randzonen laufenden analogen Streifenfolgen über den Prozess einer horizontalen Spiegelung den Betrachter auf die horizontale Mittellinie des Gefäßes hin.
5. Zusätzlich zur Betonung einer horizontalen Symmetriewertigkeit tritt häufig auch eine Markierung der vertikalen Mittelachse des Gefäßes. Dies geschieht durch Friesdekore im Schulterbereich, die zur Gefäßmitte hin orientiert sind. Vollzieht der Betrachter den mentalen Schritt, beide Achsen kreuzen zu lassen, so erhält er mit dem Kreuzungspunkt zugleich den

²⁵⁸⁹ Siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion einer Bügelhenkelkanne bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Pottery. An Introduction*, Oxford 2001, S. 116 Abb. 338.

²⁵⁹⁰ Einen Weg, den bereits die Kunsthandwerker in Nuzi und Tell Brak gegangen sind; siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion eines Bechers aus Tell Brak bei: Serena M. Cecchini, *La Ceramica di Nuzi*, Rom 1965, Abb. 137.

²⁵⁹¹ Dies wirkt als integrierender Faktor. Siehe dazu auch: Penelope A. Mountjoy, *Regional Mycenaean Pottery*, BSA 85, 1990, S. 246-270.

Gefäßmittelpunkt. Mithin entwickelt sich das Gefäßdekor in der submykenischen Phase auf ein ornamentales Zentrum hin, das sich mit der Mitte des Gefäßes deckt; d. h. die Struktur des Dekors und die Struktur der Gefäßform sind kongruent geworden.

5.4.2.1.10.2. Zusammenfassung der wichtigsten strukturellen Entwicklungen in den unterschiedlichen Phasen der mykenischen Vasenmalerei

SH I:

1. Orthogonalisierung der einzelnen ornamentalen Elemente,
2. erste Vorform des Triglyphenfrieses durch Reihungen großformatiger Motive alternierend mit mehreren vertikalen Strichen.

SH II A:

1. Erster Schritt hin zu einer Polychromie: der zusätzliche Einsatz von Weiß,
2. bilateral symmetrische Orientierung der einzelnen Elemente bzw. Motive,
3. ausgedehnte Dekorationsflächen präsentieren zunächst eine große Vielfalt an Motiven,
4. allmähliche Reduktion der Motivvielfalt und der verwendeten ornamentalen Module und stattdessen aufeinander bezogene Dekorzonen, die dem Betrachter eine komplexere Form der Wahrnehmung abverlangen.
5. Die Frieze der einzelnen Zonen konfigurieren sich aus Kombinationen gegenständlicher und abstrakter ornamentaler Elemente,
6. Das gesamte Dekor beginnt sich eindeutig horizontal zu orientieren, wobei die intendierte horizontale Mittellinie vom Betrachter in einem Akte der Reflexion konstruiert werden muss.

SH II B:

1. Entwicklung flächendeckender Strukturen,
2. dazu zählt in gewisser Weise auch die Wellenranke, eine neu entwickelte Struktur aus einer asymmetrischen linearen Komponente und einem bilateral symmetrischen figural darstellenden Motiv. Diese äußerst flexible Struktur lässt sich vertikal und horizontal einsetzen und wird in später Dekoren auch diagonal eingesetzt.
3. Es erfolgt eine Separierung einzelner großformatiger Motive, die als singuläres ornamentales Element auf einer Vasenseite eingesetzt werden.

SH III A 1:

1. Bewusst eingesetzte Hell- und Dunkel-Kontraste durch die in einer bestimmten Abfolge umlaufenden horizontalen Streifen,

2. Vereinheitlichung und strukturelle Analogisierung unterschiedlicher Dekorzonen,
3. erweiterte Konstruktion einer primär rein ornamentalen Struktur:
Das rudimentäre Rank-Element aus einem Spiralfries, die sogenannte Wellenranke, wird kompatibel in Bezug auf nahezu sämtliche in den Vasendekoren eingesetzten bilateral symmetrischen Motive,
4. formale Hierarchisierung innerhalb des gesamten Dekors: Das Schulterdekor wird zur wichtigsten ornamental Zone.

SH III A 2:

1. Die lineare Dissoziierung sämtlicher Motive ermöglicht eine formale Gleichschaltung heterogener abstrakter und figural bzw. gegenständlich darstellender Motive.
2. Eine Konsequenz dieses Verfahrens ist:
 - 2.1. Eine große Vielfalt an Motiven: Neu in dieser Phase sind figural darstellende Motive.
 - 2.2. Eine Reduktion der ornamental Strukturen, die sich durch Verbindungen von linear dissoziierten Motiven konstituieren, bzw. eine Reduktion der ornamental Strukturen, in welche die linear dissoziierten Motive eingebettet werden.
3. Durch den Einsatz der figural darstellenden Motive entsteht neben den bereits bekannten Strukturprinzipien der bilateralen und horizontalen Symmetrie und den diagonalen Gleitsymmetrien eine neue strukturelle Dimension: das Gerichtetsein eines Motivs von unten nach oben.

SH III B:

1. Es kommt zu einem Paradigmenwechsel in Bezug auf die Ausrichtung des Dekors: vom horizontal orientierten Dekor zu einer Betonung der vertikalen Achse in zahlreichen Dekoren.
2. Auslöser für diesen Paradigmenwechsel ist das Auftreten zahlreicher Triglyphenfrieze in den Vasendekoren dieser Phase.
3. Die Triglyphen konstituieren sich als ornamentale, zunehmend bilateral symmetrische Rahmung von zunächst finiten und infiniten abstrakten ornamental Motiven²⁵⁹², später auch von figural darstellenden Motiven [die ja per definitionem finit sind], die jeweils in die zwischen zwei Triglyphen liegenden Paneele eingestellt werden.

²⁵⁹² Unter finiten Motiven werden allseitig begrenzte Motive – wie z.B. die Rosette – verstanden, worunter auch sämtliche figural darstellende Motive fallen, während es sich bei infiniten Motiven um ornamentale Module handelt, die einem unendlichen Rapport – wie z.B. ein flächendeckendes Muster aus konzentrischen Halbkreisen – unterliegen.

4. Durch diesen strukturellen Kontext entwickelt sich das Triglyphen-Paneel zur experimentellen Zone in Bezug auf die Ausbildung unterschiedlicher Symmetriewertigkeiten vor allem der eingestellten finiten Motive. Eine besondere Rolle spielen dabei die finiten figural darstellenden Motive, da sie formal – abgesehen von analogen Symmetrievalenzen – nur wenig mit den ornamentalen Triglyphen-Rahmungen korrespondieren können.
5. In dem kombinierten System, welches sich aus rein ornamental besetzten Triglyphen und den entweder mit abstrakt ornamentalen oder figural darstellenden Triglyphen-Paneelen zusammensetzt, entwickeln sich die ersten kontextuell orientierten Strukturen in der mykenischen Vasenmalerei, d. h. die symmetrische Struktur der Rahmung gibt die Symmetrievalenz des eingeschlossenen Feldes vor. In Bezug auf die figural darstellenden Motive bedeutet dies, dass sich die Symmetriewertigkeit einer – mitunter auch kompositen – figural darstellenden Struktur, die man in der modernen Terminologie als Bild oder zumindest als bildähnliche Darstellung bezeichnen würde, in erster Linie durch die symmetrische Ausrichtung der seitlichen vertikalen Rahmungen entsteht. Es stellt sich daher die Frage, ob es nicht derartige primär ornamental orientierte Strukturen in den Vasendekoren waren, welche formal die Voraussetzung für die sogenannten narrativen Friese in der großformatigen mykenischen Wandmalerei schufen.

SH III C / frühe Phase:

1. Abgesehen von den weiterhin umlaufenden horizontalen Streifen in alternierender heller und dunkler Farbfolge ist diese Phase durch eine Linearisierung des gesamten ornamentalen Dekors gekennzeichnet.
2. Aus traditionellen ornamentalen Modulen separieren sich finite, häufig asymmetrische abstrakte lineare Motive wie z. B. die Spiralranke. Diese wird nun nicht mehr mit anderen zu bilateral symmetrischen Motiven gekoppelt, sondern tritt als eigenständiges Motiv, häufig auch in antithetischer Konfiguration, auf.
3. Auch für die Füllung der Triglyphen-Paneele verwendet man zunehmend finite, asymmetrische abstrakte lineare Motive. Doch werden diese entweder bereits in einem Feld in vertikaler oder horizontaler antithetischer Kombination – und damit in symmetrisierter Form – eingestellt oder die singulären Motive korrespondieren in gegenüberliegenden Feldern zu einem antithetischen bilateralen symmetrischen System. Analog den bereits in SH III B korrespondierenden Triglyphen-Ornamenten, die sich damit zu einer das Triglyphen-Paneel rahmenden Verbindung schließen, wird ein derartiges Verhalten nun auf die Triglyphen-Paneele selbst übertragen. Auch hier korrespondieren ornamentale und/oder figural

darstellende Einheiten, in diesem Fall jedoch über ein zentrales, mitunter sogar heterogenes ornamentales Element – die Triglyphe – hinweg.

4. Eine steigende Bedeutung des Triglyphen-Systems lässt sich auch daran ablesen, dass zunehmend auch figural darstellende zoomorphe oder anthropomorphe Motive in die Triglyphen-Paneele eingestellt werden, wodurch figural darstellende und abstrakt ornamentale Motive in eine enge Beziehung zueinander treten.
5. Neu ist in dieser Phase auch eine Differenzierung der ornamentalen und/oder figural darstellenden Motive in Bezug auf ihre Einstellung in ein zentrales oder in ein seitliches Triglyphen-Paneel, ein Vorgang, der sich als Hierarchisierung der Darstellungsformen deuten lässt.
6. Auch die traditionelle Form der Motiv-Reihung, der Fries, erhält in Gestalt von Bogenreihungen – insbesondere für Vogeldarstellungen – eine ornamentale Rahmung, die abgesehen von der Funktion einer nach oben horizontal begrenzenden, durchlaufenden Rahmung auch für jedes eingestellte Motiv stets zwei separierende vertikale Begrenzungen darstellt und dadurch zu einer vertikalen Symmetrisierung des eingestellten Motivs beiträgt. Im Bereich der Henkel werden jedoch Bögen, die an den vertikalen Verbindungsstellen mit ornamentalen Einsätzen wie Triglyphen versehen sind, analog zu einem Triglyphenfries eingesetzt.
7. Die in SH III B analoge Ornamentalisierung der zoomorphen und anthropomorphen Motive wird in der folgenden Phase aufgehoben: Während in den Darstellungen von zoomorphen Motiven die Ornamentalisierung in Form einer Linearisierung zunimmt, reduzieren sich in der Mehrzahl der Darstellungen von menschlichen Figuren die ornamentalen Elemente zugunsten flächig gestalteter Silhouetten. Mitunter findet sich jedoch auch in dieser Phase eine stark geometrisierte Figur.

SH III C / mittlere Phase:

1. Dicht nebeneinanderliegende ornamentale Elemente, breit gesetzte Pinselstriche bei linearen und linear dissoziierten Motiven und die Verbreiterung horizontal umlaufender dunkler Zonen fördern die Wahrnehmung einer kontinuierlichen, geschlossenen Dekorationsfläche.
2. Ein Indikator dieses stärkeren Empfindens für homogen geschlossene Flächen innerhalb eines Dekors ist der erste Einsatz des Schachbrettmusters in mykenischen Vasendekoren dieser Phase.
3. Aus Motiv-Fragmenten wie der Spiralranke, die in der frühen Phase von SH III C aus dem traditionellen Ornament-Repertoire quasi herausdestilliert wurden, konfigurieren sich neue

ornamentale Module, die zum großen Teil ebenfalls flächig gestaltet sind oder größere Flächen umschließen.

4. In den Dekoren mit vegetabilen und zoomorphen Motiven dominieren antithetisch symmetrische Strukturen. In dieser Symmetrieform entwickelt sich eine bilateral symmetrische Valenz aufgrund kongruenter Konturen sich einander gegenüberstehender Figuren. In dieser Phase kann eine leere Fläche, ohne irgendein ornamentales Füllornament, dazwischen liegen. Doch diesem Bereich kommt eine gestaltende Aufgabe zu, da er dem Betrachter – auf Grund der mentalen Ausbildung einer vertikalen Symmetrieachse – demonstriert, dass sich die beiden antithetischen Motive auf einer gemeinsamen Fläche befinden.
5. In den Friesen mit Darstellungen menschlicher Figuren macht sich das Bestreben bemerkbar, geschlossene Flächen durch eine polychrome, flächenfüllende Malweise und durch homogene, kleinteilige Musterfüllung einzelner Gewandteile der Figuren herzustellen.
6. Die ornamentale Gestaltung der Figuren erleichtert dem Betrachter zum einen das Auffinden korrespondierender Teile innerhalb einer Figur und ermöglicht ihm zum anderen die Präsentation einer Vernetzung der Figuren untereinander zu verstehen. Das Verfolgen von Mustern in den unterschiedlichen Figuren führt dazu, dass hintereinander stehende Figuren in einem Fries als rhythmisierte Musterfolgen wahrgenommen werden. Eine Folge dieses Prozesses, in welcher die Bedeutung der einzelnen Figur zugunsten eines ornamentalen Kontextes zurückgenommen wird, ist eine Dynamisierung der Figuren.

SH III C / späte Phase:

1. Abgesehen von den orthogonal ausgerichteten horizontal umlaufenden Streifenfolgen in hell und dunkel ist das gesamte ornamentale Repertoire dieser Phase kurvilinear gestaltet. Dies gilt für kleinteilige ornamentale Elemente ebenso wie für das wichtigste Motiv dieser Phase, die Wellenlinie.
2. Die kurvilinearen Motive sind jedoch nicht filigran, sondern mit breitem Pinselstrich ausgeführt, sodass der bereits in der vorherigen Phase entwickelte flächige Charakter des Dekors erhalten bleibt.
3. Neu in Bezug auf die Wellenlinie ist, dass mehrere Wellenlinien horizontal übereinander gesetzt werden. Da sich sämtliche Linien im gleichen hellgrundigen Streifen befinden, kann diese horizontal umlaufende Sequenz als ein Verfahren zur linearen Dissoziierung einzelner Motive aufgefasst werden. Doch kündigt sich in diesem Vorgehen bereits ein Stilelement an, welches in der submykenischen Phase eine größere Rolle spielen wird, die Übereinanderstellung korrespondierender Friese.

4. Die einheitliche formal-graphische Gestaltung des Dekors geht einher mit einem allmählichen Rückgang der figural darstellenden Dekore, bis man am Ende dieser Phase gänzlich auf figural darstellende Motive verzichtet. Es hat den Anschein, dass das Bedürfnis nach Struktur das Ende der figural darstellenden Motive bedeutet hat.

Die submykenische Phase:

1. Eine dunkle Bemalung der Randzonen der Gefäße und zum Teil breite horizontal umlaufende Streifenfolgen in Hell und Dunkel lassen das Gefäß im Auge des Betrachters dunkel erscheinen.
2. Streifenfolgen werden nicht nur in bestimmten Abständen eingesetzt, um besondere Gefäßteile – wie den größten Umfang, die Henkelzone oder die Schulterzone – zu betonen, sondern auch, um als spiegelnde Korrespondenzen im Auge des Betrachters eine fiktive horizontale Mittellinie zu erzeugen.
3. Orthogonal ausgerichtete ornamentale Elemente in Friesformation – in der Regel in der Schulterzone – orientieren sich beidseitig auf die vertikale Mittellinie des Gefäßes hin.
4. Sowohl die horizontale als auch die vertikale Mittellinie wird jedoch in der Regel nicht sichtbar markiert, sondern vom Betrachter mit Hilfe des visuellen Befundes mental rekonstruiert.
5. Strukturelle Vorläufer derartiger auf den Betrachter bezogenen Dekore, durch die mentale Symmetrievorstellungen evoziert werden können, sind die komplizierten Relationen zwischen Triglyphen und den von ihnen eingeschlossenen Triglyphen-Paneelen. Denn analog den korrespondierenden horizontalen Streifenfolgen in den submykenischen Dekoren suggerierten bereits in SH III B die rahmenden Triglyphen dem Auge des Betrachters eine bilateral symmetrische Mittelachse, die sich in den Dekoren de facto meist nicht findet.²⁵⁹³
6. Geht man von dieser Prämisse aus, so wäre der von Furumark propagierte Paradigmenwechsel von der *unity decoration* hin zur *structural decoration* in der spätmykenischen Vasenmalerei nicht auf eine veränderte Orientierung des Dekors in Bezug zur Vase und deren Tektonik, sondern quasi auf eine Monumentalisierung bzw. auf einen die ganze Va-

²⁵⁹³ Strukturell betrachtet besteht zwischen der aufgrund von korrespondierenden horizontalen Bändern fiktiven Erzeugung einer horizontalen Spiegelachse und der aufgrund von vertikal rahmenden Ornamenten fiktiven Erzeugung einer bilateralen Symmetrieachse kein Unterschied. Auffällig ist jedoch, dass die fiktive Erzeugung einer bilateralen Symmetrieachse wesentlich früher einsetzt als der analoge Vorgang zur fiktiven Erzeugung einer horizontalen Symmetrieachse. Ein ähnliches Vorgehen hatte sich auch in den minoischen Vasendekorationen gezeigt. Zwar findet sich in den minoischen Dekoren keine Triglyphendekoration, doch bilateral symmetrische Systeme entwickeln sich früher als horizontal symmetrische Korrespondenzen.

senfläche betreffenden Einsatz ornamentaler Beziehungen zurückzuführen, deren struktureller Ursprung jedoch in der Relation der Triglyphen und den dazwischenliegenden Paneelen liegt. Diese Struktur wurde jedoch bereits in den Dekoren der Phase SH III B ausgebildet. So wäre es allenfalls legitim, bei den Vasendekorationen dieser Phase von einem Paradigmenwechsel zu sprechen.

5.5. Zusammenfassung der Entwicklung von Ornament und Figur in der ägäischen Wandmalerei

In der Gattung der monumentalen ägäischen Wandmalerei überwiegen die Darstellungen bekleideter weiblicher Figuren, die überwiegend ornamental gestaltet sind. Abgesehen von der Einbindung ornamentaler Elemente in die Konfigurationen der Köpfe sind es in erster Linie die großen Flächen, die als Bekleidung der Figuren gekennzeichnet sind, innerhalb der Konturierung der Jäckchen, der Mieder und vor allem innerhalb der umfangreichen Konturierung der Röcke, die aufgrund ihrer farblichen und ornamentalen Zusammensetzung zu einer Ornamentalisierung der Figur beitragen. Im Gegensatz zu den Darstellungen weiblicher Figuren in der ägyptischen Wandmalerei, die vom Kniebereich bis zum Halsansatz über eine durchgezogene bilateral symmetrische Mittelachse verfügen, ist die Struktur der ägäischen weiblichen Figuren durch eine veränderte Ausrichtung der bilateralen Symmetrieachse im Taillenbereich geprägt. Es ist vor allem dieser Wechsel der zentralen vertikalen Achse, welcher die Figur im Auge des Betrachters als bewegt erscheinen lässt. Darüber hinaus kann die strukturelle Zergliederung der Figur durch entsprechende farbige und ornamentale Korrespondenzen in analogen Arealen zu den benachbarten Figuren eines Frieses dazu benutzt werden, dass der aufgrund der unterschiedlichen bilateralen Symmetrieachsen einerseits labile Zusammenhalt der einzelnen Figur weiter destruiert wird, während andererseits eine stärkere Kontextuierung zu den benachbarten Figuren aufgrund analoger Farben und Muster entsteht.

In diesem Zusammenhang dient das ornamentale Element oder Muster, welches innerhalb der Konturierung einer Figur zur Kennzeichnung bestimmter Areale eingesetzt wird, gleichzeitig zur Sichtbarmachung eines formalen Kontextes zwischen benachbarten Figuren, indem es z. B. unterschiedliche gleitsymmetrische Operationen im Bereiche des Ober- und Unterkörpers unterstützt, die durch den Wechsel der bilateralen Symmetrieachse auf Taillenhöhe bereits im strukturellen Aufbau der einzelnen Figur angelegt sind. Welche Bedeutung man den Ornamenten beimisst, lässt sich insbesondere an den Darstellungen der weiblichen Figuren in Thera ablesen: Hier findet sich das größte Spektrum ornamentaler Elemente bzw. Module und

Farbsequenzen, die in der großformatigen theräischen Wandmalerei eingesetzt werden, innerhalb der Konturierungen der Darstellungen weiblicher Figuren.

Obleich also die einzelne Figur sich aus einer Kombination ornamentaler Elemente konfiguriert, – ein Vorgang, der dem von Walberg geprägten Begriff der *pictorialization* nahe kommt, – lassen sich enge formale Beziehungen zwischen den großformatigen figuralen Darstellungen und den ornamentalen Dekoren der Sockelzone und des oberen Wandabschlusses erst in der mykenischen Wandmalerei nachweisen. In der minoischen und in der theräischen Wandmalerei hingegen bleiben die Beziehungen – abgesehen von dem Streifenmotiv – auf farbliche Korrespondenzen beschränkt.

Während in den theräischen Dekoren²⁵⁹⁴ der figural darstellende Teil dominiert und meist nur durch farbliche Korrespondenzen mit den rein ornamentalen Bereichen der Sockelzone und des oberen Wandabschlusses verbunden ist, entstehen zwischen den drei Wandzonen – der Sockelzone, der mittleren, figural darstellenden Zone und der Oberwand – in den mykenischen Dekorationen umfangreiche formale und farbliche Korrespondenzen. Dies führt im Auge des Betrachters zu einer Verschmelzung der drei unterschiedlichen Wandzonen zu einer dekorativen Einheit. Es ist evident, dass aufgrund dieser einheitlichen Wahrnehmung des Dekors auch eine weitere Annäherung zwischen Ornament und Figur stattfindet. Abgesehen von einer vertikalen Homogenisierung des Dekors durch eine formale und farbliche Einbindung der rahmenden Zonen in die figural darstellende Zone [und umgekehrt] entwickelt sich in der ägäischen Wandmalerei – insbesondere in der mykenischen Wandmalerei – auch eine stärkere horizontale Einbindung der einzelnen figuralen Darstellungen innerhalb eines Frieses. Dies geschieht zunächst durch einen alternierenden Wechsel zwischen den beiden unterschiedlichen Darstellungsformen der menschlichen Figur in der mykenischen Wandmalerei, in denen der Oberkörper entweder im Profil (1) oder frontal (2) präsentiert wird. Bei der Betrachtung eines figural darstellenden Frieses von links nach rechts – was der Ausrichtung der meisten Figuren entspricht – wird der Wechsel der vertikalen Achsen innerhalb einer Figur, der stets von der Rückseite der Figur hin zur Vorderseite [bzw. in Bezug auf die Friesrichtung von links nach rechts] erfolgt, als eine nach rechts orientierte Bewegung aufgefasst.

Die Wahrnehmung einer derartigen Bewegung kann durch den Einsatz eines weiteren strukturellen Elementes, der teilweisen Überschneidung von Figuren, im Auge des Betrachters noch verstärkt werden. Eine Folge von Überschneidungen lässt sich z. B. in den Fragmenten von Pylos in den Darstellungen der beiden großformatigen weiblichen Figuren im Bereich der

²⁵⁹⁴ Der schlechte Erhaltungszustand der minoischen Fresken lässt eine Beurteilung über den Zusammenhang zwischen den Bereichen mit figural darstellenden Motiven und rein ornamentalen Zonen – abgesehen von der kleinformatigen Malerei auf dem Sarkophag von Hagia Triada – nicht zu.

überschnittenen Rockkonture aufzeigen: In diesem Kontext präsentieren sich die Bogenmuster der Röcke als einheitliches, über beide Röcke hinweglaufendes Muster.

Trotz der zunehmenden Kongruenz zwischen den figural darstellenden und den rein ornamentalen Bereichen bleibt jedoch ein struktureller Unterschied bestehen: Im Gegensatz zu den rein ornamentalen Bereichen, in denen sowohl vertikale [bzw. bilaterale] und horizontale Symmetrien eingesetzt werden, unterliegt die Darstellung der menschlichen Figur lediglich in bestimmten Teilbereichen einer bilateral symmetrischen Struktur. Dennoch kommt Reihungen mit figural darstellenden Elementen, die – analog rein ornamentalen Reihungen – prinzipiell infinit fortgesetzt werden können, als einer einheitlichen figural darstellenden Friesstruktur auch eine ornamentale Valenz zu. Eine weitere Annäherung zwischen gegenständlich darstellenden Motiven und rein ornamentalen Elementen findet sich in der mykenischen Wandmalerei häufig in kleinfigurigen Friesen, die von einem Schachbrettmuster in der Farbfolge Schwarz – Weiß horizontal gerahmt werden. In diesen Kontexten kann das Schachbrettmuster ikonographisch als Mauer gedeutet werden, d. h. das Ornament wird gegenständlich darstellend, während gleichzeitig die in Rotationsstellung verharrenden Gliedmaßen der kleinen Fries-Figuren sich zu ornamentalen Muster-Sequenzen konfigurieren.

Nicht nur durch eine enge Kontextuierung zwischen Darstellungen menschlicher Figuren und rein ornamentalen Zonen beschreitet man in der mykenischen Wandmalerei neue Wege, sondern auch durch flächendeckende Kombinationen zwischen den meist großformatigen gegenständlich darstellenden Schild-Friesen und den sie hinterfangenden und horizontal rahmenden Spiralfriesen, die vom Format her meist wesentlich kleiner als die Schildfrieze sind. In diesen Dekoren vollzieht sich die vollständige Einbettung der großformatigen Schildmotive in einen dekorativen Kontext mit Hilfe formaler Korrespondenzen und analoger Farbgebung.

Ein weiterer Schritt zur Assimilierung zwischen figural/gegenständlich darstellenden Motiven und abstrakt-ornamentalen Elementen wird in Friesen vollzogen, in denen sich Spiral- und Blattmotive im Auge des Betrachters zunächst destruieren, um sich anschließend zu neuen, vorwiegend vegetabilen Kombinationen zusammensetzen, wobei sich Destruktion und Kombination durch eine analoge Farbgebung die Waage halten.

5.6. Vergleich der ägäischen Wandmalerei mit der minoischen und mykenischen Vasenmalerei

Vergleicht man die Strukturen der minoischen und insbesondere der mykenischen Gefäßdekorationen mit den Strukturen der ägäischen Wandmalerei, so lassen sich neben einigen grundlegenden Gemeinsamkeiten bedeutsame Unterschiede feststellen.

1. In den Vasendekorationen finden sich figural darstellende Motive erst nach einer konsequenten Ausbildung bilateral symmetrischer Strukturen innerhalb des Dekors. Dabei handelt es sich sowohl im minoischen Bereich als auch im mykenischen Bereich genau um die Phasen, in welcher auch die großformatige Wandmalerei einsetzt. Dennoch erscheint die in den Untersuchungen zur minoischen und mykenischen Keramik nach wie vor postulierte Abhängigkeit der Vasenmalerei von der großformatigen Wandmalerei wenig zwingend, da sowohl die figural darstellenden Motive als auch die dekorativen Kontexte in den Gefäßdekorationen sich zunächst von der Struktur her grundlegend von den Wanddekoren unterscheiden.
2. Die wichtigste Unterscheidung beider Gattungen stellt die unterschiedliche Einbindung figural/gegenständlich darstellender Motive in dem dekorativen Kontext der Fläche dar. Während innerhalb der ornamentalen Einbettung der Schildfrieze in der Wandmalerei bilateral symmetrische Motive in horizontal symmetrische ornamentale Formationen eingebaut werden, ist die wichtigste integrierende Struktur im Bereich der Gefäßdekore, der sogenannte Triglyphenfries, vertikal orientiert.²⁵⁹⁵ Auf den Flächen der rahmenden Triglyphen entwickeln sich bilateral symmetrische Valenzen, die zunächst auch das dazwischenliegende Paneel dieser Wertigkeit unterwerfen, mithin das Einstellen eines bilateralsymmetrischen Motivs bedingen. Doch allmählich können in das Paneel auch Motive von unterschiedlich ornamentalem oder figural darstellendem Status eingestellt werden und miteinander über die rahmenden Triglyphen hinweg kommunizieren. In dem System des Triglyphenfrieses steckt ein wesentlich größeres Potential für Kombinationen strukturell heterogener ornamentaler und figural darstellender Motive bis hin zur Entwicklung von geschlossenen Bildfeldern als in den frühen figural darstellenden Friesen der mykenischen Wandmalerei, sodass sich die Frage stellt, ob es nicht eher die Entwicklung der Triglyphenfrieze in den Vasendekoren war, welche den Ansporn für die Ausbildung der sogenannten narrativen kleinformatigen Frieze in der großformatigen Wandmalerei bildete.
3. Die für den Wandaufbau hingegen so wichtige rahmende Struktur der horizontalen Frieze, die zur Bildung von fiktiven horizontalen Mittellinien im Auge des Betrachters beitragen, findet sich in den Vasendekoren erst in einer späteren Phase. Hier wäre ein Einfluss der

²⁵⁹⁵ Der Beginn der figural darstellenden Malerei wird häufig auch als Folge eines ägyptischen Einflusses angesehen wird, doch fehlen dazu nach wie vor überzeugende Analogien. Als Vorbild für die vertikale Rasterform des Triglyphenfrieses wäre im ornamentalen Bereich der ägyptischen Kunst das ornamentale Modul des Blockstreifenfrieses zu nennen. Dann hätte jedoch eine qualitative Umbildung stattgefunden, denn das Rastersystem des Blockstreifenfrieses ist ornamental analog und nur farblich differenziert gestaltet und die symmetrischen Wertigkeiten bleiben über die ganze Frieslänge hinweg konstant. Wie jedoch der Abschnitt über die minoische Vasenmalerei gezeigt hat, lassen sich derartige Phänomene – wie etwa die Entstehung des Triglyphen- Rosettenfrieses – stringent aus der eigenen ornamentalen Entwicklung ableiten.

großformatigen Wandmalerei denkbar, doch lassen sich die horizontalen Mittelsymmetrien auch mit der zunehmenden Vorliebe für ein dunkles Vasendekor mit breiten, horizontal umlaufenden dunklen Zonen erklären.

4. Eine wichtige Rolle – sowohl in der minoischen als auch in der mykenischen Vasen- und Wandmalerei – spielt das ornamentale Modul der Spirale. Während in der minoischen Vasen- und Wandmalerei – insbesondere in den frühen Phasen – meist der diagonal gleitsymmetrische Effekt zum Erzeugen von diagonal laufenden Friesen oder flächendeckenden Mustern genutzt wird, ist es in der mykenischen Vasen- und Wandmalerei die asymmetrische Valenz und die Dilatationssymmetrie dieses Moduls, die in den Dekoren eingesetzt wird, bis sich schließlich das Spiralmodul zu separaten finiten Motiven wandelt.
5. Die späten Phasen der mykenischen Vasenmalerei, in denen es keine zeitlich korrespondierenden großformatigen Fresken mehr gibt, zeichnen sich zunehmend durch einen Ausgleich zwischen horizontal symmetrischen und vertikal symmetrischen Strukturen aus. Dieser Vorliebe für eine Äquivalenz der unterschiedlichen symmetrischen Valenzen scheint man die überwiegend asymmetrischen Strukturen der figural darstellenden Motive geopfert zu haben.
6. Die Frage nach einer ikonographisch-ikonologischen Begründung für die Übernahme von Motiven aus den benachbarten bronzezeitlichen Kulturen, die in der traditionellen Forschung zur Kunst der Bronzezeit ²⁵⁹⁶ häufig im Vordergrund steht, lässt sich vom strukturellen Gesichtspunkt aus betrachtet auf folgenden Nenner bringen: Motive können erst dann in einen neuen strukturellen Kontext eingebaut werden, wenn entweder Motiv und Kontext kompatible Strukturen aufweisen oder wenn das primär andersartige Motiv seine Struktur so verändert bzw. umstrukturiert wird, dass seine Struktur analog zur Struktur des neuen Kontextes wird. Natürlich kann sich auch die Struktur des Kontextes allmählich so verändern, dass das ursprünglich heterogen strukturierte Motiv in den nun ähnlich aufgebauten Kontext integriert werden kann. Darüber hinaus können sich beide Komponenten, das Motiv wie auch der Kontext, strukturell aufeinander zuentwickeln, sodass eine Verbindung zwischen beiden möglich wird.²⁵⁹⁷

²⁵⁹⁶ Siehe dazu u. a.: Stevenson Smith, *Interconnections in the Ancient Near East. A Study of the Relationships between the Arts of Egypt, the Aegean, and Western Asia*, New Haven and London 1965; und: Janice L. Crowley, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age*, Goterna 1989, S. 192. Crowley argumentiert rein inhaltlich, es seien ikonographische Bedürfnisse, die dazu führten, dass ein bestimmtes Motiv in den Kontext einer andersartigen Kunst integriert wird. Doch liefert sie weder eine Begründung, warum gewisse Motive übernommen sind und andere nicht, noch differenziert sie zwischen figural darstellenden und damit auch bedeutungstragenden Motiven und rein ornamentalen Motiven.

²⁵⁹⁷ Ein Beispiel für einen derartigen Strukturwandel stellt z.B. die Ausbildung antithetischer Motive in der spätmykenischen Vasenmalerei dar. Es ist nicht zu leugnen, dass antithetisch orientierte zoomorphe Motive zu beiden

7. Unter einem strukturellen Aspekt betrachtet entpuppt sich die häufig zitierte ägäisch-vorderasiatische Koinē am Ende des zweiten Jahrtausends vor Christus im Bereich der dekorativen Kunst als ein – in Bezug auf die symmetrischen Valenzen – strukturell weitgehend kompatibler Kulturraum, der sowohl über horizontal und bilateral symmetrische Valenzen als auch über gleit-, rotationssymmetrische und dilatationssymmetrische Systeme verfügt. Es wird im anschließenden Kapitel über die Entwicklung der griechischen Dekore zu untersuchen sein, wie sich diese Strukturen in der Folgezeit im griechischen Raum verändern.

Seiten eines Lebensbaums in der vorderasiatischen bildenden Kunst wesentlich früher nachweisbar sind; siehe dazu: Janice L. Crowley, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age*, Goterna 1989. Doch erst als in der mykenischen Vasenmalerei über den Triglyphenfries zwischen rahmenden, bilateral symmetrischen Triglyphen Paneele entwickelt werden, in die allmählich auch asymmetrische Motive eingestellt werden können, wird die antithetische Struktur für figural darstellende Motive auch verwendet. In der minoischen Vasenmalerei hingegen ist diese Struktur an bestimmte ornamentale Elemente, insbesondere an den Triglyphen- und Rosetten-Fries gebunden. Auffällig ist, dass die minoische Kunst, die früh über bilaterale Gleitsymmetrien verfügt, schneller und umfangreicher heterogene Motive integrieren kann als dies bei bilateral-horizontal-symmetrisch orientierten Kunstsystemen wie der ägyptischen Kunst oder bei der primär auf finiten, rotationssymmetrischen Motiven basierenden dekorativen Kunst im orientalischen Bereich der Fall ist.

Bibliographie zu Kapitel 5:

- Anton Bammer, *Antike – Moderne – Postmoderne*, ÖJb 59, 1989, S. 101-109.
- Anton Bammer, *Wien und Kreta: Jugendstil und minoische Kunst*, ÖJb 60, 1990, S. 129-151.
- Elizabeth J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991.
- Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985.
- Fritz Blakolmer, *Ikonographische Beobachtungen zu Textilkunst und Wandmalerei in der bronzezeitlichen Ägäis*, ÖJh 63, 1994.
- Fritz Blakolmer, *Das minoisch-mykenische „Zahnornament“ und die ionischen Apatourien. Eine farbengeschichtliche Vermutung*, in: *Altmodische Archäologie. Festschrift für Friedrich Brein*, Forum Archaeologiae 14/III/2000.
- Carl William Blegen, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia, Bd. I: The Buildings and Their Contents*, Princeton 1966.
- Heinrich Bulle, *Orchomenos I: Die älteren Ansiedlungsschichten*, München 1907.
- M. A. S. Cameron, S. E. Philippakis, *Scientific Analyses of Fresco Samples from Knossos*, BSA 72, 1977, S. 121-184.
- H. W. Catling, J. F. Cherry, R. E. Jones, J. T. Killen, *The linear B Inscribed Stirrup Jars and West Crete*, BSA 75, 1980, S. 49-113.
- Serena M. Cecchini, *La Ceramica di Nuzi*, Rom 1965.
- Joost Ceouwel, *Late Mycenaean Pictorial Pottery. A Brief Review*, in: Eva Rystedt, Berit Wells (ed.), *Pictorial Pursuits. Figurative Painting on Mycenaean and Geometric Pottery. Papers from two seminars at the Swedish Institute at Athens in 1999 and 2001*, Stockholm 2006, S. 15-22.
- John N. Coldstream (ed.), *Kythera. Excavations and Studies Conducted by the University of Pennsylvania Museum and the British School at Athens*, Park Ridge 1973.
- Janice L. Crowley, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age*, Goterna 1989.
- Vincent Robin d'Arba Desborough, *The Last Mycenaeans and Their Successors: an Archaeological Survey, c.1200 - c.1000 B. C.*, Oxford, 1964, S. 17-20.
- Oliver T. P. K. Dickinson, *Late Helladic II A and II B: Some Evidence from Korakou*, BSA 67, 1972, S. 108-109.
- Oliver T. P. K. Dickinson, *The Definition of Late Helladic I*, BSA 69, 1974.
- Oliver Dickinson, *The Aegean Bronze Age*, Cambridge 1994.
- Christos Doumas, *Die Wandmalereien von Thera*, München 1996.
- Henri van Effenterre, *Le palais de Mallia et la cité Minoenne: étude de synthèse*, Rom 1980.
- Arthur Evans, *Cretan Pictographs and Prae-Phoenician Script*, London 1895.
- Arthur Evans, *The Palace of Knossos. Provisional Report of the Excavations for the Year 1901*, BSA 7, 1900/01.
- Arthur Evans, *The Palace of Minos. A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustrated by the Discoveries at Knossos, Bd. I*, London 1921.
- J. Lesley Fitton, *Die Minoer*, Stuttgart 2004.
- Phyllis Young Forsyth, *Thera in the Bronze Age*, New York 1997.
- Elizabeth French, *Late Helladic III A 1 Pottery From Mycenae*, BSA 59, 1964, S. 241-261.
- Elizabeth French, *Late Helladic III A 2 Pottery from Mycenae*, BSA 60, 1965, S. 159-202.
- Elizabeth French, *A Group of Late Helladic III B 1 Pottery from Mycenae*, BSA 61, 1967, S. 216-238.
- Elizabeth French, *Pottery from Late Helladic III B 1 Destruction Context at Mycenae*, BSA 62, 1967, S. 149-193.
- Elizabeth Wace French, *The First Phase of LH III C*, AA 1969, S. 133-136.
- Elizabeth French, *Agamemnon's Capital. The Site and its Setting*, Stroud u. a. 2002.
- Arne Furumark, *The Chronology of Mycenaean Pottery*, Stockholm 1941.
- Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941.
- Arne Furumark, *The Mycenaean III C Pottery and its Relation to Cypriote Fabrics*, OpArch 3, 1944.
- Peter und Wendula Gercke, Gerhard Hiesel, *Tiryns. Forschungen und Berichte VIII*, Mainz 1971, S. 22-26.
- Joseph A. MacGillivray, *Minotaur. Sir Arthur Evans and the Archaeology of the Minoan Myth*, New York 2000.
- Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992.
- Roland Hampe, Erika Simon, *Tausend Jahre Frühgriechische Kunst*, München 1980.
- Reynold Higgins, *Minoan and Mycenaean Art*, London 1997.
- Ethel S. Hirsch, *Another Look at Minoan and Mycenaean Interrelationships in Floor Decoration*, AJA 84, 1980; S. 453-462.
- Sinclair Hood, *Dating the Knossos Frescoes*, in: Lyvia Morgan (ed.), *Aegean Wall Painting. A Tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, London 2005, S. 45-81.
- Spiros Iakovidis, *Excavations of the Necropolis at Perati*, Los Angeles 1980.
- Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990.
- Sigrid Deger-Jalkotzky, Irene S. Lemos (ed.), *Ancient Greece: From the Mycenaean Palaces to the Age of Homer*, Edinburgh 2006.

- R. E. Jones, Technical Studies of Aegean Bronze Wall Painting: Methods, Results and Future Prospects, in: Lyvia Morgan (ed.), *Aegean Wall Painting. A Tribute to Mark Cameron*, BSA Studies 13, London 2005, S. 199-228.
- Athanasia Kanta, *The Late Minoan III Period in Crete. A Survey of Sites, Pottery and their Distribution*, Göteborg 1980.
- Bernd Kaiser, *Untersuchungen zum minoischen Relief*, [Diss. Bonn 1972], Bonn 1976.
- G. Karo, *Die Schachtgräber von Mykene*, München 1930-1933.
- Hermann J. Kienast, *Zum dorischen Triglyphenfries*, AM 117, 2002, S. 53-68.
- Ioanna Kritseli-Providi, *Toichographies tou Threskeutikou Kentrou ton Mykenon*, Athen 1982.
- Mabel L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia, Band II: The Frescoes*, Princeton 1969.
- Dirk Lenz, *Vogeldarstellungen in der ägäischen und zyprischen Vasenmalerei des 12.-9. Jahrhunderts v. Chr. Untersuchungen zu Form und Inhalt*, Espelkamp 1995.
- Charlotte R. Long, *The Ayia Triadha Sarkophagus. A Study of Late Minoan and Mycenaean Funery Practices and Beliefs*, Göteborg 1974.
- Mogens B. Mackerprang, *Late Mycenaean Vases*, AJA 42, 1938, S. 537-559.
- Sturt W. Manning, *A Test of Time: The Volcano of Thera and the Chronology and History of the Aegean and East Mediterranean in the Mid Second Millennium BC*, Oxford 1999.
- Spyridon Marinatos, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959.
- Paula Martino, *The Hagia Triada Sarcophagus: Interconnections Between Crete and Egypt in the Late Bronze Age*, [Diss.] Maryland 2005.
- Friedrich Matz, *Die frühkretischen Siegel. Eine Untersuchung über das Werden des minoischen Stiles*, Berlin und Leipzig 1928.
- Friedrich Matz, *Götterscheinung und Kultbild im minoischen Kreta*, AbhMainz Nr. 7, Mainz 1958.
- Friedrich Matz, Hans-Günther Buchholz (ed.), *Archaeologica Homerica. Kriegswesen, Teil 1*, Göttingen 1977.
- Caterina Mauriannaki, *Recherches sur les larnakes minoennes de la Crète occidentale*, Rom 1972.
- Lucinda Rasmussen McCallum, *Decorative Program in the Mycenaean Palace of Pylos*, [Diss. Univ. of Pennsylvania 1987] Ann Arbor 2007.
- Arthur Milchhöfer, *Die Anfänge der Kunst in Griechenland*, Leipzig 1883.
- Martin Möbius, *Pflanzenbilder der minoischen Kunst in botanischer Betrachtung*, JdI 48, 1933, S. 1-39.
- Lyvia Morgan, *The Miniature Wall Paintings of Thera. A Study in Aegean Culture and Iconography*, Cambridge 1988.
- Penelope A. Mountjoy, *A Note on the LM IB Marine Style at Knossos*, BSA 69, 1974, S. 173-175.
- Penelope A. Mountjoy, *A Later Development in the late Minoan IB Marine Style*, BSA 69, 1974, S. 173-180.
- Penelope A. Mountjoy, *Attributions in the IB Marine Style*, AJA 81, 1977, S. 557-560.
- Penelope A. Mountjoy, *The Ephyraean Goblet Reviewed*, BSA 78, 1983.
- Penelope A. Mountjoy, *Regional Mycenaean Pottery*, BSA 85, 1990, S. 245-270.
- Walter Müller, *Minoische Gefäße mit Meeresdekor: Entwicklung und Stellung innerhalb der Feinen Keramik von Spätminoisch IB auf Kreta*, [Diss. Mannheim 1985] Berlin 1997.
- Wolf-Dietrich Niemeier, *Studien zur minoischen und helladischen Glyptik: Beiträge zum 2. Marburger Siegel-Symposium 26.-30. September 1978*, Berlin 1981, S. 189-206.
- Wolf-Dietrich Niemeier, *Die Palaststilkeramik von Knossos. Stil, Chronologie und historischer Kontext*, Berlin 1985.
- Wolf-Dieter Niemeier, *Das Stuckrelief des Prinzen mit der Federkrone aus Knossos und Minoische Götterdarstellungen*, AM 102, 1987, S. 65-98.
- André Parrot, *Mission Archéologique de Mari. Band II: Le Palais, Peintures murales*, Paris 1958.
- André Parrot, *Assur. Die mesopotamische Kunst vom XIII. vorchristlichen Jahrhundert bis zum Tode Alexanders des Großen*, München 1961.
- Luigi Pernier, *Il Palazzo Minoico di Festòs. Scavi e studi della missione archeologica italiana a Creta dal 1900 al 1934*, 3 Bde., Rom 1934 [I], Rom 1951 [II], Tafelband o.O., o.J.
- Suzann Elaine Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Prozession Frescoes*, [Diss. Minnesota] Ann Arbor 1981.
- Christian Podzuweit, *Bericht zur spätmykenischen Keramik*, AA 1979, S. 412-440.
- Christian Podzuweit, *Studien zur spätmykenischen Keramik*, Wiesbaden 2007.
- Merwyn Popham, *Late Minoan Pottery*, A Summery, BSA 62, 1967.
- Mervyn Popham, Elizabeth Milburn, *The Late Helladic III C Pottery of Xeropolis (Lefkandi)*, A Summary, BSA 66, 1971, S. 333-353.
- Mervyn Popham, Elizabeth Milburn, *Bericht zur spätmykenischen Keramik – Tiryns* 1981, AA 1983, S. 366-399.
- Donald Preziosi, Louise A. Hitchcock, *Aegean Art and Architecture*, Oxford 1999.
- Helga Reusch, *Vorschlag zur Ordnung der Fragmente von Frauenfriesen in Mykene*, AA 68, 1953, S. 26-55.
- Helga Reusch, *Die zeichnerische Rekonstruktion des Frauenfrieses im böotischen Theben*, Berlin 1956.
- Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München, 1985].

- Gerhart Rodenwaldt, Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts. Band II: Die Fresken des Palastes, Athen 1912.
- J.B. Rutter, LH III C Pottery and some historical implications, in: E. N. Davis (ed.), Symposium on the Dark Ages in Greece, New York 1970, S. 1-20.
- Fritz Schachermeyer, Forschungsbericht über die Grabungen und Neufunde zur Ägäischen Frühzeit, AA 1962.
- Jörg Schäfer, Die Archäologie der altägäischen Hochkulturen. Einführung in die Bedeutung des Fachgebietes und in die methodische Forschung, Heidelberg 1998.
- Karl Schefold, Die Bedeutung der kretischen Meeresbilder, AntK 1, 1958, S. 3-6.
- Wolfgang Schiering, Minoische Töpferkunst. Die bemalten Gefäße der Insel des Minos, Mainz 1997.
- Petra Schmitz-Pillmann, Landschaftselemente in der minoisch-mykenischen Wandmalerei, Berlin 2006.
- Harald Siebenmorgen, Im Labyrinth des Minos. Kreta – die erste europäische Hochkultur, München 2000.
- William Stevenson Smith, Interconnections in the Ancient Near East. A Study of the Relationships between the Arts of Egypt, the Aegean, and Western Asia, New Haven and London 1965.
- William Stevenson Smith, The Art and Architecture of Ancient Egypt [revidiert und mit Ergänzungen versehen von William Kelly Simpson], New Haven [u. a.] ³1998.
- Veit Stürmer, MM III. Studien zum Stilwandel der minoischen Keramik, Mainz 1992.
- Yannis Tzedakis (ed.), Minoans and Mycenaeans. Flavours of their Time, Athen 1999.
- Emily Vermeule, Vassos Karageorghis, Mycenaean Pictorial Vase Painting, Cambridge Mass. 1982.
- Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963.
- Gisela Walber, Representational Motifs in Minoan Pottery and Seals, in: Gisela Walberg, Tradition and Innovation. Essays in Minoan Art, Mainz 1986.
- Gisela Walberg, Kamares. A Study of the Character of Palatial Middle Minoan Pottery, Uppsala 1976.
- Gisela Walberg, The Kamares Style. Overall Effects, Uppsala 1978.
- Gisela Walberg, Tradition and Innovation. Essays in Minoan Art, Mainz 1986.
- Peter Warren, Vronwy Hankey, Aegean Bronze Age Chronology, Bristol 1989.
- Antonios A. Zois Zoes, Der Kamaresstil. Werden und Wesen, [Diss.] Tübingen 1968.

**Ornament und Figur:
Eine Untersuchung zur Struktur dieser Beziehung**

Teil 2:

**Die Entwicklung der strukturellen Relationen
zwischen Ornament und Figur
in den Dekoren der griechisch-römischen Antike**

Inhaltsverzeichnis von Teil 2

6. Der Griff in die Ranken: die griechische Vasenmalerei	515
6.1. Die protogeometrische Vasenmalerei	517
6.1.1. Protogeometrischer Amphoriskos der frühen Phase aus Grab 22 im Kerameikos in Athen (1)	521
6.1.2. Protogeometrische Amphora der mittleren Phase aus Grab 15 im Kerameikos in Athen (2)	522
6.1.3. Spätprotogeometrische Bauchhenkelamphora aus Grab 45 im Kerameikos von Athen (3)	523
6.1.4. Vergleich der Dekore in den einzelnen protogeometrischen Phasen	524
6.1.5. Zusammenfassung	528
6.2. Geometrische Vasendekore	529
6.2.1. Das Leitmotiv der geometrischen Dekore: der Mäander	530
6.2.2. Eine neue Relation zwischen Muster und Grund: die Inversion	537
6.2.3. Die Bedeutung der Ausbildung komplexer Symmetriesysteme für die Flächengestaltung der geometrischen Dekore	539
6.2.4. Die Konstruktion der geometrischen ornamentalen Module	542
6.2.5. Figurale Darstellungen	547
6.2.6. Analyse einzelner Vasendekore	552
6.2.7. Zusammenfassung: Geometrische Vasenmalerei	578
6.3. Vom rektilinearen geometrischen Gitternetz zum kurvilinearen polychromen Flächendekor: die Umgestaltung der griechischen Vasendekore in der orienta- lisierenden Phase	582
6.3.1. Die Dekore der kykladischen Vasenmalerei und ihre paradigmatische Bedeutung für die Übernahme orientalisierender Motive	587
6.3.2. Die ostgriechischen Vasendekore in der orientalisierenden Phase	614
6.3.3. Die Vasenmalerei in Korinth	632
6.3.4. Die protoattische Vasenmalerei	698
6.3.5. Fazit der sogenannten orientalisierenden Phase in der griechischen Vasenmalerei	736
6.4. Die zunehmende Orientierung des Vasendekors an der vertikalen Mittelachse der Gefäße: die archaische schwarzfigurige attische Vasenmalerei	740
6.4.1. Frühe attisch schwarzfigurige Vasendekore (ca. 600-570 v. Chr.)	744
6.4.2. Schwarzfigurige Dekore von ca. 570-525 v. Chr., d. h. bis zum Beginn der rotfigurigen Vasenmalerei	764
6.5. Die Annäherung zwischen Ornament und Figur in den Dekoren der bilinguen Vasen und in den frühen attisch rotfigurigen Vasendekoren bis ca. 470 v. Chr.	817
6.5.1. Die Dekore der frühen attisch rotfigurigen Bauchamphoren sowie die Dekore der bilinguen Vasen und anderer früher attisch rotfiguriger Gefäße	818
6.6. Der Griff in die Ranken: die Annäherung zwischen vegetabilen Ornamenten und Figuren in den attisch rotfigurigen Dekoren der klassischen Phase	829
6.6.1. Die Entwicklung der Henkelornamentik, dargestellt am Beispiel des Dekors des Hermonax-Stamnos in München (J2413) ARV ² 495,1	830
6.6.2. Die vegetabile Ornamentik	833

6.7. Eine neue Annäherung zwischen Ornament und Figur: die Ausbildung dreidimensionaler ornamentaler Module im Halsdekor sowie die Konstitution der Rankenfrau in den rotfigurigen Vasendekoren Unteritaliens	836
6.7.1. Die Ausbildung der vegetabilen Ornamentik und ihre Relation zu unterschiedlichen figural darstellenden Formen in unterschiedlichen Dekorbereichen der unteritalischen Vasendekore	838
6.7.2. Die Ausbildung von Dreidimensionalität vortäuschenden geometrischen Modulen: der sogenannte perspektivische Mäander	841
6.7.3. Die Darstellungen der Figuren und ihrer Umgebung	842
6.8. Zusammenfassung der attisch und unteritalisch rotfigurigen Vasenmalerei	844
6.9. Korrespondierende Farb- und Form-Phänomene der unteritalischen rotfigurigen Vasendekore in etwa zeitgleich entstandenen hellenistischen Wanddekoren	849
6.9.1. Das Dekor in der Grabkammer der Eurydike in Vergina (ca. Mitte 4. Jh.)	849
6.9.2. Der figural darstellende Fries auf dem Architrav der Fassade des großen Kammergrabes in Vergina	851
6.9.3. Der Spiralfries in Grab II des Tumulus Avon Haghios Athanasios bei Saloniki (zwischen 4. und 2. Jh.)	851
6.9.4. Das Deckendekor im sogenannten Anthemion-Grab in Leukadia (1. Hälfte 3. Jh.)	851
6.9.5. Das ornamentale Modul des sogenannten perspektivischen Mäanders sowie großformatige Figurendarstellungen in der Tomba François in Vulci (Mitte 4. Jh.)	852
6.9.6. Fazit	853
<i>Bibliographie zu Kapitel 6</i>	854
7. Die römische Wandmalerei	858
7.1. Die Einteilung der Malstile nach Mau	859
7.1.1. Der Übergang vom vorgetäuschten Mauerwerk zu polychromen Flächenmustern: der erste Stil	862
7.1.2. Die wichtigsten Kriterien des zweiten Stils	868
7.1.3. Von durchgehend organisierten Farbkombinationen in organisch kontextuierten Dekoren zum Primat der Farben und ihrer Leuchtkraft in den Dekorflächen sowie in zunehmend geometrisierten Ornamenten: der Sieg der Farben und ihrer Leuchtkraft über die Form in den Dekoren des dritten Stils	1022
7.1.4. Übergang zum vierten Stil	1040
7.2. Die vollständig oder teilfreskierten römischen Wand- und Deckendekore im zweiten nachchristlichen Jahrhundert	1076
7.3. Die vollständig oder teilfreskierten römischen Wand- und Deckendekorationen der späten Kaiserzeit im dritten und vierten nachchristlichen Jahrhundert	1083
<i>Bibliographie zu Kapitel 7</i>	1089

6. Der Griff in die Ranken: die griechische Vasenmalerei

In den meisten Abhandlungen zur bemalten griechischen Keramik wird der Übergang von den spät- und submykenischen Vasendekoren²⁵⁹⁸ zu den protogeometrischen Vasendekoren²⁵⁹⁹ als eine Wiedergeburt von stringenten, auf die Vasenformen bezogenen Dekorationen bezeichnet.²⁶⁰⁰ In den spät- und submykenischen Dekoren hingegen bemängelt man das begrenzte Repertoire ornamentaler Elemente und Module und eine daraus resultierende leblose, starre und einfache Dekorationsform. In derartigen Urteilen vernachlässigt oder übersieht man jedoch das Bedürfnis der spätmykenischen Vasenmaler nach Struktur, das sich vor allem in einer konsequenten Bezugnahme der unterschiedlichen horizontal umlaufenden Friese und Bänder untereinander, in einem Ausgleich von vertikal- und horizontalsymmetrischer Valenzen innerhalb des eingesetzten ornamentalen Repertoires und in einer farbigen Balance der gesamten dekorierten Vasenfläche bemerkbar macht. Wie der letzte Abschnitt des vorherigen Kapitels aufgezeigt hat, zeichnen sich die spätmykenischen Vasendekore gerade dadurch aus, dass sie über ein stringentes, von den ornamentalen Modulen her kompatibles dekoratives Repertoire verfügen, dessen konsequenter Einsatz die Kenntnis der wichtigsten symmetrischen Strukturen voraussetzt.

Es wird daher in dem sich nun anschließenden Kapitel über die griechische Vasenmalerei zu prüfen sein, ob und wie mit dieser strukturellen Basis in den Vasendekoren der Folgezeit²⁶⁰¹ umgegangen wird. Wie bereits im einleitenden Kapitel erwähnt, ist es das Ziel der vorliegenden Untersuchung, die Entwicklung zwischen Ornament und Figur, insbesondere in den Dekora-

²⁵⁹⁸ Zu den Keramikdekorationen, die am Ende der mykenischen Epoche und in der Folgezeit, den sogenannten *dark ages*, entstanden sind, siehe vor allem: Vincent Robin d'Arba Desborough, *The Last Mycenaeans and Their Successors. An Archeological Survey c.1200-c.1000 BC* Oxford 1964; und: Vincent Robin d'Arba Desborough, *The Greek Dark Ages*, London 1972; zum Problem der submykenischen Keramik siehe auch: Anthony M. Snodgrass, *The Dark Age of Greece*, Edinburgh 2000, S. 28ff.

²⁵⁹⁹ Zur Entwicklung der protogeometrischen Vasendekore siehe vor allem: Irene S. Lemos, *The Protogeometric Aegean: The Archaeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford 2002.

²⁶⁰⁰ So u. a. Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 5: *By the mid-eleventh century, when the Bronze Age in Greece was passing into the Iron Age, all that remained was a lifeless and limited repertory of simple ornaments generally arranged in bands. At this point a revival began. The new Protogeometric style remodelled the shapes and the decoration it inherits and gave them precision and dignity.* Eine differenzierte Position vertritt hingegen Dickinson, der nachweist, dass in einigen mykenischen Zentren nach wie vor qualitativ gebrannte und dekorierte Tongefäße entstehen: Oliver Dickinson, *The Aegean from Bronze Age to Iron Age*, London 2006, S. 124.

²⁶⁰¹ Die Frage einer Kontinuität zwischen der submykenischen Periode und der protogeometrischen Periode wird mittlerweile durch neuere Grabungsergebnisse im Allgemeinen nicht mehr in Frage gestellt. Siehe dazu u. a. Dickinson, der am Beginn seiner Einleitung ein Zitat von Whitley aus dem Jahr 1991 stellt. *The Dark Ages of Greece is our conception:* Oliver Dickinson, *The Aegean from Bronze Age to Iron Age*, London 2006, S. 1. Dickinson betont – trotz aller Veränderungen – die Kontinuität der griechischen Kultur in dem Zeitraum der sogenannten *dark ages*; siehe dazu auch: James Whitley, *Social Diversity in Dark Age Greece*, BSA 86, 1991, S. 341-365.

tionen der großformatigen antiken und später in den neuzeitlichen Wandmalereien zu verfolgen. Doch da für die Perioden, die sich der mykenischen Zeit chronologisch anschließen, im Bereich des griechischen Kulturkreises keine Fragmente mit Wandmalereien vorliegen, werden in den folgenden Abschnitten jeweils nur einzelne Vasendekore analysiert, in denen sich ein signifikant gewandeltes Verhältnis zwischen Ornament und Figur aufzeigen lässt. Diese Reihe von Einzelanalysen umfasst den Zeitraum von der protogeometrischen Vasenmalerei im elften Jahrhundert bis hin zu den unteritalischen Vasendekoren im frühen vierten Jahrhundert. Etwa zu der Zeit oder wenig später, als die Gattung der Vasenmalerei ausläuft, lassen sich wieder sporadisch Fragmente mit großformatigen Wandmalereien nachweisen²⁶⁰², die untersucht werden können.

In den nun folgenden Analysen soll nicht nur der Einsatz und die Veränderung der symmetrischen Strukturen verfolgt werden, die bereits in der mykenischen Vasenmalerei entwickelt wurden²⁶⁰³, sondern es soll darüber hinaus auch überprüft werden, ob und wie weit spezifische ägyptische und/oder altorientalische ornamentale Elemente und/oder Module in die griechischen Vasendekore eingebunden worden sind. Dabei liegt der Schwerpunkt der Ermittlung aufgrund der besseren Möglichkeit einer genaueren chronologischen Einordnung auf der Analyse attischer Vasendekore. Nur wenn ein großer Zeitraum nicht mit der Analyse von attischen Vasendekorationen abgedeckt werden kann, wird auf die Analyse außerattischer Vasendekore zurückgegriffen. Dies geschieht, auch wenn man sich dessen bewusst sein muss, dass die ornamentale Gestaltung bestimmter außerattischer Dekore für die Entwicklung der attischen Vasendekorationen phasenweise durchaus eine wichtige Rolle spielt. Wichtige Entwicklungen werden an den dementsprechenden Stellen in den Anmerkungen kurz aufgeführt. Dies gilt auch für zypriotische Dekore, die vor allem auf die frühen attischen Vasendekore nicht ohne Einfluss gewesen sind. Eine systematische Verfolgung dieser Entwicklungen würde jedoch den Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen. Da im frühen vierten Jahrhundert die attische Vasenmalerei ausläuft, muss für den Zeitraum des vierten Jahrhunderts auf unteritalische Vasendekore zurückgegriffen werden, die zum Teil bereits auch einige Aspekte der hellenistischen Wandmalerei aufweisen.

²⁶⁰² Zu den Anfängen und der Datierung der frühhellenistischen Wandmalerei siehe vor allem: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei: Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 12ff.

²⁶⁰³ Dazu zählt der Einsatz von bilateralen und horizontalen Symmetrien, diagonalen Gleitsymmetrien und Dilatationssymmetrien.

Der Schwerpunkt der folgenden Analysen ausgewählter – in der Mehrzahl der Fälle attischer – Vasendekore²⁶⁰⁴ dieses Kapitels liegt auf der Untersuchung der folgenden Fragen:

1. Wie verändert sich die Struktur der Vasendekore
 - a) in Bezug auf die symmetrischen Eigenschaften des Dekors,
 - b) in Bezug auf die farbliche Gestaltung?
2. Wann tauchen Darstellungen menschlicher und tierischer Figuren wieder in den Vasendekoren auf und wie sind sie strukturiert?
3. Wie sind die ornamentalen Dekore strukturiert, welche die figuralen Darstellungen umgeben?
4. Lassen sich strukturelle Analogien zwischen figural darstellenden Dekoren und ornamentalen Dekoren nachweisen?
5. Wann und in welcher Form treten figural darstellende Motive mit ornamentalen Elementen oder ornamentalen Modulen in einen direkten Kontakt?
6. Wie ist die Struktur der figural darstellenden Motive zueinander innerhalb eines Paneels bzw. eines Bildfeldes?

6.1. Die protogeometrische Vasenmalerei

Insbesondere die Grabungen im Kerameikos, dem Friedhof²⁶⁰⁵ von Athen²⁶⁰⁶, haben genügend bemalte protogeometrische²⁶⁰⁷ Keramikgefäße bzw. Keramikfragmente zu Tage gebracht, um eine Analyse der protogeometrischen Stilphase zu ermöglichen.²⁶⁰⁸ Das Changieren zwischen Muster und Grund und damit auch ein Wechsel zwischen Hell und Dunkel, welches die spätmykenischen und submykenischen Vasendekore kennzeichnet, wird in der protogeometrischen

²⁶⁰⁴ Dabei wird auch die Anzahl der Gefäßformen – soweit es der Befund erlaubt – eingegrenzt.

²⁶⁰⁵ Sämtliche Keramik dieser Stilphase stammt aus sepulkralen Kontexten.

²⁶⁰⁶ Weitere Gebiete des griechischen Festlandes, an denen Gefäße mit protogeometrischen Dekoren gefunden wurden, sind: Argolis, Lakonien, Euböa, Thessalien und Makedonien. Auch auf einigen griechischen Inseln wie Rhodos, Kos und Kreta wurden zahlreiche Funde gemacht. Darüber hinaus lässt sich protogeometrische Keramik auch an zahlreichen Orten in Kleinasien nachweisen. Ein kurze Zusammenfassung zu den Fundstellen protogeometrischer Keramik findet sich bei: Irene S. Lemos, *The Protogeometric Aegean. The Archeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford 2002.

²⁶⁰⁷ Zur Geschichte des Begriffs *protogeometrisch*, der 1917 durch Schweitzer eingeführt wurde, um eine Stilphase zu beschreiben, die sich sowohl von der submykenischen als auch der geometrischen Stilgruppe unterscheidet, siehe: Irene S. Lemos, *The Protogeometric Aegean. The Archeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford 2002, S. 3-6; eine kurze Einführung in die Lokalstile bietet: Oliver Dickinson, *The Aegean from Bronze Age to Iron Age*, London 2006, S. 131ff.

²⁶⁰⁸ Siehe dazu die stilistischen Analysen von: Wilhelm Kraiker, *Kerameikos I: Die Nekropolen des 12. bis 10. Jahrhunderts*, Berlin 1939; und: Karl Kübler, *Kerameikos IV: Neufunde aus der Nekropole des 11. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1943; und: Peter Kahane, *Die Entwicklungsphasen der attisch-geometrischen Keramik*, *AJA* 44, 1940, S. 462-482, vor allem S. 466f.

Phase von Vasendekoren abgelöst, die entweder eindeutig hellgrundig²⁶⁰⁹ oder eindeutig dunkelgrundig konzipiert sind.²⁶¹⁰ In der Regel wird die mykenische Tradition, in welcher die Schulterzone bei den meisten Gefäßformen zur dominanten Dekorzone wird, in den protogeometrischen Dekoren der geschlossenen Gefäße fortgeführt, wobei große Gefäße häufig noch eine zweite Dekorzone im Bereich des größten Gefäßumfanges besitzen. In den Dekoren der offenen Gefäße hingegen wird die Zone zwischen den Henkeln für eine aufwendigere Dekorationsform bevorzugt. Bei den meisten Gefäßformen rückt jedoch gegen Ende der protogeometrischen Phase das Hauptdekorfeld in die Mitte des Vasenkörpers. Die meisten formalen und strukturellen ornamentalen Innovationen vollziehen sich hingegen in den Halszonen, insbesondere in den gelängten Halszonen der Gefäße der späten protogeometrischen Phase.²⁶¹¹ In Bezug auf die Gestaltung der Dekore beschränkt man sich in der Regel auf nur wenige unterschiedliche ornamentale Elemente, von denen die meisten bereits im mykenischen Ornament-Repertoire vorhanden waren. Zu den am häufigsten eingesetzten ornamentalen Elementen zählt der konzentrische Halbkreis, der nun stets entweder ein flächig ausgefülltes Zentrum oder zwei flächig ausgefüllte orthogonal ausgerichtete Dreiecke, die mit der Spitze aufeinander zeigen²⁶¹², besitzt.²⁶¹³ Im Gegensatz zu den mykenischen Dekoren, in denen man konzentrische Motive wie Spiralen oder Halbkreise meist freihändig zeichnete, führt man diese Motive in den protogeometrischen Dekoren mit Zirkel aus.

Während man mit konzentrischen Halbkreisen in einfacher Reihung vor allem Schulterzonen dekoriert, positioniert man das Motiv des Vollkreises²⁶¹⁴, welches aus einem mit einem Zirkel

²⁶⁰⁹ Der helle Tonscherben wird mitunter mit einem gelblichen Überzug versehen. Die dunkle Farbe der Ornamente variiert von Dunkelbraun zu Schwarz, kann jedoch mitunter auch zu Rot gebrannt werden: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 9.

²⁶¹⁰ Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 7.

²⁶¹¹ Dies gilt insbesondere für die Gefäße des 10. Jahrhunderts; siehe dazu: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 9.

²⁶¹² Dieses Ornament wird in den Beschreibungen zur protogeometrischen und geometrischen Keramik meist Sanduhr-Motiv genannt. In der vorliegenden Untersuchung wird jedoch nach Möglichkeit von derartigen Bezeichnungen Abstand genommen, da ein vergegenständlichender Begriff häufig dazu führt, nur dieses gegenständliche Motiv in dem ornamentalen Element bzw. Motiv zu sehen und dabei die Struktur, den Wesenskern der jeweiligen Ornamentform, zu vernachlässigen; zum Motiv der Sanduhr siehe vor allem die Abbildungen bei: Norbert Kunisch, *Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium*, Köln 1998, S. 138 Abb. 55. Das sogenannte Sanduhr-Motiv kann auch als um 90° gedrehte Doppelaxt verstanden werden.

²⁶¹³ Der konzentrische Kreis wird vor allem im Schulterbereich eingesetzt. Darüber hinaus verwendet man als Schultermotiv häufig auch ein Dreieck, das mit Kreuzschraffuren ausgefüllt ist.

²⁶¹⁴ Zwar finden sich sowohl in den minoischen als auch in den mykenischen Vasendekoren kreisförmige Rosetten, doch sind diese stets strahlenförmig segmentiert. Ein Kreis mit konzentrischen Binnenkreisen sucht man hingegen in diesen Dekoren vergeblich. Zu den minoischen Kreisrosetten siehe u. a. Abbildungen von schematischen Zeichnungen dieses Motivs aus der Phase SM II bei: Philip P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985, S. 151 Abb. 111. Zur Kreisrosette in den mykenischen Dekoren siehe die schematische Zeichnung eines Motivs aus der frühen Phase von SH III bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 136 Abb. 166,4.

gearbeiteten geschlossenen Kreis besteht, der mit mit konzentrischen Binnenkreisen²⁶¹⁵ gefüllt ist, meist in den Paneelen von Triglyphen-Modulen, die aus der mykenischen Ornament-Tradition übernommen wurden.²⁶¹⁶ Darüber hinaus setzt man das Vollkreismotiv auch in einfacher Reihung, jedoch in einem relativ großen Abstand voneinander ein.²⁶¹⁷ Der mit dem Zirkel erzeugte Kreis ist ein abstraktes finites, rotations-symmetrisches ornamentales Element, welches in den protogeometrischen Vasendekoren zum ersten Mal auftritt. Das Kreiszentrum kann in den Dekoren ausgespart²⁶¹⁸, monochrom flächig gefüllt sein²⁶¹⁹ oder mit einem sogenannten Windrad²⁶²⁰ zweifarbig gefüllt sein.²⁶²¹ In einer Reihung schweben die Kreismotive gleichsam auf dem Vasengrund, weisen jedoch mit ihren Zentren auf den Vasenmittelpunkt hin und unterstreichen in den Dekoren der Bauchhenkelamphoren durch ihren kreisrunden Kontur formal die kugelartige Silhouette des Vasenkörpers, der als Konstruktionsfläche auch ein Kreis zugrunde liegt.²⁶²² Der Einsatz des mit dem Zirkel konstruierten²⁶²³ Kreismotivs bedeutet strukturell eine Absage an einen kontinuierlichen ornamentalen Kontext und demonstriert stattdessen eine neu erworbene Unabhängigkeit des einzelnen ornamentalen

²⁶¹⁵ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Skyphos aus dem Kerameikos von Athen mit jeweils einem in ein Panel eingestellten konzentrischen Kreis. Zwischen beiden Motiven liegt eine Triglyphe, gerahmt von drei dunklen vertikalen Streifen und ausgefüllt mit diagonalen Kreuzschraffuren: Irene S. Lemos, *The Protogeometric Aegean. The Archeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries, BC*, Oxford 2002, Abb. 23.4.

²⁶¹⁶ Triglyphen-Module finden sich insbesondere auf offenen Gefäßen, werden aber auch im Bauchbereich geschlossener Gefäße weiterhin eingesetzt.

²⁶¹⁷ In der Regel geschieht dies in der breiten Zone zwischen den beiden Henkeln in den Dekoren von Bauchhenkelamphoren; siehe dazu die Abbildung einer Bauchhenkelamphora aus dem Grab 102 des Kerameikos von Athen bei: Irene S. Lemos, *The Protogeometric Aegean. The Archeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford 2002, Abb. 83.1.

²⁶¹⁸ Siehe dazu die Abbildung einer frühen protogeometrischen Bauchhenkelamphora aus dem Kerameikos in Athen bei: Oliver Dickinson, *The Aegean from Bronze Age to Iron Age*, London 2006, S. 134 Abb. 5.9.

²⁶¹⁹ Siehe dazu die Abbildung einer mittelprotogeometrischen Bauchhenkelamphora aus Grab 49 aus Lefkandi bei: Irene S. Lemos, *The Protogeometric Aegean. The Archeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford 2002, Abb. 25.1.

²⁶²⁰ Dabei handelt es sich jeweils um zwei helle und zwei dunkle Paare von Dreiecken, deren Spitzen aufeinander stehen, die in alternierendem Farbwechsel speichenförmig um den zentralen Punkt des Kreises ausgerichtet sind. Jedoch ist keines der Paare orthogonal ausgerichtet, sondern alle vier Paare sind diagonal ausgerichtet, eine Konfiguration, die im Auge des Betrachters als Bewegung gedeutet wird; siehe dazu die Abbildung unterschiedlicher Kreis-Konfigurationen mit dem sogenannten Windrad bei: Norbert Kunisch, *Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium*, Köln 1998, S. 208 Abb. 80.

²⁶²¹ Siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion einer Bauchhenkelamphora aus Grab 14 in Lefkandi bei: Irene S. Lemos, *The Protogeometric Aegean. The Archeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford 2002, Abb. 85.2.

²⁶²² Als einfache Reihung, mit weiten Abständen voneinander, werden die konzentrischen Kreise in der Regel auch nur in den Dekoren von Bauchhenkelamphoren eingesetzt. In den Dekoren von Krateren hingegen berühren die einzelnen Kreismotive einander und ähneln eher den früheren Spiralmotiven; siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion eines Kraters Nr. 611 aus der Siedlung von Karmaniola bei: Irene S. Lemos, *The Protogeometric Aegean. The Archeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford 2002, Abb. 36.1.

²⁶²³ Zur Frage, ob die Konstruktion mit dem Zirkel eine genuin attische Erfindung ist – wie Desborough postulierte – oder ob sie sich bereits in der naxischen Keramik in SH III C nachweisen lässt, siehe vor allem: Oliver Dickinson, *The Aegean from Bronze Age to Iron Age*, London 2006, S. 124, S. 129; und: Vincent Robin d'Arba Desborough, *The Greek Dark Ages*, London 1972, S. 45; und: John K. Papadopoulos, James F. Vedder, Toby Schreiber, *Drawing Circles: Experimental Archeology and the Pivoted Multiple Brush*, *AJA* 102, 1998, S. 507-529.

Elementes von seinem dekorativen Kontext. Mit eingestelltem, diagonal orientiertem Windrad wird die Fixierung des Betrachters auf das punktförmige Kreiszentrum reduziert und stattdessen die Aufmerksamkeit auf das flächige, vierfache Rotationszentrum mit alternierendem Farbwechsel gelenkt. So wird eine primär infinite Kreisbewegung durch die Umsetzung in eine lediglich vierfache Rotationssymmetrie für den Betrachter transparenter bzw. nachvollziehbarer gestaltet.

Sowohl für die vertikal orientierten Triglyphen-Füllungen als auch für horizontal umlaufende Friese werden Zickzackmuster, Rauten-Reihungen – häufig kreuzschraffiert – und Schachbrettmuster eingesetzt.²⁶²⁴ Dreiecke in unterschiedlichen Ausprägungen, flächig, einfach schraffiert oder kreuzschraffiert gefüllt²⁶²⁵, finden sich hingegen meist²⁶²⁶ nur in horizontalen Reihungen oder als großflächige Motive. Das Dekor präsentiert sich insgesamt sehr ausgewogen. So halten sich Hell und Dunkel in Bezug auf die Ausbildung von Flächen, eine lineare und flächige Ausprägung in Bezug auf ornamentale Gestaltung und unterschiedliche symmetrische Valenzen in Bezug auf die Struktur des Dekors einigermaßen die Waage.²⁶²⁷ Erst in der späten protogeometrischen Phase überwiegt die dunkle Grundfarbe²⁶²⁸ der Vase sowie eine Vorliebe für das Triglyphen-Modul oder für ein einfaches Felddekor.²⁶²⁹

²⁶²⁴ Dies bedeutet, dass diesen ornamentalen Friesen bzw. Mustern grundsätzlich weder eine vertikale noch eine horizontale Ausrichtung zugesprochen wird, sondern dass sie diese Ausrichtung erst im ornamentalen Kontext erhalten, d. h. die Friese bzw. Muster werden für kompatibel erachtet.

²⁶²⁵ Mitunter konstituieren sich größere Dreiecke aus den ausgesparten Zentren, die sich zwischen mehreren diagonal laufenden, parallel gesetzten Strichen und einer spitzwinklig entgegengesetzten Gruppe bilden; siehe dazu die zeichnerische Rekonstruktion einer Halsamphora aus Grab P.3 in Levkandi bei: Irene S. Lemos, *The Proto-geometric Aegean. The Archeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford 2002, Abb. 37.1.

²⁶²⁶ Mitunter können sie als rahmende vertikale Reihung einer Triglyphe auftreten; siehe dazu die Abbildung der Bauchhenkelamphora Nr.48 aus dem Kerameikos von Athen bei: Irene S. Lemos, *The Proto-geometric Aegean. The Archeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford 2002, Abb. 79.5. Die Triglyphe besetzt – leicht nach rechts orientiert – den zentralen Bereich der hellgrundigen Zone auf Höhe der beiden horizontalen Henkel.

²⁶²⁷ Eine Registerteilung findet sich nur selten.

²⁶²⁸ Erst in den spätprotogeometrischen Dekoren werden die tongrundigen Gefäße mit einer schwarzen Glasur überzogen, sodass ab diesem Zeitpunkt anstelle von einer dunklen Grundfarbe von einer schwarzen Grundfarbe gesprochen werden kann; siehe dazu die Ausführungen von: Peter Kahane, *Die Entwicklungsphasen der attisch-geometrischen Keramik*, *AJA* 44, 1940, S. 466.

²⁶²⁹ Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 9. Der Begriff des einfachen Felderstils und des sogenannten Metopen-Triglyphenfrieses wird in den unterschiedlichen Untersuchungen zu den Dekoren der protogeometrischen Keramik nicht definiert und darüber hinaus auf sehr unterschiedliche Dekore angewandt; siehe dazu u. a. die Ausführungen von Kahane: Peter Kahane, *Die Entwicklungsphasen der attisch-geometrischen Keramik*, *AJA* 44, 1940, S. 467; und: Karl Kübler, *Kerameikos IV: Neufunde aus der Nekropole des 11. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1943, S. 9. In der vorliegenden Untersuchung wird nur dann von einem einfachen Felderstil gesprochen, wenn es zu keinen rhythmischen Verschiebungen zwischen den einzelnen Feldfüllungen kommt, sodass zwischen einer Rahmung und einem Paneel mit oder ohne Füllung nicht mehr unterschieden werden kann. In allen anderen Fällen wird der Terminus Triglyphen-Modul, welcher sich aus der rhythmischen Einheit Triglyphe-Paneel-Triglyphe zusammensetzt, verwendet.

Die drei erhaltenen figuralen Darstellungen dieser Phase zeigen Pferdefiguren im Bereich der Henkelzonen.²⁶³⁰ Dabei handelt es sich um figurale Darstellungen, die in irgendeiner Form in das Dekor des Gefäßes eingebunden wurden. So stehen die drei erhaltenen Pferdefiguren auf Grundlinien, welche die figural darstellende Zone von der darunterliegenden Dekorzone abgrenzen, und sind entweder in ein Triglyphen-Modul eingebettet²⁶³¹ oder werden in die horizontal über ihnen liegende Dekorzone integriert.²⁶³²

6.1.1. Protogeometrischer Amphoriskos der frühen Phase aus Grab 22 im Kerameikos in Athen (1)

Bereits das Dekor einer Amphora der frühen protogeometrischen Phase²⁶³³ zeigt strukturell einige gravierende Unterschiede zum submykenischen Dekor einer analogen Gefäßform.²⁶³⁴

Der hellgrundige Gefäßkörper wird lediglich durch horizontale Streifenfolgen in Hell und Dunkel und durch zwei parallel geführte horizontal ondulierende Wellenlinien im Bereich der Henkelzone gegliedert. Hals und Lippe sind dunkel gehalten. Über dem schmalen, hellgrundigen Fuß läuft ein relativ breiter dunkler horizontaler Streifen um den schlanken Ansatz des Vasenkörpers herum. Darüber folgt eine breite hellgrundige Zone, die von einer Streifenfolge²⁶³⁵ Dunkel – Hell – Dunkel in der Höhe des Henkelansatzes begrenzt wird. Etwa in der Mitte der Henkelhöhe – dies entspricht dem größten Umfang des Vasenkörpers – winden sich die beiden horizontal geführten Wellenlinien um das Gefäß. Am Beginn des Schulterknicks leiten drei – im Vergleich zu den tieferliegenden Streifenfolgen – schmalere dunkle Streifen von der hellgrundigen Zone des Vasenkörpers zum überwiegend dunkel gehaltenen oberen Bereich der

²⁶³⁰ Siehe dazu die Darstellungen von Pferden auf Vasenfragmenten aus unterschiedlichen Gräbern bei: Karl Kübler, *Kerameikos IV: Neufunde aus der Nekropole des 11. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1943, Taf. 27. Die Pferde zeichnen sich durch eine weiche Linienführung aus, wobei ein winkliges Aufeinandertreffen von Linien vermieden wird. Körper, Hals und Kopf – in einem Fall auch die Oberschenkel der Hinterbeine – sind als schmale dunkle Flächen ausgeführt. Die Silhouetten der Pferde erinnern an die dunklen Silhouetten der Kriegerfiguren in der mykenischen Wandmalerei. Soweit der Kontext noch erhalten ist, scheinen die beiden Pferdedarstellungen aus Grab 28 auf diesen Fragmenten in Paneele mit vertikalen ornamentalen Rahmungen eingestellt zu sein, mithin scheinen sie Bestandteil eines Triglyphen-Moduls gewesen zu sein.

²⁶³¹ Karl Kübler, *Kerameikos IV: Neufunde aus der Nekropole des 11. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1943, Taf. 27, Inv. 911, Inv. 1260.

²⁶³² Siehe dazu die Abbildung einer Bauchhenkelamphora aus dem Grab 18/Inv. 560 des Kerameikos in Athen bei: Irene S. Lemos, *The Protogeometric Aegean. The Archeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford 2002, Abb. 83.3. Das Pferd steht auf dem obersten Streifen einer dreifachen Streifensequenz, welche die weißgrundige Henkelzone nach unten abschließt. In der Höhe des Henkelansatzes ist der Ursprung einer dreifachen Wellenlinie und unter ihren ersten Wellenberg ist das Pferd eingestellt. Dies offenbart einen wesentlich freieren Umgang mit heterogenen ornamentalen Elementen, als es die Einstellungen figural darstellender Motive in der mykenischen Vasenmalerei taten. Das kleine Pferd und der horizontal umlaufende Fries treten in einen direkten Kontakt, ohne besondere, separierende ornamentale Rahmung wie z. B. durch einen Bogenfries oder ein Triglyphenmodul.

²⁶³³ Irene S. Lemos, *The Protogeometric Aegean. The Archeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford 2002, Abb. 3.1.

²⁶³⁴ Siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion einer Amphora bei: Penelope A. Mountjoy, *Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification*, Göteborg 1986, S. 196 Abb. 259.

²⁶³⁵ Die jeweilige Streifenbreite ist gleich der Breite des untersten dunklen Streifens.

Vase über. Es folgt eine breite dunkle Schulterzone, bevor wieder eine Sequenz von drei, wiederum schmalen dunklen Streifen, alternierend mit ausgesparten hellgrundigen Streifen, zum monochrom dunklen Hals hinführt.²⁶³⁶

Im Gegensatz zu dem submykenischen Amphoren-Dekor fehlt in diesem jegliche vertikale Ausrichtung. Selbst der aufwärts strebende Teil der Henkel wird in das horizontal orientierte doppeläufige Wellenband eingebunden, das zugleich für das Auge des Betrachters nicht nur den größten Umfang des Gefäßkörpers, sondern auch den ungefähren Verlauf der horizontalen Mittellinie innerhalb der weißgrundigen Zone markiert. Eine weitere fiktive horizontale Mittellinie kann der Betrachter mit Hilfe der Streifensequenzen in der Mitte der dunklen Schulterzone konstruieren. Sowohl der untere, hellgrundige Teil des Vasenkörpers als auch der dunkelgrundige Hals entzieht sich jedoch einer derartigen Beurteilung. Dadurch bleibt die periphere Gefäßform im Auge des Betrachters relativ unbestimmt, während die bauchige Form im mittleren Teil des Vasenkörpers hervortritt.

6.1.2. Protogeometrische Amphora der mittleren Phase aus Grab 15 im Kerameikos in Athen (2)

Eine ebenfalls hellgrundige Bauchhenkelamphora der mittelprotogeometrischen Phase zeigt bereits einige gravierende Unterschiede zu der Bauchhenkelamphora aus Grab 22.²⁶³⁷ Zunächst ist der Fuß, der eine breitere Standfläche als der Fuß der soeben analysierten Amphora besitzt, dunkel bemalt. Die dunkle Farbe lässt die Standfläche der Amphora recht breit erscheinen. Der fast diagonal ansteigende Kontur des hellgrundigen Gefäßkörpers wird erst unterhalb des Henkelansatzes durch eine horizontal umlaufende gleichbleibende Streifenfolge in der Farbfolge Dunkel – Hell – Dunkel – Hell – Dunkel, mithin durch eine horizontalsymmetrische Sequenz begrenzt. Auch verlaufen zwei parallel geführte horizontale Wellenlinien etwa in der Mitte der Henkelhöhe. Diese bilden zugleich die Mitte der hellgrundigen Henkelzone. Auch in Bezug auf die Länge und die Amplitude sind die einzelnen Berge und Täler der beiden Wellenlinien genau

²⁶³⁶ Im Gegensatz zu dem submykenischen Dekor, in welchem die Anzahl der Streifenfolgen von unten nach oben abnimmt, nimmt sie im protogeometrischen Dekor von unten nach oben zu, während gleichzeitig – dies gilt, wenngleich in geringerem Maße, auch für das submykenische Dekor – die Streifenbreite abnimmt. Die Breite des untersten Streifens im Dekor der protogeometrischen Amphora verleiht ihr eine gewisse Standfestigkeit, die schmalen Streifensequenzen im Schulterbereich suggerieren hingegen eine ornamentale Leichtigkeit, die durch die Dreizahl noch verstärkt wird.

²⁶³⁷ Bereits der Größenunterschied ist gravierend. Während die frühprotogeometrische Amphora aus Grab 22 nur 19,5 cm hoch ist, erfährt die Höhe der mittelprotogeometrischen Amphora aus Grab 15 mit 41,5 cm eine Verdoppelung; siehe dazu: Irene S. Lemos, *The Protogeometric Aegean. The Archeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford 2002, Abb. 22.1.

aufeinander abgestimmt.²⁶³⁸ Die Abgrenzung zur Schulterzone erfolgt farblich prägnant durch einen breiten dunklen, horizontal umlaufenden Streifen, der von zwei schmalen Streifen flankiert ist. Zwar ist der Rhythmus der beiden Streifenfolgen, der Streifenfolge am Ansatz der Henkelzone und der Streifenfolge am Übergang zur Schulter, sehr unterschiedlich, doch verfügen beide über eine analoge Breite. Dies verleiht der Mittelzone von (2) eine größere Ausgeglichenheit als der Mittelzone von (1). Auf dem obersten Streifen von (2) sitzen jeweils in der Mitte einer Vasenseite zwei konzentrische Kreise mit ausgefüllten dunklen Zentren. Die beiden Kreise werden von einer flüchtig gezeichneten vertikalen Zickzacklinie etwa in der vertikalen Mittelachse der Vase voneinander getrennt und seitlich von jeweils vier herabhängenden vertikalen Streifen flankiert. Sämtliche vertikal unterteilende ornamentale Elemente hängen vom Ansatz des dunkelgrundigen Halses herab.²⁶³⁹ Die Zunahme der dunklen Farbe von unten nach oben führt dazu, dass die oberen Bereiche des Gefäßes als stauchend in Bezug auf die Höhe des Gefäßes wahrgenommen werden. Einem lastenden Eindruck wirken jedoch sowohl die lineare Dissoziierung der konzentrischen Kreise als auch der relativ schmale und hohe Hals entgegen. Auch die bilaterale Symmetrieachse, welche durch die vertikale Unterteilung der Zickzacklinie zwischen den beiden konzentrischen Halbkreisen und ihren seitlichen vertikalen Rahmungen, den jeweils vier hängenden Streifen, erzeugt wird, trägt nicht nur zu einem farblich und formal ausgeglichenen Eindruck des Dekors, sondern auch zum Eindruck einer stabilen Statik des Gefäßes bei.

6.1.3. Spätprotogeometrische Bauchhenkelamphora aus Grab 45 im Kerameikos von Athen (3)

In der spätprotogeometrischen Phase finden sich nur noch wenige hellgrundige Gefäße, in denen jedoch weiterhin Kombinationen aus horizontal umlaufenden Streifenfolgen und Friese oder Felder mit konzentrischen Halbkreisen im Schulterbereich eingesetzt werden. So zeigt eine spätprotogeometrische Bauchhenkelamphora aus dem Grab 45 (3) im Kerameikos über einem dunkelfarbigem Fuß eine hellgrundige Zone im unteren Bereich des Vasenkörpers.²⁶⁴⁰ Darüber setzt eine rhythmisierte Streifenfolge mit einem breiten mittleren horizontal umlaufenden Streifen und zwei flankierenden schmalen schwarzen Streifen im Rhythmus kurz – lang –

²⁶³⁸ Da die Zahl der Wellenlinien jedoch nicht mehr mit der Zahl der darunterliegenden horizontal umlaufenden Streifen übereinstimmt, ist die Korrespondenz zwischen den beiden Dekorzonon im Auge des Betrachters wesentlich geringer. Vielleicht führt diese mangelnde Korrespondenz zu anderen Dekorzonon – u. U. in Verbindung mit einer Abneigung gegen kurvilineare ornamentale Strukturen – dazu, dass in der spätprotogeometrischen Phase keine Wellenlinien mehr in den Vasendekoren eingesetzt werden.

²⁶³⁹ Auch die Lippe ist dunkelgrundig.

²⁶⁴⁰ Die Höhe der hellgrundigen Zone entspricht der Höhe der Schulterzone vom untersten Streifen der rhythmisierten Streifensequenz bis hin zum Halsansatz: Irene S. Lemos, *The Protogeometric Aegean. The Archeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford 2002, Abb. 33.3.

kurz den unteren Teil des Vasenkörpers von der hellgrundigen Henkelzone²⁶⁴¹ ab. Zur Schulter hin begrenzt eine analoge Streifensequenz den hellgrundigen Bereich. Auf dem obersten Streifen der Streifensequenz sitzen konzentrische Halbkreise, deren Zentren von dunklen, orthogonal ausgerichteten sogenannten Sanduhr-Motiven besetzt sind. Ein leicht ausladender Hals in dunkler Farbe schließt das Gefäß nach oben ab.²⁶⁴²

Betrachtet man das Gefäßdekor von unten nach oben, so zeichnet es sich durch eine gleichmäßige Verteilung von Hell und Dunkel aus, wobei sich die Farbe vom überwiegend hellgrundigen Vasenkörper hin zum schwarzfarbenen Hals entwickelt. Die schwarzen, horizontal umlaufenden Streifen zonen bilden nicht nur Zäsuren im hellgrundigen Bereich, sondern bereiten gleichzeitig auf die Zweifarbigkeit der Schulterzone vor, in der sich heller Grund und schwarze Farbe in etwa die Waage halten. Darüber hinaus antizipiert dieser Farbausgleich die schwarze Farbfläche des Halses. In Bezug auf die Struktur des Dekors ermöglichen die beiden analogen Streifensequenzen die fiktive Wahrnehmung einer horizontalen Symmetrieachse, die etwas über dem Ansatz der beiden Henkel, etwa auf einer Höhe mit dem weitesten Gefäßumfang verläuft, d. h. die fiktive horizontale Symmetrieachse dieses ornamentalen Dekors wird zugleich genutzt, um ein wichtiges Strukturmerkmal des dem Dekor zugrunde liegenden Gefäßes zu markieren.²⁶⁴³ Im Gegensatz zur Struktur des mittleren Bereichs des Vasenkörpers, in dem lediglich eine fiktive horizontale Symmetrielinie wahrgenommen werden kann, herrscht in den einzelnen Elementen des Schulterfrieses aufgrund der schwarzen, mit der Spitze aufeinander stehenden Dreiecke, die in die konzentrischen Halbkreise eingestellt wurden, eine Reihung bilateralsymmetrischer Motive vor. Diese Vertikalisierung der Motive bereitet formal auf den Übergang zum Hals, dem vertikalen Abschluss des Gefäßes, vor.

6.1.4. Vergleich der Dekore in den einzelnen protogeometrischen Phasen

Im Gegensatz zur Struktur der horizontal umlaufenden Dekore auf den Bauchhenkelamphoren, die lediglich einzelne Motive mit bilateralsymmetrischen Valenzen einbindet, lässt sich bereits in den Dekorationen der frühprotogeometrischen Halsamphoren in den Schulterzonen eine Orientierung des gesamten Dekors in diesem Bereich auf die vertikale Mittelachse hin feststellen. Dies mag an der rahmenden Funktion der vertikalen Henkel liegen, die dem Betrachter bereits eine bilaterale Symmetrieachse suggeriert.

²⁶⁴¹ Die Höhe der Henkelzone entspricht der Höhe des Halses bis zur Lippe.

²⁶⁴² Die doppelte Höhe des Halses beträgt etwas weniger als die Höhe des Vasenkörpers (3). Bei (2) und (1) hingegen entspricht die Höhe des Vasenkörpers dreimal der Höhe des Halses, d. h. der Hals fällt in der Beziehung zum Vasenkörper deutlich kleiner aus. Der Unterschied zwischen (1) und (2) ist, dass der Hals in (1) relativ breiter als in (2) gehalten ist, und daher nimmt in (2) die Geschlossenheit des Gefäßes zu.

²⁶⁴³ Verstärkt wird diese horizontale Symmetrielinie durch die beiden horizontal flankierenden Zonen, die zwar kein analoges Dekor, jedoch die gleiche Breite aufweisen.

So zeigt u. a. eine frühprotogeometrische Halsamphora aus einem Grab im Kerameikos von Athen²⁶⁴⁴ im Schulterbereich jeder Vasenseite zwei nebeneinander liegende konzentrische Kreise,²⁶⁴⁵ die jeweils von sechs vertikalen Streifen begrenzt werden. Auf der Tangente zwischen den beiden Kreisen verläuft die vertikale Mittelachse, welche durch die beiden rahmenden vertikalen Streifensequenzen noch betont wird.²⁶⁴⁶ Unterhalb der Schulterzone gliedern lediglich zwei unterschiedlich breite und damit unterschiedlich rhythmisierte horizontal umlaufende dunkelfarbige Streifensequenzen²⁶⁴⁷ den hellgrundigen Vasenkörper. Dadurch findet zwischen dem Dekor des unteren und des mittleren Teils des Vasenkörpers und dem Dekor der oberen Gefäßzonen ein struktureller Wechsel in der Wahrnehmung von Symmetrien statt. Während der Betrachter im unteren und mittleren Vasenteil horizontale Mittelsymmetrien – jeweils in Gestalt der mittleren Linie bzw. des mittleren Streifens der beiden horizontal umlaufenden Streifensequenzen – wahrnimmt, ist die Wahrnehmung im Bereich der Schulter und des Halses weitgehend von bilateralsymmetrischen vertikalen Mittelachsen geprägt.²⁶⁴⁸ Dieser harte Bruch in der Wahrnehmung der unterschiedlichen Symmetriewerten führt dazu, dass das Dekor dieser Vase sowie das dem Dekor zugrunde liegende Gefäß eher als ein Kompositum denn als eine strukturelle Einheit wahrgenommen werden.²⁶⁴⁹

²⁶⁴⁴ Irene S. Lemos, *The Protogeometric Aegean. The Archeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford 2002, Abb. 6.1.

²⁶⁴⁵ In den Kreisen sitzt ein helles Zentrum mit einem dunklen Punkt in der Mitte.

²⁶⁴⁶ Auffallend ist, dass die vertikalen Streifen von einem dunklen, die Schulterzone nach oben begrenzenden Streifen herabhängen. Auch die konzentrischen Kreise sind zu diesem oberen Rand hin orientiert, während zur unteren horizontal begrenzenden Streifenfolge ein bestimmter Abstand besteht.

²⁶⁴⁷ Die untere Streifenfolge setzt sich aus drei dunklen Linien zusammen, zwischen denen eine etwas breitere hellgrundige Zone liegt. Die Rhythmik kann hier mit kurz – lang – kurz – lang – kurz angegeben werden. Die obere Streifenzone liegt am Übergang des Vasenkörpers zur Schulterzone. Sie besteht aus einem breiten mittleren dunklen Band und zwei schmalen, flankierenden dunklen Streifen. In diesem Fall lässt sich die Rhythmik folgendermaßen kennzeichnen: kurz – mittellang – lang, mittellang – kurz. In letzterem Fall ist also die horizontale Mittelsymmetrie wesentlich stärker ausgeprägt, sodass der Schulterbereich vom Betrachter als recht hart vom Vasenkörper abgesetzt, fast wie abgetrennt, wahrgenommen wird.

²⁶⁴⁸ Darüber hinaus stellt sich auch im Bereich der Schulter eine latente horizontale Symmetrieachse ein, da die Abstände zwischen der oberen Streifenfolge und der dunklen Linie am Halsansatz sowie zwischen dieser Linie und der dunkelfarbigem Lippe gleich breit sind. Als Folge der Wahrnehmung beider Symmetrieachsen stellt sich eine Empfindung für die gekreuzte Mitte der beiden Symmetrieachsen im Bereich der Mittelachse des Gefäßes ein. Dieser Punkt liegt auf der bilateralen Symmetrieachse, etwas oberhalb der beiden konzentrischen Kreise. Auch in Bezug auf die Höhe korrespondieren die Höhe des Halses und die Höhe des Schulterfrieses miteinander, während das übrige Dekor des Vasenkörpers sich mit diesen Ausmaßen nicht analog in Beziehung setzen lässt.

²⁶⁴⁹ Ein strukturell recht ähnliches Dekor zeigt eine Halsamphora aus Palaiakokkino: Nota Kourou, *Attic and Atticizing Amphorae of the Protogeometric and Geometric Periods*, CVA Griechenland 8, Athen 2002, Taf. 1,1-3. Abgesehen von der untersten Streifenfolge, die hier lediglich aus zwei dunklen Strichen [kurz – lang (hell) – kurz] besteht, sodass eine horizontale Mittelsymmetrie sich im eingeschlossenen hellgrundigen Band manifestiert, sind die Streifenfolgen identisch. Im Schulterdekor bildet sich aufgrund von drei, auf dem obersten Streifen der darunterliegenden Streifenfolge sitzenden konzentrischen Halbkreisen – mit eingestellten dunklen Dreiecken – eine bilaterale Mittelachse über dem eingestellten Dreieck im mittleren Kreis aus.

Der Wechsel von der Ausbildung von horizontalen Symmetrielinien hin zu einer bilateralsymmetrischen vertikalen Mittelachse lässt sich auch an den hellgrundigen Halsamphoren der mittelprotogeometrischen Phase feststellen. So weist u. a. eine Halsamphora aus dem Kerameikos von Athen²⁶⁵⁰ im Vasenkörper zwei horizontale Symmetrielinien in den formal und farblich sehr heterogenen Streifenfolgen²⁶⁵¹ des Vasenkörpers auf, wohingegen sich im Schulterbereich auf jeder Gefäßseite eine bilaterale Symmetrieachse ausbildet, indem eine schmale vertikale Musterzone²⁶⁵² zwei mächtige konzentrische Halbkreise²⁶⁵³, welche fast die ganze Fläche zwischen den Henkeln beanspruchen, voneinander trennt. Im Bereich des Halses kennzeichnet jeweils ein dunkles Kreuz mit diagonal gesetzten Hasten den Mittelpunkt der Halsfläche einer Vasenseite. Obwohl das Kreuz recht dicht neben die fiktive bilaterale Symmetrieachse gesetzt ist, behindert es dennoch eine weitere Aufrechterhaltung der fiktiven Symmetrieachse oberhalb des Kreuzpunktes, zum einen, weil die vierfache Rotationssymmetrie des Kreuzes der Ausbildung einer vertikalen Mittelachse entgegenwirkt, zum anderen, weil aufgrund des dunklen Kreuzes die hellgrundige Fläche des Halses²⁶⁵⁴ als farbiger Kontrast stärker in den Blickpunkt rückt.²⁶⁵⁵

Auch die hellgrundigen Dekore der spätprotogeometrischen Halsamphoren weisen noch einen Symmetriewechsel in der Schulterzone auf, doch zeigen die Dekore einen diskreteren Übergang zwischen den unterschiedlichen Symmetriewertigkeiten als in den beiden früheren Phasen. Dies gelingt in erster Linie dadurch, dass die Höhenmaße der unterschiedlichen horizontalen Dekorzonen, zum einen im Bereich des Vasenkörpers bis zur Schulterzone und zum anderen im Bereich von der Schulterzone bis zur Lippe, aufeinander bezogen werden.²⁶⁵⁶ Auf diese Weise wird die Abgrenzung des Vasenkörpers von der Schulter- und Henkelzone, die farblich bereits durch einen breiten, dunklen, horizontal umlaufenden Streifen zum Ausdruck kommt, durch die unterschiedlichen Bezugssysteme der Höhenmaße noch verstärkt. Um das Dekor der

²⁶⁵⁰ Irene S. Lemos, *The Protogeometric Aegean. The Archeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford 2002, Abb. 21.8.

²⁶⁵¹ Die untere Streifenfolge besteht aus zwei rahmenden breiteren dunklen Streifen, die eine hellgrundige Mitte, die ihrerseits durch zwei dunkle Linien unterteilt wird, umschließen. In diesem Fall findet nicht nur ein aufwendiger rhythmischer Wechsel zwischen lang – kurz – staccato – kurz – staccato – kurz – lang statt, sondern auch ein Farbwechsel zwischen den rahmenden dunklen und dem mittleren hellen Streifen. Der obere Fries besteht aus einem breiten dunklen Streifen, der von zwei schmalen dunklen Streifen gerahmt wird. Der wesentlich einfachere Rhythmus besteht hier aus kurz – kurz – lang – kurz – kurz.

²⁶⁵² Die Musterzone setzt sich aus zwei parallel geführten vertikalen Linien, flankiert von vertikalen Zickzacklinien zusammen.

²⁶⁵³ Das flächige Zentrum der beiden konzentrischen Halbkreise ist hellgrundig, nur die Mitte ist mit einem dunklen Punkt gekennzeichnet.

²⁶⁵⁴ Darüber hinaus korrespondiert der helle Grund des Halses mit den hellgrundigen Flächen des Vasenkörpers.

²⁶⁵⁵ Durch dieses dekorative Vorgehen wird letztlich die Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse – trotz der beiden vertikalen Henkel – auf die Schulterzone beschränkt.

²⁶⁵⁶ So beträgt die Mittelzone des Vasenkörpers in etwa zweimal die Höhe der untersten Zone. Die Schulterzone hingegen ist gleich der halben Höhe des Halses.

Vase zu vereinheitlichen, kann darüber hinaus auch das ornamentale Dekor der Schulterzone systematisiert und/oder reduziert werden. So zeigt z. B. eine Halsamphora aus dem Grab 43 im Kerameikos von Athen²⁶⁵⁷ eine Reduzierung der dekorativen Gestaltung der Schulterzone, indem nur zwei, vom Durchmesser her kleinformatige konzentrische Halbkreise auf eine Vasenseite gesetzt werden. Eine breite hellgrundige Zone, in deren Mitte sich die fiktive Mittelachse befindet, trennt die beiden Halbkreise voneinander. Die breite Aussparung der Mittelzone verhindert die konsequente Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse. Gleichzeitig rückt jeder der beiden konzentrischen Halbkreise näher an den jeweiligen vertikalen Henkel heran, sodass eine geschlossene Einheit zwischen Schulter- und Halsdekor entsteht. Von dieser Einheit ist jedoch der lediglich horizontal strukturierte Vasenkörper ausgeschlossen. Diese Diskrepanz in den Wahrnehmungen der unterschiedlichen Symmetriewerten ändert sich nur in den Vasendekoren, in denen ein Farbwechsel stattgefunden hat. Die mit einem schwarzen Überzug versehenen Gefäße lassen die Dekore für den Betrachter einheitlicher erscheinen, da der schwarze Überzug im unteren Teil des Vasenkörpers und der schwarze Überzug des Halses das Dekor quasi zusammendrücken.²⁶⁵⁸ Darüber hinaus verzichtet man in den spätprotogeometrischen schwarzfarbenen Halsamphoren häufig auf ein breites Dekor in der Schulterzone.²⁶⁵⁹ Nur ein breites ornamentales, häufig aus diagonalen oder vertikalen ornamentalen Elementen zusammengesetztes Band, das in weiten Teilen auch schwarzgrundig gehalten ist, trennt den Vasenkörper in diesen Dekoren von der Schulter ab. Durch eine derartige Veränderung der dekorativen Struktur können Vasenkörper und Hals zu einer Einheit verschmelzen.²⁶⁶⁰

²⁶⁵⁷ Irene S. Lemos, *The Protogeometric Aegean. The Archeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford 2002, Abb. 33.1.

²⁶⁵⁸ Siehe dazu die Abbildung einer schwarzgrundigen Halsamphora der mittelprotogeometrischen Phase aus Grab 5 im Kerameikos in Athen bei: Irene S. Lemos, *The Protogeometric Aegean. The Archeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford 2002, Abb. 21.7.

²⁶⁵⁹ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer Halsamphora aus Dunedin bei: J. R. Green, *Attic Protogeometric, Geometric and Black Figure; Corinthian*, CVA New Zealand 1, Oxford 1979, Taf. 1, 1-2. Das Dekor der schwarzgrundigen Vase besteht nur aus einem schmalen ornamentalen Band in Schulterhöhe und alternierend schwarzen und hellen horizontalen Strichen auf den Breitseiten der beiden vertikalen Henkel. Das Band wird von zwei schmalen horizontalen Streifensequenzen in Hell – Schwarz – Hell – gerahmt. Ein ebenso schmal wie jeder der rahmenden Streifen gehaltener schwarzer Rand schließt das zentrale Muster ein. Jeweils sieben dunkle, parallel, in eine diagonale Richtung geführte Striche und die folgenden, in entgegengesetzter Richtung geführten sieben Striche schließen ein schwarzes Dreieck, mit der Grundseite zum Vasenboden hin ausgerichtet, ein. Die dunklen diagonalen Schraffierungen nehmen formal die horizontalen Schraffierungen auf den beiden Henkeln wieder auf. Strukturell jedoch stellen sie durch ihre diagonale Ausrichtung eine Verbindung zwischen der horizontalen Ausrichtung der rahmenden Streifen und der vertikalen Ausrichtung der eingeschlossenen Dreiecke her, mithin verbinden sie auf effektvolle Weise die beiden unterschiedlichen symmetrischen Valenzen zu einer Einheit. Darüber hinaus neutralisieren die horizontalen Schraffierungen die Vertikalität der Henkel und korrespondieren mit den horizontalen, das Schulterband flankierenden Streifen. Somit kann sich die so dekorierte Vase dem Betrachter als strukturelle Einheit präsentieren.

²⁶⁶⁰ Versinnbildlicht wird diese Einheit durch die zum Teil ganz oder teilweise schwarz gehaltenen Henkel.

6.1.5. Zusammenfassung

1. Die protogeometrischen Dekore, die aus einem äußerst begrenzten ornamentalen Repertoire zusammengestellt werden, zeichnen sich durch ein Kombination aus linear dissoziierenden ornamentalen, häufig vertikal orientierten Motiven bzw. Mustern und horizontal umlaufenden rhythmisierten Streifensequenzen mit einem Farbwechsel von Hell und Dunkel, in den späten Dekoren auch durch einen Farbwechsel von Hell und Schwarz, aus.
2. Lineare Muster finden sich in der Regel innerhalb vertikal symmetrischer Bänder in Triglyphen-Modulen, während finite linear dissoziierende Motive – abgesehen von ihrer Einstellung in Triglyphen-Paneele – vor allem in Friesreihungen zum Einsatz kommen.
3. Die am häufigsten eingesetzten finiten linear dissoziierenden Motive sind konzentrische Halbkreise – ein Motiv, das sich bereits in submykenischen Dekoren häufig findet – und konzentrische Kreise. Der konzentrische Kreis, ein Motiv, welches innerhalb der ägäischen Vasendekorationen in der protogeometrischen Phase zum ersten Mal auftritt, ist ein finites rotationssymmetrisches Motiv, das jedoch gleichzeitig sowohl eine horizontale als auch eine bilaterale Symmetrieachse ausbilden kann. Dies hängt zum einen von der symmetrischen Valenz der eingestellten Motive als auch von der symmetrischen Valenz des ornamentalen Kontextes ab.
4. Die symmetrischen Fähigkeiten des Kreises machen ihn besonders für diejenigen Dekore zum geeigneten Motiv, in denen ein Ausgleich zwischen horizontalen und vertikalen Symmetriewerten gesucht wird.²⁶⁶¹ Im Gegensatz zu den konzentrischen Halbkreisen

²⁶⁶¹ Ob das Motiv des Kreises aufgrund der Möglichkeit, mit dem Zirkel zu arbeiten, in das ornamentale Repertoire aufgenommen wurde oder ob es die Eigenschaften des Kreismotivs waren, die man für so geeignet für die Einbettung in ornamentale Kontexte hielt, dass man ein Hilfsmittel, den Zirkel, erfand, um Kreismotive präzise und ohne große Anstrengung in die Dekore aufbringen zu können, kann letztlich nicht entschieden werden. Doch lassen sich bereits in den spätmykenischen Dekoren Hinweise dazu finden, dass die Entwicklung des finiten Kreismotivs nahe lag. So verändert sich z. B. das Modul der laufenden Spirale: Die Einrollungen werden ihrer diagonal laufenden Hasten und damit ihrer Verbindung zur davor liegenden und zur folgenden Einrollung beraubt, d. h. sie mutieren zu finiten Motiven. Durch diesen Prozess verliert das dilatationssymmetrische Motiv der Spirale die Notwendigkeit, eine Dilatationssymmetrie auszubilden, da sowohl die Aus- als auch die Einrollung auf der Notwendigkeit basieren, nicht statisch zu bleiben, sondern sich zum folgenden Motiv hin zu entwickeln. Eine Konsequenz dieser Entwicklung stellen bereits Friese mit konzentrischen Kreisen dar, in denen lediglich noch rudimentäre Hasten an das ursprüngliche Motiv der laufenden Spirale erinnern. Dieses ornamentale Modul – häufig als *verbundene Kreise* bezeichnet – taucht am Ende der Bronzezeit in unterschiedlichen ägäischen Kulturen – u. a. in Syrien auf; siehe dazu vor allem: Janice L. Crowley, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age*, Goterna 1989, S. 101. So scheint es wahrscheinlicher, dass die Qualitäten des Kreismotivs, die man sowohl an den reduzierten Spiralfriesen als auch in den Mustern mit den *verbundenen Kreisen* studieren konnte, den Anstoß zu dem Versuch gaben, großformatige konzentrische Kreise zeichnen zu können. Für diese Intention wurde dann ein geeignetes Hilfsmittel entwickelt. Darüber hinaus weisen auch die konzentrischen Halbkreise der submykenischen Dekore auf die Entwicklung dieses Motivs hin.

wird das Motiv des konzentrischen Kreises daher nicht nur in den Schulterfriesen von geschlossenen Gefäßen, sondern auch in breiten Henkelzonen eingesetzt. In den Dekoren der offenen Gefäße werden beide Motive jedoch analog eingesetzt.

5. Die Analysen haben ergeben, dass der Ausgleich zwischen horizontalen und vertikalen Symmetriewerten einen wichtigen Aspekt der protogeometrischen Dekorationen darstellt.
6. Abgesehen von dem Versuch, finite Motive wie den konzentrischen Kreis, der über mehrere symmetrische Valenzen verfügt, in die Dekorationen einzubetten, ist es die schwarze Farbe der spätprotogeometrischen Dekore, die zum wichtigsten integrierenden Faktor der Dekore wird. Die schwarze Farbe hilft, unterschiedliche symmetrische Valenzen zu nivellieren bzw. aufzuheben und trägt zu einer Vereinheitlichung des Gefäßes im Auge des Betrachters bei.
7. Der Einsatz von Triglyphen-Modulen, einem ornamentalen Modul, welches – wie bereits dargelegt wurde – über eine komplizierte symmetrische Struktur verfügt, kann als ein wichtiges Moment der Kontinuität zwischen den submykenischen und protogeometrischen Dekoren gewertet werden.
8. Analog zu der Struktur der ornamentale Motive weisen auch die wenigen figural darstellenden Motive der protogeometrischen Phase in Bezug auf ihren ornamentalen Kontext eine Kontinuität zu den spätmykenischen figuralen darstellenden Motiven auf, da sie entweder in Triglyphen-Paneele eingestellt sind oder in engem Kontakt zu ihrer benachbarten ornamentalen Umgebung stehen.
9. Die aufgeführten Punkte haben gezeigt, dass es berechtigt ist, von einer Kontinuität zwischen den spät- und submykenischen und den protogeometrischen Strukturen der attischen Vasendekore zu sprechen.

6.2. Geometrische Vasendekore

Von den unterschiedlichen Lokalstilen der geometrischen Vasendekore ist der attische Stil²⁶⁶² der geometrischen Phase²⁶⁶³ nicht nur der aufgrund der Fundsituation am besten erforschte geometrische Stil, sondern auch – nach Meinung zahlreicher Forscher – der qualitativste.²⁶⁶⁴

²⁶⁶² Zur Einteilung der attischen Werkstätten siehe vor allem: Jean M. Davidson, *Attic Geometric Workshops*, New Haven 1961; siehe dazu auch: John Nicholas Coldstream, *Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and Their Chronology*, London 1968. Eine frühe Untersuchung zur Chronologie der geometrischen Stile ist die Dissertation von Schweitzer: Bernhard Schweitzer, *Untersuchungen zur Chronologie der geometrischen Stile in Griechenland*, Karlsruhe 1917.

²⁶⁶³ Zu den geometrischen Ornamenten rechnet man in der Ornament-Literatur alle diejenigen, die sich aus geraden und rechtwinkligen Linien oder aus regelmäßigen kreisförmigen Linien zusammensetzen; zu dieser Definition siehe u. a.: EAA III (1960) Sp.832f. sv. Geometrico, Stile [Ernst Homann-Wedeking].

²⁶⁶⁴ Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 18.

In den geometrischen Vasendekorationen wird die grundlegende Intention der Vasenmaler der späten protogeometrischen Phase, komplexe ornamentale Strukturen koinzidierend zur Struktur des Gefäßes zu entwickeln, fortgesetzt. Doch greift man in der Ausführung allmählich zu anderen Mitteln. Zunächst verzichtet man zugunsten einer besseren Vernetzung und Kompatibilität der einzelnen ornamentalen Elemente und Module auf die in den protogeometrischen Dekoren übliche kurvilineare Linienführung und geht stattdessen zu einer geraden oder rechtwinkligen Linienführung über. In diesem Schema werden sämtliche eingesetzten linear-graphischen ornamentalen Elemente ausgeführt. Zwar wird in den Definitionen zum geometrischen Stil äquivalent neben dem Merkmal einer rektilinearen Linienführung stets auch die kreisrunde Linienführung genannt²⁶⁶⁵, doch für die attischen Vasendekore der geometrischen Phase trifft diese Beschreibung nicht zu. In diesen Dekoren führt die Abkehr von einer kurvilinearen Linienführung zu einem völligen Verzicht auf das Motiv des konzentrischen Halbkreises und zu einem limitierten Einsatz des konzentrischen Kreis-Motivs, das lediglich als singuläres Motiv, eingestellt in Triglyphen-Paneele in einzelnen Gefäßbereichen, in einigen außerattischen keramischen Zentren überdauert.²⁶⁶⁶

6.2.1. Das Leitmotiv der geometrischen Dekore: der Mäander

Obwohl die rektilineare Linienführung eine Konstruktion bilateralsymmetrischer abstrakter Motive wie Quadrate, Rhomben oder Dreiecke nahelegt, ist es das neu auftretende, asymmetrische Mäander-Motiv²⁶⁶⁷, welches sich zum Leitmotiv innerhalb der geometrischen Vasendekore entwickelt. Die Integration des asymmetrischen ornamentalen Mäander-Moduls²⁶⁶⁸ bedeutet eine radikale Absage an die dekorative Praxis der meisten protogeometrischen Dekore, in denen man – abgesehen von den wenigen figural darstellenden Motiven – zur Gänze vom Einsatz asymmetrischer ornamentaler Elemente bzw. Motive absah. Wenngleich sowohl der

²⁶⁶⁵ siehe dazu Anm. 1.

²⁶⁶⁶ Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 15; Bernhard Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands. Frühe Formenwelt im Zeitalter Homers*, Köln 1969, S. 30.

²⁶⁶⁷ Ein frühes Beispiel aus der protogeometrischen Phase zeigt das spätprotogeometrische Mäanderband mit Punktfüllung in der Henkelzone eines spätprotogeometrischen Kantharos aus Grab 48 im Kerameikos von Athen dar. Siehe dazu: Irene S. Lemos, *The Protogeometric Aegean: The Archaeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford 2002, Ab.36.2; Karl Kübler, *Kerameikos IV: Neufunde aus der Nekropole des 11. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1943, Taf. 21. Inv. 2031. Auf der Rückseite der Vase verwendet man in dieser Zone ein Zinnenmuster. Auffällig ist, dass beide Bänder nur ein Punktmuster, hingegen keine Schrägschraffuren zeigen.

²⁶⁶⁸ Dabei handelt es sich um die Form des sogenannten Hakenmäanders; siehe dazu: Norbert Kunisch, *Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium*, Köln 1998, S. 69-71 Abb. 28. Bilateralsymmetrische Ausprägungen wie der sogenannte Zinnenmäander oder T-Mäander unterliegen einer anderen Struktur als der Hakenmäander und werden daher in der vorliegenden Untersuchung gesondert aufgeführt. In den englischsprachigen Untersuchungen wird für den Hakenmäander die Bezeichnung *real maeander* benutzt: John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 24.

Ursprung des Mäander-Ornaments²⁶⁶⁹ als auch die Frage nach dem Vorbild für seine Übernahme in die geometrischen Dekore nach wie vor kontrovers diskutiert wird²⁶⁷⁰, können doch unter den ornamentalen Modulen der spätmykenischen Vasenmalerei zwei Vorbilder ausgemacht werden, die strukturell analoge Komponenten aufweisen wie der Mäander. Zum einen handelt es sich dabei um das dilatationssymmetrische Motiv der Spirale und zum anderen um das asymmetrische Motiv der Wellenranke, deren kurvilineare Gestaltung ebenfalls eine strukturelle Nähe zum ornamentalen Modul der laufenden Spirale aufweist. Die kurvilineare, dilatationssymmetrische Form der Spirale wird im Mäander in ein rechtwinkliges Linien- oder Hastensystem mit unterschiedlich langen und breiten Linien bzw. Hasten umgewandelt, jedoch mit einigen wichtigen Unterschieden zu den Spiraleinrollungen. Im Gegensatz zu einer Spiraleinrollung, in der von jedem Punkt der Spirale aus bis zu ihrer nächsten Windung – am leichtesten lässt sich dies an der archimedischen Spirale beobachten – die Zunahme des Radius der Spiralewindung genau festgelegt ist, sodass diese Relation stets mathematisch exakt berechenbar ist, besitzen die Vasenmaler bei der Konzeption eines Mäanderfrieses eine größere Freiheit in Bezug auf die Auswahl der unterschiedlichen Hastenlängen. Dies kann zu einer Längung oder zu einer Stauchung der einzelnen Mäander motive führen.

Eine weitere wichtige Differenz liegt in den unterschiedlichen Nullpunkten der beiden Ornament-Module begründet. Der Nullpunkt befindet sich bei der traditionellen Ausprägung der laufenden Spirale in einer ausgleichenden Mittellage zwischen beiden Einrollungen, mithin auf einer fiktiven Linie, die durch die innersten Enden der Einrollungen hindurchgeht, sodass die Ornamenteile beidseits dieser Mittellinie auf den ersten Blick einen weitgehend symmetrischen Eindruck erwecken.²⁶⁷¹ Im ornamentalen Modul des Mäanders hingegen gibt es keine statische Nulllage, weder horizontal noch vertikal, sodass es für den Betrachter den Anschein hat, als werde das einzelne Mäander-Element quasi vorwärts getrieben, zur Ausbildung eines

²⁶⁶⁹ Das einzelne ornamentale Mäander-Element besteht aus drei senkrechten und zwei waagerechten Stäben [flächige Ausprägung] bzw. Hasten [lineare Ausprägung], die im Wechsel durch rechtwinkliges Zusammenstoßen die Figur ergeben. Die ersten zwei Stäbe/Hasten von der doppelten Länge bilden das auf- und vorwärtsstrebende Element, die drei folgenden Stäbe/Hasten bilden das ab- und rückwärtsschreitende Element. Da das auf- und vorwärtsstrebende Element quantitativ länger ist – und damit vom Betrachter auch als dominanter wahrgenommen wird – drängt quasi eine eingedämmte dynamische Kraft stets zum Anschluss einer neuen Figur mittels eines horizontal liegenden Verbindungsstabes bzw. einer Haste auf einer ornamental neutralen Linie, der Basislinie, von der aus sich der Mäander entwickelt: Konrad Hecht, *Der sogenannte Perspektivische Mäander. Vorkommen, Herkunft und Wesen eines tektonischen Ornamentes der Romanik*, Diss. Braunschweig 1945, S. 2.

²⁶⁷⁰ Siehe dazu u. a.: Georg Wilke, *Spiral-Mäander-Keramik und Gefäßmalerei der Hellenen und Thraker*, Würzburg 1910; Konrad Hecht, *Der sogenannte Perspektivische Mäander. Vorkommen, Herkunft und Wesen eines tektonischen Ornamentes der Romanik*, Diss. Braunschweig 1945, S. 2ff.; Nikolaus Himmelmann-Wildschütz, *Der Mäander auf geometrischen Gefäßen*, Marburger Winckelmann-Programm 1962, S. 12-43.

²⁶⁷¹ Siehe dazu die Abbildung des Spiralfrieses auf dem Schildfresko von Tiryns bei: Gerhart Rodenwaldt, *Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts*. Band II: *Die Fresken des Palastes*, Athen 1912, S. 34 FarbTaf. V; siehe dazu auch: Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990, S. 203 Ti No.10.

Folgemotivs, da es kein Moment zur Ausbalancierung innerhalb einer Mäander-Reihung besitzt.²⁶⁷² Darüber hinaus sorgt diese Konfiguration ohne jeglichen formalen Ausgleich dafür, dass der Mäander als ausgesprochen asymmetrisches ornamentales Element wahrgenommen wird. Sowohl die vom Betrachter wahrgenommene Neigung zur Sequenzbildung, die sich in der jeweiligen Ausbildung eines Folgemotivs innerhalb des Mäander-Moduls äußert, als auch die asymmetrisch orientierte Wahrnehmung des einzelnen Mäander-Motivs zeigen von der Wahrnehmungs-Struktur her eine strukturelle Nähe zum wichtigsten asymmetrischen Motiv der spätmykenischen Vasenmalerei, zur Wellenranke, die – wie bereits dargelegt²⁶⁷³ – formal ein Rudiment der laufenden Spirale darstellt. Wie es stets bei asymmetrischen Motiven der Fall ist – d. h. dies gilt sowohl für das Motiv der Wellenranke als auch für das Mäander-Motiv – wird die asymmetrische Form vom Betrachter als Bewegungsmoment wahrgenommen.²⁶⁷⁴ Eine strukturelle Nähe zum Modul der laufenden Spirale und dem Modul des Mäanders kann daher aufgrund der dargelegten Ähnlichkeiten angenommen werden. Dennoch zeigt der Mäander in Bezug auf eine symmetrische Wertigkeit auch eine grundsätzliche Abkehr von dem

²⁶⁷² Anders hingegen Matz: Friedrich Matz, *Geschichte der Griechischen Kunst. Teil I: Die geometrische und die früharchaische Form*, Frankfurt am Main 1950, S. 44f. Matz betont die Dreigliedrigkeit der geometrischen Ornamentik und die Unterscheidung in lagernde, lastende und in sich zusammengehaltene Glieder. Daher wählt er den Begriff der Tektonik nicht nur als stilbildenden Faktor innerhalb der geometrischen Kunst, sondern *als ein ausschließlich herrschendes, nicht zu überbietendes System*. In Bezug auf das Mäander-Motiv bedeutet dies, dass Matz letztlich auch das einzelne Mäander-Motiv zu einer geschlossenen Form erklärt und ihm damit jegliche Bewegung abspricht, wenngleich er in der Tektonik wiederum auch ein dynamisches Element erkennen will. Hiller hingegen spricht dem Mäander-Motiv jegliche Dynamik ab und sieht im Umlauf, in der Ordnung des Mäanderbandes den eigentlichen Sinn des Mäander-Moduls: *Diese Ordnung ist also der Sinn des Gebildes, die Linearität nur die Erscheinungsform*. Hiller führt das Mäander-Motiv aufgrund des Richtungswechsels auf andere ordnende Bänder – wie das Zickzack-Band oder die wechselweise geschrägten Strichgruppen zurück, deren gemeinsame Grundlage ein *in strenger Regel gebundener Wechsel der Richtung* [sei]; siehe dazu: Friedrich Hiller, *Untersuchung zur Ornamentik der attischen Vasen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Diss. München 1955, S. 3-5. Mit einer derartigen Einschätzung unterschlägt Hiller wichtige Strukturunterschiede zwischen den beiden Gruppen. Zunächst vernachlässigt er die orthogonale Struktur des Mäander-Motivs. Des Weiteren ist das Mäander-Motiv – im Gegensatz zum Zickzack-Band und zu den wechselweise geschrägten Strichgruppen, die sich zu bilateralsymmetrischen Reihungen konfigurieren – in Bezug auf jegliche mögliche Symmetrievalenz asymmetrisch und unterscheidet sich damit grundlegend von der Struktur der beiden anderen Band-Ornamente. Daher erweist sich das von Hiller gewählte übergeordnete Prinzip des *in strenger Regel gebundenen Wechsels* als gänzlich ungeeignet, um ornamentale Strukturen sinnvoll unterscheiden zu können. Vor allem gehen bei einer derartigen Einteilung die wesentlichen Charakteristika des Mäander-Motivs verloren, denn wie die Analyse des Mäander-Motivs gezeigt hat, ist der Mäander ein rhythmisches, asymmetrisches, zum Ende hin offenes Motiv, das stets nach einem Folgemotiv verlangt, mithin das Gegenteil eines statischen, ausgeglichenen ornamentalen Elementes. Abgesehen von der minoisch-mykenischen Wellenranke ist das Mäander-Motiv das erste Motiv, welches von seiner Struktur her derartig unvollständig und offen angelegt ist, dass es im Auge des Betrachters nach der Anfügung eines weiteren Mäander-Motivs verlangt. Dies erklärt vielleicht auch die enge Einbindung der meisten Mäanderbänder in Strich- oder Streifenrahmungen. Wie stark das Empfinden der asymmetrischen Struktur des Mäander-Motivs ist, lässt sich auch daran ablesen, wie selten es zu bilateral- oder horizontalsymmetrischen Korrespondenzen kommt.

²⁶⁷³ Siehe dazu den Abschnitt 5.4.2.1.3.3.

²⁶⁷⁴ Der Mäander ist jedoch wesentlich deutlicher als die Wellenranke richtungsorientiert. Dies zeigt sich auch daran, dass er links- und rechtsläufig eingesetzt und als solcher vom Betrachter auch eindeutig wahrgenommen wird. Die feinen Asymmetrien der frühen mykenischen Wellenranken hingegen entziehen sich einem flüchtigen Blick des Betrachters und können nur bei genauerer Betrachtung wahrgenommen werden.

strukturellen Vorbild der laufenden Spirale bzw. der Spiralranke. Im Gegensatz zum Modul der Spiralranke, deren größte Fähigkeit gerade darin liegt, durch enge Verbindungen mit figural darstellenden Motiven an den eingerollten Enden der Ranke ein Muster mit Hilfe diagonaler Gleitsymmetrien zu erzeugen²⁶⁷⁵, wird beim Mäander-Modul auf jegliche Form von diagonalen Gleitsymmetrien verzichtet. Stattdessen strebt das einzelne Mäander-Element einen Ausgleich zwischen vertikalen und horizontalen Symmetrien an, eine Intention, die im vorherigen Abschnitt bereits für zahlreiche protogeometrische Dekore nachgewiesen wurde.

Darüber hinaus bedeutet die Konstruktion des Mäanders eine strukturelle Absage an jegliche Form von diagonaler Gleitsymmetrie, da der Mäander in der Lage ist, die Bewegungsintention, welche einem diagonal gleitsymmetrischen ornamentalen Modul innewohnt, in eine aufwendige Kombination vertikaler und horizontaler und in gewissen Fällen mit flächiger Ausprägung auch latent bilateral- bzw. horizontalsymmetrischer²⁶⁷⁶ Bestandteile umzusetzen. Lediglich bei Mäandern mit diagonalen Binnenschraffuren zeigen sich gleitsymmetrische Tendenzen, die jedoch durch den Kontur an einer diagonalen Ausstrahlung in das kontextuelle Umfeld hinein gehindert werden.²⁶⁷⁷

Lenkt man den Blick weniger auf das einzelne Mäander-Motiv, sondern eher auf den strukturellen Kontext des Motivs innerhalb eines fortlaufenden Mäanderbandes oder innerhalb einer Reihung aus mehreren Mäander-Motiven, die horizontal umlaufend, vertikal oder horizontal in

²⁶⁷⁵ Aufgrund dieser Fähigkeit kann sich die Wellenranke auch zu einem flächendeckenden Ornament entwickeln.

²⁶⁷⁶ Dies gilt nur für flächig gefüllte Mäander, jedoch nicht für schräg schraffierte Mäander oder für ihre inversiv erzeugten hellgrundigen Spiegelformen, sowohl im aufsteigenden als auch im transversalen Abschnitt; s. dazu u. a. Kunisch: Norbert Kunisch, Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium, Köln 1998, S. 556. Abb. 21.

²⁶⁷⁷ Die Verhinderung motivübergreifender diagonal symmetrischer Valenzen trägt dazu bei, dass sich z. B. Gruppen einzelner Mäander-Motive leichter in ein Feld einschließen lassen. Himmelmann wertet diesen Tatbestand des Ausgleichs der unterschiedlichen Symmetrievalenzen als eine Intention zur Bildlichkeit: Nikolaus Himmelmann-Wildschütz, Der Mäander auf geometrischen Gefäßen, Marburger Winckelmann-Programm 1962, S. 28. Doch wie die Analyse der Triglyphenfrieze in den Dekoren der spätmykenischen Vasendekore gezeigt hat, entwickeln die Paneele sehr früh die Eigenschaft, unterschiedliche Symmetrievalenzen auszugleichen und erst infolge dieses Ausgleichs können in späteren Phasen auch figural darstellende Motive in die Paneele eingestellt werden. Das Verhalten des Mäanders im Feld knüpft eindeutig an die frühe Phase der Paneel-Einstellungen an und sollte daher nicht als Bildlichkeit gewertet werden. Auffällig ist, dass, abgesehen von den häufig opulenten vertikalen Rahmungen des Mäanders – im Sinne einer Triglyphenfläche –, auch die horizontalen Rahmungen, insbesondere gilt das für die obere horizontale Rahmung, zunehmen; siehe dazu u. a. die Abbildung der mittelgeometrischen Halsamphora Inv. 18433 aus dem Nationalmuseum von Athen bei: Palaia Kokkina: Nota Kourou, Attic and Atticizing Amphorae of the Protogeometric and Geometric Periods, CVA Griechenland 8, Athen 2002, Taf. 83. Die Amphora zeigt in der Henkelzone drei Motive eines rechtsdrehenden Mäanders, vertikal von breiten vertikalen Triglyphenbändern gerahmt, aber auch mit einem breiten oberen horizontalen Abschluss in Form eines filigranen horizontalen Zickzackmusters. Damit nimmt die obere horizontale Rahmung das Zickzack-Motiv, das in der vertikalen Rahmung als doppeltes vertikales Zickzackband eingesetzt ist, wieder auf. Unterhalb von drei dunklen horizontal umlaufenden Streifen, welche das Mäander-Paneel vom Dekor des unteren Vasenkörpers absetzen, antizipiert ein umlaufendes schwarzes Dreiecksband [der sogenannte Wolfszahn], das inversiv gelesen werden kann, in kompakter Form die seitlich und oben rahmenden linearen Zickzackmuster. Da das schwarze Dreiecksband unterhalb der Henkelzone verläuft, kann es unterhalb des eingestellten Mäanders auch als untere horizontale Rahmung dieser Formation gelesen werden. Dadurch präsentiert sich das Dekor im Bereich der Henkelzone dem Betrachter als kompakte, relativ geschlossene Einheit.

ein Triglyphenpaneel, in eine Triglyphenfläche oder in ein Feld eingestellt sein können²⁶⁷⁸, fällt sofort ins Auge, dass der Mäander innerhalb des Repertoires abstrakt-geometrischer Elemente das einzige Motiv ist, welches nicht in sich ruht, sondern richtungsorientiert ist. Diese Eigenschaft ermöglicht es, ihn als rechts- oder linksläufiges²⁶⁷⁹ ornamentales Band einzusetzen.²⁶⁸⁰ Das abstrakte, asymmetrische Mäander-Motiv scheint jedoch nur allmählich seinen bevorzugten Platz im ornamentalen Repertoire der geometrischen Dekorationen eingenommen zu haben. Wie die Dekore der frühen geometrischen Phase zeigen, bevorzugt man in dieser Phase zunächst noch das sogenannte Zinnenmuster²⁶⁸¹, ein bilateralsymmetrisches, rechtwinklig konstruiertes Bandornament²⁶⁸², das als rektile Ausprägung einer regelmäßig

²⁶⁷⁸ Vor allem in den mittelgeometrischen Dekoren finden sich diverse vertikale und horizontale Ausprägungen des Mäanders auf einem Gefäß. Der reduzierte Einsatz von formal unterschiedlichen Motiven in dieser Phase unterstreicht das Bemühen um ein einheitliches Dekor. So zeigt eine Halsamphora Inv. 218 aus dem Kerameikos in Athen einen umlaufenden linksläufigen Mäander in einem breiten Fries unterhalb der Henkelzone, drei nach links gewandte Mäander-Motive in einem Feld in der Henkelzone und einen weiteren links umlaufenden Mäanderfries in der Halszone. Darüber hinaus sind die beiden vertikalen Henkel mit einer vertikalen Mäander-Sequenz geschmückt. Im Gegensatz zu den schräg schraffierten horizontal umlaufenden Mäandern und dem Feld-Mäander sind die vertikalen Mäander in der Henkelzone gepunktet, was sie sehr statisch wirken lässt. Die Intention eines bewegten Mäanders scheint also in den Henkeln bewusst gemieden worden zu sein; siehe dazu die Abbildung der Halsamphora Inv. 218 bei: Nota Kourou, *Attic and Atticizing Amphorae of the Protogeometric and Geometric Periods*, CVA Griechenland 8, Athen 2002, Taf. 81,1. Kahane begründet die häufige Einstellung einer Sequenz von Mäander-Motiven in ein Feld damit, dass der Mäander in der frühgeometrischen Phase sich den Gegebenheiten des Gefäßes unterzuordnen habe: Peter Kahane, *Die Entwicklungsphasen der attisch-geometrischen Keramik*, AJA 44, 1940, S. 468.

²⁶⁷⁹ Norbert Kunisch, *Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium*, Köln 1998, S. 50-58 Abb. 21-23.

²⁶⁸⁰ Siehe dazu u. a.: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 15.

²⁶⁸¹ John Nicholas Coldstream, *Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and Their Chronology*, London 1968, S. 12, Taf. 1a. Die Abbildung einer frühgeometrischen Pyxis auf der gleichen Tafel [Taf. 1h] zeigt einen sogenannten Zinnenmäander, der in der Mitte einer Pyxisseite unterteilt wird, indem man beide vertikalen Enden in den darüberliegenden horizontal umlaufenden Streifen einmünden lässt. So wird – abgesehen von den einzelnen bilateralsymmetrischen Fries-Elementen – eine bilateralsymmetrische Mittelachse erzeugt, ein Verfahren, welches an das Vorgehen in den spätprotogeometrischen Dekore anknüpft; siehe dazu auch: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 18.

²⁶⁸² Aus den Ausführungen ist ersichtlich, dass das Zinnenmuster, welches mitunter auch Zinnenmäander genannt wird, strenggenommen nicht zur Gruppe der Mäander zu zählen ist, da es eine bilateralsymmetrische Struktur besitzt, mithin sich zur asymmetrischen Struktur des Mäanders strukturell diametral entgegengesetzt verhält. Daher muss auch Himmelmann-Wildschütz widersprochen werden, wenn er ohne jegliche Differenzierung der Struktur den sogenannten Zinnenmäander als analoges ornamentales Modul mit dem Hakenmäander, dem asymmetrischen Mäander-Modul, abhandelt. Weiterhin erscheint auch die Darlegung der Genese des Mäander-Moduls wenig stringent, da Himmelmann-Wildschütz hier zahlreiche protogeometrische Dekorationen mit Mäanderdekoren aufführt, bei denen es sich jedoch – abgesehen von dem Mäander-Dekor auf der einen Seite des Kantharos Inv. 2031 aus Grab 48 aus dem Kerameikos von Athen – in sämtlichen Fällen um Dekore mit sogenannten Zinnenmäandern handelt: Nikolaus Himmelmann-Wildschütz, *Der Mäander auf geometrischen Gefäßen*, Marburger Winckelmann-Programm 1962, S. 25ff. Auch die Begründung, dass der Mäander in der frühen Phase ein fixiertes Ornament gewesen sei, da er vor allem im Felderstil auftritt, ist wenig schlüssig, da nahezu sämtliche umlaufenden Fries-Motive auch in die Paneele der sogenannten Triglyphenfrieze oder in die Felder des sogenannten Felderstils integriert werden können. Man könnte im Gegenteil umgekehrt argumentieren, da das Motiv des Mäanders für besonders dynamisch gehalten wurde, setzte man es zuerst in den Triglyphen-Paneelen ein, in die – wie der Abschnitt über die spätkykenische Vasenmalerei gezeigt hat – insbesondere strukturell heterogene Elemente eingesetzt werden konnten, da durch die vertikalen ornamentalen Rahmungen der sogenannten Triglyphen eine Symmetrisierung des dazwischenliegenden Paneels erfolgt, sodass hier auch asymmetrische Motive eingestellt werden können, ohne den Friesverlauf aufgrund ihrer asymmetrischen Struktur zu beeinflussen bzw. zu behindern. Das Einstellen [der Terminus *festgemacht* von Himmelmann an dieser Stelle ist misslich, da der Mäander als Motiv-Reihung in irgendeiner Form abgeschlossen werden muss, wodurch er mit den

ondulierenden Wellenlinie verstanden werden kann.²⁶⁸³ Diese Analogie erklärt auch, warum das Zinnenmuster, ebenso wie der Mäander, nicht nur flächig, sondern auch linear eingesetzt werden kann. Doch in Bezug auf die flächige Ausführung unterscheidet sich das Zinnenmuster vom Mäander-Band. Im Gegensatz zu den einzelnen oder parallel geführten Linien des flächigen Zinnenmusters, die sich im Sinne einer linearen Dissoziation zu parallel geführten rektilinearen Liniensystemen auffächern können²⁶⁸⁴, werden die Binnenflächen der Mäanderhasten häufig – insbesondere in der mittelgeometrischen Phase – mit Schrägschraffuren bedeckt, wobei sich diese Gliederung der orthogonalen Ordnung des Konturs entzieht.²⁶⁸⁵ Unter

vertikalen ornamentalen Bändern (den sogenannten Triglyphen) in einen engen Kontakt gerät.] des Mäanders signalisiert lediglich, dass das Mäander-Motiv auch als finites Motiv auftreten kann. Ähnlich fixiert wie die Mäander-Motive sind z. B. auch die geraden Hasten einzelner Spiraleinrollungen in den spätmykenischen Dekoren. Durch das unterschiedliche Auslaufen des Mäanderbandes wird lediglich betont, dass es sich um eine Reihung asymmetrischer Motive handelt. Darüber hinaus vermisst man in der Argumentation von Himmelmann eine Auseinandersetzung mit der Struktur des Triglyphenfrieses. Der in Anführungsstriche gesetzte Begriff „Rahmung“ wird diesem kompositen, strukturell komplexen ornamentalen Modul wenig gerecht; siehe dazu die Ausführungen zur Entwicklung des Triglyphenfrieses in der mykenischen Vasenmalerei im vorherigen Kapitel.

Beim Dekor des spätprotogeometrischen Kantharos Inv. 2031, den Himmelmann anführt, ist auffällig, dass nur auf der einen Seite ein Mäander, auf der anderen Seite hingegen ein sogenannter Zinnenmäander die Henkelzone schmückt. Beide Module zeigen jedoch das gleiche Punktmuster innerhalb ihres Konturs. Die analoge Binnenzeichnung deutet darauf hin, dass auch im Motiv des Hakenmäanders noch die statische Auffassung überwiegt; zu den Abbildungen unterschiedlicher Zinnenmuster siehe vor allem: Norbert Kunisch, Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium, Köln 1998, S. 45 Abb. 19. Der Zinnenmäander der frühgeometrischen Pyxis, den Himmelmann ebenfalls erwähnt, zeigt zwar bereits diagonale Schraffuren, doch über die bilateralsymmetrische Struktur des einzelnen Elementes hinaus wird das Zinnenmuster nicht umlaufend, sondern bilateralsymmetrisch auf eine – vermutlich intendierte Seitenmitte hin – konstruiert. Eine derartige Konstruktion hat mit der von Himmelmann unterstellten Intention des *Festmachens* nichts zu tun, sondern sie offenbart eine nach wie vor vorhandene Vorliebe für die Ausbildung bilateraler Symmetrien nicht nur innerhalb des Dekors, sondern auch in Bezug auf die Gefäßachsen; siehe dazu: Rodney S. Young, An Early Geometric Grave near the Athenian Agora, *Hesperia* 18, 1948, S. 275-290, Taf. 68,2.

Schweitzer unterscheidet zwar in seiner Abhandlung über die geometrische Kunst zwischen laufendem Mäander und Steilmäander, doch spricht er nur von *zwei Varianten* und verzichtet auf einer Strukturanalyse der beiden ornamentalen Module: Bernhard Schweitzer, Die geometrische Kunst Griechenlands. Frühe Formenwelt im Zeitalter Homers, Kön 1969, S. 27f. Aus diesen beiden Varianten leitet er die übrigen mäandroiden Motive ab. So stellen für Schweitzer die zwei- und dreistufigen Mäander eine Kombination aus dem laufenden Mäander und dem Steilmäander dar. Als fünfte Variation des Mäandermotivs führt Schweitzer die Swastika auf, ohne dies jedoch näher zu kommentieren. Wenn man die Swastika in eine formale Beziehung zum laufenden Mäander setzen will, so muss man auf die inversiven, unverbundenen hellgrundigen Mäanderhaken zurückgreifen, die sich im Motiv der Swastika zu schwarz schraffierten Haken wandeln. Der ausgesparte Grund zwischen den einzelnen Hasten der Swastika hingegen entspricht den rechteckigen Formen, welche sich unterhalb der Zinnenmuster bilden. Auf die unterschiedlichen Symmetriewertigkeiten der einzelnen Module geht Schweitzer leider nicht ein.

²⁶⁸³ Cook sieht nicht nur den Zinnenmäander als eine rechtwinklige Bearbeitung der protogeometrischen Wellenlinie an, sondern führt die geometrischen Ornamente generell auf rektilineare Umarbeitungen protogeometrischer ornamentaler Elemente bzw. Module zurück: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 18. Doch lässt sich das Zinnenmuster auch als rektilineare Umsetzung bzw. Rahmung eines Zickzackmusters lesen. In allen drei Fällen besteht die Struktur des Frieses in einer Reihung bilateralsymmetrischer Elemente.

²⁶⁸⁴ Darüber hinaus kann der Grund flächig schwarz bemalt oder mit schwarzen Punkten bedeckt sein: Norbert Kunisch, Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium, Köln 1998, S. 45 Abb. 19c, e. Schräge Schraffuren finden sich in den Zinnenmustern nur in seltenen Fällen; siehe dazu: Rodney S. Young, An Early Geometric Grave near the Athenian Agora, *Hesperia* 18, 1948, S. 275-290, Taf. 68,2.

²⁶⁸⁵ Dabei scheint die Schräge der Schraffur häufig eine Angleichung an die kürzeste Verbindungslinie zwischen äußerer und innerer Ecke am Übergang zwischen der aufsteigenden und der vertikal geführten Haste zu sein: Norbert Kunisch, Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium, Köln 1998, S. 50 Abb. 21a, d.

einem strukturellen Aspekt betrachtet, offenbart die diagonale Ausrichtung der Binnenschraffuren des Mäanders seine strukturelle Nähe zur diagonalen Gleitsymmetrie und gibt damit einen weiteren Hinweis auf seine strukturelle Verwandtschaft mit dem ornamentalen Modul der laufenden Spirale.²⁶⁸⁶ Trotz analoger graphischer Technik dürfen die Binnenschraffuren des Mäanders von der Struktur her nicht mit dem Verfahren der linearen Dissoziierung in Verbindung gebracht werden, da der Mäander über einen geschlossenen Kontur verfügt, dessen Linien der Ausrichtung der Schraffuren meist entgegengesetzt sind. Aufgrund dieser graphischen Eigenschaften wird der Mäander zum ersten ornamentalen Element innerhalb der griechischen Vasendekore, das quasi in sich bewegt bzw. rhythmisiert ist. Das systematische Aufbrechen der Einheit zwischen Kontur und Binnenzeichnung im ornamentalen Bereich kann auch Anregungen zu Veränderungen in den figuralen Darstellungen geben. Man denke nur an die Ausbildung der Ritztechnik in den Dekoren der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei, deren Struktur auf der Kombination zweier unterschiedlicher Techniken beruht, einer linearen Ritztechnik und der flächenhaften Gestaltung mit Hilfe des aufgetragenen Malschlickers. Zwischen dem linearen Ritzkontur und der flächigen Silhouette der Figur besteht jedoch auch eine qualitative Diskrepanz, die über die lineare Differenz, welche sich zwischen dem Mäanderkontur und den Binnenschraffuren ausbildet, weit hinausgeht.

Eine Verstärkung der graphischen Rhythmisierung tritt ein, wenn schräg schraffierte Mäander-Motive mit schräg schraffierten Zinnenmotiven zu rhythmischen Folgen zusammengestellt werden, doch derartige Kombinationen finden sich in der Regel erst in spätgeometrischen Dekoren.²⁶⁸⁷ Gleichzeitig ist eine derartige Einbindung bilateralsymmetrischer Motive in ein asymmetrisches ornamentales Modul ein Hinweis darauf, dass man in diesen Dekoren versucht, die asymmetrische Valenz des Haken-Mäanders zu schwächen. Eine Minderung der asymmetrischen Valenz des Mäander-Moduls tritt in den spätgeometrischen Dekoren auch in den Fällen ein, in denen man die Schraffuren orthogonal ausrichtet, und zwar setzt man vertikale Parallel-

²⁶⁸⁶ Doch gilt dies nur für die schrägen Binnenschraffuren. Darüber hinaus finden sich auch orthogonal ausgerichtete Schraffuren, die jeweils bei einer Richtungsänderung der Haste ebenfalls ihre Richtung ändern, d. h. sie entziehen sich nicht der orthogonalen Ausrichtung des Konturs: Norbert Kunisch, *Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium*, Köln 1998, S. 50 Abb. 21e; und: Nikolaus Himmelmann-Wildschütz, *Der Mäander auf geometrischen Gefäßen*, Marburger Winckelmann-Programm 1962, S. 28 Abb. 30. Doch handelt es sich dabei um spätgeometrische Dekore, in denen der Mäander in der Binnenzeichnung wiederum eine Orthogonalisierung erfährt; siehe dazu auch: Nikolaus Himmelmann-Wildschütz, *Der Mäander auf geometrischen Gefäßen*, Marburger Winckelmann-Programm 1962, S. 27.

²⁶⁸⁷ Siehe dazu die Abbildung einer spätgeometrischen Amphora Inv. 1256 aus dem Kerameikos in Athen bei: Karl Kübler, *Kerameikos V,1: Die Nekropole des 10. Bis 8. Jahrhunderts*, Tafelband, Berlin 1954, Taf. 60. Der größte Fries des Amphorenhalses – wie auch ein kleinerer Fries auf der Schulter – besteht aus einem umlaufenden, schräg schraffierten Mäanderfries, der alternierend aus einem Hakenmäander-Motiv und einem Zinnen-Motiv besteht. Das Zinnen-Motiv wiederum ist alternierend aufrecht stehend und inversiv eingesetzt. Dieser Fries wird horizontal jeweils von einem umlaufenden Zinnenmuster mit Schrägschraffuren gerahmt, wodurch die Vertikalität aller drei Muster und ihre jeweiligen ausgebildeten bilateralen Symmetrien verstärkt werden.

Schraffuren in die horizontalen Mäander-Hasten und horizontale Parallel-Schraffuren in die vertikalen Mäander-Hasten. Jegliche Bewegung des Mäander-Motivs, welche infolge der asymmetrischen Valenz des Mäander-Motivs im Auge des Betrachters entsteht, wird durch diese schwerfällige, der Laufrichtung der Hasten diametral entgegengesetzte Schraffierung zerstört. Als Folge einer derartigen Schraffierung wird die primär asymmetrische und damit dynamische Valenz des Mäanders im Auge des Betrachters in ein statisches, latent bilateral- oder horizontalsymmetrisches ornamentales Element transformiert. An den diametral entgegengesetzten Wahrnehmungen, die letztlich nur durch unterschiedliche Schraffuren desselben Motivs hervorgerufen werden, wird deutlich, wie wichtig das Aufbrechen zwischen Kontur und Binnenzeichnung im Mäander-Motiv für die strukturelle Entwicklung der ornamentalen Dekore ist.

Sämtliche analysierte Eigenschaften des Mäander-Motivs machen deutlich, dass sich mit der Einführung des Mäander-Moduls ein ornamentaler Paradigmenwechsel in den geometrischen Vasendekoren vollzieht. Es ist daher durchaus gerechtfertigt – wie es in den meisten Abhandlungen über geometrische Vasendekore auch geschieht –, den Mäander als Leitmotiv des geometrischen Stils zu betrachten. Zumal am Mäanderband noch ein weiteres Stilmittel der geometrischen Vasendekore zum Ausdruck kommt, eine neue Gleichgewichtigkeit zwischen Muster und Grund, da die Mäander-Hasten auch inversiv gelesen werden können.²⁶⁸⁸ Die Inversivität des Musters bedeutet im Fall des Mäanders jedoch keine motivische Äquivalenz. Während das mit unterschiedlichen Binnenschraffuren oder -ornamenten gefüllte Mäander-Modul als fortlaufendes Band wahrgenommen wird, präsentieren sich die hellgrundigen inversiven Motive dem Betrachter als finite rotationssymmetrische Motive. Dies unterscheidet das Mäander-Motiv²⁶⁸⁹ von den finiten rektilinearen abstrakt geometrischen Motiven, deren Inversion analog ihrer Grundform ist.

6.2.2. Eine neue Relation zwischen Muster und Grund: die Inversion

Der Grundstock für eine mögliche Inversivität von Muster und Grund wurde bereits in den horizontal umlaufenden Streifensequenzen der protogeometrischen Vasendekore gelegt, zum

²⁶⁸⁸ Wenngleich es sich bei der inversiven Leseweise weniger um eine bevorzugte, sondern lediglich um eine mögliche Leserichtung handelt. Auffällig ist jedoch, dass ein primär asymmetrisches ornamentales Modul wie der Mäander in der Lage ist, dieses Phänomen im Auge des Betrachters zu erzeugen. Nach Kahane bringen die Skyphoi der strengen geometrischen Phase den Beweis, dass der Mäander tatsächlich auch inversiv gelesen wurde, da in diesen Dekoren die Haken schraffiert werden, während man den Mäander tongrundig belässt: Peter Kahane, Die Entwicklungsphasen der attisch-geometrischen Keramik, *AJA* 44, 1940, S. 469.

²⁶⁸⁹ Auch beim horizontal gerahmten Zinnenmuster ist die Inversion finit, doch die dabei entstehenden Rechtecke entsprechen der Zinne formal nur durch die eckige Form. Das inverse Mäander-Motiv hingegen nimmt das Hakenmotiv wieder auf.

einen durch den changierenden Farbwechsel zwischen Hell und Dunkel bzw. zwischen Hell und Schwarz [in den spätprotogeometrischen Streifendekoren], zum anderen durch die variierende Höhe der einzelnen Streifen. Es ist vor allem der häufige Farbwechsel, der bereits in den spätprotogeometrischen Dekoren zu einer inversiven Leseweise anregt.²⁶⁹⁰ Dieses Prinzip wird in den früh- und mittelgeometrischen Dekoren häufig beibehalten.²⁶⁹¹ Ein Indikator für einen gesteigerten Wunsch nach Inversivität ist in den spätgeometrischen Dekoren der zunehmende Einsatz des Schachbrettmusters²⁶⁹², welches meist in ornamentale Paneele oder in Triglyphenflächen integriert ist. In Bezug auf eine flächige Gestaltung stehen die ornamentalen Kombinationen mit dem Schachbrettmuster noch in der Tradition der spätprotogeometrischen schwarzen Gefäße, doch wechseln sich dunkle Farbflächen zunehmend – vor allem in den spätgeometrischen Gefäßen – mit linearen und transparenten Musterfolgen wie z. B. umlaufenden Mäanderbändern ab. Nach wie vor wird jedoch die flächige Gestaltung der Dekore besonders im unteren Teil des Vasenkörpers durch breite umlaufende schwarze Bänder betont.²⁶⁹³ Im mittleren Teil des Vasenkörpers²⁶⁹⁴ setzt in den spätgeometrischen Gefäßen meist ein Wechsel hin zu einer hellgrundigen, linearen Ornamentik ein, die wie ein Netz die Gefäßform vollständig überzieht. Die zunehmende Linearität der schwarzen Ornamente auf weißem Grund verändert jedoch nicht deren inverse Qualitäten: Nach wie vor lassen sich die meisten rein ornamentalen umlaufenden Friese inversiv lesen, ein Zeichen von Kontinuität in der ornamentalen Gestaltung.

²⁶⁹⁰ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer spätprotogeometrischen Amphora aus dem Kerameikos in Athen Inv. 1088 bei: Irene S. Lemos, *The Protogeometric Aegean: The Archaeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford 2002, Ab.32.2. Betrachtet man das Gefäß als schwarzgrundig, wird der hängende helle Fries, das sogenannte Wolfszahn-Motiv, zum Ornament. Geht man hingegen von einem hellgrundigen Gefäß aus, so ist es der aufrecht stehende schwarze Wolfszahn-Fries, der als Motiv-Reihung wahrgenommen wird. Vorbereitet wird diese Leseweise der Friese durch die breiten horizontalen Farbzonen im Wechsel Schwarz – Hell – Schwarz.

²⁶⁹¹ Siehe dazu die Abbildung einer attischen frühgeometrischen Amphora und einer mittelgeometrischen Halsamphora bei: John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 29 Abb. 26, S. 30 Abb. 31. Erst im spätgeometrischen ändert sich diese Dekorationsstruktur, da fast sämtliche ornamentalen Muster, die das Gefäß zur Gänze umspannen, hellgrundig sind.

²⁶⁹² Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 20; siehe dazu auch: Peter Kahane, *Die Entwicklungsphasen der attisch-geometrischen Keramik*, *AJA* 44, 1940, S. 462-478.

²⁶⁹³ Im Gegensatz zu den nach oben hin abnehmenden Farbzonen in den protogeometrischen Dekoren wechseln sich schwarze Zonen und alternierende Streifenfolgen in Hell und Schwarz in den geometrischen Dekoren in regelmäßiger Folge ab. Dadurch wird das gleichförmige Dekor dieser Zonen zu einem integrativen Moment für die Wahrnehmung des Vasenkörpers als einer geschlossenen, dem Dekor zugrundeliegenden Form; siehe dazu die Abbildung einer Halsamphora aus Attika aus der Antikensammlung in Tübingen bei: Bernhard Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands. Frühe Formenwelt im Zeitalter Homers*, Kön 1969, Abb. 19.

²⁶⁹⁴ Dies gilt vor allem für die Halsamphoren.

6.2.3. Die Bedeutung der Ausbildung komplexer Symmetriesysteme für die Flächengestaltung der geometrischen Dekore

Insbesondere in den mittelgeometrischen Dekoren überwiegen schmale ornamentale Bänder, die meist durch drei schmale Streifen gerahmt werden, sodass sich zwischen ihnen eine horizontale Symmetrie ausbilden kann. Da häufig auch das dazwischenliegende ornamentale Band eine horizontale Symmetrielinie besitzt, kann der Betrachter diese horizontale Spiegelachse auch zur Spiegelung der horizontal rahmenden korrespondierenden Streifenfriese²⁶⁹⁵ nutzen. Auf diese Weise können sich horizontale Spiegelachsen zu Zentren großer Areale entwickeln, wobei die schwarzen Farbzonen, welche als flächige Verbindungsglieder für die hellgrundigen Friese dienen, selbst zu einem spiegelnden Glied innerhalb dieser horizontalen Symmetriezone werden.²⁶⁹⁶ Der Bezug auf eine horizontale Mittellinie, die in der Regel jedoch nicht kongruent mit der Gefäßmitte²⁶⁹⁷ ist, führt dazu, dass die Wahrnehmung der Gefäßform hinter der Wahrnehmung der symmetrischen Bezüge zurücktritt. Durch diesen Vorgang präsentiert sich das Muster im Auge des Betrachters wie eine Haut oder eine Einhüllung, die sich vom Vasenkörper gleichsam abhebt, wobei sich die schwarzgedeckten Zonen, die sich als Relikte aus den spätprotogeometrischen Dekoren bis in die mittelgeometrischen Dekore hinein noch abwärts gegen den Fuß und aufwärts vor dem Halsansatz erhalten haben, zu rahmenden horizontalen Randzonen entwickeln.²⁶⁹⁸

Der beschriebene Wahrnehmungsvorgang zeigt, dass sich eine klar definierte Hierarchie innerhalb der unterschiedlichen ornamentalen Module eines Vasendekors entwickelt. Dies lässt

²⁶⁹⁵ Eine derartige Wahrnehmung wird gefördert, selbst wenn die einzelnen Streifen nicht die gleiche Breite besitzen.

²⁶⁹⁶ Siehe dazu die Abbildung der Halsamphora Inv. 866 aus dem Kerameikos in Athen bei: John Nicolas Coldstream, *Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and Their Chronology*, London 1968, Taf. 3d. In dem Band, welches sich aus zwei unterschiedlichen Elementen – jeweils zwei Dreiecke, deren Basisseiten hochkant stehen und deren Spitzen aufeinandertreffen, wechseln sich mit vertikalen, parallel gesetzten Strichfolgen ab – zusammensetzt, entwickelt sich mit Hilfe der Markierungen der aufeinander treffenden Dreiecksspitzen eine horizontale Mittellinie. Diese verhilft dem Betrachter dazu, auch die beiden horizontal flankierenden Streifenfolgen und die dazwischenliegenden schwarzen Zonen horizontal zu spiegeln. Gleichzeitig tritt durch die erreichte Fixierung in Bezug auf eine horizontale Symmetrie die Einheit des Gefäßes in der Wahrnehmung des Betrachters etwas zurück.

²⁶⁹⁷ Da der wichtigste Fries, der eine horizontale Mittellinie ausbildet, meist an der Stelle des größten Gefäßumfangs, etwas unterhalb des Schulteransatzes, sitzt, kann der untere Teil des Vasenkörpers aufgrund seiner Höhe, welche die Höhe der korrespondierenden horizontalen Zonen oberhalb der horizontalen Mittellinie überschreitet, nicht mehr in das horizontale Spiegelungssystem einbezogen werden. Damit entgleitet er der Wahrnehmung des Betrachters und stattdessen dominiert die symmetrisierte dekorative Hülle im oberen Teil des Vasenkörpers das Auge des Betrachters.

²⁶⁹⁸ Auch Schweitzer erwähnt die *eigengesetzliche Sprache* der Ornamentik, betont jedoch dennoch, dass das Dekor den plastischen Vasenkörper zum Ausdruck bringt und spricht daher von einem *zweistimmigen Kontrapunkt aus Vase und Ornament*: Bernhard Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands. Frühe Formenwelt im Zeitalter Homers*, Kön 1969, S. 28. Kahane hingegen formuliert, dass die Dekoration in der umgebenden schwarzen Glasur gleichsam *schwimme*: Peter Kahane, *Die Entwicklungsphasen der attisch-geometrischen Keramik*, AJA 44, 1940, S. 471.

sich nicht nur an den komplexen umlaufenden, horizontalsymmetrischen Strukturen, sondern auch an den Triglyphenfriesen und den Felddekoren, die zunehmend in der Henkelzone und im Halsbereich²⁶⁹⁹ eingesetzt werden, nachweisen. Nach wie vor sind die Triglyphenfrieze, die sich in den Henkelzonen der Bauchhenkelamphoren stets auf eine Vasenseite beziehen, aufgrund der überwiegend vertikal orientierten, in die Triglyphenflächen eingebundenen Ornamentbänder, vertikal ausgerichtet und damit latent bilateralsymmetrisch strukturiert. Dies führt zu einer Diskrepanz im Auge des Betrachters zwischen den horizontal umlaufenden Randzonen des restlichen Vasenkörpers und der Henkelzone. Doch in der Regel wird ein schroffer Hiat zwischen den unterschiedlichen Symmetriewerten dadurch vermieden, indem man die Triglyphenflächen zwar an den Rändern mit vertikalen Ornamentbändern versieht, wohingegen man in die breiten Mittelzonen nur bedingt senkrechte ornamentale Elemente – meist handelt es sich um zwei vertikale Mäander-Motive mit einer zusätzlichen Haste am unteren Ende²⁷⁰⁰, – einfügt. Aufgrund der Senkrechtstellung lassen sich die Mäander-Motive leichter inversiv

²⁶⁹⁹ Im Halsbereich entwickeln sich dekorative Felder vor allem auf den Halsamphoren. Die häufig mit zwei bis drei Mäander-Motiven gefüllten Felder demonstrieren aufgrund ihrer ornamentalen Gestaltung dem Betrachter die heterogene Struktur des Gefäßes im Halsbereich, den Übergang von den horizontal umlaufenden, den Vasenkörper umfassenden Friesen hin zur vertikalen Gestaltung der Henkel. Da der Mäander sowohl vertikale als auch horizontal orientierte Glieder besitzt, ist er von seiner Struktur her das ideale ornamentale Element für die Gestaltung dieser Zone. Eingestellt in das Halsfeld wird der Mäander jedoch nicht nur seiner Dynamik, sondern auch seines asymmetrischen Aufbaus beraubt. Dies geschieht zum einen dadurch, dass das Mäander-Motiv doppelt eingesetzt wird. Dieser Vorgang trägt im Auge des Betrachters zu einer vertikalen Symmetrisierung bei. Zum anderen vollzieht sich dieses Phänomen durch die vertikale Rahmung, da diese letztlich ebenfalls zur Ausbildung einer vertikalen Achse im Auge des Betrachters führt; siehe dazu die Abbildung der Halsamphora 255 aus dem Kerameikos von Athen bei: John Nicolas Coldstream, *Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and Their Chronology*, London 1968, Taf. 4a. Das Gefäß zeichnet sich durch eine unterschiedliche symmetrische Ausrichtung des Dekors im Bereich des Körpers und im Bereich des Halses aus. Während den unteren Teil des Vasenkörpers nur horizontal umlaufende Friese bedecken, baut sich im Bereich der Schulter durch die parallel gesetzten vertikalen Striche und die bilaterale Symmetrieachse, die sich jeweils zwischen den beiden aufeinander gesetzten Dreiecken ausbildet, eine überwiegend vertikale Zone auf, die darüber hinaus auch über eine horizontale Mittellinie verfügt. Ein weiterer axialer Symmetrieausgleich vollzieht sich im Bereich des Halses durch zwei in ein Feld eingestellte Mäander-Motive. Die vertikale Mittelachse des Dekors befindet sich auf der aufsteigenden Haste des zweiten Mäander-Motivs. Um eine vertikale Symmetrisierung des Mäanders zu erreichen, wurde noch die erste, vertikale Haste eines dritten Mäandermotivs in das Feld eingebettet. Dadurch entsteht inversiv ein weiterer heller Mäanderhaken, der sich um 180° rotationssymmetrisch versetzt zum ersten inversiven hellen Mäanderhaken verhält. Eine analoge Konstellation entsteht auch zwischen den beiden inneren hellen inversiven Mäanderhaken, nur ist deren Ausgangspunkt um 180° versetzt. Die Analyse macht deutlich, wie komplex diese ornamentale Formation gestaltet ist. Horizontale Symmetrien treten im Halsdekor zurück. Zwar korrespondieren die rahmenden horizontalen Streifen miteinander, doch die dazwischenliegenden Reihungen schwarzer Dreiecke sind analog und nicht inversiv gestaltet, ein Vorgang, welcher der Ausbildung einer horizontalen Symmetrie im Auge des Betrachters abträglich ist. Darüber hinaus verhindern die beiden Mäander motive nachhaltig die Ausbildung einer horizontalen Mittellinie, wodurch die korrespondierenden rahmenden Streifenfolgen gleichsam auf sich allein gestellt bleiben.

²⁷⁰⁰ Betrachtet man die Mäander um 90° nach rechts gedreht, so handelt es sich meist um linksläufige Mäander; siehe dazu u. a. die Abbildung einer Bauchhenkelamphora Inv. 216 aus dem Kerameikos von Athen bei: Nota Kourou, *Attic and Atticizing Amphorae of the Protogeometric and Geometric Periods*, CVA Griechenland 8, Athen 2002, Taf. 94. Zwar enthalten alle drei Triglyphen der einen Vasenseite das Mäander-Motiv, doch sind sie darüber hinaus hierarchisch strukturiert: Während die beiden seitlichen vertikalen Mäanderfelder nur von drei vertikalen Streifen gerahmt werden, besitzt das mittlere Mäanderfeld darüber hinaus noch ein weiteres, innerhalb der Streifen-Rahmung flankierendes Glied, eine vertikale Reihung eines Fischgrätenmusters.

betrachten und die zusätzliche Haste des unteren Mäander-Motivs ermöglicht, dass jedes der beiden Mäander-Motive inversiv jeweils als zwei hellgrundige Haken gelesen werden kann. Zwischen den beiden Haken des oberen und den beiden Haken des unteren Mäander-Motivs bildet sich eine horizontale Symmetrieachse aus, sodass nicht nur die horizontalen Balken der Mäanderhaken, sondern auch die symmetrische Valenz des Mäander-Streifens ein Gegengewicht zur vertikalen Ausrichtung der vertikal flankierenden ornamentalen Bänder bilden. Auch die Motive, welche in die Triglyphen-Paneele eingestellt werden, zeichnen sich durch eine symmetrische Ambivalenz aus, da es sich in der Regel um finite rotationssymmetrische Motive handelt, die – mit Ausnahme der Swastika – sowohl über eine vertikale bzw. bilaterale als auch über eine horizontale Symmetrieachse verfügen. Nimmt man noch die beiden rahmenden horizontalen Henkel mit hinzu, so entsteht in der Henkelzone der Bauchhenkelamphoren eine in Bezug auf symmetrische Wertigkeiten ausgeglichene Struktur, die gleichsam den horizontal orientierten Dekorbereich des unteren Teils des Vasenkörpers mit dem vertikal aufstrebenden Halsbereich verknüpft. Dies geschieht mit Hilfe des Triglyphenfrieses in einer wesentlich komplexeren Weise, als es in den spätprotogeometrischen Dekoren der Fall war.

Auch in den Dekoren der Halshenkelamphoren wird am Übergang zur Schulter mit einem umlaufenden Fries auf einen Ausgleich der symmetrischen Valenzen hingearbeitet, doch erhält dieses Vorhaben erst im Dekor der Halszone seinen krönenden Abschluss. Bereits in frühgeometrischen Dekoren finden sich eingestellte linksläufige Mäander-Motive, in der Regel sind es zwei, die ebenfalls eine zusätzliche linke vertikale Haste zeigen, sodass die beiden Mäander-Motive sich inversiv als zwei weißgrundige Haken lesen lassen. Die schwarzgrundigen Gefäße legen auch bei diesen Dekoren eine derartige Leseweise nahe. Dadurch entsteht eine vertikale Symmetrieachse, in welche die beiden vertikalen Henkel eingebunden sind. Gleichzeitig sorgen die horizontalen Hasten der Mäanderhaken dafür, dass die horizontalen Teile des Mäander-Moduls in die horizontalen ornamentalen Friese des Vasenkörpers und in die flankierenden horizontalen Friese des Halses eingebunden bleiben.²⁷⁰¹ Auch die horizontalen, parallel gesetzten Striche auf den Außenseiten der Henkel tragen zu diesem Ausgleich bei. Im Unterschied zu den Dekoren der Bauchhenkelamphoren, die von umlaufenden Friesen

²⁷⁰¹ Korrespondierend zum horizontalen Fries des Vasenkörpers wird häufig der kleinformatige Fries der Lippe ausgeführt; siehe dazu die Abbildung einer frühgeometrischen Halsamphora Inv. 13678 aus dem Kerameikos von Athen bei: Nota Kourou, *Attic and Atticizing Amphorae of the Protogeometric and Geometric Periods*, CVA Griechenland 8, Athen 2002, Taf. 7,1-3.

geprägt werden, entwickelt sich in den Dekoren der Halsamphoren jedoch durch die Ausbildung eines ornamentalen Feldes im Halsbereich eine Seitenansichtigkeit mit betonter Mittelachse.²⁷⁰²

6.2.4. Die Konstruktion der geometrischen ornamentalen Module

6.2.4.1. Darlegung der Konstruktion geometrisch ornamentaler Module am Beispiel des Dreiecks und seiner ornamentalen Komposita

Insbesondere die Reduktion des ornamentalen Repertoires auf wenige Motive hat in den Abhandlungen zur geometrischen Kunst dazu geführt, den konstruktiven Charakter der geometrischen Ornamentik zu betonen.²⁷⁰³ Dies lässt sich am eindrucksvollsten am abstrakt-geometrischen Motiv des Dreiecks nachweisen. Abgesehen vom Mäander-Motiv prägt das Dreieck-Motiv das ornamentale Dekor der geometrischen Zeit, insbesondere in der mittelgeometrischen und in der spätgeometrischen Phase. So konfiguriert es sich in variierenden Modulen als positives schwarzflächiges Motiv oder als inversives /negatives helles Motiv²⁷⁰⁴, mit der Spitze

²⁷⁰² Schweitzer misst dem Achsenkreuz für die geometrische Gefäßbildung große Bedeutung bei: Bernhard Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands. Frühe Formenwelt im Zeitalter Homers*, Kön 1969, S. 24.

²⁷⁰³ So lassen sich nach Schweitzer sämtliche Motive der frühen und der mittleren geometrischen Phase – mit Ausnahme des Mäanders – auf eine Konstruktion aus Punkt – gerader Linie – gekreuzter Gerade bzw. Winkel zurückführen: Bernhard Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands. Frühe Formenwelt im Zeitalter Homers*, Kön 1969, S. 27. Schweitzer bleibt jedoch die Antwort schuldig, warum der Mäander in dieser Hinsicht eine Ausnahme bildet. Darüber hinaus vermisst man bei einer derartigen Kennzeichnung das Eingehen auf die alternierend schwarzen und hellgrundigen, flächendeckenden ornamentalen Module wie den sogenannten Wolfszahn oder das Schachbrettmuster. Die Formulierung von Schweitzer erweckt den Anschein, als wolle man der geometrischen Ornamentik einen an mathematisch-geometrischen Konstruktionsprinzipien orientierten Charakter unterstellen. Dadurch gelingt es Schweitzer nicht nur, die geometrische Ornamentik in eine plausible Nähe zu dem an der späteren griechischen Baukunst entwickelten Tektonik-Begriff zu rücken, sondern darüber hinaus kann er die geometrische Ornamentik quasi als konstruktiven ornamentalen Vorläufer der griechischen Geometrie präsentieren. Schweitzer fällt bei seinem Vorgehen nicht auf, dass er dabei wichtige Merkmale der geometrischen Ornamentik übergeht. Dazu zählen die flächenhafte Gestaltung einzelner Module und die dadurch bedingte farbige und formale Inversion, mithin die farbliche Gestaltung ebenso wie der dadurch erreichte Ausgleich der unterschiedlichen Symmetriesysteme innerhalb einzelner Friese, insbesondere im Triglyphenfries. Zu einer derartigen Vernachlässigung wichtiger Komponenten kommt es, weil Schweitzer stets sein Augenmerk auf – seiner Meinung nach – wichtige Vorbilder der Vasendekore lenkt und dabei die eigentliche Qualität der geometrischen Ornamentik aus dem Auge verliert. So führt Schweitzer die Schwarzgrundigkeit der Vasen auf Nachahmung einer ausgebildeten Toreutik zurück; vom Mäander meint er, dass er aus der Textilkunst stamme und den Triglyphenfries wähnt er aus der Holzarachitektur entlehnt: Bernhard Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands. Frühe Formenwelt im Zeitalter Homers*, Kön 1969, S. 30f. Bei solchen Hypothesen wird der Vasenmaler zum großen Kompilator und man wundert sich, wie es bei derartigen Abhängigkeiten zu diesen komplexen, äußerst komplizierten und aufwendigen Dekoren kommen konnte, deren komplexe Struktur z. B. den Aufbau eines textilen Muster bei weitem übertrifft; zu erhaltenen textilen Mustern dieser Zeit siehe vor allem: Elizabeth J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991, S. 186ff. Auch Kahane spricht von einer tektonischen Gestaltung des Dekors: Peter Kahane, *Die Entwicklungsphasen der attisch-geometrischen Keramik*, AJA 44, 1940, S. 470.

²⁷⁰⁴ Zu den schwarzen Dreiecksbändern, die auch Wolfs- oder Hundszahn [nur bei Kunisch] genannt werden, siehe auch: Norbert Kunisch, *Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium*, Köln 1998, S. 133ff. Abb. 53.

aufeinandergesetzt, als sogenannte Sanduhr oder Doppelaxt,²⁷⁰⁵ mit unterschiedlichen Binnenschraffierungen oder schwarzgrundig. Darüber hinaus findet es sich auch in der linearen Variante als Zickzackreihung²⁷⁰⁶ sowie in kompositen geometrischen Mustern.²⁷⁰⁷

Universal – in Bezug auf ihre Ausrichtung und ihre Funktion – werden lineare Doppel-Zickzackbänder in den geometrischen Dekoren eingesetzt. Insbesondere in den spätgeometrischen Dekoren verstärken sie – eingestellt in zwei horizontal umlaufende Streifensequenzen – eine einfache Trennfunktion zwischen zwei ornamentalen Friesen und binden gleichzeitig durch ihre formale Korrespondenz die einzelnen Zonen des Dekors wesentlich enger aneinander, als dies durch die horizontalen Streifensequenzen geschehen konnte.²⁷⁰⁸ Dies geschieht zum einen aufgrund der komplexen Symmetriewertigkeiten der doppelten Zickzackbänder, denn diese verfügen sowohl über vertikale und horizontale Symmetrievalenzen als auch über diagonale Gleitsymmetrien²⁷⁰⁹ und bilden somit ein vermittelndes ornamentales Modul, im Sinn eines Bereitstellens möglicher symmetrischer Korrespondenzen für die symmetrischen Valenzen der sich unten und oben – bzw. links und rechts – anschließenden ornamentalen Module.²⁷¹⁰ Zum

²⁷⁰⁵ Während die sogenannten Sanduhren, in denen die Spitzen der beiden Dreiecke aufeinander stehen, meist nur als Einzel motive in Triglyphen-Paneele eingesetzt werden, finden sich die sogenannten Doppeläxte auch – häufig in alternierender Kombination mit vertikal oder diagonal parallel gesetzten Strichen – als horizontal umlaufender Fries. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass die Sanduhren nur mit Binnenschraffuren auftreten, die Doppeläxte können hingegen auch schwarzflächig gestaltet sein; siehe dazu: Norbert Kunisch, Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium, Köln 1998, S. 138ff. Abb. 55-57.

²⁷⁰⁶ Eine besondere Variationsbreite zeichnet die Zickzackmuster aus. Sie können aus schwarzen Linien oder aus einfachen hellgrundigen oder unterschiedlich schraffierten Bändern bestehen: Norbert Kunisch, Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium, Köln 1998, S. 147-153 Abb. 59-60. Doch werden mitunter auch bis zu zwölf Linien parallel geführt, sodass Zickzack-Flächen entstehen: Norbert Kunisch, Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium, Köln 1998, S. 154-156 Abb. 61. Die parallel geführten Zickzacklinien kombiniert man auch mit geraden vertikalen und/oder horizontalen Linien zu unterschiedlichen Flächen für Triglyphenpaneele oder zu umlaufenden Friesen: Norbert Kunisch, Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium, Köln 1998, S. 157-158 Abb. 62. Vertikal oder horizontal, eventuell auch parallel geführte Zickzack-Bänder können – analog dem Mäander – mit Schrägschraffuren versehen werden: Norbert Kunisch, Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium, Köln 1998, S. 159ff. Abb. 63.

²⁷⁰⁷ So dominieren in den umlaufenden Friesen der frühgeometrischen Dekore schwarze Dreiecke mit hellgründer Inversion im sogenannten Wolfszahnmuster und sogenannte Rautenbänder, die sich ebenso als gespiegelte Zickzackbänder oder als lineare, gespiegelte Reihung von Dreiecken lesen lassen; siehe dazu auch: John Nicholas Coldstream, Geometric Greece 900-700 BC, London 2003, S. 28. In der mittelgeometrischen Phase gesellen sich dazu weitere Muster, die sich aus Dreiecken zusammensetzen, wie z. B. verbundene Rauten, in denen jeweils ein zentraler Punkt sitzt. Analog kann auch das neu auftretende ornamentale Modul der verbundene Kreise, das sogenannte tangentielle Kreisband, eingesetzt werden: John Boardman, Early Greek Vase Painting, London 1998, S. 24f.

²⁷⁰⁸ Dies wird vor allem in den spätgeometrischen Dekoren dadurch verstärkt, dass die horizontalen Zickzackbänder mit den vertikal rahmenden Zickzackbändern der figural darstellenden Felder korrespondieren, sodass die Zickzackbänder quasi das Dekorgeflecht zusammenhalten; siehe dazu u. a. die sogenannte Dipylon-Amphora 804 bei: Erika Simon, Die griechischen Vasen, München 1976, Abb. 4.

²⁷⁰⁹ Ein einfaches Zickzackmuster hat die Struktur pma2, d. h. es besitzt eine Gleitspiegelungs-Achse, aber keine Spiegelachse, welche über die ganze Länge des Musters hin verläuft. Dieses strukturelle Defizit verliert das Muster, wenn man es axial spiegelt; zur symmetrischen Valenz des Zickzackmusters siehe vor allem: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis, Seattle and London 1988, S. 120.

²⁷¹⁰ Da sie für jegliche symmetrische Präferenz des anschließenden Frieses eine Möglichkeit zur Kompabilität bereitstellen. Selbst für finite rotationssymmetrische Motive steht durch die Rotationsfähigkeit des einzelnen

anderen fördert die regelmäßige lineare Gestaltung der doppelten Zickzackbänder, die sich dem Auge des Betrachters als Konstruktion eines linearen dunklen bzw. schwarzen Netzes auf hellem Grund präsentiert, die Wahrnehmung einer Vernetzung zwischen den einzelnen Friesen und dies führt wiederum dazu, dass das gesamte Dekor sich dem Betrachter als ornamental geschlossen präsentiert. Zumal das Einstellen der doppelten Zickzackbänder in die horizontal umlaufenden Streifensequenzen nicht nur die bereits beschriebene trennende Funktion zwischen den unterschiedlichen Friesen besitzt, sondern inversiv²⁷¹¹ auch als beidseitig horizontal rahmender Fries eines breiten ornamentalen – in späteren Dekoren auch eines figural darstellenden – Frieses wahrgenommen werden kann. Verstärkt wird der Eindruck eines *vernetzten* Dekors, wenn doppelte Zickzackbänder nicht nur als horizontal umlaufende Frieße eingesetzt werden, sondern darüber hinaus auch als horizontale Rahmungen eines Triglyphen-Paneels²⁷¹² und/oder als ornamentale Füllung einer Triglyphe auftreten.

Von der Struktur her ein dem Zickzackmuster analoges Ornament ist der sogenannte Wolfszahn-Fries, der sich aus einer Reihung aus aufrecht auf ihrer Basisseite stehenden schwarz bzw. dunkel ausgemalten Dreiecken zusammensetzt. Da der Wolfszahn-Fries oben durch eine dunkle Linie oder durch den nächsten Fries begrenzt wird, konstituiert sich eine inverse Leseweise mit hellgrundigen Dreiecken, die zu einem regelmäßigen Farbwechsel innerhalb des Frieses führt und damit eine in Bezug auf das Zickzackmuster variierte symmetrische Struktur erzeugt.²⁷¹³ Sowohl die Flächigkeit des Frieses als auch der regelmäßige Farbwechsel erweisen sich kontrastiv zur vernetzenden, Spiegelungen fördernden Funktion der doppelten Zickzackbänder. Darüber hinaus kann diese Friesform zwar mehrfach innerhalb eines Dekors auftreten, wird jedoch in der Regel – abgesehen von einigen Dekoren der Spätphase²⁷¹⁴ – nicht gespiegelt. Vor allem beim Einsatz im unteren Teil des Vasenkörpers trägt die Reihung schwarzflächiger Dreiecke durch die aufwärts gerichteten Dreiecksspitzen zu einer vertikalen Ausrichtung des

Rhombus innerhalb des Zickzack-Frieses eine weitgehend analoge symmetrische Korrespondenz bereit. Verstärkt wird diese Fähigkeit des Rhombus durch den zentral eingestellten Punkt.

²⁷¹¹ Als hellgrundiger Zickzackfries.

²⁷¹² Dabei kann das doppelte Zickzackband in eine zweifache Streifensequenz eingestellt werden und dem Auge des Betrachters als horizontale Mittelzone für die horizontale Spiegelung von Reihungen kreuzschraffierter Dreiecke dienen. In einem derartigen Kontext antizipiert das kleinformatige doppelte Zickzackband durch die Rautenform der Motive, die sich als doppelte, mit der Basisseite aufeinander stehende Dreiecke lesen lassen, formal die Spiegelung der großformatigeren horizontal rahmenden Dreiecke.

²⁷¹³ Da die Gleitspiegelungen ebenso wie die 180°-Drehungen die Farben reversieren, während über die Spiegelachsen hinweg die Farben erhalten bleiben, lässt sich die symmetrische Struktur des Wolfszahn-Frieses mit folgender Formel beschreiben: pma'2'.

²⁷¹⁴ Siehe dazu die Abbildung einer Oinochoe Inv. 14411 aus Athen bei: John Nicholas Coldstream, *Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and Their Chronology*, London 1968, S. 12, Taf. 13c. Der schwarze Wolfszahn im untersten Teil des Vasenkörpers tritt im obersten Fries des Halses vor der Mündung in inversiver Form auf. Da jedoch das Dekor äußerst heterogen aufgebaut ist, fördert dies im Auge des Betrachters keine Intention zur Spiegelung. Hingegen dämpfen die hängenden schwarzfarbenen Dreiecke im Auge des Betrachters die Höhe des Frieses und sorgen für einen homogenen horizontalen oberen Abschluss des Dekors.

Dekors bei und betont gleichzeitig auch den aufstrebenden Charakter der Vasenform. Trotz der Flächigkeit des Wolfszahn-Frieses und des Verzichts auf axiale Spiegelungen kann der mehrfache Einsatz des Wolfszahn-Frieses zu einer Vernetzung des Dekors beitragen, da eine Wiederholung des Frieses in anderen Vasenzonen infolge der formalen und farblichen Korrespondenz beider Frieße zu einer ornamentalen Rhythmik und zu einer Komprimierung der dazwischenliegenden ornamentalen Module führt.

6.2.4.2. Das Triglyphen-Paneel-Modul

Ein weiteres Indiz für eine zunehmende Vorliebe an vernetzten Dekoren liefert der vermehrte Einsatz von Triglyphenfriesen in den spätgeometrischen Dekoren.²⁷¹⁵ Im Gegensatz zu den mykenischen und protogeometrischen Dekoren, in denen zwar die Triglyphenflächen zur Präsentation ornamentaler flächendeckender Vielfalt dienten, die dazwischenliegenden Paneele sich jedoch auf strukturell reduzierte, die Fläche in der Regel nur partiell ausfüllende Motive beschränkten, werden in den geometrischen Dekoren die Paneele häufig bis zum Rand, mitunter auch recht dicht mit symmetrisch kompositen Motiven gefüllt.²⁷¹⁶ Ausgleichend zur ornamentalen Fülle der Paneele tritt stattdessen die Ornamentik der Triglyphenflächen in diesen Dekoren zurück. Sie beschränkt sich in der Regel auf wenige, vertikal eingesetzte ornamentale Motive, die durch vertikale Streifen voneinander getrennt werden und mitunter auch eine bilateralsymmetrische Struktur besitzen.²⁷¹⁷ In den Paneelen hingegen überwiegt die Einstellung finiter rotationssymmetrischer Motive, so finden sich u. a. Kreise und Rauten, beide häufig mit eingestellten Vierpässen.²⁷¹⁸ Die Vierpässe in den Kreisen sind orthogonal

²⁷¹⁵ Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 20.

²⁷¹⁶ Hinzu kommt, dass die Paneelfläche, die zur Dekoration zur Verfügung steht, durch einen ornamentalen horizontalen Einschub im unteren Teil des Paneels reduziert wird. Dieser Einschub kann analog einer horizontalen Rahmung verstanden werden, wenn er die gleiche Ornamentik aufweist wie die äußere vertikale Ornamentik der beiden anschließenden Triglyphen; siehe dazu die Abbildung einer Bauchhenkelamphora Inv. 2146 aus dem Kerameikos in Athen bei: Bernhard Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands. Frühe Formenwelt im Zeitalter Homers*, Kön 1969, Abb. 10.

²⁷¹⁷ Häufig entsteht dabei innerhalb der Triglyphenfläche eine bilaterale Symmetrie; siehe dazu die Abbildung einer Steilrandschale aus dem Kerameikos von Athen Inv. 345 bei: Bernhard Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands. Frühe Formenwelt im Zeitalter Homers*, Kön 1969, Abb. 22. Die Triglyphenfläche besitzt eine bilaterale Symmetrieachse, die durch die Mitte der mittleren Quadratreihe eines dreigliedrigen Schachbrettmusters verläuft. Flankiert wird dieses Muster von zwei vertikalen Streifensequenzen in Hell und Dunkel, zwischen die jeweils parallel geführte Schrägschraffuren eingebettet sind. Die Diagonalen der Schrägschraffuren sind so gewählt, dass sie bilateralsymmetrisch miteinander korrespondieren. Schweitzer spricht in diesem Zusammenhang von *Rhythmik* mit einer *Betonung der Mitte*: Bernhard Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands. Frühe Formenwelt im Zeitalter Homers*, Kön 1969, S. 29. In den spätgeometrischen Dekoren geht der rhythmische Wechsel zwischen Triglyphenpaneel und Triglyphe verloren, da sich insbesondere das Schachbrettmuster als Triglyphen-Füllung häufig in der gleichen Breite wie die Füllung des Triglyphenpaneels bzw. wie die Breite des Triglyphenpaneels selbst ausbreitet. Damit hat dieses ornamentale Modul seine rhythmisch-akzentuierende Funktion aufgegeben: John Nicholas Coldstream, *Geometric Greece 900-700 BC*, London 2003, S. 115.

²⁷¹⁸ Siehe dazu vor allem die unterschiedlichen, in Kreise eingestellten Motive bei: Norbert Kunisch, *Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium*, Köln 1998, S. 201-209 Abb. 78-80. Kunisch spricht in diesem Zusammenhang von Kreuzen bzw. von Windrädern. Zur Frage nach der Herkunft der Kreisornamente siehe vor allem:

ausgerichtet und demonstrieren dem Betrachter nicht nur eine optische Gleichgewichtigkeit zwischen vertikaler und horizontaler symmetrischer Valenz, sondern reduzieren darüber hinaus im Auge des Betrachters die im Prinzip infinite Rotationssymmetrie des Kreises auf eine überschaubare vierfache Rotationssymmetrie. Ein Hinweis, dass eine derartige Betrachtungsweise intendiert war, liefert die zunehmende Substitution des Kreises durch das Motiv der Swastika in den spätgeometrischen Triglyphen-Paneelen.

Die Swastika²⁷¹⁹ ist ein komposites rotationssymmetrisches, ansonsten²⁷²⁰ jedoch asymmetrisches finites Motiv, dessen vier rotierende Arme sich jeweils aus der ersten vertikalen und der folgenden horizontalen Haste eines Mäander-Motivs zusammensetzen. Aufgrund der Übernahme der formalen Elementen des Mäanders bildet die Swastika auch – analog dem Mäander – eine asymmetrische Struktur aus und erhält dadurch ebenfalls die Fähigkeit zu einer linken oder rechten Ausrichtung des Motivs, die allerdings im Motiv der Swastika in ein linkes bzw. rechtes Drehmoment transformiert wird. Die unterschiedlichen Drehmomente lassen das Swastika-Motiv zwar gegenüber der richtungsmäßig indifferenten Rotation des Kreises in Bezug auf die Rotationsfähigkeit als unterlegen erscheinen, andererseits kann jedoch das Swastika-Motiv aufgrund des richtungsorientierten Drehmoments in eine engere Beziehung zu einem ebenfalls gerichteten Fries wie dem Mäanderband treten. Diese korrespondierende Eigenschaft scheint in einigen geometrischen Dekoren bewusst eingesetzt worden zu sein.²⁷²¹ Gleichzeitig geht die Flexibilität in Bezug auf das Drehmoment einher mit einer Reduzierung der symmetrischen Wertigkeit dieses finiten Rotationsmotivs, denn die vier Hasten verhindern die Ausbildung einer bilateralen oder horizontalen Symmetrie.²⁷²² Eine Symmetrisierung des asymmetrischen Swastika-Motivs kann jedoch aufgrund der bilateral- und horizontalsymmetrischen Gestaltung des Rotationszentrums erfolgen, indem ein bilateral- und/oder horizontalsymmetrischer Motiv wie z. B. ein Quadrat in den Kreuzungspunkt der vier Hasten eingestellt wird.²⁷²³ Das eingestellte Motiv wird nicht nur durch einen separaten dunklen Kontur, sondern

Brigitte Borell-Seidel, Spätgeometrische Kreisornamente, in: Herbert A. Cahn, Erika Simon (ed.), *Tainia: FS für Robert Hampe*, Mainz 1980, S. 39-60. Borell-Seidel geht davon aus, dass diese Kreisornamente aus der orientalischen Ornamentik übernommen wurden.

²⁷¹⁹ Norbert Kunisch, *Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium*, Köln 1998, S. 79-82 Abb. 32, 33. Die Swastika stellt das einfachste Motiv der Gruppe p4 dar.

²⁷²⁰ D. h. die Swastika bildet keine vertikalen und/oder horizontalen Symmetrien aus.

²⁷²¹ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer Halshenkellamphora aus Tübingen Inv. 1245 bei: Bernhard Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands. Frühe Formenwelt im Zeitalter Homers*, Kön 1969, Abb. 19. Die hellgrundige, nach links ausgerichtete Swastika im Schulterbereich korrespondiert mit dem nach links ausgerichteten Mäander im Halsfeld. Swastika und Mäander sind die beiden einzigen richtungsorientierten ornamentalen Motive im gesamten Vasendekor.

²⁷²² Während der Kreis sowohl über eine bilaterale als auch eine horizontale symmetrische Valenz verfügt, wie das bereits erörterte Beispiel des eingestellten Vierpasses gezeigt hat.

²⁷²³ Siehe dazu die Abbildung einer Swastika mit eingestelltem hellgrundigen Quadrat im Rotationszentrum bei: Norbert Kunisch, *Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium*, Köln 1998, S. 81 Abb. 33.

auch durch eine unterschiedliche Behandlung der Binnenfläche deutlich als eigenes Motiv gekennzeichnet. Im Gegensatz zur Binnenfläche des Swastika-Motivs, die meist analog zum jeweiligen Drehmoment diagonal nach rechts oder diagonal nach links schraffiert ist²⁷²⁴, wobei sich die graphische Gestaltung der Binnenfläche an der Binnenschraffierung des Mäanders orientiert, bleibt die Binnenfläche des eingestellten Motivs in der Regel hellgründig ausgespart.²⁷²⁵ Innerhalb eines Dekors wird das ornamentale Modul der Swastika nur selten zu einer Swastika-Reihung zusammengefügt.²⁷²⁶ In der Regel finden sich singuläre Swastika-Motive, die in loser Verbindungen mit anderen ornamentalen Modulen stehen. Insbesondere in der linearen Form wird es als finites Füllornament eingesetzt, doch am häufigsten nutzt man es – eingestellt in ein Paneel – als Element eines Triglyphenfrieses. In dieser Position präsentiert es sich alternierend sowohl mit figural darstellenden Motiven²⁷²⁷ als auch mit anderen abstrakten, finiten rotationssymmetrischen Motiven²⁷²⁸, die im Gegensatz zum Swastika-Motiv jedoch in der Regel eine symmetrische Valenz aufweisen.

6.2.5. Figurale Darstellungen

Figurale Darstellungen menschlicher²⁷²⁹ und tierischer²⁷³⁰ Figuren tauchen zwar vereinzelt bereits in frühgeometrischen Dekoren auf, doch erst in der mittelgeometrischen Phase entwickeln

²⁷²⁴ Mitunter ist die Schraffierung auch orthogonal ausgerichtet; siehe dazu die Abbildung einer Steilrandschale Inv. 335 aus Grab 59 aus dem Kerameikos in Athen bei: Karl Kübler, *Kerameikos V,1: Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts*, Tafelband, Berlin 1954, Taf. 121.

²⁷²⁵ In seltenen Fällen können die Hasten der Swastika auch gepunktet sein: Norbert Kunisch, *Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium*, Köln 1998, S. 80 Abb. 32,f.

²⁷²⁶ Siehe dazu: Norbert Kunisch, *Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium*, Köln 1998, S. 81f. Abb. 33 mit fünf Nennungen. Es handelt sich in allen fünf Fällen um lineare Swastika-Reihungen.

²⁷²⁷ Siehe dazu u. a. die Abbildung der Anm. 60.

²⁷²⁸ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer Steilrandschale Inv. 815 aus Grab 90 aus dem Kerameikos von Athen bei: Karl Kübler, *Kerameikos V,1: Die Nekropole des 10. Bis 8. Jahrhunderts*, Tafelband, Berlin 1954, Taf. 120. In Dekoren von Pyxiden wird das Swastika-Motiv mitunter auch in sämtliche Paneele zwischen den mit vertikalen Ornament-Streifen besetzten Triglyphen eingesetzt; siehe dazu die Abbildung einer spätgeometrischen Pyxis Inv. 1310 aus Grab 50 aus dem Kerameikos von Athen bei: Karl Kübler, *Kerameikos V,1: Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts*, Tafelband, Berlin 1954, Taf. 60.

²⁷²⁹ In Bezug auf die Entwicklung der Prothesisdarstellungen gilt nach wie vor die Darstellung einer trauernden weiblichen Figur auf einem Krater Inv. 1254 aus dem Kerameikos von Athen als die früheste menschliche figurale Darstellung in der geometrischen Phase: John Nicholas Coldstream, *Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and Their Chronology*, London 1968, S. 21; und: John Nicholas Coldstream, *Geometric Greece 900-700 BC*, London 2003, S. 61 Abb. 17g, h. Coldstream datiert das Gefäß mit dieser Figur noch in die erste Hälfte der mittelgeometrischen Phase und spricht sich entschieden gegen die späte Datierung von Kübler aus. Siehe dagegen Kübler: Karl Kübler, *Kerameikos V,1: Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts*, Berlin 1954, S. 238 Taf. 22. Benson schließt sich dieser Datierung an: Jack Leonard Benson, *Horse, Bird and Man. The Origins of Greek Painting*, Amherst 1970, S. 92. Zur Entwicklung des Vasenbildes aufgrund menschlicher Darstellungen siehe auch: John Nicholas Coldstream, *The Geometric Style: Birth of the Picture*, in: Tom Rasmussen, Nigel Spivey, *Looking at Greek Vases*, Cambridge 1991, S. 37-56.

²⁷³⁰ Zur frühesten erhaltenen nichtattischen dreidimensionalen figuralen Darstellung des griechischen Festlandes, die meist als eine Figur des Übergangs zwischen der späten protogeometrischen Phase und dem Beginn der frühen geometrischen Phase datiert wird – es handelt sich dabei um einen Kentaur –, siehe vor allem: Vincent Robin d'Arba Desborough, Richard V. Nicholls, Mervyn Popham: *An Euboean Centaur*, BSA 65, 1970, S. 21-30 Taf. 7-11; und: Mark Stansbury-O'Donnell, *The Development of Geometric Pictorial Narrative as Discourse*, in: Eva

sich vor allem die zoomorphen Darstellungen zu einem regulären Element des Dekors.²⁷³¹ Abgesehen von den Pferdedarstellungen²⁷³², die insbesondere in den spätgeometrischen Dekoren häufig im Kontext mit den Darstellungen menschlicher Figuren stehen, beschränken sich die meisten zoomorphen Darstellungen jedoch auf eine Figurenreihung in umlaufenden Friesen.²⁷³³ Die frühen Darstellungen menschlicher Figuren sind in einer weichen Silhouettenform gehalten, die an die Darstellungen menschlicher Figuren in den mykenischen Vasendekoren erinnert. Innerhalb der Vasendekore nehmen derartige Darstellungen meist keine exponierten Positionen ein. Erst in den spätgeometrischen Dekoren besetzen die mittlerweile stark

Rystedt, Berit Wells (ed.), *Pictorial Pursuits. Figurative Painting on Mycenaean and Geometric Pottery*. Papers from two Seminars at the Swedish Institute at Athens in 1999 and 2001, Stockholm 2006, S. 249. In der zweiten Hälfte der mittelgeometrischen Phase tauchen vereinzelt Tiere, eingestellt in Paneele, auf. Coldstream führt dies auf das Vorbild von Fibeln zurück, die auch mit einzelnen Tieren dekoriert wurden: John Nicholas Coldstream, *Geometric Greece 900-700 BC*, London 2003, S. 78; siehe dazu auch eine Zusammenstellung früher attischer Tierdarstellungen in unterschiedlichen Vasendekoren bei: John Nicholas Coldstream, *Geometric Greece 900-700 BC*, London 2003, S. 77 Abb. 24, a-f.

Zur Entwicklung der Darstellungen tierischer Figuren siehe vor allem: Jack Leonard Benson, *Horse, Bird and Man. The Origins of Greek Painting*, Amherst 1970, S. 60ff. Während sich in attischen protogeometrischen Dekoren nur die bereits behandelten Pferdedarstellungen finden, lassen sich Darstellungen von Vögeln, die in unterschiedlichen Kontexten – entweder einzeln in ein Feld eingestellt, in antithetischer Kombination oder als umlaufende Reihung – eines der beliebtesten und am längsten tradierten mykenischen figural darstellenden Motive waren, in den attischen Dekoren erst wieder in der geometrischen Phase nachweisen. Dagegen finden sich Vogeldarstellungen in zypriotischen Dekoren des 11. Jahrhunderts und in protogeometrischen minoischen Dekoren, sodass nach Benson angenommen werden kann, dass sich die Tradition der Vogeldarstellungen kontinuierlich von der spätmykenischen Vasenmalerei über submykenische und protoattische zypriotische und minoische Dekore bis hin zur geometrischen Phase fortsetzt. Anders urteilt hingegen Schweitzer. Er hält den Vogelfries für eine genuin attische Erfindung: Bernhard Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands. Frühe Formenwelt im Zeitalter Homers*, Kön 1969, S. 35; zu den Vogeldarstellungen des griechischen Festlandes in der mittelgeometrischen Phase siehe vor allem: Dirk Lenz, *Vogeldarstellungen in der ägäischen und zyprischen Vasenmalerei des 12.-9. Jahrhunderts v. Chr. Untersuchungen zu Form und Inhalt*, Espelkamp 1995, S. 209-212.

Zur Entwicklung der figuralen Darstellungen in der geometrischen Vasenmalerei allgemein siehe auch: Peter Kahane, *Die Entwicklungsphasen der attisch-geometrischen Keramik*, *AJA* 44, 1940, S. 472.

²⁷³¹ Zur Entwicklung der figuralen Darstellungen in der geometrischen Zeit siehe auch: Jeffrey M. Hurwit, *Art, Poetry and the Polis*, in: Susan Langdon (ed.), *From Pasture to Polis. Art in the Age of Homer*, Columbia and London 1993, S. 14-42; siehe dazu den Katalog der Vogeldarstellungen in mittelgeometrischer Zeit bei: Dirk Lenz, *Vogeldarstellungen in der ägäischen und zyprischen Vasenmalerei des 12.-9. Jahrhunderts v. Chr. Untersuchungen zu Form und Inhalt*, Espelkamp 1995, S. 209-212.

²⁷³² Doch finden sich auch singuläre Pferdedarstellungen, die in ein Triglyphenpaneel eingestellt sind: siehe dazu u. a. die Darstellung zweier antithetisch aufeinander bezogener Pferde in der Henkelzone einer Pyxis aus dem Louvre Inv. A 514 bei: Jack Leonard Benson, *Horse, Bird and Man. The Origins of Greek Painting*, Amherst 1970, Taf. X,1.

²⁷³³ Eine Ausnahme der rein zoomorphen Friese bilden die zahlreichen Pferdedarstellungen, die – abgesehen von Reiterszenen – in Verbindung mit einem Wagen und menschlichen Figuren, welche den Wagen lenken, in den sogenannten Wagenszenen auftauchen. Diese Verbindungen können sowohl als einzelnes Motiv im Kontext eines Feldes zusammen mit menschlichen Figuren als auch als Gespannreihung in umlaufenden Friesen auftreten; zu der Entwicklung der Darstellung der menschlichen Figur im figural darstellenden Kontext siehe: John Nicholas Coldstream, *The Long, Pictureless Hiatus. Some Thoughts on Greek Figured Art Between Mycenaean Pictorial and Attic Geometric*, in: Eva, Berit Wells (ed.), *Pictorial Pursuits. Figurative Painting on Mycenaean and Geometric Pottery*. Papers from two Seminars at the Swedish Institute at Athens in 1999 and 2001, Stockholm 2006, S. 159-163; zum Pferd-und-Wagen-Motiv siehe vor allem: Jack Leonard Benson, *Horse, Bird and Man. The Origins of Greek Painting*, Amherst 1970, S. 50ff.

Mark Stansbury-O'Donnell, *The Development of Geometric Pictorial Narrative as Discourse*, in: Eva Rystedt, Berit Wells (ed.), *Pictorial Pursuits. Figurative Painting on Mycenaean and Geometric Pottery*. Papers from two Seminars at the Swedish Institute at Athens in 1999 and 2001, Stockholm 2006, S. 247-253.

geometrisierten menschlichen Figuren zunehmend die wichtigsten Areale bzw. Zonen auf den Vasenflächen und werden von den Malern in symmetrisch orientierte Kompositionen eingebunden.²⁷³⁴

Die Frage, ob es sich bei den Darstellungen menschlicher Figuren in den geometrischen Vasendekoren um eine Wiederaufnahme der minoisch-mykenischen Tradition der Figurenmalerei oder um eine Übernahme ägyptischer²⁷³⁵ und/oder orientalischer²⁷³⁶ figural darstellender Vorbilder oder um eine genuin griechische Entwicklung, unabhängig von irgendwelchen Vorbildern, handelt, wird nach wie vor kontrovers diskutiert.²⁷³⁷ Auffällig ist jedoch, dass die frühen Figurendarstellungen eine Silhouette mit einem geschlossenen Kontur zeigen, eine Darstellungsform, die in den mykenischen Vasendekoren üblich war.²⁷³⁸ Erst in den spätgeometrischen Dekoren wird der Kontur der menschlichen Figur destruiert und zu einer konstruierten, weitgehend geometrisierten und damit auch symmetrisierten Struktur umgebildet.²⁷³⁹ Aufgrund dieser Geometrisierung der menschlichen Figuren können einzelne Figuren bzw. Figurengruppen in den ornamentalen Kontext des Vasendekors in einer neuartigen Weise eingebettet bzw. kontextuiert werden, wie es weder in den Dekoren der vorderasiatischen Wandmalereien noch in den Dekoren der minoisch-mykenischen Wand- oder Vasenmalerei möglich war. Zwar stand in den ägyptischen Dekoren sowohl für die Figur als auch – insbesondere für das flächendeckende Ornament – z. T. ein analoges Rastersystem bereit, doch Figur und Ornament waren weder proportional noch formal aufeinander bezogen. So ist es in den ägyptischen Dekoren vor

²⁷³⁴ Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 21; zur Entwicklung der figuralen Darstellungen in Bezug auf die Entstehung eines narrativen Kontextes siehe vor allem: Mark Stansbury-O'Donnell, *The Development of Geometric Pictorial Narrative as Discourse*, in: Eva Rystedt, Berit Wells (ed.), *Pictorial Pursuits. Figurative Painting on Mycenaean and Geometric Pottery. Papers from two Seminars at the Swedish Institute at Athens in 1999 and 2001*, Stockholm 2006, S. 247-253.

²⁷³⁵ Dass es Verbindungen zur ägyptischen Kunst gab, zeigt ein mittelgeometrisches attisches Grab, in welchem u. a. eine Isisfigur gefunden wurde: John Nicholas Coldstream, *Geometric Greece 900-700 BC*, London 2003, S. 79.

²⁷³⁶ Über vorderasiatische Importware in Form von Bronzeschüsseln siehe vor allem: John Nicholas Coldstream, *Geometric Greece 900-700 BC*, London 2003, S. 60.

²⁷³⁷ Eine Zusammenfassung dieses Fragenkomplexes findet sich bei: Mark Stansbury-O'Donnell, *The Development of Geometric Pictorial Narrative as Discourse*, in: Eva Rystedt, Berit Wells (ed.), *Pictorial Pursuits. Figurative Painting on Mycenaean and Geometric Pottery. Papers from two Seminars at the Swedish Institute at Athens in 1999 and 2001*, Stockholm 2006, S. 247-253; und: John Nicolas Coldstream, *The Long, Pictureless Hiatus. Some Thoughts on Greek Figured Art Between Mycenaean Pictorial and Attic Geometric*, in: Eva, Berit Wells (ed.), *Pictorial Pursuits. Figurative Painting on Mycenaean and Geometric Pottery. Papers from two Seminars at the Swedish Institute at Athens in 1999 and 2001*, Stockholm 2006, S. 159-163.

²⁷³⁸ Siehe dazu den Abschnitt des vorherigen Kapitels.

²⁷³⁹ Benson sieht in diesem Vorgang eine Fortsetzung des alten minoisch-mykenischen Zwiespaltes bei der Darstellung menschlicher Figuren: die Diskrepanz zwischen der organischen Darstellungsweise der Minoer und einer weitgehenden Mathematisierung der menschlichen Figur durch die mykenischen Kunsthandwerker: Jack Leonard Benson, *Horse, Bird and Man. The Origins of Greek Painting*, Amherst 1970, S. 77f. Himmelmann hingegen leugnet jegliches tektonisches Verständnis in den geometrischen Figurendarstellungen und spricht stattdessen von einer *hieroglyphischen* Struktur: Nikolaus Himmelmann-Wildschütz, *Bemerkungen zur geometrischen Plastik*, Berlin 1964, S. 16.

allem die Farbe, die zwischen Figur und Ornament vermittelt. In den altorientalischen Dekoren gehen Ornament und Figur eine zunehmend engere Beziehung ein, da die bekleideten Flächen der Figur vollständig mit Ornamenten bedeckt werden. Doch auch in diesen Dekoren ist es in erster Linie die Farbe, welche im Auge des Betrachters eine Beziehung zwischen Ornament und Figur herstellt und weniger die im ornamentalem Dekor und in den figuralen Darstellungen korrespondierende Form der meist kleinteiligen Ornamente.

In den spätgeometrischen Dekoren lassen sich die Figuren, die vor allem in der häufig dargestellten Prothesis-Szene²⁷⁴⁰ meist in Gruppen auftreten, weitgehend in finite abstrakte geometrische Motive zerlegen, bzw. als Gruppe lassen sie sich als geometrische Muster lesen. Konstitutiv für die Gestaltung der Figuren ist die Figur des Dreiecks, das – wie oben bereits dargelegt wurde – auch eines der wichtigsten ornamentalen Elemente der geometrischen Dekore darstellt. Daher präsentiert sich das Dreieck in diesen Dekoren als kompatibles Element in Bezug auf das gesamte Dekor. Dies hat zur Folge, dass der Betrachter des Dreiecks nicht nur als formale Korrespondenz, sondern auch als Maßstab für die Entwicklung einer Größenrelation zwischen den ornamentalen Dreiecken und den figural gestaltenden Dreiecken auffassen kann. Die Entwicklung und Stabilisierung von Größenverhältnissen innerhalb eines Dekors trägt im Auge des Betrachters nicht nur zu einer Vernetzung des Dekors bei, sondern ermöglicht auch eine eingehende Analyse der figuralen Darstellungen. In einem in sich geschlossenen Wahrnehmungsvorgang wird die Figur im Auge des Betrachters zunächst destruiert und auf ihre symmetrischen Valenzen hin abgetastet. Dank gleitsymmetrischer Valenzen wird die Figur quasi simultan wieder mit den benachbarten Figuren zu einer figuralen Gruppe zusammengesetzt und darüber hinaus auch aufgrund formaler Korrespondenzen in Gestalt des Dreiecks mit den benachbarten ornamentalen, auf der Figur des Dreiecks basierenden Friesen wie Zickzackbändern oder dem sogenannten Wolfszahnfries vernetzt. Reflektiert der Betrachter über das Gesehene, so wird ihm bewusst, dass figural darstellende Motive und ornamentale Module analog konstruiert sind. So geraten nachprüfbar Meßbarkeit und Proportionen nicht nur in Bezug auf die figural darstellenden Motive, sondern auch in ihrem Bezug zum ornamentalen Umfeld in den Blickpunkt des Betrachters. Die spätgeometrischen Vasendarstellungen stellen daher in Bezug auf die Relation zwischen Ornament und Figur eine wichtige Phase dar, denn zum ersten Mal in der Geschichte dieser Beziehung lassen sich Ornament und Figur auf die gleichen ornamentalen Bausteine zurückführen. Es wird in der Folgezeit zu prüfen sein,

²⁷⁴⁰ Zur Darstellung der Prothesis siehe vor allem: Gudrun Ahlberg, *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art*, Göteborg 1971; zur Deutung früher griechischer figuraler Darstellungen siehe u. a.: Hans Peter Isler, *Zur Hermeneutik früher griechischer Bilder*, in: Hans Peter Isler, Gérard Seiterle (ed.), *Zur Griechischen Kunst*. FS Hansjörg Bloesch zum sechzigsten Geburtstag am 5. Juli 1972, Bern 1973, S. 34-41; siehe dazu auch: Ingeborg Scheibler, *Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst*, Regensburg 1960, S. 43ff.

ob diese neu erworbene Fähigkeit, die in Bezug auf die Verbindung zwischen Ornament und Figur als Paradigmenwechsel²⁷⁴¹ zu verstehen ist, zu einer veränderten Bindungsfähigkeit zwischen Ornament und Figur in den protoattischen und früharchaischen Vasendekoren führt. Zunächst soll jedoch die Struktur einiger rein ornamentaler geometrischer Dekore vorgeführt werden und im Anschluss wird anhand der Analysen zweier spätgeometrischer Amphorendekore aufgezeigt werden, auf welche Weise sich die figuralen Darstellungen in die rein ornamentalen Vasendekore integrieren und wie sie diese Dekore aufgrund ihrer Einbindung beeinflussen.

²⁷⁴¹ Die neue entwickelte Fähigkeit, menschliche Figuren weitgehend auf finite abstrakte geometrische Figuren zurückzuführen und aufgrund dieser Reduktion zu einer geometrischen und damit letztlich auch zu einer mathematisch beschreibbaren Konstruktion und Proportionierung von Figuren zu gelangen, bedeutet nicht nur eine neue Flexibilität in Bezug auf die Darstellung der einzelnen Figur, was Haltung, Ausrichtung und Kombination mit weiteren Figuren betrifft, sondern ermöglicht auch eine analoge Vernetzung mit geometrischen Ornamenten. Doch wird dieser Schritt – ebenso wie eine komplexe Vernetzung von Figurengruppen in den geometrischen Dekoren noch nicht bzw. nur in Ansätzen vollzogen. Auch in Bezug auf die Entwicklung einer europäischen Bildstruktur vollzieht sich mit diesem in der geometrischen Vasenmalerei eingeleiteten Verfahren der Figuren-Destruktion eine wichtige Voraussetzung für eine auf ein Zentrum hin orientierte Darstellung. Hatten bereits in der mykenischen Vasenmalerei die Ornamente der Triglyphenflächen eine Symmetrisierung der dazwischenliegenden Paneele bewirkt, so können in den spätgeometrischen Dekoren diese Zentren nun durch geometrisierte Figuren besetzt werden, wodurch bei analogen Gruppierungen in den Randzonen eine Verstärkung der Feldmitte eintreten kann. Aus diesen strukturell-formalen veränderten Anordnungen von Figuren wird in der archäologischen Forschung auf eine gewandelte Ikonographie in der geometrischen Vasenmalerei geschlossen, da diese Darstellungen im Auge des modernen Betrachters *narrativ* wirken, weshalb die *Bilder* – wobei nie eine Definition erfolgt, was man in diesen Fällen unter einem Bild versteht – häufig mythologisch gedeutet werden. Derartige Beschreibungen vernachlässigen oder verunklären häufig die strukturellen und formalen Grundlagen der geometrischen Vasendarstellungen, obwohl ohne eine genaue strukturelle und formale Analyse der ikonographische Zugriff häufig beliebig oder sogar fragwürdig erscheint. In Bezug auf die Interpretation der einzelnen Figurendarstellungen führt der Verzicht auf eine Strukturanalyse meist dazu, dass die Geometrisierung der Figuren, die man nicht als eine Fähigkeit zur Kontextuierung des ornamentalen Dekors wahrnimmt, einfach als Typisierung verstanden wird. Dadurch reduziert man die Darstellungen der menschlichen Figuren auf ein sogenanntes *Lebensbild* und verzichtet darauf, ornamentales Dekor und figurale Darstellungen, obwohl beide Komponenten äußerst eng miteinander verbunden sind, als künstlerisch intendierte Einheit zu sehen; siehe dazu u. a.: Hans Peter Isler, zur Hermeneutik früher griechischer Bilder, in: Hans Peter Isler, Gérard Seiterle (ed.), *Zur Griechischen Kunst. FS Hansjörg Bloesch zum sechzigsten Geburtstag am 5. Juli 1972*, Bern 1973, S. 38f. Die These von der einfachen Herleitung spezieller mythologischer Darstellungen aus den frühen typischen sogenannten Lebensbildern übersieht, dass die Evozierung einer neuen, erweiterten Bedeutung der figuralen Darstellungen sich nur vor dem Hintergrund von veränderten [im Sinn von erweiterten] formalen Strukturen für derartige Darstellungen entwickelt haben muss. Die zunehmend komplizierteren Darstellungsformen der menschlichen Figuren zeigen, dass es weniger die Form ist, welche der Funktion bzw. der Intention der Darstellung folgt, sondern dass es eher die weiterentwickelte Form ist, aus der sich neue ikonographische Möglichkeiten entwickeln können. Da die neuen Formen und Strukturen der figuralen Darstellungen und ihrer Kombinationen sich in Verbindung mit einer Weiterentwicklung der ornamentalen Strukturen konstituieren, ist es nur schwer verständlich, warum eine genaue Analyse des Ornamentes innerhalb der archäologischen Vasenforschung – von wenigen Ausnahmen einmal abgesehen – einen so geringen Stellenwert einnimmt. Zur Diskussion um die Entstehung früher Mythendarstellungen in der griechischen Vasenmalerei und ihrer Abgrenzung von den sogenannten Lebensbildern siehe vor allem: Luca Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003.

6.2.6. Analyse einzelner Vasendekore

6.2.6.1. Analysen rein ornamentaler Dekore

6.2.6.1.1. Frühgeometrische²⁷⁴² Halsamphora aus Megara/Athen Inv. 13678²⁷⁴³

Das Dekor der schwarzgrundigen Halsamphora konstituiert sich aus vier unterschiedlichen ornamentalen Modulen. Jeweils eine horizontale Streifenfolge mit hellgrundigem und schwarzem Farbwechsel in der Farbfolge Hell – Schwarz – Hell – Schwarz – Hell²⁷⁴⁴ flankiert den einzigen horizontal umlaufenden Fries des Vasenkörpers, der etwas über dem größten Umfang des Vasenkörpers sitzt, und das ornamentale Feld auf dem Hals des Vasenkörpers. Horizontal ausgerichtete, parallel gesetzte schwarze Striche auf den hellgrundigen Außenseiten der beiden Henkel nehmen nicht nur das Streifenmotiv des Vasenkörpers und des Halses wieder auf, sondern stehen auch der Vertikalität der Henkel entgegen bzw. bringen sie durch ein horizontales Muster in ein symmetrisches Gleichgewicht. Der horizontal umlaufende Fries des Vasenkörpers – von den flankierenden Streifenfolgen jeweils durch einen horizontal umlaufenden schwarzen Streifen abgesetzt – konstituiert sich aus einem alternierenden Wechsel zwischen vertikalen, parallel gesetzten Strichen und dem Motiv der sogenannten Doppelaxt, deren schwarze Dreiecke sich mit der Grundseite parallel zu den vertikalen rahmenden Streifen ausrichten, sodass ihre Spitzen zueinander gerichtet sind. Invers zum Motiv der sogenannten Doppelaxt entsteht das hellgrundige Motiv der sogenannten Sanduhr, deren beide Dreiecke mit den Basisseiten nach oben bzw. nach unten ausgerichtet sind, sodass die Spitzen sich in der Mitte der bilateralen Symmetrieachse treffen. Motiv und Inversion sind drehsymmetrisch und schließen sich zu einem finiten, vierfach rotationssymmetrischen Motiv mit Farbwechsel zusammen. Der gleiche horizontal umlaufende Fries wie im Bereich der oberen Bauchzone schmückt – allerdings in deutlich kleinerem Maßstab und ohne horizontal rahmende Streifensequenzen – auch den Außenrand der Lippe. Trotz der überwiegend vertikal ausgerichteten Motive besitzen beide Friese auch eine horizontale Symmetrieachse, die durch die aufeinander treffenden Spitzen der Dreiecke verläuft, sodass die beiden Friese in Bezug auf ihre symmetrischen Valenzen ausgewogen sind.

²⁷⁴² Die Amphora wird der zweiten Hälfte der frühgeometrischen Phase zugewiesen: Nota Kourou, *Attic and Atticizing Amphorae of the Protogeometric and Geometric Periods*, CVA Griechenland 8, Athen 2002, S. 18. Ein stilistisches Kriterium für eine Entstehung in der zweiten Hälfte ist der Größenunterschied zwischen den einzelnen Ornamentbändern. Dies ist in der ersten Phase noch nicht der Fall; siehe dazu die Abbildung einer attischen Halsamphora aus dem Areopag bei: John Nicholas Coldstream, *Geometric Greece 900-700 BC*, London 2003, S. 27 Abb. 1, f.

²⁷⁴³ Nota Kourou, *Attic and Atticizing Amphorae of the Protogeometric and Geometric Periods*, CVA Griechenland 8, Athen 2002, Taf. 83.

²⁷⁴⁴ Dies führt zur Ausbildung einer horizontalen Symmetrie innerhalb des Streifensystems, wobei der der mittlere helle Streifen als horizontale Mittellinie fungiert.

Eine analoge symmetrische Austarierung besitzt auch das ornamentale Halsfeld, das sich aus zwei nach links orientierten schraffierten Mäander-Motiven auf hellem Grund zusammensetzt, die horizontal von dreifachen Streifenfolgen flankiert werden. Infolge einer weiteren vertikalen Haste, die sich an das linke Mäandermotiv anschließt, lässt sich die Inversion jedes der beiden Mäander-Motive als zwei hellgrundige Haken, die mit der offenen Seite zueinander gewandt sind, lesen. Bei der inversiven Leseweise dient die erste vertikale Haste des zweiten Mäander-Motivs als vertikale Symmetrieachse, die auch die beiden vertikalen Henkel in ein bilateralsymmetrisches System mit einbezieht.

Das gesamte Dekor besticht durch Einfachheit in Bezug auf die eingesetzten ornamentalen Module, die in stringent aufeinander bezogene symmetrische Valenzen eingebunden sind. Der schwarze Grund des Vasenkörpers unterstützt im Auge des Betrachters eine inversive Leseweise und damit eine Wahrnehmung sämtlicher symmetrischer Valenzen, ein Vorgang, der als Ausgleich zwischen bilateral- und horizontalsymmetrischen Wertigkeiten empfunden wird.

6.2.6.1.2. Mittelgeometrische Halsamphora, vermutlich aus Glyphada/Athen Inv. 21163²⁷⁴⁵

Das gesamte Dekor besteht aus acht unterschiedlich breiten schwarzen Zonen²⁷⁴⁶, von denen sich sieben innerhalb des Vasenkörpers und eine im Bereich des Halses befinden, und sechs unterschiedlichen ornamentalen Modulen. Der Fuß²⁷⁴⁷ und der größte Teil des Vasenkörpers werden durch horizontal umlaufende Streifenfolgen mit dem Farbwechsel Hell – Schwarz – Hell – Schwarz – Hell [horizontale Symmetrie] in gleich großen Abständen voneinander getrennt. Diese regelmäßige Abfolge von schwarzen Zonen und Streifensequenzen verursacht im Auge des Betrachters eine Ambivalenz in Bezug auf eine eindeutige Zuordnung von Grundfarbe und Muster innerhalb der dekorierten Fläche in den beiden unteren Dritteln des Vasenkörpers. Erst die dunkle Schulterzone führt dazu, einen schwarzen Vasengrund in einer deutenden Wahrnehmung zu präferieren. Die wichtigste Unterbrechung der gleichförmigen Streifen- und Farbfolgen stellt der umlaufende Fries im Bereich des größten Umfangs des Vasenkörpers dar. Analog zum oben angeführten Beispiel der Halsamphora aus der frühgeo-

²⁷⁴⁵ Nota Kourou, *Attic and Atticizing Amphorae of the Protogeometric and Geometric Periods*, CVA Griechenland 8, Athen 2002, Taf. 10,1-3.

²⁷⁴⁶ Die unterste Zone (1), die den schwarz bemalten Fuß und den untersten Teil des Vasenkörpers umfasst, und die Schulterzone (7) sind gleich breit. Sie stellen flächenmäßig die beiden ausgedehntesten schwarzen Areale dar. Zone (2) bis (4) und die oberste Zone im Halsbereich (8) sind ebenfalls gleich breit und etwas schmaler als Zone (1) und Zone (7). Am schmalsten ist Zone (6), die den umlaufenden ornamentalen Fries am breitesten Umfang des Vasenkörpers vom Schulterbereich trennt.

²⁷⁴⁷ Der schwarz bemalte Fuß ist in das Dekor des Vasenkörpers integriert, da die erste horizontale Streifenfolge etwas oberhalb der Verbindung zwischen Vasenfuß und Vasenkörper sitzt.

metrischen Phase handelt es sich auch in diesem Fall um einen Fries, der sich aus einer alternierenden Reihung aus vertikalen, parallel gesetzten Strichen und dem Motiv der sogenannten Doppelaxt konstituiert²⁷⁴⁸, doch haben sich die Abstände zwischen den Strichen und den Doppeläxten verschoben. Die Sequenzen der parallel gesetzten Striche sind breiter geworden, sodass das Motiv der schwarzen Doppelaxt nun in größeren Abständen aufeinander folgt. Darüber hinaus wurden die schwarzen Doppeläxte gestaucht, sodass es nicht mehr nur die Spitzen von Dreiecken sind, die aufeinandertreffen, sondern die Schmalseiten von Dreiecken, deren Spitzen abgeplattet sind. Dies hat zur Folge, dass die inversive Lesart der hellen Sanduhr und die vierfache Rotationssymmetrie des gesamten Motivs – Doppelaxt und Sanduhr – im Auge des Betrachters zurücktritt, da die Spitzen der hellen Dreiecke nicht mehr aufeinandertreffen. In Bezug auf die symmetrische Struktur bedeutet dies, dass zwar nach wie vor bilateralsymmetrische Valenzen ausgebildet werden, während die Ausbildung einer horizontalen Symmetrie gestört ist, da in den Motiven der sogenannten Doppeläxte auf eine punktuelle Zuordnung der beiden Dreiecksspitzen zugunsten einer flächigen Übergangszone zwischen beiden Motivhälften verzichtet wurde. Gerade durch diese Spitzen verlief jedoch in dem frühgeometrischen Dekor die horizontale Mittellinie des Frieses.

Der Übergang zur Schulterzone erfolgt durch eine schmale schwarze Zone (6), die wiederum von einer analogen Streifenfolge begrenzt wird. Die gesamte restliche Schulterzone, in der sich auch der Ursprung der beiden vertikalen Henkel befindet, ist schwarz. Die Außenseiten der beiden Henkel sind mit horizontalen, parallel gesetzten schwarzen Strichen verziert.²⁷⁴⁹

Die ornamentalen Sequenzen, die sich im Halsbereich anschließen, können vom Betrachter unterschiedlich aufgefasst werden. Es folgt entweder eine weitere analoge Streifenfolge [mit horizontalsymmetrischer Mittellinie], die einen von schwarzen Streifen horizontal gerahmten Wolfszahnfries²⁷⁵⁰ flankiert, oder jeweils eine dreifache Streifensequenz mit der Farbfolge Hell – Schwarz – Hell – Schwarz – Hell Schwarz [ohne Ausbildung einer horizontalen Symmetrie] umschließt horizontal einen Wolfszahnfries. Über der oberen Streifenfolge, im zentralen Halsfeld, sitzen zwei nach links ausgerichtete, schräg schraffierte Mäander-Module, wobei das

²⁷⁴⁸ Auch im Dekor dieser Halsamphora ist der Fries im Bereich des größten Umfangs des Vasenkörpers jeweils mit einem schwarzen horizontalen Strich von den flankierenden Streifenfolgen abgetrennt, wodurch die horizontale Symmetrie der Streifenfolge, die in den vorherigen Registern vorhanden ist, verloren geht.

²⁷⁴⁹ Die beiden Seiten der ornamentalen Halsfelder werden im Unterschied zu dem Dekor der frühgeometrischen Halsamphora, in der jeweils ein schwarzer Hiatt das ornamentale Feld vom Henkel trennt, dicht an die beiden Henkel herangeführt, die im Bereich des Zickzackfrieses am Hals ansetzen. Während der Streifenfries unterhalb des Zickzackbandes und das Zickzackband selbst jeweils auf eine Feldseite bezogen sind, läuft die oberste Streifensequenz horizontal um das Gefäß herum. Im Dekor der frühgeometrischen Halsamphora Inv. 13678 hingegen setzen die Henkel oberhalb des gesamten Dekors an. Daher sind sämtliche Friese jeweils auf eine Vasenseite begrenzt.

²⁷⁵⁰ Der Wolfszahn-Fries kann inversiv, als Fries aus hängenden, hellgrundigen spitzen Zungen, gelesen werden. Diese Leseweise stellt sich um so eher ein, wenn auch das darüber liegende Mäander-Feld inversiv gelesen wird.

linke Modul am linken Rand des Halsfeldes mit einer zusätzlichen vertikalen Haste²⁷⁵¹ ausgestattet ist. Analog zum Mäander-Dekor der frühgeometrischen Halsamphora Inv. 13678 kann sich auch in dem Halsfeld dieser mittelgeometrischen Halsamphora eine latente bilaterale Symmetrie im Auge des Betrachters ausbilden. Dies geschieht wiederum aufgrund einer inversiven Leseweise: Jeweils die beiden inversiven weißen Haken eines Mäander-Moduls laden dazu ein, in die erste vertikale Haste des zweiten Mäanders eine latente bilaterale Symmetrieachse zu legen, da sich dann die beiden hellen Hastenpaare jeweils bilateralsymmetrisch zueinander lesen lassen.²⁷⁵²

Auch die oberste ornamentale Sequenz kann aufgrund einer unterschiedlichen Zuordnung der Streifensequenzen unterschiedlich gelesen werden, je nachdem, ob man den dritten schwarzen Streifen der Sequenz oder als Rahmung dem eingeschlossenen Fries, einem linearen Zickzackmuster, zuordnet. Liegt der Fokus der Wahrnehmung eher im Bereich des Halses, so bildet sich eine zentrale horizontale Mittellinie im Zickzackmuster aus, unter deren symmetrische Struktur sich die flankierenden Streifensequenzen unterordnen. Liegt das Hauptaugenmerk hingegen auf einer Synopsis des gesamten Vasendekors, so werden die Streifenfolgen im Halsbereich als analog zu den Streifensequenzen innerhalb des Dekors des Vasenkörpers angesehen.²⁷⁵³ In diesem Fall tritt die Ausbildung von horizontalen Symmetrien im Dekor des Halses zugunsten einer Wahrnehmung von korrespondierenden Streifen innerhalb des gesamten Vasendekors zurück. Zu Letzterem trägt der horizontal umlaufende Fries der Mündung bei, da er analog – wenn auch in kleinerem Maßstab – die ornamentale Gestaltung des Frieses im Bereich des größten Umfangs des Vasenkörpers wieder aufnimmt.

Was die symmetrische Struktur des gesamten Vasendekors betrifft, so finden sich nach wie vor sowohl bilateral- als auch horizontalsymmetrische Valenzen, doch legt man nun Wert auf eine weitgehende Trennung zwischen den beiden Symmetriearten. Während das Dekor des Vasenkörpers – mit Ausnahme des Doppelaxt-Frieses – weitgehend horizontalsymmetrisch strukturiert ist, überwiegt im Dekor der Halszone eine bilateral symmetrische Struktur²⁷⁵⁴ und

²⁷⁵¹ D. h. gezeigt wird die erste, vertikale Haste eines weiteren Mäander-Moduls.

²⁷⁵² Verstärkt wird diese Tendenz zu einer bilateralen Symmetriebildung durch die beiden flankierenden vertikalen Henkel. Coldstream betont den Aspekt, dass der Mäander – für ihn das *weightiest motif* – immer an den Stellen eingesetzt wird, an denen er am meisten gebraucht wird, also auch in der Zone zwischen den Henkeln, um mit der Höhe der Henkel zu korrespondieren: John Nicholas Coldstream, *Geometric Greece 900-700 BC*, London 2003, S. 73. Doch trifft dies für das Mäanderfeld der Halskenkelamphoren im Bereich des Halses nur teilweise zu.

²⁷⁵³ Zumal es sich bei der obersten Streifensequenz auch um einen horizontal umlaufenden Fries handelt.

²⁷⁵⁴ Im Gegensatz zur frühgeometrischen Halsamphora Inv. 13678 besitzt das Halsdekor der mittelgeometrischen Halsamphora zwei weitere Friese, die aufgrund ihrer diagonalen Zickzack-Struktur strukturell ambivalent sind, d. h. sie können sowohl eine vertikal als auch eine horizontalsymmetrische Struktur unterstützen. Durch die Ausprägung einer bilateralen Symmetrie im Feld der beiden Mäander-Module werden die beiden Zickzack-Module überwiegend vertikal – mit bilateralen Symmetrien versehen – ausgerichtet wahrgenommen.

unterstützt die aufstrebende Form des Vasenhalses.²⁷⁵⁵ Doch wird andererseits eine Geschlossenheit des Dekors auch innerhalb der Halszone erreicht, da die oberste Streifenfolge nicht nur das Halsdekor horizontal abschließt, sondern auch aufgrund des horizontalen Umlaufs eine Kongruenz zu den horizontal umlaufenden Streifenfolgen des Dekors des Vasenkörpers herstellt.²⁷⁵⁶

6.2.6.1.3. Spätgeometrische Halsamphora,

vermutlich aus Glyphada/Athen Inv. 21166²⁷⁵⁷

Über einer breiten dunklen Zone, die den Fuß und das untere Viertel des Vasenkörpers umfasst, folgt bis zum Schulterabsatz eine hellgrundige Zone, die mit feinen, dicht aufeinander folgenden, horizontal umlaufenden dunklen Streifen bedeckt ist. Nach oben schließt sich ein horizontaler Fries an, der aus einer alternierenden Reihung von jeweils acht vertikalen Strichen und dem dunkelfarbenen Motiv der sogenannten Doppelaxt besteht. Die Spitzen der beiden waagrecht orientierten Dreiecke, den beiden Elementen der Doppelaxt, treffen in den spätgeometrischen Dekoren wieder aufeinander, sodass sowohl eine inversive Leseweise der hellgrundigen sogenannten Sanduhr als auch eine vierfache Rotationssymmetrie des gesamten Motivs – Doppelaxt und inversive Sanduhr – möglich ist. Eine Streifensequenz mit der Farbfolge Hell – Dunkel – Hell – Dunkel – Hell trennt den Fries mit der Doppelaxt von der dunklen Zone der oberen Schulterareals, in dem auch die Ansätze der beiden vertikalen Henkel sitzen.²⁷⁵⁸ Eine analoge Streifensequenz setzt die Schulter vom Vasenhals ab, doch ist sie nicht umlaufend, sondern sie bildet jeweils den Basisfries des Halsfeldes zwischen den Henkeln, während beide Henkelzonen selbst vom Dekor ausgespart bleiben und nur mit dunkler Farbe bedeckt sind. Über der Streifenfolge verläuft ein sogenannter Wolfszahnfries. Von einer horizontalen und einer vertikalen Streifensequenz mit der Farbfolge Dunkel – Hell – Dunkel – Hell – Dunkel [Ausbildung einer horizontalen bzw. einer bilateralen Symmetrie] umgeben,

²⁷⁵⁵ Analog wird bereits die aufstrebende Form des Vasenkörpers durch den bilateralsymmetrisch orientierten horizontal umlaufenden Fries im Bereich des größten Umfangs des Vasenkörpers unterstützt. Dies gilt ebenso für den analogen Fries im Bereich der Vasenmündung.

²⁷⁵⁶ Coldstream hebt die Präzision der mittelgeometrischen Dekore hervor, die u. a. genau mit den Henkelansätzen abschließen und bescheinigt diesen Dekoren darüber hinaus auch eine Harmonie in Bezug auf die Relation zwischen Dekor und Gefäß: John Nicholas Coldstream, *Geometric Greece 900-700 BC*, London 2003, S. 61, S. 73.

²⁷⁵⁷ Nota Kourou, *Attic and Atticizing Amphorae of the Protogeometric and Geometric Periods*, CVA Griechenland 8, Athen 2002, Taf. 22,1-3.

²⁷⁵⁸ Die Außenseite der Henkel ist auch in diesem Dekor wieder mit horizontalen, parallel gesetzten Strichen bedeckt, deren Ausrichtung sowohl das Muster des mittleren Teils des Vasenkörpers als auch das Muster der rahmenden Streifensequenzen des Halsfeldes wieder aufnimmt.

präsentiert sich jeweils im zentralen Halsfeld auf beiden Seiten des Halses eine Folge schrägschraffierter sogenannter Zinnenmäander mit bilateralsymmetrischer Struktur.²⁷⁵⁹ Nach oben schließt eine weitere Streifenfolge, welche sich analog zur Streifenfolge unterhalb des Zinnenmäander-Frieses verhält, das Dekor des Halsfeldes ab. Der Fries der Mündung nimmt in kleinerem Maßstab motivisch den Doppelaxt-Fries vom breitesten Umfang des Vasenkörpers wieder auf.

Die vertikale, bilateralsymmetrische Ausrichtung des Zinnenmäanders sowohl in der normalen als auch in der inversen Leseweise kann als ein Hinweis nicht nur auf eine Kontinuität in Bezug auf die Ausbildung bilateralsymmetrischer Symmetrien innerhalb des Halsfeldes, sondern auch in Bezug auf eine Verstärkung²⁷⁶⁰ dieser Intention in den spätgeometrischen Dekoren gewertet werden. Eine Neuerung innerhalb des Dekors des Halsfeldes stellt hingegen der flankierende vertikale Abschluss des Zinnenmäander-Frieses in Form einer vertikalen Streifensequenz dar. Zwar sind die vertikalen Streifenfolgen von den horizontalen Streifensequenzen abgesetzt, sodass im Auge des Betrachters keine umlaufende Rahmung entstehen kann, doch durch die vertikalen Streifenfolgen erfährt der Zinnenmäander auch eine eindeutige Absetzung vom Dekor der Henkel und gleichzeitig erfahren die ornamentalen Elemente innerhalb dieser Feldes eine Komprimierung. Dabei tritt das horizontale Element, welche die Hakenmäander noch nachhaltig bestimmt, im Zinnenmäander weitgehend zurück, sodass dem Bestreben nach Vertikalität innerhalb des Halsdekors strukturell nichts mehr entgegensteht.

In Bezug auf die orthogonale Ausrichtung des gesamten Vasendekors lassen sich drei unterschiedliche, recht deutlich voneinander getrennte Zonen aufzeigen. In der untersten Zone, die sich vom Fuß bis zum weitesten Umfang des Gefäßumfangs erstreckt, ist das Dekor vollständig horizontal orientiert, jedoch ohne dass sich horizontale Symmetrien im Auge des Betrachters aufbauen, da die analogen, eng aufeinander folgenden horizontal umlaufenden Streifen eine

²⁷⁵⁹ Der Zinnenmäander im Halsfeld setzt sich aus drei nach oben und zwei nach unten offenen Elementen zusammen, sodass sich durch die Mittellinie des nach oben offenen mittleren Elements jeweils eine vertikale Symmetrieachse konstituiert.

²⁷⁶⁰ Für eine Verstärkung dieses Phänomens spricht der Einsatz des Zinnenmäanders anstelle des Hakenmäanders, da sich beim Zinnenmäander nicht nur in der inversen, sondern auch in der regulären Betrachtungsweise eine bilaterale Symmetrieachse konstituiert. Der Zinnenmäander-Fries nimmt aufgrund der bilateralsymmetrischen Struktur seiner einzelnen zinnenförmigen Elemente Bezug zu den beiden vertikalen Henkeln. Aufgrund dieser Beziehung bildet sich eine bilaterale Symmetrieachse in der mittleren u-förmigen Haste des Hakenmäander-Frieses aus. Verstärkt wird diese Symmetrieachse durch die flankierenden vertikalen Streifensequenzen, sodass ein Schema entsteht, das sich analog einer Triglyphen-Metopen-Konfiguration verhält. Ein wichtiges Indiz dafür, dass eine bildfeldartige Struktur in dem abgeschlossenen Halsbereich entsteht, stellen die zahlreichen figural darstellenden Motive dar, die sich in spätgeometrischen Dekoren häufig finden; siehe dazu u. a.: Nota Kourou, *Attic and Atticizing Amphorae of the Protogeometric and Geometric Periods*, CVA Griechenland 8, Athen 2002, Taf. 49,1-3. In diesem Fall steht zwischen den beiden antithetisch angeordneten Pferden ein vertikales Ornamentband, mithin handelt es sich um ein reguläres Triglyphen-Metopen-System, welches beide Seiten des Halsbereichs der Halsamphora umfasst.

derartige Ausprägung im Auge des Betrachters verhindern.²⁷⁶¹ Im Bereich der Schulter tritt in Gestalt des umlaufenden Frieses mit einer alternierenden Reihung vertikaler Striche und Doppeläxte ein struktureller Paradigmenwechsel ein, wobei das Modul der Doppelaxt die Rolle eines strukturellen Verbindungsgliedes zwischen dem horizontal orientierten Dekor im unteren Teil des Vasenkörpers und der Ausbildung von überwiegend vertikal orientierten Mustern im Halsbereich übernimmt.

Das Modul der Doppelaxt zeigt zum einen eine vertikale Achse und korrespondiert durch diese Ausprägung nicht nur formal mit dem zweiten Motiv seines eigenen Frieses, den parallel gesetzten vertikalen Strichen, sondern antizipiert darüber hinaus zusammen mit diesen die sich kopfwärts anschließende vertikale Ausrichtung des Dekors im Halsbereich. In der inversiven Leseweise der Doppelaxt kann sich im Auge des Betrachters eine fiktive horizontale Mittellinie aufbauen, die genau auf der Höhe verläuft, auf der sich jeweils die Spitzen der aufeinanderstoßenden weißen Dreiecke des inversiven Doppelaxt-Motivs, der sogenannten Sanduhr, treffen. Am Kreuzungspunkt der beiden weißen und der beiden schwarzen Dreiecke bilden sich jedoch nicht nur bilaterale und horizontale Symmetrien aus, sondern die hellen und dunklen Motive verbinden sich auch zu einem finiten, rotationssymmetrischen Motiv. Es ist die erste Ausbildung eindeutig wahrnehmbarer symmetrischer Relationen innerhalb dieses Dekors, denen in der nach oben sich anschließenden Zone zunächst keine äquivalente Struktur folgt, denn sowohl der an den Doppelaxt-Fries anschließenden Streifensequenz – der letzten Streifenfolge im Bereich des Vasenkörpers – als auch der ersten Streifenfolge im Halsbereich fehlt eine eindeutige Ausprägung einer horizontalen Symmetrieachse. Sowohl die Korrespondenz zum Streifen-Dekor im unteren Teil des Vasenkörpers als auch die Korrespondenz zu den Streifen im Bereich des Halses hindern den Betrachter an der Ausbildung von horizontalen Symmetrieachsen innerhalb der Streifensequenzen.

Innerhalb der Halszone dominieren – abgesehen von den abschließenden horizontalen Streifensequenzen – vertikale Symmetrien, die als Folgen von bilateralen Symmetrieachsen wahrgenommen werden. Diese Achsen kann das Auge des Betrachters in die einzelnen Motive des Dreieckbandes und in die einzelnen Motive des horizontalen Frieses des Hakenmäanders legen. Auch die vertikalen Henkel unterstützen trotz ihrer horizontalen Bemalung, die mit dem Dekor des unteren Teils des Vasenkörpers korrespondiert, die vertikale Ausrichtung des Halsdekors. Die dunklen, flächig ausgemalten, bilateralsymmetrischen, als vertikal aufstrebende Motivreihe wahrgenommenen Dreiecke des sogenannten Wolfszahn-Motivs im zweiten Fries des

²⁷⁶¹ Vergleiche dazu das Dekor im analogen Bereich der mittelgeometrischen Halsamphora. Hier fand über die horizontale Ausrichtung des Dekors hinaus eine weitgehende horizontale Symmetrisierung statt.

Halsbereiches antizipieren die vertikale Ausrichtung des Halsdekors.²⁷⁶² Die inversiven, hellgrundigen hängenden Motive hingegen korrespondieren formal mit den oberen hellgrundigen Dreiecken des sogenannten Sanduhr-Motivs und vernetzen dadurch das Dekor des Halses mit dem Dekor im oberen Teil des Vasenkörpers. Sie unterstützen damit die strukturelle Funktion der vier horizontalen Streifensequenzen, die darin besteht, das gesamte Dekor in eine horizontal orientierte Struktur einzubetten und die einzelnen heterogenen Friese miteinander zu vernetzen.

6.2.6.2. Analyse spätgeometrischer Dekore mit figuralen Darstellungen

6.2.6.2.1. Attisch spätgeometrische Halshenkelamphora der sogenannten Dipylon-Werkstatt in München Inv. 6080 mit Tierfriesen²⁷⁶³

Das Dekor besteht aus umlaufenden Friesen, solange die Konstruktion des Gefäßes dies erlaubt. Im Bereich der Henkelzonen erzwingen die Henkel gleichsam die Trennung der Muster. Abgesehen vom Fuß und dem unteren Teil des Vasenkörpers, deren Dekor aus zunehmend breiteren horizontal umlaufenden dunklen Streifen, alternierend mit Streifensequenzen in der Farbfolge Hell – Dunkel – Hell besteht, ist das Gefäß inklusive der Henkel vollständig mit horizontal umlaufenden ornamentalen bzw. figural darstellenden Zonen bedeckt. Mit Ausnahme der Streifensequenzen²⁷⁶⁴, welche sich meist in der Abfolge Dunkel – Hell – Dunkel – Hell – Dunkel zwischen die einzelnen Friese schieben²⁷⁶⁵, setzt sich das Dekor des Vasenkörpers oberhalb der dunklen Streifenzone aus zwölf Ornamentzonen zusammen. Sieht man von dem überwiegend dunkelfarbenen Dekor der unteren Zone des Vasenkörpers ab, so wird die darüber liegende Fläche durch zwei nach links laufende Mäanderbänder in drei Zonen unterteilt.²⁷⁶⁶ Der unterste figural darstellende Fries (1) zeigt pickende, nach rechts ausgerichtete langhalsige Vögel mit flächig ausgemalten dunklen Körpern.²⁷⁶⁷ Über einer Streifensequenz mit drei dunklen Streifen (1') folgt ein Fries (2), der sich als helles [aufrecht stehende Dreiecke] oder

²⁷⁶² Daran ändert auch der Doppelaxt-Fries im Bereich der Mündung nur wenig, da die geringe Größe der Motive dazu führt, dass vor allem die vertikale Ausrichtung der parallel gesetzten Streifen vom Betrachter wahrgenommen wird und die symmetrischen Valenzen der sogenannten Doppeläxte vernachlässigt werden.

²⁷⁶³ CVA München 3 Taf. 106-107,2-4; s. dazu auch: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. I.

²⁷⁶⁴ Sechs Streifensequenzen trennen fünf horizontal umlaufende dunkle Streifen voneinander.

²⁷⁶⁵ Nur als Binnengliederung zwischen gespiegelten Wolfszahn-Friesen und horizontalen Doppelzickzack-Mustern bzw. Rautenmustern reduziert sich die Streifensequenz auf die Folge Dunkel-Hell-Dunkel.

²⁷⁶⁶ Dabei korrespondiert die Höhe der Zone, die unterhalb des ersten umlaufenden Mäanders liegt, mit der Höhe der Streifenzone des Fußes und des untersten Teils des Vasenkörpers; die Höhe der mittleren, zwischen den beiden umlaufenden Mäandern eingeschlossenen Zone korrespondiert hingegen mit der Höhe der obersten ornamentalen Zone des Vasenkörpers.

²⁷⁶⁷ Simon meint eventuell Kraniche zu erkennen: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, S. 32; Lullies im CVA-Band spricht von Gänsen: CVA München 3, S. 10. Über den Vogelhälsen sind nach Lullies Sanduhr-Motive als Füllornamente eingestreut, doch da die Motive nicht hochkant, sondern quer angeordnet sind, handelt es sich strenggenommen um sogenannte Doppelaxt-Motive; zum Unterschied zwischen dem Motiv der Sanduhr und der Doppelaxt siehe auch: Norbert Kunisch, *Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium*, Köln 1998, S. 138-144 Abb. 55-57.

als schraffiertes Zickzackband [hängende Dreiecke] lesen lässt. Fasst man das schraffierte Zickzackband – analog dem schraffierten Mäander – als positives Muster auf, so kann dies als ein Wolfszahnfries gelesen werden, der sich aus hängenden, schraffierten Dreiecken zusammensetzt. Eine Streifensequenz (2′) aus zwei dunklen Streifen begrenzt den Wolfszahnfries nach oben. Es folgt ein kleinformatiger doppelter Zickzackfries bzw. ein Rhombenfries mit eingestellten Punkten (3), der die ihn horizontal umschließenden Streifensequenzen (2′) (3′) nicht tangiert. Auf der oberen Streifensequenz (3′) sitzt ein Fries (4), der eine inverse Form von (2) darstellt, mithin als horizontale Spiegelung von (2) gelesen werden kann. In diesem Fall verläuft die horizontale Symmetrieachse durch die Punktreihe, die in die Mitte der Rhomben von Fries (3) eingestellt sind. Die Friese (2) bis (4) bilden in diesem Fall eine übergeordnete Einheit. Für die Intention dieser Leserichtung spricht, dass zwischen diesen drei Friesen nur jeweils Streifensequenzen mit zwei dunklen Linien und nicht Streifensequenzen mit drei dunklen Linien eingesetzt worden sind. Dies bedeutet, dass man dem Betrachter die durch eine horizontale Spiegelung stärkere Einbindung der Friese durch eine Reduzierung der trennenden Sequenzen verdeutlicht. Nach oben wird die Fries-Trilogie wiederum von einer Streifensequenz mit drei dunklen Streifen abgeschlossen (4′). Es folgt ein nach links ausgerichtetes Mäanderband (5), nach oben von einer Streifenfolge mit drei dunklen Streifen (5′) begrenzt. Darüber schiebt sich ein breites umlaufendes Schachbrettmuster mit zehn übereinander gesetzten Quadraten (6), über dem ein weiterer Rhombenfries (7), horizontal flankiert von jeweils drei Streifenfolgen (6′), (7′), sitzt.

Der Rhombenfries markiert den Übergang vom weitesten Umfang des Gefäßes hin zur steil abflachenden Schulter. Im Schulterbereich folgt ein weiteres nach links ausgerichtetes Mäanderband (8), das nach oben von einer Streifenfolge mit drei dunklen Streifen begrenzt wird. Oberhalb des obersten Streifens dieser Sequenz setzen die beiden vertikalen Henkel an, sodass der folgende Fries (9), der sich aus einer Reihung nach rechts orientierter liegender Steinböcke²⁷⁶⁸ mit flächig ausgemalten Körpern und linearen, rückwärts ausgerichteten Hals- und Kopfbereichen konstituiert²⁷⁶⁹, nur jeweils von Henkel zu Henkel verlaufen kann.²⁷⁷⁰ Über der horizontal abschließenden Streifensequenz (9′) wird die Musterfolge (2) bis (4) mit gespiegeltem Wolfszahnfries und eingeschlossenem Rhombenmuster wiederholt, d. h. (10) = (2),

²⁷⁶⁸ Eingestellt in den hellgrundigen Fries sind dunkel konturierte, hellgrundige und flächig dunkel ausgemalte Doppelaxt-Motive, die oberhalb der zurückgewandten Köpfe auf dem Friesgrund zu schwimmen scheinen. An weiteren Füllornamenten finden sich Kreuze, Sterne, gegitterte Dreiecke und spitze Winkel: CVA München 3, S. 10.

²⁷⁶⁹ Infolge der Rückwärts-Gewandtheit hebt sich das Bewegungsmotiv der nach rechts ausgerichteten Steinbockkörper und der nach links orientierten, rückwärts gewandten Körper wieder auf.

²⁷⁷⁰ Auf der einen Vasenseite befinden sich sieben, auf der anderen Vasenseite acht liegende Steinböcke: CVA München 3, S. 10.

(10[‘]) = (2[‘]), (11) = (3), (3[‘]) = (11[‘]) und (12) = (4). Im Gegensatz zur gespiegelten Musterfolge (1[‘]) bis (4[‘]) schließt jedoch die wiederholte Musterfolge asymmetrisch, da die horizontal bekrönende Streifenfolge (12[‘]) auf einen dunklen Streifen beschränkt ist.

Der Hals setzt sich mit einem breiten dunklen Band (13) vom Vasenkörper ab. Die sich zur Mündung hin anschließenden Friese sind bis einschließlich des obersten Mäanderfrieses (18) nicht umlaufend, sondern enden jeweils vor der vertikalen Henkelzone, auf beiden Seiten begrenzt von einem vertikalen dunklen Streifen. Ein schmaler dunkler Streifen (13[‘]) rahmt horizontal den ersten Mäanderfries im Halsbereich (15) von unten, eine Streifenfolge mit drei dunklen Streifen (15[‘]) schließt ihn horizontal nach oben ab. Darauf sitzt ein etwa doppelt so breiter Doppelmäander (16) mit drei Mustersequenzen pro Vasenseite. Die Mäander-Sequenzen schließen jeweils links mit einer vertikalen Haste ab, die vom unteren Niveau dieses Musters bis zu dessen oberem Abschluss reicht. Über dem oberen horizontalen Abschluss des Doppelmäanders mit einer Streifenfolge aus drei dunklen Streifen (16[‘]) folgt ein weiterer Rhombenfries (17), der ebenfalls von einer analogen Streifensequenz (17[‘])²⁷⁷¹ nach oben hin begrenzt wird. Ein weiteres, nach links orientiertes Mäanderband (18) schließt sich an, dessen obere horizontale Hasten in Bezug auf die Höhe mit dem obersten Ansatz der beiden Henkel korrespondieren. Daher können die beiden dunklen Streifen der folgenden Streifensequenz (18[‘]) wieder horizontal um den Hals herumlaufen. Auf dem oberen Streifen stehen äsende, den Kopf auf den Grund gerichtete, nach rechts gewandte Damhirsche mit Füllornamenten (19).²⁷⁷² Eine Streifenfolge aus zwei dunklen Streifen (19[‘]) schließt das Dekor zur dunkel bemalten (20) Unterseite der Lippe hin ab. Von einem Streifen [(20[‘]) und (21[‘])] flankiert, schmückt ein weiterer Rhombenfries (21) die Außenseite der Lippe.

Abgesehen von den unterschiedlichen Streifensequenzen, die sich als trennende Zonen zwischen die ornamentalen und figural darstellenden Friese schieben, setzt sich das gesamte Dekor aus Mäanderbändern – vier einfachen Mäanderbändern nach links und einem nach rechts orientierten Doppelmäander-Band –, fünf Rhombenmustern, vier Wolfszahn-Friesen, drei unterschiedlichen zoomorphen Friesen, deren Motive allesamt nach rechts orientiert sind, und einem Schachbrettmuster mit zehn Registern zusammen. Da sich im Dekor des Vasenkörpers die Bewegungsrichtungen der beiden nach rechts orientierten Tierfriese und der beiden nach links ausgerichteten Mäanderbänder neutralisieren, dominiert im Auge des Betrachters ein statischer Eindruck, der durch das breite, flächengebundene Schachbrettmuster, das sich dicht

²⁷⁷¹ Diese Streifensequenz (17[‘]) sitzt etwa in Höhe der Henkelansätze.

²⁷⁷² Zwischen ihren Beinen sind gegitterte Rhomben eingestellt und oberhalb ihrer Rücken laufen horizontale Zickzacklinien. In unregelmäßigen Abständen werden auch einige Doppelaxt-Motive eingestellt.

unterhalb des breitesten Umfangs des Gefäßes befindet, ausgelöst wird. Eine strukturelle Bestätigung erhält dieser Eindruck durch die beiden horizontal gespiegelten Wolfszahn-Zonen im unteren und oberen Bereich des Vasenkörpers.²⁷⁷³ Auch im Dekor des Halses findet eine weitgehende Neutralisierung der unterschiedlichen Bewegungsrichtungen statt, da die beiden nach links orientierten Mäander durch den nach rechts ausgerichteten Doppelmäander neutralisiert werden. Lediglich die nach rechts ausgerichteten Damrehe im obersten Halsbereich stören das Gleichgewicht. Doch die ruhige Position der Beine und der zum Boden herabgesenkte Kopf tragen ebenso zu einem statischen Charakter des Frieses bei wie die punktuell entstehenden bilateralen Symmetrien in den gegitterten Rhomben, die unterhalb der Tierkörper zwischen den Vorder- und Hinterbeinen eingestellt sind. Am bewegtesten präsentieren sich dem Betrachter die Dekore der beiden Henkelaußenseiten mit jeweils einer von Punktlinien eingefassten Schlange, in deren Windungen vier gegitterte Rhomben²⁷⁷⁴ sitzen. Formal lässt sich jedoch auch dieses Muster aus Bezügen zum Gefäßdekor ableiten: Die Windungen der Schlange stellen eine kurvilineare Variante des Zickzackbandes dar und jede der fünf singulären Rhomben verkörpert das ornamentale Modul der fünf Rhombenfrieze. Darüber hinaus korrespondieren die fünf singulären Rhomben in dem Schlangenmuster auch mit den singulären Rhomben, die als Füllornamente in die Tierfrieze eingestellt sind.

Wie die Analyse des Vasendekors gezeigt hat, konfiguriert sich das rein ornamentale Dekor aus wenigen ornamentalen Elementen bzw. Modulen sowie aus zwei finiten abstrakten bilateral- und rotationssymmetrischen Elementen, dem Dreieck und dem Quadrat. Letzteres lässt sich wiederum als ein an der Basisseite gespiegeltes Dreieck beschreiben, sodass sich strenggenommen das Dekor auf ein abstraktes finites bilateral- und rotations-symmetrisches Element [das Dreieck] und auf ein infinites asymmetrisches Mäander-Modul zurückführen lässt. Aus diesen drei bzw. zwei Elementen konstituiert sich ein flächendeckendes ornamentales Muster. Den drei bzw. zwei rein ornamentalen Komponenten stehen drei figural darstellende Motive gegenüber, die jedoch nicht zu komplexen Darstellungsformen zusammengesetzt werden, sondern sich dem Betrachter als einfache Reihungen präsentieren. Darüber hinaus heben sie sich nicht nur durch ihre flächigen, dunklen Silhouetten von den – abgesehen vom Schachbrettmuster –

²⁷⁷³ Die Breite der unteren gespiegelten Wolfszahn-Zone entspricht in etwa der Breite des Schachbrettmusters und der Breite des Doppelmäanders, d. h. zwei breite und eine etwas schmalere [die zweite gespiegelte Wolfszahn-Zone] Zone im Vasenkörper und eine breite Zone im zentralen Bereich des Halses sind statisch strukturiert. Diese Aufteilung trägt dazu bei, dass das Vasendekor als statisch wahrgenommen wird.

²⁷⁷⁴ Diese Rhomben weisen die gleiche Gitterstruktur auf wie die Rhomben, die zwischen die Beine der Damhirsche in Fries (19) eingestellt sind.

schraffierten bzw. ajourierten rein ornamentalen Elementen ab, sondern auch durch ihren Mangel an formaler Korrespondenzfähigkeit²⁷⁷⁵ mit anderen Friesen.

Auch in Bezug auf die symmetrischen Valenzen ist das Dekor des Vasenkörpers recht ausgewogen. Zwar herrscht aufgrund der dunklen umlaufenden Bänder im untersten Teil des Vasenkörpers und aufgrund der beiden gespiegelten Wolfszahn-Zonen ein leichtes Übergewicht einer horizontalen Symmetrievalenz vor, doch punktuelle bilaterale Symmetrien, die sich in jedem Dreieck des Wolfszahn-Frieses entwickeln, sorgen für einen symmetrischen Ausgleich. Eine Neutralisierung der beiden Valenzen erfolgt – analog der bereits behandelten Beruhigung der Bewegung – in der breiten Zone (6) mit dem Schachbrettmuster. Analog zu den beiden Mäanderbändern entziehen sich auch die beiden Tierfrieze im Dekor des Vasenkörpers jedem Versuch, eine bilaterale oder eine horizontale Symmetrie in diesen Zonen wahrnehmen zu wollen, denn es handelt sich um asymmetrische, lediglich richtungsorientierte Motive. Die Tiermotive besitzen damit unabhängig ihrer figural darstellenden Präsentation strukturell analoge Eigenschaften wie der Hakenmäander.²⁷⁷⁶ Da die Ausrichtung der Tierfrieze den Ausrichtungen der beiden Mäanderbänder im Dekor des Vasenkörpers entgegengesetzt ist, neutralisieren sich die Richtungen.

In der Schulterzone verschiebt sich das leichte Übergewicht einer horizontalen Symmetrievalenz, das sich im Dekor des Vasenkörpers ausgebildet hat, zugunsten einer bilateralsymmetrischen Valenz. Ausgelöst wird dieser Wechsel der dominierenden symmetrischen Valenz durch die flankierenden vertikalen Henkel, die im Auge des Betrachters die Suche nach einem bilateralen Symmetrie-System als vorrangig erscheinen lassen. So wird weniger die durchgehende horizontale Symmetrielinie im Rhombenfries, dafür umso mehr die punktuellen bilateralen Symmetrien der einzelnen Dreiecke in den beiden Wolfszahnfriesen wahrgenommen.

Obwohl die vertikalen Henkel noch etwa zwei Drittel des Halsbereiches flankieren, prägt sich in dieser Zone keine symmetrische Wertigkeit aus. Die Ursache für die symmetrische Absenz ist in den vier asymmetrischen Friesen zu suchen, die abgesehen vom Doppelmäander-Fries (16) nicht einmal eine eindeutig identifizierbare Friesmitte ausbilden.²⁷⁷⁷ So dienen sowohl die

²⁷⁷⁵ Dies gilt jedoch nur für den formalen Aspekt. Wie weiter unten gezeigt wird, bestehen durchaus strukturelle Korrespondenzen zwischen den figural darstellenden Motiven und den rein ornamentalen Elementen.

²⁷⁷⁶ Dies wird für den Betrachter vor allem in der Partie des Dekors deutlich, in denen ein nach rechts orientierter Tierfries (9) über einem nach links ausgerichteten Mäanderfries (8) steht. Darüber hinaus vollziehen die nach rechts orientierten Steinböcke mit ihren zurückgewandten Köpfen ein Biegungsschema innerhalb ihrer Körperachsen, das den Vor- und Rückwärtsbewegungen des Mäander-Motivs verwandt ist.

²⁷⁷⁷ So ist selbst die Anzahl der einzelnen Motive in den drei Mäanderfriesen unterschiedlich. Während der unterste Mäanderfries (15) aus fünf Modulen und einer aufsteigenden Haste besteht, zeigt der mittlere Doppelmäander-Fries (16) drei Module und eine aufsteigende Haste, und im obersten Mäanderfries (18) präsentieren sich sechs Module. So kann sich im Auge des Betrachters nur im Doppelmäander-Fries aufgrund der drei Module zumindest so etwas wie ein Musterzentrum ausbilden. Doch weder in einem der vier asymmetrischen Frieze noch in dem kleinenformatigen Rhombenfries kann sich eine bilaterale Symmetrieachse ausbilden.

vertikalen Henkel als auch die drei in Feldern fixierten Mäanderfriese vor allem dazu, die Augen des Betrachters auf eine Seitenansicht des Gefäßes festzulegen.²⁷⁷⁸ Lediglich die beiden obersten umlaufenden Streifenfolgen und der darin eingeschlossene umlaufende Damrehfries laden wieder ein, dem rechtsläufigen Umlauf des Tierfrieses mit den Blicken zu folgen. Da die Tiere jedoch nicht in einer Bewegung nach rechts, sondern mit gesenktem Kopf äsend dargestellt werden²⁷⁷⁹, überwiegt in der strukturellen Gestaltung der Tiere eine vertikale Statik, welche durch die Ausbildung von punktuellen bilateralen Symmetrien in den Rhomben, die unter den Körpern der Tiere eingestellt sind, verstärkt wird. Daher zeichnet sich das Dekor des Hals- und Mündungsbereichs insgesamt durch eine Präferenz von Vertikalität und die Ausbildung punktueller bilateralen Symmetrien einerseits und einem Fehlen von horizontalen Symmetrien andererseits aus. Das Dekor des Vasenkörpers hingegen ist im unteren Bereich vollständig und in den Zonen unterhalb der Schulter weitgehend von horizontalen Symmetrien geprägt. Lediglich im Bereich der Schulter findet ein Ausgleich zwischen beiden symmetrischen Valenzen statt.

6.2.6.2.2. Attisch spätgeometrische Bauchhenkelamphora aus dem Kerameikos in Athen Inv. 804 des sogenannten Dipylonmeisters²⁷⁸⁰

Da eine mit Maßangaben versehene detaillierte Auswertung des gesamten Dekors bereits in einem Aufsatz von Andreae aus dem Jahr 1979²⁷⁸¹ vorliegt, wird im folgenden Abschnitt auf eine durchgehende Analyse des gesamten ornamentalen Dekors der Bauchhenkelamphora im Text verzichtet. Notwendige detaillierte Angaben zu den einzelnen Friesen werden jedoch in

²⁷⁷⁸ Die vertikalen Henkel erreichen dieses Ziel dadurch, dass sie es dem Betrachter verwehren, einen Blick um den Vasenhals herum zu werfen. Die drei Mäandermotive verstärken diese Intention dadurch, dass sowohl ihre ersten aufsteigenden Hasten auf der rechten Seite als auch ihre letzte aufsteigende Haste auf der linken Seite keinen direkten Kontakt mit der jeweiligen seitlichen Begrenzung besitzen.

²⁷⁷⁹ Auch die beiden Tierfriese des Vasenkörpers sind durch einen Mangel an Bewegung gekennzeichnet. So entspricht die Reihung der pickenden Vögel in Fries (1) der Struktur eines Zickzackmusters. Die rückwärtigen, im Bereich des Oberschenkels aufgestellten Beine der gelagerten Steinböcke in Fries (9), präsentieren in ihrer Verbindung mit dem diagonal von hinten oben nach vorne unten verlaufenden Körper eine Haltung, die sich in der graphischen Struktur in eine Diagonale von links oben nach rechts unten umsetzen lässt. Der Hals, der jeweils rechts unten ansetzt und in einem hohen Bogen zum hinteren Teil der Rückenlinie verläuft, besitzt strukturell mit den mitunter fast rechtwinklig umgebogenen Gliedmaßen [man vergleiche Hinterbein und Halsansatz] eine Nähe zum Mäander-Motiv.

²⁷⁸⁰ Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 4-5; Paolo Enrico Arias, Max Hirmer, *Tausend Jahre Griechische Vasenkunst*, München 1960, Abb. 4. Eine Analyse über die Beziehung zwischen den Maßen der Bauchhenkelamphora 894 und ihrem Dekor findet sich bei: Bernard Andreae, *Zum Dekorationsssystem der geometrischen Amphora 804 im Nationalmuseum Athen*, in: Günter Kopcke, Mary B. Moore (ed.), *Studies in Classical Art and Archeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, New York 1979, S. 1-16. Zur Schwierigkeit der Einordnung der Dipylon-Werkstatt in die geometrischen Stilphasen siehe vor allem: Gerda Nottbohm, *Der Meister der großen Dipylon-Amphora in Athen*, *JdI* 58, 1943, S. 1-31; zum Problem der geometrischen Phaseneinteilung in Bezug auf die spätgeometrische Vasenmalerei siehe auch: Peter Kahane, *Ikologische Untersuchungen zur griechisch-geometrischen Kunst*, *Antk* 16, 1973, S. 115 Anm. 6.

²⁷⁸¹ Bernard Andreae, *Zum Dekorationsssystem der geometrischen Amphora 804 im Nationalmuseum Athen*, in: Günter Kopcke, Mary B. Moore (ed.), *Studies in Classical Art and Archeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, New York 1979, S. 1-16

die Anmerkungen gestellt. Stattdessen konzentriert sich die Analyse auf die Untersuchung der Relation zwischen Ornament und den figuralen Darstellungen, insbesondere zu den menschlichen Figurendarstellungen.

Obwohl es sich bei der Amphora 804 um eine Bauchhenkelamphora handelt, weist das Dekor – dies gilt vor allem für das Dekor im Bereich des Vasenkörpers unterhalb der Henkelzone²⁷⁸² – einige strukturelle Gemeinsamkeiten mit dem Dekor der im vorherigen Abschnitt analysierten Halshenkelamphora auf. Zwar ist der untere Teil des Vasenkörpers nur unvollständig erhalten, doch bestand auch hier vermutlich der unterste ergänzte Teil²⁷⁸³ aus einer dunklen Zone, der im oberen Bereich dieser Zone von zwei Streifensequenzen unterteilt wird, die horizontale Mittellinien ausbilden²⁷⁸⁴, sodass sich nicht nur in den Streifensequenzen selbst, sondern auch in den dazwischenliegenden dunklen Zonen horizontale Symmetrien ausbilden können. Die Streifenfolge als horizontal gliederndes Motiv mit einer ausgebildeten horizontalen Symmetrielinie wird bis zum oberen Ende der Halszone durchgehalten. Lediglich hinsichtlich der Farbe der jeweiligen horizontalen Symmetrielinie und dem dadurch bedingten veränderten Farbwechsel unterscheiden sich die Streifenfolgen zwischen den dunklen Zonen und den Streifensequenzen des gesamten restlichen Dekors.²⁷⁸⁵

²⁷⁸² Die Henkelzone liegt oberhalb des größten Vasenumfangs.

²⁷⁸³ Zur Unsicherheit über die Gesamthöhe der Vase aufgrund des ergänzten Teils siehe vor allem: Bernard Andreae, Zum Dekorationssystem der geometrischen Amphora 804 im Nationalmuseum Athen, in: Günter Kopcke, Mary B. Moore (ed.), *Studies in Classical Art and Archeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, New York 1979, S. 1; zu den Maßen der ergänzten Amphora siehe: CVA Athen 1 III H d, S. 8 Taf. 8.

²⁷⁸⁴ Die beiden horizontal umlaufenden Streifensequenzen zeigen die Streifenfolgen: Hell – Dunkel – Hell – Dunkel – Hell und bilden daher eine horizontale Mittelsymmetrie im hellen Streifen aus.

²⁷⁸⁵ Im Gegensatz zu den Streifensequenzen im untersten Teil des Vasenkörpers, welche die Farbfolge Hell – Dunkel – Hell – Dunkel – Hell zeigen und daher eine horizontale Mittelsymmetrie im hellen Streifen ausbilden, präsentieren sich – bis auf wenige Ausnahmen – die Streifensequenzen des Vasenkörpers und des Vasenhalses mit der Farbfolge Dunkel – Hell – Dunkel – Hell – Dunkel und bilden dadurch eine dunkle horizontale Mittellinie aus. Ausnahmen in der Farbfolge finden sich immer dann, wenn eine dunkle Zone in das Dekor integriert wird, d. h. bezogen auf die Vase Inv. 804, am Übergang vom Vasenkörper zum Hals und im Bereich der Mündung. Auch eine Verringerung der Streifenfolgen von drei auf zwei findet sich – analog zum Dekor der Halshenkelamphora Inv. 6080 – im Dekor von Inv. 804, und zwar immer in den Fällen, in denen mehrere Friese zu einem engeren Musterkontext zusammengestellt werden. Dabei handelt es sich – analog zu Inv. 6080 – um eine Kombination aus drei Friesen: Einen Wolfszahnfries, einen gespiegelten Wolfszahnfries und einen dazwischen liegenden doppelten Zickzackfries bzw. einen Rautenfries mit eingestellten Punkten in der Rautenmitte. Im Gegensatz zu dem Dekor von Inv. 6080 werden die einzelnen Friese jedoch nicht nur durch eine horizontal umlaufende Streifenfolge, sondern durch zwei umlaufende Streifenfolgen, die einen doppelten Zickzackfries bzw. einen Rautenfries, in dessen Mitte dunkle Punkte eingestellt sind aufweisen, umschlossen. Der Rautenfries stellt in Bezug auf Symmetriewertigkeiten einen Ausgleich zwischen horizontalen und bilateralsymmetrischen Valenzen dar. Darüber hinaus weisen die eingestellten Punkte auf die rotationssymmetrische Valenz des Musters hin. Die Einbindung dieses Muster in die trennenden Streifensequenzen weist darauf hin, dass man bei diesem Dekor stark auf einen Ausgleich der unterschiedlichen Symmetriewerten hinarbeitet, denn das Muster wird – in Verbindung mit den flankierenden Streifenfriesen – zwischen jedem großformatigeren ornamentalen Fries eingeschoben. Für eine intendierte Einheit der Sequenz Streifenfolge – Rhombenfries – Streifenfolge spricht, dass alle drei Friese etwa gleich breit sind: Bernard Andreae, Zum Dekorationssystem der geometrischen Amphora 804 im Nationalmuseum Athen, in: Günter Kopcke, Mary B. Moore (ed.), *Studies in Classical Art and Archeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, New York 1979, S. 5.

Diese Dominanz der horizontalen Symmetrien innerhalb des Dekors im unteren Bereich des Vasenkörpers wird jedoch schon durch den ersten ornamentalen Fries (1), einem aufrecht stehenden flächig dunkel ausgemalten Wolfszahn-Fries, gebrochen, da sich in den einzelnen Dreieck-Motiven bilaterale Symmetrien ausbilden.²⁷⁸⁶ Doch die diskrete Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz, die der Betrachter gleichzeitig als Vertikalisierung des Dekors wahrnimmt, wird bereits im folgenden Fries (2), der sich lediglich aus einer Punkt-Reihung konstituiert, zurückgenommen. Die sich aufwärts anschließende Fries-Triade (3*), die sich aus einer flankierenden Streifenfolge und einem doppelten Zickzackmuster bzw. einem Rhombenfries mit eingestellten dunklen Punkten in den Zentren zusammensetzt, fungiert als das am häufigsten trennende Element zwischen den ornamentalen Friesen.²⁷⁸⁷ Darüber sitzt eine Reihung aus lanzettförmigen Blättern (4) mit einem doppelten Umriss und einer diagonalen Binnenschraffur.²⁷⁸⁸ In dieser Ausführung präsentiert sich das Blattmotiv als ein ornamentales Kompositum: Während der doppelte Kontur dem Struktur-Prinzip der linearen Dissoziation folgt, analogisiert die diagonale Binnenschraffur die formale Struktur des Mäanderbandes. In Bezug auf die symmetrische Struktur unterliegen die einzelnen Blattmotive einem bilateralen Aufbau und ihre langgezogene Körper leiten eine Vertikalisierung im Dekor ein, die sich nach einem erneuten symmetrischen Ausgleich durch eine weitere Friestriade (5*) in einem diagonal schraffierten Zinnenmäanderband (6) fortsetzt. An eine weitere Friestriade (6*) schließt sich ein nach links orientierter diagonal schraffierter Mäander (7)²⁷⁸⁹ an, der aufgrund seiner sowohl vertikalen als auch horizontalen Ausrichtung zu einer Ausgewogenheit zwischen beiden Achsen beiträgt. Über einer weiteren Friestriade (8*) weitet sich das Gefäße zu seinem größten Umfang. Diese Zone besetzt ein diagonal schraffiertes Doppelmäander-Band (9), in dem nicht nur Vertikale und Horizontale zu einem Ausgleich gelangen, sondern auch die linke und die rechte Bewegungsrichtung des Mäandermoduls quasi neutralisiert und damit als

²⁷⁸⁶ Auf eine Zählung im untersten Bereich des Vasenkörpers wird bei der Analyse der Bauchhenkelamphora 804 verzichtet, da der unterste Teil rekonstruiert wurde. Darüber hinaus werden die horizontal umlaufenden Streifenfriese in der Zählung nicht berücksichtigt, um die Zählung übersichtlicher gestalten zu können. Eventuelle Abweichungen in den Streifenfolgen werden erwähnt.

²⁷⁸⁷ Zur Verdeutlichung der Wiederholung wird bei jeder Verwendung dieser Folge der Friesnummerierung ein Sternchen (*) hinzugefügt.

²⁷⁸⁸ Das Blattmotiv, als Einzelmotiv oder als Blattfries findet sich erst in spätgeometrischen Dekoren: John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 26. Das Blattmotiv kann einen einfachen Kontur besitzen und mit einer schräg schraffierten, gegitterten oder einer im Fischgrätmuster ausgeführten Binnenschraffur versehen sein, es kann über einen doppelten Kontur verfügen und mit einer diagonalen oder nahezu horizontalen Binnenschraffur versehen sein oder es kann dreifach konturiert sein. In letzterem Fall wird das linsenförmige Zentrum tongrundig ausgespart; siehe dazu die Abbildungen und Abbildungsnachweise bei: Norbert Kunisch, *Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium*, Köln 1998, S. 233-235 Abb. 90.

²⁷⁸⁹ Während Zinnen- und Hakenmäander etwa gleich breit sind, ist die Blattreihung ca. 0,5cm breiter: Bernard Andreae, *Zum Dekorationssystem der geometrischen Amphora 804 im Nationalmuseum Athen*, in: Günter Kopcke, Mary B. Moore (ed.), *Studies in Classical Art and Archeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, New York 1979, S. 5.

Richtungsintentionen aufgehoben werden. Als Folge dieses Prozesses kehrt Statik in das Dekor ein. Oberhalb einer weiteren Friestriade (10*) setzen die horizontalen Henkel an und in dieser Zone finden sich auch die ersten figuralen Darstellungen (11b), die horizontal (11a, 11c) und vertikal (11links, 11rechts) in ein ornamentales Fries-System eingebettet sind. Typologisch gesehen handelt es sich beim Dekor der Zone zwischen den beiden Henkeln um ein modifiziertes sogenanntes Triglyphen-Modul (11). Modifiziert daran ist, dass die figuralen Darstellungen unten und oben von unterschiedlichen ornamentalen Friesen gerahmt werden²⁷⁹⁰, ein Verfahren, das weder die mykenische Vasenmalerei noch die protogeometrische Vasenmalerei kennt.²⁷⁹¹ Infolge des formal unterschiedlichen horizontalen Einschlusses²⁷⁹² der figuralen Darstellungen wären auch eventuell bilateralsymmetrische vertikale ornamentale Zonen in den Triglyphenflächen nicht in der Lage, ein exakt bilateralsymmetrisches Zentrum in dem Triglyphen-Panel analog zu den dekorativen Lösungen in der mykenischen Vasenmalerei zu erzeugen. Im Dekor von der Amphora 804 gibt es jedoch bereits in den Musterzonen der beiden rahmenden Triglyphenflächen Hindernisse für die jeweilige Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz, die mit derjenigen der gegenüberliegenden Triglyphe übereinstimmt. Zwar trennen auf den beiden Triglyphenflächen jeweils drei vertikale, parallel geführte dunkle Linien²⁷⁹³ zwei dazwischen liegende, auf beiden Triglyphenflächen analog strukturierte Fries-Areale voneinander. Doch zum einen kann innerhalb einer Triglyphenfläche keine streng bilaterale Symmetrieachse entstehen, da jedes Fries-Areal ein vertikal geführtes unterschiedlich konfiguriertes asymmetrisches, diagonal schraffiertes Mäanderband enthält. Zum anderen kann sich zwischen beiden Triglyphenflächen keine bilaterale Symmetriewertigkeit konstituieren, da die Mäanderbänder zwar auf beiden Flächen formal analog, jedoch in unterschiedlichen

²⁷⁹⁰ Da die Figuren in ein ornamentales Dekor eingebettet, mithin zu einer einheitlichen Struktur zusammengefasst worden sind, erhält diese Frieszone nur eine Nummer (11), die beiden unterschiedlichen horizontalen Friesen werden mit (11') – dies entspricht dem unteren ornamentalen Fries und (11'') – dies entspricht dem oberen ornamentalen Fries – gekennzeichnet.

²⁷⁹¹ Eine untere horizontale ornamentale Begrenzung findet sich in einigen früh- und mittelgeometrischen Dekoren mit Triglyphenpaneelen. In diesen Dekoren scheinen die eingestellten konzentrischen Kreise quasi über einer unteren horizontalen ornamentalen Begrenzung zu liegen, die meist aus diagonalen oder in Fischgräten-Muster schraffierten horizontalen Reihung besteht; siehe dazu die Abbildung der geometrischen Bauchhenkelamphora Inv. 2146 aus dem Kerameikos von Athen mit einem Triglyphenfries in der Henkelzone bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 3.

²⁷⁹² In den Beschreibungen zu diesen Dekoren wird zwar oft von Rahmungen gesprochen, doch trifft dieser Terminus nicht zu, da die beiden horizontalen Flanken mit unterschiedlichen ornamentalen Friesen gefüllt werden.

²⁷⁹³ Damit entsprechen diese vertikalen Streifen den horizontal umlaufenden Streifensequenzen. Aufgrund der triadischen Struktur der einzelnen Streifensequenz und der dreifachen Ausführung des vertikalen Streifenmoduls innerhalb einer Triglyphenfläche bildet sich in der mittleren Streifensequenz eine bilateralsymmetrische Mittelachse aus. Doch da die zwischen den Streifensequenzen liegenden Mäanderbänder weder analog noch spiegelverkehrt aufgebaut sind, kann sich zwischen den beiden Mäanderbändern keine bilaterale Symmetrie ausbilden.

Sequenzen aufgebracht wurden.²⁷⁹⁴ Dennoch kann sich, sowohl aufgrund der analogen vertikalen triadischen Streifensequenzen als auch aufgrund der triadischen Struktur der vertikalen Mustersequenz, welche die Fläche der beiden Triglyphen analog gliedert, im Auge des Betrachters – insbesondere auf den ersten Blick – eine latente bilateralsymmetrische Valenz in den Dekoren der beiden Triglyphenflächen ausbilden.²⁷⁹⁵ Dies wiederum hat Konsequenzen für die Wahrnehmung des Feldes mit den figuralen Darstellungen (11b), welches zwischen den beiden Triglyphen liegt: Als Folge der Ausbildung einer latenten bilateralen Symmetrie im Auge des Betrachters richtet sich der Fokus der Wahrnehmung auf das Zentrum der Darstellung, welches eine liegende Figur auf einer Kline zeigt.²⁷⁹⁶ Die Betonung der Mitte sorgt wiederum dafür, dass der Betrachter die beiden Figurengruppen, die – jeweils zum Zentrum hin ausgerichtet – das zentrale Geschehen rahmen, zunächst als analoge Figurenreihung wahrnimmt. Dies geschieht, obwohl die beiden Figurengruppen, die jeweils aus sieben Figuren bestehen, von der formalen Gestaltung her zum Teil beträchtliche Unterschiede aufweisen. Erst allmählich richtet sich die Aufmerksamkeit des Betrachters auf diese Merkmale.²⁷⁹⁷

So stehen links von der Kline sieben Figuren, die – abgesehen von der ersten, der Kline am nächsten stehenden Figur – alle annähernd gleich groß sind, während in der Gruppe rechts von der Kline nur fünf gleich große Figuren dargestellt sind. Die vorderste Figur der rechten Gruppe ist etwa halb so groß wie die elf gleich großen Figuren. Da sie mit einer Hand die Kline berührt und mit dicht geschlossenen Beinen parallel zum Klinenbein steht, wird sie auf den ersten Blick eher als ein zur Kline gehöriges Attribut denn als eine Darstellung einer menschlichen Figur wahrgenommen.²⁷⁹⁸ Ungeachtet der exakten Reihenfolge korrespondieren daher die größenmäßig etwas reduzierten Figuren auf beiden Seiten der Kline – die erste Figur der linken Gruppe

²⁷⁹⁴ Es handelt sich [von außen nach innen] um ein nach unten laufendes einfaches Mäanderband, welches um 90° nach links gedreht einem nach links ausgerichteten Mäanderband entspräche, und um ein ebenfalls vertikal orientiertes Doppel-Mäanderband, dessen Struktur dem umlaufenden Doppelmäander-Band (9) auf dem Vasenkörper entspricht. Da die analogen Mäanderfriese auf den beiden Triglyphenflächen unterschiedliche Sequenzen zeigen, kann sich weder eine korrespondierende Spiegelsymmetrie zwischen den beiden flankierenden Triglyphenflächen aufbauen noch eine bilaterale Symmetrie innerhalb einer Triglyphenfläche ausbilden.

²⁷⁹⁵ Verstärkt wird diese Wahrnehmung durch die beiden Bauchhenkel, die sowohl das figural darstellende Paneel als auch die beiden, das figürliche Paneel umschließenden Triglyphenflächen vertikal rahmen, wodurch im Auge des Betrachters der Versuch entsteht, diese ornamentale Konstruktion einer bilateralen Symmetrie zuzuordnen.

²⁷⁹⁶ Die Analyse muss sich auf diese Vasenseite beschränken, da von der Rückseite nur sehr schlechte, kleinformatige Aufnahmen zur Verfügung standen; siehe dazu: Nikolaus Himmelmann-Wildschütz, *Der Mäander auf geometrischen Gefäßen*, Marburger Winkelmann-Programm 1962, Taf. 5-9. Eine summarische Beschreibung der figuralen Darstellungen in der Henkelzone auf der Rückseite der Vase und unter den beiden Henkeln findet sich bei: Paolo Enrico Arias, Max Hirmer, *Tausend Jahre Griechische Vasenkunst*, München 1960, S. 21.

²⁷⁹⁷ Siehe dazu auch: Ingeborg Scheibler, *Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst*, Regensburg 1960, S. 43ff. Scheibler analysiert jedoch lediglich die figural darstellenden Elemente und bezieht die rein ornamentalen Bestandteile des Dekors nicht in ihre Überlegungen mit ein. Daher entgeht ihr, dass die mangelnde Stringenz in der bilateralsymmetrischen Valenz der Prothesis-Figuren in den rahmenden mit rein ornamentalen Elementen gefüllten Triglyphen vorgebildet ist bzw. dort wieder aufgenommen wird.

²⁷⁹⁸ Auch separiert die Rosette, die oberhalb der kleinen ersten Figur die Taillenhöhe der wesentlich größeren zweiten Figur flankiert, die kleine Figur von den übrigen Figuren der rechten Figurengruppe.

und die zweite Figur der rechten Gruppe [von innen nach außen gezählt] – im Auge des Betrachters und verstärken dessen bilateralsymmetrische Wahrnehmung, obwohl sich die Figurengruppen bei einer derartigen Betrachtungsweise aus einer ungleichen Anzahl von Figuren zusammensetzen. In der linken Gruppe werden weiterhin sieben Figuren wahrgenommen, die rechte Gruppe hat sich jedoch durch die veränderte Zuordnung der kleinsten Figur auf sechs Figuren reduziert.²⁷⁹⁹

Zwar sind Arm- und Handhaltung sämtlicher Figuren nicht kongruent, doch die aufgerichteten Oberkörper und die Gebärde der beiden auf den Kopf gelegten Hände, die neun der vierzehn Figuren zeigen, während die übrigen zumindest eine Hand in einer analogen Position halten, führen dazu, dass die Figuren als eine sehr einheitliche Gruppe wahrgenommen werden. Zu dieser Wahrnehmung trägt eine weitgehende Ornamentalisierung der Figuren bei. So präsentiert sich jeder Oberkörper in der Form eines gleichschenkligen Dreiecks, das auf die Spitze gestellt ist, wobei die Basisseite sich aus den Schultern, die Spitze hingegen sich aus der Taille konstituiert. Die beiden über den Oberkörper erhobenen Arme bilden jeweils einen spitzen Winkel mit dem Ellenbogen als Spitze. Aus den nahezu horizontal geführten Unterarmen und dem oberen Teil der Schädelkalotte bildet sich die Basislinie eines weiteren, größeren gleichschenkligen Dreiecks mit der Basisseite nach oben, zum Gefäßhals hin ausgerichtet. Für dieses größere Dreieck werden die beiden Schenkel zunächst von den beiden Oberarmen gebildet. Dann fügt sich das gleichschenklige Dreieck des Oberkörpers in die Konstruktion ein und die beiden seitlichen Konturen des Oberkörpers führen die Linien der beiden Schenkel fort, bis sich die Linien in Taillenhöhe schneiden. Doch werden nicht nur die dunklen Dreiecke der Körperkonturen wahrgenommen, sondern die diagonal aufeinander zulaufenden Konturen des Oberkörpers und der Oberarme, die beinahe im Ellenbogenbereich in einem spitzen Winkel aneinanderstoßen, konstituieren jeweils zwischen den Figuren eine Zickzack-Haste. So lassen sich sowohl die dunklen Figuren als auch inversiv die ausgesparten spitzen Winkel als fortlaufende Zickzack-Linie lesen. Verstärkt wird diese ornamentale Leseweise durch dunkle lineare Füllornamente in Form einer doppelten Zickzack-Haste, welche elf- bis vierzehnmal übereinander gestellt²⁸⁰⁰, die Fläche zwischen den Figuren füllt.²⁸⁰¹ Bewegung erhält die

²⁷⁹⁹ Die Flächen, auf denen die beiden Figurengruppen dargestellt werden, sind jedoch in etwa gleich groß, da die kleine erste Figur auf der rechten Seite unter dem Klintentuch steht und darüber hinaus keine zusätzliche Fläche für sich beansprucht.

²⁸⁰⁰ Im Gegensatz zur linken Gruppe, in der die doppelten Zickzack-Hasten mitunter bis zu den Ellenbogen reichen, sind in der rechten Gruppe die doppelten Zickzack-Hasten nur bis zum Schulteransatz geführt.

²⁸⁰¹ Abgesehen von den Füllornamenten in Form von doppelten Zickzack-Hasten schweben über den Köpfen einiger Figuren der beiden stehenden Figurengruppen sogenannte Doppelaxt-Motive bzw. liegende Sanduhr-Motive. Darüber hinaus werden [von links nach rechts] die Figuren (2) bis (4) von dicht nebeneinander gesetzten Zickzacklinien bekrönt.

Darstellung durch Strich-Rosetten²⁸⁰², die jeweils die Taillen der Figuren flankieren. Gleichzeitig markieren sie die Endpunkte des Bereiches, in denen sich die Figuren im Auge des Betrachters in ihre geometrisierten Bestandteile destruieren und zu ornamentalen Zickzack-Friesen konfigurieren lassen. Der kurvilineare Kontur des Unterkörpers und der Beine entzieht sich weitgehend einer derartigen Sichtweise. Lediglich zwischen den Beinen zeigen sich schmale dreieckähnliche Gebilde. Doch die Flächen zwischen den Figuren präsentieren sich ornamental unverändert als hochrechteckige Flächen, gefüllt mit doppelten Zickzack-Hasten. Es ist vor allem die ornamentale Gestaltung der beiden flankierenden Gruppen, die den Blick des Betrachters auf das Zentrum mit der liegenden Figur auf der Kline²⁸⁰³ und den vier hockenden bzw. sitzenden Figuren darunter lenkt.²⁸⁰⁴ Es hat den Anschein, als bedürfe die in sich weitgehend asymmetrisch gestaltete Mitte²⁸⁰⁵ eines festen figuralen Rahmens, der zum Teil ornamental lesbar ist und dadurch ornamentale Korrespondenzen zu den rein ornamentalen Friesen des Dekors aufweist.²⁸⁰⁶

Enge ornamentale Bezüge zwischen den figuralen Darstellungen und den umgebenden ornamentalen Zonen aufgrund formaler und struktureller Korrespondenzen entstehen insbesondere zu der horizontalen Friesfolge, die unterhalb des figural darstellenden Registers in das Triglyphen-Paneel eingestellt ist (11a). Diese Friesfolge, die dadurch formal als engere Anbindung der einzelnen Friese aneinander gekennzeichnet ist, dass die einzelnen Friese nicht durch eine

²⁸⁰² Kunisch führt derartige Ornamente unter dem Begriff *Sterne* auf: Norbert Kunisch, Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium, Köln 1998, S. 183ff. Abb. 71. Dies ändert jedoch nichts an der rotierenden Struktur dieses finiten ornamentalen Motivs, die analog der Struktur einer asymmetrisch aufgebauten Rosette ist. Um auf die Kontinuität der strukturellen Entwicklung hinzuweisen, wurde daher der Terminus Rosette für dieses Motiv gewählt.

²⁸⁰³ Das Schachbrettmuster des Bahrtuchs, ein Muster, das in der mykenischen Wand- und Vasenmalerei auch zur Kennzeichnung von Mauer eingesetzt wurde, markiert durch das Changieren zwischen Muster und Grund den engsten Farbausgleich zwischen Hell und Dunkel im gesamten Vasendekor und trägt dadurch dazu bei, die Darstellung der Kline ins Zentrum des Vasendekors zu rücken, sie quasi an diesem Ort zu fixieren. Das vertikale Doppel-Zickzack-Muster der Kline selbst orientiert sich hingegen am ornamentalen Modul des Zickzackmusters, das ja in der Darstellung der Figurengruppen eine formgebende Rolle spielt.

²⁸⁰⁴ Diese vier Figuren helfen dem Betrachter, eine Verbindung zwischen der Mitte und den flankierenden Figurengruppen zu ziehen, da die Oberkörper und die Armhaltungen der mittleren Figuren mit der Haltung der flankierenden Figurengruppen weitgehend korrespondieren. Auch die Füllornamente sind z. T. analog, wenngleich man zwischen den beiden sitzenden Figuren die doppelten Zickzack-Hasten auf eine Zickzackhaste reduzierte. Die beiden knieenden Figuren zeigen im Taillenbereich unterschiedliche Füllornamente. So schwebt auf der linken Seite der linken knieenden Figur unterhalb der Strichrosette noch ein sogenanntes Doppelaxt-Motiv und auf ihrer rechten Seite gibt es nur noch das sogenannte Doppelaxt-Motiv. Auf der linken Seite der rechten knieenden Figur schwebt über dem sogenannten Doppelaxt-Motiv eine nach rechts umlaufende Swastika und auf ihrer rechten Seite befindet sich nur eine rudimentäre Strichrosette. Die sitzende Figur neben ihr zeigt über dem rechten Oberschenkel eine mehrfache Zickzacklinie und auf der Höhe des rechten Oberschenkels ein sogenanntes Doppelaxt-Motiv. Erst an der linken Seite der Figur findet sich wieder die Rosette auf Taillenhöhe.

²⁸⁰⁵ Die figuralen Darstellungen in der Mitte des Paneels, bestehend aus der Kline, der horizontal darauf liegenden Figur, die von einem orthogonalen Gebilde im Schachbrettmuster hinterfangen wird, und den vier Figuren – den beiden linken knieenden und den beiden rechten sitzenden – bilden – abgesehen von den beiden Klinenbeinen – in keinem weiteren Element eine bilaterale Symmetrie aus.

²⁸⁰⁶ Natürlich entstehen diese formalen Bezüge auch aufgrund der bereits behandelten Ausbildung einer latenten bilateralen Symmetrie in den seitlichen, vertikalen Ornamentfriesen.

triadische Streifensequenz, sondern nur durch eine verkürzte Streifenfolge Dunkel – Hell – Dunkel – Hell voneinander getrennt bzw. miteinander verbunden sind, konfiguriert sich aus einem zentralen Rautenfries mit eingestellten Punkten und einem flankierenden gespiegelten sogenannten Wolfszahnfries mit gegitterten Dreiecken.²⁸⁰⁷ Die Reihung der gegitterten, aufrecht auf ihrer Basisseite stehenden Dreiecke [bzw. in der gespiegelten Version die an ihrer Basisseite hängenden Dreiecke], die sich invers ebenso als eine Reihung von hellgrundigen Dreiecken lesen lässt und darüber hinaus auch als fortlaufende Zickzacklinie aufgefasst werden kann, diese Reihe präludiert das Motiv der Zickzacklinien in den Oberkörpern der figuralen Darstellungen der beiden seitlichen Gruppen. Darüber hinaus weist auch die vertikale Ausrichtung der Friesfolge auf die überwiegend vertikale Gestaltung des figural darstellenden Registers hin. Was die symmetrische Struktur betrifft, so verfügt jedes Dreieck über eine bilateralsymmetrische Valenz und leitet dadurch den Betrachter dazu an, auch in den figural darstellenden Motiven nach einer analogen symmetrischen Valenz zu suchen. Dies führt dazu, dass der Betrachter insbesondere in den Oberkörpern der figuralen Darstellungen eine bilaterale symmetrische Valenz wahrzunehmen glaubt, obwohl eine strenge bilaterale Symmetrie aufgrund der Ausrichtung des Kopfes nicht gegeben ist. So kommt der horizontalen Friesfolge, die sich selbst, was die Ausbildung von vertikalen und horizontalen Symmetrien betrifft, sehr ausgeglichen präsentiert, in Bezug auf die visuelle Rezeption des figural darstellenden Registers eine wichtige Aufgabe zu.

Im Gegensatz zur engen Verbindung des unteren horizontalen Registers (11a) innerhalb des Triglyphen-Paneels (11) mit dem mittleren, figural darstellenden Register (11b) steht das obere horizontale Register innerhalb des Triglyphen-Paneels, das mit einem nach links ausgerichteten diagonal schraffierten Mäander besetzt ist (11b), nur lose in Kontakt mit dem darunterliegenden figural darstellenden Register. Stattdessen vernetzt es den Triglyphenfries mit der breiten Frieszone eines doppelten Mäanders (13), der oberhalb einer weiteren Friestriade (12*) das breiteste ornamentale Band der Schulter darstellt. Darüber hinaus korrespondiert dieses Register natürlich auch mit den beiden vertikalen Mäanderfriesen in jeder der beiden Triglyphenflächen, wenngleich eine direkte Verbindung zwischen vertikaler und horizontaler Eingrenzung fehlt, so dass man strenggenommen nicht von einer Rahmung sprechen kann. Nach einer weiteren Friestriade (14*) folgt eine dem unteren Register des Triglyphenpaneels (11a) analoge

²⁸⁰⁷ Doch handelt es sich nur vom Konzept her um eine Spiegelung, da die einzelnen Dreiecke nicht direkt mit der gespiegelten Version korrespondieren.

Friesfolge, diesmal jedoch als umlaufende Friesfolge (15). Über dieser eng aneinandergebundenen Friesfolge, deren formale Struktur in Bezug auf die symmetrische Valenz ausgeglichen ist²⁸⁰⁸, schließt ein breiter dunkler Streifen (16) das Dekor der Schulter zum Hals hin ab.

Oberhalb der dunklen Streifenzone folgt als erster Fries des Halsdekors eine verkürzte Streifensequenz mit der Farbfolge Hell – Dunkel – Hell – Dunkel (17). Die oberste dunkle Linie bildet die Grundlinie für eine umlaufende Reihung liegender, nach rechts orientierter Steinböcke mit rückwärts²⁸⁰⁹ gewandten Köpfen (18), die als dunkle Silhouetten dargestellt sind.²⁸¹⁰ Eine weitere Friestriade (19*) trennt den zoomorphen Fries von einem nach links ausgerichteten, diagonal schraffierten Mäanderband (20), der in etwa so breit ist wie der Mäander im obersten Register (11c) des Triglyphenpaneels. Darüber folgt, von zwei Friestriaden [(21*), (23*)] eingeschlossen, in Gestalt eines diagonal schraffierten dreifachen Mäanderbandes (22) der breiteste Fries des gesamten Dekors.²⁸¹¹ Die Höhe des Mäanderbandes wird vom Betrachter als Vertikalisierung wahrgenommen, doch gleichzeitig sorgen die horizontalen Hasten für eine Ausgewogenheit zwischen vertikaler und horizontaler Ausrichtung. Nach oben schließt sich eine Reihung äsenden, nach rechts ausgerichteten Rehen²⁸¹² (24) an, die von zahlreichen Füllornamenten umgeben sind.²⁸¹³ Dieser zoomorphe Fries ist der oberste figural darstellende Fries innerhalb des gesamten Dekors. An die oberste Friestriade (25*) schließt sich ein nach links orientiertes schräg schraffiertes Mäanderband (26) an, bekrönt von der obersten dreifachen Streifensequenz (27). Auf dem obersten Streifen sitzt ein dunkler Wolfszahnfries (28)²⁸¹⁴, den eine reduzierte, zweifache Streifensequenz mit der Farbfolge Dunkel – Hell – Dunkel – Hell von einem breiten dunklen Streifen (29) trennt, der den Übergang vom Hals zur Gefäßlippe markiert. Dann wiederholt sich die gleiche Kombination noch einmal: Ein weiterer Wolfszahnfries (30), kleinformatiger angelegt als der vorherige Fries, und eine breite dunkle

²⁸⁰⁸ Siehe dazu auch im Text weiter oben.

²⁸⁰⁹ D. h. nach links gewandten Köpfen.

²⁸¹⁰ Über den Mäulern der Tiere sind Rosetten als Füllornamente eingestellt. Weitere Füllornamente befinden sich zwischen Hals und oberer Rückenpartie.

²⁸¹¹ Das dreifache Mäanderband, ein Ornament-Modul, das sich nur im spätgeometrischen Dekor findet, ist um ca. 0,6 cm breiter als das Paneel mit den Darstellungen menschlicher Figuren; siehe dazu: Bernard Andreae, Zum Dekorationssystem der geometrischen Amphora 804 im Nationalmuseum Athen, in: Günter Kopcke, Mary B. Moore (ed.), *Studies in Classical Art and Archeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, New York 1979, S. 6.

²⁸¹² Nach Andreae handelt es sich um äsende Steinböcke: Bernard Andreae, Zum Dekorationssystem der geometrischen Amphora 804 im Nationalmuseum Athen, in: Günter Kopcke, Mary B. Moore (ed.), *Studies in Classical Art and Archeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, New York 1979, S. 6.

²⁸¹³ Unterhalb des Körpers, zwischen den Vorder- und Hinterbeinen, finden sich Rhomben. Zwischen den gesenkten Köpfen und oberhalb der Geweihspitzen sitzen kreisförmige Rosetten und oberhalb der oberen Rückenpartie verlaufen Zickzacklinien.

²⁸¹⁴ Auch dieser dunkle Wolfszahnfries kann inversiv als Reihung hellgrundiger Dreiecke gelesen werden.

Zone verzieren den wulstigen Ansatz und die Unterseite der Gefäßlippe, an deren Außenseite ein umlaufender kleinformatiger Rhombenfries (31) mit eingestellten dunklen Punkten sitzt. Wie bereits Andreae in seinem Aufsatz über die Dipylonamphora 804 hingewiesen hat²⁸¹⁵, unterliegen die unterschiedlichen Dekorzonen dieses Gefäßes in Bezug auf die Größenverhältnisse der einzelnen umlaufenden Frieszonen einer reglementierten Aufteilung. Andreae sieht diese Ordnung vor allem dadurch gegeben, dass sich die Relationen der Höhenmaße der einzelnen Friese in einfachen Zahlenverhältnissen ausdrücken lassen.²⁸¹⁶ Dies ermöglicht Andreae den Nachweis von Äquivalenzen und/oder vervielfachten Höhenmaßen in formal unterschiedlichen Friesen, die in unterschiedlichen Positionen innerhalb des Vasendekors eingesetzt sind. Man vermisst bei Andreae, der in der schematischen Einteilung der Frieszonen in erster Linie eine künstlerische Einengung wahrzunehmen glaubt, die in der Folge dazu führte, dass man auf eine derartige Struktur verzichtete, den Hinweis darauf, dass aufgrund dieser Struktur der Betrachter in der Lage ist, die Größenverhältnisse der einzelnen Friese zueinander recht genau anzugeben, ohne dass er nachmessen muss. Dies gelingt ihm zum einen durch das vergleichende Wahrnehmen des sich im gesamten Vasendekor durchhaltenden Motivs des Dreiecks, welches in zahlreichen Friesen – auch innerhalb der figural darstellenden Friese – auftaucht, zum anderen durch das Wahrnehmen einer engen Beziehung der einzelnen Friese zueinander aufgrund ihrer analogen symmetrischen Struktur. Letzteres geschieht zum einen durch die elf Friestriaden, welche die Mehrzahl der zwanzig unterschiedlichen umlaufenden Friese miteinander verbinden. So sind – abgesehen von den beiden untersten Friesen, dem ersten Wolfzahnfries und der einzigen separaten horizontal umlaufenden Punkt-Reihung²⁸¹⁷ – sämtliche Friese des Vasenkörpers durch eine Friestriade miteinander verbunden. Im obersten Teil des Halsbereichs hat man hingegen auf den Einsatz dieses triadischen Moduls verzichtet. Da die Friestriade – wie bereits der Name nahelegt – aufgrund der triadischen horizontalen Struktur dieser Ornamentfolge dem wahrnehmenden Betrachter die Ausbildung einer zentralen horizontalen Symmetrielinie nahelegt, die durch die zentralen Punkte des mittleren Rhombenfrieses verläuft, behält in den elf Friestriaden eine horizontale symmetrische Valenz das Übergewicht. Dieses persistiert im Auge des Betrachters, obgleich der mittlere Rhombenfries auch für einen Ausgleich der symmetrischen Valenzen sorgt, da jeder Rhombus – abgesehen von der horizontal durch die Mitte der Rhomben durchlaufenden Symmetrielinie

²⁸¹⁵ Bernard Andreae, Zum Dekorationssystem der geometrischen Amphora 804 im Nationalmuseum Athen, in: Günter Kopcke, Mary B. Moore (ed.), *Studies in Classical Art and Archeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, New York 1979, S. 1-16.

²⁸¹⁶ Wenngleich die Messung durch die Vasenform erschwert wird.

²⁸¹⁷ Sämtliche anderen Punkt-Reihungen sind in Rhomben-Reihungen eingestellt und bilden in diesen Friesen eine zentrale horizontale Linie.

– darüber hinaus eine bilateralsymmetrische und eine rotationssymmetrische Valenz ausbildet. So werden diese Friestriaden trotz ihres leichten Übergewichts an horizontalen Symmetrien in Bezug auf die Ausbildung symmetrischer Valenzen weitgehend ausgewogen wahrgenommen. Abgesehen von der Wahrnehmung zentraler vertikaler und horizontaler Symmetrieachsen verstärkt eine quantitativ einigermaßen äquivalente vertikale und horizontale Linienführung den Eindruck eines symmetrisch ausgewogenen Dekors. Zu einer derartigen Wahrnehmung tragen im Dekor der Bauchhenkelamphora 804 die zahlreichen Mäanderbänder bei. Dies gilt für die drei umlaufenden einfachen Mäanderbänder, die alle nach links orientiert sind, ebenso wie für das auch nach links orientierte obere Mäander-Registerband sowie die beiden umlaufenden Doppelmäander und das Band des Dreifachmäanders.²⁸¹⁸

In Bezug auf die Ausbildung von symmetrischen Valenzen fällt weiterhin auf, dass sich Friese, die lediglich vertikale, d. h. bilaterale Symmetrien ausbilden, nur im unteren Teil des Vasenkörpers und am oberen Ende der Halszone finden. So ist es im unteren Teil des Vasenkörpers der schmale Wolfszahnfries, welcher als erster Fries eine bilateralsymmetrische Friessequenz anführt.²⁸¹⁹ Nach zwei schmalen, horizontalsymmetrisch dominanten Friesfolgen folgt als zweiter bilateralsymmetrisch konstruierter Fries die einzige Blattreihe dieses Vasendekors, und oberhalb des überwiegend horizontalsymmetrisch orientierten Verbindungsglieds der Friestriade endet die bilateralsymmetrische Friessequenz mit dem einzigen Zinnenmäander²⁸²⁰ dieses Dekors, der im Gegensatz zu den anderen einfachen Hakenmäanderbändern nicht asymmetrisch und richtungsorientiert ist, sondern einer bilateralsymmetrischen Struktur unterliegt.²⁸²¹ Der Bereich, der sich oberhalb der vertikal- bzw. bilateralsymmetrisch orientierten Friesfolge anschließt und bis zur Henkelzone reicht, ist ebenso wie der Bereich der unteren Schulterzone durch unterschiedliche umlaufende Mäanderbänder gekennzeichnet. Da lediglich das unterste umlaufende Hakenmäanderband und das Hakenmäanderband im obersten Registerfries innerhalb der Henkelzone richtungsorientiert sind²⁸²², während in den beiden anderen Mäanderfriesen das Motiv des Mäanders in einer vertikalen Supraposition präsentiert wird, und diese Friese darüber hinaus in einem Fall anderthalb mal so breit, im anderen Fall

²⁸¹⁸ Dies gilt in besonderem Maße für die beiden doppelten Mäanderbänder und den Dreifachmäander, da hier das Gerichtetsein, welches die drei einfachen Mäanderbänder in ihrer Linksläufigkeit zeigen, aufgrund der Supraposition der einzelnen Mäanderhaken zugunsten einer Richtungslosigkeit aufgehoben worden ist. Beim Dreifachmäander überwiegt jedoch aufgrund seiner Höhe der Aspekt der Vertikalität.

²⁸¹⁹ Die rein bilateralsymmetrisch aufgebaute triadische Sequenz dieses Dekors wird jedoch nach jedem Fries von einer schmaleren, symmetrisch ausgewogenen Friesfolge unterbrochen.

²⁸²⁰ Besser wäre es, in diesem Kontext von einem Zinnenmuster zu sprechen.

²⁸²¹ Mit dem Ende des Zinnenmäanders hat die Vase auch eine Konsolidierung ihres Umfangs erreicht. Im folgenden Teil des Vasenkörpers weitet sich der Umfang nur noch langsam.

²⁸²² Beide sind nach links orientiert, wobei die Höhe des Hakenmäanders im obersten Register der Henkelzone nur wenig mehr als halbe Höhe des umlaufenden Hakenmäanderbandes beträgt.

sogar doppelt so breit sind wie das unterste umlaufende Määnderband, tragen die Määnderbänder insgesamt mehr zur Wahrnehmung einer vertikal und horizontal ausgeglichenen als zur Wahrnehmung einer dynamischen ornamentalen Struktur bei. Inmitten dieser strukturell ausgeglichenen Zone liegt das Feld mit den figuralen Darstellungen. Zwar zeichnen sich die vierzehn stehenden Figuren nicht nur durch Vertikalität, sondern auch – abgesehen von der kleinen Figur, welche der Kline auf der rechten Seite der Darstellung am nächsten steht – insbesondere im Bereich der Oberkörper – durch die Ausbildung einer latenten bilateralen Symmetrie aus. Dennoch präsentiert sich das figural darstellende Feld dem Betrachter insgesamt ausgewogen, da das Zentrum vor allem oberhalb der horizontalen Mittellinie im Bereich der Kline weitgehend durch horizontale Linien gekennzeichnet ist.²⁸²³ Diese werden durch die horizontalen Linien der über den Kopf gehobenen Unterarme der beiden seitlichen Figurengruppen bis in die Randbereiche der figuralen Darstellung fortgeführt und auf Grund dieser Kontinuität wird ein visueller Hiat zwischen der mittleren und den beiden flankierenden Gruppen verhindert.

Da die Anbindung an die beiden flankierenden ornamentalen Register bereits ausgiebig analysiert wurde, soll das Ergebnis an dieser Stelle nur noch einmal kurz zusammengefasst werden. Der Ausgleich der unterschiedlichen symmetrischen Valenzen innerhalb der triadischen Friessequenz des unteren ornamentalen Registers bereitet auf die Figurengruppen vor und das nach links orientierte Määnderband des oberen Friesregisters nimmt durch seine Ausrichtung die Richtung der rechten Figurengruppe auf und verweist damit gleichzeitig auf den Kopf der liegenden Figur auf der Kline. Ein weiteres Bewegungselement entsteht innerhalb des Panels mit den figuralen Darstellungen durch die Einstellung der Rosetten als Füllornamente in der Höhe der Taillenangabe der Figuren. Die finiten rotationssymmetrischen Rosetten-Motive lassen – abgesehen von ihrer rotationssymmetrischen Valenz – für den Betrachter die Figuren im Bereich der Taille beweglicher erscheinen.²⁸²⁴ Aufgrund all dieser Eigenschaften wird das

²⁸²³ Innerhalb der horizontalen Rahmung der Klinenbank besitzt nur das Fischgrätenmuster noch einen vertikalen Charakter. Die Figur, die darauf liegt, ist nicht nur horizontal ausgestreckt, sondern bildet darüber hinaus im Bereich des Oberkörpers noch eine horizontale Symmetrie aus. Das über ihr hängende Bahrtuch zeigt ein Schachbrettmuster, das abgesehen von einem farblichen Ausgleich zwischen Hell und Dunkel auch einen Ausgleich zwischen bilateral- und horizontalsymmetrischen Valenzen signalisiert. Darüber hinaus korrespondiert es auch mit der rotationssymmetrischen Valenz der Rosetten. Zwar entwickeln die unter der Kline sitzenden Figuren – mit Ausnahme der dritten Figur [von links nach rechts] – im Bereich des Oberkörpers eine bilaterale Symmetrie. Da sie jedoch entweder auf dem Boden [die beiden ersten Figuren] oder auf Stühlen sitzen [die dritte und die vierte Figur], dominieren im Bereich ihrer Unterkörper horizontale Linien, die jeweils mit den beiden [bei Figur eins, zwei und vier] horizontalen Linien der über dem Kopf gehaltenen Unterarme korrespondieren. Daher überwiegt in der gesamten mittleren Zone eine horizontale Linienführung.

²⁸²⁴ Eine analoge Funktion erfüllen auch die sogenannten Doppelaxt-Motive und die rechtsdrehende Swastika in oder etwas über Taillenhöhe der beiden knieenden oder auf dem Boden sitzenden Figuren [eins und zwei] unter der Kline und vor der vordersten Figur der linken Gruppe. Aus einem derartigen funktionalen Rahmen fallen

Paneel mit den figuralen Darstellungen vom Betrachter als in sich geschlossen und homogen und darüber hinaus als fest in den ornamentalen Kontext eingebettet wahrgenommen. Somit gehen Ornament und Figur im Dekor der Bauchhenkelamphora 804 enge formale, korrespondierende und aufeinander verweisende Beziehungen ein.

Eine im Vergleich zu der Kontextuierung der figural darstellenden Gruppe im Triglyphen-Paneel unterschiedliche Einbindung figural darstellender Elemente in das ornamentale Umfeld findet sich im Dekor des Halses, denn die beiden zoomorphen figural darstellenden Motive werden jeweils als Motiv-Reihung in einem umlaufenden Fries eingesetzt. Dies führt dazu, dass der Betrachter die richtungsorientierten Tierfriese zu den beiden ebenfalls richtungsorientierten einfachen Mäanderbändern in Beziehung setzt, zumal sich in beiden Fällen das Mäanderband oberhalb der Friestriade an den zoomorphen Fries anschließt. Bei einem derartigen kombinierten Wahrnehmungsvorgang neutralisieren sich die unterschiedlichen Ausrichtungen der Friese, da die beiden Tierfriese nach rechts, die beiden Mäanderfriese hingegen nach links ausgerichtet sind. Diese Neutralisierung manifestiert sich formal in der Doppelung eines vertikal eingesetzten Doppelmäanderfrieses, der die breiteste einheitliche Dekorzone des gesamten Vasendekors bildet.²⁸²⁵ Obwohl der Fries umlaufend ist, besticht er im Auge des Betrachters durch seine statischen Valenzen, die durch eine weitgehende Neutralisierung der vertikalen und horizontalen Komponenten hervorgerufen werden. Darüber hinaus unterstreicht die Verdopplung des vertikal eingesetzten Doppelmäanders die vertikale Ausrichtung des langen Amphorenhalses, während die einzelnen, nach links orientierten Mäanderhasten die zentrale Zone des Halsdekors mit den beiden peripher verlaufenden Mäanderbändern vernetzen. Obwohl im Gegensatz zum Dekor des Amphorenhalses der Münchner Halsamphora Inv. 6080 keine flankierenden Henkel das Dekor der Athener Bauchamphora 804 in diesem Bereich behindern, bietet sich hinsichtlich der symmetrischen Struktur dem Betrachter ein ähnliches Bild, da sich trotz der ornamentalen und figural darstellenden Fries-Korrespondenzen keine latente zentrale horizontale Symmetrielinie ausbilden kann, denn die beiden Mäanderbänder und die beiden zoomorphen Friese flankieren den zentralen Doppel-Mäander-Fries auf beiden Seiten in umgekehrter Reihenfolge. Dies hat zur Folge, dass im Auge des Betrachters die Demonstration einer Vertikalität innerhalb des Dekors im Halsbereich überwiegt, während das Aufzeigen symmetrischer Valenzen auf die kleinformatischen trennenden Friestriaden beschränkt bleibt. Die

lediglich die beiden Doppeltaxt-Motive der beiden Figuren in den beiden Figurengruppen, die mit einer Hand an das Bahrtuch fassen.

²⁸²⁵ Bernard Andreae, Zum Dekorationssystem der geometrischen Amphora 804 im Nationalmuseum Athen, in: Günter Kopcke, Mary B. Moore (ed.), *Studies in Classical Art and Archeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, New York 1979, S. 6.

wichtigste Aufgabe der Friestriaden liegt im Halsbereich jedoch nicht in der Ausbildung von symmetrischen Valenzen, sondern in der Vernetzung des Halsdekors mit dem Dekor des gesamten Vasenkörpers, sodass das Dekor jenseits sämtlicher unterschiedlicher figural darstellender Elemente als dekorative Einheit wahrgenommen werden kann. Eine wichtige integrierende Rolle kommt dabei dem Motiv des Dreiecks zu, welches nicht nur als Grundelement sämtliche Friestriaden konstituiert, sondern auch zu einem wichtigen Bestandteil der menschlichen Figurendarstellungen wird. Auch in den Tierdarstellungen der beiden zoomorphen Friese im Halsbereich finden sich kleine Dreiecke – analog zu den menschlichen Darstellungen in der Henkelzone – in den Füllornamenten. Darüber hinaus konfigurieren sich die rückwärts gewandten Köpfe der liegenden Steinböcke zu einer dreieckähnlichen Form, wobei der weitgehend horizontal gelagerte Rücken und der diagonal gewendete Hals die beiden Schenkel des Dreiecks darstellen. Im Fries der äsenden Rehe bilden die weit gespreizten Vorderbeine, die zum Körper hin in einem spitzen Winkel zusammenlaufen, die beiden Schenkel eines Dreiecks und der diagonal gesenkte Kopf stellt eine weitere Haste dar, die sich alternierend ebenfalls mit einer Beinlinie zu einem Dreieck konfigurieren kann. Auch im unteren und oberen Abschluss des Dekors des gesamten Vasenkörpers ist neben der korrespondierenden dunklen Farbe auch das Dreieck-Motiv als sogenannter Wolfszahnfries mit eingebunden: Während über drei Streifen zonen im unteren Teil des Vasenkörpers die netzartige ornamentale Zone mit einem stehenden Wolfszahnfries beginnt, schließen zwei stehende Wolfszahnfriese [(28) und (30)] das Dekor nach oben, zur Lippe hin ab.

Diese enge formale Korrespondenz in Bezug auf die Dreieck-Form sowie die analoge Ausrichtung der drei Wolfszahnfriese erleichtern es dem Betrachter, das Dekor als ein in sich geschlossenes ornamentales System wahrzunehmen. Da sich symmetrische – insbesondere horizontalsymmetrische – Valenzen jeweils nur in schmalen Arealen ausprägen, überwiegt für den Betrachter die vertikale Ausrichtung des Dekors, die eine Leseweise von unten nach oben nahelegt und daher mit der ebenfalls vertikalen Ausrichtung der beiden die Kline flankierenden menschlichen Figurengruppen in der Henkelzone korrespondiert.²⁸²⁶ Die Vertikalisierung und die damit einhergehende Leseweise des Dekors von unten nach oben erleichtert es dem Betrachter, die figuralen Darstellungen, die bereits durch ihre weitgehende geometrische Destruierung eine dem ornamentalen Dekor analoge Darstellungsform erhalten haben, als weitgehend integriert in das ornamentale Dekor wahrzunehmen. Trotz dieser Korrespondenzen zwischen der formalen Struktur der menschlichen Figurendarstellungen und dem ornamentalen

²⁸²⁶ Gleichzeitig ist jedoch auch die horizontale Klinefigur durch die horizontal umlaufenden Streifen zonen mit den Friestriaden fest im ornamentalen Dekor verankert.

Dekor stehen die menschlichen Figuren im Fokus der Wahrnehmung des Betrachters. Dies gelingt ihnen – abgesehen von ihrer zentralen Position zwischen den Henkeln – auf Grund zweier Merkmale: zum einen auf Grund ihrer herausragenden Größe²⁸²⁷ und zum anderen auf Grund ihrer dunklen Silhouetten.

6.2.7. Zusammenfassung: Geometrische Vasenmalerei

1. Die rein ornamentalen Vasendekore der geometrischen Phase zeichnen sich zur späteren Stilphase hin durch eine Homogenisierung der flächendeckend eingesetzten Ornamentik aus.
2. Zunehmend spielt auch die unterschiedliche Form der Gefäße, insbesondere die unterschiedliche Henkelausrichtung für die Wahl eines bestimmten Dekorationsschemas eine größere Rolle.
3. Dennoch weisen vor allem die spätgeometrischen Vasendekore unabhängig von der Gefäßform eine Tendenz zu einer Seitenansichtigkeit des Dekors auf, ein Indiz dafür, dass das Dekor als eine dekorierte Fläche verstanden wird.
4. Das ornamentale Dekor konstituiert sich aus wenigen, strukturell heterogenen ornamentalen Modulen, zu denen schmale Streifenfolgen mit Farbwechsel, das Motiv des Dreiecks in unterschiedlichen ornamentalen – und darüber hinaus auch in figural darstellenden – Kontexten und die große Gruppe der unterschiedlich ausgerichteten Mäanderbänder gehören.
5. Die graphische Gestaltung der einzelnen ornamentalen Module ist unterschiedlich: Ein flächiger Farbwechsel dominiert die Streifenzonen, während die Mäanderbänder in der Regel über einen parallel geführten linearen Kontur und – abgesehen vom sogenannten Hakenmäander oder von spätgeometrischen Beispielen – meist über eine diagonal verlaufende Binnenschraffur verfügen. In den übrigen ornamentalen Modulen halten sich eine lineare Gestaltung, das Füllen der Konturen mit einfachen und/oder Kreuzschraffierungen oder eine Flächenfüllung die Waage.
6. Die einzelnen Motive sind in der Regel kleinformatig, und daher überwiegt im Auge des Betrachters – abgesehen von Dekoren mit breiten Streifenzonen – ein linearer Charakter des Dekors.
7. Da in den spätgeometrischen Vasendekoren breite Streifenfolgen entweder völlig oder zumindest im mittleren und oberen Bereich des Vasenkörpers ebenso fehlen wie flächig

²⁸²⁷ Nur der doppelte Doppelmäanderfries im Bereich des Halses ist breiter als die Prothesisszene. Da er jedoch schraffiert ist, wirkt er schmaler. Doch die Breite dieses Frieses sorgt im Halsbereich für einen Ausgleich und ein strukturelles Gleichgewicht zur figural darstellenden Szene im Dekor des Vasenkörpers.

ausgemalte ornamentale Motive, wird das überwiegend linear gestaltete Dekor dieser Phase häufig als ein netzartiger Belag auf dem darunterliegenden Gefäß wahrgenommen.

8. Hervorgerufen wird dieser Eindruck eines kontinuierlichen, netzartigen Musters durch eine durchkonstruierte ornamentale Gestaltung, in welcher die meist kleinformatischen einzelnen Friese in Bezug auf ihre Größe und mitunter auch in Bezug auf ihre Rhythmik präzise aufeinander abgestimmt sind.
9. Symmetrische Valenzen beschränken sich auf horizontale Symmetrielinien innerhalb der einzelnen Streifensequenzen, während bilaterale Symmetrien meist nur in den in einzelnen, meist kleinformatischen Motiven auftauchen, aus denen sich ornamentale Reihungen wie z. B. der sogenannte Wolfszahnfries oder das Zickzackmuster konstituieren. In beiden Mustern liegt als Motiv die Struktur eines Dreiecks zugrunde. Im Vergleich zur protogeometrischen Vasenmalerei können sich jedoch keine symmetrischen Valenzen über einen größeren Bereich hinweg ausbilden. Dies liegt vor allem daran, dass häufig ein asymmetrisches Mäanderband zwischen die horizontalsymmetrischen Streifenfolgen und/oder zwischen bilateralsymmetrische Motiv-Reihungen gesetzt wird. In diesen Fällen verhindert der asymmetrische Aufbau des Mäanders eine Akkumulierung symmetrischer Valenzen.
10. Erst als sich eine strenge Systematik in den rein ornamentalen Dekoren entwickelt hat, treten vermehrt auch Dekore auf, die Darstellungen menschlicher und tierischer Figuren zeigen.
11. Insbesondere Tierfiguren finden sich – eingestellt in vertikal und horizontal begrenzte Felder – entweder einzeln als sogenannte Metope im Halsbereich oder in Antithese oder Reihung zwischen vertikal ausgerichteten Ornamentbändern in umlaufenden Bändern, den sogenannten Felderdekoren, die strukturell als Triglyphen-Metopen-Fries aufzufassen sind.²⁸²⁸
12. Im Gegensatz zu den Dekoren der minoischen Vasenmalerei, in der sich die seltenen Darstellungen menschlicher Figuren aus ornamentalen Komponenten konstituierten, erfolgt die Annäherung an die ornamentalen Elemente in der geometrischen Vasenmalerei aus einem umgekehrten Prozess heraus. Während die frühen Darstellungen menschlicher Figuren einen der mykenischen Vasenmalerei nahestehenden Figurentypus mit einer geschlossenen Silhouette zeigen, geht man in den spätgeometrischen Menschen-Darstellungen allmählich dazu über, die menschlichen Figuren weitgehend zu geometrisieren.

²⁸²⁸ Umlaufende Felderdekore finden sich bei den Halsamphoren häufig im Schulterbereich; siehe dazu u. a.: Nota Kourou, *Attic and Atticizing Amphorae of the Protogeometric and Geometric Periods*, CVA Griechenland 8, Athen 2002, Taf. 53,1-2.

13. Die weitgehende Destruktion der menschlichen Figuren in ornamentale Komponenten infolge einer Geometrisierung des Oberkörpers, des Kopfes und der oberen Gliedmaßen führt zu einer wesentlich größeren Annäherung der menschlichen Figuren an das ornamentale Dekor.
14. Es ist die Form des Dreiecks bzw. als Inversion die Zickzackhaste, die in den gemischten Dekoren nicht nur weiten Bereichen der abstrakten Ornamentik, sondern auch den figural darstellenden Motiven zugrunde liegt. Erst in einigen spätgeometrischen Dekoren finden sich wieder Kreisformen, die jedoch meist im Zentrum in einzelne Dreiecke unterteilt sind, welche sich in alternierender Farbe zur Form eines sogenannten Windrades konfigurieren.²⁸²⁹
15. Da ornamentales Dekor und menschliche Figuren nun aus wenigen ornamentalen Komponenten zusammengesetzt werden, kann der Betrachter die Proportionen zwischen den einzelnen Dekorzonen leicht nachvollziehen, d. h. er kann ein Verständnis für die Komensuralibilität eines Dekors entwickeln.
16. Den Darstellungen der menschlichen Figuren verleiht die Geometrisierung eine neue Beweglichkeit in den einzelnen Körperarealen [Taille, Arm- und Kniegelenke] und ermöglicht dadurch komplizierte Konfigurationen, insbesondere in den Gruppendarstellungen, in denen sich die einzelne Figur einem ornamentalen Rhythmus unterordnet. Die analoge Rhythmik derartiger Figurengruppen, die häufig durch dicht aneinander gesetzte Figuren erzielt wird, wird vom Betrachter zunächst als formale Nähe der Figuren untereinander wahrgenommen und kann von ihm – je nach dem spezifischen ikonographischen Kontext – z. B. als Trauerverhalten einer Prothesisgruppe – gedeutet werden.
17. Die weitgehend geometrisierten Darstellungen der menschlichen Figuren zeichnen sich durch eine Ausbildung von bilateralsymmetrischen Valenzen in Teilbereichen der Figuren – insbesondere im Brustbereich – aus.
18. In den Tierdarstellungen, die nur in geringem Maß einer Geometrisierung unterliegen, dominieren hingegen asymmetrische Valenzen, die in umlaufenden Tierfriesen bzw. Tierreihung durch die homogene Ausrichtung der Tiere in eine Richtung noch verstärkt werden. Von ihrer asymmetrischen formalen Struktur her korrespondieren die figural darstellenden Tierfrieze mit den ornamentalen umlaufenden Mäanderbändern. Diese strukturelle Korrespondenz lässt sich in den Vasendekoren auch daran ablesen, dass die Register mit Tierfriesen häufig in großer Nähe zu umlaufenden Mäanderbändern eingesetzt werden.

²⁸²⁹ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines spätgeometrischen Kraters bei: Mary B. Moore, *Greek Geometric and Protoattic Pottery*, CVA USA 37 (The Metropolitan Museum of Art 5), New York 2004, Taf. 1-7.

19. In Bezug auf die graphischen Darstellungen entwickeln sich sowohl die menschlichen als auch die tierischen Figuren und die ornamentalen Bestandteile jedoch diametral entgegengesetzt: Die meist linearen, in ihren einzelnen Modulen häufig filigran gestalteten Ornamente werden gegen die – vor allem im Kernbereich des Körpers – flächigen Figuren gesetzt.

6.3. Vom rektilinearen geometrischen Gitternetz zum kurvilinearen polychromen Flächendekor: die Umgestaltung der griechischen Vasendekore in der orientalisierenden Phase

Die in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts allmählich einsetzende Reduzierung des geometrischen rektilinearen Formenrepertoires, das seit der reifen geometrischen Phase nicht nur das ornamentale Dekor, sondern auch die figural darstellenden Zonen und Felder bestimmt, und an dessen Stelle allmählich eine überwiegend flächig orientierte Formensprache tritt, wird in der griechischen Vasenforschung als eine Phase der Orientalisierung umschrieben. Im Gegensatz zu den weitgehend analog aufgebauten geometrischen Dekoren der unterschiedlichen keramischen Zentren führt die orientalisierende Phase jedoch zu regional sehr heterogenen Lösungen.

Formal geht in den Vasendekoren dieser Phase eine zunehmend kurvilineare Gestaltung nahezu sämtlicher Umrisslinien mit einer Präferenz zu einer flächigen Gestaltung der meisten figural darstellenden Motive und auch zahlreicher ornamentaler Elemente einher. Aufgrund der Vorliebe für die Darstellungen von flächigen Figuren und ornamentalen Motiven werden die Dominanz der Linie und damit eine zeichnerisch-graphische Gestaltung, die in den geometrischen Dekoren vorherrscht, durch deckende, konsistent bemalte Flächen abgelöst. Diese deckenden Farbflächen werden in ihrer Beziehung zum hellen Vasengrund als ein farbiger Kontrast wahrgenommen, dürfen jedoch nicht dicht nebeneinander gesetzt werden, da sonst die Einheit des figuralen Elementes für den Betrachter nicht mehr erkennbar ist. Will man mehrere deckende Farbflächen, unabhängig davon, ob es sich um figural darstellende Motive oder um ornamentale Elemente handelt, nebeneinander legen, so muss entweder der Kontur der jeweiligen figuralen Fläche von der angrenzenden figuralen Fläche durch eine differenzierte Farbigkeit abgesetzt werden oder die sich anschließende Farbfläche muss in einem Farbton gehalten werden, der sich vom Farbton der ersten Farbfläche unterscheidet. Dieses Vorgehen lässt sich in sämtlichen griechischen Vasenmalereien der orientalisierenden Phase nachweisen, doch gehen die einzelnen keramischen Zentren dabei unterschiedliche Wege. So erfolgt die farblich abgesetzte Konturierung in der ostgriechischen Vasenmalerei stets als Umrisszeichnung bzw. als ausgespartes tongrundiges Areal in einer intendierten Binnendifferenzierung, während diese Methode in der frühen protokorinthischen und später auch in der protoattischen Vasenmalerei allmählich durch Ritzungen, die sowohl als Konturierung als auch Binnendifferenzierung auftreten, ersetzt wird. Auch in Bezug auf den Einsatz von Farben lassen sich große regionale Unterschiede aufzeigen. So kann sich der Farbwechsel als Polychromie – dies gilt vor allem für die protokorinthische Vasenmalerei – oder als konsequent durchgeführter

Hell-Dunkel-Kontrast, wie er sich in der protoattischen oder in der späten rhodischen Vasenmalerei findet, äußern. Trotz des Einsatzes sehr unterschiedlicher Mittel zeichnen sich dennoch sämtliche orientalisierende Dekore dadurch aus, dass das malerische Element in der Gestaltung des Dekors an Gewicht gewinnt.

In Bezug auf die symmetrische Struktur der orientalisierenden Dekore kommt es insbesondere in der protokorinthischen Vasenmalerei durch die Einführung und den zunehmenden Einsatz finiter rotationssymmetrischer ornamentaler Elemente im Vergleich zu den geometrischen Dekoren zu einer Reduzierung der bilateral- und horizontalsymmetrischen Valenzen in sämtlichen Dekorfeldern und -zonen. Dies geschieht unabhängig davon, ob es sich um rein ornamentale oder um figural darstellende Partien des Dekors handelt.

In der protokorinthischen und korinthischen Vasenmalerei ist es vor allem die Beschränkung der finiten Füllornamente auf eine einfache Rotationssymmetrie und der Verzicht auf zusätzliche bilateral- und horizontalsymmetrische Valenzen, der ihnen eine Affinität zu den sie umgebenden, figural darstellenden Motiven verleiht, die in der Regel ohne jegliche symmetrische Valenz aufgebaut werden. Diese Affinität verstärkt ihrerseits im Auge des Betrachters die Aufmerksamkeit innerhalb des Dekors für finite, in sich geschlossene singuläre Figuren, wobei es zunächst keine Rolle spielt, ob es sich um figural darstellende oder um ornamentale Motive handelt. Da die figural darstellenden Motive jedoch – dies gilt im besonderen Maße für die protoattische und protokorinthische Vasenmalerei mit Menschendarstellungen – an Figurengröße und an ausgemalter Fläche gegenüber den ornamentalen Modulen gewinnen, setzt sich das finite figural darstellende Motiv als zentrales Moment in der visuellen Wahrnehmung durch.

Als Auslöser dieses strukturellen Paradigmenwechsels, der sich im Einsatz finiter rotationssymmetrischer ornamentaler Module, kompositer ornamentaler Motive und in der Einbindung menschlicher Figuren in friesähnliche – und damit gleitsymmetrische – Strukturen²⁸³⁰ in den griechischen Vasendekoren äußert, unterstellt man in den Abhandlungen zu dieser Phase meist ein Einfluss durch Importe torentischer und textiler orientalischer kunsthandwerklicher Produkte. In bestimmten Fällen geht man auch von einem direkten Kontakt mit vorderasiatischen Kunsthandwerkern aus.²⁸³¹ Doch es fehlen bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt ausführliche

²⁸³⁰ In den geometrischen Dekoren wurde die Struktur des Frieses in der Regel nur für umlaufende Tier-Reihungen genutzt.

²⁸³¹ Allgemeine Ansätze zu diesen Thesen finden sich bei: Thomas James Dunbabin, *The Greeks and Their Eastern Neighbours: Studies in the Relations between Greece and the Countries of the Near East in the Eighth and Seventh Centuries BC*, London 1957. Siehe dazu auch: Saul S. Weinberg (ed.), *The Aegean and the Near East: Studies Presented to Hetty Goldman on the Occasion of her Seventy-Fifth Birthday*, New York 1956; sowie: Jeffrey M. Hurwit, *The Art and Culture of Early Greece, 1100-480 BC*, Ithaca and London 1985; und: Walter Burkert, *Die Griechen und der Orient. Von Homer bis zu den Magiern*, München 2003; eine kurze Einführung zur Bedeutung

Analysen, die belegen, welche orientalischen Dekore für die griechischen Vasenmaler vorbildhaft werden und wie diese Adaptation in den unterschiedlichen Zentren der griechischen Vasenmalerei allmählich vonstatten geht.

Zwar stimmen sämtliche Untersuchungen zu den griechischen Vasendekoren in diesem Zeitraum darin überein, der griechischen, insbesondere der attischen Vasenmalerei, eine eigenständige Umformung und damit eine signifikante Veränderung der ursprünglichen orientalischen Motive zuzuschreiben. Doch es besteht nur ein geringes Interesse, die orientalischen Vorbilder eindeutig zu identifizieren, um die Entwicklung der in den unterschiedlichen Abhandlungen stets herausgehobenen griechischen Modifikationen in ihren Einzelheiten verfolgen zu können.²⁸³² Der spätgeometrische Dekorstil wird in der Regel lediglich als eine Addition von ornamentalen Bändern verstanden wird und nicht, wie die Erörterung der geometrischen Dekore in der vorliegenden Untersuchung gezeigt hat, als ein aufwendiges Spiel mit Symmetrien und Korrespondenzen. Daher fällt es zum einen schwer, eine Kontinuität am Übergang vom geometrischen zum orientalisierenden Stil, in dem die formalen Bezüge zwischen den einzelnen Friesen deutlich enger werden, auszumachen.

Zum anderen fehlen die Kriterien für eine rationale Überprüfung und Begründung der Übernahme orientalisierender ornamentaler und figural darstellender Strukturen in den griechischen Vasendekoren, da man auf die Analyse kompatibler Strukturelemente verzichtet. Daher flüchtet man sich in diesen Untersuchungen meist in stereotype Allgemeinplätze über den griechischen Geist²⁸³³ als Ursache dieses Stilwandels²⁸³⁴ und man beschränkt sich – dies gilt vor allem für die Untersuchungen zur protoattischen Vasenmalerei – weitgehend auf die Analysen der figural darstellenden Anteile der Vasendekore, die man im Gegensatz zu den mit dem Terminus *ornamental-dekorativ* abgewerteten orientalischen Vorbildern als einen neuen, *individuellen*²⁸³⁵ Stil hervorhebt. Da der stilistische Umbruch²⁸³⁶ in die Zeit der Entstehung der homerischen Epen fällt, führt man die zunehmend aufwendigeren figuralen Kompositionen – die sogenannten

der Orientalisierung für die griechische Literatur findet sich bei: Walter Burkert, *Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur*, Heidelberg 1984, S. 7-35.

²⁸³² Dies führt dann u. a. zu derartigen Zuweisungen, wie sie Kunze in Bezug auf die Koppelung zweier Spiralen durch Spangen formuliert, dass [dieses Prinzip] *ohne fremden Einfluss aus dem Geist der vorgriechischen Kunst entstanden* [ist]: Emil Kunze, *Kretische Bronzereliefs*, Stuttgart 1931, S. 120.

²⁸³³ So Payne: *Das Protokorinthische ist der Ausdruck eines feineren geistigen Vorgangs*: Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, S. 19.

²⁸³⁴ Oder man begründet den Wandel in den figuralen Darstellungen mit einer Veränderung der politischen Verhältnisse, die den Vasenmaler veranlassten, den Vasendekoren einen zunehmend narrativen Charakter zu geben; siehe dazu u. a.: John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 88.

²⁸³⁵ David Boehringer, *Heroenkulte in Griechenland von der geometrischen bis zur klassischen Zeit*, [Diss. Freiburg 1998], Berlin 2001, S. 116.

²⁸³⁶ Buschor spricht in diesem Zusammenhang von *Auflösungszeit*: Ernst Buschor, *Griechische Vasen*, München 1940, S. 24.

narrativen Darstellungen²⁸³⁷ – in den Vasendekoren nicht nur in Bezug auf ihre Ikonographie auf literarische Vorbild zurück, sondern man räumt darüber hinaus der Literatur auch den Primat über die bildenden Künste ein, indem man die gravierenden formalen Veränderungen in einem visuellen Medium letztlich auf die Ausbildung einer neuen literarischen Gattung zurückführt.²⁸³⁸ Aufgrund dieser Prämisse, die zugleich einen intellektuellen Paradigmenwechsel impliziert, erscheint den Forschern nicht nur die Frage nach einer strukturellen Kontinuität innerhalb der Gattung der Vasendekore obsolet, sondern der Primat der figural darstellenden Vasenmalerei, mit der man in einigen Untersuchungen gleichzeitig eine heute verloren gegangene, damals jedoch angeblich parallel entstandene monumentale Malerei²⁸³⁹ zu fassen glaubt²⁸⁴⁰, liefert zugleich auch das hierarchische System für eine Einordnung der unterschiedlichen zeitgenössischen griechischen Vasenmalereien. Als ästhetisch führend werden diejenigen Vasendekore angesehen, deren figural darstellende Kompositionen – insbesondere die Darstellungen menschlicher Figuren – den hypostasierten griechischen Geist für den modernen Betrachter am überzeugendsten darstellen.²⁸⁴¹ Dieses Vorgehen ermöglicht, die Dekore der protoattischen Vasenmalerei, die wesentlich häufiger figural darstellende Komponenten enthalten, kulturell überlegener einzustufen als die zeitgenössischen protokorinthischen bzw. korinthischen Vasendekore, in denen zoomorphe und vegetabile Dekore überwiegen. In Bezug auf den intellektuellen Anspruch noch weiter unten angesiedelt werden die gesamten ostgriechischen Vasendekore, da sie nur in wenigen Ausnahmefällen die Darstellung einer menschlichen Figur zeigen.²⁸⁴² Es ist evident, dass unter einer derartigen Voraussetzung der

²⁸³⁷ Zur Diskussion des Begriffes *narrativ* siehe vor allem: Luca Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bild-erzählung in der griechischen Kunst*, München 2003, S. 77ff.

²⁸³⁸ Nach Buschor ruft erst Homer ein *neues, geistiges Griechenland auf den Plan*: Ernst Buschor, *Griechische Vasen*, München 1940, S. 24.

²⁸³⁹ Die Frage, ob in dieser Zeit schon mit einer großformatigen Wandmalerei zu rechnen war, wird nach wie vor kontrovers diskutiert. Siehe dazu vor allem: Ingeborg Scheibler, *Griechische Malerei der Antike*, München 1994, S. 108; und: Elizabeth Pemberton, *The Beginning of Monumental Painting in Mainland Greece*, in: Robert I. Curtis (ed.), *Studia Pompeiana & Classica, FS Wilhelmina F. Jashemski*, New Rochelle 1989, S. 181-197. Siehe dazu auch: Gerald P. Schaus, *The Beginning of Greek Polychrome Painting*, *JHS* 108, 1988, S. 107-117; und: Darrell A. Amyx, *Archaic Vase-Painting vis-à-vis „Free“ Painting at Corinth*, in: Warren G. Moon, *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison, Wisconsin 1983, S. 37-52.

²⁸⁴⁰ Mitunter wird sogar argumentiert, dass ohne die verlorengegangene großformatige Malerei sich das Phänomen der Ritzung und der Polychromie nicht erklären ließe. So argumentiert u. a. Pfuhl: *Der Weg, der von der geometrischen Silhouette ohne oder mit minimaler Innenzeichnung durch die Umrisszeichnung und die Polychromie zur Vorherrschaft der schwarzfigurigen Silhouette mit Ritzung und Deckfarben führt, ist aus der Keramik allein nicht verständlich. Er zeigt vielmehr, wie die Töpfer anfangs der neuerblühten großen Malerei nacheiferten [...]*: Ernst Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Bd.I, 1, München 1923, S. 105.

²⁸⁴¹ Die Frage, ob eventuell die Veränderungen in den Dekoren der Vasenmalerei nicht sogar die Ursache für die Entwicklung der monumentalen Malerei darstellen, wird überhaupt nicht gestellt.

²⁸⁴² Diejenigen Archäologen, welche diesen Standpunkt vertreten, übernehmen dabei ein Modell, das in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance entwickelt wurde und vor allem in der französischen Kunsttheorie zu einer strengen Hierarchisierung der Gattungen der bildenden Künste entwickelt wurde. Die Beurteilung und offizielle Wertschätzung der Maler orientierte sich noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein an diesem Schema; siehe dazu u. a. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Frankfurt am Main 1986.

Vorgang der Orientalisierung und die Frage nach den strukturellen Voraussetzungen einer derartigen aufwendigen formalen Adaptation fremder ornamentaler Module und figural darstellender Komponenten nur noch eine periphere Bedeutung erhält²⁸⁴³ und daher als vernachlässigbar angesehen wird.²⁸⁴⁴ Doch der Kontakt mit kunsthandwerklichen Produkten aus dem Vorderen Orient bestand auch schon in der Zeit davor.²⁸⁴⁵ Es muss daher die Frage gestellt werden, ob es nicht eine allmähliche Strukturentwicklung in den geometrischen Vasendekoren war, die im späten 8. Jahrhundert zu einer derartigen strukturellen Kompabilität führte, dass eine Einbindung orientalischer Motive oder ornamentaler Module in die griechischen Vasendekore möglich wurde.

Da sowohl die ostgriechischen als auch die protokorinthischen bzw. die korinthischen Vasendekore²⁸⁴⁶ dieser Zeit jedoch unterschiedliche Adaptationen orientalischer Elemente aufweisen und beide ihrerseits einen Einfluss auf die Ausbildung der protoattischen Vasenmalerei²⁸⁴⁷ haben, wendet sich der folgende Teil der Untersuchung zunächst den wichtigsten strukturellen Veränderungen der frühen orientalisierenden ostgriechischen Vasendekore zu, die ihrerseits wiederum in einige wichtige unterschiedliche Dekor-Gruppen zerfallen. Im Anschluss daran werden die protokorinthischen bzw. korinthischen Vasendekore behandelt.²⁸⁴⁸ Um die gesamte

²⁸⁴³ Anders hingegen urteilt Matz, der im Anschluss an die Beschreibung der Stockholmer Hirschamphora schreibt: *Die moderne Gewohnheit, das Bild als etwas Absolutes zu nehmen, überhebt nicht der Verpflichtung, nach der Bedeutung zu fragen, die für diese Wirkung seine Stellung im Zusammenhang des Gefäßschmucks und sein kompositionelles Verhältnis zum Rahmen bedingt*: Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Band I: Die geometrische und die früharchaische Form, Frankfurt am Main 1950, S. 272. Das Verständnis von Matz für die Bedeutung des vollständigen Dekors für die Struktur eines Bildfeldes leidet jedoch an zwei von Matz nicht hinterfragten Voraussetzungen. Zum einen postuliert Matz das Vorhandensein eines Rahmens, ohne zu problematisieren, ob man in den kykladischen Dekoren, die er in diesem Abschnitt behandelt, bereits von einem Rahmen sprechen kann, zum anderen fasst Matz die Bedeutung des Rahmens stets als ein tektonisches System auf, sodass er sich nie auf rein ornamentale Gestaltung und ihre Symmetriegesetze einlassen kann. Beiden Hypothesen und ihren Konsequenzen bei den Analysen von Vasendekoren kann jedoch, wie die vorliegende Untersuchung zeigt, nicht gefolgt werden.

²⁸⁴⁴ Im besten Fall wird eine Auflistung und Beschreibung einzelner ornamentaler Motive und/oder Module gegeben, ohne dass eine Analyse ihrer diachronen und synchronen strukturellen Vernetzung erfolgt. In dieser Art geht u. a. Zaphiropoulou vor: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41].

²⁸⁴⁵ Zur Frage nach dem kulturellen Umfeld der frühgriechischen Kunst siehe vor allem: Jeffrey M. Hurwit, *The Art and Culture of Early Greece, 1100-480 BC*, Ithaca and London 1985. Zur Frage nach der engen Beziehung zwischen Griechen und dem Vorderen Orient siehe vor allem: Peter W. Haider, *Griechen im Vorderen Orient und in Ägypten bis ca. 590 v. Chr.*, in: Christoph Ulf, *Wege zur Genese griechischer Identität. Die Bedeutung der früharchaischen Zeit*, Berlin 1996, S. 59-115.

²⁸⁴⁶ Nach Rasmussen gibt es keine klare Trennung zwischen dem protokorinthischen und dem korinthischen Stil: Tom Rasmussen, *Corinthian and the Orientalising Phenomenon*, in: Tom Rasmussen, Nigel Spivey, *Looking at Greek Vases*, Cambridge 1991, S. 57.

²⁸⁴⁷ Robert Manuel Cook, *Protoattic Pottery*, BSA 35, 1934/35, S. 165-220; Karl Kübler, *Altattische Malerei*, Tübingen 1950; Mary B. Moore, *Greek Geometric and Protoattic Pottery*, CVA USA 37 (The Metropolitan Museum of Art 5), New York 2004.

²⁸⁴⁸ Die Auswahl der orientalisierenden griechischen Vasenstile wurde in Bezug darauf getroffen, eine möglichst große Anzahl relevanter Merkmale an einer möglichst kleinen Gruppe von Vasenzentren aufzeigen zu können. Dies bedeutet nicht, dass andere orientalisierende griechische Keramikzentren keinen Einfluss auf die protoattische Vasenmalerei gehabt haben, doch ist dies für eine Strukturuntersuchung nicht relevant, da es in diesem Zusammenhang nur um das Erfassen sämtlicher neuer struktureller Merkmale geht.

diachrone Entwicklung der orientalisierenden Phase zu erfassen, ist es notwendig, auch späte Stilphasen, die sich z. B. in den Fikellura-Dekoren oder in den korinthischen Dekoren bis weit ins 6. Jahrhundert hineinziehen können, an dieser Stelle mit in die Untersuchung einzubeziehen. Erst dann kann in den Einzelanalysen einiger signifikanter protoattischer Vasendekore sinnvoll der Frage nach der Rezeption bzw. Absorption genuin orientalischer Motive oder solcher Motive, die bereits durch andere Vasenzentren modifiziert wurden, nachgegangen werden. Dabei bezieht sich der Begriff des orientalischen Motivs in dem Kontext dieser Untersuchung in erster Linie auf ornamentale Elemente bzw. Module oder strukturelle Veränderungen in den figuralen Darstellungen. Die Einbindung einzelner figural darstellender Motive wie Löwen, Greifen oder Sphingen stellt lediglich ein verändertes ikonographisches Merkmal dar und ist daher für die hier vorliegende Untersuchung irrelevant und wird nur berücksichtigt, wenn mit ihr zugleich strukturelle Veränderungen des Dekors verbunden sind.

Abschließend werden in einem kurzen Vergleich mit attischen Dekoren der geometrischen Phase die wichtigsten strukturellen Veränderungen in den attischen Vasendekoren der orientalisierenden Phase erörtert. Da bereits die Analyse der geometrischen Vasendekore ergeben hat, dass in der geometrischen Phase eine strukturelle Annäherung zwischen Ornament und Figur stattfindet, liegt der Schwerpunkt der nun folgenden Darstellung der Vasendekore der orientalisierenden Phase darin, aufzuzeigen, wie sich diese neu entstandene Beziehung zwischen Ornament und Figur entwickelt.²⁸⁴⁹

6.3.1. Die Dekore der kykladischen Vasenmalerei und ihre paradigmatische Bedeutung für die Übernahme orientalisierender Motive

6.3.1.1. Vasendekore der sogenannten Ad-Gruppe und des heraldischen Stils

In den Vasendekoren der Kykladen erfolgt eine Übernahme orientalischer Elemente bereits in der geometrischen Stilphase und es kommt zu Ausprägungen subgeometrisch-orientalisierender Mischstile.²⁸⁵⁰ In diesen Mischstilen treten neue kurvilineare ornamentale Module wie das

²⁸⁴⁹ Zur Entwicklung der frühgriechischen figural darstellenden Motive, jedoch ohne auf die Beziehung zum ornamentalen Kontext einzugehen, liegt die Dissertation von Scheibler vor: Ingeborg Scheibler, *Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst*, Regensburg 1960. Abgesehen von einer fehlenden Kontextuierung von Ornament und Figur leidet die Arbeit vor allem darunter, dass ein konsequent durchgeführter Vergleich mit orientalischen Vorbildern fehlt. Darüber hinaus versucht Scheibler zwar strukturelle Aspekte zu berücksichtigen, geht dabei jedoch sehr unpräzise mit Symmetriebegriffen um und vermengt diese Ergebnisse mit inhaltlichen Aspekten, deren Beweiskraft sie dem Leser schuldig bleibt. Auf eine grundlegende Definition der unterschiedlichen symmetrischen Valenzen wird ebenso verzichtet wie auf eine Erläuterung des Bildbegriffs. Auf die einzelnen Thesen von Scheibler wird in dem jeweiligen Abschnitt zur griechischen Vasenmalerei im Rahmen einer Anmerkung eingegangen.

²⁸⁵⁰ Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 100.

Flechtband²⁸⁵¹ und minimale Umrisszeichnungen von zoomorphen, mitunter auch von orientalischen Vorlagen entlehnten²⁸⁵² Figuren auf, doch gleichzeitig dominiert im gesamten Dekor weiterhin eine rektilinearen Gestaltung. Auch die ornamentale Struktur für die Einbindung von figural darstellenden Motiven, der Felderstil oder der sogenannten Metopen-Triglyphen-Fries, der in den geometrischen Vasendekoren der kykladischen Zentren eine wichtige Rolle spielt, wird beibehalten. Abgesehen von ornamentalen finiten rotationssymmetrischen Motiven präsentieren sich in den Feldern²⁸⁵³ vor allem Tierdarstellungen²⁸⁵⁴ in Silhouettenform, die in der Regel von unterschiedlichen Füllornamenten umgeben sind. Zu den häufigsten Füllornamenten zählen kleinformatige Rhomben, die wiederum zu einem Rhombus – quasi einem segmentierten Rhombus – zusammengesetzt sind²⁸⁵⁵, horizontale Zickzack-Register und diverse kleine rotationssymmetrische Motive auf Kreis- oder Rosettenbasis. Die Amphoren des heraldischen Stils zeigen im unteren Bereich des Vasenkörpers bis zur Stelle des breitesten Umfangs die bereits in den geometrischen Dekoren übliche, mit einem Farbwechsel verbundene, horizontale Streifenfolge. In den Dekoren der Amphoren der sogenannten Ad-Gruppe²⁸⁵⁶ findet sich hingegen eine prolongierte Form des geometrischen Wolfszahnfrieses, weshalb die gelängten dunkelfarbigen Zacken dieses umlaufenden Frieses in den Beschreibungen der orientalisierenden Vasendekore nun als Strahlenfries bezeichnet werden.²⁸⁵⁷ Aufgrund der Längung geht eine

²⁸⁵¹ Das Flechtband, ein Ornament-Modul, das lediglich über gleitsymmetrische Valenzen verfügt, wenngleich es dem Betrachter häufig eine horizontale Symmetrielinie suggeriert, kann sehr vielseitig als finites oder als primär infinites Ornament sowohl horizontal als auch vertikal eingesetzt werden. Als finites Motiv mit nur wenigen Flechtgliedern besitzt es darüber hinaus auch rotationssymmetrische Eigenschaften. In dieser Zeit wird es in den kykladischen Dekoren häufig im selben Dekor unterschiedlich dargestellt; siehe dazu u. a. die Abbildung einer Halsamphora [Schulterhenkelamphora] der sogenannten Ad-Gruppe aus Naxos bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 1,1-5.

In diesem Dekor wird die Schulterzone jeweils von einem diagonal gelegten, engmaschigen, horizontal umlaufenden Flechtband, in dem die Augen zwischen den einzelnen Bändern nicht sichtbar sind, vom restlichen Vasenkörper unterhalb sowie vom darüberliegenden Halsbereich abgetrennt. Unterhalb der Triglyphen-Metopen-Felder im Halsbereich sitzt ein zweigliedriges umlaufendes Flechtband mit eingestellten Augen, die durch ein Kreuz gekennzeichnet sind. Die einzelnen Metopenfelder werden durch vertikale Flechtbänder getrennt, die auf dunklem Grund sitzen.

²⁸⁵² Dies gilt z. B. für die Übernahme der Figur des Greifen; siehe dazu auch die übernächste Anmerkung.

²⁸⁵³ Diese setzen sich in der Regel zu einer sogenannten Triglyphen-Metopen-Struktur zusammen; siehe dazu die Abbildung einer Halsamphora [Schulterhenkelamphora] der sogenannten Ad-Gruppe aus Naxos bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. V.

²⁸⁵⁴ Zu den Tierdarstellungen gehören Löwen, Pferde und Antilopen. Aber auch hybride Bildungen wie geflügelte Pferde und Greifen finden sich. Dabei handelt es sich um die ältesten Greifendarstellungen innerhalb der Dekore der griechischen Vasenmalerei; siehe dazu: Werner Ekschmitt, *Die Kykladen. Bronzezeit, Geometrische und Archaische Zeit*, Mainz 1993, S. 214.

²⁸⁵⁵ Setzt sich der Rhombus aus vier kleinformatigen Rhomben bzw. Rhomboiden zusammen, so kann er inversiv, indem man auf die ausgesparten hellen Bereichen zwischen den einzelnen Rhomboiden achtet, auch als Swastika gelesen werden, d. h. dieses ornamentale Motiv lässt sich als flächige Umsetzung eines Swastika-Motivs auffassen. Siehe dazu die Abbildung einer Halsamphora der Gruppe Ad aus Mykonos bei: Werner Ekschmitt, *Die Kykladen. Bronzezeit, Geometrische und Archaische Zeit*, Mainz 1993, Taf. 79.

²⁸⁵⁶ siehe dazu auch die Abbildung bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. V.

²⁸⁵⁷ Siehe dazu u. a.: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 102; John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 88. Boardman leitet das Motiv vom ägyptischen Motiv der Lotosblüte ab.

wichtige Eigenschaft des geometrischen Wolfszahnfrieses, die inversiv mögliche Leseweise, verloren. Der Verlust der Inversion führt dazu, dass sich die dunklen bzw. schwarzen Strahlen im Auge des Betrachters zu einer stabilen Basis des gesamten Vasendekors entwickeln.²⁸⁵⁸ Das Muster entwickelt somit visuelle Eigenschaften, die es von den Formen, welche der Grund als eine Sequenz von ausgesparten Elementen dem Betrachter vermittelt, in dessen Wahrnehmung trennen, und zwar in der Weise, dass die kompakten schwarzen Formen als vor den hellen Grund gelegt wahrgenommen werden. Gleichzeitig werden die negativen, ausgesparten Elemente als rückwärtige, dem Muster zugrundeliegende einheitlichen Fläche zusammengefasst, wodurch sich für den Betrachter ein Malgrund konstituiert. Die Wahrnehmung einer einheitlichen Grundfläche wird dem Betrachter durch die zunehmenden formalen Übereinstimmungen zwischen dem ornamentalen Dekor und den Füllornamenten in den Feldern mit figural darstellenden Motiven erleichtert.²⁸⁵⁹ Die Kongruenz der einzelnen Elemente suggeriert dem Betrachter, dass sich das gesamte Dekor in einer Ebene befindet und wehrt dadurch eine eventuell mögliche inversiven Leseweise einzelner Dekorteile ab.²⁸⁶⁰

In den Metopenfeldern mit figural darstellenden Motiven setzt sich bei mehrfigurigen Darstellungen in einer Metope ein antithetische Kompositionsschema²⁸⁶¹ durch, wobei die Mitte zwischen den Figuren jedoch auch mit ornamental Elementen besetzt werden kann, sodass sich

Doch kann die Längung der Dreiecke zu Strahlen auch damit zusammenhängen, dass zwischen dem Fußkreis der Vase und dem umlaufenden Strahlenfries ein rotationssymmetrisches Modul entsteht, sodass letztlich auch der umlaufende Strahlenfries zum finiten rotationssymmetrischen Motiv wird. Gegen das von Boardman postulierte Vorbild einer vegetabilen Struktur spricht die geometrische Ausrichtung dieses Motivs, vor allem in den frühen kykladischen Vasendekoren. Dass dieses Motiv auch in anderen zeitgenössischen Materialien Eingang fand, zeigt die Abbildung eines rhodischen Fayence-Kännchens, das in einem sizilischen Grab gefunden wurde bei: Herbert Beck, Peter C. Bol, Maraike Bückling (ed.), *Ägypten Griechenland und Rom. Abwehr und Berührung*, Frankfurt am Main 2005, S. 114-132. S. 127 Abb. 28. Obgleich die Strahlen in dem Dekor des Fayence-Kännchens nicht gelängt sind, sind die inversen hellgrundigen Dreiecke dennoch wesentlich breiter als die dunklen Dreiecke, sodass eine inversive Leseweise des Ornaments nicht möglich ist.

²⁸⁵⁸ Siehe dazu ebenfalls die Abbildung einer Halshenkelamphora der Gruppe Ad aus Mykonos bei: Werner Ekschmitt, *Die Kykladen. Bronzezeit, Geometrische und Archaische Zeit*, Mainz 1993, Taf. 79. In diesem Dekor sorgt auch das rechteckige Schachbrettmuster im mittleren Teil des Vasenkörpers für den flächigen Eindruck des Dekors und verstärkt darüber hinaus die Wirkung des Hell-Dunkel-Kontrastes im Auge des Betrachters.

²⁸⁵⁹ So zeichnet sich das Dekor der Halshenkelamphora der Gruppe Ad aus Mykonos dadurch aus, dass sowohl für den rein ornamental Metopen-Triglyphenfries als auch für die Füllornamentik der figural darstellenden Schulter-Metopen dieselben ornamental Module gewählt wurden, horizontale Zickzack-Register und aus Rhomboiden zusammengesetzte Rhomben: Werner Ekschmitt, *Die Kykladen. Bronzezeit, Geometrische und Archaische Zeit*, Mainz 1993, Taf. 79.

²⁸⁶⁰ So verhindern die flächigen Tierdarstellungen und ihr antithetischer Aufbau in dem mittleren Halsfeld der naxischen Halsamphora, dass das Muster zwischen den beiden Figuren inversiv gelesen werden kann, obgleich dies von der Struktur des Musters her prinzipiell möglich wäre; siehe dazu die Abbildung bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. V.

²⁸⁶¹ Strenggenommen beinhaltet der Begriff der antithetischen Figurenstellung, dass sich zwei Figuren spiegelbildlich direkt, d. h. ohne eine figural darstellende oder ornamentale Kennzeichnung der Mitte, gegenüberstehen. In der Literatur zur griechischen Vasenmalerei wird der Begriff antithetisch jedoch auch dann benutzt, wenn die Mitte selbst auch besetzt ist. Der Begriff antithetisch bezieht sich in diesen Fällen formal auf die präzise spiegelbildliche Ausrichtung der rahmenden Figuren und auf ihre ikonographische Relevanz innerhalb der gesamten Dar-

zumindesten in Teilbereichen der Figurengruppe eine sichtbare bilaterale Symmetrieachse ausprägt.²⁸⁶² Enthält ein dreigliedriger Triglyphen-Metopenfries hingegen jeweils nur eine Figur, so verhalten sich die beiden Figuren in den beiden schmalen äußeren Metopen antithetisch zueinander, während die Figur in der breiteren mittleren Metope meist nach rechts gewandt ist. Aufgrund der Ausrichtung der beiden seitlichen Figuren konstituiert sich im Auge des Betrachters ein bilaterales Symmetrieschema, dessen fiktive zentrale vertikale Achse in der Mitte der mittleren Metope liegt. Dieses fiktive Zentrum wird jedoch durch die zentrale Figur, die sowohl asymmetrisch aufgebaut als auch richtungsorientiert ist, bei genauer Betrachtung und Analyse der mangelnden symmetrischen Valenzen im Auge des Betrachters wieder zerstört. Dennoch bleibt der Blick auf das Zentrum fixiert und die seitlichen Figuren werden nur aus den Augenwinkeln wahrgenommen.²⁸⁶³ So erhält das zentrale Bildfeld mit einem figural darstellenden Motiv aufgrund der symmetrischen Struktur der seitlichen Felder zunächst ein neues Gewicht innerhalb der Triglyphen- und Metopenzone der Vase. Doch kann sich diese Dominanz in Abhängigkeit von der Größe der zentralen Figur und den sie umgebenden figural darstellenden und/oder ornamentalen Zonen auch auf die Wahrnehmung des gesamten Dekors ausweiten. Unter strukturelem Aspekt betrachtet wiederholt sich daher in Bezug auf die Relationen figural darstellender Motive in der orientalisierenden Phase der kykladischen Vasendekore ein Phänomen, das mit rein ornamentalen Elementen bereits in den Triglyphen-Metopen-Friesen der spätmykenischen Vasenmalerei durchgespielt worden war.²⁸⁶⁴ Während sich jedoch in den spätmykenischen Dekoren dieses Vorgehen jeweils auf ein Feld beschränkt, wird es in den kykladischen Dekoren auf die drei Metopen-Felder und die dazwischen liegenden Triglyphen-Paneele²⁸⁶⁵ einer Vasenfront ausgeweitet, da die beiden spiegelbildlich konstruierten seitlichen Metopen-Felder dazu beitragen, die symmetrische Situation des zentralen, wesentlich breiteren Feldes zu verändern. So konstituiert sich allmählich eine

stellung. Bei einer ikonographischen Relevanz der Mitte, z. B. bei einer Darstellung des Lebensbaums mit spiegelbildlich flankierenden Figuren, ist die Bezeichnung antithetisch hingegen misslich, da vermutlich der Lebensbaum in der Mitte den eigentlichen Bedeutungsträger darstellt.

²⁸⁶² So stehen sich die Löwen in der zentralen Halsmetope der Schulterhenkelamphora aus Thera aufrecht, mit rückwärts bzw. in Bezug auf das Bildfeld auswärts gewandten Köpfen, nach unten völlig gestreckten linken Vorderbeinen und nach oben gestreckten rechten Unterschenkeln gegenüber. Zwischen ihren zueinander gestellten linken Hinterbeinen ist ein lineares Kreuz mit dunkler Konturierung und zwischen den nach unten gestreckten linken Vorderbeinen ist ein dreiteiliges vertikales Musterband eingestellt, dessen mittleres Band sich aus Rhomben konstituiert, deren Aussparungen in den beiden seitlichen Bändern durch Dreiecke, deren Spitzen auf das mittlere Band, zu den Rhomben hin, gerichtet sind. Inversiv ließe sich das Muster als Zickzackband oder auch als Flechtband lesen, doch lädt das kleinteilige Muster nicht dazu ein.

²⁸⁶³ Verstärkung erhält das Zentrum durch die finiten rotationssymmetrischen Füllornamente, die den Blick des Betrachters in der zentralen Metope gleichsam zu fixieren scheinen.

²⁸⁶⁴ Siehe dazu den entsprechenden Abschnitt des vorherigen Kapitels.

²⁸⁶⁵ Die visuelle Bedeutung der Triglyphenpaneele wird sowohl durch ihre Beschränkung hinsichtlich der Breite als auch durch eine stereotype ornamentale Gestaltung herabgesetzt. Im linearen Inselstil erfolgt die Trennung der Metopenfelder schließlich nur noch durch mehrere vertikal gesetzte Striche.

Struktur, die zu einer Konzentration des Betrachters auf die Mitte von Bildfeldern führt und die sich formal und damit auch strukturell vom Aufbau ihrer Seiten unterscheidet. Dies stellt in Bezug auf figural darstellende Kompositionen eine wichtige strukturelle Vorbedingung für die Entstehung der sogenannten narrativen Bildfelder dar, die in der Folgezeit in der protoattischen Vasenmalerei entwickelt werden.

6.3.1.2. Der sogenannte lineare Inselstil

Auch in den Dekoren der Amphoren²⁸⁶⁶ des sogenannten linearen Inselstils²⁸⁶⁷ lässt sich ein subgeometrischer Mischstil nachweisen.²⁸⁶⁸ Zwar bleibt einer Stereotypie in Bezug auf das ornamentale Kompositionsschema bis in die Spätphase dieser Stilgruppe hinein erhalten, doch innerhalb dieses engen Rahmens zeigen die Dekore beim Übergang von der geometrischen zur orientalisierenden Phase einen allmählichen Wechsel von rektilinearen zu kurvilinearen Linienmustern.²⁸⁶⁹ Darüber hinaus rücken die einzelnen ornamentalen Elemente auseinander, sodass der hellgrundige Ton sichtbar und das Dekor insgesamt heller wird.

Die – abgesehen von den Füllungen der Triglyphenpaneele – in der Regel horizontal umlaufenden Ornamentbänder bestehen aus Reihungen entweder rektilinear oder kurvilinear ornamentaler Elemente.²⁸⁷⁰ Eine Kombination beider graphischer Darstellungsweisen ebenso wie eine Kombination aus flächigen und linearen ornamentalen Elementen²⁸⁷¹ wird in den meisten

²⁸⁶⁶ Es lassen sich drei Amphorentypen unterscheiden. Alle drei besitzen eine klar gegliederte dreiteilige Gefäßform und zeigen ein analog strukturiertes Dekor: Sowohl der Fuß als auch die gesamte untere Hälfte des Vasenkörpers ist mit Firnis überzogen und trägt eine horizontal umlaufende Streifenfolge. Auch der Hals ist am unteren und oberen Ende mit einem horizontal umlaufenden dunklen Streifen eingefasst. Im mittleren Halsbereich schlängeln sich eng aneinander gereiht vertikale Linien, die sich auch als kurvilineare Zickzacklinien lesen lassen. Der Hauptdekorbereich befindet sich auf der Schulter, in einer Zone, die auch die beiden Henkel mit einschließt. Er zeigt stets drei Metopen auf der Vorderseite und zwei bis drei Metopen auf der Rückseite; siehe dazu: Werner Ekschmitt, *Die Kykladen. Bronzezeit, Geometrische und Archaische Zeit*, Mainz 1993, S. 181.

²⁸⁶⁷ Siehe dazu vor allem: Florian Knauß, *Der lineare Inselstil. Eine kykladische Keramikwerkstatt am Übergang von der spätgeometrischen zur archaischen Zeit*, [Diss. Saarbrücken 1992], Saarbrücken 1997; Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 100f.; John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 110ff.; Werner Ekschmitt, *Die Kykladen. Bronzezeit, Geometrische und Archaische Zeit*, Mainz 1993, S. 180-192.

²⁸⁶⁸ Werner Ekschmitt, *Die Kykladen. Bronzezeit, Geometrische und Archaische Zeit*, Mainz 1993, S. 180.

²⁸⁶⁹ Das Dekorationsschema besteht aus einem hellen Fuß mit horizontal umlaufenden Streifen und eventuell einem einfachen, horizontal umlaufenden Zickzackband. Die gesamte untere Hälfte des Vasenkörpers ist mit Firnis überzogen und wird nur durch einzelne horizontal umlaufenden Streifen aufgehellert. Im Bereich darüber liegt eine hellere Zone mit filigranen Streifenfolgen und/oder hellem Fischgrätzmuster auf dunklem Grund. Der Hauptdekorbereich ist die Schulterzone, die auf der Hauptansichtsseite zunächst drei Metopen trägt. Dies kann jedoch z. B. in der Stockholmer Amphora bis hin zu einer Metope reduziert werden. Die Rückseite trägt zwei bis drei Metopen. Der Halsbereich ist am unteren und oberen horizontalen Ende mit einem dunklen Streifen eingefasst. Dazwischen liegen vertikale Zickzacklinien, die zunehmend eine kurvilineare Form annehmen.

²⁸⁷⁰ Siehe dazu die Abbildungen zeichnerischer Schemata der wichtigsten horizontal umlaufenden Ornamente des linearen Inselstils bei: Florian Knauß, *Der lineare Inselstil. Eine kykladische Keramikwerkstatt am Übergang von der spätgeometrischen zur archaischen Zeit*, [Diss. Saarbrücken 1992], Saarbrücken 1997, S. 80f. Abb. 23-24. Zu den neuen kurvilinearen ornamentalen Modulen zählt das Flechtband, das stets nur in der linearen Form auftritt.

²⁸⁷¹ Den Hakenmäander sucht man in den geometrischen Dekoren des linearen Inselstils vergeblich. Auch in der orientalisierenden Phase wird nur der sogenannte Zinnenmäander als lineares Band eingesetzt: Florian Knauß, *Der*

Fällen vermieden.²⁸⁷² Reine Flächenmuster wie das Schachbrettmuster finden sich nur vereinzelt, als schmale Bänder im Halsbereich. Selbst das Zungenmuster wird nur in einem einzigen Dekor eingesetzt, und zwar als lineare Umrisszeichnung.²⁸⁷³

In dem Metopen-Triglyphen-Fries der Schulterzone, dem wichtigsten Dekorbereich, werden die einzelnen Metopen durch zwei bis vier oder zehn bis zwölf senkrechte Linien voneinander getrennt.²⁸⁷⁴ Die Füllung der Metope besteht im einfachsten Fall aus sechs übereinander gesetzten horizontalen Registern mit Zickzacklinien, einem prinzipiell infiniten ornamentalen Modul, alternierend mit finiten ornamentalen Modulen wie konzentrischen Kreisen, in welche Vierpässe eingestellt sind, oder mit den sogenannten Stundenglas-Motiven. Auffällig ist, dass selbst in den frühen Dekoren zwischen der Vorder- und der Rückseite der Vase differenziert wird. Allmählich werden jedoch sämtliche Metopenfüllungen komplexer. Aus dem gesamten ornamentalen Repertoire konstituieren sich komplizierte finite Komposita, die sowohl rein rektilinear als auch als rektilinear-kurvilineare Mischform auftreten können.²⁸⁷⁵ Wenig später werden die ersten zoomorphen Motive – es handelt sich dabei um Darstellungen von Wasservögeln – in die Metopen eingestellt, stets in Kombination mit kleinen geometrischen Füllornamenten. In den figural darstellenden Motiven erfolgt die Darstellung der Köpfe meist in Umrisszeichnung, während die Silhouetten der Körper zunehmend zu schmalen tongrundig aneinandergesetzten Arealen mit dunklen Konturen dissoziieren.

Für die flankierenden Motive, welche die seitlichen Metopen besetzen, wählt man finite kurvilineare Motive, die gewöhnlich in den Untersuchungen zu den kykladischen Vasendekoren als *Pflanzenmotive* gedeutet werden.²⁸⁷⁶ Diese Benennung ist jedoch fragwürdig, da es sich in den meisten Fällen um rotationssymmetrische Motive handelt, denen gerade das wichtigste Kriterium einer Pflanze, die eindeutige Differenzierung zwischen unten und oben fehlt. Bedeutsamer an dieser neu konzipierten Struktur ornamentaler Module ist – zum einen in Bezug auf

lineare Inselstil. Eine kykladische Keramikwerkstatt am Übergang von der spätgeometrischen zur archaischen Zeit, [Diss. Saarbrücken 1992], Saarbrücken 1997, S. 86.

²⁸⁷² Eine Ausnahme stellt das von Knauß *Kolbenwelle* benannte Ornamentband dar. Hier wird jeweils ein kräftig gemalter dunkler, vertikal ausgerichtete Balken mit einer feinen kurvilinearen Linie verbunden, sodass ein oszillierendes Band mit einer großen Amplitude entsteht: Florian Knauß, *Der lineare Inselstil. Eine kykladische Keramikwerkstatt am Übergang von der spätgeometrischen zur archaischen Zeit*, [Diss. Saarbrücken 1992], Saarbrücken 1997, S. 81 Abb. 24.o.

²⁸⁷³ Siehe dazu die Abbildung der Amphora Nr. 1547 aus Rijksmuseum von Oudheden in Leiden bei: Florian Knauß, *Der lineare Inselstil. Eine kykladische Keramikwerkstatt am Übergang von der spätgeometrischen zur archaischen Zeit*, [Diss. Saarbrücken 1992], Saarbrücken 1997, Taf. 16c-d.

²⁸⁷⁴ Die beiden vertikal rahmenden äußeren Linien sind dabei in der Regel wesentlich breiter gehalten; siehe dazu vor allem die Abbildungen bei Knauß: Florian Knauß, *Der lineare Inselstil. Eine kykladische Keramikwerkstatt am Übergang von der spätgeometrischen zur archaischen Zeit*, [Diss. Saarbrücken 1992], Saarbrücken 1997, Taf. 1ff.

²⁸⁷⁵ Eine Auswahl der häufigsten dieser Motive findet sich bei: Werner Ekschmitt, *Die Kykladen. Bronzezeit, Geometrische und Archaische Zeit*, Mainz 1993, S. 182.

²⁸⁷⁶ Werner Ekschmitt, *Die Kykladen. Bronzezeit, Geometrische und Archaische Zeit*, Mainz 1993, S. 184.

ihre graphische Gestaltung – die Kombination von rektilinearen und kurvilinearen Formen, welche ein Novum in der bisher verfolgten Entwicklung von ornamentalen Modulen darstellt. Zum anderen – in Bezug auf ihre symmetrische Valenz – ist es die ungewöhnliche Konstitution von finiten, meist rotationssymmetrischen Motiven mittels einer Kombination von diversen Motiven²⁸⁷⁷, die ursprünglich als infinite ornamentale Reihungen eingesetzt wurden. Der verstärkte Einsatz derartiger Komposita führt im Auge des Betrachters zu einer Dynamisierung des Dekors.

In den Untersuchungen zu den kykladischen Vasendekoren des linearen Inselstils wird stets betont, dass sich die ornamentalen Elemente trotz ihrer innovativen Struktur gegenüber dem figural darstellenden Dekor, in dem sich zunehmend neben Vogeldarstellungen auch Darstellungen von einigen Säugetieren²⁸⁷⁸ und Hybridbildungen wie Greifen und Sirenen nachweisen lassen, nicht hätten durchsetzen können. Stattdessen habe man sie aufgrund der Ausweitung des zentralen Bildfeldes auf der sogenannten Vorderseite allmählich reduziert und an den Vasenrand gedrängt. Schließlich habe man sie in die Metopen auf der Rückseite der Vasen verbannt.²⁸⁷⁹ Man kann jedoch auch dagegen argumentieren, dass nun die komplexeren Ornamentmotive ebenso wie die figural darstellenden Elemente eine eigene Vasenseite zugewiesen bekommen. Hätte man die ornamentalen Elemente als obsolet betrachtet, so hätte man doch wohl gänzlich auf sie in den Vasendekoren verzichten können. Bei einer genauen Analyse der Vasendekore des linearen Inselstils, insbesondere der späteren Dekore, fällt im Gegenteil auf, welche eine zentrale Funktion die ornamentale Struktur für die Einbettung der figural darstellenden Motive in das gesamte Vasendekor besitzt. Die Bedeutung der ornamentalen Struktur als integrierendes Moment des gesamten Dekors in dieser Phase soll exemplarisch am Dekor der Stockholmer Hirschamphora²⁸⁸⁰ erörtert werden.

²⁸⁷⁷ Dazu zählen aus dem rektilinear-geometrischen ornamentalen Repertoire vor allem Dreiecke und Rhomben. Aus dem kurvilinearen Formenschatz ist es der Bogen bzw. der sogenannte C-Bogen, der als rudimentäre, bilaterale Form ein Abkömmling der Spirale bzw. der Wellenranke darstellt. Es hat den Anschein, als habe dieses ursprünglich asymmetrische Motiv durch die enge Verbindung mit den bilateralsymmetrischen geometrischen Motiven selbst eine bilateralsymmetrische Form angenommen. Mit dem sogenannten Lyramotiv, das sowohl in der späten ägyptischen als auch in der späten minoischen Ornamentik auftrat, hat es hingegen wenig Gemeinsamkeiten, da in beiden Fällen nur Motive in die Bögen eingestellt werden konnten, während in den Dekoren des linearen Inselstils die Kombinationen in den meisten Fällen in der Form von engen Verbindungen auftreten.

²⁸⁷⁸ Insbesondere finden sich Löwendarstellungen, aber auch vereinzelt Pferde- und Rehdarstellungen: Werner Ekschmitt, *Die Kykladen. Bronzezeit, Geometrische und Archaische Zeit*, Mainz 1993, S. 184.

²⁸⁷⁹ Florian Knauß, *Der lineare Inselstil. Eine kykladische Keramikwerkstatt am Übergang von der spätgeometrischen zur archaischen Zeit*, [Diss. Saarbrücken 1992], Saarbrücken 1997, S. 171. Knauß spricht sogar davon, dass die Ornamente allmählich völlig verschwänden. Mit einer derartigen Bemerkung scheinen ihm jedoch zwei wichtige Tatbestände entgangen zu sein, zum einen, dass die figuralen Darstellungen nach wie vor in ein Metopen-Triglyphen-Modul eingebettet sind, auch wenn die Muster der Triglyphen-Paneele eine sehr einfache Struktur besitzen und zum anderen, dass das gesamte Dekor sich weiterhin aus einer ornamentalen Struktur heraus entwickelt.

²⁸⁸⁰ CVA Schweden 4 (Stockholm 2), Stockholm 1995, Taf. 17, 18.

Das Dekor dieser Amphora weist drei unterschiedliche Strukturprinzipien auf, einen hell-dunklen Farbkontrast (1), rektile und kurvilineare Streifenfolgen, ebenfalls in kontrastiver Form eingesetzt (2), und das geometrische Motiv des Dreiecks (3) auf. Letzteres tritt in der Form von linearen Zickzackbändern – sowohl in einer rektilearen als auch in einer kurvilinearen Ausprägung – auf und konstituiert darüber hinaus in der ausgesparten Form von drei großen gegenständigen Dreiecken die Bein- und Rumpfhaltung des äsenden Hirsches, des einzigen figural darstellenden Motivs des gesamten Vasendekors.

Der Farbkontrast wird in allen drei Gliedern der Vase durchgespielt. Auf einen dunklen Fußring folgt auf einem steil ansteigenden Fuß eine hellgrundige Streifensequenz mit einer Kombination aus horizontal umlaufenden rektilearen Streifen und einem unregelmäßig oszillierenden horizontal umlaufenden Band, einer kurvilinearen Variante eines einfachen Zickzackbandes. Zwei dunkelgrundige breite Streifen, durch einen schmalen hellen Streifen voneinander getrennt, schließen das Dekor des Fußes zum Vasenkörper hin nicht ab, sondern leiten den Blick des Betrachters zum Vasenkörper hinauf, da auch der gesamte untere Teil des Vasenkörpers mit Ausnahme eines schmalen hellen Streifens, der den dunklen Bereich im Verhältnis 2:1 teilt, eine einheitlich dunkle Fläche besitzt. Erst kurz unterhalb des größten Vasenumfangs lockert ein horizontal umlaufendes Band aus schmalen, alternierend hellgrundigen und dunklen Streifen die Oberfläche des Vasenkörpers auf. Am Übergang zur Schulter bildet sich das einzige Metopenfeld dieser Vasenseite aus, indem sich schmale vertikale dunkle Streifen, die beidseitig von einem etwas kräftigeren dunklen Streifen begrenzt werden, vor die horizontalen, dunkel bemalten horizontalen Henkel setzen. Ein nach rechts gewandter äsender Hirsch besetzt das gesamte trapezförmige Feld. Seinen Körper bedeckt ein dunkel gehaltenes Fell, das von dicht nebeneinander gesetzten hellgrundigen Flecken durchzogen ist. Eine analoge Fellzeichnung tragen auch sein rückwärts gerichtetes linkes Vorderbein, die Außenseite seiner rechten Flanke und sein rechtes, vorwärts gestelltes Hinterbein sowie die Innenseite seines linken, zurückgesetzten Hinterbeins. Die Außenseite seines rechten, vorwärts gestellten Vorderbeins, der innere Flankenbereich seines rechten und der äußere Flankenbereich seines linken Hinterbeins hingegen tragen eine dunkel gefleckte Fellzeichnung auf hellem Grund.²⁸⁸¹ Die gesamte figurale Darstellung des Hirsches tritt in eine enge formale Beziehung zu dem ihn umschließenden Feld. So steht sein linkes Hinterbein fast parallel zu der Liniensequenz, welche das Feld hinter ihm vertikal abschließt, und sein weitgehend gerade gehaltener Rücken berührt den oberen horizontalen Bildabschluss. Erst im Bereich des Halses wird die enge Beziehung zwischen umgebender

²⁸⁸¹ Diese dunkel gefleckten Körperzonen sind die Körperpartien, die in Umrisszeichnung gehalten sind: CVA Schweden 4 (Stockholm 2), Stockholm 1995, S. 30.

und eingestellter Form aufgegeben, da der Hals sich diagonal zum Boden herabsenkt. Nur die Enden seines Geweihs, dessen Form das Motiv der Zickzackreihen aufnimmt, stoßen an die rechte vertikale Streifensequenz und seine Schnauze berührt die rechte Ecke der unteren horizontalen Seite des Metopenfeldes.

Das Metopenfeld, das sich an beiden vertikalen Seiten fast bis zu den beiden horizontalen Henkeln hin ausdehnt, wird an allen vier Seiten von Streifenfolgen geschlossen, die sich zwar hinsichtlich ihrer vertikalen bzw. horizontalen Ausrichtung und hinsichtlich der Breite des gesamten Streifenfeldes unterscheiden, jedoch nicht signifikant hinsichtlich der Breite der einzelnen Streifen. So entsteht – dies gilt vor allem für die untere horizontale Seite und die beiden vertikalen Seiten – im Auge des Betrachters eine rahmenähnliche Struktur um das Bildfeld herum, obgleich die vertikalen Streifen nicht um 90^0 in die Horizontale umbiegen, sondern von den horizontal umlaufenden Streifenfolgen sowohl an der Basis als auch am oberen Ende geschnitten werden.

Auf der rückwärtigen Vasenseite konfiguriert sich im Bereich der Schulterzone ein bilateralsymmetrisches System, da zwei Metopen zwischen drei vertikalen Streifensequenzen, die analog zu den Sequenzen der Vorderseite gestaltet sind, die Schulterzone besetzen. Dabei konstituiert sich die bilateralsymmetrische Mittelachse aus der mittleren Streifenzone heraus. In jede der beiden Metopen ist ein Kreismotiv mit breitem Kontur und zwei konzentrischen Kreisen eingestellt. Unterhalb der beiden Henkel imitiert jeweils eine Linie die dreidimensionale Biegung des Henkels als Bogenform, die sich aus dem obersten Streifen der horizontal umlaufenden Streifenfolge löst.

Drei horizontal umlaufende dunkle Streifen schließen das Dekor der Schulter zum Hals hin ab. Der Halsbereich ist wie bei allen Amphorendekoren des linearen Inselstils am unteren und oberen horizontalen Ende mit einem dunklen Streifen eingefasst. Jeweils eine Sequenz von drei horizontal umlaufenden Streifen trennt diese dunklen Streifen vom zentralen Bereich des Halsdekors, das sich aus einem Fries aus vertikal parallel geführten, oszillierenden Linien, einer weiteren Sequenz von drei horizontal umlaufenden Streifen und einem horizontal umlaufenden Zickzackband konstituiert.

Das Dekor, von Matz als das *schönste Tierstück*²⁸⁸² dieses Jahrhunderts bezeichnet, besticht durch seine Ausgeglichenheit in Bezug auf seine Farbigkeit, seine graphische Struktur und

²⁸⁸² Friedrich Matz, Geschichte der griechischen Kunst, Band I: Die geometrische und die früharchaische Form, Frankfurt am Main 1950, S. 271.

seine wechselseitigen Beziehungen zwischen figural darstellenden und ornamentalen Elementen. Flächen wechseln sich mit rektilinearen Linien ab, und rektilineare Linien verwandeln sich in einem anderen Bereich des Dekors in kurvilineare Linien.

Obleich das Dekor, abgesehen von den kleinen bilateralsymmetrischen Segmenten des horizontalen Zickzackbandes im oberen Halsbereich, lediglich im Schulterbereich der Rückseite über eine eindeutige bilateralsymmetrische Valenz verfügt, wirkt auch das Dekor der Vorderseite auf den Betrachter weitgehend bilateralsymmetrisch. Dieser Eindruck wird zunächst durch die beiden horizontal rahmenden Henkel hervorgerufen und durch die Schrittstellung des Hirsches, die sich als eine Sequenz von zwei aufrecht stehenden Dreiecken – jeweils zwischen den beiden Vorderbeinen und den beiden Hinterbeinen – und dem gegenständigen Dreieck, das sich zwischen der Bauchlinie, dem rechten Vorderbein und dem linken Hinterbein konstituiert, verstärkt. Der Betrachter kann in dem gegenständigen Dreieck eine fiktive bilaterale Symmetrieachse ermitteln, und aufgrund dieser Achse wird zum einen die Figur des Hirsches im Auge des Betrachters noch fester in das Metopenfeld eingebunden, zum anderen korrespondiert sie mit der real erzeugten bilateralen Symmetrieachse der mittleren vertikalen Streifensequenz zwischen den beiden Metopenfeldern auf der Rückseite der Vase.²⁸⁸³ Die wahrnehmbare strukturelle Korrespondenz zwischen den beiden Vasenseiten zeigt, dass sowohl figural darstellende Motive als auch ornamentale Elemente und Module von ihrem strukturellen Aspekt her als äquivalent angesehen werden. Doch geht man bei der Dekoration der Hirschamphora weiter als in den geometrischen Dekoren, in denen derartige Äquivalenzen insbesondere aufgrund der Destruktion von menschlichen Figuren bereits entwickelt worden waren.²⁸⁸⁴ Dort ließen sich jedoch die in Bezug auf das gesamte Dekor recht kleinformatigen – nur geringfügig größer gegenüber den ornamentalen Motiven – darstellenden Figuren leicht in den geometrischen Grundbaustein des Dreiecks destruieren, sodass das geometrische Motiv des Dreiecks quasi den gesamten Oberkörper konstituiert. Die Figur des Hirsches in der Stockholmer Amphora hingegen wird zwar mit Hilfe der Kenntnis geometrischer Elemente vom Vasenmaler erzeugt, jedoch nicht aufgrund der Destruktion einer imaginierten Figur, sondern als Konstruktion einer Figur, deren Statur neben anderen Merkmalen über geometrische Aspekte – und damit auch über symmetrische Valenzen – verfügt. Des Weiteren konstituiert sich die Figur des Hirsches

²⁸⁸³ Die Bedeutung einer Korrespondenz zwischen der fiktiven bilateralen Symmetrieachse der Vorderseite und der realen bilateralen Symmetrieachse auf der Rückseite der Vase lassen die Ansicht von Ekschmitt, dass die Rückseite dieser Vase nur einen marginalen Charakter zeige, nicht gerechtfertigt erscheinen. *Der Gesamtdekor ist so simpel und einfallslos [...]* Die Metopen der Rückseite zieren nichts weiter als zwei völlig nichtssagende Kringel: Werner Ekschmitt, *Die Kykladen. Bronzezeit, Geometrische und Archaische Zeit*, Mainz 1993, S. 188.

²⁸⁸⁴ Siehe dazu u. a. das Dekor der Dipylonamphora: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 4/5.

aus unterschiedlichen linearen und kurvilinearen Elementen und in ihr kumuliert sich als zusätzliches kompositorisches Merkmal das Prinzip des Farbkontrastes, das in schwächerer Form sämtliche ornamentalen Module dieses Dekors aufweisen.

Wie eng Vasenform und Dekor miteinander verschmelzen, zeigen die Zonen unterhalb der beiden Henkel. Hier variieren im Auge des Betrachters plastisch-haptische und optische Eindrücke, wenn sein Blick zwischen dem Henkel und der Bogenlinie hin- und herschweift. Darüber hinaus laden die Kurvaturen der Bögen – verstärkt wird dies durch die Supraposition des plastischen Henkelbogens über dem gemalten Bogen – dazu ein, eine fiktive bilateralsymmetrische Mittelachse zu bilden. Dieses bei aller Einheitlichkeit der graphischen Gestaltung gleichzeitig äußerst komplexe Dekor birgt zwar in seinem Zentrum ein figural darstellendes Motiv, doch erst die Kombination sämtlicher rein dekorativen Kräfte des Dekors konzentriert und fixiert das Auge des Betrachters auf das figural darstellende Motiv und sorgt dadurch dafür, dass der Hirsch als zentrale Figur dieses Dekors wahrgenommen wird. Von einer *Vernachlässigung der seitlichen Bildfelder und der Rückseite*²⁸⁸⁵, wie sie Knauß in seiner Untersuchung beschreibt, kann daher in diesem Dekor keine Rede sein.

6.3.1.3. Die Dekore der sogenannten melischen Prunkamphoren

Im Gegensatz zu den übrigen kykladischen Vasengruppen lässt sich für die Dekore der sogenannten melischen Amphoren²⁸⁸⁶ keine geometrische Vorläufergruppe ermitteln. Die zehn erhaltenen bzw. wieder zusammengesetzten großformatigen Prunkamphoren²⁸⁸⁷ stammen aus unterschiedlichen Grabungen auf verschiedenen Kykladeninseln und werden in den Publikationen unter dem Terminus *melische* Amphoren geführt, obgleich ihr eigentlicher Herkunftsort nach wie vor umstritten ist.²⁸⁸⁸ Sie dienten als Grabaufsätze und erreichen daher eine Höhe bis

²⁸⁸⁵ Florian Knauß, *Der lineare Inselstil. Eine kykladische Keramikwerkstatt am Übergang von der spätgeometrischen zur archaischen Zeit*, [Diss. Saarbrücken 1992], Saarbrücken 1997, S. 171.

²⁸⁸⁶ Die ersten drei Gefäße wurden 1862 von Alexander Conze veröffentlicht: Alexander Conze, *Melische Tongefäße*, Leipzig 1862. Eine systematische Untersuchung erfolgte in dem 1970 veröffentlichten Band von Dimitrios Papastamos: Dimitrios Papastamos, *Melische Amphoren*, Münster 1970; eine neuere Zusammenfassung der Forschungslage findet sich bei: Werner Ekschmitt, *Die Kykladen. Bronzezeit, Geometrische und Archaische Zeit*, Mainz 1993, S. 215-225; siehe dazu auch: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 106-108; und: John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 111ff. Zu den delischen Vasenfunden – es handelt sich dabei vor allem um Hydrien und Amphoren im sogenannten melischen Stil – siehe: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41].

²⁸⁸⁷ Die Gefäße, die alle im 7. Jahrhundert entstanden, sind in zwei unterschiedlichen Formen erhalten, einem älteren ausladenderen und einem jüngeren schlankeren. Stets sind in den hohen konischen Fuß Schlitze eingeschnitten und die Bauchhenkel besitzen einen doppelten Bogen: Werner Ekschmitt, *Die Kykladen. Bronzezeit, Geometrische und Archaische Zeit*, Mainz 1993, S. 215.

²⁸⁸⁸ Bereits Conze weist in seiner Veröffentlichung abgesehen von drei vollständigen, auf Melos gefundenen Gefäßen ein weiteres Fragment aus Thera stilistisch den drei auf Melos gefundenen Gefäßen zu. Weitere Vasen und zahlreiche Fragmente wurden auf Rhenania und Delos gefunden. Diese Funde legen nahe, dass das Zentrum der Vasenherstellung des sogenannten melischen Stils eventuell auf einer näher an Delos gelegenen Kykladeninsel liegt. Für diesen Herstellungsort plädiert u. a. Pfuhl: Ernst Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Bd.I, 1,

zu 1,07m, sodass sie reichlich Fläche für das polychrome, nur selten geritzte Dekor²⁸⁸⁹ bieten, das auf allen erhaltenen Gefäßen dieselbe Struktur besitzt.²⁸⁹⁰ Auf dem weißlichen Überzug, welcher die gesamte Außenfläche der Amphoren umgibt, ist die Malfläche des Fußes und des Vasenkörpers durch schwarze, in unterschiedlichem Abstand voneinander horizontal umlaufende Parallellinien in einzelne horizontal umlaufende Dekorzonen unterteilt.²⁸⁹¹ Lediglich im Bereich des Halses sind die einzelnen Dekorfelder durch die Struktur des Metopen-Triglyphen-Frieses vertikal unterteilt. Eine analoge Struktur, jedoch mit einer geringeren Anzahl an Registern weisen auch Dekore kleinformatiger Amphoren im melischen Stil auf.²⁸⁹²

München 1923, S. 133. Auch auf Thasos, das von Paros aus besiedelt wurde, fand sich melische Keramik, sodass auch Paros als mögliches Zentrum für melische Vasen angenommen wurde. Boardman und Papastamos halten jedoch an der alten Zuschreibung an Melos fest, Zaphiropoulou hingegen sieht keine Möglichkeit, diese Frage zu entscheiden. Kontoleon [Nikolaos M. Kontoleon, *Hod̄ egos t̄ es D̄ elu / Nikolaos M. Kontoleon, Ath̄ enai, 1950.*] hat die melischen Vasen Paros zuschreiben wollen. Rubensohn hingegen bestreitet, dass es auf Paros überhaupt ein geeignetes Tonlager gegeben habe und daher hält er für seine Scherben im melischen Stil auch wieder Melos als Herkunftsort für wahrscheinlich: Otto Rubensohn, *Das Delion von Paros, Wiesbaden 1962, S. 107f.* Zu den weiteren bibliographischen Angaben siehe die vorherige Anmerkung.

²⁸⁸⁹ Sämtliche Konturen sind in Schwarz gehalten. Ein dunkles Rot dient als Kontrastfarbe innerhalb der Gewandmalerei der menschlichen Figuren und innerhalb der unterschiedlichen ornamentalen Elemente. In verdünnter Form findet es sich zur Darstellung des Inkarnats männlicher Figuren, während für das weibliche Inkarnat auf das Weiß des Malgrundes zurückgegriffen wird; siehe dazu: Dimitrios Papastamos: *Dimitrios Papastamos, Melische Amphoren, Münster 1970, S. 10.*

²⁸⁹⁰ Dimitrios Papastamos: *Dimitrios Papastamos, Melische Amphoren, Münster 1970, S. 11.*

²⁸⁹¹ Der Fußring ist stets mit einem Strahlenkranz bzw. mit einem Wolfszahnfries bedeckt, dessen schwarze Spitzen nach unten zeigen. Der Fuß trägt zwischen den Brennspalten Doppelvoluten, flankiert von geometrischen Bändern. Den unteren Teil des Gefäßkörpers umlaufen horizontal zwei Bänder mit Spiral- oder Volutenmustern, ebenfalls entweder durch horizontal umlaufende geometrische Bänder oder durch horizontal umlaufende Streifenfolgen voneinander getrennt. Darüber folgt die Hauptdekorzone mit figural darstellenden Gruppen, die sich bis in die Schulterzone hinein erstreckt. Flankiert von zwei horizontal umlaufenden Streifenfolgen verbindet ein schmales Friesband, das sehr unterschiedliche Motive tragen kann, die breite figural darstellende Zone mit dem Halsbereich. Abgesehen von der sogenannten Pferdeamphora in Athen [NM 913], deren Halsdekor aus einem rein ornamentalen, horizontal umlaufenden Fries besteht, zeichnet sich der Halsbereich durch eine Metopen-Triglyphen-Struktur aus, wobei auf der Vorderseite figural darstellende Motive, auf der Rückseite hingegen neue Konfigurationen unterschiedlicher ornamentaler Elemente die Metopenfelder besetzen; zur Pferdeamphora siehe: Werner Ekschmitt, *Die Kykladen. Bronzezeit, Geometrische und Archaische Zeit, Mainz 1993, Abb. 88.* Drei Ornamente werden in sämtlichen Dekoren unverrückbar am gleichen Ort eingesetzt Dazu zählen der Wolfszahn (1) an der Basis des Fußes. Des weiteren gehört dazu ein Fries im unteren Bauchbereich (2), der sich alternierend aus C-Bögen, die mit der – durch gegitterte geometrische Motive miteinander verbundene – Volutenöffnung nach oben ausgerichtet sind sowie aus einer gespiegelten, durch eine gegitterte Zone miteinander verbundene Rumpfpalmette konstituiert. Als drittes Modul bekrönt stets der sogenannte Zahnschnitt (3) das Dekor an der Lippe. Diese drei ornamentalen Bänder bilden nach Papastamos eine sogenannte Ornament-Trilogie: Dimitrios Papastamos: *Dimitrios Papastamos, Melische Amphoren, Münster 1970, S. 92.* Während der Wolfszahn ein beliebtes ornamentales Motiv darstellt – wenngleich nicht in der leicht gelängten Form, die einer inversiven Lese-weise entgegensteht – handelt es sich bei den beiden anderen ornamentalen Bändern in Bezug auf die griechische Vasenmalerei um neuartige dekorative Formen. Der sogenannte Zahnschnitt, ein Flächenornament, lässt sich als rudimentäre ornamentale Form vom ägyptischen Blockstreifenfries ableiten, wobei man auf die Rhythmisierung der Streifenfolge durch unterschiedlich breite Streifen zugunsten eines alternierenden, kontrastierenden Farbwechsels zwischen Hell und Dunkel verzichtet hat. Damit korrespondiert der Zahnschnitt als oberster Fries des gesamten Dekors zwar nicht formal, jedoch farblich mit dem untersten Fries des Dekors, dem sogenannten Wolfszahnfries. Diese analoge farbliche Rahmung sollte als Hinweis darauf verstanden werden, dass in diesen Dekoren der Aspekt einer analogen Farbwertigkeit höher eingestuft wird als der Aspekt der analogen graphischen Form. Eine derartige stilistische Orientierung bedeutet eine Absage an den Primat der analogen Form in den geometrischen Dekoren.

²⁸⁹² Siehe dazu vor allem die Abbildungen derartiger Amphoren bei: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne, Athen 2003 [Delos 41], Taf. I-CL.*

Sämtliche horizontal umlaufende Ornamentbänder lassen sich zwei unterschiedlichen Ornamentgruppen zuordnen. Die Bänder der ersten Gruppe lassen sich bereits auf den ersten Blick als ornamentale Elemente und Module aus dem traditionellen Formenschatz der geometrischen Phase²⁸⁹³ zuordnen. Die meisten ornamentalen Bänder der zweiten Gruppe zeichnen sich hingegen dadurch aus, dass sich die einzelnen Bandedelemente aus mehreren Komponenten zusammensetzen und dadurch eine neue ornamentale Struktur entsteht. Ähnliche Verfahren werden auch in anderen etwa zeitgleich arbeitenden keramischen Zentren angewandt.²⁸⁹⁴ Im einfachsten Fall handelt es sich um ein Kompositum aus dem ornamentalen Modul der Spirale, die in unterschiedlichen Varianten eingesetzt wird, und rektilinearen, gegitterten, geometrischen Motiven, wie einem Dreieck, einem Trapez oder einem Rhombus.²⁸⁹⁵ Da die geometrischen Motive oft nur in rudimentärer Form zwischen den Einrollungen der Spiralenmotive sitzen, werden sie vom Betrachter als hinter den Spiralen liegend wahrgenommen.²⁸⁹⁶ Aufgrund dieses Vorgangs dominiert das lineare Spiralmotiv zwar in der Wahrnehmung des Betrachters, erfährt jedoch simultan in diesem Wahrnehmungsvorgang eine Veränderung seiner ursprünglichen diagonal gleitsymmetrischen Valenz durch eine bilateralsymmetrische Umbildung seiner

²⁸⁹³ Dazu zählen – abgesehen vom sogenannten Wolfszahn-Fries, der sich im Dekor jeder melischen Prunkamphora findet, – die Punktreihung, das Fischgrätenmuster und das sogenannte Treppenmäanderband. In diesem Band verzichtet man auf die verbindende vertikale Haste, wodurch die einzelnen Elemente zu finiten, rotations-symmetrischen Motiven werden. Auch bei den ornamentalen Elementen der beiden anderen Bänder handelt es sich um Reihungen finiter rotationssymmetrischer Motive. Dies unterscheidet diese Bänder von den geometrischen Bändern, in denen die einzelnen Elemente nur durch den analytischen Blick des Betrachters aus ihrem Fries getrennt werden können, faktisch jedoch stets miteinander verbunden sind. In den rektilinearen geometrischen Ornamentbändern wird auf eine Flächigkeit durch Gitterung oder Schraffierung der einzelnen ornamentalen Elemente verzichtet, sodass das Mäanderband stets als rein lineares Muster eingesetzt wird. Anders hingegen verhält es sich mit dem laufenden Spiralband. Hier können kleine Füllornamente in die freien Flächen um die diagonal laufenden Hasten herum, im Intervall zwischen den einzelnen Einrollungen, eingestreut werden; siehe dazu die Umzeichnungen melischer ornamental Bänder mit Kreismotiven bei: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 125 Abb. LXII,1-9.

Im sogenannten Treppenmäanderfries, einem Ornament, das nur die Apollonamphora zeigt, dissoziiert das Mäanderband in seine ursprünglich inversive Leseweise, indem sich das Band in einzelne Mäanderhasten auflöst; siehe dazu die Abbildung der schematischen Umzeichnung bei: Dimitrios Papastamos, *Melische Amphoren*, Münster 1970, S. 84 Abb. 2,12.

²⁸⁹⁴ So verwenden es vor allem die ostgriechischen Vasendekore, zu denen die sogenannten rhodischen Vasen zählen, die im Anschluss an die melischen Dekore behandelt werden. Siehe dazu auch die schematischen Umzeichnungen einiger Dekore der auf Samos gefundenen Vasen der orientalisierenden Phase bei: Hans Walter, *Frühe Samische Gefäße. Chronologie und Landschaftsstile ostgriechischer Gefäße*, Bonn 1968, S. 50f. Abb. 30, 31. Walter weist die Dekore dieser Phase der von ihm vorarchaisch benannten Phase zu [700-650], da er nicht von einer subgeometrischen Phase sprechen möchte, sondern den neuen Aspekt dieser Dekore betonen möchte.

Abgesehen von diesen Verbindungen heterogener ornamental Elemente finden sich in den Dekoren die sogenannten Blattzungen, die das Mäandermotiv auf der Rückseite der Vasen ablösen, und der bereits erwähnte sogenannte Zahnschnitt, der sich auf allen melischen Amphoren als Lippendekor findet: Dimitrios Papastamos, *Melische Amphoren*, Münster 1970, S. 89ff. Abb. 2, 3 und 6.

²⁸⁹⁵ Bereits Matz betont die Verbindung zwischen rektilinearen und kurvilinearen Formen: Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst, Band I: Die geometrische und die früharchaische Form*, Frankfurt am Main 1950, S. 263.

²⁸⁹⁶ Riegl bezeichnet dieses Phänomen als *Zwickelfüllung*: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 156f.

primär asymmetrischem Form²⁸⁹⁷ und deren An- bzw. Einbindung²⁸⁹⁸ in weitere bilateralsymmetrische gegitterte geometrische Motive. Die neu entstandene Flächigkeit des gesamten Ornamentbandes und der Verlust der diagonal gleitsymmetrischen Eigenschaften der Spiralmotive²⁸⁹⁹ führen dazu, dass das komposite Spiralband als statisches Muster wahrgenommen wird.

Als weiteres ornamentales Element kann zu dem ornamentalen Kompositum, welches sich aus einem Spiralmotiv und einem flächig gestalteten, von der Form her meist unvollständigen geometrischen Motiv konstituiert, ein vegetables Element in Form einer vollständigen Palmette oder einer Halbpalmette hinzugefügt werden.²⁹⁰⁰ Diese Palmetten erfüllen innerhalb der ornamentalen Struktur, in welche sie eingebunden sind, das von Riegl in den *Stilfragen*²⁹⁰¹ zuerst für die ägyptische Ornamentik beschriebene Kriterium einer Zwickelfüllung, d. h. sie besetzen freigebliebene Positionen in den Winkeln eines einzelnen Elements oder in den Zwischenräumen zwischen zwei aufeinander folgenden Elementen eines ornamentalen Frieses.²⁹⁰² Darüber hinaus öffnen sie die ornamentale Struktur fächerförmig nach außen und verstärken dadurch den vegetabilen Charakter des Ornamentbandes im Auge des Betrachters. Eine Sonderform dieser ornamentalen Hybridbildung stellen Friesbänder dar, in denen das s-förmige Motiv der laufenden Spirale zu einem bilateralsymmetrisch aufgebauten C-Bogen verändert wird, dessen beide Enden sich zu Spiralwindungen, jeweils zur Bogenmitte hin, einrollen.²⁹⁰³ Die C-Bogen-

²⁸⁹⁷ Die neu erworbene bilateralsymmetrische Valenz der Spiralmotive drückt sich, wie auf Delos gefundene Fragmente zeigen, auch darin aus, dass anstelle der Spiralformen der geschlossene konzentrische Kreis tritt; siehe dazu die Umzeichnungen melischer ornamentaler Bänder mit Kreismotiven bei: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 125 Abb. LIX,1-6.

²⁸⁹⁸ Diese Einbindung wird vom Betrachter gewissermaßen als eine Vorblendung wahrgenommen.

²⁸⁹⁹ Wie bereits die Untersuchung der minoischen Ornamente gezeigt hat, ist es die diagonal gleitsymmetrische Valenz, die im Auge des Betrachters als Bewegung wahrgenommen wird.

²⁹⁰⁰ Nach Papastamos treten Palmetten und weinrote Stege zunehmend in den späteren Dekoren auf: Dimitrios Papastamos, *Melische Amphoren*, Münster 1970, S. 97.

²⁹⁰¹ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 72.

²⁹⁰² Dabei können die einzelnen Palmettenblätter an Stielen sitzen, die sich aus den Spiral-Einrollungen heraus entwickeln. In vielen Fällen sitzen die Palmettenblätter auch auf dem Kontur von kurvilinearen gegitterten Formen, die zwei Spiralmotive miteinander verbinden. Mitunter besetzen sie auch direkt, ohne lineares Zwischenglied, den Außenkontur einer unvollständigen, gegitterten geometrischen Figur, die sich zwischen zwei Spiralmotiven konstituiert; siehe dazu vor allem die Abbildungen schematisch gezeichneter Ornamentbänder der zweiten Gruppe der melischen Dekore bei: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 125 Abb. LXII,9-10, S. 126 Abb. LXXIII, 6-7, Abb. LXIV Abb. 6-7.

²⁹⁰³ Zur Herkunft der unterschiedlichen Spiraltypen im ägäischen Raum siehe u. a.: Eva-Maria Bossert, *Gestempelte Verzierungen auf frühbronzezeitlichen Gefäßen*, JdI 75, 1960, S. 1-16. Den Ursprung des C-förmigen Volutenmotiv verfolgt insbesondere Kunze: Emil Kunze, *Kretische Bronzereliefs*, Stuttgart 1931, S. 18 ff.118ff. Ausgehend von einem verzierten Goldblech aus Enkomi, welches zusammen mit spätmykenischen und gleichzeitigen kyprischen Vasen gefunden wurde, sieht Kunze es zwar als gegeben an, dass die Verzierung aus einem ornamentalen Kompositum aus c-förmigen Doppelvoluten mit Palmetten in den Zwickelfüllungen einem orientalischen Einfluss zugeschrieben werden müssen, da sie ansonsten in der mykenischen Kunst nicht belegt sind. Da Kunze jedoch andererseits im assyrischen Bereich ein derartiges Motiv frühestens im 9. Jh. nachweisen kann, nimmt er trotz eventueller nicht erhaltener orientalischer Vorbilder an, dass dieses ornamentale Element *ohne*

Reihungen konstituieren sich stets aus liegenden Motiven, wobei die offene Seite mit den Einrollungen in der Regel sowohl nach unten als auch nach oben ausgerichtet sein kann.²⁹⁰⁴ Die so entstandenen Bogen-Reihungen können mit vollständigen oder unvollständigen Palmettenmotiven kombiniert werden.²⁹⁰⁵ Dies kann durch Einstellung der Motive in die Bögen, durch eine Alternierung der Palmettenmotive mit den Bogenmotiven oder durch eine Kombination beider Methoden, Einstellung und Alternierung, erfolgen. Unter dem linearen Kontur der C-Bögen entwickeln sich die einzelnen Palmetten entweder – wie in den bereits behandelten Fällen – aus den gegitterten geomtrischen Motiven heraus, welche als Zwickelfüllung die freie Fläche zwischen den beiden Spiraleinrollungen eines C-Bogens besetzen, oder sie werden über einer schmalen, kurvilinear begrenzten Zone unvollständig²⁹⁰⁶ gespiegelt.²⁹⁰⁷ Insbesondere die horizontalen Spiegelungen der Palmetten innerhalb eines C-Bogens lassen derartige ornamentale Elemente im Auge des Betrachters zu blütenartigen Formen werden und tragen daher zusammen mit dem engen Kontakt der Palmetten zu den flankierenden Spiraleinrollungen, die häufig in diesem Kontext mit dem Terminus *Volute*²⁹⁰⁸ bezeichnet werden, zu einer Vegetabilisierung des Dekors in der Wahrnehmung des Betrachters bei.

fremden Einfluss aus dem Geist der vorgriechischen Kunst entstanden ist. Diese Schlussfolgerung ist vom strukturellen Aspekt her nicht nachvollziehbar. Da sowohl die spätmykenische Kunst als auch die orientalische Ornamentik dieser Zeit über bilaterale Symmetrievalenzen verfügt, lässt sich eine derartige Aussage aufgrund von fehlenden Denkmälern weder verifizieren noch falsifizieren.

²⁹⁰⁴ Siehe dazu vor allem die Abbildungen schematisch gezeichneter Ornamentbänder der zweiten Gruppe der melischen Dekore mit dem Motiv des C-Bogens bei: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 71 Abb. IX, 1-6, S. 128 Abb. LXV, 2-5. Im Fall des C-Bogen-Motivs der *ornamentalen Trilogie* ist der C-Bogen nach oben geöffnet: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 128 Abb. LXV, 1; siehe dazu auch Anm. 58 dieses Kapitels.

²⁹⁰⁵ Das Motiv, das sich aus einer Verbindung zwischen einer Palmette und einem umfangenden C-Bogen konstituiert, stellt eine Vorstufe zum *Motiv der umschriebenen Palmette* dar, wie Riegl es in der Abhandlung der rhodischen Vasendekore bezeichnet: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 171. Innerhalb der griechischen Vasendekore wird dieses Motiv, das erst in den Dekoren der rhodischen Vasen seine endgültige Ausprägung erhält, in der Folgezeit häufig eingesetzt.

²⁹⁰⁶ Die unvollständige horizontale Spiegelung zeichnet sich dadurch aus, dass die Palmette oberhalb der horizontalen Spiegelachse häufig ein Blatt mehr besitzt als die Palmette unterhalb der gespiegelten Achse; siehe dazu die Abbildung eines schematisch gezeichneten Ornamentbandes der zweiten Gruppe der melischen Dekore bei: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 128 Abb. LXXV, 4.

²⁹⁰⁷ Eine vollständige horizontale Spiegelung scheint man hingegen in den Fällen zu bevorzugen, in denen auch zwischen den einzelnen C-Motiven eine analoge Palmettensequenz eingestellt wird; siehe dazu die Abbildung eines schematisch gezeichneten Ornamentbandes der zweiten Gruppe der melischen Dekore bei: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 128 Abb. LXXV, 3.

²⁹⁰⁸ Die Einrollungen der zu C-Bogen veränderten laufenden Spiralmotive werden in den nun folgenden Dekoranalysen *Voluten* genannt, wenn es sich um ein Dekor mit vegetabilen Elementen handelt, da dieser Begriff in den meisten Untersuchungen zur griechischen Ornamentik verwendet wird. Bei rein geometrischen Dekoren wird jedoch weiterhin auf den Terminus *Spiraleinrollung* zurückgegriffen.

Friese mit überwiegend vegetabilen Elementen²⁹⁰⁹ finden sich hingegen nur in wenigen Dekoren. Zwar können auch in diesen Dekoren – abgesehen von zusätzlich eingefügten Lotosblütenmotiven und/oder Lotosknospenmotiven – alle drei Elemente, d. h. Spiralmotive, geometrische Motive und Palmetten, kombiniert werden, doch meist verzichtet man in vegetabilen Friesen auf das geometrische Element. In den wenigen Fällen, in denen ein gegittertes geometrisches Motiv vorhanden ist, wird es in einen Palmettenzwickel integriert, der zwei Voluten miteinander verbindet. Kleine gegitterte Zonen finden sich auch alternierend mit dunklen Zonen als horizontale Struktur innerhalb des Lotosblütenkelches in Reihungen, die sich alternierend aus hängenden Lotosblüten und hängenden Palmetten zusammensetzen.²⁹¹⁰ Auffallend ist, dass Friese, die mit derartigen Kombinationen arbeiten, stets auch mit mehrfach eingerollten Voluten ausgestattet sind, die noch auf deren Ursprung als laufende Spirale verweisen. In vegetabilen Friesen ohne rudimentäre geometrische Motive werden hingegen die eindeutig vegetabilen Motive²⁹¹¹ – d. h. Lotosblüten bzw. Lotosknospen oder Lotosblüten und Lotosknospen im Wechsel – durch das System der *arcaded stems*, in einer einfachen Bogenreihung, eventuell auch mit Vor- bzw. Rückkreuzung der Bögen oder durch stilisierte Wellenranken miteinander verbunden. Im Gegensatz zu den Friesreihungen mit *arcaded stems*, einem Modul, in das Lotosknospen und Lotosblüten integriert werden können, weisen die Friese mit Wellenranken nur Lotosblüten auf, allerdings alternierend aufrecht stehend und hängend. Obgleich die entgegengesetzt zueinander ausgerichteten Lotosblüten nicht übereinander stehen, sondern nacheinander aufgereiht sind, wird dennoch das alternierende Drehen der Blüten um 180° als ein rotierender Wechsel²⁹¹² und damit als ein Moment der Bewegung im Auge des Betrachters wahrgenommen.²⁹¹³ Sowohl die Anzahl der eingesetzten Motive als auch die Variationsmöglichkeiten hinsichtlich der Friesgestaltung sind in Bezug auf die rein vegetabilen Friese äußerst beschränkt.

²⁹⁰⁹ Dies gilt auch für Reihungen aus zoomorphen Motiven. Lediglich die Schulterzone der Apollon-Amphora zeigt einen Wasservogelfries; siehe dazu einen Ausschnitt mit der Hauptszene dieser Amphora und dem Schulterfries bei: Werner Ekschmitt, *Die Kykladen. Bronzezeit, Geometrische und Archaische Zeit*, Mainz 1993, S. 220 Abb. 100.

²⁹¹⁰ Siehe dazu die Abbildung der schematischen Zeichnung eines Lotosblüten- Palmetten-Frieses bei: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 133 Abb. LXX, 7.

²⁹¹¹ Sämtliche vegetabile Motive zeichnen sich durch eine bilateralsymmetrische Struktur aus. In den Palmetten wird diese Struktur stets durch eine ungerade Blattzahl und ein gelängtes Mittelblatt demonstriert. Bei den Lotosblüten kann die Mitte ebenfalls durch eine ungerade Blattzahl hervorgehoben oder durch eine gerade Blattzahl mit einem Hiatt in der Mitte angezeigt werden. Im zweiten Fall kann eine bilateralsymmetrische Unterteilung des Kelches unterhalb der Blütenblätter angezeigt werden; siehe dazu auch die Abbildung der schematischen Zeichnung eines Lotosblüten- Palmetten-Frieses bei: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 133 Abb. LXX, 8.

²⁹¹² Siehe dazu auch: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle and London 1988, S. 49.

²⁹¹³ Die Verbindung von vegetabilen Motiven mit Strukturen, die eine Ähnlichkeit zu Pflanzenstängeln aufweisen, sowie der alternierende Einsatz dieser Motive in aufrecht stehender und in hängender Haltung führen dazu, dass

Eine weitaus größere Vielfalt sowohl in Bezug auf die unterschiedliche Zusammenstellung der einzelnen ornamentalen Module als auch in Bezug auf die Umformung der einzelnen verwendeten ornamentalen Elemente selbst weisen die zahlreichen, häufig großformatigen finiten kompositen Ornamentmotive auf, welche die Metopenflächen und die Flächen unter den Griffen bzw. Henkeln ausfüllen.²⁹¹⁴ Wie bei den kombinierten Systemen der zweiten Gruppe der Ornamentbänder konstituieren sich auch die finiten ornamentalen Strukturen primär durch Verbindungen aus Elementen, die aus Umbildungen und Symmetrisierungen von Spiralen²⁹¹⁵ entstanden sind.²⁹¹⁶ Da es sich bei diesen Konfigurationen stets um einen vertikal gespiegelten Verbund aus ornamentalen Elementen handelt, zeichnen sich sämtliche finiten kompositen Strukturen – unabhängig davon, ob sie sich aus traditionellen Spiralmotiven und Umbildungen des Spiralmotivs konstituieren, – durch eine bilateralsymmetrische Valenz aus. Lediglich die Strukturen, die sich aus bilateralsymmetrisch umgebildeten Spiralmotiven zusammensetzen²⁹¹⁷,

diese Friese in den Beschreibungen Epitheta wie *frisch* oder *lebendig* erhalten. Siehe dazu die Abbildung der schematischen Zeichnung eines Lotosblüten- Palmetten-Frieses bei: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 133 Abb. LXX, 5-6.

²⁹¹⁴ Papastamos trennt in diesem Fall ohne Begründung zwischen Einzelornamenten und Flächenornamenten. Da es sich in beiden Fällen um finite, flächige ornamentale Motive handelt, erscheint eine derartige Trennung jedoch unnötig; siehe dazu: Dimitrios Papastamos, *Melische Amphoren*, Münster 1970, S. 92ff.

²⁹¹⁵ Matz hingegen deutet die neu entstandene symmetrische Struktur der Spiralmotive in ein tektonisches Verhalten um, wenn er davon spricht, dass *die melischen Spiralmuster der Tektonik dienstbar gemacht worden sind*: Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Band I: Die geometrische und die früharchaische Form, Frankfurt am Main 1950, S. 263.

²⁹¹⁶ Zwar können sich auch s-förmige Spiralmotive zu lyraförmigen Gebilden zusammenschließen, wobei die verbindenden gegitterten geometrischen Motive sich meist nur in die Segmente zwischen den Einrollungen setzen [Dimitrios Papastamos, *Melische Amphoren*, Münster 1970, S. 95 Abb. 4,911]. Häufiger finden sich jedoch bilateralsymmetrisch angeordnete c-förmige Spiralumbildungen, deren Einrollungen stets nach außen gewandt sind [Dimitrios Papastamos, *Melische Amphoren*, Münster 1970, S. 95 Abb. 4,912, 354]. Papastamos weist zurecht darauf hin, dass sich bilateralsymmetrisch gespiegelte Spiralen bereits in der mykenischen Vasenmalerei nachweisen lassen. Doch in den mykenischen Dekoren ist das dazwischen liegende Flächenelement nur rudimentär und nie als gegitterte Fläche ausgeprägt; siehe dazu die Abbildungen der schematischen Umzeichnungen bei Furumark: Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941, S. 367 Abb. 63.

²⁹¹⁷ Eine Ausnahme bilden die sogenannten Augenmotive, die unter den Henkeln sitzen, wobei die Henkel als obere horizontale Begrenzung in das Motiv des Gesichts eingebunden sind. Die Nase konstituiert sich aus zwei nach unten auswärts auslaufenden Voluten, mit Halbpalmetten am unteren vertikalen Ende des gerade verlaufenden Linien-Abschnitts der Volute, vor ihrer Einrollung und einer Palmette an einer gegitterten Fläche, welche den Zwickel zwischen den Voluten füllt. Es handelt sich bei diesem Gebilde quasi um eine Vorform der Grotteske, die sich aus ornamentalen Elementen, figural darstellenden Elementen unter Mitwirkung der Gefäß- bzw. der Henkelform konstituiert. Das melische Augenmotiv erinnert an das ägyptische Augenmotiv, das sogenannte Udja-Motiv; siehe dazu die Abbildungen zweier schematischer Umzeichnungen von Augenmotiven auf melischen Amphoren bei: Dimitrios Papastamos, *Melische Amphoren*, Münster 1970, S. 93 Abb. 3,991 und 354. Die orientalisierende Phase stellt in Bezug auf die griechische Vasenmalerei die erste Phase dar, in der grottesken-ähnliche Vorformen entstehen. Eine der frühesten bekannten Darstellungen stammt von einem kretischen Dekor. Grotteske Kombinationen in einem Fries mit dem Motiv des laufenden Hunds, in den rudimentäre Palmetten in die Zwickel gesetzt wurden und Tierköpfe an den Enden der gelängten Bögen sitzen, findet sich im Dekor der etwa zeitgleich mit den melischen Amphoren entstandenden Schale aus Afrati: John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 135 Abb. 268.

Es handelt sich bei diesem Gebilde quasi um eine Vorform der Grotteske, die sich aus ornamentalen Elementen, figural darstellenden Elementen unter Mitwirkung der Gefäß- bzw. der Henkelform konstituiert.

verfügen darüber hinaus auch über eine horizontalsymmetrische Valenz und damit per Definition auch über eine rotationssymmetrische Valenz.²⁹¹⁸ Die bilateral symmetrischen Umbildungen des Spiralmotivs stehen daher auch im Kontext der zunehmenden Präferenz für finite rotationssymmetrische Motive. Zur Flächenfüllung zwischen den einzelnen linearen Spiraldervaten werden auch hier gegitterte geometrische Motive eingesetzt, deren Formen sich jedoch der Flächengröße und dem Flächenumfang der umschließenden Linien anpassen, sodass die ursprünglichen geometrischen Formen weitgehend destruiert werden. An ihren äußeren Konturen sitzen häufig rudimentäre Palmetten. Weitere rudimentäre Palmetten mit auswärts gewandten Blattspitzen besetzen die äußere Linie der Spiraleinrollungen und wirken als zentrifugales Gegengewicht der zentripetalen Bewegung der Einrollung entgegen. Diese antagonisierenden Richtungsanzeigen für dieselbe Spiralrollung sorgen – unterstützt durch die gegitterten Zwickelfüllungen – dafür, dass das Spiralmotiv jegliche Bewegungsintention im Auge des Betrachters verliert. Es wird gleichsam beidseitig in der Fläche fixiert.

Während die komplexeren Einzelornamente entweder als Metopenfüllung dienen oder auch – dies gilt für das Dekor der sogenannten Pferdeamphora²⁹¹⁹ – zu einem Fries zusammengestellt werden, integriert man einfachere finite komposite Motive, in denen die gegitterten Komponenten nur noch in reduzierter Form auftreten, auch in die figural darstellenden Zonen. Die beiden wichtigsten kompositen Motive, die in diesem Zusammenhang nachweisbar sind, eine Spirale mit Halbpalmetten in den beiden Zwickelfüllungen und eine bilateralsymmetrische Doppelvolute, über deren sich öffnendem Mittelteil eine Palmette sitzt²⁹²⁰, finden sich in unterschiedlichen ornamentalen Kontexten. Das herkömmliche Spiralmotiv, welches rotations- und gleitsymmetrische Eigenschaften besitzt, wird als schwebendes Motiv ohne Kontakt zur unteren oder oberen horizontal begrenzenden Linie zwischen die einzelnen Figuren, häufig auch zwischen Tierbeine eingestreut. Dabei kann das Spiralmotiv liegend, diagonal oder auch vertikal ausgerichtet sein. Die gerade, zum Boden hin flächig sich verbreiternde Linie, in welche die beiden bilateralsymmetrischen Doppelvoluten und die ebenfalls bilateralsymmetrische Palmette einmünden, steht hingegen stets auf der unteren horizontalen Grundlinie, sodass die Palmette gleichsam wie eine Blüte aus einem Stiel zu wachsen scheint. Dabei setzt sich die Mittelachse aus zwei Linien zusammen, die sich in der Nähe der horizontalen Grundlinie im

²⁹¹⁸ *In two-dimensional patterns, the presence of two intersecting mirror lines implies the presence of a rotation:* Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle and London 1988, S. 47.

²⁹¹⁹ Dimitrios Papastamos: *Dimitrios Papastamos, Melische Amphoren*, Münster 1970, Taf. 6.

²⁹²⁰ In einigen Fällen sitzt auf der Doppelvolute auch ein Rhombus, der einen Punkt in der Mitte trägt: Dimitrios Papastamos: *Dimitrios Papastamos, Melische Amphoren*, Münster 1970, Taf. 6.; zu den unterschiedlichen Volutenmotiven siehe auch: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 100 Abb. XXXVII, 1-13.

Sinn einer Basis verbreitern. Dadurch erhält das Motiv ein statisch-stabilisierendes Moment, das im Kontext mit der aufsteigenden Linie und der bekrönenden Palmette als eine organische Struktur wahrgenommen werden kann. Darüber hinaus erzeugen die seitlich an der aufsteigenden Mittelachse sich konstituierenden Spiraleinrollungen und die unterschiedlichen Blattgrößen der einzelnen Palmettenblätter – trotz ihrer bilateralsymmetrischen Valenz²⁹²¹ – im Auge des Betrachters den Eindruck eines Motivs, das sich von unten nach oben und von der Mitte zu den beiden Seiten hin verändert. Dennoch tritt dieser wahrgenommene Aspekt einer Veränderung innerhalb eines Motivs aufgrund der bilateralsymmetrischen Valenz des gesamten Motivs und dessen Fixierung auf der unteren horizontalen Grundlinie gegenüber der statischen, von einer bilateralsymmetrischen Struktur geprägten Wahrnehmung zurück.²⁹²²

Auch die kleinformatigeren Füllornamente lassen sich zunächst zwei strukturell unterschiedlichen Gruppen zuordnen. Dies sind zum einen die bilateralsymmetrischen Motive, die in der Regel an einer Grundlinie fixiert sind – d. h. sie präsentieren sich entweder aus der unteren horizontalen Grundlinie aufsteigend oder von der oberen begrenzenden Linie herabhängend.²⁹²³ Die andere Gruppe konstituiert sich aus finiten rotationssymmetrischen Motiven, die wiederum in eine geometrische Motiv-Gruppe²⁹²⁴ und in die große Gruppe der Rosetten untergliedert werden können.²⁹²⁵ Den Rosetten können auch die Vierpässe und die Punktrosetten zugeordnet werden, wengleich es sich bei diesen Untergruppen formal strenggenommen ebenfalls um geometrische Formen handelt. Auffällig ist, dass die meisten finiten rotationssymmetrischen

²⁹²¹ Einer bilateralsymmetrischen Valenz unterliegen selbst die einzelnen Palmettenblätter.

²⁹²² Siehe dazu die Abbildung der Vorderseite der Apollonamphora aus dem Nationalmuseum in Athen Inv. 3961 bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 23. In diesem Beispiel sitzen die Volutenmotive im Hauptdekorfeld zwischen den Vorder- und Hinterbeinen der geflügelten Gespannpferde und in der zentralen Halsmetope zwischen den Beinen der beiden kämpfenden Krieger.

²⁹²³ Siehe dazu auch die Abbildungen schematischer Umzeichnungen dieser Motive bei: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 103 Abb. XLI, 16-38, 40, 42-46. In einigen Fällen werden sie auch seitlich oder über das Eck hinweg fixiert: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 133 Abb. XLI, 39, 47.

²⁹²⁴ Auch die Gruppe der finiten geometrischen Motive lässt sich in linear und in flächig gestaltete finite Motive unterteilen. Zu den flächig gestalteten finiten geometrischen Motiven zählen in erster Linie die Rhombenfiguren, die sich ihrerseits wiederum aus Rhomboiden konstituieren, und inversiv als Swastiken gelesen werden können. Doch auch die nur mit Hilfe von Linien konstituierten finiten geometrischen Motive zeigen einen flächigen Charakter. So werden in die kleinformatigen Kreisfiguren weitere konzentrische Kreise eingefügt, und das aus der geometrischen Phase bekannte Motiv der Swastika verliert im Auge des Betrachters viel von seiner rotationssymmetrischen Valenz, da die Enden seiner Hasten sich zu rektilinearen Spiralförmigkeiten einrollen und es so quasi in der Vasenfläche fest verankern. Siehe dazu auch die Abbildungen schematischer Umzeichnungen dieser Motive bei: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 101 Abb. XXXVIII, 39-50.

²⁹²⁵ Neben den Punkt- und den Strahlenrosetten sind es vor allem Blattrosetten, die sich in diesen Kontexten finden. Die Blattrosetten können strahlenförmig ausgehende Blätter besitzen, wodurch im Auge des Betrachters die zentrifugale Eigenschaft der Rosettenblätter betont wird, oder die Blattrose erhält einen einheitlichen Kontur und wird dadurch zu einer kompakten finiten rotationssymmetrischen Figur. Der Eindruck einer Blüte wird verstärkt, wenn die Blütenblätter einen alternierenden Farbwechsel aufweisen; zur Typologie der Rosetten siehe auch die Abbildungen schematischer Umzeichnungen dieser Motive bei: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 102 Abb. XXIX, 1-24.

Motive lediglich über eine rotationssymmetrische Valenz und nicht zusätzlich über eine bilateralsymmetrische Valenz verfügen. Nur die Vierpässe besitzen – wie bereits ihr Name verrät – abgesehen von ihrem rotationssymmetrischen Vermögen sowohl eine bilateralsymmetrische als auch eine horizontalsymmetrische Valenz.

Da die finiten rotationssymmetrischen ornamentalen Motive stets in der Nähe von figural darstellenden Motiven eingesetzt werden, kann sich der aufgrund ihrer Rotationssymmetrie im Auge des Betrachters wahrgenommener Bewegungsimpuls auch auf die figural darstellenden Motive in ihrer Umgebung übertragen. Dadurch kann sich eine von den Vasenmalern intendierte Bewegung, die sich in der Ausrichtung und in der Schrittstellung der menschlichen und tierischen Darstellungen zeigt, verstärken.²⁹²⁶ Formal tragen die flächigen Füllornamente dazu bei, im Auge des Betrachters einen einheitlichen Malgrund zu erzeugen, der die figural darstellenden Motive umfasst bzw. hinterfängt. Auch die Relation zwischen den Figurendarstellungen und den Füllornamenten hat sich verändert. Obgleich die Figurendarstellungen im Vergleich zu den figural darstellenden Motiven der geometrischen Dekore wesentlich größer dimensioniert sind, hat sich gleichzeitig die flächenmäßige Relation zwischen Ornament und Figur zugunsten der Ornamentik verschoben, da die Flächen, welche die großformatigeren Füllornamente einnehmen, häufig den Flächen der figural darstellenden Motive entsprechen oder sogar größer als diese sind.²⁹²⁷ Daneben finden sich jedoch auch – abgesehen von den horizontalen Registern mit Zickzacklinien – weiterhin zahlreiche kleinformatige finite Füllornamente, deren linearer Charakter proportional ihrer Kleinformatigkeit zunimmt. Insgesamt liefert die Füllornamentik in diesen Dekoren dem Betrachter ein derart buntes Bild, dass es – aus der Sicht einer ikonographischen Eindeutigkeit betrachtet – der Dominanz der figural darstellenden Motive²⁹²⁸ abträglich ist.²⁹²⁹ Füllornamentik und figural darstellende Motive bilden quasi eine organische Einheit, deren komplementäre Erfassung dem modernen, in Bezug auf

²⁹²⁶ Dies kommt in den Beschreibungen durch Begriffe wie *Lebendigkeit* und *Frische* zum Ausdruck.

²⁹²⁷ Siehe dazu die Relation zwischen dem trennenden finiten bilateralsymmetrischen ornamentalen Mittelmotiv und den beiden flankierenden antithetischen Pferdefiguren und die Relation der beiden jeweils über einen Pferderücken eingestellten Rosetten in der Abbildung der sogenannten Pferdeamphora aus dem Nationalmuseum in Athen [Inv. 913] bei: John Boardman, *Die Keramik der Antike*, Freiburg 1985, S. 188. Während im Dekor der sogenannten Pferdeamphora das finite eingestellte Motiv zwischen den beiden Pferdefiguren nur über eine bilateralsymmetrische Valenz verfügt, besitzt es in der vermutlich später zu datierenden sogenannten Reiteramphora darüber hinaus auch eine Rotationssymmetrie; siehe dazu den Ausschnitt aus der sogenannten Reiteramphora Inv. 912 im Nationalmuseum von Athen bei: Paolo Enrico Arias, Max Hirmer, *Tausend Jahre Griechische Vasenkunst*, München 1960, Abb. 23 Mitte.

²⁹²⁸ Dennoch behalten die figural darstellenden Motive eine gewisse Gewichtigkeit aufgrund ihrer geschlossenen Konture und ihrer kompakten Flächengestaltung, wohingegen im Ornament nach wie vor die Linie dominiert; siehe dazu den Ausschnitt aus der sogenannten Reiteramphora Inv. 912 im Nationalmuseum von Athen bei: Paolo Enrico Arias, Max Hirmer, *Tausend Jahre Griechische Vasenkunst*, München 1960, Abb. 23 Mitte.

²⁹²⁹ Vom Standpunkt Riegls aus argumentiert bedeutet dies, dass die Intention [bei Riegl: das Kunstwollen] dieser Vasenmaler sicherlich nicht in einer Dominanz des sogenannten darstellenden Bereich gelegen hat.

eindeutige ikonographische Lesbarkeit hin ausgebildeten Betrachter einige Erfahrung und Geduld im Lesen derartiger Dekore abverlangt.²⁹³⁰ Zur korrespondierenden Einheit des rein ornamentalen und des figural darstellenden Dekors tragen auch analoge polychrome Strukturen in Form von regelmäßigen Farbwechsellinien bei, da sowohl die Gewänder²⁹³¹ als auch zahlreiche Ornamente in Schwarz und Rot gehalten sind.²⁹³²

Sowohl die Polychromie als auch die formale Gestaltung der melischen Vasendekore weisen orientalische Einflüsse, wengleich unterschiedlicher Provenienz auf. So deutet die zunehmende flächige Gestaltung der ornamentalen Module in ihren unterschiedlichen formalen Varianten auf einen direkten oder vermittelten ägyptischen Einfluss hin.²⁹³³

Ornamentale Kombinationen von geometrisch ausgerichteten Flächen, linearen Spiralornamenten und vegetabilen Blattmotiven sind – wie auch die vorliegende Untersuchung in Kap.3 nachgewiesen hat – bereits in den ägyptischen Grabdekorationen der späten 18. Dynastie und der ramessidischen Zeit aufgetreten. In der ägyptischen Spätzeit gehören diese Kombinationen bereits zum ornamentalen Standardrepertoire und haben auch Eingang in die phönizischen

²⁹³⁰ Dabei unterliegt z. B. im Dekor der sogenannten Pferdeamphora auch die Füllornamentik dem bilateralsymmetrisch strukturierten Kompositionsaufbau, sodass die beiden Hälften des Bildfeldes zwischen den Henkelzonen ebenfalls unter dem Aspekt einer bilateralsymmetrischen Valenz rezipiert werden können, wengleich sich zu den Rändern hin leichte Abweichungen einstellen, die dadurch das Dekor für den Betrachter abwechslungsreicher gestalten; zum Abbildungsnachweis siehe auch die vorherige Anmerkung. Wie einheitlich derartige Dekore gestaltet sind, zeigen u. a. die Henkelzonen der bereits genannten Pferdeamphora. Deren Fischgrätenmuster beginnt vertikal an den beiden unteren Henkelansätzen und korrespondiert mit der Form der horizontalen Zickzack-Linien, die im oberen Teil der figural darstellenden Zone parallel zu den Pferdehälsen und im unteren Teil parallel zu den Beinen verlaufen, wodurch diese Füllornamente ebenfalls in den bilateralsymmetrischen Kontext dieser Komposition eingebunden werden. Es ist nicht nachvollziehbar, warum ein derartig raffiniert ausgearbeitetes Dekor als *prunkhaft und plump* bezeichnet wird, wie Boardman es tut: John Boardman, *Die Keramik der Antike*, Freiburg 1985, S. 188. Auch zu inhaltlichen Aussagen über die figural darstellenden Motive vermag der Betrachter bei einer genauen formalen Analyse des Dekors zu gelangen. So können die finiten rotationssymmetrischen Rosettenmotive auf die Beweglichkeit der beiden antithetischen Pferdedarstellungen hinweisen, wohingegen die aus der Grundlinie aufsteigenden bilateralsymmetrischen Volutenmotive und die horizontalen stehenden und hängenden Register mit Zickzacklinien das Beharrende in einem Pferd, seine Ausdauer, betonen. Darüber hinaus können die großformatigen Rosettenmotive auch als schmückende Attribute in Bezug auf die Schönheit der Pferde gelesen werden.

²⁹³¹ Als wichtigste Ornamente zur Kennzeichnung der Gewänder dienen Gitter und Schachbrettmuster. Sie unterteilen die Gewandfläche in Quadrate, die häufig mit Punkten geschmückt sind. Bereits seit spätgeometrischer Zeit dienen sie zur Angabe von Gewebe. Ein alternierender Mustereinsatz wird für die Kennzeichnung unterschiedlicher menschlicher Gestalten genutzt. Doch der auch aufgrund des alternierenden Farb- und Musterwechsels entstandene Parallelismus im Aufbau der Figuren weicht in den späten Dekoren – insbesondere im figural darstellenden Dekor der Heraklesamphora – einem weniger schematischen Gruppenaufbau; siehe dazu auch den Bildvergleich zwischen der Hauptszene der Apollon-Amphora und der Hauptszene der Herakles-Amphora bei: Werner Ekschmitt, *Die Kykladen. Bronzezeit, Geometrische und Archaische Zeit*, Mainz 1993, S. 220f. Abb. 100, 101. Im Gegensatz zu den drei Figuren auf der linken Seite des Bildfeldes der Apollon-Amphora, die sich lediglich in Bezug auf ihre Gewandmuster unterscheiden, werden die beiden Figuren auf der linken Seite im Bildfeld der Herakles-Amphora darüber hinaus auch aufgrund ihrer Mimik und ihrer Gestik unterschieden.

²⁹³² Dimitrios Papastamos: *Dimitrios Papastamos, Melische Amphoren*, Münster 1970, S. 10.

²⁹³³ In diesem Zusammenhang wird häufig das zeitgenössische phönizische Kunsthandwerk genannt: Jeffrey M. Hurwit, *The Art and Culture of Early Greece, 1100-480 BC*, Ithaca and London 1985, S. 130ff.

Dekore gefunden.²⁹³⁴ Daher geht bereits Riegl bei der Abhandlung der Ornamentik der melischen Amphoren in den *Stilfragen* von einem ägyptischen Einfluss aus. Doch da sich seine Untersuchung lediglich mit der Vegetabilisierung der Ornamentik beschäftigt, ist für ihn nur die Übereinstimmung der Lotosdarstellung im Profil und die analoge Darstellung der Palmette in Kombination mit einer Volute ein Hinweis für einen *original-ägyptischen oder einen abgeleiteten Einfluss*.²⁹³⁵ Weit mehr jedoch als jede motivische Analogie legt die formale Struktur dieser kompositen zweiten Gruppe der melischen ornamentalen Friese, die sich aus einer alternierenden Kombination aus flächig gebreiteten ornamentalen Elementen, vegetabilen Elementen und Spiral- bzw. Kreismotiven konstituiert, einen vorherigen Kontakt mit ägyptischen Dekoren nahe.²⁹³⁶ Insbesondere ist es die neue Bedeutung der Fläche, die an ägyptische Vorbilder denken lässt, denn wie die Untersuchung der ägyptischen Dekorationen im dritten Kapitel der vorliegenden Untersuchung belegt hat, ist der Ausgangspunkt der ägyptischen Ornamentik nicht die Linie, sondern die Fläche. Selbst die ersten vegetabilen Elemente entwickeln sich in den Dekoren des mittleren Reiches als Vierpass aus einem Quadrat heraus.²⁹³⁷ Doch die in den melischen Dekoren vollzogenen Kombinationen zwischen linearen und flächenhaft gestalteten ornamentalen Elementen stellen keine mimetische Übernahme ägyptischer Ornamentstrukturen dar, sondern müssen als eigenständiger Versuch gewertet werden, Muster zu konfigurieren, die eine Gleichwertigkeit bzw. einen Ausgleich zwischen linearen und flächenhaft gestalteten ornamentalen Elementen herstellen. Im Gegensatz zur ägyptischen Ornamentik, in der bis auf wenige Ausnahmen die Spiralen in den flächendeckenden Dekoren als breite Bänder in die unterschiedlichen Farbflächen, die einer festen, regelhaften geometrischen Struktur unterliegen, eingebettet werden, sodass ein homogenes, teppichartiges Muster entsteht,²⁹³⁸ dominiert in den Dekoren der melischen Keramik weiterhin der lineare Charakter der Spirale. Dieser Eindruck wird im Auge des Betrachters hervorgerufen, obwohl die einzelnen Spiraleinrollungen in einem kräftigen Pinselstrich gehalten sind. Auslöser für eine derartige Wahrnehmung ist zum einen die Reduzierung des ornamentalen Moduls der Spirale auf finite Spiralelemente, die sogenannten Voluten, und zum anderen die bilateralsymmetrische Anordnung der einzelnen

²⁹³⁴ Zur Frage nach der Übernahme ägyptischer Ornamentstrukturen in die phönizische Ornamentik siehe vor allem: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 108f.

²⁹³⁵ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 156.

²⁹³⁶ Zu den Beziehungen zwischen Ägypten und der griechischen Welt in dieser Zeit siehe vor allem: Günther Höbl, *Ägyptisches Kulturgut in der griechischen Welt im frühen ersten Jahrtausend vor Christus*, in: Herbert Beck, Peter C. Bol, Maraike Bückling (ed.), *Ägypten Griechenland und Rom. Abwehr und Berührung*, Frankfurt am Main 2005, S. 114-132.

²⁹³⁷ Siehe dazu auch Kap. 3.4.4.2. der vorliegenden Untersuchung.

²⁹³⁸ Siehe dazu u. a.: Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963, Taf. 55, 169-170.

Spiralelemente innerhalb der gesamten Fries-Kombination. Gegenüber den kräftigen schwarzen Linien der Spiralelemente treten die gegitterten, nur in einer rudimentären, unvollständigen Form erhaltenen geometrischen Motive im Auge des Betrachters zurück, konstituieren jedoch gleichzeitig den Grund, auf dem sich das ornamentale Band ausbreiten kann.

Eine analoge ornamentale Strukturentwicklung zur ägyptischen Ornamentik weisen die melischen Vasendekore – dies gilt auch für andere griechische Vasendekore dieser Zeit, insbesondere für die ostgriechischen Vasendekore – auch in Bezug auf den Einsatz ihrer vegetabilen Elemente auf. Wie die vorliegende Untersuchung in Kap. 3.4.4.2. über die ägyptische Lotosornamentik gezeigt hat, entwickelt sich das Motiv der Lotosblüte aus dem Motiv des Vierpasses heraus, d. h. eine geometrische, regelmäßig teilbare Form ist die Voraussetzung für die Konstituierung eines Motivs, das zunächst vertikal und horizontal gespiegelt werden kann und darüber hinaus in der Vierergruppe eines Vierpasses auch rotationssymmetrische Eigenschaften besitzt. Erst allmählich verliert das Lotosblüten-Motiv die Eigenschaften eines Gruppenmotivs und entwickelt sich innerhalb der gesamten antiken Ornamentik zum wichtigsten im Profil dargestellten Blütenmotiv, das sowohl in einfachen Reihungen als auch in komplexen ornamentalen Modulen eingesetzt werden kann. Ein Indikator für eine zunehmende Vegetabilisierung dieses Motivs zeigt sich stets in einer Reduzierung bzw. in einem Verlust der horizontalen Spiegelfähigkeit in Bezug auf ein zweites Motiv und in einer schwächeren Ausbildung der bilateralen Symmetrieachse in Bezug auf das einzelne Lotosblüten-Motiv selbst.

Das vegetabile Motiv der Lotosblüte konstituiert sich in der ägyptischen Ornamentik also nicht sofort als singuläre vegetabile Chiffre, sondern es separiert sich langsam aus seinem ursprünglichen ornamentalen, mit mehreren symmetrischen Valenzen ausgestatteten Kontext und wird erst aufgrund seiner allmählichen ornamentalen Deprivierung zum eindeutig identifizierbaren vegetabilen Motiv.²⁹³⁹ Vom Phänomen her ähnlich vollzieht sich in der minoischen Ornamentik die Konstituierung der Palmette. Diese entwickelt sich aus einer vertikal geteilten, gelängten Rosettenform, und zwar erst in einem Zeitraum, als man den Vierpass häufig in kreisrunde rotationssymmetrische Motive einstellte.²⁹⁴⁰ Mithin war auch in diesem Fall eine Geometrisierung des Motivs die Vorbedingung für eine regelmäßige Teilung in kurvilinear konturierte Elemente, die sogenannten Palmetten, die sich in der Folgezeit ebenfalls zu wichtigen vegetabilen Grundmotiven innerhalb des ornamentalen Formenschatzes entwickeln.²⁹⁴¹ Eine stärkere

²⁹³⁹ Dazu trägt auch das Bogenmotiv bei, das in den Dekoren der 18. Dynastie in der Form der *arcaded stems* zum verbindenden Element der einzelnen Lotosblüten bzw. Lotosknospen wird.

²⁹⁴⁰ Siehe dazu auch den Abschnitt 5.2.1.7.2. über die *Palaststil-Amphoren* in SM II.

²⁹⁴¹ Es hat daher den Anschein, als habe es erst der Sicherheit rektilinear geometrischer Motive bedurft, um den Schritt zu kurvilinearere Ornamentik zu wagen, die jedoch auch einer bilateralsymmetrischen Valenz unterliegt;

Vegetabilisierung der Palmette lässt sich am asymmetrischen Aufbau des einzelnen Palmettenblatts sowie des Palmettenfächers insgesamt ablesen, und umgekehrt geht eine Geometrisierung stets einher mit einem streng bilateralsymmetrischen Aufbau des einzelnen Palmettenblattes und des Palmettenfächers insgesamt.

Die melischen Vasendekore der nachgeometrischen Phase weisen also in Bezug auf die Einbettung vegetabiler ornamentaler Motive in das gesamte Dekor analoge Strukturmerkmale auf, wie die ägyptische und die minoische Ornamentik sie in Bezug auf die Ausbildung vegetabiler ornamentaler Motive zeigen. Dies lässt den Schluss zu, dass erst eine Sicherheit im Umgang mit bilateral- und horizontalsymmetrischen Strukturen, wie sie in der geometrischen Phase in der griechischen Vasenmalerei entwickelt wurden, den allmählichen Übergang zu kurvilinearen Formen und deren Kontextuierung in derartige Strukturen ermöglicht. In den melischen Dekoren entwickelt sich aus den nun möglichen Verbindungen ein reiches neuartiges ornamentales Repertoire, dessen strukturelle Basis jedoch auf einer versierten und strengen Anwendung symmetrischer Gesetze beruht. Vermutlich ist es diese strukturelle Sicherheit, die in den melischen Dekoren auch zur großformatigeren figuralen Darstellungen führt.²⁹⁴²

Abgesehen von den oben erläuterten analogen ornamentalen Strukturen lässt auch der Einsatz der Polychromie an einen ägyptischen Einfluss denken²⁹⁴³, wengleich diese auch in der orientalischen Malerei üblich war. Doch eine polychrome Gestaltung übernimmt in den orientalischen Dekoren meist selbst die Funktion eines Ornaments in Form von rhythmischen Farbwechseln und dient nur in geringem Maße als unterstützendes Element einer flächigen figuralen Darstellungsweise.

Wesentlich eindeutiger auf einen orientalischen Einfluss verweisen hingegen die finiten rotationsymmetrischen Motive der melischen Dekore. Doch soll dieser Zusammenhang erst nach der Behandlung der protokorinthischen Vasenmalerei untersucht werden, da insbesondere in den protokorinthischen Dekoren das wichtigste orientalische Motiv, die Rosette, eine dominante Rolle spielt.

denn gleitsymmetrische vegetabil anmutende Motive, die jedoch keine bilateralsymmetrische Valenz aufweisen, wurden in der minoischen Ornamentik bereits im Kamares-Stil ausgebildet.

²⁹⁴² Wie die Behandlung der ägyptischen Malerei im alten Reich gezeigt hat, verfügen die Ägypter bereits in der ersten Dynastie über ein ausgeprägtes bilaterales und horizontales Symmetrieverständnis. Die frühen Pflanzendekore der minoischen Zeit verfügen hingegen weitgehend nur über eine diagonale Gleitsymmetrie und können daher auch nicht mit geometrischen Motiven kombiniert werden.

²⁹⁴³ Auch Matz betont die farbigen Qualitäten der melischen Dekore und rückt sie daher in die Nähe der zeitgenössischen, für uns heute verlorenen Wandmalerei: Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Band I: *Die geometrische und die früharchaische Form*, Frankfurt am Main 1950, S. 266.

6.3.1.4. Zusammenfassung: kykladische Vasendekore

1. Die Dekore der sogenannten Ad-Gruppe und des linearen Inselstils zeichnen sich auch in der orientalisierenden Phase durch den fortgesetzten, jedoch zunehmend reduzierteren Einsatz geometrischer ornamentaler Elemente und ornamentaler Module aus.
2. In den Dekoren der Ad-Gruppe macht sich die Reduzierung der geometrischen ornamentalen Elemente insbesondere durch eine formale Angleichung der Füllornamente und der ornamentalen Metopen- bzw. Triglyphenfüllungen an die ornamentalen Elemente der umlaufenden Bänder bemerkbar. Dies führt zu einer Homogenisierung des gesamten Dekors. Unterstützt wird dieser Aspekt im Auge des Betrachters durch eine zunehmend flächenhafte Gestaltung sowohl der figural darstellenden als auch der rein ornamentalen Elemente.
3. In Bezug auf figural darstellende Motive und Kompositionsschemata entwickelt sich in den Dekoren der Ad-Gruppe ein neues Strukturprinzip. Zwar finden sich sowohl in Metopenfüllungen innerhalb einer Reihung gleich breiter Metopenfelder im Halsbereich als auch in dem bereits in der mykenischen Vasenmalerei entwickelten Dreierschema mit breiter Mittelmetope und flankierenden seitlichen Metopen antithetische Tierdarstellungen, ein aus der orientalischen Flächenkunst übernommenes Schema.²⁹⁴⁴ Eine kykladische Weiterentwicklung stellt hingegen die Verteilung des antithetischen Tierpaares auf die beiden flankierenden schmalen Metopen und das Einstellen einer weiteren Tierfigur in die breite zentrale Metope dar. Die meist nach rechts ausgerichtete Figur der Mittelmetope stört aufgrund ihrer asymmetrischen Struktur zwar im Auge des Betrachters die Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse in der Mitte der zentralen Metope, gleichzeitig konstituiert sich die Figur jedoch als Zentrum zwischen den beiden antithetischen Figuren in den seitlichen Metopen. Dies kann im Sinn von Arnheims Untersuchung über die Macht der Mitte²⁹⁴⁵ als *Geburt der Mitte* eines primär asymmetrischen zentralen Bildfeldes in der griechischen Vasenmalerei bezeichnet werden. Die neue Struktur ermöglicht den Vasenmalern, eine zentrale Figur zum Bedeutungsträger einer figural darstellenden Komposition zu machen, ohne dass die Figur

²⁹⁴⁴ Der kombinierte Einsatz rein antithetischer Figurengruppen ohne ein bilateralsymmetrisch besetztes Zentrum und antithetischer Figurengruppen mit einem bilateralsymmetrisch besetzten Zentrum legt nahe, dass die Vasenmaler der orientalisierenden Phase Kenntnis über beide Strukturen besaßen. D. h. sie waren sowohl mit dem ägyptischen Prinzip des Wappenstils, in dem das Zentrum ausgespart wird, als auch mit dem orientalischen Prinzip des sogenannten Lebensbaum-Motivs, in dem das Zentrum bilateralsymmetrisch besetzt ist, vertraut. Hingegen hat es den Anschein, dass man sich in den geometrischen Dekoren nur in sehr eingeschränkter Form dieser Konstruktionsschemata bewusst war.

²⁹⁴⁵ Rudolf Arnheim, *Die Macht der Mitte: Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, Köln 1983, S. 77f. Im Vergleich zu den figural darstellenden Kompositionen in den monumentalen Wandmalereien der unterschiedlichen bronzezeitlichen Kulturen, in denen das Prinzip der Figurenreihung dominiert, bedeutet das neue Kompositionsschema in der orientalisierenden Phase einen strukturellen Paradigmenwechsel, wenngleich in einer kleinformatigen Gattung.

selbst an symmetrische Auflagen gebunden ist, sondern in Bezug auf ihren symmetrischen Aufbau bzw. auf ihre symmetrische Ausrichtung autonom ist, da die symmetrischen Strukturen lediglich über den flankierenden Kontext vermittelt werden.

4. Wie die symmetrische Struktur der Stockholmer Hirschamphora verdeutlicht, lassen sich auch in den Dekoren der linearen Inselgruppe analoge Metopenstrukturen nachweisen. Doch geht man hier noch einen Schritt weiter. Man verbannt die symmetrisch aufgebauten seitlichen Metopen auf die Rückseite der Vase, sodass ihre bilateralsymmetrische Valenz vom Betrachter nur noch indirekt – ob über die Seiten oder über eine fiktive vertikale Mittelachse durch das Gefäß hindurch – wahrgenommen und in Beziehung zu der asymmetrischen Hirschdarstellung in der einzigen Metope der Vorderseite gesetzt werden kann. Diese radikale Absage an eine bilateralsymmetrische Valenz im Aufbau der zentralen Metope geht einher mit einer engen formalen Kontextuierung der Hirschdarstellung mit der ihn umgebenden trapezoiden Form bzw. mit dem rein ornamentalen, durch eine drastische Reduzierung der eingesetzten ornamentalen Module homogenisierten Umfeld, welches die Rahmung dieser Fläche konstituiert.
5. In den melischen Dekoren hingegen bleibt die Vielfalt der ornamentalen Elemente erhalten. Stattdessen konfigurieren sich aus den drei großen, bereits in den bronzezeitlichen Dekoren und in den Dekoren der geometrischen Stilphase ausgebildeten Ornamentgruppen, den rektilinearen geometrischen, meist bilateral-, doch zum Teil auch rotationssymmetrischen Motiven, den kurvilinearen, gleitsymmetrischen Spiral-Motiven und deren abgeleiteten Formen und den bereits bekannten vegetabilen finiten bilateral symmetrischen Motiven, der Lotosblüte bzw. Lotosknospe und der Palmette, neue ornamentale Module und finite, bilateralsymmetrische Motive. In diesen neuen Konfigurationen – dies gilt für die finiten Motive ebenso wie für die ornamentalen Bänder – bleibt ihr abstrakt-geometrischer Charakter noch sichtbar, obwohl man von einer linearen Gestaltung der geometrischen Motive Abstand nimmt und sie stattdessen flächig ausbreitet. Dadurch beraubt man die verbindenden Spiralglieder ihrer diagonalen gleitsymmetrischen Valenz, und damit ihres dynamischen Aspektes im Auge des Betrachters. Gleichzeitig fördern diese Tendenzen die Benennung derartiger Strukturen als vegetabil. Sowohl die flächige Gestaltung als auch der häufige Einsatz vegetabil wahrgenommener Motive lassen auf eine Auseinandersetzung mit orientalischen Dekoren schließen. Die Voraussetzung für die beschriebene variationsreiche Kombination der drei heterogenen ornamentalen Elemente liegt jedoch in der strukturellen Konsequenz der ornamentalen Syntax, welche in der geometrischen Stilphase in der griechischen Vasenmalerei entwickelt wurde. Erst die Reduktion sämtlicher figural darstellender

Motive auf geometrische Grundformen und/oder auf kurvilineare ornamentale Elemente wie Spiralen u. a. mehr sowie die Auflösung sämtlicher Flächen in filigrane Musterzonen ermöglichen es dem Vasenmaler wie dem Betrachter, die zugrunde liegende Einheit hinter einer zunächst irritierenden Heterogenität zu sehen und zu verstehen. Dieser Prozess und die aus ihm resultierende Erkenntnis versetzen den Vasenmaler in die Lage, in einem ersten Schritt heterogene ornamentale Elemente auf ihre gemeinsame strukturelle Basis überprüfen zu können, um sie anschließend zu neuen Kombinationen zusammenzustellen.

6. Jede der drei behandelten Dekorgruppen verfügt über finite, häufig auch rotationssymmetrische, Motive, die – abgesehen von der Funktion der Metopenfüllung in den Dekoren der Ad-Gruppe – meist in der Funktion von Füllornamenten in die figural darstellenden Paneele eingestellt werden.
7. Die finiten rotationssymmetrischen Motive der melischen Dekore zerfallen in zwei große Gruppen. Zum einen sind es die bereits in der geometrischen Stilphase verwendeten Rhombenfiguren, die häufig aus vier bzw. neun Rhomboiden zusammengesetzt werden und sich aufgrund dieser Konfiguration als ein rein geometrisches, wenn auch flächig ausgemaltes ornamentales Element präsentieren. Zum anderen handelt es sich um die Gruppe der Rosetten. Dieses in zahlreichen Variationen, zuerst in der syrischen Ornamentik nachgewiesene Motiv findet in der orientalisierenden Phase auch in den griechischen Vasendekoren häufig Verwendung. Die größte Vielfalt und eine den figural darstellenden Motiven analoge Größe entwickeln die Rosetten jedoch nur in den melischen Dekoren.
8. Auch die finiten kompositen Motive nehmen eine den figural darstellenden Motiven analoge Größe ein. Im Gegensatz zu den meisten Rosettenmotiven verfügen sie stets über eine bilateralsymmetrische Valenz und fungieren als bilateralsymmetrische Mitte zwischen zwei antithetisch einander gegenübergestellten figural darstellenden Motiven. Aufgrund dieser strukturellen Funktion sind die finiten kompositen Motive wesentlich enger in den figural darstellenden Kontext integriert als die übrigen Füllornamente. Obwohl Ornament und Figur zwar in diesen Dekoren unterschiedliche symmetrische Valenzen besitzen – die figural darstellenden Motive sind als jeweils als Einzelmotiv asymmetrisch und verfügen nur als antithetische Gruppe über eine bilateralsymmetrische Valenz –, sind beide jedoch in ein und dieselbe symmetrische Struktur integriert. Daher kommt es in den melischen Dekoren im Kontext der großfigurigen Zonen zu einer neuartigen Annäherung zwischen Ornament und Figur.
9. Für eine weitere Annäherung zwischen figural darstellenden Motiven und den ornamentalen Elementen sorgt in den melischen Dekoren die Farbe, da eine analoge Farbverteilung in

beiden Bereichen, dem figural darstellenden und dem rein ornamentalen, vorgenommen wird. Die analoge Präsenz von Farbflächen in figural darstellenden und in rein ornamentalen Motiven deutet auf eine Rezeption polychromer orientalischer Kunstgattungen hin.

6.3.2. Die ostgriechischen Vasendekore in der orientalisierenden Phase

Im Gegensatz zu den anderen griechischen Keramikzentren erfolgt in den ostgriechischen Vasendekoren nach einer kurzen subgeometrischen Phase, aus der nur wenige Gefäße erhalten sind²⁹⁴⁶, der Übergang von der geometrischen Phase zu einer orientalisierenden Stilphase relativ spät, erst im zweiten Viertel des 7. Jahrhunderts. Der recht abrupte Wechsel der Formensprache, der dann einsetzt und sich durch eine rasche Adaptation orientalischer ornamentaler Elemente und ornamentaler Strukturen auszeichnet, wird in den Abhandlungen zu den ostgriechischen Vasendekoren auf den dominierenden Einfluss der orientalischen Vorbilder im ostgriechischen Bereich zurückgeführt.²⁹⁴⁷

6.3.2.1. Die Dekore der sogenannten rhodischen Vasen

Der erste orientalisierende Stil im ostgriechischen Bereich, der sogenannte *Wild Goat style* entsteht im südlichen Ionien²⁹⁴⁸, breitet sich jedoch allmählich in der gesamten ostgriechischen Region aus – einige lokalen Keramikzentren in Äolien ausgenommen – und wird im gesamten 6. Jahrhundert vom Fikellurastil fortgesetzt. Das Epitheton rhodisch oder auch die Bezeichnung Kamirosstil rührt daher, dass zahlreiche Exemplare dieser Gattung auf Rhodos, in den Friedhöfen von Kamiros gefunden wurden.²⁹⁴⁹ Doch zeigen sie keine nachvollziehbare Nähe zu den rhodischen Dekoren der geometrischen Phase, sodass der Ursprung dieser Stillage in der neueren Forschung zu den rhodischen Vasen meist in anderen ostgriechischen Zentren vermutet wird.

Der Ton der Gefäße des *Wild Goat style* kann gebrannt ganz unterschiedliche Tönungen annehmen, typisch ist jedoch eine Farbe zwischen sandbraun und pink. In der frühen Stilphase

²⁹⁴⁶ Nur in Chios lässt sich der subgeometrische Stil bis weit ins 7. Jahrhundert hinein nachweisen. Auch im 6. Jahrhundert geht Chios stilistisch einen eigenen Weg, indem hier sowohl ein polychromer als auch ein schwarzfiguriger Dekorstil entwickelt wird: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 109, 119.

²⁹⁴⁷ Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 109; John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 141.

²⁹⁴⁸ Wahrscheinlich war Milet eines der ersten Zentren, in denen sich dieser Stil entwickelte: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 112.

²⁹⁴⁹ Einen Versuch, unterschiedliche Werkstätten und chronologische Abfolgen auf Rhodos zu scheiden, stellt die Abhandlung von Schiering dar: Wolfgang Schiering, *Werkstätten orientalisierender Keramik auf Rhodos*, Berlin 1957. Von Cook wird diese Klassifizierung hingegen abgelehnt: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 343.

erhalten die Gefäße²⁹⁵⁰ einen Überzug, dessen Farbe zwischen gelb, cremefarben und einem schmutzigen Weiß schwankt. In den späten Stilphasen wird der Überzug nur noch in Streifenform aufgetragen oder man verzichtet ganz darauf. Die Bemalung, die mit einem dicken Pinsel aufgetragen wird, ist zunächst von braun-roter Farbe. Später kommen Purpurrot und Weiß²⁹⁵¹ hinzu.

Abgesehen von den Dekoren auf Tellern und einigen späten Dekoren auf unterschiedlichen Gefäßen verzichtet man auf die Darstellungen menschlicher Figuren²⁹⁵² und beschränkt sich auf zoomorphe Motive, die in einer neuen Darbietungsform, als umlaufende Friese, präsentiert werden. Sowohl die motivischen Vorbilder als auch die Struktur des Frieses, die in einzelnen griechischen Vasenzentren bereits in der spätgeometrischen Phase eingesetzt wurde²⁹⁵³, konnte aus unterschiedlichen Kunstgattungen der orientalischen Kunst rezipiert werden.²⁹⁵⁴ Das häufigste in den Dekoren eingesetzte zoomorphe Motiv, das deshalb auch namensgebend für diesen Stil wurde, ist eine Tierdarstellung²⁹⁵⁵, welche in der englischsprachigen Literatur zu den rhodischen Vasen mit der Bezeichnung *wild goat* belegt wird.²⁹⁵⁶ An weiteren Tiermotiven lassen sich gesprenkelte Rehe, Löwen, Hasen, Hunde, Stiere²⁹⁵⁷ und Gänse²⁹⁵⁸ häufig nachweisen. Selten sind hingegen die Darstellungen von Pantheren und Wildschweinen. Darüber hinaus werden auch zoomorphe Mischwesen wie Sphingen und Greifen zusammen mit real existierenden Tierarten in Friesen kombiniert. Die Darstellung der zoomorphen Motive erfolgt in der Regel durch Umrisszeichnung, Silhouette und Aussparung, wohingegen man Ritzungen meidet.

²⁹⁵⁰ Neben Kannen und Amphoren sind nur hochfüßige Schalen und ebene Teller häufig: Ernst Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Bd.I, 1, München 1923, S. 139.

²⁹⁵¹ Nur im Dekor der Lippe findet sich Weiß bereits in der frühen Stilphase: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 118; Wolfgang Schiering, *Werkstätten orientalisierender Keramik auf Rhodos*, Berlin 1957, S. 10.

²⁹⁵² Dies gilt nicht für die chiotischen Vasendekore. Hier wurden zahlreiche Scherben aus der späten Stilphase gefunden; die Darstellungen menschlicher Figuren zeigen: Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Band I: Die geometrische und die früharchaische Form, Frankfurt am Main 1950, S. 276.

²⁹⁵³ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer Halshenkelamphora des sogenannten Dipylonmeisters aus Athen bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. I.

²⁹⁵⁴ Neu ist in den Dekoren der rhodischen Vasen nicht nur die Struktur der umlaufenden Tierfriese, sondern neu sind auch die unterschiedlichen Tiermotive, die in den einzelnen Registern gezeigt werden. Dies gilt insbesondere für die Schulterzone, in der meist verschiedene Tierarten in einem Fries zusammengestellt sind.

²⁹⁵⁵ Mitunter wird nur je ein Vorder- oder Hinterbein gezeigt sowie ein Ohr und die eine Hälfte des Geweihs, ein Vorgehen, welches die Intention einer ornamentalen Silhouetten-Darstellung unterstreicht.

²⁹⁵⁶ Als deutsche Übersetzung von *wild goat* wird in der Regel der Terminus *Wildziege* verwendet, obgleich das figural darstellende Motiv nach Meinung der Zoologen eindeutig einem Steinbock entspricht. Da jedoch in der englischsprachigen Literatur die Bezeichnung *wild goat* eingeführt ist, wird in dieser Untersuchung bei der Beschreibung dieses Motivs ebenfalls die deutsche Übersetzung *Wildziege* verwendet.

²⁹⁵⁷ Stiere setzt man bevorzugt in der mittleren Stilphas ein. Auch die Darstellungen von Gänsen tauchen erst später in den Friesen auf.

²⁹⁵⁸ Erst gegen Ende des Jahrhunderts finden sich Schwalben auf den Schwänzen sowie Rosetten.

Sowohl motivisch als auch in Bezug auf die Struktur des Dekors bieten die meisten rhodischen Vasendekore dem Betrachter ein einheitliches Bild. Die gesamte Vasenoberfläche ist in unterschiedlich breite horizontale Register gegliedert, die in den frühen Stilphasen durch umlaufende kurvilineare Zickzackbänder bzw. durch ein lineares Flechtband, auch Schleifenband²⁹⁵⁹ genannt, und in der späten Stilphase lediglich jeweils durch einen breiten dunklen, horizontal umlaufenden Streifen voneinander getrennt sind. Insbesondere die Dekore der Kannen zeigen ein nahezu identisches Gestaltungsschema. Die Basiszone ihrer Vasenkörper bedeckt häufig ein in die Länge gezogener Strahlenfries, der aufgrund des vegetabilen Charakters der einzelnen Strahlen²⁹⁶⁰ Nähe zu den ägyptischen Lotos-Blatt-Kränzen zeigt. An die Stelle dieses Frieses tritt mitunter auch ein Lotosblüten-Lotosknospen-Fries, oder beide Frieze stehen in Supraposition übereinander, nur durch ein schmales horizontal umlaufendes Band voneinander getrennt. Oberhalb dieser vegetabilen Dekorzone setzen die umlaufenden Tierfrieze²⁹⁶¹ ein, deren Anzahl variiert. Lediglich in der Schulterzone sind die Tierfrieze nicht umlaufend organisiert, sondern laufen beidseitig des Henkels zur vorderen Vasenmitte, wo sie in antithetischer Manier aufeinandertreffen²⁹⁶², jedoch stets durch ein finites, meist lediglich bilateralsymmetrisch organisiertes kompositives ornamentales Motiv voneinander getrennt. Im Halsbereich, der bei den fächerartig sich öffnenden Mündungen²⁹⁶³ der Kleeblattkannen häufig nur schmal ausfällt, wird in der Regel nur ein Schmuckband eingesetzt. In den meisten Fällen wählt man dafür entweder das kurvilineare Flechtband als Triplax²⁹⁶⁴ oder ein rektilinear geometrisches Band aus gekreuzten Mäandern; nur selten findet sich eine Reihung aus Quadraten.

²⁹⁵⁹ Ernst Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Bd.I,1, München 1923, S. 139. Anstelle des Schleifenbandes können auch Reihungen alternierender, rudimentärer Spiralelemente treten, die meist unverbunden nebeneinander gesetzt sind.

²⁹⁶⁰ Die dunklen Strahlen sind in die vertikale Richtung stark ausgezogen, sodass sie in einer dünnen dunklen Linie auslaufen. Die breitere untere Zone ist von einem dünnen dunklen Kontur umgeben und besitzt in der Mitte eine helle Aussparung, sodass der Eindruck eines bilateralsymmetrischen Blattes entsteht. Der vegetabile Charakter des Motivs nimmt noch zu, wenn über diesem Register ein Lotosblüten-Lotosknospen-Fries folgt, dessen Motive sich dann als bekrönende Blüten lesen lassen.

²⁹⁶¹ Wenn einmal ein Richtungswechsel in den umlaufenden Tierfriesen vorgenommen wird, so erfolgt dies am ehesten bei Hundedarstellungen. Pfuhl vermutet daher, dass in derartigen Fällen Jagdszenen gemeint sind: Ernst Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Bd.I, 1, München 1923, S. 138. Eine Komposition der umlaufenden Register in Triglyphen-Metopen-Manier findet sich nur in Ausnahmefällen in der späten Stilphase: siehe dazu u.a. die Abbildung eines nordionischen Dinos, der in Italien gefunden wurde und sich heute im Louvre befindet, bei: John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 157 Abb. 299. Die Metopen sind in diesem Beispiel sehr breit und umfassen mehrere Tierfiguren. Im Gegensatz dazu sind die Triglyphenpaneele, die vollständig mit einer kompositen rotationssymmetrischen Struktur gefüllt sind, schmal gehalten.

²⁹⁶² Häufig handelt es sich jedoch auf beiden Seiten um unterschiedliche figural darstellende Motive, sodass sich strenggenommen die bilateralsymmetrische Valenz nicht über das zentrale ornamentale Motiv hinaus erstrecken kann.

²⁹⁶³ Der Henkel und die äußere Fläche der Kleeblattmündung sind in der Regel dunkel gehalten. Auf der Lippe trägt man häufig weiße Punktrossetten auf.

²⁹⁶⁴ Darüber hinaus kann das Flechtband in finiter Form, vertikal ausgerichtet, auch den Henkelansatz flankieren.

Finite rotationssymmetrische Motive spielen in den rhodischen Dekoren insgesamt – ausgenommen als Tondomotiv in Schalen²⁹⁶⁵ und Tellern – eine geringere Rolle als in den melischen Dekoren.²⁹⁶⁶

Die geringe Anzahl unterschiedlicher fortlaufender Ornamentbänder in den Dekoren führt dazu, dass derartige verzierte Vasen im Auge des Betrachters nun leichter zu einer dekorativen Einheit verschmelzen.²⁹⁶⁷ Doch die integrierenden Fähigkeiten der rhodischen Vasendekore beschränken sich nicht nur auf die rein ornamentalen Zonen, sondern beziehen auch die umlaufenden Tierfriese in diese Wahrnehmung mit ein. Die dunklen Leiber der Tiere, die – abgesehen von der einen Hälfte der Tierfiguren im Schulterfries – alle gleich ausgerichtet sind, werden selbst zu einem ornamentalen System, in dem die Farbareale sich gleichsam ihrer zugrundeliegenden Formen zu entledigen scheinen und stattdessen dem Betrachter eine teppichartige, homogen dekorierte, polychrome Fläche präsentieren.²⁹⁶⁸ Formal liegt der alternierenden Rhythmik der vorwärtsschreitenden Tiere, dies gilt insbesondere für die Wildziegen, eine – analog der Gestaltung des Stockholmer Hirsches im linearen Inselstil – noch weitgehend geometrisierte Struktur zugrunde, die sich in unterschiedlich großen Dreiecksformen manifestiert. So bilden sich zwei dreieckige Flächen aus, deren Basen auf der unteren horizontalen Registerlinie stehen und deren jeweilige Spitzen von den am unteren Körperkontur zusammenlaufenden Vorder- bzw. Hinterbeinen angezeigt werden. Zwischen dem zurückgestellten Vorderbein und dem zurückgestellten Hinterbein entsteht in Bezug auf die beiden zuerst genannten Dreiecke eine inverse Dreiecksform. Eine weitere inverse Dreiecksform konstituiert sich zwischen dem Hals und dem Geweih derselben Wildziege. Das flächenmäßig größte Dreieck, ebenfalls invers zur unteren horizontalen Grundlinie, verbindet jedoch zwei hintereinander gereihte Wildziegen

²⁹⁶⁵ Siehe dazu auch die Abbildung einer Schale aus Londen der späten rhodischen Stilphase bei: John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 155 Abb. 293.

²⁹⁶⁶ Neben unterschiedlichen finiten rotationssymmetrischen Füllornamenten, die in die umlaufenden Tierfriese eingestellt sind, werden stets kleinformatige Rosettenmotive als Reihung auf den Lippen der Gefäße eingesetzt. Als großformatige Tondomotive bevorzugt man entweder traditionelle Rosetten oder Sterne oder komposite finite rotationssymmetrische Motive, die häufig aus einzelnen Blütenmotiven zusammengesetzt sind. Die einzelnen Motive können kreisförmig angeordnet sein oder der Konstruktion eines Vierpasses unterliegen; siehe dazu u. a.: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 1642 Abb. 72.

²⁹⁶⁷ Dies gilt insbesondere, wenn sowohl für die horizontal umlaufenden Bänder auf dem Vasenkörper als auch für die Halszone das ornamentale Modul des Flechtbandes gewählt wurde. In diesem Fall sind nur die Darstellungsmodi unterschiedlich: Auf dem Vasenkörper wird stets die lineare Variante des Flechtbandes – vielleicht eine Reminiszenz an die geometrischen Zickzackbänder – und in der Halszone stets die flächige Variante des Flechtbandes gewählt; siehe dazu u. a. die Abbildung einer rhodischen Kanne aus München Inv. 449 bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 30.

²⁹⁶⁸ Buschor spricht in diesem Zusammenhang von einer *Verzauberung der Fläche*: Ernst Buschor, *Griechische Vasen*, München 1940, S. 51.

miteinander und erstreckt sich zwischen Nase, Geweih bzw. Nase und Hals²⁹⁶⁹ der folgenden Figur und dem rückwärts gestellten Hinterbein der vorangehenden Figur. Mit der Dreiecksform, deren Basis die horizontale untere Grundlinie darstellt, können darüber hinaus auch einige finite Füllornamente korrespondieren, die in den frühen rhodischen Dekoren häufig zwischen die Hinterbeine der Wildziegen eingestellt sind.²⁹⁷⁰ Die fest im Dekor verankerten rektilinearen Dreiecksformen verhindern die Wahrnehmung eines Bewegungsmomentes im Auge des Betrachters ebenso wie die über den Wildziegen, am oberen horizontalen Band fixierten rektilinearen Dreiecksformen, die sich häufig mit Halbkreisformen²⁹⁷¹ abwechseln. Obwohl darüber hinaus zahlreiche finite rotationssymmetrische Motive in unterschiedlichen Höhen in die Tierfriese eingestellt sind, tragen auch sie – im Gegensatz zu analogen Füllornamenten in den melischen Dekoren – nicht zu einer Dynamisierung des Dekors bei, da sie in den meisten Fällen orthogonal ausgerichtet sind.

Stattdessen ist es der Aspekt der Farbe²⁹⁷², welcher sich insbesondere in den späten Dekoren in einer breitgefächerten Skala von Farbtönen im Bereich der Grundfarben Rot und Gelb und Weiß und Schwarz äußert, der den Dekoren der ostgriechischen Vasen Rhythmus und Dynamik verleiht, wohingegen formale Aspekte im Auge des Betrachters zurückgedrängt werden. Dies führt dazu, dass formal äußerst heterogene Motive wie die vegetabilen Friese im unteren und die Tierfriese im oberen Teil des Vasenkörpers vom Betrachter nicht als inhomogen oder gar als störend empfunden werden, sondern sich sinnvoll in ein polychromes Konzept eingliedern. Darüber hinaus lenkt die Gleichförmigkeit bzw. Monotonie der einzelnen Figur den Betrachter von der einzelnen Form ab und hält ihn stattdessen dazu an, auf den regelmäßigen Farbwechsel zu achten. Ornamentale Rhythmen wie Reihung oder Verflechtung manifestieren sich in regelmäßigen Farbwechseln, deren Dominanz im Betrachter den Eindruck erweckt, die Form ordne sich den Belangen einer stringenten Farbkomposition unter. Aufgrund dieser Eigenschaften verdienen die ostgriechischen Vasendekore die Bezeichnung malerisch, insbesondere, da neben dem bereits in der mykenischen Vasenmalerei aufgetretenen Hell-Dunkel-Kontrast auch chromatische Entwicklungen sichtbar werden. Die malerische Dominanz in den ostgriechischen Dekoren weist nicht nur auf eine besondere Rezeption orientalischer Vorbilder

²⁹⁶⁹ Eine weit schematischere Flächenaufteilung als im Dekor der rhodischen Kanne aus München Inv. 449 [Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 30] zeigt die Kanne einer etwas späteren Stilphase im Louvre/Inv. E 658 [Edmond Pottier, *Vases antiques du Louvre*, Band II, Paris 1901, Taf. 52].

²⁹⁷⁰ Siehe dazu die Abbildung der bereits erwähnten rhodischen Kanne aus München Inv. 449 bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 30.

²⁹⁷¹ Meist handelt es sich um konzentrisch ineinander geschachtelte Halbkreisformen, wobei der äußerste Halbkreis mit kleinen, blattähnlichen Formen vollständig besetzt ist.

²⁹⁷² Bereits Matz betont die *größere Empfindlichkeit des Ostens gegenüber diesen Oberflächenreizen*: Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Band I: *Die geometrische und die früharchaische Form*, Frankfurt am Main 1950, S. 280.

hin, die sich in einem Primat der farblichen vor der formalen Gestaltung ausdrückt, sondern sie erklärt auch, warum die ostgriechischen Vasenmaler von einer Ritzung Abstand nehmen, denn es geht in diesen Dekoren weder um eine rigide Begrenzung der Figuren noch um eine aufwendige Binnenzeichnung, sondern um das regelmäßige Austarieren unterschiedlich farbiger Flächen, die sich in Korrespondenz zum Grund zu einer konsistent farbigen gestalteten Flächendekoration konstituieren.²⁹⁷³ Durch ein derartiges Vorgehen entwickelt sich in der ostgriechischen Vasenmalerei nicht nur ein neuer Aspekt innerhalb der Gattung der griechischen Vasenmalerei, sondern es werden zugleich auch wichtige Weichen für das Entstehen einer großformatigen Wandmalerei gestellt.²⁹⁷⁴

Auch die im Gegensatz zu den bisher abgehandelten orientalisierenden Dekoren stehende enge Einbindung vegetabiler Motive in die ostgriechischen Dekore hängt mit einer veränderten Einstellung zu den figural darstellenden und den ornamentalen Elementen zusammen.

Dies äußert sich z. B. in der bereits angesprochenen Vergrößerung der einzelnen ornamentalen Elemente in den Registern mit vegetabilen Friesen. Die vegetabilen Friese, die Lotosblüten-Lotosknospen-Reihungen²⁹⁷⁵ in Form von Bogenfriesen²⁹⁷⁶ aufweisen, zeigen eine Nähe zu as-

²⁹⁷³ Diese Intention lässt sich insbesondere an den späten Dekorationen im *Wild Goat style* zeigen, in denen die Tiermotive – zum großen Leidwesen der meisten analysierenden Vasenforscher – *unnatürlich gedehnt* werden und dadurch *jede Spur von Leben verlieren*. Siehe dazu: Wolfgang Schiering, *Werkstätten orientalisierender Keramik auf Rhodos*, Berlin 1957, S. 108. Schiering übersieht dabei, dass es den ostgriechischen Vasenmalern nie darum ging, naturgetreue Nachbildungen tierischer Lebewesen zu schaffen, sondern darum, einen polychromen dekorativen Rhythmus herzustellen. Siehe dazu auch die Abbildung einer Oinochoe aus Berlin/F 295 aus der späten Phase dieses Stils bei: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, Abb. 30,B. Die Tierkörper sind hier weit auseinander gezogen, sodass sich die Anzahl der Tiere innerhalb eines Frieses im Gegensatz zu den Dekoren der frühen Phase bis auf die Hälfte reduziert. Mit der Vergrößerung der Fläche der einzelnen Tierkörper geht eine Verdunklung der Dekorfläche einher. Das Schwarz der Tierkörper, der Henkel und der Kleeblattzone sorgt im Auge des Betrachters dafür, dass das formal heterogene Dekor im ersten Eindruck als farbliche Einheit wahrgenommen wird. Auch die einzelnen Elemente des Lotosblüten-Lotosknospenfries an der Basis des Vasenkörpers werden sowohl weit in die Breite als auch in die Höhe auseinandergezogen, sodass auch hier eine *Verdunklung* des Dekors eintritt. Nur eine Computersimulation wäre in der Lage, den genauen Anteil der weißen und der schwarzen Farbflächen zu bestimmen. Auf den ersten Blick erscheint es dem Betrachter, als hielten sich schwarze und weiße Farbfläche die Waage, da das Dekor farblich sehr ausgewogen erscheint. Auch dieser Aspekt wurde in der orientalisierenden Phase von den ostgriechischen Vasenmalern aus orientalischen Vorlagen rezipiert. Jedoch nicht nur in Bezug auf eine farbliche Ausgewogenheit in den Ornamenten, wie sie insbesondere orientalische polychrome rein ornamentale Dekore in der monumentalen Wandmalerei aufweisen, sondern insbesondere in Bezug auf die Beziehungen zwischen den figural darstellenden Motiven und dem Grund zeigt sich eine neu erworbene Fähigkeit zur Beherrschung der Farbe: Farbe wird in diesen Dekoren zum konstitutiv gestalterischen Element.

²⁹⁷⁴ Dies gilt insbesondere für die Fähigkeit, konsistente Farbflächen zu gestalten, deren unterschiedliche Farbwerte vom Betrachter – abgesehen von jeder formalen Gestaltung – als sinnvoller farblicher Zusammenhang wahrgenommen werden können. Wie die Analyse der unterschiedlichen großformatigen bronzezeitlichen Wandmalereien gezeigt hat, steht z. B. bereits am Anfang der monumentalen ägyptischen Wandmalerei ein ausgeprägtes Verständnis für Farbzusammenhänge, das sich in der Kunst des Mittleren und des Neuen Reiches weiter verfeinert; siehe dazu auch den Abschnitt 3.2. der vorliegenden Untersuchung.

²⁹⁷⁵ Im Gegensatz zu den ägyptischen Lotosblüten.

²⁹⁷⁶ Wie bereits gezeigt wurde, geht die Lotosblüten-Reihung in Form des Bogenfrieses auf ägyptische Vorbilder zurück, wobei die Konstruktion der Motivbindung durch Bögen ihrerseits aus der minoischen Ornamentik übernommen wurde.

syrischen Blütenfriesen, da die einzelnen Blütenelemente – im Gegensatz z. B. zu den Darstellungen in den melischen Dekoren – am Blütenboden eine Klammer tragen, analog den Lotosblüten in den assyrischen Lotosblüten-Friesen. Da jedoch die assyrischen Beispiele selbst bei einer hohen Datierung im günstigsten Fall zeitgleich anzusetzen sind, könnte dieses Element auch von den ostgriechischen Vasendekoren in die assyrische Ornamentik gelangt sein, mithin eine genuine ostgriechische Erfindung sein.²⁹⁷⁷ Ein weiterer Indikator für assyrische Vorbilder ist jedoch das regelmäßige Auftreten des Flechtbandes²⁹⁷⁸ in den ostgriechischen Vasendekoren, das mit dem gleichzeitigen Verzicht auf eine geometrische Spiralornamentik in den horizontal umlaufenden Bändern einhergeht.

Das Spiralmotiv wird lediglich als ein die Blumen umfangender Kelch, als vegetabile Ranke²⁹⁷⁹ in die großformatigen, an Größe den figural darstellenden Elementen gleichgestellten, mitunter sogar diese überragenden, bilateralsymmetrischen kompositen finiten Motiven eingesetzt. Diese Motive besitzen in den Dekoren der Kannen in Bezug auf das strukturelle Konzept des gesamten Dekors eine wichtige Aufgabe, dass sie nicht nur im Bereich der Schulterzone den Mittelpunkt des Vasendekors dieses Registers markieren, sondern darüber hinaus auch mit dem diametral gegenüberliegenden einzigen Vasenhenkel, der vertikal an der Mitte der Vasenrückseite ansetzt, korrespondieren.²⁹⁸⁰ Die strukturelle Funktion erklärt, warum die kompositen Motive stets vertikal und bilateralsymmetrisch organisiert sind und im Gegensatz zu

²⁹⁷⁷ Daher warnt bereits Riegl vor einer Überschätzung der assyrischen Kunst in diesem Zusammenhang, insbesondere weil er die assyrische Kunst als eine *abgeleitete Kunst* begreift: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 164.

²⁹⁷⁸ Nach Riegl sprechen jedoch die Augen in den Flechtbändern gegen eine direkte Übernahme von assyrischen Dekoren, wo man die Zwickelfüllung nicht kennt. Riegl sieht daher in dem Motiv des Flechtbandes in den ostgriechischen Vasendekoren ein Wiederaufleben eines mykenischen Motivs, denn seiner Ansicht nach war der mykenischen Ornamentik das Flechtband bereits bekannt: Alois Riegl, *Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 165. Da es sich bei dem zitierten mykenischen Motiv um einen nicht eindeutig identifizierbaren Einzelfall handelt – darüber hinaus ist das Fragment in einem äußerst schlechten Erhaltungszustand – spricht nichts gegen eine direkt Übernahme des assyrischen Motivs und seine genuin griechische Kontextuierung mit Hilfe von Zwickelfüllungen. Die von Riegl zitierte mykenische Vorlage zeigt ein skulptiertes Bandornament von einer Grabstele: Alois Riegl, *Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 140 Abb. 62.

²⁹⁷⁹ Zur Entwicklung der vegetabilen Ranke aus dem geometrischen Spiralmotiv sei auf Abschnitt 5.2.1.6.2.2.2.3. der vorliegenden Untersuchung verwiesen. Der Prozess der Vegetabilisierung, der in der minoisch-mykenischen Vasenmalerei einsetzt, wird in den Dekoren der rhodischen Vasen strukturell begünstigt durch den gleichzeitigen weitgehenden Verzicht bzw. die Auflösung geometrischer ornamentaler Elemente, deren strikte bilateral- und / oder horizontalsymmetrische Valenzen einer Vegetabilisierung und damit einer Zunahme von Assymmetrien im Wege stünden.

²⁹⁸⁰ Diese Motive können nicht als rudimentäre Strukturen einer Metopen-Triglyphen-Struktur aufgefasst werden, da eine seitliche ornamentale Rahmung fehlt. Es ist daher eher davon auszugehen, dass es sich in den rhodischen Dekoren um eine Abwandlung des orientalischen Motivs zweier antithetischer, um einen Lebensbaum gruppierter Tierfiguren handelt; zum Motiv des Lebensbaums siehe vor allem: Janice L. Crowley, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age*, Goterna 1989, S. 19-25.

den kompositen Motiven in den melischen Dekoren nicht zusätzlich über eine rotationssymmetrische Valenz verfügen. Trotz einer eindeutigen symmetrischen Valenz konstituieren sich die Motive – abgesehen von kleinformatigen Rhomben bzw. Rhomboiden – weitgehend ohne linear geometrische ornamentale Elemente oder gegitterte Motive, wie sie in den melischen Dekoren die Regel sind. Zwischen die bilateralsymmetrischen Volutenrollungen, die meist nach außen, in seltenen Fällen jedoch auch nach innen gerollt sind, werden fächerförmige Palmetten oder Lotosblüten gesetzt.²⁹⁸¹ Während die Lotosblüten einer strengen bilateralen Symmetrie unterliegen, zeichnet die kompositen Motive mit Palmettenfächern häufig ein gleichmäßiger Hell-Dunkel-Kontrast aus, da die einzelnen Blätter alternierend schwarz bemalt sind oder über einen schwarzen Kontur um den hellen Tongrund herum verfügen.²⁹⁸² Doch auch die Lotosblüten sind mit einem regelmäßigen Farbwechsel ausgestattet, da um die einzelnen Blätter herum, jenseits einer hellgrundigen Aussparung, häufig ein dunkler Kontur gezogen wird. So zeigt sich auch hier ein analoger Aspekt wie in den Registern mit den Tierfriesen: Die zahlreichen Farbwechsel innerhalb der einzelnen Motive lenken das Auge des Betrachters von der Wahrnehmung des Konturs und damit auch von der Wahrnehmung des vollständigen Motivs ab und verleiten es, rhythmischen Farbwechseln – unabhängig von der formalen Gestaltung – zu folgen. Das gleiche Phänomen weisen – wenn auch in schwächerer Ausprägung – die Strahlenfrieze und Lotosblüten-Lotosknospenfrieze der beiden untersten Register auf. Daher bleibt festzuhalten, dass die im Vergleich zu den geometrischen Dekoren bereits stark reduzierten bilateralsymmetrischen Valenzen des Dekors aufgrund der farblichen Gestaltung weiter im Auge des Betrachters reduziert werden.²⁹⁸³ Betrachtet man darüber hinaus sämtliche Register mit Tierfriesen und die ornamentalen Register mit Flechtbändern unter dem Aspekt einer bilateralsymmetrischen Valenz, so zeigt sich, dass keines dieser Register über Motive mit streng bilateralsymmetrische Valenzen – abgesehen von dem kompositen ornamentalen Motiv in der Schulterzone und der begleitenden Gruppierung der antithetisch gegenüberstehenden

²⁹⁸¹ Aufgrund ihrer Struktur können diese finiten kompositen Motive, die in den Schulterdekoren der Vasen diametral gegenüber den Henkel gesetzt sind, als Vorläufer der späteren Henkelmotive angesehen werden; siehe dazu u. a. die Abbildung zweier Henkelmotive auf Fikellura-Vasen bei: Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927, Taf. 20,b-c. Jacobsthal führt das Henkelmotiv der Fikellura-Vasen auf Bronze-Attachen zurück: Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927, S. 39.

²⁹⁸² Einen analogen Kontrast zeigen auch die Zungenfragmente, die als Basen in den Tondi der zahlreichen Tellerdekore fungieren; siehe dazu u. a. die Abbildung eines Tellers aus dem British Museum bei: Wolfgang Schiering, *Werkstätten orientalisierender Keramik auf Rhodos*, Berlin 1957, Taf. 8,2. Anstelle des Zungenmusters kann auch ein Motiv mit einer hängenden Palmette, ebenfalls mit Hell-Dunkel-Kontrast, eingesetzt werden: Wolfgang Schiering, *Werkstätten orientalisierender Keramik auf Rhodos*, Berlin 1957, Taf. 8,1.

²⁹⁸³ Dieses Verfahren hatte man bereits in der ägyptischen Ornamentik des Alten Reichs eingesetzt.

Tierpaaren²⁹⁸⁴ – verfügt.²⁹⁸⁵ Lediglich die rein vegetabilen Friese sind nach wie vor aus bilateralsymmetrischen Motiven zusammengesetzt. Im Vergleich mit den Dekoren der geometrischen Phase kann daher bei den orientalisierenden Dekoren der rhodischen Vasen von einem radikalen Paradigmenwechsel gesprochen werden, denn die Vasenmaler gehen sowohl formal mit einer weitgehend asymmetrischen Gestaltung – dies gilt für die einzelnen Motive ebenso wie für Motivreihungen –, insbesondere aber mit einer innovativen, rhythmisierten Farbgebung neue Wege.²⁹⁸⁶

6.3.2.2. Die Dekore der Fikellura-Vasen

Da der sich in Milet²⁹⁸⁷ entwickelnde Fikellurastil wichtige strukturelle und formale Elemente aus der mittleren Phase des *Wild Goat style* übernimmt und weiterentwickelt, erscheint es angebracht, ihn an dieser Stelle zu behandeln, obgleich er aufgrund der Fundkontexten wohl nicht vor dem zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts und damit erst in archaischer Zeit nachzuweisen ist.²⁹⁸⁸

Am Beginn der stilistischen Entwicklung stehen Amphorendekore, die analog zu den Dekoren der rhodischen Kannen von der Basis des Vasenkörpers bis hin zur Mündung mit horizontal umlaufenden Registern ausgestattet sind. Allmählich verbreitert sich das Register in Bauchhöhe und kann entweder durch ein rein ornamentales Band²⁹⁸⁹ genutzt oder mit figural darstellenden Motiven, zu denen im Fikellura-Stil zunehmend auch Darstellungen menschlicher Figuren

²⁹⁸⁴ Doch kann der Betrachter die antithetischen Tierpaare in der Regel nicht vollständig wahrnehmen, weil sich ihm der Aufbau der seitlichen Partien der Schulterzone bei einer frontalen Sicht nicht erschließt. Wendet er sich jedoch einer Seite zu, so fehlt ihm die Einsicht in den symmetrischen Aufbau der Schulterzone. Die symmetrische Struktur der Schulterzone lässt sich also nur durch ein Drehen des Gefäßes erschließen.

²⁹⁸⁵ Hingegen taucht in einigen Dekoren der späten Phase die Andeutung zur Ausbildung einer horizontalen Symmetrielinie auf, da der Lotosblüten-Lotosknospenfries der Basis mit aufrecht stehenden Blüten in der Schulterzone mit hängenden Blüten, d. h. in der ursprünglichen ägyptischen Form, gezeigt wird. Da jedoch die beiden Friese weder formal noch von der Anzahl der Blüten identisch sind und darüber hinaus die Mittelzone, in der sich die fiktive horizontale Symmetrielinie ausbilden müsste, aufgrund des umlaufenden Tierfrieses – abgesehen von einigen gleitsymmetrischen Elementen – asymmetrisch gehalten ist, kann nur ein vager Symmetrieeindruck entstehen; siehe dazu die Abbildung einer Oinochoe aus London/Inv. 1865 bei: John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 154 Abb. 292.

²⁹⁸⁶ Archäologen, die in diesen Dekoren nach naturalistischen Darstellungen oder tektonischen Strukturen als Objektivierungen des griechischen Geistes fahnden, kommen daher bei der Betrachtung von ostgriechischen Vasendekoren zu recht negativen Beurteilungen. So betont Matz zwar *die größere Empfindlichkeit des Ostens gegenüber Oberflächenreizen*, gleichzeitig vermisst er jedoch eine tektonische Gestaltung: Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Band I: Die geometrische und die früharchaische Form, Frankfurt am Main 1950, S. 280.

²⁹⁸⁷ Tonanalysen haben Milet als zentrale Produktionsstätte der Fikellura Keramik erwiesen. Zur Fikellura-Keramik siehe vor allem: Robert Manuel Cook, *Fikellura Pottery*, BSA 34, 1933-1934, S. 1-99; kurze Zusammenfassungen finden sich bei: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 123-127; und: Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 147f.

²⁹⁸⁸ Eine erhebliche Anzahl von Vasen im Fikellura-Stil ist bei den Nekropolengrabungen auf Rhodos gemeinsam mit attischer Keramik aus der zweiten Hälfte des 6. Jh.v. Chr. aufgefunden worden. Das vermutliche Ende dieses Stils erfolgte aufgrund der Zerstörung der Stadt Milet im Jahr 494 v. Chr. durch die Perser.

²⁹⁸⁹ Beliebte sind in der späten Phase filigrane Netzstrukturen, welche die Bauchzone völlig bedecken: John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 106 Abb. 331.

zählen, in der Form einer Reihung gefüllt werden.²⁹⁹⁰ In einigen späten Dekoren wird die Registerstruktur auf der Oberfläche des Vasenkörpers völlig aufgelöst.

So entwickeln sich im Dekor der bekanntesten Amphora aus Fikellura, die sich jetzt im British Museum (G.B. 571)²⁹⁹¹ befindet, bilateralsymmetrische kurvilineare komposite Motive, deren leichte Einrollungen bzw. Voluten noch die Nähe zur geometrischen Spirale zeigen, aus einer Fixierung an den beiden vertikalen Henkeln heraus.²⁹⁹²

Die beiden Linien, die beidseitig vom Henkel zunächst auseinander und anschließend wieder in einem herzförmigen Bogen über den größten Bauchumfang der Vase hinweg abwärts aufeinander zulaufen, werden vor einer erneuten Trennung und dem Übergang in ihre jeweilige einwärts gerichtete Einrollung geklammert.²⁹⁹³ Zwischen den Außenseiten der beiden Voluten und der Klammer bildet sich ein Zwickel, den eine hängende Palmette füllt. In dem herzförmigen Bogen rahmen zwei weitere Liniensysteme – ebenfalls am unteren Henkelansatz fixiert – die Krümmungen des äußeren Bogens. Zwei weit in beide Vasenseiten eingreifende halbkreisförmige Bögen umfassen das gesamte herzförmige Bogenmotiv und münden auf der oberen Außenseite der Voluten. Aus dem kleinen Zwickel, den Bogen und Volute jeweils bilden, ragen flächig ausgemalte, fast orthogonal ausgerichtete Rhomboide, deren zur freien Vasenfläche hin ausgerichtete, leicht diagonal gesenkte Spitzen auf die Körpermitte der laufenden unbekleideten männlichen Figur gerichtet sind, die sich von links nach rechts bewegt. Abgesehen vom rechten Bein, dessen Oberschenkel noch weitgehend in der vertikalen Körperachse liegt, sind die beiden Oberarme und der linke Oberschenkel um 90° vom Körper abgespreizt. An den beiden Ellenbogen und im rechten Oberschenkel erfolgt eine weitere Abspreizung um 90°. Lediglich der leicht verkürzt dargestellte Unterschenkel des linken, weit nach vorne gestreckten Beins ist

²⁹⁹⁰ Auffällig ist, dass die menschlichen Figuren nicht in der schwarzfigurigen Maltechnik, sondern weiterhin in Ausspartechnik dargestellt werden, jedoch in einer Weise, die als Imitation der schwarzfigurigen Ritztechnik verstanden werden kann.

²⁹⁹¹ CVA Great Britain 13 [BM 8], London 1954, S. 6 Taf. 4,1. Die beste farbige Abbildung bietet: John Boardman, *Die Keramik der Antike*, Freiburg 1985, S. 207.

²⁹⁹² Eine Fixierung von ornamentalen Elementen am Henkel in einer derartigen Weise ist eine neuartige dekorative Form; siehe dazu auch: Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927, S. 38. Jacobsthal sieht die Voluten mit geschlossenem Fuß als einen *Canalis* an, vermutet also architektonische bzw. reliefierte Vorbilder. Gleichzeitig räumt er jedoch ein, dass *die Volute mit geschlossenem Fuß eine spezifisch-ionische Bildung ist*: Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927, S. 40. Die Voluten im Henkelornament der Amphora G.B. 571 sieht Jacobsthal als ein Motiv an, welches aufgrund einer organischen Vorstellung – wie z. B. stilisierter Silensohren – erzeugt wurde: Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927, S. 42.

²⁹⁹³ Diese Klammer ist für Riegl ein Indiz, dass es sich nicht mehr um geometrische Spiralen, sondern um Ranken handelt, denn die nach oben abzweigenden Einrollungen entsprechen seiner Meinung nach dem Schema einer Wellenranke, nicht aber dem einer geometrischen Spirale: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 168. Obgleich bereits die melischen C-Bögen analog strukturiert sind und rotfarbene Klammern tragen, erwähnt Riegl seine Schlussfolgerung bei der Behandlung der melischen Dekore nicht. Es könnte sein, dass ihm die melischen kompositen Motive vielleicht noch zu geometrisiert erschienen, strukturell verfügen sie jedoch bereits über die gleiche Valenz wie die Fikellura-Dekore.

nur wenig abgewinkelt. Dies hat zur Folge, dass der Betrachter die männliche Figur als diagonal ansteigend von links nach rechts laufend wahrnimmt. Dazu tragen auch der zur linken Seite konkav aufgedehnte Körperkontur und der leicht in den Nacken geworfene Kopf bei.²⁹⁹⁴ Insbesondere aufgrund der rotorenartigen Bewegungen der vier Gliedmaßen präsentiert sich die männliche Figur analog einem finiten, vierfach rotationssymmetrischen Motiv mit dem fiktiven Rotationszentrum im Bereich des Nabels. Die in Bezug auf die Struktur einem ornamentalen Element analog gestaltete Figur erleichtert es dem Betrachter, sie in eine enge visuelle Beziehung zu den ornamentalen Strukturen der beiden Henkelzonen zu setzen, zumal die beiden Rhomben ebenfalls über eine vierfache Rotationssymmetrie verfügen. Die strukturelle Zuordnung zu dem flankierenden kompositen ornamentalen System verschafft der Figur eine latente, gleichsam schwebende Einbettung²⁹⁹⁵ in das gesamte Dekor. Verstärkt wird das kontextuierende Moment für die rotierende und dabei ornamentalen Zickzackhasten ähnelnde Bewegungsstruktur der menschlichen Figur im Halsdekor durch die Triplex eines linearen Flechtbandes bzw. Schleifenbandes, dessen Kreuzungspunkte mit dunklen Kreisflächen markiert werden.²⁹⁹⁶ Während die nur leicht kurvilinearen Linien des Flechtbandes mit den angulären Zickzack-Bewegungen der vier Gliedmaßen der Figur korrespondieren, greifen die dunklen Kreisflächen²⁹⁹⁷ das rotierende Vermögen der finiten Figur auf, das sich aus dem Rotationszentrum im Bauchbereich und den vier zentrifugal ausgerichteten Gliedmaßen konstituiert. Abgesehen von den beiden finiten ornamentalen Strukturen unterhalb der beiden Henkel und einer Verzierung der beiden Henkel sowie der Außenseite der Mündung durch eine einfache Strichreihung²⁹⁹⁸ besitzt dieses Vasendekor mit lediglich zwei rein ornamentalen horizontal umlaufenden Friesen, dem bereits angeführten Triplex-Flechtband²⁹⁹⁹ im Bereich des Halses

²⁹⁹⁴ Die konkav gebogene linke Körperseite und die konvex korrespondierende vordere Körperseite sorgen in Verbindung mit dem hochgehobenen linken Bein dafür, dass die Figur als vorwärtsschnellend wahrgenommen wird.

²⁹⁹⁵ Gleichsam zu schweben scheinen auch die rein ornamentalen filigranen Gitterstrukturen, die einige der späten Fikellura-Amphoren in der breitesten Registerzone zeigen: John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 166 Abb. 331.

²⁹⁹⁶ Zu den unterschiedlichen Typen des Flechtbandes in den Fikellura-Dekoren siehe die Abbildung schematischer Umzeichnungen bei: Robert Manuel Cook, *Fikellura Pottery*, BSA 34, 1933-1934, S. 82 Abb. 11.

²⁹⁹⁷ Darüber hinaus korrespondieren die dunklen Kreisflächen auch mit den kreisförmigen, dunkel ausgemalten Granatäpfeln des umlaufenden Granatapfelfrieses, der auf Höhe der Henkel das Dekor des Vasenkörpers zum Hals hin abschließt.

²⁹⁹⁸ Horizontale Striche hat man auf die Henkel und vertikalen Striche auf die Außenseite der Mündung gesetzt.

²⁹⁹⁹ Das Triplex-Flechtband und die Sichel-Reihungen, wobei das einzelne Sichel-Motiv nach links oder nach rechts geöffnet sein kann, sind die beiden wichtigsten neuen ornamentalen Module in den Dekoren der Fikellura-Amphoren. Während das Triplex-Flechtband stets im Halsbereich eingesetzt wird, können die Sichelreihungen, mit alternierend ausgerichteten Öffnungen in aufeinander folgenden horizontalen Registern den gesamten Vasenkörper bedecken. Für den Fries in der Schulterzone wählt man in derartigen Dekoren häufig einen vegetabilen Fries, der sich aus einer Reihung von Efeublättern zusammensetzt; siehe dazu u. a. die Abbildung eines Amphoriskos aus Rhodos in: CVA Great Britain 13 [BM 8], London 1954, Taf. 6.1.

und einen schmalen Granatapfelfries³⁰⁰⁰, der im Bereich der Henkelansätze das Dekor des Vasenkörpers zum Hals hin abgrenzt, sehr sparsam eingesetzte ornamentale Komponenten. Wie die Analyse der ornamentalen Strukturen im Henkelbereich ergeben hat, setzen sich die kompositen ornamentalen Motive unter den Henkeln aus denselben drei Komponenten³⁰⁰¹ zusammen wie die bereits behandelten finiten kompositen Motive in den melischen und in den rhodischen Vasendekoren³⁰⁰², jedoch mit zwei wesentlichen strukturellen Unterschieden. Zum einen ist das finite Motiv jeglicher rotierenden Bewegung beraubt, da es am Henkel fixiert ist und zum anderen hat sich die Beteiligung der geometrischen Komponente auf einen minimalen Anteil reduziert. Dominierend sind jetzt die kurvilinearen Strukturen³⁰⁰³, welche die Henkel, die geometrischen Aperçues und die Palmetten miteinander verbinden. Aufgrund der engen Beziehung zu den Henkeln erlangen die unterhalb der Henkel ansetzenden kurvilinearen Strukturen als Ornament einen neuen visuellen Status, da sie für den Betrachter sichtbar mit konstruktiven Teilen der Vase verbunden sind. Dabei handelt es sich um ein komplexes ornamentales System, da am Ende der kurvilinearen Struktur, welche sich aus der Fixierung an die Henkel in die Bauchfläche der Vase hinein entfaltet, noch rudimentäre geometrische ornamentale Elemente sitzen, die – analog wie die übergeordnete kurvilineare Struktur – weiterhin über eine bilateralsymmetrische sowie – im Fall von Rhomben – über eine horizontalsymmetrische Valenz³⁰⁰⁴ verfügen. Es hat den Anschein, als habe dieses komplexe ornamentale System einigen milesischen Vasenmalern die Sicherheit vermittelt, es zu wagen, eine einzelne großformatige menschliche bewegte Figur³⁰⁰⁵ ohne Grundlinie frei in die leere tongrundige Oberfläche des Vasenkörpers zu setzen.

³⁰⁰⁰ Im Gegensatz zu den orientalischen Granatapfelfriesen, die lediglich eine einfache Bogenreihung zeigen, hängen die Granäpfel dieses Frieses an gekreuzten Bögen. Die Vegetabilisierung der Friese in der Schulterzone ist ein weiteres Kennzeichen dieses Stils; siehe dazu auch die vorherige Anmerkung.

³⁰⁰¹ Dazu zählen kurvilineare Strukturen, die vom Spiralmotiv abgeleitet sind, orthogonal ausgerichtete geometrische Motive und vegetabile Motive.

³⁰⁰² Eine Ableitung des Henkelmotivs der Amphora mit den laufenden Mann aus den rhodischen Vasendekoren findet sich bei Cook: Robert Manuel Cook, *Fikellura Pottery*, BSA 34, 1933-1934, S. 82ff. Abb. 17-18.

³⁰⁰³ Zur Entstehung und Entwicklung des Henkelornaments siehe vor allem: Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927.

³⁰⁰⁴ Insbesondere der axiale Ausgleich könnte zu einem strukturellen Gleichgewicht des Henkeldekors beigetragen haben.

³⁰⁰⁵ Analog kann auch ein großformatiges Tier oder eine hybride Figur in das freie Feld gestellt werden. Die aus unterschiedlichen Bereichen gewählten Motive legen nahe, dass es sich bei dem Motiv der laufenden Figur primär nicht um eine ikonographische, sondern um eine formale und strukturelle Innovation handelt, um eine neue strukturelle Affinität zwischen Figur und Ornament. Siehe dazu u. a. die Abbildung einer Fikellura-Amphora mit jeweils einem nach rechts eilenden Hasen auf der freien Fläche zwischen den Henkelornamenten: CVA Great Britain 13 [BM 8], London 1954, Taf. 4,2; siehe dazu auch in analoger Position auf einer Fikellura-Amphora die hybrid gestaltete laufende Figur mit dem Kopf eines Hasen und dem Körper eines Menschen bei: Adrien de Longpérier, *Musée Napoléon III. Choix de monuments antiques pour servir à l'histoire de l'art en orient et en occident*, Paris o.J., Taf. IX. Eine abgeschwächte Form der schwebenden Figur zeigt eine weitere unvollständig erhaltene Amphora aus dem British Museum/B120. In diesem Dekor tanzt die Figur auf einer Grundlinie – es handelt sich um die obere horizontale Begrenzung eines rein ornamentalen Frieses – zwischen zwei Voluten, die sich dicht neben der Figur einrollen: Robert Manuel Cook, *Fikellura Pottery*, BSA 34, 1933-1934, Taf. 7.

In den späten Dekoren dieser Stilphase verzichtet man zugunsten einer homogenen Gestaltung auf die eingestellten menschlichen Figuren. An deren Stelle breiten sich nun – nur an den beiden Henkeln fixiert – großformatige Volutensysteme, deren einzelne Glieder nach wie vor durch Klammern zusammengehalten werden, mitunter auch ohne Basisfries, über die gesamte Fläche des Vasenkörpers hinweg aus. Lediglich im Schulterbereich findet sich weiterhin ein schmaler, horizontal umlaufender Fries, der sich häufig aus einer vegetabilen Motivreihe zusammensetzt. Folgt man dem Kriterium von Riegl, die Klammern als wichtiges Indiz dafür anzusehen, dass es sich bei den Volutenfolgen bereits um die Struktur einer fortlaufenden Ranke und nicht mehr um die Struktur geometrischer Spiralen handelt, so stellen die großflächigen Volutendekore im Fikellura-Stil die ersten flächendeckenden Rankensysteme innerhalb der griechischen Vasendekore dar.³⁰⁰⁶ Der rhythmische Wechsel zwischen Einrollung und Palmetten-Zwickelfüllung³⁰⁰⁷ erinnert noch an den Fries mit alternierenden C-Bögen und Zwickelpalmetten, der das unterste Register auf den Oberflächen der Vasenkörper der melischen Amphoren bedeckt. Doch anstelle des C-Bogens, der zwei Voluten miteinander vereint, ist die singuläre, nur mit einer Klammer an das folgende Motiv fixierte Volute getreten, wodurch das Motiv keine exakte bilaterale Symmetrieachse mehr besitzt, zumal die Zwickelpalmetten meist leicht nach rechts geneigt sind. Darüber hinaus verzichtet man bei der Zwickelfüllung auf eine horizontal gespiegelte Palmette. Da der Betrachter die dezente Befestigung der Voluten unterhalb der Henkel nicht auf den ersten Blick wahrnehmen kann, wirkt das Dekor locker in asymmetrischer Manier in die Fläche gebreitet.³⁰⁰⁸ Bilateralsymmetrische Valenzen können nur im Bereich der beiden Henkel wahrgenommen werden.³⁰⁰⁹

Auch in Bezug auf zwei weitere ornamentale Module mit vegetabilem Charakter findet in den Fikellura-Dekoren eine Weiterentwicklung der melischen und rhodischen Vorlagen statt.

Dies gilt zum einen für den Einsatz der intermittierenden Wellenranke, die sich wesentlich seltener als der Gebrauch der fortlaufenden Wellenranke in den Dekoren der Fikellura-Vasen

³⁰⁰⁶ Riegl spricht in diesem Zusammenhang von einem *großartig hingeworfenen Muster*: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 168. Nach Jacobsthal sind es die Fikellura-Ranken, welche die Vorbilder für die Ausbildung der attischen schwarzfigurigen Henkelornamentik sind: Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927, S. 45.

³⁰⁰⁷ Eine systematische Zeichnung dieses Frieses findet sich bei: Robert Manuel Cook, *Fikellura Pottery*, BSA 34, 1933-1934, S. 80 Abb. 15,6.

³⁰⁰⁸ Dennoch handelt es sich bei diesen Fixierungen nach Jacobsthal um die ersten *wirklich organischen Verbindungen mit dem Henkel*: Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927, S. 38.

³⁰⁰⁹ Siehe dazu die Abbildung der Henkelzone der Amphora G.B. 572 aus Rhodos: CVA Great Britain 13 [BM 8], London 1954, S. 6 Taf. 5,3. Die kurvilineare Struktur wird im Dekor des Halses durch die diagonal gezeichneten Augenbrauenlinien der beiden Augen noch verstärkt: CVA Great Britain 13 [BM 8], London 1954, S. 6 Taf. 7,2.

nachweisen lässt.³⁰¹⁰ Sie wird lediglich im Motiv der sogenannten *umschriebenen Palmetten*³⁰¹¹ eingesetzt, die in alternierendem Wechsel als Schlüsseldekore – in Form eines Tondo³⁰¹² oder als umlaufender Fries – zu finden sind.³⁰¹³ Der alternierende Wechsel von intermittierenden Ranken, die Palmetten umfassen, wird vom Auge des Betrachters als Bewegungsmoment wahrgenommen und kann als ein der vegetabilen Struktur eines realen Rankengewächses analoges Gestaltungsmoment identifiziert bzw. gedeutet werden. Der Erfolg dieser strukturellen Analogie erweist sich in der Folgezeit, als sich dieses ornamentale Modul, ein Kompositum aus einem Spirallerivat und einer Palmette, zu einer der wichtigsten vegetabilen Strukturen in den griechischen Vasendekoren entwickelt.³⁰¹⁴

Eine ornamentale Entwicklung entgegengesetzter Art lässt sich hingegen in den Fikellura-Dekoren in der Struktur der Lotosblüten-Lotosknospen-Friese nachweisen. In diesen Dekoren wird der vegetabile Charakter sowohl durch horizontale Spiegelung über mehrere Register hinweg als auch durch eine schematische Ausgestaltung mit auffälliger bilateralsymmetrischer Valenz der alternierend eingesetzten Lotosblüten und Lotosknospen zurückgenommen und stattdessen die ornamentale Regelmäßigkeit betont.³⁰¹⁵ Es hat den Anschein, als stünden die bilateralsymmetrischen, formal sehr streng gestalteten Lotosblüten bzw. -knospen und ihre starre Verbindung durch eine Bogenreihe bzw. durch gekreuzte Bögen einer weiteren Vegetabilisierung im Wege und daher habe man sich zu einer verstärkten Ornamentalisierung entschieden, die sich durch eine Verstärkung bzw. Ausweitung der symmetrischen Valenzen im Auge des Betrachters bemerkbar macht.³⁰¹⁶ Gleichzeitig bedeutet die stärkere Ornamentalisierung dieses alten ägyptischen vegetabilen Frieses jedoch in Bezug auf die symmetrische

³⁰¹⁰ Im Gegensatz zu den melischen Dekoren, in denen die intermittierende Wellenranke insbesondere als finites rotationssymmetrisches Füllmotiv Verwendung findet; siehe dazu auch: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 158 Abb. 69.

³⁰¹¹ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 170.

³⁰¹² Dabei weisen die umschriebenen Palmetten nach innen, die füllenden Fächer nach außen.

³⁰¹³ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 170 Abb. 78.

³⁰¹⁴ U. a. betont Boardman die Vorbildfunktion der floralen Elemente in den Fikellura-Dekoren für die attische Vasenmalerei: John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 148.

³⁰¹⁵ Mitunter treten die Lotosblüten-Lotosknospen-Friese sowohl in horizontal gespiegelter Form als auch in gleitsymmetrischer Reihung auf. Siehe dazu die Abbildung einer Amphora aus Histria, in deren Dekor der ornamentale Charakter der Blütenfriese darüber hinaus durch ihren alternierenden Wechsel mit Sichel-friesen, die ihrerseits alternierend in der rechts und in der links ausgerichteten Form eingesetzt sind, betont wird: Elena Walter-Karydi, *Samische Gefäße des 6. Jahrhunderts v. Chr.*, Bonn 1973 [Samos VI 1], Taf. 4,36. Eine direkte Spiegelung eines Lotospalmettenfrieses zeigt ein Fragment aus Naukratis: CVA Great Britain 13 [BM 8], London 1954, Taf. 9,2.

³⁰¹⁶ Häufig werden die Bögen sogar weggelassen, sodass wie in den frühen ägyptischen Lotosfriesen eine einfache Motiv-Reihung entsteht, rhythmisiert nur durch den regelmäßigen Wechsel zwischen Blüte und Knospe: London 1954, Great Britain 13 [BM 8], Taf. 6,5; siehe dazu auch: Walter-Karydi, *Samische Gefäße des 6. Jahrhunderts v. Chr.* [Samos VI 1], Bonn 1973, Taf. 4,36. Anstelle der Bogenreihe, welche die Blüten unterhalb des Blütenansatzes zusammenfasst, können die äußeren Kelchblätter verlängert werden, sodass eine Umschreibung der Blüte – analog der Umschreibung der Palmette – auftritt; siehe dazu die Abbildung eines Teller-Fragmentes

Struktur durch die neu entdeckte Möglichkeit der horizontalen Spiegelung eine Erweiterung der ornamentalen Valenz und stellt aufgrund dieses strukturellen Aspektes eine Innovation im Repertoire der rein ornamentalen Elemente dar. Darüber hinaus tragen die einzelnen Motive der Lotosblüten-Lotosknospen-Friese mit ihren kräftigen dunklen Flächen und den präzisen hellgrundigen Aussparungen, die als helle Trennungslinien wahrgenommen werden, zur Erzeugung eines Hell-Dunkel-Kontrastes bei, der in den meisten Vasendekoren des Fikellurastils sehr ausgeprägt ist.³⁰¹⁷

In den rein ornamentalen umlaufenden Friesen kommt diese Vorliebe für ein kontrastierendes Hell-Dunkel-Dekor vor allem in den Sichel-Reihungen zum Ausdruck, einem ornamentalen Modul, das sich in dieser Stilphase neu konstituiert.³⁰¹⁸ Dabei können die schwarzen Sichel mit ihrer Öffnung entweder nach rechts oder nach links ausgerichtet sein, sodass richtungsorientierte Friese entstehen, die zur Ausprägung unterschiedlicher Effekte eingesetzt werden können. So verstärkt die Sichelreihung als einziger Fries innerhalb eines Dekors die Bewegung eines umlaufenden Tierfrieses, wenn die Sichelöffnungen entgegen der Laufrichtung der Tierfiguren ausgerichtet sind.³⁰¹⁹ Insbesondere in der späten Stilphase findet sich die Sichelreihung häufig auch anstelle des Strahlenfrieses oder des Lotosblüten-Lotosknospen-Frieses an der Basis des Vasenkörpers.³⁰²⁰ Darüber hinaus wird die Sichelreihung in mehrfacher Supraposition auch flächendeckend eingesetzt und avanciert in diesen Dekoren – analog dem ornamentalen Modul des Gitternetzes – zum wichtigsten, mitunter auch zum alleinigen ornamentalen Modul des gesamten Vasenkörpers bis zum Henkelansatz.³⁰²¹ Abgesehen vom Sichelmuster finden sich in den Dekoren der Fikellura-Vasen noch weitere kleinteilige Muster wie

aus Berezan, in dessen Dekor ein Lotosblüten-Lotosknospen-Fries um den Innenkreis herumläuft. Während das Innere der Lotosblüten zu einer fünfblättrigen Palmette verändert wurde, biegen sich die beiden äußeren Kelchblätter halbkreisförmig um die sich anschließende Lotosknospe herum: Walter-Karydi, *Samische Gefäße des 6. Jahrhunderts v. Chr.* [Samos VI 1], Bonn 1973, Taf. 4,47.

³⁰¹⁷ Diese Vorliebe für Hell-Dunkel-Kontraste zeigt sich in den vegetabilen Dekoren der Fikellura-Vasen vor allem in den alternierenden Farbwechseln der häufig gelängten Palmetten.

³⁰¹⁸ Der flächendeckende Einsatz des Schuppenmusters oder eines diagonalen Streifenmusters in einigen Fikellura-Dekoren offenbart ebenfalls diese Vorliebe. Darüber hinaus manifestiert sich der Hell-Dunkel-Kontrast auch in der Triplex-Struktur des Flechtmusters mit den dunklen Kreisscheiben auf den Kreuzungspunkten, eine ornamentale Konfiguration, welche das häufigste Halsdekor bildet.

³⁰¹⁹ CVA Great Britain 13 [BM 8], London 1954, Taf. 1,1-2.

³⁰²⁰ Dies geschieht häufig in den Dekoren, in denen über dem Sichelband ein Voluten-Palmetten-Fries die gesamte Fläche des Vasenkörpers bis zum Henkelansatz bedeckt; siehe dazu u. a. die Abbildung einer Amphora aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts: CVA Great Britain 13 [BM 8], London 1954, Taf. 11,5.

³⁰²¹ So bedecken drei Sichel-Reihungen, in alternierender Ausrichtung, jeweils durch eine schmale Streifenfolge voneinander getrennt, den gesamten Vasenkörper eines Amphoriskos mit Ausnahme der Schulterzone: CVA Great Britain 13 [BM 8], London 1954, Taf. 6,1. Auf größeren Vasendekoren setzen die flächendeckenden Sichel-Reihungen meist über einem Lotosblüten-Lotosknospen-Fries an: CVA Great Britain 13 [BM 8], London 1954, Taf. 10,4 und Taf. 11,1. In einigen Dekoren wurden die Sichel so präzise gezeichnet, dass sich die einzelnen Sichel über die Begrenzung des Registers hinweg mit ihren unter- bzw. oberhalb anschließenden Sichel zu vertikalen s-förmigen, oszillierenden Bewegungen zusammenschließen. Dieser Vorgang wird durch eine Reduzierung der dazwischenliegenden horizontalen Streifenfolge auf einen schmalen dunklen Streifen erleichtert: CVA Great Britain 13 [BM 8], London 1954, Taf. 10,3.

das Schuppenmuster oder das diagonale Streifenmuster, die beide flächendeckend eingesetzt werden. Dabei nimmt die Intensität des Farb-Kontrastes bei einer Reduzierung bzw. bei einem Verzicht auf kurvilineare Formen zu, d. h. den stärksten Kontrast im Auge des Betrachters erzeugt das diagonale Streifenmuster mit rektilinearen Flächenbegrenzungen.³⁰²²

Die rhythmisierte polychrome Farbgestaltung der Fikellura-Vasen weicht in diesen Dekoren einem regelmäßigen Wechsel zwischen Hell und Dunkel, der zwar streng an das ornamentale Modul gebunden ist, aufgrund der Kleinteiligkeit des einzelnen ornamentalen Elementes jedoch weiterhin in erster Linie als Farb- und erst in zweiter Linie als Formwechsel wahrgenommen wird. Insbesondere in Bezug auf die rhythmisierte Farbgebung präsentieren sich die Dekore der Fikellura-Gefäße daher als eine konsequente und kontinuierliche Weiterentwicklung der frühen ostgriechischen Vasendekore.

6.3.2.3. Zusammenfassung: ostgriechische Vasendekore

1. Die polychrome Gestaltung mit versiert vollzogenen Farbwechseln lässt in den rhodischen Vasendekoren auf einen engen Kontakt mit polychromen orientalischen Vorbildern schließen.
2. Wie die Untersuchung der orientalischen Wandmalerei im vierten Kapitel der vorliegenden Untersuchung gezeigt hat, finden sich auch in den zeitgenössischen bzw. wenig später entstandenen orientalischen Dekoren sowohl in den figural darstellenden als auch in den rein ornamentalen Motiven analoge Farbwechsel, die das Auge des Betrachters dazu verleiten, die großformatigen figural darstellenden Motive in ihre einzelnen Bestandteile zu zerlegen.³⁰²³ Diese Bestandteile lassen sich jedoch stets auf eine eindeutig ornamentale Form, sei es ein Streifen, ein geometrisches Motiv oder eine Rosette, zurückführen.

³⁰²² Siehe dazu eine Kanne, deren Vasenkörper auf der Vorderseite vollständig mit einem Schuppenmuster bedeckt ist. Analog zum Umbiegen des Vasenkörpers – wodurch sich die weitere Vasenfläche bei einer frontalen Betrachtung dem Betrachter entzieht – wechseln die Musterareale. Daran schließt sich ein von der Basis bis zum Hals durchziehender Streifen an, der mit parallel laufenden Streifen bedeckt ist. Dieser ist seinerseits vom frontalen Schuppenmuster auf beiden Seiten durch einen diagonalen bis horizontal laufenden Blockstreifenfries getrennt. Ein analoger Blockstreifenfries trennt auch die vertikale durchlaufende Zone mit den horizontalen Streifen von einem weiteren, ebenfalls über die ganze Höhe des Vasenkörpers hinweg laufenden Streifen mit horizontal bis leicht diagonal verlaufenden Registern mit Punktreihungen und ein weiterer analoger Blockstreifenfries begrenzt dieses Band zur Seite hin. Die äußeren Seitpartien und die Rückseite werden von einem Muster aus breiten, diagonalen verlaufenden schwarzen Streifen, alternierend mit hellgrundigen Streifen, gefüllt. Doch die Muster konfluieren nicht auf der Rückseite, unterhalb des Henkels, sondern sie konstituieren sich zu zwei vertikale Musterbändern mit diagonaler Strich-Reihung, wobei die Striche im Sinn eines Fischgrätenmusters zur Mitte der Rückseite hin aufeinander zulaufen: Elena Walter-Karydi, *Samische Gefäße des 6. Jahrhunderts v. Chr. [Samos VI 1]*, Bonn 1973, Taf. 4,47.

³⁰²³ Eine derartige Zerlegung in einzelne Farbkomponenten wird insbesondere in den älteren deutschen archäologischen Untersuchungen zum Phänomen der Orientalisierung in der griechischen Vasenmalerei auf das Vorbild orientalischer Textilien zurückgeführt. Zu den geringen Textilfunden dieser Zeit aus dem orientalischen Bereich siehe vor allem: Elizabeth J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages*, Princeton 1991, S. 196ff.

3. In den rhodischen Dekoren geht man hingegen einen Schritt weiter, indem man ornamentale Rhythmen wie Reihung und Verflechtung an kontrastreiche, das Auge dominierende Farbwechsel bindet, sodass die zugrunde liegenden Formen vom Betrachter erst bei einem zweiten Blick wahrgenommen werden, d. h. die Farbe dominiert in den rhodischen Dekoren eindeutig die Form. Aufgrund dieser Dominanz kann die Farbigkeit innerhalb eines Vasendekors sowohl die heterogenen figural darstellenden Motive eines Registers als auch die unterschiedlichen Register mit figural darstellenden Motiven, vegetabilen Friesen und darüber hinaus auch die rein ornamentalen Schmuckbänder zu einem einheitlich polychrom gestalteten Dekor zusammenschließen.
 4. Der Primat der Farbe hat auch Einfluss auf die Präferenz der eingesetzten rein ornamentalen Module. So ist es – insbesondere in den zahlreichen Kannendekoren – das Flechtband, dessen Gestaltung aufgrund des ständigen Wechsels der Bänder und im Ausfüllen der ausgesparten Areale farbige Kontraste verlangt, welches als einziges rein ornamentales Modul Verwendung findet. Der zunehmende Primat der Polychromie vor der formalen Gestaltung äußert sich schließlich in den späten Dekoren in einem reduzierten Einsatz des Flechtbandes. Dieses bleibt lediglich im Bereich des Halses erhalten, wohingegen die einzelnen Register nur noch durch ein horizontal umlaufendes dunkles Band voneinander getrennt werden, sodass die einzelnen horizontal umlaufenden Tierfriese – auch sie eine orientalische Reminiszenz – zu einer zusammenhängenden Dekorfläche verschmelzen können.
 5. Finite komposite Motive spielen – analog zu den melischen Dekoren – auch in den rhodischen Dekoren eine wichtige Rolle. Im Gegensatz zu den finiten kompositen Motiven in den melischen Dekoren tritt die geometrische Komponente in den finiten kompositen Motiven der rhodischen Dekore jedoch zurück. Dies wiederum hat Auswirkungen hinsichtlich der Ausbildung der symmetrischen Valenzen: Während die finiten kompositen Motive in den melischen Dekoren häufig auch über eine finite rotationssymmetrische Valenz verfügen, reduziert sich die Symmetriewertigkeit in den finiten kompositen Motiven der rhodischen Dekoren auf eine bilateralsymmetrische Valenz. Das Fehlen der rotationssymmetrischen Valenz kann aufgrund einer bilateralsymmetrischen Dominanz im Auge des Betrachters den vegetabilen Charakter derjenigen kompositen Motive verstärken, die von einer Blüte oder einer Palmette bekrönt werden, da diese Motive bei einer Wahrnehmung von unten nach oben unter dem Aspekt des Wachsens rezipiert werden können. Dass dieser Aspekt jedoch nicht für unverzichtbar gehalten wurde, zeigen zahlreiche Dekore, in denen
-

das vegetabile Motiv mit der Blütenspitze bzw. mit den Blütenblättern nach unten in das komposite Motiv eingestellt wird.

6. Die Struktur der kompositen finiten Motive wird in den Dekoren der Fikellura-Vasen für den Aufbau einer neuen ornamentalen Struktur, der am Henkel fixierten finiten kompositen Ornamente, der sogenannten Henkelornamente, genutzt. Dabei werden die einzelnen ornamentalen Formen entzerrt, sodass ein weit in die Fläche gebreitetes finites Motiv entsteht. Es sind vor allem die Spiral-Motive, deren gerade Abschnitte in diesem Prozess gelängt werden, sodass sie sich zu linearen Ranken entwickeln, an deren Enden leicht eingekrollte Voluten sitzen. Der am Henkel festgemachte Rankenteil und die Voluten nehmen auf der Fläche unterschiedliche Richtungen ein, sodass sich innerhalb der Flächenfüllung Richtungsänderungen ergeben.³⁰²⁴
7. Es sind die Henkelmotive³⁰²⁵ mit ihrer festen Fixierung an den Henkeln, die in den späten Fikellura-Dekoren, als sich das Registersystem zugunsten eines einheitlichen, – abgesehen von der Schulterfläche – die gesamte Vasenfläche umfassenden Dekors auflöst, sowohl für die rein ornamentalen Dekore mit großformatigen Motivverbindungen als auch für einzelne großformatige figural darstellende Motive, die ohne Grundlinie separat mitten auf die Vasenfläche gesetzt werden, den notwendigen strukturellen Halt bieten. In dieser Funktion ersetzt das Henkelornament die bereits in den spätmykenischen Dekoren entwickelte Aufgabe der rahmenden Triglyphen-Ornamente für das dazwischenliegende Paneel, das sich in den Dekoren der Folgezeit zum breiten Metopenfeld ausdehnen kann, eine bilateralsymmetrische Rahmung und damit zugleich auch eine bilateralsymmetrische Feldmitte zu konstituieren. In den Fikellura-Dekoren sind – abgesehen von einem minimalen ornamentalen oberen horizontalen Abschluss – sämtliche Begrenzungen weggefallen, sodass die einzelnen figural darstellenden Motive auf dem Vasengrund gleichsam zu schweben scheinen, gehalten nur von ihrer eigenen finiten rotationssymmetrischen Valenz und den bilateralsymmetrischen Valenzen der seitlichen Henkelornamente, deren gespiegeltes Verhalten zueinander dafür sorgt, dass sich im Feld dazwischen eine latente bilateralsymmetrische Mitte ausbilden kann. Es ist diese stringente, unterhalb der Henkelzonen entwickelte ornamentale Struktur, die es den ostgriechischen Vasenmalern ermöglicht, die ersten

³⁰²⁴ Jacobsthal spricht in diesen Fällen von einer *Bustrophedonführung*: Paul Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, Berlin 1927, Taf. 20,b-c. Jacobsthal führt das Henkelmotiv der Fikellura-Vasen auf Bronze-Attachen zurück: Paul Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, Berlin 1927, S. 61.

³⁰²⁵ Das erste plastische Henkelornament in Gestalt einer sechsblättrigen Palmette der orientalisierenden Phase zeigt ein Gefäßdekor des linearen Inselstils, die Greifenkanne aus Ägina: Paul Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, Berlin 1927, Taf. 20,b-c. Jacobsthal führt das Henkelmotiv der Fikellura-Vasen auf Bronze-Attachen zurück: Paul Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, Berlin 1927, Taf.9,c.

figural darstellenden Motive ohne eine direkte Einbettung in ein begrenztes Feld frei auf eine Vasenfläche zu setzen. Ornament und Figur gehen daher in diesen Dekoren eine neuartige, über die gesamte Fläche einer Vasenseite hinweg reichende Verbindung ein.

8. Auch für die rein ornamentalen großflächigen Volutensysteme, die nur durch Klammerung miteinander verbunden sind, dienen die an die Henkel gehängten Volutenornamente als statische Fixpunkte innerhalb der lockeren Reihung.
9. Der polychrome Aspekt, den die rhodischen Vasendekore aufweisen, reduziert sich in den Dekoren der Fikellura-Vasen zu einem starken Hell-Dunkel-Kontrast.
10. Im ornamentalen Bereich lässt sich die neue Vorliebe für die Kontrastwirkung von Hell und Dunkel u. a. in der Ausprägung eines neuen ornamentalen Moduls, der Sichelreihung, ablesen. Die schwarzen Sichel können mit ihrer Öffnung nach rechts oder links ausgerichtet sein. Häufig finden sich auf einem Vasendekor mehrere horizontale Register mit Sichelreihungen in alternierender Ausrichtung in Supraposition, wodurch sich ein flächendeckendes graphisches Muster mit s-förmigen Wellen konstituiert.
11. Auch traditionelle Muster, die mit einem Hell-Dunkel-Kontrast arbeiten, wie z. B. das Schuppenmuster, ein ursprünglich orientalisches ornamentales Modul, können jeweils allein oder in Kombination mit mehreren unterschiedlichen Mustern in Patchwork-Form flächendeckend eingesetzt werden.

6.3.3. Die Vasenmalerei in Korinth

Im Gegensatz zu dem späten Beginn der orientalisierenden Phase in den ostgriechischen Vasendekoren im ersten oder zweiten Viertel des 7. Jahrhunderts lässt sich in den spätgeometrischen Vasendekoren Korinths bereits seit ca. 720 v. Chr. ein orientalisierender Einfluss nachweisen. Da sich die korinthischen geometrischen Dekore³⁰²⁶ durch einen sehr beschränkten Einsatz figural darstellender Motive auszeichnen³⁰²⁷, wird die mangelnde Erfahrung im Zeichnen von figural darstellenden Figuren in den Untersuchungen zur korinthischen Vasenmalerei häufig zum einen als Grund für die früh einsetzende orientalisierende Phase, zum anderen als

³⁰²⁶ Zu den Dekoren der kurzen Übergangszeit im protokorinthischen-geometrischen Stil siehe vor allem: Saul S. Weinberg, *Corinth II, 1: The Geometric and Orientalizing Pottery*, Cambridge Mass. 1943, 33ff.

³⁰²⁷ Im Gegensatz zur späten geometrischen attischen Vasenmalerei, die ein großes Interesse an der menschlichen Figur zeigt, beschränkt man sich in den korinthischen Dekoren lediglich auf Vogeldarstellungen: Tom Rasmussen, Nigel Spivey, *Looking at Greek Vases*, Cambridge 1991, S. 65.

Grund für eine präzise Übernahme orientalischer Motive, insbesondere orientalischer Tiermotive, vermutet.³⁰²⁸ Doch es sind nicht die Tiermotive, sondern kurvilineare ornamentale Elemente wie Voluten³⁰²⁹ und Rosetten sowie das kurvilineare ornamentale Modul des Flechtbandes³⁰³⁰, die als erste orientalisierende Motive in den spätgeometrischen korinthischen Dekoren auftauchen.³⁰³¹ Nach einer kurzen Phase, in der man auch in Korinth³⁰³² – ebenso wie in den kykladischen und ostgriechischen Vasenzentren – zu einer Umrissmalerei übergeht, finden sich in den protokorinthischen Dekoren bereits die ersten Ritzungen in figural darstellenden Motiven³⁰³³ sowie als Binnendifferenzierung von Palmetten, Lotosblüten und Rankensystemen.³⁰³⁴ Daher wird die Erfindung des schwarzfigurigen Ritz-Stils³⁰³⁵, der sich erst in einer späteren Phase in den anderen griechischen Vasenzentren durchsetzt, den korinthischen Vasenmalern zugeschrieben.³⁰³⁶ Die ersten Ritzungen zeigen die Dekore eines neuen Gefäßtypus, dem kugelförmigen Aryballos, der – wie zahlreiche Funde dieses Vasentypus zeigen – sehr häufig exportiert wird.³⁰³⁷ Die protokorinthischen und korinthischen Vasendekore können bereits auf den ersten Blick von den Dekoren der übrigen griechischen Vasenzentren leicht unterschieden

³⁰²⁸ Zur Frage, ob die mangelnde Figurenkenntnis die präzise Übernahme orientalischer Motive notwendig machte, siehe vor allem: Tom Rasmussen, Nigel Spivey, *Looking at Greek Vases*, Cambridge 1991, S. 65; John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 85.

³⁰²⁹ Siehe dazu die Abbildung einer protokorinthischen Oinochoe aus Cumae bei: Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, Taf. 7,2.

³⁰³⁰ Wenngleich das doppelte, versetzt übereinandergelegte Zickzack-Band in den geometrischen Dekoren in gewissem Sinn als rektilinearer Vorläufer des Flechtbandes angesehen werden kann.

³⁰³¹ Zur Übernahme von Rosetten in Lotosblattform bereits in den Dekoren der spätgeometrischen Zeit siehe: Brigitte Borell-Seidel, *Spätgeometrische Kreisornamente*, in: Herbert A. Cahn, Erika Simon (ed.), *Tainia: FS für Robert Hampe*, Mainz 1980, S. 39-60. In den Dekoren der protokorinthischen Aryballoi finden sich die beiden wichtigsten orientalisierenden Motive dieser Periode, die Rosette und das Flechtband: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 47.

³⁰³² Korinthische Keramikfunde dieser Zeit stammen nicht nur aus Gräbern, sondern auch aus dem Quartier der Töpfer in Korinth, das ausgegraben wurde. Doch die meisten Funde des 7. Jahrhunderts stammen aus Exporten, da Korinth über eine ausgezeichnete topographische Lage für den Handel im gesamten Mittelraum verfügt und auch in diesen gesamten Raum exportiert, wobei der Schwerpunkt der Exporte in den westlichen Gebieten liegt.

³⁰³³ Im Gegensatz zu der späteren schwarzfigurigen Technik werden die Konture der Figuren vollständig geritzt: Tom Rasmussen, Nigel Spivey, *Looking at Greek Vases*, Cambridge 1991, S. 66, 68; John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 85.

³⁰³⁴ Häufig werden die einzelnen Blütenblätter durch Ritzung für den Betrachter deutlich voneinander getrennt. Darüber hinaus wird häufig auch die Ranke mit einer durch gehenden Ritzlinie versehen: siehe dazu die Abbildung einer Oinochie aus Cumae (Neapel 128193) bei: Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, Taf. 7,3; siehe dazu auch die Abbildung der Außenseite des Bodens einer Pyxis aus dem argivischen Heraion Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, Taf. 7,2.

³⁰³⁵ Wenngleich die korinthischen Vasenmaler die Ritztechnik auch in Kombination mit polychromer Malerei einsetzten, wofür die Chigi-Kanne das wichtigste Beispiel darstellt.

³⁰³⁶ Die Umrissmalerei wird in Korinth in späterer Zeit lediglich wieder aufgenommen, um Details in weißen Frauen-Inkarnaten angeben zu können.

³⁰³⁷ Zu den protokorinthischen Aryballoi siehe vor allem: Cornelis W. Neeft, *Protocorinthian Subgeometric Aryballoi*, Amsterdam 1987. Bereits in der geometrischen Periode lassen sich zwei Dekorationstypen unterscheiden; der eine Typus besitzt eine dekorierte Schulterzone, der andere Typus hat einen schwarzen Vasenkörper, nur am breitesten Vasendurchmesser besitzt er eine horizontal umlaufende Streifenfolge mit drei weißen Streifen: Cornelis W. Neeft, *Protocorinthian Subgeometric Aryballoi*, Amsterdam 1987, S. 27. Diese beiden Schemata bilden auch die grundlegende Struktur für zahlreiche protokorinthische Dekore.

werden, weil der weiche Ton der korinthischen Gefäße sich durch eine helle Gelbfärbung von der Tonfärbung der übrigen griechischen Vasenzentren abhebt. Darüber hinaus zeichnen sich die korinthischen Dekore durch eine leuchtend polychrome Bemalung aus, da man abgesehen vom schwarzen Glanzton regelmäßig Purpurrot, Gelb und Weiß, darüber hinaus häufig auch unterschiedliche Brauntöne einsetzt³⁰³⁸, alles Farben, die in einem starken Kontrast zu Schwarz stehen.³⁰³⁹ Abgesehen von den zusätzlich verwendeten Farben tragen einige Vasengruppen des mittleren 7. Jahrhunderts auch einen Überzug auf, dessen Farbwert zwischen Orangefarben und Braun liegt, sodass ein durchgehend polychromes Dekor entsteht.³⁰⁴⁰

6.3.3.1. Die protokorinthische Vasenmalerei

Die protokorinthische Phase³⁰⁴¹ setzt im letzten Viertel des 8. Jahrhunderts ein und lässt sich ungefähr hundert Jahre lang verfolgen. In der letzten Phase dieser Periode finden sich jedoch parallel dazu bereits korinthische Dekore³⁰⁴², sodass sich zwischen den beiden Phasen keine eindeutige Trennungslinie ziehen lässt.³⁰⁴³ Abgesehen von den Füllornamenten und einigen kleinformatischen figural darstellenden Motiven³⁰⁴⁴ in den frühesten protokorinthischen Vasendekoren, der sogenannten *first and second outline group*, sind die meisten Vasen der protokorinthischen Phase bereits in der schwarzfigurigen Technik dekoriert.³⁰⁴⁵ Insbesondere die zoomorphen Motive verfügen schon in der ersten Phase häufig über vollständig geritzte Konture,

³⁰³⁸ So zeigt das Dekor der Chigikanne neben Purpurrot und unterschiedlichen Brauntönen auch weiße Motive, die auf dunkle Vasenareale gemalt wurden: Tom Rasmussen, Nigel Spivey, *Looking at Greek Vases*, Cambridge 1991, S. 59. Da die Figuren im Dekor der Chigikanne vorwiegend in Brauntönen gemalt wurden, handelt es sich bei der Chigikanne nicht um eine schwarzfigurige Vase.

³⁰³⁹ John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 87.

³⁰⁴⁰ Die Polychromie der korinthischen Dekore wird meist als eine Nachahmung der zeitgenössischen monumentalen Malerei verstanden. Dabei beruft man sich auf die Stelle bei Plinius N.H. 35,15., wonach die Malerei in Korinth oder dem nahen Sikyon erfunden wurde. Siehe dazu auch: Tom Rasmussen, Nigel Spivey, *Looking at Greek Vases*, Cambridge 1991, S. 68. Rasmussen weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die bemalten Metopen von Thermos eine analoge Polychromie besitzen; siehe dazu auch: Ernst Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Bd.I, 1, München 1923, S. 103.

³⁰⁴¹ Zur protokorinthischen Vasenmalerei siehe vor allem: Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933; Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 1-34; und: Jack Leonard Benson, *Die Geschichte der korinthischen Vasen*. Diss. Basel 1953; und: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume II: Commentary: The Study of Corinthian Vases*, Berkeley u. a. 1988, S. 364-386.

³⁰⁴² Tom Rasmussen, Nigel Spivey, *Looking at Greek Vases*, Cambridge 1991, S. 57.

³⁰⁴³ Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume II: Commentary: The Study of Corinthian Vases*, Berkeley u. a. 1988, S. 372.

³⁰⁴⁴ Die floralen Füllornamente werden meist mit Umrisslinien wiedergegeben: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume II: Commentary: The Study of Corinthian Vases*, Berkeley u. a. 1988, S. 365.

³⁰⁴⁵ John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 85. Zwar verwenden auch andere griechische Vasenzentren dieser Zeit – u. a. Attika und Kreta – mitunter Ritzungen, aber nur in den protokorinthischen Dekoren wird regelmäßig geritzt: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 7.

obgleich sie noch geometrische Stilelemente zeigen.³⁰⁴⁶ Im Vergleich zur geometrischen Phase erweitert sich jedoch das Repertoire der zoomorphen Motive rasch.³⁰⁴⁷ Abgesehen von den Darstellungen unterschiedlicher Säugetiere und Vögel und mitunter auch von Fischen, finden sich auch zunehmend Darstellungen von zoomorphen Mischwesen, eine Darstellungsform, die, so die *opinio communis* innerhalb der Forschung zur protokorinthischen Vasenmalerei,³⁰⁴⁸ von Darstellungen in unterschiedlichen Gattungen der bildenden Kunst des vorderen Orients übernommen wurde.³⁰⁴⁹

6.3.3.1.1. Die Gestaltung der Dekore

Die frühesten Dekore im orientalisierenden Stil finden sich auf kugelförmigen Aryballoi mit flachen Basen.³⁰⁵⁰ Sie zeigen häufig über einer schmalen horizontalen Streifenfolge mit schwarzen, in Glanzton gehaltenen Streifen, alternierend mit hellgrundigen Streifen³⁰⁵¹, in der sich nach oben anschließenden Zone, die den Bereich des größten Gefäßumfangs bis hin zum Henkelansatz umfasst, alternierend figural darstellende zoomorphe Motive mit reicher Binnenzeichnung oder Rosetten, die meistens durch eine vertikale Ornamentreihe voneinander getrennt werden. Aufgrund dieser Anordnung entsteht im Betrachter zunächst der Eindruck eines Metopen-Triglyphenfrieses, doch einige Elemente entsprechen nicht der üblichen Struktur dieses ornamentalen Moduls. Zunächst fällt auf, dass meist keine analogen, sondern unterschiedliche ornamentale Motive für die vertikalen Ornamentreihen gewählt werden. Dies verhindert, dass sich im Auge des Betrachter eine bilateralsymmetrische Mittelachse im Metopenfeld entwickeln kann, d. h. die eingestellten figural darstellenden Motive werden – so sie nicht selbst über eine bilateralsymmetrische Valenz verfügen – als betont asymmetrisch wahrgenommen.

³⁰⁴⁶ Darstellungen menschlicher Figuren sind in der protokorinthischen Vasenmalerei sehr selten und werden erst in einer späteren Phase, im letzten Viertel des 7. Jahrhunderts, häufiger: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 57; zur ersten Darstellung einer menschlichen Figur, einem Reiter, siehe: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume II: Commentary: The Study of Corinthian Vases*, Berkeley u. a. 1988, S. 365; Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 1,6b.

³⁰⁴⁷ Eines der frühesten protokorinthischen Vogel-motive ist der Hahn, der bereits in korinthischen spätgeometrischen Dekoren zu finden ist; s. dazu die Abbildung einer korinthischen spätgeometrischen Kotyle und eines frühen protokorinthischen Aryballos bei: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, Abb. 8B, 9A.

³⁰⁴⁸ Siehe dazu u. a.: John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 86.

³⁰⁴⁹ Zur Ikonographie der orientalischen Mischwesen siehe vor allem: Jeremy A. Black, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: an Illustrated Dictionary*, London 1992.

³⁰⁵⁰ Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume II: Commentary: The Study of Corinthian Vases*, Berkeley u. a. 1988, S. 365; Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 1,1-5.

³⁰⁵¹ In die Basiszone ist häufig noch ein Wolfszahnfries integriert, der an unterster Stelle stehen, aber auch in die Streifenzone eingebaut sein kann. In den Gefäßen der *second outline group* tritt der Wolfszahnfries dann bereits in der gelängten Form als Strahlenfries auf: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 1,1-5.

nommen. Da die zoomorphen Motive – abgesehen von einer bilateralsymmetrischen Fischdarstellung – in der Regel im Profil, d. h. asymmetrisch und nach rechts ausgerichtet dargestellt werden, kann ihre Orientierung, insbesondere wenn weitere zoomorphe Motive in den anschließenden Feldern folgen, vom Betrachter als eine Bewegungsintention wahrgenommen werden.³⁰⁵² Eine derartige Wahrnehmung steht jedoch im Gegensatz zu der statischen, auf die Mitte des Panels hin orientierten Struktur eines herkömmlichen Metopenfeldes, in dem die figural darstellenden Motive vom Betrachter als statisch aufgefasst werden. Als in sich geschlossene dynamische Zentren präsentieren sich aufgrund ihrer rotationssymmetrischen Valenz³⁰⁵³ die Rosetten, die mitunter anstelle der zoomorphen Motive in die Felder eingestellt werden. Darüber hinaus erwecken auch vertikal ausgerichtete Ornamentreihen, die weder die untere noch die obere horizontal umlaufende begrenzende Linie berühren, den Eindruck von schwebenden Ornamenten³⁰⁵⁴ und werden daher ebenfalls als dynamische Strukturen wahrgenommen.³⁰⁵⁵ Diese vertikalen Ornamentreihen zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich meist aus ornamentalen Modulen zusammensetzen, die sowohl als prinzipiell infinite Friese als auch als finite ornamentale Motive eingesetzt werden können. Dazu zählen bereits aus den geometrischen Dekoren bekannte Motive wie der gegitterte Rhombus oder seine flächig ausgemalte Variante.³⁰⁵⁶ Darüber hinaus findet sich in diesem Kontext jedoch auch ein in dieser Phase erstmalig in der korinthischen Vasenmalerei verwendetes ornamentales Modul, das Flechtband³⁰⁵⁷, das in einer finiten Form mit sechs bis acht Windungen als vertikale Gliederung eingesetzt wird. Im orientalischen Bereich findet man es als finites ornamentales Motiv insbesondere auf Siegeln, d. h. auf Gegenständen, die leicht transportierbar waren, sodass man sie

³⁰⁵² Während in den Dekoren der *Aryballoi* der *first outline group* nur Vögel und Fische dargestellt werden, zeigt die *second outline group* auch Rehe und Ziegen: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume II: Commentary: The Study of Corinthian Vases*, Berkeley u. a. 1988, S. 365.

³⁰⁵³ Die Rosetten – ursprünglich syrische Motive – bestehen meist aus acht Blütenblättern und sind daher – abgesehen von ihrer Fähigkeit zur Rotationssymmetrie – auch bilateral- und horizontalsymmetrisch; siehe dazu die Abbildung eines *Aryballos* aus *Cumae* bei: Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, Taf. 6,5.

³⁰⁵⁴ Matz erkennt in diesen Veränderungen eine Lockerung des tektonischen Gefüges und dies führt seiner Ansicht nach zu einer *Preisgabe des geometrischen Systems* und zur *Zerreißung der zweiten Oberfläche*: Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Band I: Die geometrische und die früharchaische Form, Frankfurt am Main 1950, S. 215.

³⁰⁵⁵ In der *first outline group* findet sich als einfachste alternierende Reihung ein nach rechts ausgerichteter Vogel alternierend mit einer Rosette. Obwohl die achtbltrigen, weitgehend orthogonal eingestellten Rosetten keine strenge Trennungslinien zwischen den einzelnen figural darstellenden Motiven herstellen können, wirken sie dennoch im Sinn eines Triglyphenfeldes, da sie im Feld zwischen sich eine latente bilateralsymmetrische Achse herstellen können: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 1,1.

³⁰⁵⁶ In beiden Fllen konstituieren sich drei übereinander gestellte Rhomben, und die flächig ausgemalten Rhomben erhalten zusätzlich eine beidseitige Zwickelfüllung mit Dreiecken, deren Spitzen zur Vertikalachse ausgerichtet sind: siehe dazu die Abbildung eines *Aryballos* aus *Cumae* bei: Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, Taf. 6,5.

³⁰⁵⁷ Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, Taf. 6,1.

ohne logistische Schwierigkeiten exportieren konnte. Es ist deshalb wahrscheinlich, dass einige Siegelbilder auch den korinthischen Vasenmalern zugänglich waren.

Anstelle eines zoomorphen Motivs oder einer Rosette kann auch ein finites komposites, bilateralsymmetrisches Motiv eingesetzt werden, das analog den finiten kompositen Motiven in den melischen Dekoren aus drei unterschiedlichen Komponenten konstruiert ist, d. h. es setzt sich aus rektilinearen und kurvilinearen geometrischen Motiven und vegetabilen ornamentalen Elementen zusammen. Jedoch im Gegensatz zu den kompositen Motiven der melischen Dekore, in denen das kurvilineare Spiralelement in Verbindung mit einer rektilinearen, flächigen geometrischen Gestaltung dominiert, überwiegt in den frühen protokorinthischen Dekoren der vegetabile Charakter der kurvilinearen Strukturen, an deren Enden blütenähnliche Gebilde, die an dreiblättrige Palmetten oder an Lotosblüten³⁰⁵⁸ erinnern, mit weit auseinandergespreizten Blättern sitzen.³⁰⁵⁹ Die Neuerungen im Dekor bleiben zunächst auf den Gefäßkörper beschränkt. Im Dekor der Schulterzone und im Halsbereich greift man hingegen weiterhin auf geometrische Motive bzw. auf eine lineare Gestaltung zurück.³⁰⁶⁰

Auffallend an diesen frühen Dekoren ist in den figural darstellenden Zonen eine Gleichgewichtigkeit zwischen zoomorphen und vegetabilen Motiven, die sich nicht nur in einem regelmäßigen Wechsel zwischen beiden Motivgruppen, sondern auch in dem unrealistischen Größenverhältnis zueinander äußert. So ließe sich mit der Fläche, die eine Rosette einnimmt, der gesamten Körperkontur eines Vogels – abgesehen von den Beinen – oder der eines Fisches bedecken. Auch die seltenen Darstellungen menschlicher Figuren bewegen sich zwischen finiten kompositen Ornamenten, die sie an Höhe überragen, und sie sind umgeben von Rosetten und sogenannten Windrädern, deren Kreisfläche größer ist als die Silhouette der menschlichen Köpfe.³⁰⁶¹

³⁰⁵⁸ Eindeutig identifizierbare Lotosblüten treten in den protokorinthischen Dekoren zunächst nur vereinzelt auf; siehe dazu vor allem: Christa Vogelpohl, Zur Ornamentik der griechischen Vasen des siebenten Jahrhunderts v. Chr. [Diss. München 1968], München 1972, S. 65; siehe dazu auch die Abbildung einer frühen protokorinthischen Lotosblüten-Darstellung im ornamentalen Schulterfries eines Aryballos bei: Humfrey G. G. Payne, Protokorinthische Vasenmalerei, Berlin 1933, Taf. 9,1.

³⁰⁵⁹ Humfrey G. G. Payne, Protokorinthische Vasenmalerei, Berlin 1933, Taf. 6,6-7.

³⁰⁶⁰ So zeigen die Dekore auf den Schulterzonen der Aryballoi der *first and second outline group* über drei schmalen schwarzen Streifen einen Fries aus hängenden gegitterten Dreiecken, darüber eine vertikale Streifenzone. Den Halsbereich zieren wiederum horizontale Streifenfolgen und den Henkel diagonale Streifen: Humfrey G. G. Payne, Protokorinthische Vasenmalerei, Berlin 1933, Taf. 6,1-8.

³⁰⁶¹ Darrell A. Amyx, Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Darrell A. Amyx, Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates, Berkeley u. a. 1988, Taf.1 6a-b.

6.3.3.1.2. Die symmetrische Struktur der Dekore

In Bezug auf die Ausprägungen von symmetrischen Valenzen bieten die frühen protokorinthischen Dekore ein heterogenes Bild. Abgesehen von den Reihungen bilateralsymmetrischer Valenzen im Modul des Wolfszahnfrieses bzw. des Strahlenfrieses der Sockelzone können auch die vertikalen Ornamentreihen, die sich aus geometrischen Motiven zusammensetzen, innerhalb des schmalen Areals ihres vertikalen Ornamentbandes bilateralsymmetrische Valenzen ausbilden. Doch dies geschieht nur sporadisch, da in die Reihung dieser Motive auch vertikale Flechtbänder integriert sind, die lediglich auf den ersten Blick als bilateralsymmetrisch erscheinen, dies jedoch strenggenommen nicht sind, da stets ein Band vor das andere gelegt wird.³⁰⁶² Wie die vertikalen Ornamentreihen mit geometrischen Motiven verfügen auch die finiten kompositen Motive über eine bilateralsymmetrische Valenz. Eine höhere Symmetriewertigkeit erreichen in den frühen protokorinthischen Dekoren lediglich die finiten rotations-symmetrischen Motive der Rosetten, sowohl als Blütenblattrosetten, mit hellen Blütenblättern in schwarzer Umrisszeichnung³⁰⁶³, alternativ auch mit schwarzen Blütenblättern³⁰⁶⁴, oder als geometrisches Gebilde, wobei knospen- oder kreisförmige Flächen an den Enden von vier übereinander gekreuzten Hasten sitzen, sodass ein sternförmiges Speichensystem entsteht.³⁰⁶⁵ Die Rosetten verfügen in der Regel über acht regelmäßig angeordnete Blütenblätter bzw. acht analoge geometrische Segmente, sodass sie – abgesehen von ihrer Rotationsfähigkeit – auch über eine bilateralsymmetrische und eine horizontalsymmetrische Valenz verfügen.³⁰⁶⁶ Die Wahrnehmung dieser Symmetrie-Eigenschaften wird im Auge des Betrachters durch eine meist orthogonale Ausrichtung der Rosetten noch verstärkt. Darüber hinaus deutet die orthogonale Ausrichtung der Rosetten darauf hin, dass es erst der geometrischen Vasendekore und ihrer multiplen Ausbildung von unterschiedlichen symmetrischen Valenzen bedurfte, um ein Motiv mit so komplexen Symmetrieeigenschaften, wie die Rosette sie besitzt, in die Struktur eines Vasendekors integrieren zu können. Zwar ändert sich die Gestaltung der Rosette in den späten

³⁰⁶² Zur Symmetriewertigkeit des Flechtbandes siehe vor allem: Edward Harrington Lockwood, Robert Hugh Macmillan, *Geometric Symmetry*, Cambridge 1978, S. 13.

³⁰⁶³ Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf.1,1.

³⁰⁶⁴ Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf.1,2.

³⁰⁶⁵ Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf.1,6a.

³⁰⁶⁶ Doch verzichtet man bald auf die ornamentale Vielfalt, welche die frühen protokorinthischen Rosetten zeigen, zunächst zugunsten einer einheitlich gestalteten Punktrosette und später auf eine nur durch Ritzung und Farbfläche noch als Rosette erkennliche Kreisform, wobei die symmetrischen Valenzen jedoch erhalten bleiben.

protokorinthischen Vasendekoren und in den korinthischen Vasendekoren, doch auf eine orthogonale Ausrichtung wird nur in seltenen Fällen verzichtet.³⁰⁶⁷

6.3.3.1.3. Die figural darstellenden Motive

Im Gegensatz zum ornamentalen Dekor, welches – abgesehen vom Flechtband – zumindest über eine, im Fall der Rosette sogar über drei symmetrische Valenzen verfügt, zeichnen sich sämtliche figural darstellenden Motive durch eine konsequent asymmetrische Gestaltung aus.³⁰⁶⁸ Die figural darstellenden Motive, bei denen es sich meist um zoomorphe Motive handelt, sind aufwendig gestaltet. Da sich in den Dekoren mit Darstellungen zoomorpher Motive die strukturellen Neuerungen systematischer verfolgen lassen als in den wenigen Dekoren mit den Darstellungen menschlicher Figuren, beschränkt sich dieser Abschnitt auf eine Analyse der figural darstellenden Dekore mit zoomorphen Motiven. Analoge Strukturen in den Darstellungen menschlicher Figuren werden entweder in den zugehörigen Anmerkungen behandelt oder an den Anfang der Analyse der figural darstellenden Dekore in der korinthischen Phase gestellt, die sich im Abschnitt 6.3.3.2. anschließt.

Sämtliche zoomorphen Motive zeichnen sich in der protokorinthischen Vasenmalerei durch einen geritzten, kurvilinearen Kontur aus, der in der Regel einen flächigen Körper umschließt, in welchem Details durch weitere Ritzungen angegeben werden. Die Areale innerhalb der Binnenritzungen können durch rote Farbe von der restlichen, mit schwarzem Glanzton bedeckten Körperfläche abgesetzt werden.³⁰⁶⁹ Die polychrome Darstellung der figural darstellenden zoomorphen Motive, die sich meist in einer modifizierten Friesform konstituieren,

³⁰⁶⁷ Anstelle der durch Hasten sternförmig miteinander verbundenen punktförmigen Enden der Rosetten werden die Punkte einfach kreisförmig um den zentralen Punkt der Rosette herum gesetzt. Doch selbst in diesen Rosetten stehen die Punkte so genau übereinander, dass das Auge des Betrachters in der Lage ist, eine vertikale und eine horizontale Symmetrieachse auszubilden; siehe dazu den vergrößerten Ausschnitt von einem Gefäßdekor des Polyteleia Malers bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf.25. Auch als man in den korinthischen Dekoren damit beginnt, die Rosetten als Blattrosetten mit Ritzkontur darzustellen, wobei die Blütenblätter häufig in alternierendem Farbwechsel flächig gebreitet sind und stets mit Binnenritzungen versehen werden, ist die Ausrichtung der Binnenritzungen bei den achtblättrigen Rosetten meist orthogonal; siehe dazu die Abbildung einer frühkorinthischen Olpe bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. X. Die kleineren Kreisflächen hingegen, deren Ritzungen in Form eines Vierpasses erfolgen, stehen diagonal zu den Hauptachsen des Gefäßes und unterstreichen dadurch ihre Herkunft als diagonale Unterteilung eines Quadrates.

³⁰⁶⁸ Lediglich im Brustbereich des Reiters im Dekor des Aryballos des Evelyn-Malers wird noch aufgrund des deformierten Dreiecks, das den Oberkörper konstituiert, eine latente bilateralsymmetrische Valenz – und damit eine Reminiszenz an die Darstellungen menschlicher Figuren in den geometrischen Vasendekoren – sichtbar; Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 1,6b.

³⁰⁶⁹ So ist die Brust des Jagdhundes auf einem Skyphos aus der Vills Giulia – abgesehen von einer doppelten Ritzung – mit Purpurrot vom Bereich des Halses und der rechten Flanke [hier mit einfacher Ritzung] vom restlichen, schwarz bemalten, Körper abgesetzt. Siehe dazu die Abbildung bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 24.; siehe dazu auch: Ernst Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Bd.I, 1, München 1923, S. 104. Nach Pfuhl dient der Farbwechsel einer deutlichen Trennung der einzelnen Segmente, verstärkt jedoch zugleich auch die dekorative Wirkung der Vasenfläche insgesamt.

integriert, indem sie zugleich die einzelne Figur destruiert³⁰⁷⁰, diese aufgrund einer analogen Farbbehandlung mit den ornamentalen Elementen, obgleich strukturelle Diskrepanzen in Bezug auf die symmetrischen Valenzen bestehen. Doch treten die unterschiedlichen symmetrischen Valenzen, insbesondere in der späteren protokorinthischen Phase, als die figural darstellenden Friese zunehmend miniaturhaften Charakter annehmen, vor dem integrativen Moment der Farbe zurück. Ein analoger Effekt wird auch in den frühen ostgriechischen Vasendekoren erzielt. Jedoch im Gegensatz zu den rhodischen Vasendekoren, in denen man sich in den Friesen in der Regel nur auf wenige zoomorphe Motive, meist sogar nur auf ein einziges, das Motiv der Wildziege, beschränkt, ist in den protokorinthischen Fries-Dekoren eine Vielzahl unterschiedlicher zoomorpher Motive und Mischwesen anzutreffen, welche unabhängig von ihren realen Maßen und ihrem realen Aussehen gleich groß³⁰⁷¹ und in analoger polychromer Gestaltung dargestellt werden.³⁰⁷² Was die Größenrelationen betrifft, so ordnen sich auch die wenigen Menschendarstellungen in den umlaufenden Friesen diesem Darstellungsprinzip unter.³⁰⁷³ Hinsichtlich der farblichen Gestaltung unterscheiden sie sich jedoch vom Schematismus der Farben, dem die zoomorphen Motive unterliegen.³⁰⁷⁴ Daher wird die Artenvielfalt der dargestellten zoomorphen Motive aufgrund ihrer Größenangleichung und ihrer analogen Farbgestaltung im Auge des Betrachters wieder zurückgenommen bzw. vereinheitlicht wird.

³⁰⁷⁰ Die polychrome Destruktion der Figur kann als Umsetzung bzw. Transposition der geometrischen Destruktion der Figur mit malerischen Mitteln verstanden werden.

³⁰⁷¹ Nur selten wird ein zoomorphes Motive etwas kleiner als das andere dargestellt. Dies geschieht eher bei den Darstellungen antithetischer Gruppen wie man sie auf den Alabastra findet; siehe dazu die Abbildung eines Alabastrons mit einem Dekor des Delfinen-Malers bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 19,2b. In derartigen Darstellungen fungiert das kleinere zoomorphe Motiv als trennende Form zwischen zwei weitgehend antithetischen Motiven. Nicht nur eine analoge Größe, sondern auch eine analoge Konturierung zeigen zwei antithetische Darstellungen von Hunden und die zwischen ihnen stehende Darstellung eines Hasen auf einem Aryballos des Mon-Repos-Malers in München: Cornelis W. Neeft, *Protocorinthian Subgeometric Aryballoi*, Amsterdam 1987, S. 166 Abb. 80.

³⁰⁷² Diese Angleichung wird in der späten protokorinthischen und in der frühkorinthischen Vasenmalerei noch stärker. So wählt man die gleiche graphische und polychrome Gestaltung für die Darstellung eines Gänseflügels und des Flügels einer Sirene; siehe dazu die Darstellung einer frühkorinthischen Halsamphora bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. IX. Die analoge farbliche Gestaltung vereinheitlicht die unterschiedlichen zoomorphen Figuren und verleiht ihnen dadurch einen überwiegend ornamentalen Charakter, sodass der Betrachter weniger zu einer differenzierten Wahrnehmung der unterschiedlichen Arten neigt, sondern sich vielmehr auf den ornamentalen Rhythmus des Farbwechsels konzentriert.

³⁰⁷³ Siehe dazu die Abbildung der Abrollung des Hauptfrieses eines Aryballos des Boston Malers/Boston 95,11 mit einem bewaffneten Hopliten, der mit einem Panther im Rücken von rechts nach links gegen einen Löwen, aus dessen Rücken ein bärtiger Kopf ragt, kämpft. Hinter dem Rücken des Löwen ist eine geflügelte männliche Figur im Knielaufschema dargestellt. Aufgrund des Knielaufs würde lediglich die geflügelte Figur die übrigen Figuren an Körpergröße überragen, wenn sie Gelegenheit zum aufrechten Stand hätte: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 11,2b.

³⁰⁷⁴ Eine reiche polychrome Farbgestaltung zeigen insbesondere die Kriegerfrieze im Dekor der Chigi-Kanne. Während das Inkarnat der Figuren in einem dunklen Ocker gehalten ist, weisen Kleidung und Schilde ein Farbspektrum auf, das von Weiß über unterschiedliche Gelb-, Orange- und Brauntöne bis hin zu Grau und Schwarz reicht; siehe dazu einen vergrößerten farbigen Ausschnitt aus dem Kriegerfries der Chigi-Kanne bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. VII.

Stattdessen ist es die variationsreiche Ausrichtung der einzelnen figural darstellenden Motive innerhalb eines Frieses, welche wiederum die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die einzelnen Figuren lenkt, da nur in einigen frühen protokorinthischen Dekoren sich sämtliche Motive in eine Richtung ausrichten und sich als eine einfache Figurenreihung präsentieren. Schon bald scheint man jedoch in den protokorinthischen Dekoren einen mehrfachen Richtungswechsel innerhalb einer Frieszone zu bevorzugen. Da das Phänomen des Richtungswechsels in den späteren korinthischen Dekoren, wenngleich mitunter in komplexerer Form, fortgesetzt wird, sollen sämtliche Varianten bereits an dieser Stelle behandelt werden, um die Vielseitigkeit dieses Kompositionsprinzips anschaulicher demonstrieren zu können.

Dabei werden unterschiedliche strukturelle Mittel eingesetzt. Nimmt man einen Tierfries mit sechs umlaufenden analog gestalteten Figuren an, so können sich zwei figural darstellende Motive³⁰⁷⁵ der gleichen Ausrichtung entziehen, indem sich eine Figur (3) der anderen (2) frontal zuwendet, wobei sich aufgrund der analogen Körperstruktur der beiden zugleich eine bilateralsymmetrische Valenz zwischen den beiden Figuren konstituiert. Stehen sich die Figuren ohne figural darstellende oder ornamentale Besetzung der bilateralsymmetrischen Mittellinie³⁰⁷⁶ gegenüber, so handelt es sich darüber hinaus um eine streng antithetische Struktur, durch

³⁰⁷⁵ In der Regel handelt es sich dabei um Tiermotive, doch gilt das Prinzip in abgewandelter Form auch für menschliche Figuren wie z. B. für den Aufbau der Frieße mit menschlichen Darstellungen im Dekor der Chigi-Kanne. Hier ist es jeweils eine aus mehreren Figuren bestehende Schlachtreihe, die antithetisch gegen die gegenüberliegende Schlachtreihe gesetzt wird, während hinter der vordersten Reihe eine weitere Schlachtreihe analog der nächsten Figur in einer Friesreihung folgt; siehe dazu auch: Ingeborg Scheibler, *Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst*, Regensburg 1960, S. 53.

³⁰⁷⁶ Tritt ein finites bilateral- und/oder rotationssymmetrisches komposites ornamentales Motiv zwischen die beiden antithetisch aufeinander bezogenen Figuren, so werden die beiden figural darstellenden Motive stärker an die ornamentale Mitte gebunden und setzen sich noch mehr von den restlichen Figuren des Frieses ab. Dies gilt insbesondere, wenn das komposite finite ornamentale Motiv lediglich über eine bilateral symmetrische Valenz, nicht aber über eine rotationssymmetrische Valenz verfügt, da dies die bilateral symmetrische Valenz der Gruppe verstärkt; siehe dazu die Abbildung zweier Dekore des Samos-Malers auf zwei Kotylen in Kassel und Boston bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 73,1b und 3. Während die antithetischen Löwen in Abb. 73,1b vom Geschlinge der hängenden, bilateral symmetrischen Lotosblüte, die zwischen ihnen steht, noch erfasst und dadurch in das zentrale bilateral symmetrische Motiv integriert werden, stehen die beiden Panther in der Abb. 73,3 in gewissem Abstand vom zentralen bilateral symmetrischen und rotationssymmetrischen Lotos-Palmetten-Geschlinge, sodass die Rotationssymmetrie des zentralen Motivs intakt bleibt. Abgesehen von der bilateral symmetrischen Valenz des Geschlinges, die auch hier zu einer exakten bilateral symmetrischen Definition der Mitte führt, zeigt das ornamentale Motiv aufgrund seiner intakten Rotationssymmetrie weiterhin die Eigenschaft des klassischen korinthischen Füllmotivs, der Rosette. So tritt die horizontalsymmetrische Valenz, über welche die vierteiligen Lotos-Palmetten-Geschlinge darüber hinaus verfügen, im Dekor des Samos-Malers in Abb. 73,3 aufgrund des großen ausgesparten Rotationszentrums und der starken Ausbildung der beiden vertikal ausgerichteten Lotosblüten zurück. In dem schmalen Friesband im unteren Teil des Vasenkörpers eines Kolonnenkraters aus Florenz, einem Dekor des Sphortos-Malers, hingegen wird die horizontalsymmetrische Valenz hervorgehoben, da hier der horizontale Teil aufgrund der horizontalen Ausrichtung der beiden langgezogenen Lotosblüten betont wird. Siehe dazu die Abbildung ebenfalls bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 120,1c. Das komposite finite ornamentale Motiv erfüllt in dieser Position auch eine wichtige strukturelle Aufgabe in Bezug auf das gesamte Dekor, da es in der Mittelachse der Vase liegt.

welche die einfache, lediglich in eine Richtung orientierte Reihung aufgebrochen wird.³⁰⁷⁷ Indem die eine Figur (3) nun entgegen der Friesrichtung steht, dreht sie der ihr folgenden Figur (4) den Rücken zu. Da es sich bei den Figuren (3) und (4) ebenfalls um analoge Figuren handelt, konfiguriert sich im Rückenbereich zwischen den Figuren (3 und 4) eine weitere streng antithetische Struktur mit bilateralsymmetrischer Valenz. In einer primär asymmetrischen Figuren-Reihung können daher durch einen einfachen Richtungswechsel einer Figur (3) zwei bilateralsymmetrische Valenzen zwischen Figur (2) und (3) und zwischen Figur (3) und (4) entstehen, sodass der Betrachter lediglich die Figuren (1), (5) und (6), mithin die Hälfte der ursprünglichen Fries-Figuren, als einfache Reihung wahrnimmt. Schwächer wird die Ausprägung bilateralsymmetrischer Valenzen, wenn es sich bei den einzelnen Fries-Figuren um unterschiedliche figural darstellende Motive und/oder unterschiedliche Ausgestaltung analoger figural darstellender Motive handelt; dennoch assoziiert der Betrachter aufgrund der homogenen Farbgestaltung und der einheitlichen Größe der einzelnen Figuren eine bilateralsymmetrische Valenz, obgleich es sich de facto nicht um eine solche handelt. Diese Ausbildung von realen oder lediglich im Auge des Betrachters intendierten bilateralsymmetrischen Valenzen hat wiederum Auswirkungen auf die Wahrnehmung einer Dynamik innerhalb des Friesverlaufs, die sich aufgrund der gleichen Ausrichtung einer Motivreihe und der damit verbundenen gleitsymmetrischen Valenz dieses ornamentalen Moduls ausbildet. Da die Wahrnehmung einer kontinuierlichen Gleitsymmetrie durch die Ausbildung der bilateralsymmetrischen Valenzen an mehreren Stellen gestört und damit auch eingeschränkt wird, reduziert sich das Moment der Bewegung im Auge des Betrachters und wird bei mehreren Positionswechseln von Fries-Figuren schließlich gar nicht mehr wahrgenommen. Aus einem dynamischen, umlaufenden Fries sind unterschiedliche bilateralsymmetrische Sequenzen geworden, die jedoch weiterhin

³⁰⁷⁷ Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 26-27,1b. Beschränkt man sich auf ein bilateralsymmetrisches Motiv, so handelt es sich meist um ein vegetables Motiv, das in der Regel nicht horizontal spiegelsymmetrisch ist, da man das untere Motiv breiter als das obere Motiv ausführt. Obgleich es sich dennoch um inverse Motive handelt, kann der Betrachter eine derartige Kombination als ein organisches Wachsen von unten nach oben deuten; siehe dazu die Abbildung der Friesabrollung eines Alabastrons mit dem Dekor des Delos-Malers in London; siehe dazu die Abbildung zweier Kotylen des Samos Maler bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 41,2.

Einen Sonderfall einer antithetischen Gruppe mit zentralem kompositen Motiv, das strenggenommen nur horizontalsymmetrisch ist und lediglich über eine einfache Rotationssymmetrie (bei 180°) verfügt, stellt das Dekor des Reggio-Malers auf einem Aryballsos aus Philadelphia dar. Hier korrespondieren C-Formen der einander berührenden Schwanzbögen der beiden antithetischen Löwenfiguren mit dem ornamentalen Mittelmotiv: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 69,3. Komposite florale Motive als zentrale Elemente in dekorativen Gruppen werden im Vergleich zur korinthischen Phase in den protokorinthischen Dekoren noch selten eingesetzt: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 144 Anm. 1.

in die Struktur des Frieses und damit in einen größeren figural darstellenden Kontext ohne axiale Symmetrien gestellt werden.³⁰⁷⁸

In einer komplexeren Variante des antithetischen Schemas mit bilateralsymmetrischer Valenz können sich Figur (3) und (4) gegen die Friesrichtung ausrichten. Wenn die Figur (3) nicht identisch ist mit Figur (2), diese aber ihrerseits identisch ist mit Figur (4), so werden Figur (2) und (4) als antithetisches Figurenpaar wahrgenommen, die zusammen mit der von ihnen flankierten nicht analogen Figur (3)³⁰⁷⁹, dem asymmetrischen Zentrum, nun eine im Randbereich bilateralsymmetrische Gruppe bilden.³⁰⁸⁰

Die Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz wird aufgrund des nicht axial symmetrischen Zentrums in diesem Fall im Auge des Betrachters schwächer wahrgenommen. Gleichzeitig verschiebt sich jedoch die Struktur des Frieses weg von der parataktischen Figurenreihung und stattdessen hin zu einem lockeren Verbund zweier aufgrund ihrer symmetrischen Struktur unterschiedlichen Gruppen. Da weiterhin eine bilateralsymmetrische Valenz zwischen den Rückenpartien von Figur (4) und (5) besteht, kann eine von symmetrischen Valenzen unbehinderte Reihung von Figuren nur ab Figur (6) wahrgenommen werden, d. h. es bleiben

³⁰⁷⁸ So bleibt die grundsätzlich Leserichtung der meisten Friesen von links nach rechts bestehen, verzögert sich jedoch stets bei einer Gruppe, die einer bilateralsymmetrischen Valenz unterliegt. Dadurch werden zwei unterschiedliche strukturelle Mittel miteinander verzahnt. Ein derartiges Verfahren bietet daher auch Möglichkeiten für eine komplexere Darstellungsform menschlicher Figuren. Dies zeigen u. a. die unterschiedlichen Kriegergruppen auf der Chigi-Kanne; siehe dazu die Abbildungen einiger Fries-Abrollungen aus dem Dekor der Chigi-Kanne bei: Ernst Pfuhl, Tausend Jahre griechischer Malerei. Bilder zur Malerei und Zeichnung der Griechen, Bd. III, München 1940, S. 12f. Abb. 58-59.

³⁰⁷⁹ Siehe dazu die Abbildung eines Dekors des Vatikan-Malers auf einer Kanne in Berlin, die eine Sirene, umgeben von zwei antithetischen Sphingen zeigt: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*. Volume III: Indexes, Concordances and Plates, Berkeley u. a. 1988, Taf. 22,1a; siehe dazu auch die Abbildung eines Dekors des Sphinx-Malers auf einer Olpe aus New York, die im unteren Fries zwei antithetische Panther und zwischen ihnen einen Hirsch zeigt: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*. Volume III: Indexes, Concordances and Plates, Berkeley u. a. 1988, Taf. 24,1.

³⁰⁸⁰ Sind hingegen die Figuren (2) bis (4) analog aufgebaut, so entsteht zwischen Figur (2) und (3) eine bilateralsymmetrische Valenz [analog dem bereits erörterten Fall], während sich zwischen Figur (3) und (4) eine gleitsymmetrische Valenz, d. h. das Prinzip einer Reihung, aber invers zur ursprünglichen Friesrichtung, konstituiert. Das Prinzip der Reihung – und damit auch das Prinzip des Friescharakters insgesamt – nimmt also bei einer derartigen Konfiguration wieder zu, jedoch mit diametral zur ursprünglichen Richtung ausgerichteten Figuren.

Die Figuren, die zu beiden Seiten auf die Dreiergruppe folgen, sind mit dem Rücken zu der Dreiergruppe, quasi aufeinander zu ausgerichtet. Folgen weitere Figuren – ohne Einschub einer weiteren Gruppe – in dieser Ausrichtung, so treffen die letzten Figuren des Frieses auf der gegenüberliegenden Seite des Gefäßes mit den Köpfen aufeinander. Handelt es sich um analoge Motive, so entwickelt sich aufgrund ihrer antithetischen Position eine bilateralsymmetrische Valenz zwischen ihnen. Doch kann auch zwischen diesen, der ersten Position der Dreiergruppe gegenüberliegenden Figuren, nochmals eine weitere Figur interponiert werden, sodass eine fiktive Symmetrieachse zwischen der Vorder- und der Rückseite des Frieses entsteht. Eine derartige Konfiguration wird jedoch nur in seltenen Fällen gewählt.

Mitunter scheint es fast, als bedienten sich die Vasenmaler in den Anordnungen der Figuren in den Friesen auch der Rotationssymmetrie. Betrachtet man den Fries einer Schale aus Brüssel von unten, so ist der Steinbock, der zweimal in dem Fries erscheint, um 180° rotationssymmetrisch mit seinem Pendant, wenn man die Motive in Relation zu dem Schalenboden, der in diesem Fall als rotierende Kreisfläche fungiert, setzt: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*. Volume III: Indexes, Concordances and Plates, Berkeley u. a. 1988, Taf. 78,2.

lediglich die Figuren (6) und (1) als Glieder einer Reihung übrig. Damit ist das gleitsymmetrische Prinzip der Reihung durch das bilaterale Symmetrieprinzip unter- bzw. durchbrochen worden. Will man weiterhin am Begriff des umlaufenden Frieze festhalten, so sollte beachtet werden, dass es im Gegensatz zur analogen, in weiten Bereichen bilateralsymmetrischen Ausrichtung der figural darstellenden Motive in den geometrischen Dekoren nun die heterogen gestalteten Gruppen sind, die über eine latente oder eine präzise ausgeprägte bilaterale Symmetriewertigkeit verfügen und daher die strukturell relevanten Elemente des Frieses darstellen.³⁰⁸¹ Die neuen abwechslungsreichen Gestaltungsmöglichkeiten der Frieze führen in der späteren korinthischen Vasenmalerei zu einer Ausweitung dieses Dekorschemas auf die gesamte Fläche des Vasenkörpers. Lediglich der Strahlenfries an der Basis des Vasenkörpers entgeht der flächendeckenden figural darstellenden Friesgestaltung.³⁰⁸² Dabei kann die Breite der einzelnen Frieze sich am Vasenumfang orientieren und in diesem Fall findet sich der breiteste Fries des Dekors jeweils an der Stelle des größten Vasenumfangs.³⁰⁸³ Doch die Frieze können auch unabhängig von der unterschiedlichen Ausdehnung des Vasenkörpers in gleich breite umlaufende Zonen unterteilt werden.³⁰⁸⁴ Sowohl aufgrund der analogen Streifenbreiten als auch aufgrund der analogen Größenverhältnisse der Tierfiguren und ihrer zum Teil antithetischen, bilateralsymmetrischen Struktur werden derartige Dekore vom Betrachter weniger auf ihren figural darstellenden Gehalt ikonographisch überprüft und eingeordnet, sondern eher insgesamt als eine flächendeckende, durchkomponierte ornamentale Gestaltung wahrgenommen, d. h. in diesen Dekoren wird das figural darstellende Motiv ornamentalisiert.³⁰⁸⁵

In der Regel vermeidet man in den figural darstellenden Friesen der protokorinthischen und korinthischen Vasendekore die Ausprägung einer zentralen bilateralsymmetrischen Valenz, wie

³⁰⁸¹ Die Struktur der bilateralsymmetrischen Valenz verschiebt sich also von der weitgehend bilateral symmetrisch aufgebauten Einzelfigur der geometrischen Phase hin zu einer bilateral symmetrisch aufgebauten Gruppe in der orientalisierenden Phase. Man kann daher von einer zunehmend komplexeren bilateralsymmetrischen Struktur sprechen, was die figural darstellenden Kompositionen insgesamt betrifft, die gleichzeitig einhergeht mit einer Reduzierung der bilateralsymmetrischen Valenzen innerhalb der einzelnen figural darstellenden Motive.

³⁰⁸² Siehe dazu die Abbildung einer Oinochoe in Berkeley mit drei umlaufenden Tierfriesen, wobei die Breite der einzelnen Frieze unterschiedlich ist: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 56,1.

³⁰⁸³ Siehe dazu die vorherige Anmerkung.

³⁰⁸⁴ Siehe dazu die Abbildung einer Olpe in Wien mit fünf gleich breiten umlaufenden Tierfriesen bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 30,1.

³⁰⁸⁵ Dazu trägt auch die analoge Gestaltung der Rosetten bei, die als Füllornamente in sämtliche Tierfrieze eingefügt sind. Ein weiteres Kriterium für eine Ornamentalisierung der zoomorphen Frieze stellen die zahlreichen Miniaturfrieze mit Tierfiguren in den korinthischen Dekoren dar. Vermutlich aufgrund der kleinen Formate der Tierfiguren verzichtet man in diesen Friesen auf Füllornamentik. Doch legt bereits ihre Position eine Ornamentalisierung nahe. So finden sich große umlaufende Tierfrieze im Miniaturformat z. B. auf den Lippen von großformatigen Kratern; siehe dazu die Abbildung des Eurytios-Kraters aus dem Louvre (E 635) bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 57,1a-b.

sie etwa innerhalb des Frieses in der Henkelzone in den rhodischen Dekoren die Regel ist. Stattdessen werden durch die oben beschriebenen Gruppenbildungen aufgrund von antithetischen Figuren mit oder ohne Einschluss einer weiteren Figur nur begrenzte bilateralsymmetrische Areale erzeugt, während die zugrundeliegende Struktur des Frieses, die unverbundene Reihung von Motiven bei analogen Motiven, lediglich gleitsymmetrisch und bei heterogenen Motiven ohne jede symmetrische Valenz ist. Dem freien und häufig unabhängig von einem regelmäßigen Rhythmus angewandten Prinzip der bilateralen Symmetrie als Relation zwischen einzelnen Figuren obliegen jedoch zwei wichtige strukturelle Aufgaben, zum einen für den Betrachter deutlich sichtbar innerhalb einer Figuren-Reihung Gruppen zu erzeugen und zum anderen, die entstandenen einzelnen Gruppen eindeutig voneinander abzugrenzen.

Der unterschiedliche Gebrauch der bilateralsymmetrischen Valenz in der Form der antithetischen Figurengruppe ohne figural oder ornamental besetzte bilateralsymmetrische Mitte und in der Form des asymmetrisch besetzten bilateralen Symmetriezentrums zwischen zwei antithetischen Figuren deutet darauf hin, dass die korinthischen Vasenmaler in der Strukturierung ihrer figural darstellenden Friese unterschiedliche Einflüsse rezipieren und miteinander verbinden. So lassen sich streng antithetisch figural darstellende Gruppen in unterschiedlichen Gattungen der ägyptischen Kunst bereits im Alten Reich nachweisen³⁰⁸⁶, während sich die Konfigurierung der antithetischen Randfiguren mit einer eingestellten asymmetrischen zentralen Figur auf die ursprünglich rein ornamentale Struktur des sogenannten Metopen-Triglyphen-Frieses, eines ornamentalen Moduls, welches sich im spätmykenischen Vasendekor in der Phase SH III B³⁰⁸⁷ konstituiert, zurückführen lässt. Wie die Analyse einiger kykladischen Dekore des linearen Inselstils gezeigt hat, werden analoge figural darstellende Konfigurationen von zwei antithetischen flankierenden und einer zentralen, asymmetrisch strukturierten und meist nach rechts ausgerichteten zoomorphen Figur bereits in der subgeometrischen Phase innerhalb des ornamentalen Metopen-Triglyphen-Systems, d. h. als zentrale Einstellung dieser Figuren in zwei schmale seitliche und in eine breite zentrale Metope entwickelt.³⁰⁸⁸ Die Konfiguration von Dreiergruppen mit antithetischen Randfiguren und einer zentralen, asymmetrisch aufgebauten Figur innerhalb der korinthischen zoomorphen Friese stellt daher zum einen eine Emanzipation figural darstellender Motiv-Relationen aus einem sie ursprünglich seitlich umschließenden ornamentalen Kontext dar. Zum anderen zeugt sie von ihrer Einbindung in ein neues Bindungssystem, da diese Dreiergruppen in gleitsymmetrische Reihungen mit analogen Figuren in den einzelnen Gliedern oder zunehmend auch in Friese, deren einzelne

³⁰⁸⁶ Siehe dazu auch Kap. 3.3.1.

³⁰⁸⁷ Vergleiche dazu auch im fünften Kapitel den Gliederungspunkt 5.4.2.1.6.1.1.

³⁰⁸⁸ Siehe dazu auch den dritten Gliederungspunkt im Abschnitt 6.3.1.4.

Glieder vollständig heterogen und damit asymmetrisch aufgebaut sind, integriert werden. Eine zunehmende formale Lockerung der bilateralsymmetrischen Valenzen bei der Konfigurierung von antithetischen Figuren in den korinthischen Dekoren deutet darüber hinaus darauf hin, dass in dieser Phase bereits analoge Teilbereiche zweier ursprünglich vollständig antithetisch gezeichneter Figuren den Betrachter in die Lage versetzen, die Figuren unter dem Aspekt einer engen Zuordnung wahrzunehmen. Daher weicht die strenge Ausrichtung von bilateralen Symmetrien allmählich einer freieren, latent symmetrischen Gestaltung, in welcher der Rhythmus eines mehrfachen Richtungswechsels dominiert.³⁰⁸⁹

Indem bereits die Vasenmaler der protokorinthischen Phase insbesondere in ihren zoomorphen Fries-Dekoren³⁰⁹⁰ die Bildung bilateralsymmetrischer Gruppen variantenreich durchspielen, leisten sie zugleich einen wichtigen strukturellen Beitrag für die Entwicklung von Kompositionen mit menschlichen Figuren, die unterschiedliche Handlungen in sogenannten narrativen Szenen darstellen. Die Abgrenzung einer Figurengruppe von der nächsten³⁰⁹¹ und die gleichzeitige Integrierung mehrerer Gruppen zu einer übergeordneten Einheit aufgrund analoger formaler Merkmale stellt somit eine wichtige strukturelle Vorstufe für die Ausbildung eines abgeschlossenen Bildfeldes dar.³⁰⁹²

6.3.3.1.4. Die rein ornamentale Gestaltung der protokorinthischen Dekore

Analog zu den figural darstellenden Dekorzonon weisen auch die rein ornamentalen Bereiche der protokorinthischen Dekore eine strukturelle Vielfalt auf. Zwar beschränkt man sich in der Füllornamentik fast ausschließlich auf das finite rotationssymmetrische Motiv der Rosette. Dieses ursprünglich aus dem syrischen Bereich stammende ornamentale Element verfügt bei einer regelmäßigen Ausprägung³⁰⁹³ abgesehen von der rotationssymmetrischen auch über eine bilateral- sowie eine horizontalsymmetrische Valenz. Doch neben der Füllornamentik zeichnen

³⁰⁸⁹ Einen weiteren Aspekt der Belebung erhält das Dekor, wenn man für Fries-Figuren in übereinander stehenden Friesen eine entgegengesetzte Ausrichtung wählt; siehe dazu die Darstellung einer Oinochoe mit einem Friesdekor des Malers von Palermo bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 30,1.

³⁰⁹⁰ In abgeschwächter Form gilt dies auch für die Kriegerfriese der Chigi-Kanne.

³⁰⁹¹ Matz erkennt in der Lösung der figuralen Komposition aus der Reihung vor allem eine entschiedene Ausgliederung der figural darstellenden Motive aus dem dekorativen Verband und dies stellt seiner Meinung nach einen entscheidenden Schritt für die Ausgestaltung des Bildes dar: Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst, Band I: Die geometrische und die früharchaische Form*, Frankfurt am Main 1950, S. 220.

³⁰⁹² So ist es wohl in erster Linie nicht den homerischen Epen zuzuschreiben, dass sich zunehmend figural darstellende Gruppen auf den Vasendekoren befinden, sondern der Entwicklung einer formalen Struktur, die eine abwechslungsreiche Gestaltung mit unterschiedlichen Sequenzen ermöglicht. Dass Homer nicht das inspirierende Leitbild dieser Phase gewesen sein kann, lässt sich auch daran ablesen, dass sich nur relativ wenige Darstellungen in Relation zu den figural darstellenden Kompositionen insgesamt ikonographisch eindeutig auf bildliche Darstellungen aus den beiden Epen zurückführen lassen.

³⁰⁹³ Zu einer regelmäßigen Ausprägung der Rosette gehört eine Anzahl von Blütenblättern, die jeweils durch vier teilbar ist. Häufig tritt dazu auch eine orthogonale Ausrichtung des Motivs.

sich – abgesehen von einigen sehr frühen protokorinthischen Vasendekoren – die meisten protokorinthischen Dekore dadurch aus, dass sich sowohl ihre finiten ornamentalen Motive als auch ihre ornamentalen Friesbänder aus unterschiedlichen ornamentalen Elementen zusammensetzen, sodass es sich bei den rein ornamentalen protokorinthischen Dekoren stets um komposite ornamentale Module handelt. Im Gegensatz zu den kykladischen und ostgriechischen Dekoren greift man dabei – mit wenigen Ausnahmen – weder auf lineare geometrische ornamentale Elemente noch auf das ornamentale Modul der Spirale zurück, sondern auf das aus dem orientalischen Bereich stammende ornamentale Modul des Flechtbandes³⁰⁹⁴, welches in den meisten Fällen mit floralen Elementen wie dem Motiv der Lotosblüte und dem Motiv der Palmette kombiniert wird. So gilt für drei der vier wichtigsten ornamentalen Elemente bzw. ornamentalen Module der protokorinthischen Ornamentik, die Rosette, das Flechtband und die Lotosblüte, dass sie (1) eindeutig orientalischen Ursprungs sind und dass sie darüber hinaus (2) in den korinthischen Dekoren der geometrischen Phase noch keine Rolle spielten.³⁰⁹⁵ Daher wird die orientalisierende Phase in Bezug auf die Motivgestaltung der rein ornamentalen protokorinthischen Dekore in den Untersuchungen zu den protokorinthischen Vasendekoren meist als dekorativer Neuanfang eingestuft. Dabei wird jedoch die Betrachtung der zugrunde liegenden symmetrischen Strukturen, und zwar sowohl die Struktur der neu eingesetzten ornamentalen Elemente als auch die Struktur der ornamentalen und figural darstellenden Zonen, die sie umgeben, stets außer Acht gelassen. Es wird jedoch in Bezug auf die symmetrischen Strukturen der protokorinthischen Dekore zu prüfen sein, ob diese eine Kontinuität zu den Strukturen der Dekore der geometrischen Phase besitzen. Da die protokorinthischen ornamentalen Strukturen ihrerseits eine Kompatibilität zum symmetrischen Aufbau der neu integrierten ornamentalen Elemente besitzen, so spräche ein Kontinuitätsnachweis in Bezug auf die geometrische Phase dafür, dass es eine in den spätgeometrischen Dekoren erreichte, den ornamentalen orientalischen Elementen analoge symmetrische Struktur ist, welche es ermöglicht, orientalische ornamentale Elemente bzw. Module in die Dekore der Folgezeit einzubauen. Aufgrund des Desinteresses an strukturellen Veränderungen innerhalb der protokorinthischen bzw. korinthischen Vasendekore wird darüber hinaus auch nicht analysiert, ob und in welcher Weise sich die Strukturen und die Kombinationsfähigkeit der orientalischen ornamentalen Elemente in den protokorinthischen bzw. korinthischen Vasendekoren verändern. Diesen

³⁰⁹⁴ Wie bereits dargestellt, lässt sich schon in Çatal Höyük der Prototyp des Flechtbandes nachweisen; siehe dazu auch den Abschnitt 4.2.2.3.

³⁰⁹⁵ Im Gegensatz zur eindeutig ägyptischen Genese der Lotosblüte ist – wie die bisherige Untersuchung gezeigt hat – die Genese der Palmette zwei unterschiedlichen Entwicklungssträngen zuzuordnen: Als rudimentäres Blattkonglomerat erscheint sie als Zwickelfüllung von Quadraten in den ägyptischen Dekoren bereits in der 5. Dynastie, wird jedoch erst in der ramesidischen Zeit zu einem häufig eingesetzten ornamentalen Element.

offenstehenden Fragen soll in der vorliegenden Untersuchung in den folgenden Abschnitten nachgegangen werden.

6.3.3.1.4.1. Struktur und Funktion der Rosette in den protokorinthischen Dekoren

Das wichtigste, meist auch das einzige Füllornament in den protokorinthischen Dekoren ist die Rosette, die in der orientalisierenden Phase am häufigsten in dieser Funktion zu finden ist.³⁰⁹⁶ Wie die bisherige Untersuchung gezeigt hat, treten Rosetten als ornamentales Element innerhalb rein ornamentaler Dekore in der Bronzezeit zuerst in orientalischen Dekoren auf. Darüber hinaus lassen sich vereinzelt Rosetten als vegetabilisierte Vierpässe³⁰⁹⁷ zwar auch in ägyptischen Dekoren des Alten Reichs nachweisen, doch nehmen sie darin nie diese zentrale Position ein, die sie in den orientalischen Dekoren als finites rotationssymmetrisches Motiv besitzen. Auch sind es die orientalischen Dekore, in denen sich bereits in den ältesten erhaltenen Wandmalereien von Çatal Höyük finite rotationssymmetrische Motive, die sogenannten Windräder, eine Vorstufe der Rosetten, ausbilden. Am Beginn des 2. Jahrtausend entwickelt sich die Rosette dann neben dem Flechtband zum wichtigsten ornamentalen Motiv des Vorderen Orients, das in unterschiedlichen Funktionen, als Füllornament, als großformatiges singuläres Motiv oder auch als Reihung in Friesform eingesetzt werden kann. Bereits Riegl hat daher nicht nur das ornamentale Rosetten-Motiv selbst, sondern auch seine Funktion als Streumuster in den korinthischen Dekoren auf einen Einfluss assyrischer Kunstwerke zurückgeführt.³⁰⁹⁸ Im Vergleich zu den anderen ornamentalen Elementen, welche in den protokorinthischen und korinthischen Dekoren eingesetzt werden, ist das ornamentale Element der Rosette das am genauesten untersuchte Ornament in der korinthischen Vasenforschung, da es sich als Füllornament³⁰⁹⁹ in den meisten prokorinthischen und korinthischen Dekoren findet. Daher bieten seine sich allmählich verändernden formalen Merkmale einen wichtigen Anhaltspunkt für die Erstellung einer relativen Chronologie.

³⁰⁹⁶ Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 156.

³⁰⁹⁷ Riegl möchte die Rosette als eine von oben betrachtete geöffnete Lotosblüte sehen: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 53. Da jedoch der Kreis in der frühen ägyptischen Ornamentik nicht zu finden ist, kann sich die Rosette nur über das Quadrat und den Vierpass, d. h. geometrische Grundformen, in deren Ecken dann vegetabile Strukturen eingestellt wurden, entwickelt haben; siehe dazu auch Kap. 3.4.4.2. der vorliegenden Untersuchung.

³⁰⁹⁸ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 198.

³⁰⁹⁹ In den späten geometrischen Dekoren finden sich Rosetten-ähnliche Strukturen, die sich aus einer unregelmäßigen Anzahl, sich in einem Mittelpunkt kreuzenden Strahlen konstituieren nur in seltenen Fällen. Meist erfolgt dies in der Nähe der Darstellungen menschlicher Figuren; siehe dazu u. a. die Abbildung eines Ausschnittes des wichtigsten figural darstellenden Feldes aus dem Dekor der Amphora 804 aus dem Kerameikos bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 4.

Die formale Gestaltung der Rosetten ist in der frühen protokorinthischen Phase am vielfältigsten³¹⁰⁰ und nimmt zur späten protokorinthischen Phase hin ab, um schließlich in den korinthischen Dekoren in Bezug auf die farbige Gestaltung und die Ritzung standardisiert zu werden. Lediglich Größe und Form des Konturs sind in dieser Phase noch variabel. Die von den einzelnen Rosetten belegte Fläche nimmt von der frühen zur späten protokorinthischen Phase hin ab, wodurch sich die größenmäßige Relation zwischen rein ornamentalen und figural darstellenden Elementen zugunsten der figural darstellenden Elemente verändert, d. h. die Figur entwickelt sich in den späten protokorinthischen Dekoren zum dominanten Gestaltungselement. Diese Überlegenheit verschiebt sich jedoch in den korinthischen Dekoren wieder, hin zu einer neuartigen Annäherung zwischen figural darstellender und ornamentaler Form, da die Rosetten ihre runde Form zugunsten einer optimalen Flächenfüllung zwischen den figural darstellenden Motiven aufgeben und daher anstelle des traditionellen runden Konturs unregelmäßig ausgebildete Konture zeigen.³¹⁰¹ Dabei geht der eigenständige Charakter der Rosette als Füllornament verloren und ihre Silhouette³¹⁰² wandelt sich zum inversen Motiv der flankierenden figural darstellenden Motive.³¹⁰³ Aufgrund dieser inversen Beziehung, die sich zwischen den Silhouetten der figural darstellenden und der ornamentalen Motive entwickelt, konstituiert sich im Auge des Betrachters eine einheitliche Flächenfüllung, die allmählich als konsistente Bildfläche wahrgenommen wird, ein Vorgang, der in der späteren korinthischen Phase durch den orangefarbenen Überzug noch unterstrichen wird.

³¹⁰⁰ So finden sich in den protokorinthischen Dekoren, abgesehen von den großformatigen Rosetten in den Metopen, Rosetten in Umrisszeichnung [1,1], grob gezeichnete Punktrosetten [4,2a], Speichenrosetten mit ungerader [7,3] und gerader Speichenzahl [13,2a-2c], wobei die Rosetten mit gerader Speichenzahl auch zweifarbig ausgeführt sein können [14,2a-1c]. Im Übergangsstil wachsen die einzelnen Kreisformen zu blütenblattähnlichen schwarzen Ringen zusammen, die ein hellgrundiges Zentrum mit schwarzem Punkt in der Mitte umschließen: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 17,4 und 23,2. In dieser Phase kann sich die Rosette auch der Form eines Vierpasses, dessen beide Diagonalen geritzt sind, angleichen: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 20,1a-1b. Sämtliche Angaben in den eckigen Klammern beziehen sich auf Abbildungen bei Amyx.

³¹⁰¹ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 198. Selbst in dieser Phase bleibt jedoch häufig die orthogonale Ausrichtung der Rosetten erhalten; siehe dazu u. a. die Abbildung eines frühkorinthischen Aryballos bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. VIII.

³¹⁰² Aufgrund des veränderten, z. T. asymmetrischen Konturs verringert sich auch die regelmäßige Aufteilung der Rosettenfläche in Segmente, d. h. das Kriterium der Regelmäßigkeit tritt zurück.

³¹⁰³ Siehe dazu die Abbildung eines frühkorinthischen Alabastrons aus dem Louvre und einer frühkorinthischen Halsamphora aus London bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. VIII und IX.

Abgesehen von der Funktion als Füllornament können Rosetten als Metopenfüllung³¹⁰⁴, als umlaufender Fries³¹⁰⁵ oder in seltenen Fällen auch in Kombination mit einem weiteren ornamentalen Element als figural darstellendes vegetables Motiv³¹⁰⁶ auftreten. Was die symmetrische Struktur betrifft, verfügt das finite Motiv der Rosette in der geometrisierten Form – zusätzlich zur rotationssymmetrischen Valenz – über eine bilateral- und eine horizontalsymmetrische Valenz.³¹⁰⁷ Insbesondere auf die Struktur als finites Motiv mit einer völlig geschlossenen Form haben bereits die geometrischen Vasenmaler Wert gelegt³¹⁰⁸, als sie Vorstufen der Rosette, die sogenannten Windräder,³¹⁰⁹ in die spätgeometrischen Dekoren zuerst als Füllung von Metopenfeldern³¹¹⁰ einsetzten.³¹¹¹ Zwar findet bereits in diesen Motiven stets ein regelmäßiger Farbwechsel zwischen hellgrundigen und schraffierten bzw. flächig ausgemalten

³¹⁰⁴ Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 1,2; Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, Taf. 6,4-5. Als Metopenfüllung findet sich die Rosette in der Regel nur in den frühen protokorinthischen Dekoren.

³¹⁰⁵ Siehe dazu die Abbildung eines protokorinthischen Skyphos aus London bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 25. Auffällig ist in diesem Dekor die Formenvielfalt der dargestellten Rosetten. Während die Rosetten, die lediglich als Füllornamente fungieren, als speichenförmige Rosetten mit einer zentralen Kreisfläche, um die sieben gleich großen Kreisflächen auf dünnen Speichen bzw. Hasten kreisen, dargestellt sind, wird die in einem vegetabilen System integrierte Rosette durch konzentrische Kreise wiedergegeben. Die Rosetten des horizontal umlaufenden Frieses über dem doppelten Strahlenfries konstituieren sich hingegen aus einem äußeren Ring aus schwarzen Blütenblättern, deren einzelne Formen ineinander zu einem dichten schwarzen Ring verlaufen. In das hell ausgesparte Zentrum ist ein schwarzer Punkt gesetzt. In seltenen Fällen können die Rosetten auch alternierend mit anderen finiten ornamentalen Elementen eingesetzt werden. So zeigt der Rosetten-Fries unterhalb eines figural darstellenden Frieses im Dekor eines Aryballos aus Boston alternierend einer Rosette und eine vertikal stehende Spiralranke, deren gerade Hastenpartie durch flächig ausgemalte kurvilineare Dreiecke flankiert wird: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 11,2b.

Eine andere, der ornamentalen Kreis-Rosette analoge figural darstellende Form ist der Rundschild, wenn er ein finites rotationssymmetrisches Motiv als Schildzeichen trägt; siehe dazu u. a. den Rundschild mit nach links geöffneten sichelförmigen Motiven, die sich zu einem rotationssymmetrischen Schildzeichen zusammensetzen, eines Kriegers auf dem protokorinthischen Aryballos des Chig-Malers in London bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 11,1a-1b.

³¹⁰⁶ So lässt sich eine Rosette, die sich aus konzentrischen Kreisen konstituiert und auf einem flächig ausgemalten Dreieck sitzt, als vegetables System deuten; siehe dazu die Abbildung eines protokorinthischen Skyphos aus London bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. 25.

³¹⁰⁷ Zur symmetrischen Struktur der Rosette siehe vor allem: Slavik V. Jablan, *Theory of Symmetry and Ornament*, Beograd 1995, S. 54ff.

³¹⁰⁸ Dies gilt jedoch nicht für die Füllornamente, welche den geometrischen Rosetten ähnlich sind.

³¹⁰⁹ Dieser Vorgang verläuft analog der Entwicklung in der bronzezeitlichen Wandmalerei. Auch hier stehen am Anfang der Entwicklung, in den Wandmalereien von Çatal Höyük, flächige Drehmotive, welche sowohl über eine Rotationssymmetrie als auch über einen Farbwechsel verfügen; zu den flächigen Drehmotiven siehe die Abbildung aus Raum VI B 8 bei: Heinrich Klotz, *Die Entdeckung von Çatal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund*, München 1997, S. 41 Abb. 24.

³¹¹⁰ Obwohl es sich in diesem Fall noch um geometrische Dekore handelt, wird in diesem Zusammenhang anstelle des Terminus Triglyphenpaneel, der in dem Abschnitt über die geometrischen Dekore verwendet wurde, der Begriff Metopenfeld verwendet, da man diesen Begriff in den jeweiligen Untersuchungen zu den protokorinthischen und den sich anschließenden Vasendekoren in Bezug auf das ornamentale Modul des Metopen- und Triglyphenfrieses verwendet.

³¹¹¹ So zeigt das Metopenfeld eines korinthischen Kraterfragments der spätgeometrischen Phase ein sogenanntes Windrad mit sechs flächig ausgemalten schwarzen Flügeln: Agnes Newhall Stillwell, Jack Leonard Benson et al., *Corinth XV,3: The Potter's Quarter – The Pottery*, Princeton 1984, Taf. 5,85a; siehe dazu auch die Windrad-

dunklen Segmenten statt, ein formales Merkmal, über das später auch die korinthischen Rosetten verfügen, doch auf eine orthogonale Ausrichtung der Segmente wird meist verzichtet.³¹¹² Dies deutet darauf hin, dass für rotationssymmetrische Motive in der mittel- und spätgeometrischen Phase das Vorbild der asymmetrischen Swastika als Bewegungsmotiv noch so dominant ist, dass man auf eine bilaterale und/oder horizontale Symmetrisierung rotationssymmetrischer Motive weitgehend verzichtet.

Eine weitere Vorform des Rosetten-Motivs, in der neben der Rotationssymmetrie auch der vegetabile Charakter betont wird, stellen Blattrosetten dar, die ebenfalls in zahlreichen spätgeometrischen Dekoren als Metopenfüllungen eingesetzt werden. In der einfachsten Variante geschieht das in Form eines Vierpasses, d. h. vier Blätter werden jeweils in eine Diagonale der zugrunde liegenden Quadratform eingestellt. Sie können direkt in der Mitte des Quadrates aufeinander treffen oder durch eine kleine, kreisförmig konturierte Fläche im Zentrum voneinander getrennt sein.³¹¹³ Wenngleich aufgrund der diagonalen Ausrichtung der einzelnen Blätter in Relation zu einem Rotationszentrum der rotationssymmetrische Aspekt für den Betrachter in den Vordergrund tritt, so ist er dennoch in der Lage, eine fiktive bilaterale und horizontale Symmetrieachse zu erstellen, d. h. das Motiv kann als finite achsensymmetrische Struktur wahrgenommen und zu dem umgebenden orthogonal ausgerichteten Feld in Beziehung gesetzt werden. Eine Verstärkung dieser Symmetrieachsen tritt ein, wenn der vegetabile Vierpass von der finiten Form einer Raute hinterfangen wird, von einem Motiv, welches zwar ebenfalls über eine rotationssymmetrische Valenz verfügt, jedoch auch sehr eng in das leicht hochkante Rechtecksformat des umgebenden Feldes eingepasst ist. Ein derartiges formales Verhalten evoziert im Auge des Betrachters eine statische Wahrnehmung, obwohl es sich bei der Kombination von Vierpass und Rhombus um zwei rotationssymmetrische Motive handelt. Diese Reduktion des Bewegungsimpulses im Auge des Betrachters erfolgt, da aufgrund der dominanten geometrischen Grundform der Raute, dem sogenannten Mach'schen Quadrat,³¹¹⁴ insbesondere die bilateralsymmetrische Valenz in den Vordergrund tritt.³¹¹⁵ Hingegen

Darstellungen in spätgeometrischen Dekoren anderer Zentren bei: Norbert Kunisch, Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium, Köln 1998, S. 207-209 Abb. 80a-i.

³¹¹² Im Gegensatz dazu verfügen die protogeometrischen konzentrischen Kreise mit eingestellten dunklen sogenannten Sanduhren, die orthogonal ausgerichtet sind, sowohl über eine bilateral- als auch horizontalsymmetrische Valenz; siehe dazu: Norbert Kunisch, Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium, Köln 1998, S. 207f. Abb. 80a.

³¹¹³ Siehe dazu die schematischen Umzeichnungen einiger Metopenfelder mit Blattrosetten bei: Norbert Kunisch, Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium, Köln 1998, S. 36f. Abb. 16a-m.

³¹¹⁴ Siehe dazu vor allem: Verena Limbrunner, Qualitative Kennzeichnung optischer Phänomene auf der Grundlage von deren Symmetrieeigenschaften ausgehend von einer Betrachtung des Quadrats als figuralem Prototyp [Diss. Regensburg 1999], Regensburg 2000, S. 5ff.

³¹¹⁵ Siehe dazu den vierfach gepunkteten vegetabilen Vierpass vor einer Raute, in deren Zwickel wiederum eine gegitterte Raute sitzt innerhalb eines Felderdekors auf einem spätgeometrischen kretischen Pithos bei: Norbert Kunisch, Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium, Köln 1998, S. 36 Abb. 16a.

verstärken sich sowohl die axial symmetrischen Valenzen als auch der drehsymmetrische Impuls des Blattrosetten-Motivs im Auge des Betrachters, wenn an die Stelle der hinterfangenden Raute vier weitere Blatt-Motive treten.³¹¹⁶ Da in diesem Fall sämtliche Elemente des Motivs formal analog sind, nimmt darüber hinaus auch der Aspekt der Vegetabilisierung im Auge des Betrachters zu, sodass der Schritt vom Vierpass zur Blattrosette in diesem Fall bereits weitgehend vollzogen ist. Doch bleibt die Blatt-Rosette in ein eckiges Feld eingeschlossen, d. h. der weitgehend runde Kontur der späteren Blattrosetten fehlt in den spätgeometrischen Dekoren noch.

Eine Verbindung zwischen der kreisrunden Form, die bereits die sogenannten Windräder zeigen, und der quadratischen Form des vegetabilen Vierpasses sowie seiner blattreicheren Varianten stellen die Blattrosetten dar, die in die Tondi insbesondere der Pyxidenböden und anderer kreisrunder Bodenformen³¹¹⁷ eingestellt sind.³¹¹⁸ Es hat den Anschein, als evoziere die kreisrunde Form des Tondos, die zwar formal lediglich eine besondere Art der Rahmung für eine Felddekoration darstellt, als geometrische Grundform gleichsam eine runde Feldfüllung. Daher wählt man in den spätgeometrischen Dekoren, insbesondere in den kykladischen Keramikzentren, als Füllung Blattrosetten, häufig mit sechs, acht oder zwölf Blütenblättern, welche den runden Boden voll ausfüllen und mitunter auch zusätzlich mit ein oder zwei Linien eingefasst sind.³¹¹⁹ Die gerade Anzahl der Blütenblätter der Rosetten in derartigen Dekoren legt nahe, dass eine axialsymmetrische Valenz intendiert ist.

Für eine Kontinuität des Dekorverständnisses am Übergang von der spätgeometrischen zur frühen protokorinthischen Phase spricht, dass die Rosette in den frühen protokorinthischen Dekoren zunächst ebenfalls als Metopenfüllung erscheint. Meist konstituiert sie sich in diesen frühen Dekoren aus acht schmalen, lanzettförmigen Blütenblättern, die weit voneinander getrennt sind, sodass sich die Form der Rosette in diesen Fällen mitunter der traditionellen Darstellung eines Sterns annähert, dessen Zacken jedoch in der Regel spitz zulaufen.³¹²⁰ Nicht nur

³¹¹⁶ Siehe dazu die Abbildung einer Kanne aus Grab 33 im Kerameikos, deren Dekor in der Zone des größten Vasenumfangs ein Felderdekor zeigt, in welches alternierend zur Blattrosette auch Swastiken eingestellt sind, ein Hinweis auf die analoge rotationssymmetrische Valenz der beiden finiten Motive, bei: Karl Kübler, *Kerameikos V, 1: Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts*, Tafelband, Berlin 1954, Taf. 115.

³¹¹⁷ Die Bemalung von Pyxidenböden findet sich bereits in geometrischer Zeit. Sie wird häufig darauf zurückgeführt, dass diese Gefäße zum Aufhängen bestimmt waren; siehe dazu u. a.: Christa Vogelpohl, *Zur Ornamentik der griechischen Vasen des siebenten Jahrhunderts v. Chr.* [Diss. München 1968], München 1972, S. 68.

³¹¹⁸ Da es sich in diesen Fällen häufig um Vierpässe handelt, scheint jedoch eine intendierte orthogonale Ausrichtung, wie Kunisch sie in seinen Zeichnungen zu diesem Motiv zeigt, eher fraglich: Norbert Kunisch, *Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium*, Köln 1998, S. 210 Abb. 81g, h. Für eine regelmäßige symmetrische Ausrichtung spricht jedoch, dass die mehrblättrigen Rosetten häufig über sechs, acht oder über zwölf Blütenblätter verfügen: Norbert Kunisch, *Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium*, Köln 1998, S. 210 Abb. 81a, b, c, d.

³¹¹⁹ Norbert Kunisch, *Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium*, Köln 1998, S. 198 Abb. 77j, k.

³¹²⁰ Norbert Kunisch, *Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium*, Köln 1998, S. 210 Abb. 81a.

die analoge Position innerhalb der dekorativen Struktur, sondern auch der unveränderte Darstellungsmodus weist daher darauf hin, dass sich die Form der Rosette nicht während der orientalisierenden Phase, sondern bereits in der spätgeometrischen Phase in den Vasendekoren konstituiert.³¹²¹ Betrachtet man die Entwicklung der Blattrosette in den Vasendekoren, so fällt auf, dass man sich in den spätgeometrischen Dekoren genau der gleichen Technik bedient wie in den ägyptischen Kunstzentren des Alten Reichs: Aus einem Quadrat entsteht durch Blattfüllungen in den vier Ecken ein vegetabiler Vierpass, der in einer späteren Phase zu einer achtblättrigen Rosette ausgebaut wird. Es ist daher zu fragen, ob es sich bei den Rosetten in den protokorinthischen Dekoren tatsächlich um eine orientalische Übernahme handelt. In diesem Fall läge der Ursprung dieser Ornamentform in Ägypten. Struktureller plausibler ist jedoch Annahme, dass sich während der geometrischen Phase allmählich eine formale Fähigkeit zur Ausbildung – und damit auch zur Darstellung – finiter rotationssymmetrischer Motive mit axialsymmetrischen Valenzen entwickelt hat. Eine derartige Fähigkeit könnten die geometrischen Vasenmaler aufgrund ihrer permanenten Anwendung von bilateralen und horizontalen Symmetrien in unterschiedlichen Kombinationen in den Dekoren entwickelt haben. Selbst wenn die Anregung orientalischer Motive den griechischen Vasenmalern vor Augen stand – was sicherlich auch fünfzig Jahre früher bereits der Fall war – so ermöglichte allem Anschein nach erst die Ausbildung komplexer symmetrischer Systeme in den eigenen Dekoren die Integration eines finiten, über eine komplexe symmetrische Struktur verfügenden Motivs wie der Rosette in die spätgeometrischen Vasendekore.³¹²² Orientalisierung muss daher in Bezug auf die ornamentale Struktur der Rosette vor allem als eine bereits erworbene strukturelle Fähigkeit der griechischen Vasenmaler angesehen werden, die es ihnen erlaubt, sich dieses orientalischen Motivs zu bedienen. Wie das Beispiel der Entstehung der ägyptischen Vierpasses gezeigt hat, bedarf es bei einem bereits ausgebildeten strukturellen Niveau, welches den Kunsthandwerkern ermöglicht, auf die geometrischen Grundfiguren und die in ihnen ausgebildeten symmetrischen Valenzen zurückzugreifen, nicht unbedingt eines Anstoßes durch eine auswärtige Kultur, um die eigenen rektilinear-graphischen Systeme durch die Integration kurvilinearere Figuren zu erweitern.

³¹²¹ Da der frühe Darstellungsmodus der Rosette noch große Nähe zu den geometrischen Dekoren aufweist, wird die Rosette meist als das früheste orientalische ornamentale Element angesehen, welches in die spätgeometrischen Dekore übernommen wurde. Diese These vertritt insbesondere: Brigitte Borell-Seidel, *Spätgeometrische Kreisornamente*, in: Herbert A. Cahn, Erika Simon (ed.), *Tainia: FS für Robert Hampe*, Mainz 1980, S. 39-60. Borell-Seidel weist in diesem Aufsatz an verzierten Gegenständen aus unterschiedlichen Gattungen nach, dass eine Übernahme von Rosetten in Lotosblattform bereits in spätgeometrischer Zeit erfolgte.

³¹²² Dabei erfährt die ursprünglich vorhandene rotationssymmetrische Valenz der Rosette, die jedoch zusätzlich auch Axialsymmetrien ausbilden kann, eine Überformung mit im Dekor bereits vorhandenen axialsymmetrischen Valenzen.

Bereits Riegl hat im ersten Kapitel der *Stilfragen*, in dem er sich mit dem geometrischen Stil auseinandersetzt, darauf hingewiesen, dass davon auszugehen sei, dass die Ausbildung von Symmetrien und der mit dieser Ausbildung einhergehende sogenannte *Wappenstil* in unterschiedlichen Kulturen unabhängig voneinander erfolgt sei.³¹²³ Nun deutet auch die Ausbildung der vegetabilen Rosette, die sich in unterschiedlichen Kulturen, jeweils auf einer Darstellungsstufe, auf der sich bestimmte strukturelle Fähigkeiten zur Darstellung komplexer symmetrischer Strukturen nachweisen lassen, konfiguriert, darauf hin, dass auch die Vegetabilisierung von Dekoren in unterschiedlichen Kulturen unabhängig voneinander erfolgt sein könnte. Die allmähliche Vegetabilisierung eines finiten rotationssymmetrischen Motivs in den spätgeometrischen und protokorinthischen Vasendekoren kann daher auch als eine genuin griechische Entwicklung angesehen werden. Es hat den Anschein, dass die notwendige Abstrahierung von gegenständlichen Objekten, welche eine graphische Darstellung mit sich bringt, für den bronzezeitlichen und früharchaischen Maler bzw. Vasenmaler zunächst eine Suche nach graphischen Strukturen und deren Ausbildung auf den unterschiedlichen Malgründen bedeutet. Allmählich entwickelt sich dann auf der zweidimensionalen Fläche ein Netz, in welches konsequent Linien und Flächen integrieren werden können. Erst das Vorhandensein derartig komplexen symmetrischen Systeme³¹²⁴ und eine in diesem System erworbene gleichsam topographische Sicherheit begünstigen in einer späteren Phase eine Konstruktion großflächiger, eventuell zum Teil auch asymmetrischer Motiven aus kurvilinearen Linien und damit zugleich auch den Verzicht auf die Sicherheit standardisierter geometrisierter Formen.³¹²⁵

6.3.3.1.4.2. Struktur und Funktion des Flechtbandes in den protokorinthischen Dekoren

6.3.3.1.4.2.1. Die symmetrische Struktur des Flechtbandes

Im Gegensatz zum ornamentalen Element der Rosette, deren Einbindung in die protokorinthischen Dekore sich in mehreren Stufen vollzieht, lässt sich das ornamentale Modul des Flechtbandes, das sich – wie im vierten Kapitel dargelegt wurde³¹²⁶ – schon in frühen bronzezeitlichen

³¹²³ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 1ff.

³¹²⁴ Ein derartiges System wird in der ägyptischen Kunst bereits im Alten Reich mit Hilfe eines Rastersystems entwickelt. Die lange Gewöhnung an Raster erklärt andererseits, warum in der ägyptischen Kunst jede formale Änderung nur sehr langsam erfolgte und stets in dieses System integriert werden musste. Die Gewöhnung an bilateral- und horizontalsymmetrische Valenzen war zu eng, um sie in einer asymmetrischen Manier aufbrechen zu können.

³¹²⁵ Axial symmetrische Valenzen wandeln sich vom fundamentalen Darstellungsmodus zur geistigen Hilfskonstruktion sowohl für den Vasenmaler als auch für den Betrachter.

³¹²⁶ Siehe dazu auch den Abschnitt 4.2.2.2.3.4. über das Flechtmuster in Çatal Höyük.

orientalischen Dekoren findet, in der protokorinthischen Phase bereits in den frühen Vasendekoren in voll ausgebildeter Form nachweisen.³¹²⁷ Es besteht aus einem einzigen Musterelement, das in regulären Intervallen entlang einer Linie ad infinitum wiederholt werden kann, dessen einzelne Glieder sich jedoch auch lediglich zu zwei oder drei Gliedern zusammenschließen können, sodass ein finites Motiv entsteht.³¹²⁸ In Bezug auf die Ausrichtung ist das ornamentale Modul des Flechtbandes äußerst flexibel, da es sich sowohl in vertikaler als auch in horizontaler Form in das Dekor integrieren lässt. Das einzelne Kettenglied besitzt ebenso wie das finite, aus mehreren Gliedern zusammengesetzte Motiv eine rotationssymmetrische Valenz.³¹²⁹ Obgleich das Flechtband-Muster im Auge des Betrachters zunächst als eine bilateral- und horizontalsymmetrische Struktur wahrgenommen wird, verfügt es streng genommen über keine axialen Symmetrien. Denn wenn das Auge die analogen Linien eines Flechtbandes beidseits einer vertikalen Symmetrieachse verfolgt, so nimmt es wahr, dass die erste Linie auf der linken Seite vor der vertikalen Achse kreuzt, die analoge Linie auf der rechten Seite dieser Achse hingegen hinter der zweiten Linie kreuzt. Doch diese Konstruktion kann bei schmalen Ornamentstreifen vom Auge nur dann nachvollzogen werden, wenn das Flechtband nicht als lineares ornamentales Modul,³¹³⁰ sondern als flächiges ornamentales Modul präsentiert wird, d. h. wenn sich das Flechtband aus jeweils zwei parallel laufenden Linien konstituiert.

6.3.3.1.4.2.2. Die unterschiedlichen Funktionen des Flechtbandes in den protokorinthischen Dekoren

In dieser flächigen, streng genommen axial asymmetrischen Form wird es in den protokorinthischen Dekoren in unterschiedlichen Funktionen eingebunden. So erinnern Flechtbänder, die sich als vertikale Friese auf der Außenseite der vertikalen Henkel der Aryballoi in den frühen

³¹²⁷ Im Gegensatz zu der fehlenden symmetrischen Valenz des Flechtbandes verfügt der geometrische Vorläufer dieses Motivs, das doppelte Zickzack-Band, sowohl über eine eindeutige bilateralsymmetrische sowie über eine wahrgenommene horizontale Symmetrielinie, wenngleich auch hier aufgrund der Überkreuzung die horizontale Symmetrielinie streng genommen nicht vorhanden ist. Doch lässt sich das doppelte Zickzack-Muster auch als eine Reihung von Mach'schen Quadraten auffassen.

³¹²⁸ Zu dieser Definition siehe: Edward Harrington Lockwood, Robert Hugh Macmillan, *Geometric Symmetry*, Cambridge 1978, S. 13.

³¹²⁹ Eine Fähigkeit, die jedoch im a priori unendlichen Rapport der Friesform verloren geht.

³¹³⁰ Als lineares ornamentales Band findet es sich im griechischen Bereich besonders als trennende ornamentale horizontale Zone zwischen den einzelnen umlaufenden Tierfriesen; siehe dazu die Abbildung einer rhodischen Kanne in München bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 30. Die einzelnen Hasten der Flechtbänder bzw. der sogenannten Schleifenbänder sind so weit auseinander gezogen, dass es zu einer dem einfachen Zickzackband ähnlichen diagonalen Ausrichtung der Hasten kommt. Die Schleifen hingegen verkleinern sich und ziehen sich jeweils an die oberen und unteren Hastenenden zurück. Obgleich stets das Lot von der Mitte der oberen Schleife auf die Mitte zwischen zwei unten liegenden Schleifen gefällt werden kann, prägt sich vor allem aufgrund der diagonal stehenden Hasten eine diagonale Gleitsymmetrie im Auge des Betrachters aus, welche den Bewegungsimpuls der dazwischen liegenden Tierfriesen unterstützt. Siehe dazu auch die Abbildungen zeichnerischer Rekonstruktionen von Schleifenfriesen auf griechischen Vasendekoren unterschiedlicher Keramikzentren in der orientalisierenden Phase bei: Knud Friis Johansen, *Les Vases Sicyoniens*, Paris 1923, S. 117 Abb. 64-70.

protokorinthischen Dekoren finden, an die gegenständliche Struktur eines geflochtenen Henkels.³¹³¹ In der finiten Form, als mehrgliedriges Motiv hingegen wird das Flechtband vertikal als ornamentale Trennung zweier Metopenfelder³¹³² und horizontal als finites Motiv in Form einer liegenden Acht innerhalb des kompositen Schulterfrieses einiger Aryballoi zusammen mit Palmetten eingesetzt. In diesen Schulterfriesen werden zwei Kettenglieder als finite Module in Form einer liegenden Acht³¹³³ sowie zwei unvollständige Elemente dieses zweigliedrigen Moduls, die beidseitig des Henkelansatzes entspringen, durch Spangen miteinander verbunden, während Palmetten als äußere und rudimentäre Lotosblüten als innere Zwickelfüllung an den beiden Seiten der Spangen, in der freien Fläche zwischen den ganzen und halben Flechtband-Modulen sitzen.³¹³⁴ Wie vollständig die Adaptation und Integration des Flechtbandes in den protokorinthischen Dekoren vor sich geht, lässt sich an den kompositen Friesen der Folgezeit ablesen. Ist das finite Flechtband-Modul in den frühesten Beispielen noch eindeutig von den übrigen ornamentalen Elementen getrennt, sodass es einer Spange bedarf, um die einzelnen Module miteinander zu verbinden, so verschmilzt es wenig später mit den anderen ornamentalen Elementen zu rein ornamentalen, kompositen Friesen. Dadurch ist es dem Betrachter nicht mehr möglich, die einzelnen Elemente des Flechtbandes als singuläre Form, separiert von den übrigen ornamentalen Elementen wahrzunehmen.³¹³⁵ Man kombiniert das Flechtband in diesen kompositen Friesen mit bilateralsymmetrischen C-Bögen, die eine rudimentäre, symmetrisierte Spiralförmigkeit darstellen, mit reduzierten geometrischen, ebenfalls bilateralsymmetrischen Dreiecksformen, mit vegetabilen bilateralsymmetrischen Formen wie Palmetten und Lotosblüten³¹³⁶ und mitunter auch mit finiten rotationssymmetrischen Rosetten-Motiven.

³¹³¹ Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 3,1b und Taf. 11,2d.

³¹³² Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 1,2.

³¹³³ Friis Johansen leitet dieses Motiv von dem linearen Modul des Schleifenbandes ab: Knud Friis Johansen, *Les Vases Sicyoniens*, Paris 1923, S. 117 Abb. 65.

³¹³⁴ Knud Friis Johansen, *Les Vases Sicyoniens*, Paris 1923, Taf. XXI,6; ein ähnliches Dekor zeigt auch der Schulterfries eines weiteren Aryballos: Knud Friis Johansen, *Les Vases Sicyoniens*, Paris 1923, Taf. XXIX,1a.

³¹³⁵ So konstituiert sich der Schulterfries des für den Bostonmaler namensgebenden Bostoner Aryballos aus C-Bögen, deren Öffnungen nach außen gerichtet sind, wobei sich die Enden jedoch nicht in mehrfachen Bögen zu Voluten einrollen, sondern nach einer Einrollung in der Manier eines Flechtbandes unter dem jeweiligen C-Bogen hindurchgeführt werden, um sich anschließend zur Einrollung des nächsten C-Bogen zu konfigurieren. In den freigebliebenen Kreisflächen innerhalb der Einrollung sitzen Punktrosetten. Der Zwickel des zur Außenseite hin geöffneten C-Bogens ist mit einer achtblättrigen Palmetten gefüllt, die um ein horizontal, zwischen die beiden Einrollungen eines C-Bogens gelegte Spange horizontal gespiegelt werden. Die Verbindung zwischen zwei C-Bögen konstituiert sich jeweils – abgesehen von der Schleife des Flechtbandes – zum Hals des Gefäßes hin durch ein flächiges geometrisches Segment mit dreieckigem Abschluss und zum Rand der Schulter hin durch eine rudimentäre Lotosblüte mit drei weit auseinandergezogenen Spitzen. Siehe dazu die zeichnerische Rekonstruktion des Schulterfrieses des Bostoner Aryballos bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 11,2c.

³¹³⁶ Während sich Palmetten bereits in sehr frühen protokorinthischen Dekoren häufig finden, sind Lotosblüten im ersten Viertel des 7. Jahrhunderts nur selten anzutreffen. In der formalen Gestaltung der Lotosblüte folgen die protokorinthischen Vasenmaler nicht den orientalischen Vorbildern, sondern bilden eine eigene Variante aus, mit

Aufgrund der Integration dieser unterschiedlichen – sowohl was ihre symmetrische Struktur als auch was ihre formale Gestaltung betrifft – ornamentalen Elemente gehören die kompositen Flechtbandfriese der protokorinthischen Dekore zu den komplexesten kompositen Friesen der griechischen Vasendekore in der orientalisierenden Phase. Analoge kompositorische Merkmale weisen auch komposite finite Motive auf, die mitunter auch als Reihung³¹³⁷, in der Regel jedoch als großformatige Einzelmotive ohne flankierende Elemente oder als zentrales Element zwischen zwei figural darstellenden Motiven auftreten.³¹³⁸ Sowohl in den kompositen ornamentalen Friesen als auch in den kompositen finiten ornamentalen Motiven konfiguriert sich eine ornamentale Struktur, die für die Ausbildung einer vorwiegend vegetabil bzw. floral ausgerichteten Ornamentik in der Folgezeit richtungsweisend ist.³¹³⁹

6.3.3.1.4.2.3. Die Konstitution einer neuen ornamentalen Struktur:

das sogenannte Rankengeschlinge³¹⁴⁰

Wie die Untersuchung der melischen und der ostgriechischen Vasendekore in der orientalisierenden Phase gezeigt hat, verfügen die meisten dieser Dekore sowohl über finite komposite Motive als auch über primär infinite komposite ornamentale Bänder. Diese setzen sich aus – meist rudimentären bzw. um- oder abgewandelten – linearen Spiralmotiven, flächig gestalteten geometrischen Motiven, deren Form in der Regel aufgrund ihrer Funktion als Zwickelfüllung nur unvollständig ausgeprägt ist, oder vegetabilen Motiven zusammen.

Die dominanten Glieder dieser kompositen ornamentalen Systeme³¹⁴¹ sind die Spiralmotive. Sie³¹⁴² verfügen in den meisten Fällen über eine axialsymmetrische Valenz³¹⁴³ und umschließen gegitterte, rein geometrische und/oder florale Palmetten-Motive, die sich ihrerseits in der Regel

kantigem Boden und meist unterschiedlichen Kelch- und Füllblättern; siehe dazu auch: Christa Vogelpohl, Zur Ornamentik der griechischen Vasen des siebenten Jahrhunderts v. Chr. [Diss. München 1968], München 1972, S. 70ff.

³¹³⁷ Siehe dazu insbesondere die Reihungen mit finiten kompositen Flechtband-Motiven im obersten Schulterfries der Chigi-Kanne bei: Paolo Enrico Arias, Max Hirmer, Tausend Jahre Griechische Vasenkunst, München 1960, Taf. IV.

³¹³⁸ Die Konfiguration mit zwei flankierenden figural darstellenden Motiven findet sich jedoch erst in den Dekoren des Übergangsstils und in den korinthischen Dekoren. Für die protokorinthische Phase zitiert Payne nur zwei Beispiele; siehe dazu: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 30 Anm. 1.

³¹³⁹ Bereits Riegl hat auf die Bedeutung des Flechtbandes für die Ausbildung vegetabiler Friese hingewiesen: Alois Riegl, *Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 194; siehe dazu auch: Knud Friis Johansen, *Les Vases Sicyoniens*, Paris 1923, S. 115.

³¹⁴⁰ Dieser Terminus wurde von Riegl übernommen; siehe dazu: Alois Riegl, *Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 176.

³¹⁴¹ Dies gilt sowohl für die finiten kompositen Motive als auch für die kompositen Friesbänder.

³¹⁴² Im Gegensatz zu den Spiraldekoren in den frühen bronzezeitlichen Kulturen, in denen die Spiralen in der Regel nur über eine gleitsymmetrische Valenz verfügen.

³¹⁴³ Zu der stets vorhandenen bilateralsymmetrischen Valenz tritt häufig auch eine horizontalsymmetrische Valenz, sodass in diesen Fällen finite komposite Motive darüber hinaus auch über eine vierfache Rotationssymmetrie verfügen.

aus zwei Komponenten konstituieren, aus einem gegitterten Areal im Zentrum und davon strahlenförmig abgehenden flächig gemalten Blättern. Darüber hinaus dienen Palmetten auch – ebenso wie die gegitterten geometrischen Motive – als Zwickelfüllungen. Lotosblüten bzw. Lotosknospen findet man in diesen kompositen Bändern, die sich mit Hilfe geometrischer Motive konstituieren, nicht.

Stattdessen werden hängende Lotosblüten³¹⁴⁴ – meist alternierend mit Lotosknospen – in den melischen und in den ostgriechischen Dekoren häufig mit einem sehr alten Verbindungssystem, das bereits in der Bronzezeit für vegetabile Motive entwickelt wurde, den *arcaded stems*, in der einfachen oder in der vorgekreuzten Version, miteinander verbunden.³¹⁴⁵ Mitunter wählt man als lineare Bindungsglieder zwischen den Blütenmotiven hybride ornamentale Elemente, die sowohl die bilateralsymmetrischen Eigenschaften von geometrisierten Spiralelementen als auch die Fähigkeiten des Umschließens der *arcaded stems* aufweisen.³¹⁴⁶

Darüber hinaus finden sich Reihungen aus Lotosblüten³¹⁴⁷ oder aus Palmetten auch mit einer intermittierenden Wellenranke als verbindendem ornamentalem Modul. In einigen Fällen werden dabei die Lotosblüten alternierend aufrecht oder hängend eingesetzt, wodurch zu den bilateralsymmetrischen Valenzen der einzelnen Blüten ein diagonal gleitsymmetrisches Moment in Bezug auf die gesamte Friesstruktur tritt.³¹⁴⁸ In diesen Friesen besetzt man die Basis der Lotosblüten häufig mit einer hängenden Halbpalmette.³¹⁴⁹ Die horizontale Verbindung zweier vegetabler Motive, einem stehenden und mit einem mit der Spitze nach unten hängenden Motiv, wird der vegetabile Charakter beider – insbesondere der vegetabile Charakter der Blüte

³¹⁴⁴ Sowohl die Blüten als auch die Knospen werden in Verbindung mit den *arcaded stems* in der Regel in den melischen Dekoren hängend dargestellt. Dies gilt auch für die protokorinthischen Dekore. Erst in den korinthischen Dekoren werden Friese mit aufrecht stehenden Lotosknospen, die durch *arcaded stems* miteinander verbunden sind, üblich; siehe dazu auch: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 134f. Abb. 65.

³¹⁴⁵ Siehe dazu vor allem: Jessica Rawson, *Chinese Ornament. The Lotus and the Dragon*, London 1984, S. 203. Bereits Rawson weist darauf hin, dass dieses Verbindungssystem etwa gleichzeitig in zwei unterschiedlichen bronzezeitlichen Kulturen auftaucht, in den Dekoren der 18. Dynastie in Ägypten und in den minoischen Vasendekoren der Phase SM 1B. Nur wird es unterschiedlich genutzt. Während es in den ägyptischen Dekoren als vegetables Verbindungssystem bei Lotosblüten- Friesen eingesetzt wird, benutzt man es in den minoischen Dekoren zuerst zu einer Verbindung mit Spiralmotiven, also linearen geometrischen Motiven.

³¹⁴⁶ So umschreibt ein abgewandeltes Spiralmotiv mit auswärts eingedrehten Voluten eine hängende Lotosblüte. Aus den auslaufenden Voluten, die sich von der Lotosblüte entfernen, konstituiert sich die Basis einer aufrecht stehenden fünfblättrigen Palmette. In einer derartigen Friesanordnung findet zwar ein Wechsel in der Ausrichtung der Motive statt, ein Aspekt, der die Nähe des modifizierten Spiralmoduls zur Wellenranke belegt, doch dies entsteht nicht durch die Drehung eines formal gleichen Motivs, sondern lediglich durch die entgegengesetzte Ausrichtung eines zweiten, formal unterschiedenen Motivs. Auf eine rotationssymmetrische Valenz wird in diesen Strukturen verzichtet. Daher wird eine derartige Friesanordnung im Auge des Betrachters nicht als dynamisch, sondern als statisch wahrgenommen; siehe dazu die zeichnerische Umsetzung dieses Frieses bei: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 73 Abb. XI,41.

³¹⁴⁷ Dies gilt jedoch nicht für Lotosknospen.

³¹⁴⁸ Zu den unterschiedlichen Verbindungsmöglichkeiten siehe die Abbildungen der graphischen Schemata bei: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 73 Abb. XI.

³¹⁴⁹ Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 73 Abb. XI,4.

– reduziert bzw. eliminiert, da das Auge des Betrachters nicht mehr in der Lage ist, eine eindeutige Identifizierung von unten und oben innerhalb des gesamten, kompositen Lotosblüten-Palmetten-Kombination vorzunehmen.³¹⁵⁰

Als Folge dieser Nivellierung einer orthostatischen Orientierung werden derartig konstruierte Blütenfriese vom Betrachter in erster Linie nicht als vegetabile Formen, sondern als ornamentale Strukturen wahrgenommen, die in alternierendem Wechsel mit den intermittierenden Wellenranken verbunden sind.

Eine wichtige Vorstufe in Bezug auf die Einbindung des Flechtbandes³¹⁵¹ in die griechischen Vasendekore findet sich in einem melischen Fries³¹⁵², in welchem zwei breite Bänder hängende Lotosblüten gleichsam in den Fries einflechten. Das erste Band entspringt am tiefsten Punkt der hängenden Blüte, an dem auch eine gegenständige Palmette ansetzt, und konstituiert durch diesen Ausgangspunkt nicht nur die Bögen für die Voluten der Lotosblüten, sondern darüber hinaus auch die Voluten für die kleinformatigen Palmettenmotive.³¹⁵³ Dieses Band führt auf diagonalem Weg von der ersten Blüte weg und kreuzt dabei ein zweites Band, welches – analog dem ersten Band – ebenfalls am tiefsten Punkt der zweiten Lotosblüte entspringt. Anschließend dringt es auf der Höhe der rudimentär angelegten inneren Blütenblätter in den Kontur der zweiten Lotosblüte auf der einen Seite ein und bleibt als untere Begrenzung der beiden inneren Blütenblätter für den Betrachter auch beim Verlauf innerhalb der Blüte teilweise sichtbar, bevor es auf der gleichen Höhe wie beim Eintritt die Blüte auf der anderen Seite wieder verlässt. Analog wird bei jeder weiteren Blüte mit gerader Zahl verfahren. Das zweite Band hat diesen Vorgang analog bereits in der ersten Blüte vollzogen und setzt ihn in der dritten Blüte und in jeder weiteren Blüte mit ungerader Zahl fort. Beide Bänder kreuzen sich in der Mitte der Fläche, die zwischen den beiden Motiven liegt.³¹⁵⁴ Sowohl das Kreuzen der beiden Bänder als auch das kurzzeitige Verschwinden des jeweiligen Bandes hinter dem zentralen Blütenblatt³¹⁵⁵ vermittelt

³¹⁵⁰ Die Reduktion des vegetabilen Charakters erfolgt umso stärker, je gleichwertiger in Bezug auf die Höhe und die flächenmäßige Ausdehnung die beiden vegetabilen Motive sind.

³¹⁵¹ Zerlegt man ein stark ondulierendes Flechtband in einzelne Komponenten, so lassen sich diese auch als eine Aneinanderreihung von intermittierenden Wellenranken verstehen; siehe dazu auch: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 180.

³¹⁵² Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 73 Abb. XI,2.

³¹⁵³ Aufgrund dieser formalen Gleichheit zwischen ansonsten ungleichen Motiven beginnt im Auge des Betrachters ein Prozess des Verflechtens, der dazu führt, dass die statische Wahrnehmung der einzelnen Motive zugunsten einer dynamischen Wahrnehmung des gesamten Frieses mit seinen miteinander verflochtenen Motiven zurückdrängt.

³¹⁵⁴ Darüber hinaus laden die flächig gemalten Vierpässe, die entlang einer fiktiven vertikalen Symmetrieachse sitzen, dazu ein, den Fries unter dem Aspekt einer bilateralsymmetrischen Valenz zu betrachten.

³¹⁵⁵ Das Verschwinden der Bänder hinter den Lotosblüten einerseits und das Vorkreuzen der Bänder vor den Palmetten andererseits betonen die dominante Stellung der Lotosblüten und weisen den Palmetten einen geringeren Rang innerhalb dieser Friesstruktur zu.

dem Betrachter einen regelmäßigen, gleichsam mechanischen Flechtprozess. Gleichzeitig wird jedoch der Aspekt der Bewegung, der durch die Struktur des Flechtbandes im Auge des Betrachters erzeugt wird, aufgrund der Statik der in das Flechtband integrierten vegetabilen Elemente wieder zurückgenommen.³¹⁵⁶

Dieses komplexe komposit ornamentale System aus zwei miteinander verkreuzten Bändern³¹⁵⁷, die ihrerseits eng mit vegetabilen ornamental Elementen verbunden sind, entwickelt sich zu einer wichtigen ornamental Struktur in den protokorinthischen Vasendekoren.³¹⁵⁸

Verändert werden in den protokorinthischen Dekoren zunächst die größenmäßigen Relationen der beiden vegetabilen Motive. So gleicht man die Palmettengrößen an die Größen der Lotosblüten an und formt gleichzeitig die Lotosblüten um, indem man häufig auf das zentrale Blütenblatt verzichtet und stattdessen das Innere der Lotosblüte mit einer der Palmette ähnlichen Blattsequenz ausfüllt.³¹⁵⁹ Als Folge dieser Umwandlungen präsentieren sich die beiden Motive dem Betrachter als weitgehend ausgewogenes ornamentales System. Trotz der Äquivalenz der beiden Motive in Bezug auf ihre Größe und trotz ihrer in Teilbereichen analogen Gestaltung wird dennoch aufgrund ihrer topographischen Nähe und der dadurch gegebenen Vergleichsmöglichkeit im Auge des Betrachters ihre formale Unterschiedlichkeit hervorgehoben. Simultan zu dieser Wahrnehmung fördert die enge Bindung beider Motive an das Flechtband und der mit diesem ornamental Modul verbundene Mechanismus des Überkreuzens im Auge des Betrachters den Impetus, das diagonal weitergleitende, sich kreuzende Flechtband mit einer

³¹⁵⁶ Siehe dazu auch die Abbildung einer stark schematisierten Darstellung dieses Frieses bei: Knud Friis Johansen, *Les Vases Sicyoniens*, Paris 1923, S. 121 Abb. 87.

³¹⁵⁷ Als eine Vorstufe dieses Vorkreuzens kann ein rein ornamentaler Fries auf einem Aryballos des Boston-Malers angesehen werden; siehe dazu: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf.11,2c.

³¹⁵⁸ So findet sich ein weitgehend analoges Schema bereits im Dekor der Chigi-Kanne; siehe dazu die Abbildung einer schematischen Zeichnung bei: Knud Friis Johansen, *Les Vases Sicyoniens*, Paris 1923, S. 126 Abb. 102; siehe dazu auch die Abbildung eines Ausschnittes der Chigi-Kanne mit diesem Muster bei: Paolo Enrico Arias, Max Hirmer, *Tausend Jahre Griechische Vasenkunst*, München 1960, Taf.IV. Jedoch zeigt das weiße Muster auf schwarzem Grund im Dekor der Chigi-Kanne eine wichtige Variante: Die Band-Voluten der Palmette verlaufen nach einer kurzen Überlappung getrennt von dem diagonal abwärts führenden Band und biegen nach oben um und enden frei.

³¹⁵⁹ Nach Friis Johansen entsteht diese Verbindung zwischen der Lotosblüte und der Palmette aufgrund einer Kontamination zweier Typen, der eigentlichen Lotosblüte und der sogenannten Lilienblüte. Erst durch einen stärkeren Einfluss der richtigen Lotosblüte gelangt das dritte, zentrale Blatt in die Blüte hinein. Gleichzeitig merkt Friis Johansen an, dass sich das Zögern zwischen der Verwendung von zwei oder drei zentralen Blättern während der gesamten protokorinthischen Phase nachweisen lässt: Knud Friis Johansen, *Les Vases Sicyoniens*, Paris 1923, S. 124f. In Anbetracht der Tatsache, dass die Palmette in den protokorinthischen Dekoren größenmäßig der Lotosblüte angeglichen wird, muss die formale Angleichung der Lotosblüte an die Palmette jedoch in erster Linie als ein Streben nach Kongruenz verstanden werden, das aus einer in den geometrischen Dekoren erwachsenen Fähigkeit, Kompatibilität innerhalb unterschiedlicher geometrischer Formen herzustellen, nun auch bei kurvilinearen vegetabilen Formen angewandt wird. Die Angleichung der Lotosblüte an die Palmette lässt sich auch damit begründen, dass die Palmette die frühere vegetabile Form ist, die in den protokorinthischen Vasendekore eingesetzt wird: Christa Vogelpohl, *Zur Ornamentik der griechischen Vasen des siebenten Jahrhunderts v. Chr.* [Diss. München 1968], München 1972, S. 70.

chiastischen Wahrnehmung der eingebundenen Motive zu verbinden, und daher richtet sich die Aufmerksamkeit des Betrachters weniger auf das statische, bilateralsymmetrisch konstruierte Doppel-Motiv, das sich aus einer Lotosblüte und einer Palmette zusammensetzt, sondern seine Blicke folgen vielmehr der gleitsymmetrischen Valenz der beiden Motive³¹⁶⁰, die sich ihm in einem alternierenden Wechsel – jeweils zwischen aufrecht stehender und hängender Position – der beiden Motive offenbart.³¹⁶¹

6.3.3.1.4.3. Finite ornamentale Motive

Die wenigen finiten Motive, die sich bereits in den protokorinthischen Dekoren aufzeigen lassen, können zwei unterschiedlichen strukturellen Funktionen zugeordnet werden. Zum einen fungieren sie als bilaterale Symmetrieachsen zwischen antithetischen figural darstellenden Motiven. In diesem Kontext finden sich meist geometrische Konfigurationen wie mehrere übereinandergestellte Rhomben, flankiert von Dreiecken, deren Basisseiten nach außen gerichtet sind und deren Spitzen auf das Spatium zeigen, das zwischen zwei vertikal übereinandergestellten Rhomben entsteht.³¹⁶² Eine analoge Konfiguration weisen bereits einige vertikale Ornamentreihen auf, die als vertikale ornamentale Gliederungselemente³¹⁶³ zwischen figural darstellenden Elementen in den frühesten protokorinthischen Dekoren eingesetzt werden.³¹⁶⁴ In der Regel verzichtet man jedoch in den figural darstellenden Friesen mit zoomorphen Motiven auf bilateralsymmetrische ornamentale Motive als Kennzeichnung einer vertikalen

³¹⁶⁰ Betrachtet man derartige Rankengeschlinge als parataktische Einheiten, so können die Doppelmotive und der mit ihnen verbundene Abschnitt des Rankengeschlinges auch als finite komposite zweifach rotationssymmetrische Motive aufgefasst werden.

³¹⁶¹ Die Wahrnehmung des gleitsymmetrisch verschobenen analogen Motivs dominiert vor der Wahrnehmung eines heterogenen kompositen Motivs, obwohl dieses Kompositum über eine bilateralsymmetrische Valenz verfügt.

³¹⁶² Siehe dazu die Abbildung der Abrollung eines Frieses aus dem Dekor eines Aryballos aus dem British Museum bei: Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, Abb. 19,2; siehe dazu auch: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, Taf. 3,1. Das Rhombenmotiv bildet die bilaterale Symmetrieachse zwischen zwei antithetischen Sphingen, die – flankiert von zwei nicht analog gestalteten Löwen – die Mittelpartie [gegenüber dem Henkel] des Hauptfrieses bilden. Einen ähnlichen Aufbau zeigt auch der Hauptfries eines Aryballos aus Boston: Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, Abb. 19,5-6. Das finite Motiv in dem Fries des Londoner Aryballos beginnt bereits über den Füßen der Sphingen und reicht bis zur Höhe des Stirnansatzes reicht. Ähnliches gilt auch für die Löwengruppe. Eine Olpe aus München hingegen präsentiert mit zwei antithetischen Sphingen im obersten Fries ein verkürztes Füllmotiv, in welchem drei statt der sonst üblichen vier Rhomben zu einem zusammenhängenden finiten Flächenornament zusammengezogen werden; siehe dazu: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf.16,1. Nur aus zwei Rhomben und zwei flankierenden Dreiecken konstituiert sich das Füllmotiv, welches der figural darstellende Hauptfries im Dekor eines Aryballos aus Boston zeigt: Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, Abb. 9,5.

³¹⁶³ Sie haben gleichsam die Funktion eines Triglyphen-Paneels zwischen den Feldern mit figural darstellenden Motiven, sodass die gesamte Konfiguration als Metopen-Triglyphen-Fries aufgefasst werden kann, obwohl die eingestellten Motive insgesamt eine Reihung asymmetrischer Motive darstellen, die weder innerhalb ihres jeweiligen Feldes zentriert eingestellt sind noch einen formalen Bezug zueinander aufweisen.

³¹⁶⁴ Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, Abb. 6,4 und 6.

Symmetrieachse zwischen zwei antithetischen Figuren und stellt stattdessen eine Rosette, die mitunter etwas größer als die umgebenden Füllrosetten gezeichnet ist, zwischen die beiden Figuren.³¹⁶⁵ Das Augenmerk des Betrachters richtet sich bei einer zentral zwischen eine antithetisch ausgerichtete Figurengruppe gesetzte Rosette weniger auf ihre rotationssymmetrische Valenz, sondern vielmehr auf ihre axialen Symmetriewertigkeiten. Anders verhält es sich hingegen, wenn eine Rosette als trennendes Element zwischen analogen oder heterogenen Gliedern eines Frieses eingestellt wird. In diesem Fall wird die rotationssymmetrische Valenz der Rosette als auffälligstes Merkmal wahrgenommen, da diese Valenz den bereits vorhandenen Bewegungsimpuls des Frieses unterstützt.³¹⁶⁶ Der Aspekt der Bewegung, der durch den Einsatz eines finiten ornamentalen rotationssymmetrischen Motivs gefördert wird, stellt die zweite wichtige Funktion dar, welche finite Motive in den protokorinthischen Dekoren ausüben.³¹⁶⁷ Sowohl eine ausgeprägte bilateralsymmetrische Valenz als auch rotationssymmetrische Eigenschaften weisen finite komposite Motive auf, die sich aus Flechtband-Elementen und vegetabilen Motiven konstituieren. Sie können daher auch komplexe strukturelle Aufgaben wahrnehmen, doch derartige Motive finden sich erst in den Dekoren des Übergangsstils³¹⁶⁸ und in den korinthischen Dekoren.³¹⁶⁹

³¹⁶⁵ Siehe dazu die Abbildung einer Platschkanne, die im zentralen Fries zwei antithetische Hirsche beim Äsen zeigt. Eine Rosette steht über den beiden zu Boden gebeugten Köpfen: Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, Abb. 15,4.

³¹⁶⁶ So ist eine Speichenrosette in die Gruppe der laufenden Steinböcke auf einem der beiden dunkelgrundigen Friese im Dekor des Vasenkörpers der Chigi-Kanne eingestellt: Knud Friis Johansen, *Les Vases Sicyoniens*, Paris 1923, S. 117 Taf. XL,1e.

³¹⁶⁷ Dabei muss es sich nicht immer um eine Rosette handeln. So trennen drei Voluten, die zu einer Triskele gehören, einem Motiv, das zwar keine bilateralsymmetrische Valenz besitzt, jedoch ebenso wie die Rosette über eine rotationssymmetrische Valenz verfügt, zwei Jagdfriese innerhalb des Dekors des sogenannten Macmillan-Aryballos, ohne jedoch die bewegten Tierfiguren im Auge des Betrachters zum Stillstand zu bringen. Siehe dazu die Abbildung der Fries-Abrollung des Vasenkörpers bei: Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, Abb. 22,1.

³¹⁶⁸ Das vierfache Lotosmotiv taucht bereits in Dekoren des Übergangsstils, das doppelte Lotosmotiv erst in frühen korinthischen Dekoren auf: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 145f. Abb. 52-53. Auch an der Entwicklung vom Lotos-Vierpass zum doppelten Lotos lässt sich wieder das schon öfter nachgewiesene Verhalten aufzeigen, dass sich komplexe vegetabile Systeme über das Modul eines vegetabilen Vierpasses ausbilden, der daher eine wichtige ornamentale Vorstufe für eine Vegetabilisierung gewisser ornamentaler Motive darstellt.

³¹⁶⁹ Eine Sonderstellung nimmt das bilateralsymmetrische Mittelornament zwischen zwei antithetischen Greifen auf dem figural darstellenden Fries im Dekor eines Alabastrons aus dem British Museum ein: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, Taf. 3,3. Das komposite finite Motiv besteht aus zwei Paar vertikal ausgerichteten, übereinander gesetzten, mit Spangen an den Spiralvoluten verbundenen Spiralhaken, wobei sich zwischen jedem Paar eine Fläche konstituiert. Eine kleinere Fläche entsteht im Zwischeraum zwischen dem ersten und zweiten Spiralhakenpaar. In jede der drei entstandenen Flächen ist ein Rhombus eingestellt. Die untere und obere Zwickelfüllung des kompositen Motivs wird von einer Palmette besetzt. Die Verwendung der Spiralhaken lässt an einen ostgriechischen oder kykladischen Einfluss denken.

6.3.3.1.4.4. Die Bedeutung der Polychromie in den protokorinthischen Vasendekoren

Wie die bisherige Analyse der protokorinthischen Vasendekore gezeigt hat, konstituieren sich die Dekore in Bezug auf die Ausbildung von Symmetrien aus formal heterogenen figural darstellenden und ornamentalen Elementen, die Gruppen mit unterschiedlichen, zum Teil äußerst komplexen symmetrischen Valenzen bilden. Trotz dieser strukturellen Vielfalt präsentiert sich jedoch das Dekor insgesamt dem Auge des Betrachters als geschlossene formale Gestaltung. Dafür sorgt neben einer strengen Registereinteilung, einer einheitlichen Füllornamentik und einer größenmäßigen Angleichung der unterschiedlichen ornamentalen und figural darstellenden Motive insbesondere der Einsatz der Farbe, der unabhängig von den unterschiedlichen figural darstellenden und ornamentalen Strukturen erfolgt.³¹⁷⁰ In den meisten Untersuchungen zur korinthischen Vasenmalerei wird die Ausbildung der Polychromie in den korinthischen Dekoren zwar lediglich als ein Reflex einer zeitgenössischen monumentalen Malerei aufgefasst.³¹⁷¹ Doch in den späten protokorinthischen sowie in den korinthischen Vasendekoren lässt sich ein äußerst versierter Umgang mit der Farbe nachweisen, der sich analog zu den symmetrischen Strukturen der jeweiligen Vasendekore verhält bzw. mit diesen korrespondiert und daher keineswegs als eine bloße Nachahmung großformatiger Malerei³¹⁷² bewertet werden sollte.

Die Exposition der farblichen Gestaltung beginnt in der Sockelzone bei den meisten Gefäßdekoren mit dem Schwarz-Weiß-Kontrast eines einfachen oder doppelten Strahlenfrieses.³¹⁷³ Dieser Kontrast lässt sich durch die horizontal umlaufenden schwarzen Bänder und mitunter

³¹⁷⁰ Die polychrome Gestaltung der Vasen entwickelt sich erst im zweiten Viertel des 7. Jahrhunderts und wird meist auf eine Nachahmung der großfigurigen Malerei zurückgeführt. Siehe dazu vor allem: Gerald P. Schaus, *The Beginning of Greek Polychrome Painting*, JHS 108, 1988, S. 107ff. Schaus setzt sich im ersten Teil seines Aufsatzes mit der Behauptung von Plinius [N.H. VII 205, XXXV 16] auseinander, dass der Ursprung der polychromen Malerei in Ägypten liege, und dass die Idee der polychromen Malerei von Ägypten nach Griechenland und nach Etrurien gelangt sei. Da polychrome Dekore etwa zeitgleich in fünf unterschiedlichen Vasenzentren auftauchen, geht Schaus davon aus, dass es zu dieser Zeit bereits griechische Vorlagen in monumentaler Malerei gegeben habe und zieht für seine Argumentation die Beschreibungen früher monumentaler Darstellungen bei Plinius heran. Während Schaus die protokorinthische Vasenmalerei nur als Nachahmer begreift, betont Amyx in einem Aufsatz, dass – unabhängig von eventuell vorhandener monumentaler Malerei – eine eigene kreative Gabe in der korinthischen Vasenmalerei nicht geleugnet werden könne. Siehe dazu: Darrell A. Amyx, *Archaic Vase-Painting vis-à-vis „Free“ Painting at Corinth*, in: Warren G. Moon, *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison, Wisconsin 1983, S. 37-52; siehe dazu auch: Ernst Buschor, *Griechische Vasen*, München 1940, S. 29.

³¹⁷¹ Siehe dazu u. a.: Tom Rasmussen, *Corinthian and the Orientalising Phenomenon*, in: Tom Rasmussen, Nigel Spivey, *Looking at Greek Vases*, Cambridge 1991, S. 68.

³¹⁷² Zumal diese großformatige Malerei – abgesehen von den Metopen von Thermos – lediglich auf die Textstelle von Plinius N.H.XXXV,15 zurückgeführt werden kann.

³¹⁷³ Strahlenfriesen zeigen bereits einige Dekore der Cumae-Gruppe: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 3,1a-1d. Einige frühe Strahlenfriesen in den Dekoren der Aryballoi zeigen im oberen Register des Strahlenfrieses anstelle der Strahlen noch gelängte Spiralhaken: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 2,4-5b. In Relation zum runden Gefäßboden betrachtet, können auch die Strahlenfriesen als finites rotationssymmetrisches Motiv angesehen werden.

auch durch die horizontal umlaufenden Bänder im Schachbrettmuster³¹⁷⁴, welche die einzelnen Friese voneinander trennen, über die gesamte Dekorfläche des Vasenkörpers hin verfolgen. Bei den Kannen geht der Farbkontrast im Bereich des Halses, der Mündung und des Henkels in eine monochrome schwarze Fläche über. Abgesehen vom Strahlenfries der Sockelzone und den horizontal umlaufenden Bändern sind es vor allem die schwarzfigurigen figural darstellenden Motive mit ihren hellgrundigen Ritzungen, die ebenfalls diesen Farbkontrast aufweisen. Dazu tritt in den figural darstellenden Motiven als dritte Farbe Rot. Während bei den figural darstellenden, meist zoomorphen Motiven³¹⁷⁵ die schwarze Farbe das Übergewicht über die rote Farbe behält, stellt sich bei den als finiten Füllmotiven dienenden Rosetten ein Gleichgewicht zwischen Rot und Schwarz³¹⁷⁶ ein.³¹⁷⁷ Erst in den späteren korinthischen Dekoren erweitert sich aufgrund von Ritzungen die Farbskala der Rosetten um die helle Grundfarbe. Anders verhält sich die Entwicklung der Farbgestaltung bei den Bändern und finiten Elementen, die sich aus Rankengeschlingen konstituieren. Während in den frühen Dekoren die Vorstufen der Rankengeschlinge meist monochrom gehalten sind, entweder schwarz mit Ritzungen³¹⁷⁸ oder weiß auf schwarzem Grund³¹⁷⁹, zeigen die späteren Rankengeschlinge der korinthischen Dekore (abgesehen von den hellgrundigen Ritzungen in den vegetabilen Komponenten) einen regelmäßigen Farbwechsel von Rot und Schwarz.³¹⁸⁰ Den polychromen ornamentalen Abschluss des Vasenkörpers, in welchem die drei verwendeten Grundfarben noch einmal regelmäßig nebeneinander gesetzt und damit auch für das Auge des Betrachters zusammengefasst werden, bildet

³¹⁷⁴ Siehe dazu u. a. ein Fragment eines Aryballos in Boston bei: Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, Taf. 20,5; siehe dazu auch zwei Fragmente im Übergangsstil des Ägina-Malers in Ägina bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 27,3-4.

³¹⁷⁵ Erst in den korinthischen Dekoren dissoziieren auch die menschlichen Figuren in regelmäßig wechselnde rote und schwarze Farbflächen; siehe dazu u. a. die kriegerische Szene auf der Rückseite des Eurytos-Kraters bei: Denoyelle Martine, *Chefs-d'oeuvre de la céramique grecque dans les collections du Louvre*, Paris 1994, S. 38, Abb. 14.

³¹⁷⁶ Siehe dazu den regelmäßigen Wechsel zwischen Rot und Schwarz in den Speichenrosetten im Dekor eines Aryballos des Torr-Malers bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 14,1a-1c.

³¹⁷⁷ Auf den mit schwarzem Glanzton überzogenen Vasen werden die Speichenrosetten und später die Punktrosetten in weißer Farbe aufgetragen; siehe dazu die Abbildung einer Olpe aus der Villa Giulia bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 7,1.

³¹⁷⁸ Siehe dazu die Ritzungen auf der frühen protokorinthischen Oinochoe der Cumae-Gruppe aus Neapel bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 31,1a-1d.

³¹⁷⁹ In Weiß auf schwarzem Grund präsentiert sich das Rankengeschlinge im Halsbereich der Chigi-Kanne: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 25.

³¹⁸⁰ Siehe dazu die Abbildung eines mittelkorinthischen Kolonettenkrater aus dem Louvre bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. XI.

häufig ein Zungenfries³¹⁸¹ in einem alternierenden Farbwechsel in Rot und Schwarz, wobei die einzelnen Zungenelemente durch den hellen Grund der geritzten Konturen voneinander getrennt sind.³¹⁸² Insbesondere bei den schwarzgrundigen Vasendekoren wird die polychrome Gestaltung mit einem zunehmend dichteren, pastoserem Farbauftrag im letzten Viertel des 7. Jahrhunderts noch um die Farbe Gelb verstärkt.³¹⁸³ Das starke Interesse an Farbe führt in der Folgezeit zunächst zu einer stärkeren Ausprägung der Füllornamentik, die nun die meisten Flächen, welche von den figural darstellenden Motiven ausgespart worden sind, ausfüllt, und später zu einem orangefarbenen Überzug des gesamten Gefäßkörpers.³¹⁸⁴

Der stringente Einsatz der Farbe, der sich konsequent über die Registereinteilung hinweg verfolgen lässt, deutet daraufhin, dass auch die Polychromie in den protokorinthischen Dekoren eine Folge der Ausbildung von komplexen symmetrischen Systemen in der geometrischen Phase darstellt. In diesen Dekoren konstituierten sich allmählich Symmetrieachsen, die über eine Registereinteilung hinweg Relevanz im Auge des Betrachters erlangen und damit zur Wahrnehmung eines einheitlichen ornamentalen Gitternetzes führen. In den protokorinthischen Dekoren ist es in erster Linie nun nicht mehr die Form, sondern die Farbe, welche zur Wahrnehmung eines einheitlichen, flächendeckenden Dekors beiträgt.³¹⁸⁵

6.3.3.2. Die korinthische Vasenmalerei

Auch in der Phase des Übergangs von der protokorinthischen zur korinthischen Vasenmalerei und in der seit ca. 620 v. Chr. allmählich beginnenden korinthischen Vasenmalerei setzt sich die polychrome Gestaltung der Dekore nicht nur fort, sondern bezieht sogar weitere Bereiche des Dekors mit ein.³¹⁸⁶ So löst sich nun auch der seit der protogeometrischen Phase kanonisch gewordene Hell-Dunkel-Kontrast der geometrischen Muster in einer Buntfarbigkeit auf³¹⁸⁷, ein

³¹⁸¹ Auf der Oberseite der Lippe einiger früher Aryballoi wird ein Zungenband mit einem hängenden Strahlenfries kombiniert, wodurch die enge formale Beziehung zur Basiszone deutlich wird: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 5,2b.

³¹⁸² Siehe dazu die Abbildung einer Oinochoe des Vatikan-Malers aus den Vatikanischen Museen bei: John Boardman, *Die Keramik der Antike*, Freiburg 1985, S. 192.

³¹⁸³ Ernst Buschor, *Griechische Vasen*, München 1940, S. 30.

³¹⁸⁴ Auch Boardman führt den orangefarbenen Überzug in erster Linie auf ästhetische Gründe zurück: John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 183; anders hingegen: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume II: Commentary: The Study of Corinthian Vases*, Berkeley u. a. 1988, S. 387.

³¹⁸⁵ Wobei die Farbe gleichzeitig zu einer Reduzierung der symmetrischen Valenzen im Auge des Betrachters beiträgt.

³¹⁸⁶ Während es sich bei den späten protokorinthischen Vasendekoren meist um Malereien im Miniaturstil handelt, werden in den korinthischen Dekoren auch großformatigere figurale Szenen polychrom gestaltet; siehe dazu auch: John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 182.

³¹⁸⁷ Siehe dazu u. a.: Ernst Buschor, *Griechische Vasen*, München 1940, S. 67. Eine Präferenz der Farbe Weiß kennzeichnet insbesondere die Dekore der späten korinthischen Phase: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 56 und 59. Dies führt so weit, dass auch Männer mit weißem Inkarnat, welches in der Regel den Frauen vorbehalten ist, dargestellt werden, wenn den Vasenmalern die Konzentration von Schwarz innerhalb des gesamten Dekors zu hoch war.

Vorgang, durch den die symmetrische Valenz dieser Muster in der Regel herabgesetzt wird³¹⁸⁸, während gleichzeitig die integrierende Funktion der Farbe noch stärker zum Ausdruck kommt.³¹⁸⁹ Dies zeigt sich auch in dem orangefarbenen Überzug, mit dem man in den späteren korinthischen Dekoren stets die wichtigsten Zonen der Vasenoberfläche überzieht,³¹⁹⁰ und in den dunkelfarbenen Dekoren, in denen der schwarze Glanzton die Grundfarbe des Dekors bildet.³¹⁹¹

6.3.3.2.1. Die formale Gestaltung der Dekore

Formal zeichnen sich die Dekore insgesamt durch eine Gleichgewichtigkeit zwischen figural darstellenden Zonen, kompositer Ornamentik mit integrierten vegetabilen Motiven und streng geometrischen Mustern aus. Was die figural darstellende Dekorzone betrifft, so nimmt die Anzahl der Darstellungen mit menschlichen Figuren, die darüber hinaus auch meist größer als in den protokorinthischen Dekoren gezeichnet werden, stetig zu. In den Zonen mit Tierfriesen, die man weiterhin mit einer Füllornamentik kombiniert, werden zwar einige neue zoomorphe Motive eingeführt, doch insgesamt wird die Artenvielfalt in diesen Dekorzonen stark reduziert. Nachdem zunächst die Größe der Tierdarstellungen – analog der Darstellung der menschlichen Figuren – ebenfalls zunimmt, verringert sich in der fortgeschrittenen korinthischen Phase allmählich die Höhe der Tierfriese. Auch verbannt man sie häufig in die Sockelzone und setzt an ihre traditionelle Position einen Reiterfries. Trotz dieser Veränderungen finden sich Dekore mit Tierfriesen bis in die späte korinthische Phase hinein, jedoch in einer strukturell modifizierten Friesform. Aus den umlaufenden Tier-Reihungen werden lockere Dreiergruppen und/oder antithetische Zweiergruppen³¹⁹² mit einer eingeschlossenen dritten Figur, ein Vorgang,

³¹⁸⁸ Siehe dazu die Abbildung einer spätkorinthischen Halsamphora bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. XIV. In diesem Dekor sind die sich kreuzenden Linien eines Gitterfrieses, der im unteren Teil des Vasenkörpers das Bildfeld von unten horizontal begrenzt und den vom Hals abgesetzten Mündungsteil außen bedeckt, alternierend mit schwarz und rot ausgemalten Kreisflächen bedeckt. Kleinere weiße Kreisflächen sind jeweils in die Zentren der Gitter eingestellt. Aufgrund der unterschiedlich farbigen Kreisflächen reduziert sich die rotationssymmetrische Valenz von einer ursprünglich vierfachen auf eine dreifache rotationssymmetrische Valenz; siehe dazu auch: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle and London 1988, S. 76.

³¹⁸⁹ Auch die Dissoziation der breiten horizontal umlaufenden schwarzen Streifen, welche die einzelnen horizontalen Register voneinander trennen, in feinere Streifen in Rot und Gelb, später auch in Weiß, trägt mit zum integrativen Moment der Farbe bei.

³¹⁹⁰ Ernst Buschor, *Griechische Vasen*, München 1940, S. 67; Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 58.

³¹⁹¹ Siehe dazu u. a.: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 129; und: John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 193 Abb. 382.

³¹⁹² Zu einer statischen Wahrnehmung tragen auch die sitzenden Positionen der antithetischen Tiergruppen bei. So werden Sphingen in den korinthischen Dekoren meist in sitzender Position gezeigt; siehe dazu u. a.: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 22, 1a und 23, 1.

der im Auge des Betrachters zu einer statischen Wahrnehmung der Friesfiguren führt, zumal die Füllornamentik sich größtmäßig den figural darstellenden Motiven annähert.

6.3.3.2.2. Die symmetrische Struktur der korinthischen Vasendekore

Nicht nur formal, sondern auch in Bezug auf die symmetrischen Strukturen stellt sich in den korinthischen Vasendekoren eine Gleichgewichtigkeit zwischen unterschiedlichen symmetrischen Valenzen ein, die dadurch entsteht, dass gleitsymmetrische und diagonal gleitsymmetrische Systeme in engen Kontakt zu bilateralsymmetrischen Systemen treten. Diese neue Kombinationsfähigkeit lässt sich sowohl für figural darstellende als auch für rein ornamentale Dekorzone nachweisen. In den figural darstellenden Zonen lösen sich die umlaufenden Friese – dies gilt insbesondere für die zahlreichen umlaufenden Tierfriese – in einzelne Gruppen auf, wodurch die gleitsymmetrische Struktur der Friese und der dadurch im Auge des Betrachters hervorgerufene Bewegungsimpetus der einzelnen Friesfiguren reduziert wird. Stattdessen konfigurieren sich bilateralsymmetrische Gruppierungen, die einen statischen Aspekt in das dynamische Prinzip der Reihung tragen.

In den umlaufenden kompositen ornamentalen Bändern, dem sogenannten Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge,³¹⁹³ ist es vor allem das diagonal gleitsymmetrische Element, das zunächst aufgrund der Integration des Flechtbandes in die kompositen ornamentalen Module gestärkt wird, bald jedoch – analog den Vorgängen in den figural darstellenden Dekoren – zu bilateralsymmetrischen Valenzen umgebildet wird. Diese Veränderungen entwickeln sich zum einen aufgrund des allmählich bevorzugten inversiven Einsatzes des gleichen vegetabilen Motivs als Doppelmotiv anstelle der Kombination zweier unterschiedlicher vegetabiler Motive³¹⁹⁴ und zum anderen aufgrund einer zunehmenden Symmetrisierung des Flechtbandes. Beide Komponenten führen darüber hinaus zur Ausbildung einer horizontalen Symmetrieachse, weshalb insbesondere die spätkorinthischen Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge in Bezug auf ihre bilateral- und horizontalsymmetrischen Valenzen eine große Ausgewogenheit zeigen.

³¹⁹³ Im Gegensatz zu einigen Untersuchungen zu Vasendekoren, die den Terminus Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge lediglich für finite komposite Motive mit vegetabilen Komponenten und flechtband- bzw. rankenähnlichen Strukturen gebrauchen, ist in der vorliegenden Untersuchung dieser Terminus für friesähnliche Strukturen bzw. für Bänder reserviert. Auf den sonst üblichen Terminus Lotos-Palmetten-Kette wird erst in der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei zurückgegriffen, nachdem die Flechtbandstrukturen einer Kette aus einzelnen Ösen ähnliche, symmetrische Formen angenommen haben.

³¹⁹⁴ Diese Anordnung wird auch als gegenständig bezeichnet: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 181.

6.3.3.2.3. Die figural darstellenden Motive in den Dekoren

6.3.3.2.3.1. Die zoomorphen Figuren

Bereits in der Phase des Übergangs vom protokorinthischen zum korinthischen Stil bedecken die einzelnen zoomorphen Motive³¹⁹⁵ größere Flächen, da sie sowohl an Höhe als auch an Länge zunehmen.³¹⁹⁶ Dies hat zur Folge, dass die Binnenritzungen und die farbig abgesetzten Areale innerhalb der geritzten Körperkonture weniger fein ausgeführt werden. In einigen Untersuchungen zur korinthischen Keramik wird daher sowohl die zunehmende Größe der zoomorphen Motive als auch die daraus resultierende gröbere Zeichnung als Ursache dafür angesehen, dass in dieser Phase eine Veränderung des Repertoires an zoomorphen Motiven stattfindet und dass man diejenigen Motive bevorzugt, die sich besser in das veränderte figurale Darstellungsschema einfügen lassen.³¹⁹⁷ Bei dem am häufigsten eingesetzten neuen zoomorphen Motiv, dem Panther³¹⁹⁸, der allmählich die Figur des Löwen in den zoomorphen Friesen verdrängt, fällt jedoch darüber hinaus eine wichtige strukturelle Veränderung im Vergleich mit den zoomorphen Motiven der protokorinthischen Dekore auf. Im Gegensatz zu den übrigen figural darstellenden zoomorphen Motiven zeichnet sich der Panther durch eine frontale Darstellung des Kopfes aus und verfügt daher im Kopfbereich über eine bilateralsymmetrische Valenz.³¹⁹⁹ Dass es sich bei dieser Symmetrisierung eines wichtigen Teilbereiches einer zoomorphen Figur nicht nur um eine eher zufällige erfinderische Laune eines korinthischen Vasenmalers handelt, sondern um eine bewusst intendierte Veränderung, dafür spricht die konsequente Nutzung dieses bilateralsymmetrischen Aspektes in den korinthischen Dekoren. Es ist daher zu vermuten, dass es weniger die gröbere Zeichnung ist – wie Cook annimmt –, sondern eher die Struktur des Panther-Motivs mit der bilateralsymmetrischen Valenz des Kopfes, die

³¹⁹⁵ Dies gilt sowohl für die Frieze als auch für die einzelnen Tierfiguren auf den Aryballoi und den Alabastra.

³¹⁹⁶ Cook deutet diesen Vorgang zum einen als eine Reaktion gegen den Miniaturstil, zum anderen als eine Nachlässigkeit der Vasenmaler, die nur noch schnell die Fläche füllen wollen: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 52. Auch Boardman meint, dass die Vasenmaler durch die Längung der einzelnen Figuren eine Reduzierung der Figuren und damit auch eine Reduzierung der aufwendigen Kopfdarstellungen erreichen wollten: John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 182.

³¹⁹⁷ Siehe dazu vor allem: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 52.

³¹⁹⁸ Auffällig ist an den zahlreichen Panther-Figuren auch ein regelmäßiger Farbwechsel von Rot und Schwarz in den Körperpartien; siehe dazu u. a. das Fragment einer korinthischen Kotyle oder Pyxis aus Ägina mit einem regelmäßigen Farbwechsel durch diagonale Streifen im Bereich des Rücken und der Flanken bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 53,2.

³¹⁹⁹ Eine analoge Kopfgestaltung zeigt nur noch die Eule, ebenfalls eine neue Figur innerhalb des zoomorphen Repertoires: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 61,2. Doch die Eule wird in der Regel nicht als flankierendes Motiv, sondern nur als zentrales Motiv zwischen zwei einander zugewandten zoomorphen Figuren eingesetzt.

ihn zu einem beliebten zoomorphen Motiv macht.³²⁰⁰ Dies spräche dafür, dass es sich bei der figuralen Darstellung des Panthers um eine bewusst konstruierte Figur handelt, die sich für intendierte bilateralsymmetrische Konfigurationen in den figural darstellenden Dekoren besonders eignet.³²⁰¹ So dient die Figur des Panthers z. B. als Ausgangsfigur für eine hybride Figurengruppe, indem man zwei antithetische Körper, die meist als Panther-Vogel-Hybride gestaltet sind, mit einem einzigen Pantherkopf versieht.³²⁰² Auch in Bezug auf ihre symmetrische Struktur präsentieren sich derartige Figurengruppen als hybride Konfigurationen, da sie ein Kompositum aus einer rein antithetischen Figurenanordnung ohne bilateralsymmetrisch besetzte Mitte im Bereich der beiden Körper und aus einer Figurenanordnung mit bilateralsymmetrisch besetztem Zentrum im Bereich des Kopfes darstellen.

Wesentlich häufiger als für die Darstellung hybrider Panther-Gruppen nutzt man die bilateralsymmetrische Valenz des Panther-Kopfes für antithetische Pantherdarstellungen, zwischen die ein zentrales kompositives Motiv, in der Regel in der Struktur eines Vierpasses, eingestellt wird.³²⁰³ In diesen Darstellungen verstärken die bilateralsymmetrischen Valenzen der beiden Pantherköpfe die axiale Mitte des kompositen Motivs und verhindern gleichzeitig eine Präferenz der gleichfalls vorhandenen rotationssymmetrischen Valenz dieses Motivs im Auge des

³²⁰⁰ Siehe dazu auch die Darstellungen zweier nicht vollständig symmetrischer Pantherkörper mit einem frontal ausgerichteten Kopf auf einem kretischen Henkelgefäß (7. Jh.) aus Arcades bei: Roman Ghirsman, Iran. Protoiranier, Meder, Achämeniden, München 1964, S. 384 Abb. 581.

³²⁰¹ Ein strukturell analoges Motiv stellt die sogenannte Doppelsphinx mit einem Kopf dar, die seit dem späten 7. Jahrhundert – zum ersten Mal im Dekor der Chigi-Kanne – häufig in den Vasendekoren zu finden ist. Scheibler ignoriert bei dieser Figur die Bedeutung der bilateralsymmetrischen Mitte des Kopfes und spricht nur von einer *besonders engen Verschmelzung der antithetischen Zweiergruppe*. Siehe dazu: Ingeborg Scheibler, Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst, Regensburg 1960, S. 27. Scheibler sieht in diesen Gruppen nur die Ausprägung eines heraldischen Bilddenkens und leitet davon wiederum die strenge Symmetrieform ab, d. h. Scheibler vertritt die Ansicht, dass ein gewünschter Inhalt zu einer bestimmten Kompositionsform führt. Diese These steht im Gegensatz zu den bisherigen Ergebnissen der vorliegenden Untersuchung, denn es konnte gezeigt werden, dass zuerst symmetrische Strukturen entwickelt werden, bevor eine für den Betrachter sinnvolle Kontextuierung figural darstellender Elemente möglich wird. Siehe dazu auch die Abbildung eines Aryballos in London mit einer Doppelsphinx und einer hängenden Lotosblüte zwischen den Vorderbeinen bei: Darrell A. Amyx, Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates, Berkeley u. a. 1988, Taf. 18,4.

³²⁰² Siehe dazu die Abbildung einer frühkorinthischen Olpe aus London mit einem zweileibigen Panthervogel im unteren Fries bei: Erika Simon, Die griechischen Vasen, München 1976, Taf. X. Während die Oberkörper noch eine Fellzeichnung aufweisen, sind die Körper und der Schwanz als Vogelkörper mit gefiedertem Schwanz gezeichnet. Darüber hinaus weist auch die Zweibeinigkeit auf die Vogelnatur der hybriden Wesen hin. Jeweils ein Flügel an den beiden Vogelkörpern ist aufgestellt und der regelmäßige Farbwechsel zwischen Rot und Schwarz in den geritzten Federkonturen verstärkt im Auge des Betrachters den Eindruck einer bilateralsymmetrischen Valenz. Ein Vorbild für derartige zentralisierte zoomorphe Hybridwesen könnten Darstellungen auf luristanischen Goldblechen gewesen sein; siehe dazu die Abbildung bei: Roman Ghirsman, Iran. Protoiranier, Meder, Achämeniden, München 1964, S. 316 Abb. 381.

³²⁰³ Eine reine antithetische Panther-Gruppe findet sich hingegen nur in geschlossenen Bildfeldern auf spätkorinthischen Lekythen-Dekoren; siehe dazu Abbildung des Bildfeldes einer Lekythos aus London bei: Darrell A. Amyx, Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates, Berkeley u. a. 1988, Taf. 112,1a. In dieser Darstellung sind die Köpfe so schräg nach außen geneigt, dass ihre bilateralsymmetrische Valenz vom Betrachter nicht mehr auf den ersten Blick wahrgenommen werden kann. Dies ist in diesem Fall jedoch auch nicht nötig, da die gerahmte Fläche der Darstellung selbst über eine bilateralsymmetrische Valenz verfügt.

Betrachters. Aufgrund dieses Vorgangs werden derartige Gruppen als statisch wahrgenommen, zumal auch der Bewegungsimpuls der Panther-Figuren durch den frontal ausgerichteten Kopf reduziert ist.³²⁰⁴

Die bilateralsymmetrische Valenz in Teilen der Panther-Figuren macht man sich in den Dekoren auch zunutze, um durch flankierende Panther eine weitere zoomorphe Figur innerhalb eines Tierfrieses von den übrigen Figuren abzugrenzen.³²⁰⁵ Die Separierung von Dreiergruppen, die sich bereits in den protokorinthischen Dekoren nachweisen lässt³²⁰⁶, wird in den korinthischen Dekoren zu einem unverzichtbaren Bestandteil der zoomorphen Friese und drängt dadurch die gleitsymmetrische Struktur der Reihung zugunsten von bilateralsymmetrisch orientierten Gruppen zurück. Darüber hinaus reduzieren die statisch aufgebauten, auf die zentrale eingeschlossene Figur hin orientierten Dreiergruppen den Bewegungsimpuls des Frieses im Auge des Betrachters.³²⁰⁷ Der statische Effekt verstärkt sich noch, wenn eine Dreiergruppe im Dekor von zweihenkligen Gefäßen die gesamte Vasenseite in der Henkelzone einnimmt, da in diesem Fall die beiden Henkel die zentrale Orientierung der Gruppe noch verstärken.³²⁰⁸ Eine ähnliche, auf das Zentrum hin orientierte Wahrnehmung kann im Fall eines zweihenkligen Gefäßes auch entstehen, wenn die Gruppe aus fünf Figuren besteht und sowohl die beiden äußersten Figuren als auch die beiden Figuren, die ihnen nach innen zur zentralen Figur hin

³²⁰⁴ Siehe dazu die Abrollung des Schulterfrieses auf einem Alabastron aus Delos bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 41,2. Die bilateralsymmetrische Mitte besteht in diesem Fall aus einem doppelten Lotos-Motiv; siehe dazu auch die Abbildung eines Aryballos aus Reggio Calabria mit zwei antithetischen Panther-Figuren, zwischen denen ein Lotos-Palmetten-Kreuz mit drei Palmetten und einer hängenden Lotosblüte steht, bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 69,2a-b; siehe dazu auch die Abbildung einer Kotyle aus Boston, ebenfalls mit einer antithetischen Panthergruppe und einem zentralen Lotosblüten-Palmetten-Kreuz, wobei die Lotosblüten die vertikale Achse und die Palmetten die horizontale Achse besetzen, bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 73,3.

³²⁰⁵ So flankieren zwei Panther eine Sirene im Hauptfries einer Kanne aus New York bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 92,3. Eine analoge Gruppe, die in diesem Fall allerdings nicht in einen größeren Frieskontext integriert ist, zeigt ein Aryballos aus Athen bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 105,3a-4; siehe dazu auch den Hauptfries eines Aryballos, in welchem zwei Panther eine nach rechts ausgerichtete sitzende Sphinx flankieren. Da die Panther auch mit ihren Schwänzen aufeinanderstoßen, und zwar direkt unterhalb des Henkels, entsteht auch in diesem Bereich eine bilateralsymmetrische Valenz: CVA USA 36 (Columbia 1), Columbia 2002, Taf. 3,4-7.

³²⁰⁶ Siehe dazu auch den Abschnitt 6.3.3.1.3.

³²⁰⁷ Insbesondere der statische Einfluss finiter axial- und rotationssymmetrischer Motive, die als zentrale Motive zwischen zwei antithetischen Figuren eingesetzt werden, wird über die eigene Frieszone hinaus genutzt, indem man derartige Motive unter das Zentrum von figural darstellenden Kompositionen setzt, wodurch die Betonung der zentralen Achse beider Friese verstärkt wird. Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Kolonettenkraters in Florenz bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 120,1a. Das finite kompositive Motiv, flankiert von Sphingen, deren Köpfe der Mitte zugewandt sind, sitzt genau unterhalb des zentralen Pferds des Reiter- und Hopliten-Frieses, der über einem Lotos-Palmetten-Fries die Zone zwischen den Henkeln bedeckt.

³²⁰⁸ Siehe dazu die Abbildung eines Kolonettenkraters aus London mit zwei antithetischen Panther, die eine nach rechts ausgerichtete Gans flankieren: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 104,2b.

folgen, auf jeder Seite analog strukturiert sind und auf das Zentrum hin ausgerichtet sind. Auch in derartigen Konstellationen werden häufig Pantherfiguren als äußeres, zum Zentrum hin ausgerichtetes, flankierendes Figuren paar eingesetzt.³²⁰⁹ An die Stelle eines richtungsorientierten Frieses tritt in diesen Fällen eine zentral orientierte figurale Komposition, da die Reihung der beiden seitlichen Figurengruppen durch ihre jeweils flankierende Position zur Ausbildung und – aufgrund der doppelten Flankierung – zu einer Festigung der vertikalen Symmetrieachse im Auge des Betrachters führt. Die Betonung einer asymmetrischen Mittelfigur – und damit auch die Betonung der Mitte des Bildfeldes – entsteht also lediglich durch analoge flankierende Figuren bzw. Figurengruppen. Die Funktion der flankierenden Figuren kann in den spätkorinthischen Dekoren von einer nach allen vier Seiten hin von dem dunkel überzogenen Vasenkörper abgetrennten hellen Grundfläche übernommen werden. Diese dekorative Struktur, die von den Dekoren der zeitgenössischen attischen Vasenmalerei übernommen wurde, zeichnet sich dadurch aus, dass die beiden vertikal rahmenden Seiten analog³²¹⁰ – in der Regel nur mit einem schmalen vertikalen Streifen vom schwarzen Umfeld abgesetzt – gestaltet sind und daher über eine bilateralsymmetrische Valenz verfügen. Die rahmenähnliche, bilateralsymmetrische Struktur ermöglicht es, einzelne Figuren mit reduzierter Füllornamentik oder gänzlich ohne ornamentale Beigaben in diese Felder einzustellen³²¹¹, ein wichtiger Schritt in der Entwicklung zu einem geschlossenen Bildfeld.

6.3.3.2.3.2. Die Darstellungen der menschlichen Figuren

Analoge Erweiterungen der Strukturen in den figural darstellenden Kompositionsschemata, wie sie sich an den Tierfriesen aufzeigen lassen, finden auch Eingang in die Darstellungsmodi menschlicher Figuren. Neben die traditionelle Reihung – wie man sie z. B. in den zahlreichen Darstellungen von Reiterkavalkaden findet³²¹² tritt – insbesondere in den figural darstellenden

³²⁰⁹ Siehe dazu die Abbildungen mit den Dekoren zweier Kylikes des Gotha-Malers, in denen jeweils zwei Panther die äußeren flankierenden Figuren einer Gruppe aus insgesamt fünf zoomorphen und hybriden Figuren bilden, bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 84,3 und 85,4.

³²¹⁰ Die beiden horizontal rahmenden Seiten zeigen hingegen in der Regel unterschiedliche Ornamentik.

³²¹¹ Siehe dazu die Abbildung einer nolanischen Amphora in London mit einem nach rechts gerichteten Greifenvogel, der sein Gefieder spreizt, bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 112,1b.

³²¹² Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Kolonnenkraters des Kavalkademalers aus einem Grabfund in Cerveteri mit vier nach links orientierten Reitern, die alle bewaffnet sind. Die vier Reiter tragen weiß grundierte Rundschilder, wobei jeweils die Dekoration des ersten Schildes der Dekoration des dritten Schildes und die Dekoration des zweiten Schildes der Dekoration des vierten Schildes einander gleichen. Zwei der Schilde tragen ein rotations-symmetrisches Motiv aus nach rechts geöffneten Sichel als Zierde. Der Vasengrund hinter den Figuren ist weitgehend frei von Füllornamentik. Lediglich jeweils leicht rechts versetzt vom linken Vorderbein der Pferde findet sich eine filigrane Rosette. Die vier Vögel, die jeweils hinter dem Helm eines der vier Berittenen fliegen, können auch inhaltlich gedeutet werden, wenngleich ihre vierfache Wiederholung eher für einen formal-ornamentalen Kontext spricht; siehe dazu: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. XII.

Dekoren größerer Vasenformate – eine Kompositionsform, die auf das Zentrum der Vasenseite hin ausgerichtet ist. Doch auch in diesen zentral orientierten figuralen Darstellungen unterliegen die seitlichen Figuren dem Prinzip der Reihung und stehen somit nach wie vor in der Tradition der umlaufenden Friese. Wie im vorherigen Abschnitt exemplarisch am Beispiel der Tierfrieze dargelegt wurde, wird in der protokorinthischen Phase aufgrund der Einbettung antithetisch aufgebauter und damit bilateralsymmetrischer, zweifiguriger Gruppen und dreifiguriger Gruppen, in denen zwischen den antithetischen aufgebauten Figuren eine weitere, asymmetrisch konstruierte Figur das Zentrum besetzt, die Richtungsorientierung des Frieses und damit ein im Auge des Betrachters registrierter Bewegungsimpuls systematisch destruiert. Als Folge konstituiert sich allmählich aus dem als dynamisch wahrgenommenen umlaufenden Fries eine Kompositionsform, in welcher je nach Anzahl der antithetischen eingebetteten Gruppen ein oder mehrere statische, bilateralsymmetrische Zentren entstehen, die im Auge des Betrachters dazu führen, derartige figural darstellende Dekore in ihrer Gesamtheit als eine statische Form wahrzunehmen.

Das Prinzip der antithetischen Gruppe wird in den Darstellungen von menschlichen Figuren bereits in einigen protokorinthischen Dekoren auf Figurenreihen ausgeweitet.³²¹³ Ein wichtiges Beispiel für eine derartige Entwicklung bietet die größte figural darstellende Zone der sogenannten Chigi-Kanne mit vier Hoplitenreihen, von denen sich – beidseitig vom Henkel beginnend – je zwei Reihen zur Vasenmitte hin bewegen.³²¹⁴ Die beiden inneren Reihen treffen nicht direkt diametral gegenüber dem Henkel, sondern leicht nach rechts versetzt aufeinander. Dennoch wird die zentrale Partie dieser Darstellung vom Betrachter zunächst als antithetische – und damit zugleich als bilateralsymmetrische Struktur – wahrgenommen. Bei genauerer Überprüfung wird jedoch die bilateralsymmetrische Valenz falsifiziert, da sich in der von links zur Mitte eilenden Gruppe die äußerste Figur, die zugleich aufgrund der zum Zentrum hin

³²¹³ Siehe dazu die Abbildung eines Aryballos im Louvre bei: Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, Taf. 23,4; siehe dazu auch die Abrollung des Schulterfrieses bei: Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Band I: Die geometrische und die früharchaische Form, Tafelband, Frankfurt am Main 1950, Taf. 152a. Von beiden Seiten bewegen sich zwei Bewaffnete aufeinander zu, während im Zentrum zwischen ihnen ein toter Krieger am Boden liegt. Den Kern der Komposition bilden zwei Hopliten, die in Kampfstellung in direktem Kontakt zueinander stehen, während vor ihren Beinen der Leichnam liegt, der von den beiden flankierenden Kämpfern am Arm bzw. Bein gezogen wird. Zur rechten Seite folgen zwei weitere antithetische zweifigurige Kämpfer-Gruppen. Ein nach links umlaufender Tierfries schließt nach unten an. Hier trennen drei unterschiedlich große finite rotationssymmetrische Motive zwei Tiergruppen voneinander. Die drei Motive befinden sich genau unter den Beinen des toten Kriegers, die sich ihrerseits vor der rechten inneren Hopliten-Figur erstrecken. Dadurch befinden sich die finiten Motive nicht direkt unter dem Zentrum des darüber liegenden Frieses sondern sind leicht nach rechts gerückt. Auch das Kampfgeschehen zwischen den beiden inneren Hopliten-Figuren orientiert sich leicht nach rechts. Hingegen liegt der Rundschild des Gefallenen auf der gleichen vertikalen Linie, auf der sich auch die vertikale Achse des plastischen Kopfes ausrichtet.

³²¹⁴ Siehe dazu die Abbildungen bei Payne: Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, Taf. 27-29; und: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 25-26 Taf. XII.

diagonal nach rechts ausgerichteten Figurenstaffelung auch die vorderste Figur darstellt, vor ihrem in Rückansicht gezeigten Schild präsentiert. Hingegen drängt in der von rechts herannahenden Gruppe die äußerste und analog der diagonal nach links erfolgenden Staffelung zugleich auch die vorderste Figur dieser Gruppe hinter ihrem in Vorderansicht gezeigten Schild zur Mitte hin.³²¹⁵

Es ist vor allem die unterschiedliche Darstellung der einzelnen Schilde, die dem Betrachter trotz aller Homogenität der Hoplitendarstellung insgesamt die Heterogenität der einzelnen Figuren innerhalb der vier Hopliten-Gruppen kenntlich macht, denn im Auge des Betrachters kontrastiert die vom Kontur her formal analoge Gestaltung der einzelnen Hoplitenfiguren mit der ornamentalen und insbesondere der farblichen Differenzierung der einzelnen Schilde.

Diese Sichtbarmachung – zumindest von Arealen – eines jeden Schildes innerhalb einer Figurengruppe entsteht durch eine diagonale Staffelung der jeweiligen Figuren-Reihe, in welcher die einzelnen Glieder sich zu einer gleitsymmetrischen Gruppe konstituieren. Die gleitsymmetrische Valenz der einzelnen Gruppen wird vom Betrachter unterschiedlich wahrgenommen. In Bezug auf die beiden inneren, antithetischen Figuren-Reihungen äußert sich die Gleitsymmetrie im Auge des Betrachters in einer Bewegung hin zu der entgegenkommenden Hopliten-Reihung, d. h. die Gleitsymmetrien gehen im Zentrum über in eine antithetische, bilateralsymmetrische Struktur. Bei den beiden äußeren Figuren-Reihungen hingegen bleibt die gleitsymmetrische Valenz erhalten. Sie wird lediglich im Auge des Betrachters in einen Bewegungsimpuls umgesetzt, welcher zu der nach innen sich anschließenden Figuren-Reihung hinüberleitet. Die unterschiedlichen visuellen Wahrnehmungen können nur erzeugt werden, weil die Gleitsymmetrie bei den beiden inneren, aufeinandertreffenden Figuren-Reihungen zusätzlich mit einer bilateralen Symmetrieachse im Sinne einer antithetischen Figurenkonstellation kombiniert wurde.

Wenngleich das Prinzip der antithetischen Figuren im Dekor der Chigi-Kanne durch die Vierfachung der einzelnen Figur wesentlich aufwendiger gestaltet ist als in den Tierfriesen, so liegt hier dennoch die gleiche Struktur zugrunde, nämlich eine Verbindung zwischen einer

³²¹⁵ Die Komposition der fast frontalen Brustansicht mit der Innenseite des Schildes innerhalb der linken zentralen Gruppe sowie die Präsentation der Vorderseite der Schilde, welche die Oberkörper sämtlicher Figuren der rechten zentralen Gruppe bedecken, legen es dem Betrachter nahe, die Oberkörper der rechten Gruppe so zu ergänzen, als drehten sie – in der linken Hand den Schild – dem Betrachter den Rücken zu. D. h. durch die Art der Darstellung wird der Betrachter animiert, die beiden ihm jeweils in mehrfacher Ausfertigung präsentierten Figurenhälften im Geist jeweils zu einer vollständigen Figur zusammenzusetzen. Diese aufgrund der Darstellungsweise intendierte Vervollständigung von Figuren im Dekor – ein Phänomen, das sich in den Tierfriesen nur ansatzweise bei den antithetischen, nur mit einem zentralen Kopf versehenen, Panthervögeln findet – bindet das Auge des Betrachters, indem es dem Betrachter derartige visuelle Anreize zu einer Komplettierung bietet. Gleichzeitig wird das Auge des Betrachters dadurch im zentralen Bereich dieser Frieszone gebunden und damit rückt die gestalterische Mitte des Frieses in den Fokus der visuellen Wahrnehmung.

Reihung der Figuren, d. h. ihrer Anordnung im Fries, und ihrer antithetischen Gegenüberstellung. Dieses in den protokorinthischen Dekoren entwickelte Strukturprinzip ermöglicht die Einbindung einzelner agierender Figuren in einen größeren Handlungsverlauf, der sich entweder im Falle einer sogenannten narrativen richtungs- und/oder zeitlich orientierten Situation formal als Fries präsentiert oder im Falle einer zentrierten Aktion formal durch die Ausprägung einer bilateralsymmetrischen Valenz auch in den seitlichen Bereichen der Darstellung konstituiert. Letzteres tritt ein, wenn mehrere Figuren in einer Reihung mit analogen gleitsymmetrischen Valenzen die zentrale antithetische Figurengruppe flankieren. In derartig komplexen Strukturen kann dieselbe symmetrische Valenz vom Betrachter unterschiedlich wahrgenommen werden. So wird im ersten Fall die gleitsymmetrische Valenz der Figuren-Reihung im Auge des Betrachters als ein Bewegungsimpuls der Figuren interpretiert, der zu einer Vasenseite hin gerichtet ist. Im zweiten Fall hingegen – dies zeigt insbesondere das Hopliten-Dekor der Chigi-Kanne – werden gleitsymmetrische Valenzen in Figuren-Reihungen, die beidseitig zu einer antithetischen Mittelgruppe angeordnet sind und auf diese zulaufen, aufgrund der bilateralsymmetrischen Valenz, die sich zum einen als Spiegelsymmetrie zwischen den seitlichen Figuren-Reihungen, zum anderen als vertikale Symmetrieachse innerhalb der zentralen Gruppe ausbildet, als eine verstärkte Betonung der Mitte³²¹⁶ wahrgenommen. Die Zentralisierung der Komposition geht im Auge des Betrachters mit einem Bewegungsverlust der seitlichen gleitsymmetrischen Valenzen einher und trägt somit zu einer statischen Wahrnehmung der figuralen Darstellungen insgesamt bei.³²¹⁷ Die Konstituierung eines Zentrums mit bilateralsymmetrischer Valenz aufgrund von rahmenden Konfigurationen, die spiegelbildlich korrespondieren, entspricht strukturell dem Schema einer zentralen Metope

³²¹⁶ Auch die früheste protokorinthische Darstellung einer einköpfigen antithetischen Sphinx in der darunterliegenden figural darstellenden Zone innerhalb des Dekors der Chigi-Kanne weist auf die steigende Bedeutung von bilateralsymmetrischen Valenzen hin. Die Doppelsphinx trennt in diesem Register einen Reiterzug von einer Löwenjagd. Unter dem Henkel findet sich das erste erhaltene Paris-Urteil. Während der Vasenmaler sowohl für die Darstellung des Reiterzuges als auch für die Darstellung des Parisurteils die klassische Friesform wählt, präsentiert er die Löwenjagd als formales Kompositum mit jeweils zwei auf den Löwenkopf im Zentrum zulaufenden gleitsymmetrischen Jägern, wobei die Figuren der beiden Jäger auf der linken Seite nur hinter dem Körper des Löwen sichtbar werden. Die formale Mitte dieser Löwenjagd konstituiert sich aus dem weit aufgerissenen Rachen des Löwen, der sich in den Rücken einer bereits zu Boden gefallenen fünften männlichen Figur verbissen hat. Die Struktur der Mitte ist asymmetrisch, doch wird sie durch die nur wenig variierten flankierenden Jägerfiguren in einem symmetrischen Gleichgewicht gehalten; siehe dazu die Abbildung bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 26; und: Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, Taf. 27.

³²¹⁷ Scheibler, die stets von der Erzählung als der primären Ursache für eine visuelle Darstellungsform ausgeht, sieht in derartigen Kompositionen das Reihungsprinzip völlig in der antithetischen Ordnung aufgegangen und übersieht dabei, dass es gerade die gleitsymmetrischen Valenzen der flankierenden Figuren sind, welche das Zentrum nachdrücklich konfigurieren: Ingeborg Scheibler, *Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst*, Regensburg 1960, S. 53. Doch auch Scheibler betont, dass es sich bei dieser Kompositionsform *offenbar um eine korinthische Erfindung handelt*. Bereits in einem früheren Kapitel, in dem Scheibler einen Vergleich mit den altorientalischen Vorbildern zieht, betont Scheibler den Gegensatz zwischen der altorientalischen Komposition und dem griechischen Bild.

zwischen zwei rahmenden Triglyphen-Paneelen, mithin einer Struktur, das bereits in den mykenischen Dekoren entwickelt wurde. Neu ist jedoch in den protokorinthischen Dekoren die Stärkung der Zentren, indem man sie mit antithetischen Gruppen besetzt. Erst nachdem bereits in den frühen protokorinthischen Dekoren eine Akkumulation bilateralsymmetrischer Valenzen in den äußeren und inneren seitlichen Bereichen innerhalb einer figural darstellenden Dekorzone erfolgt ist, kann aufgrund dieser Stärkung der bilateralsymmetrischen Valenz in einer späteren Phase der mittlere Bereich mit asymmetrisch strukturierten figuralen Darstellungen besetzt werden.

Dieses Verfahren wird in einigen korinthischen Dekoren auch auf großformatigere³²¹⁸ figurale Darstellungen ausgedehnt.³²¹⁹ Dabei lösen sich allmählich die gleitsymmetrischen Valenzen innerhalb der flankierenden Figuren-Reihungen auf, da die einzelnen Figuren stärker differenziert werden³²²⁰, wodurch de facto auch eine spiegelbildliche Entsprechung zwischen den flankierenden Gruppen entfällt.³²²¹ Dennoch bleibt die gleitsymmetrische Struktur im Auge des

³²¹⁸ In den Dekoren des Kolonettenkraters, einer in Korinth am Ende der frühkorinthischen Phase entwickelten Form, finden sich Frieshöhen bis zu 10cm; siehe dazu auch: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume II: Commentary: The Study of Corinthian Vases*, Berkeley u. a. 1988, S. 378.

³²¹⁹ Auch die einzelne Figur kann in den korinthischen Dekoren eine größere Fläche beanspruchen. So findet sie sich in den Dekoren einiger kleinformatiger Gefäße, umgeben von Füllornamentik, als einziges figural darstellendes Dekorelement um den Vasenkörper herum torquiert; siehe dazu die Abbildung eines frühkorinthischen Alabastrons mit einem geflügelten Dämon aus dem Louvre bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. VIII.

³²²⁰ Siehe dazu die Abbildung eines Kraterfragments in New York bei: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, Taf. 34,7. Die strenge Reihung von Kriegerfiguren, wie sie das Dekor der Chigi-Kanne aufweist, hat sich in eine lockere Reihung einzelner Kriegerfiguren mit unterschiedlichen Aktionen aufgelöst. Doch bleibt die Gruppe auf ein Zentrum fixiert, da sie vermutlich mit einer zu ergänzenden ähnlichen Gruppe korrespondierte.

³²²¹ So konstituiert sich der Hauptfries auf der Rückseite des Eurytos-Kraters aus drei Gruppen mit kämpfenden Figuren. Die erste Figur der linken Seite, deren Oberkörper diagonal in den Bildgrund hineinführt und deren Schild von der Innenseite gezeigt wird, leitet den Betrachter dazu an, den Fries zunächst von links nach rechts zu lesen, wohingegen zwei Krieger, die von der rechten Seite nach links in die Darstellung hineineilen, das Auge des Betrachters in den mittleren Bereich der Darstellung zurückdrängen.

Die erste Gruppe auf der linken Seite besteht aus zwei kämpfenden Figuren in einer analogen Haltung. Beide haben ihre Lanzen erhoben und stehen so dicht voreinander, dass die Vorderseiten ihrer Schilde aufeinander prallen. Für den Betrachter sind nur die Innenseite des Schildes der linken Figur und der dicht daneben gesetzte Umriss der vorderen Schildseite der rechten Figur sichtbar. Trotz einer analogen Darstellungsweise verhindern die dicht beieinander stehenden Figuren im Auge des Betrachters die Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz.

In der mittleren Gruppe sind die beiden Krieger fast eine Schrittlänge voneinander entfernt, sodass die Innenseite des Schildes der linken, zum Bildgrund hin ausgerichteten Figur fast vollständig für den Betrachter sichtbar ist. Dahinter schiebt sich eine Pantherprotome, das Schildzeichen der von rechts nach links kämpfenden Figur, hervor. Abgesehen von einer unterschiedlichen Kopfhaltung sind die beiden Figuren der mittleren Gruppe – soweit sie hinter ihren Schilden sichtbar sind – antithetisch aufgebaut. Nach rechts folgt eine weitere, aus vier Figuren bestehende Gruppe. Analog zu den beiden linken Figuren in den beiden vorherigen Gruppen kämpft auch diese Figur im Ausfallschritt nach rechts, quasi in den Vasengrund hinein, und präsentiert dabei dem Betrachter die Innenseite ihres Schildes. Hinter ihrem linken Bein werden die Beine eines gefallenen Kriegers sichtbar. Von rechts eilen zwei weitere Krieger herbei und versuchen, den Leichnam zu verteidigen. Der Schild des hinteren der beiden Krieger ist mit einem finiten rotationssymmetrischen Motiv, das sich aus nach rechts geöffneten schwarzen Sichelns zusammensetzt, verziert. Der größte Teil seines Schildes wird vom Schild der vorderen, ebenfalls von rechts herbeieilenden Figur verdeckt. Sein Schildzeichen zeigt einen nach links ausgerichteten Hahn, eine analoge Ausrichtung zu den beiden nach links agierenden Figuren dieser Gruppe.

Betrachters erhalten, da die Einstellung von antithetischen Figuren in den mittleren Bereich, selbst die Besetzung der Mitte mit einer asymmetrischen Figur bzw. einer asymmetrisch organisierten Figurengruppe, sowie die flankierenden Figurengruppen – trotz einer häufig ungleichen Anzahl von flankierenden Figuren auf beiden Seiten – zu einer Konsolidierung der Mitte führen. Diese verleiten das Auge des Betrachters dazu, auch für die Seitenpartien eine bilateralsymmetrische Valenz zu unterstellen.³²²² Ein derartig intentionales Verhalten des Betrachters zeigt, dass sich für das Auge des Betrachters in den beschriebenen figural darstellenden Dekoren bereits eine Hierarchisierung der symmetrischen Strukturen vollzogen hat. Zuerst nimmt das Auge die Mitte der figural darstellenden Zone wahr und die Fixierung auf die Mitte führt dazu, einander nur grob ähnelnde flankierende Figurengruppen als spiegelbildlich symmetrisch und zugleich jede Figurengruppe für sich als eine gleitsymmetrische Reihung wahrzunehmen, ein Wahrnehmungsvorgang, der seinerseits wiederum ebenfalls zu einer Betonung der Mitte

Sämtliche Figuren der drei Gruppen sowie die Innenseiten der Schilde setzen sich farblich aus roten und schwarzen Arealen zusammen. Lediglich die Vorderflächen der Schilde sind weiß bemalt. Die beiden linken Figuren der ersten und zweiten Gruppe tragen einen roten Panzer, der Oberkörper der von links nach rechts agierenden Figur in der dritten Gruppe ist hingegen dunkel gehalten, während der Gefallene einen roten Panzer trägt, eine Kennzeichnung, die es nahelegt, ihn als einen Kampfgefährten der beiden von links nach rechts agierenden Figuren der ersten und zweiten Gruppe zuzuordnen. Geht man von dieser Konstellation aus, so wären die beiden von rechts zur Hilfe eilenden Krieger Verbündete, die den Leichnam retten wollen, die dritte von links nach rechts agierende schwarze Figur hingegen sein Mörder. Unabhängig von einer eindeutigen ikonographischen Identifikation lässt sich die Struktur der drei Gruppen bis einschließlich zu der linken Figur der dritten Gruppe von links nach rechts im Sinne eines gleitsymmetrischen Kontextes lesen. Über dem Kopf des Gefallenen kommt jedoch der Bewegungsimpuls von links nach rechts aufgrund der doppelten Gegenbewegung der beiden von rechts nach links agierenden Figuren nicht nur zum Erliegen, sondern erhält durch die beiden Figuren eine erneuten gleitsymmetrischen Bewegungs-Impuls in die umgekehrte Leserichtung von rechts nach links. Diese Bewegung wird jedoch ihrerseits durch die liegende Figur gestoppt, sodass sich innerhalb der dritten Figuren-Gruppe eine betonte Mitte konfiguriert, wobei trotz der ungleichen Anzahl der Figuren eine latente bilateralsymmetrische Valenz zwischen der ersten und der dritten und vierten Figur entsteht. Obwohl diese Gruppe insgesamt darüber hinaus auch den figurenreichsten Bereich dieser Dekorzone und damit auch ein im Auge des Betrachters betontes Areal bildet, liegt streng formal gesehen die Mittelachse dieser Zone zwischen den beiden antithetisch aufgebauten Figuren der zweiten Gruppe, welche das Zentrum zwischen den beiden Henkeln besetzen. Verstärkt wird die Betonung dieses Mittelbereichs noch durch zwei kleinere Figuren unter den Henkeln, die jeweils zum Zentrum hin ausgerichtet sind und zusammen mit den Henkeln dazu beitragen, dass der Betrachter diese rahmenden Bereiche als latent bilateralsymmetrisch wahrnimmt. Wie die Analyse gezeigt hat, handelt es sich bei dieser kriegerischen Szene aufgrund der formalen und farblichen Gestaltung und aufgrund der symmetrischen Struktur um eine Komposition, in der die in den protokorinthischen Dekoren entwickelten Prinzipien zu einer vielschichtigen visuellen Einheit zusammengefasst werden. Mit Hilfe der Struktur des Frieses und antithetischen Gegenüberstellungen gelingt es dem korinthischen Vasenmaler, komplexe Handlungszusammenhänge darzustellen.

³²²² Selbst in den Dekoren kleinformatiger Gefäße wird jedoch nicht auf eine vage Ähnlichkeit der flankierenden Figuren verzichtet, obwohl der Betrachter die flankierenden Figuren nicht gleichzeitig mit der zentralen antithetischen Figurengruppe wahrnehmen kann; siehe dazu die Abbildung eines Aryballos aus Tarquinia in Berlin bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf.44,3a und 3b. Die zentrale antithetische Figurengruppe besteht aus zwei kämpfenden Kriegerern in der üblichen Darstellungsform, wobei der Schild des von links nach rechts kämpfenden Kriegers von der Innenseite, der Schild des von rechts nach links kämpfenden Kriegers hingegen von der Außenseite, von vorn, gezeigt wird. Nur die Ränder der beiden Schilde überlappen sich. Doch einer formalen bilateralsymmetrischen Valenz aufgrund der Konturen steht eine farblich asymmetrische Gestaltung der beiden Schilde entgegen. Die farbliche Divergenz dieses Dekors greift bei den flankierenden Figuren auf die formale Gestaltung über, da links ein Berittener, rechts hingegen ein reiterloses Pferd die zentrale Gruppe flankiert.

führt. Die in den korinthischen Dekoren stetig zunehmende Betonung der Mitte ermöglicht es schließlich den korinthischen Vasenmalern auch, die Struktur des Bildfeldes³²²³, ein dekoratives System, welches in der attischen Vasenmalerei entwickelt wurde³²²⁴, zu übernehmen. Infolge der Ausbildung komplexer symmetrischer Strukturen nehmen die figural darstellenden Kompositionen mit sogenannten narrativen Sequenzen seit der späten frühkorinthischen Phase in den Vasendekoren, insbesondere in Dekoren von Kotylen und Krateren, zu.³²²⁵ In der spätkorinthischen Phase wird auch das Bildfeld der Bauchamphora, einer aus der attischen Keramik übernommenen Vasen- und Dekorform, für derartige Darstellungen genutzt.³²²⁶

Trotz des attischen Einflusses in einigen Bereichen der korinthischen Keramik reduziert man die korinthischen figuralen Darstellungen nicht auf die Farbe Schwarz, verbunden mit hellgründigen Ritzungen, sondern die Polychromie nimmt in den spätkorinthischen Dekoren sogar noch zu. So präsentiert sich auf dem orangefarbenen Überzug, der in der spätkorinthischen Phase kanonisch wird, dem Betrachter ein äußerst farbenfrohes Dekor, wobei die Farbe noch stärker als in den protokorinthischen Dekoren zum ornamentalen Gestaltungsmittel auch bei figural darstellenden Motiven eingesetzt wird. Im Gegensatz zur attischen Vasenmalerei, in der man die Farbe Weiß³²²⁷ nur als Inkarnat weiblicher Figuren verwendet, wird in den korinthischen Dekoren Weiß alternierend mit Schwarz auch bei männlichen Figuren eingesetzt.³²²⁸ Dadurch können zum einen die einzelnen Figuren besser voneinander abgegrenzt werden, zum anderen wird infolge des alternierenden Farbwechsels der beiden stärksten Kontrastfarben Weiß und Schwarz einer ornamentalen Betrachtungsweise Vorschub geleistet.³²²⁹ Letzteres wiederum

³²²³ Siehe dazu die Abbildung einer spätkorinthischen rotgründigen Bauchamphora mit Bildfeld in London bei: John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 202, Abb. 406.

³²²⁴ Die Entwicklung dieser Struktur wird in den folgenden Abschnitten über protoattische und die archaische attische Vasenmalerei dargestellt.

³²²⁵ Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume II: Commentary: The Study of Corinthian Vases*, Berkeley u. a. 1988, S. 378.

³²²⁶ Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume II: Commentary: The Study of Corinthian Vases*, Berkeley u. a. 1988, S. 390.

³²²⁷ Weiß für männliche Inkarnate tritt nur in der protoattischen Vasenmalerei auf; siehe dazu u. a. eine Abbildung der Nessos-Amphora aus New York: CVA USA 37 (The Metropolitan Museum of Art 5), New York 2004, Taf. 42,1-2.

³²²⁸ Auch bei Tierfiguren wird dieser Effekt gerne genutzt; siehe dazu auch die Darstellung einer antithetischen Szene mit flankierenden Pferden in Weiß und Schwarz auf einem Kolonettenkrater in Toronto bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 115,11a und 1b. Auf der Rückseite sind drei nach rechts ausgerichtete Reiter dargestellt. Die beiden äußeren Reiter reiten schwarze Pferde, der mittlere Reiter hingegen ein weißes. Bei derartigen Farbwechseln trägt in der Regel das zentrale Motiv die Farbe Weiß, die flankierenden Motive hingegen die Farbe Schwarz; siehe dazu u. a. die Abbildung eines Kolonettenkraters in Bari bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 121,2. Bei dreifigurigen Darstellungen reduziert sich in derartigen Kombinationen die formal vorhandene gleitsymmetrische Valenz im Auge des Betrachters aufgrund der Hervorhebung des mittleren Motivs durch die weiße Farbe.

³²²⁹ Siehe dazu die Abbildung einer spätkorinthischen Halsamphora des Tydeusmalers im Louvre bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. XIV. Sowohl die auf einer Kline liegende Ismene als auch ihr nach links fliehender Geliebter Periklymenos sind weiß dargestellt. Der sein Schwert zückende, auf sie zulaufende

verhindert eine rein narrative Lesart der figuralen Darstellungen in der Art, wie sie in der attischen zeitgenössischen Vasenmalerei intendiert wird. Auf den Stellenwert der Polychromie in den einzelnen Vasendekoren wirkt sich auch der Einsatz der Füllornamentik in den figural darstellenden Zonen aus. Während sich auch in der spätkorinthischen Phase nach wie vor Füllornamentik in den Dekoren kleiner Vasenformate findet³²³⁰, verzichtet man in den Zonen mit großformatigen Darstellungen menschlichen Figuren in der Regel auf eine derartige Flächenfüllung.³²³¹

6.3.3.2.4. Die ornamentalen Elemente

6.3.3.2.4.1. Die finiten kompositen Motive

Die Tendenz einer Stärkung der bilateralsymmetrischen Valenzen, die in den figural darstellenden Friesen mit einer gleichzeitigen Reduzierung der gleitsymmetrischen Valenzen einhergeht, lässt sich auch in den rein ornamentalen Dekorzonen verfolgen. Eine besondere Stellung nehmen in diesem Zusammenhang die in den korinthischen Dekoren zahlreich vorhandenen finiten kompositen Motive ein. Zwar findet man sie bei einigen kleinen Vasenformen auch als alleinige Dekorelemente einer Vasenseite³²³², doch in der Regel werden sie als bilateralsymmetrische Mittelmotive, die darüber hinaus häufig auch über eine rotationssymmetrische Valenz verfügen, zwischen zwei antithetischen zoomorphen Figuren innerhalb der Tierfrieze eingesetzt. In den spätkorinthischen Dekoren übernehmen sie häufig sogar die zentrale Position in diesen Dekorzonen.³²³³

In den finiten kompositen Motiven können sich zusätzlich zu den bereits in den einzelnen Elementen vorhandenen bilateralsymmetrischen Valenzen auch rotationssymmetrische Valenzen konstituieren. Werden vier bilateralsymmetrische ornamentale Elemente in Kreuzform zu einem kompositen Motiv zusammengefasst, kann sich darüber hinaus auch eine horizontalsymmetrische Valenz ausbilden. Dies unterscheidet derartige finiten kompositen Systeme von den frühen protokorinthischen Bändern mit Rankengeschlingen, denn in den Bändern können

Tydeus hingegen ist schwarz dargestellt, wodurch der formale, in weiten Teilen antithetische Kontrast zwischen Periklymenos und Tydeus noch verstärkt wird.

³²³⁰ Siehe dazu die Abbildung eines spätkorinthischen Amphoriskos des Severeanu-Malers in Bukarest bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 111,1a-1b.

³²³¹ An die Stelle der Füllornamentik treten jetzt die Beischriften; siehe dazu u. a. die Abbildung eines Pyxidendeckels des Dodwell-Malers in München bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 86,1a.

³²³² Siehe dazu die Abbildung eines Aryballos der Liebighaus-Gruppe in Florenz bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 50, 5-6 und Taf. 63,2a.

³²³³ Zu den unterschiedlichen Formen dieser finiten rotationssymmetrischen Motive siehe vor allem: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 146f. Abb. 53-54.

sich nicht einmal latente horizontale Symmetrielinien ausbilden, da jeweils zwei formal unterschiedliche Motive innerhalb eines Flechtmoduls miteinander verbunden sind. Trotz der formalen Differenz können sich zwar diagonale Gleitsymmetrien ausbilden, d.h die beiden aufeinander stehenden vegetabilen Motive finden sich in inverser Form in den sich zu beiden Seiten anschließenden ornamentalen Modulen wieder, doch gleichzeitig wird die Ausbildung einer horizontalsymmetrischen Valenz aufgrund der Inversion verhindert.

6.3.3.2.4.1.1. Das doppelte Lotos-Motiv

An die Stelle der protokorinthischen, bilateralsymmetrischen Motive³²³⁴, welche die Mitte zwischen zwei antithetischen figural darstellenden Motiven kennzeichnen und deren Formen noch an die spätgeometrischen vertikalen Rhomben-Reihungen erinnern, tritt in einem Alabastron-Dekor des Übergangsstils eine hängende Lotosblüte mit analoger bilateralsymmetrischer Valenz zwischen die beiden antithetischen Körper einer Doppelsphinx.³²³⁵ In den frühen korinthischen Dekoren bevorzugt man in dieser Position eine Kombination aus zwei Lotosblüten, einer stehenden und einer hängenden, die durch eine Spange miteinander verbunden sind. Trotz der komplexeren Form verändert sich die symmetrische Struktur nicht, da die beiden miteinander verbundenen Lotosblüten eine unterschiedliche Größe besitzen³²³⁶ und sich daher keine zusätzliche horizontalsymmetrische Valenz zwischen ihnen ausbilden kann, mithin vermutlich auch nicht intendiert wurde.³²³⁷ Während die stehenden Lotosblüten in den frühen Dekoren meist nur über drei und die hängenden Lotosblüten nur über fünf Blütenblätter in der von Kelchblättern umschlossenen Fläche verfügen, zeichnen sich die beiden Blüten in den doppelten Lotos-Motiven der späteren frühkorinthischen Dekore durch eine höhere Anzahl an

³²³⁴ Siehe dazu die Abbildung einer spätprotokorinthischen Olpe in Frankfurt bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 16,1; siehe dazu auch: Joachim von Freeden, *Archäologische Reihe Antikensammlung. Ausgewählte Werke*, Frankfurt am Main 1984, S. 27. Freeden beschreibt das Füllornament als *ein Ornament aus Kreuzen und Kreissegmenten*. Doch sollte diese komposit Form aufgrund ihres Ursprungs folgerichtiger als reduzierte vertikale Rhomben-Reihung mit kurvilinearen Dreiecken als seitlich flankierende Zwickelfüllungen aufgefasst werden. Siehe dazu die Vorläufer, die sich als seitliche Metopenrahmungen in den frühesten protokorinthischen Dekoren finden, bei: Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, Taf. 6,4 und 6,7.

³²³⁵ Dieses Motiv konstituiert sich aus zwei antithetisch orientierten Sphingenkörpern und einem beiden Körpern gemeinsamen Kopf. Siehe dazu die Abbildung eines Alabastrons in London bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 18,4. Die zeichnerische Umsetzung dieses Motivs findet sich bei: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, Taf. 16,4.

³²³⁶ In der Regel steht die schmalere Lotosblüte aufrecht und die breitere und höhere Lotosblüte hängt.

³²³⁷ Siehe dazu die Abbildung eines frühkorinthischen Alabastrons des Hahn-Malers mit zwei antithetischen Hähnen, in deren Mitte ein doppeltes Lotos-Motiv steht, bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 34,2. Die meisten Dekore des Hahn-Malers zeichnen sich durch analoge Dekore mit antithetischen Hähnen und einem zentral eingestellten zwei- oder vierfachen Lotos-Motiv aus; siehe dazu u. a. CVA Frankreich 14 (Louvre 9), Paris 1938, Taf. 30, 26.

Blütenblättern aus.³²³⁸ In den mittelkorinthischen Dekoren schließlich verändert sich dieses ornamentale Modul erheblich, da sich die einzelnen Blütenblätter voneinander lösen, sodass die Gestaltung des inneren Kelches die Form einer Palmette einnimmt, und der gesamte Kontur der Lotosblüte, der in den frühen Dekoren aufgrund der kastenförmigen Rahmung der äußeren Kelchblätter streng rektilinear gehalten ist, wird nun kurvilinear gestaltet.

Die formale Analogie zwischen dem inneren Kelch der Lotosblüte und der Palmette führt in dieser Phase auch mitunter dazu, dass die stehende Lotosblüte durch eine Palmette substituiert wird.³²³⁹ Der Grund mag darin liegen, dass man den leicht differenzierbaren, keinem rigiden Kontur unterworfenen Blattfächer der Palmette und ihre Anlage zu einer Volutenbildung der strengen Gestaltung der Lotosblüte und ihrer eingeschränkten Fähigkeit zur Vernetzung im oberen Bereich des kompositen Motivs nun vorzieht. So kann das Lotos-Palmetten-Motiv³²⁴⁰ im Gegensatz zum doppelten Lotosblüten-Motiv, das deutlich getrennt von den beiden flankierenden antithetischen Figuren für sich allein steht, einen engeren Kontakt zu der flankierenden figuralen Gruppe aufnehmen. Dies geschieht in erster Linie durch die Entfaltung der Voluten, deren Enden an die Konture der rahmenden Figuren stoßen. Ein frühes Exemplar dieses Motivs findet sich auf dem Dekor eines mittelkorinthischen Aryballos, in dem die beiden zur Seite geschwungenen Volutenenden jeweils einen Oberkörper der flankierenden sitzenden Sphingen berühren.³²⁴¹ In etwas späteren Dekoren bilden die Palmetten bereits doppelte Voluten aus, die sich beim Entfalten miteinander verkreuzen, wodurch im Auge des Betrachters die rudimentäre Form eines Flechtbandes entsteht. Dabei gelingt es den nach außen in der Bewegung nur wenig festgelegten Voluten derartiger finiter kompositen Systeme, die flankierenden figural darstellenden Motive fest an ihre ornamentale Form zu binden, sodass für den Betrachter eine

³²³⁸ Siehe dazu die Abbildung der Abrollung des Dekors eines Alabastron des Delos-Malers bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 41,2. Der Doppel-Lotos zwischen zwei antithetischen Pantheren verfügt im aufrecht stehenden Teil über sechs und im hängenden über acht Blütenblätter, die im hängenden Teil alternierend Schwarz und Rot ausgefüllt sind.

³²³⁹ Die leichte Substitution von Lotosblüten durch Palmetten spricht dafür, dass die horizontale Symmetrie in derartigen Kombinationen noch keine Rolle spielt.

³²⁴⁰ Dieser Terminus wird in der vorliegenden Untersuchung übernommen, da er in den Untersuchungen zur korinthischen Vasenmalerei üblich ist, obgleich es besser Palmetten-Lotos-Motiv heißen müsste, da in der Regel die Palmette das aufrecht stehende Motiv ist.

³²⁴¹ Siehe dazu die Abbildung dieses mittelkorinthischen Aryballos aus Basel bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 68,4. Das kompositen Motiv, dessen beide Teile wie bei den doppelten Lotosblüten ebenfalls mit einer Spange verbunden sind, berührt unten fast die Füße der beiden antithetischen Sphingen. Oben stößt es an die obere horizontale Begrenzung dieser Dekorzone, besetzt also eine wesentlich größere Fläche als analoge kompositen Motive in den frühen korinthischen Dekoren. Mitunter verzichtet man auf die Spange und verbindet die beiden Motive lediglich durch einen vertikalen Stiel miteinander; siehe dazu die Abbildung einer Pyxiswand in Honolulu mit antithetischen Hähnen und einem doppelten, nur durch einen dünnen Stiel miteinander verbundenen Lotos-Motiv bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 94,1.

integrierte ornamentale Einheit zwischen figural darstellenden und rein ornamentalen Motiven entsteht.³²⁴² Eine andere Ansicht über die Genese dieser Motive vertritt Payne in den *Necrocorinthia*.³²⁴³ Er leitet die kompositen Lotos-Palmetten-Motive nicht von den doppelten Lotosblüten-Motiven ab, sondern er führt diese kompositen Motive auf eine seltene protokorinthische Ornamentform zurück, die sich u. a. im Dekor der Chigikanne nachweisen lässt.³²⁴⁴ Doch dabei übersieht er zum einen, dass Lotos-Palmetten-Motive in frühen korinthischen Dekoren nach wie vor mit einer Spange – analog dem doppelten Lotos-Motiv – zusammengehalten werden, was eher für ihre Abstammung von dem doppelten Lotos-Motiv spricht. Zum anderen lassen sich auch noch in spätkorinthischen Dekoren Lotos-Palmetten-Motive lediglich mit einfachen Voluten ohne Überkreuzungen nachweisen³²⁴⁵, was darauf hindeutet, dass es eine von den kompositen Lotos-Palmetten-Motiven mit integriertem Flechtband unabhängige Entwicklung des Lotos-Palmetten-Motivs gibt. Worauf Payne jedoch zu Recht hinweist, ist der Unterschied der finiten kompositen protokorinthischen und korinthischen Motive zu den ostgriechischen finiten kompositen Motiven in Bezug auf die Art und Weise der Voluteneinrollungen: Im Gegensatz zu den ostgriechischen Motiven, die nur sehr selten aufwärts eingerollte Voluten zeigen, ist die aufgerollte Volute in den protokorinthischen und korinthischen Dekoren die Regel.³²⁴⁶ Von der symmetrischen Struktur her sind sämtliche Varianten der Doppel-Motive, unabhängig davon, ob es sich um doppelte Lotosmotive oder um Lotos-Palmetten-Motive handelt, gleich, da sie alle über eine bilateralsymmetrische Valenz mit einer ausgeprägten Vertikalachse verfügen.

³²⁴² Siehe dazu die Abbildung einer Kotyle aus Kassel mit einem finiten miteinander verflochtenen Palmetten-Lotos-Motiv zwischen zwei antithetischen Löwen mit rückwärts gewandten Köpfen bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 73,1b; ein analoges System zeigt auch eine Kotyle aus Berlin bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 74,1. Die antithetischen Löwen mit ihren rückwärts gewandten Köpfen werden in mehrfacher Weise in das finite komposite ornamentale System eingebunden. Für den Betrachter hat es den Anschein, als wenn die beiden abwärts gewandten Voluten sich hinter den Oberkörpern der beiden Löwen noch einmal gabeln bzw. kreuzen [wozu in der Realität ein weiteres Band notwendig wäre]. Dieser Eindruck entsteht dadurch, dass ein Volutenband in einem Bogen nach unten, zu der hängenden Lotosblüte geführt und schließlich in einer Volute unterhalb des Bauchansatzes der beiden Löwen ausläuft, während ein weiterer Strang jeweils im Nackenbereich der Löwen sichtbar wird, und in einer dreiteiligen, schwarz ausgemalten Lotosblüte, etwas über der Augenhöhe der beiden Löwen, mündet. Siehe dazu auch die Abbildungen: CVA Deutschland 38 (Kassel 2), München 1975, Taf. 49,2-4.

³²⁴³ Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 148.

³²⁴⁴ Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933, Taf. 29.

³²⁴⁵ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer rotgrundigen Lekythos in London mit einem Lotos-Palmetten-Motiv mit nur einer lang herabhängenden Volute auf jeder Seite zwischen zwei antithetischen Hähnen bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 112,3.

³²⁴⁶ Zu den unterschiedlichen Ausprägungen des Lotos-Palmetten-Motivs in den korinthischen Vasendekoren siehe die Abbildung einer Zeichnung mit den Varianten bei: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 149 Abb. 55.

6.3.3.2.4.1.2. Vierfache vegetabile Motive mit rotationssymmetrischer Valenz

Die ausgeprägte bilateralsymmetrische Valenz unterscheidet die beschriebene finite komposite Motiv-Gruppe von einer weiteren, komplexer organisierten finiten kompositen Motiv-Gruppe, die nach Art eines Vierpasses organisiert ist und deren Struktur sich stets durch eine ins Auge fallende rotationssymmetrische Valenz auszeichnet, wenngleich sie meist auch über unterschiedlich stark ausgeprägten axiale Symmetrien verfügt. Payne fasst diese ornamentale Gruppe unter dem Terminus *quadruple lotus and derivates* zusammen³²⁴⁷, da sich die vier vegetabilen Motive, die an den vier Enden des Vierpass-Kreuzes sitzen, in der Regel nicht nur aus Lotosblüten, sondern auch aus einer oder mehreren Palmetten oder mitunter auch nur aus Palmetten³²⁴⁸ zusammensetzen. Obgleich eine analoge bilateralsymmetrische Valenz in jedem einzelnen ornamentalen Motiv vorhanden ist, können unterschiedliche Kombinationen von Lotosblüten und Palmetten zu unterschiedlichen axialsymmetrischen Strukturen innerhalb des Motiv-Komplexes insgesamt führen, mitunter sogar zu einem Verzicht auf jegliche axialsymmetrische Valenz³²⁴⁹, sodass lediglich die rotationssymmetrische Valenz die gemeinsame strukturelle Basis für sämtliche möglichen Motiv-Kombinationen darstellt.

Ebenso wie die doppelten Lotos-Motive lassen sich auch die vierfachen vegetabilen Motiv-Kombinationen zuerst in Aryballoi-Dekoren des Übergangsstils nachweisen³²⁵⁰, und zwar werden sie häufig in einer analogen Position, als zentrales Motiv zwischen zwei antithetischen figural darstellenden Motiven, eingesetzt³²⁵¹, können jedoch im Gegensatz zu den doppelten Lotos-Motiven und deren Komposita auch als alleinige Motive auf beiden Seiten in Aryballoi-

³²⁴⁷ Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 146.

³²⁴⁸ Payne handelt diesen Fall gesondert ab: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 150.

³²⁴⁹ Siehe dazu die Abbildung eines Aryballos in Reggio Calabria bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 69,2a-2b. Das Vierpass-Motiv, welches von zwei antithetischen Panthern flankiert wird, besteht [Beschreibung im Uhrzeigersinn] aus einer stehenden Palmette, einer liegenden Palmette, einer hängenden Lotosblüte und einer liegenden Palmette mit einer kleinen, entgegengesetzt ausgerichteten Palmette am unteren Ende. Da keines der vier Elemente mit einem anderen kongruent ist, kann sich weder eine vertikale noch eine horizontale Symmetrieachse ausbilden. Selbst der rotationssymmetrische Aspekt ist nur in einer 360°-Umdrehung wieder vorhanden. Dennoch wirkt das finite komposite Motiv, dessen einzelne Teile durch flechtbandähnliche gekreuzte Voluten – ausgehend von den beiden liegenden Palmetten – auf den ersten Blick bilateralsymmetrisch organisiert sind. Dies liegt daran, dass die vier – in Relation zu der Konstruktion des Vierpasses insgesamt – relativ großen vegetabilen Motive im Auge des Betrachters vorrangig vor der ornamentalen Konstruktion insgesamt wahrgenommen werden, d. h. in diesem Dekor dominiert die Struktur der Teile über die Struktur des Ganzen.

³²⁵⁰ Zwar finden sich komposite Palmetten-Motive bereits in der protokorinthischen Phase, doch nur im Verband von zwei oder drei Motiven, jedoch nicht als Vierpass; siehe dazu vor allem: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 150f. Abb. 58.

³²⁵¹ Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 146. In Umriss-Technik fungiert ein derartiges Motiv bereits auf einem späten protokorinthischen Aryballos als zentrales Motiv zwischen zwei antithetischen Reiterfiguren; siehe dazu: Knud Friis Johansen, *Les Vases Sicyoniens*, Paris 1923, Taf. 38,1.

Dekoren auftreten.³²⁵² Die einzelnen vegetabilen Motive, die innerhalb eines fiktiven Kreisystems auf den Positionen 90^0 , 180^0 , 270^0 und 360^0 sitzen, werden häufig durch einen zentralen Rhombus miteinander verbunden, von dessen vier Ecken vier Stängel zu den vier Motiven abgehen.³²⁵³ Am jeweiligen Übergang vom Stängel zur Blüte sitzt in diesen Fällen eine Spanne.³²⁵⁴ Da jedoch in die frühen Vierpass-Kombinationen bereits Palmetten-Motive integriert werden, kann die Verbindung auch durch eine flechtbandähnliche Struktur erfolgen, die sich aus den aufwärts eingedrehten Voluten der Palmetten entwickelt.³²⁵⁵

Während in den Dekoren der frühen korinthischen Phase noch das rotationssymmetrische Moment gegenüber der Ausbildung von durchgehenden Symmetrieachsen überwiegt, legt man bereits in den Dekoren der mittelkorinthischen Phase zunehmend mehr Wert auf die Ausbildung axialer Symmetrien, und zwar sowohl auf die Ausbildung vertikaler als auch horizontaler Symmetrieachsen.³²⁵⁶ Meist wählt man für die Gestaltung der vertikalen Symmetrieachse zwei Lotosblüten, für die Gestaltung der horizontalen Symmetrieachse hingegen zwei Palmetten. Dies führt in den Vierpass-Motiven zu einer komplexen Verkettung der vier vegetabilen Motive, denn die Verbindung erfolgt sowohl mit Hilfe einer flechtbandähnlichen Struktur – ausgehend von den beiden Palmetten – als auch mit Hilfe der geometrischen Struktur des zentralen Rhombus-Motivs, welches zusätzlich noch einmal alle vier Glieder an sich bindet.³²⁵⁷ Gänzlich

³²⁵² Dies gilt insbesondere für die floralen Aryballoi-Dekore der sogenannten Löwen-Gruppe; siehe dazu das Verzeichnis dieser Aryballoi bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume I: Catalogue*, Berkeley u. a. 1988, S. 124f.

³²⁵³ In derartigen Konfigurationen kann auch eine Zwickelfüllung zwischen den einzelnen vegetabilen Motiven erfolgen; siehe dazu die Abbildung eines Aryballos in Korinth bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 50,6. Das Dekor zeigt auf beiden Seiten ein Rhombenkreuz mit vier Lotosblüten. In den Zwickeln zwischen den Blüten sitzen Blattmotive.

³²⁵⁴ Auch diese Verbindungsform ist analog zu der Kombination der beiden Lotos-Motive zum doppelten Lotos-Motiv.

³²⁵⁵ So konfiguriert sich das vegetabile Vierpass-Motiv im Dekor eines Aryballos aus London aus drei Lotosblüten – stehend und seitlich liegend – und einer hängenden Palmette, aus deren Voluten sich die flechtbandähnliche Struktur entwickelt, welche die drei Lotosblüten zu einem geschlossenen Motiv-Komplex zusammenfasst; siehe dazu die Abbildung eines Aryballos in London bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 50,5.

³²⁵⁶ Auffällig ist, dass man eine strenge axiale Symmetrie der Vierpass-Motive in dieser Phase auch bei Dekoren auf Kreisflächen bevorzugt; siehe dazu die Abbildung eines Tellers der Chimaira-Gruppe in Berkeley bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988. In diesem Dekor setzen sich die beiden Achsen des vegetabilen Vierpass-Motivs aus zwei antithetischen Palmetten und zwei antithetischen Lotosblüten zusammen. Auch die zentrale verbindende Rhombenstruktur ist streng symmetrisch gestaltet, wodurch die rotationssymmetrische Valenz des Motivs – trotz der kreisförmigen Rahmung durch den Tellerrand – im Auge des Betrachters zurücktritt. Lediglich kleine, in die Zwickel eingestellte geritzte Rosetten nehmen die rotationssymmetrische Valenz der runden Tellerform wieder auf.

³²⁵⁷ Siehe dazu die Abbildung einer Kopf-Pyxis in San Simeon bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 93,1a. Das zentrale, zwischen zwei antithetischen Greifen eingestellte kompositen finite Motiv konstituiert sich in der vertikalen Achse aus zwei antithetischen Lotosblüten und in der horizontalen Achse aus zwei antithetischen Palmetten, welche über ein zentrales Rhomben-System miteinander verbunden sind. Darüber hinaus sorgt eine flechtbandähnliche Struktur, die sich aus der Basis der beiden Palmetten entwickelt, für eine weitere Vernetzung der vier vegetabilen Mo-

aufgehoben wird die rotationssymmetrische Valenz der vegetabilen Vierpass-Motive in den späten korinthischen Dekoren zum einen, weil man auf den zentralen Rhombus als verbindendes Glied – und damit auf den wichtigen zentralen Indikator einer rotationssymmetrischen Valenz – verzichtet. Zum anderen geschieht dies, weil die einzelnen Motive mit Hilfe der Bänder so weit in die Länge³²⁵⁸ oder Breite³²⁵⁹ gezogen werden, dass dadurch der ursprüngliche Zusammenhalt des Vierpasses verloren geht.³²⁶⁰ Darüber hinaus verwandeln sich die ursprünglich eingerollten Volutenenden in langgezogene, flexibel am benachbarten Dekor orientierte Knospen³²⁶¹, eine motivische Veränderung, welche der kompositen Struktur im Auge des Betrachters einen vegetabilen Charakter verleiht.³²⁶²

tive. Anstelle der Einrollungen der oberen Voluten, die seitlich aus den Palmetten entspringen, sitzen kleine Lotosblüten, die gleichsam in die dekorierte Fläche hineinhängen. Eine Vorstufe zu dieser komplexen vegetabilen Vierpass-Struktur findet sich im Dekor einer Kotyle des Samos-Malers in Boston, welche das Motiv zwischen zwei antithetischen Panthern zeigt. In diesem Dekor ist das verbindende Rhomben-Motiv auf vier sehr kurze Stiele in Rhombenform reduziert, die – jeweils von einer Spange besetzt – die vier vegetabilen Motive miteinander verbinden. Aus den Spangen der beiden liegenden Palmetten erwachsen Voluten, die sich erst vor den Köpfen der beiden Panther und vor ihren Pfoten in einem großen Bogen einrollen. Weder die Lotosblüten noch die Panther werden jedoch berührt; siehe dazu die Abbildung bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 73,3.

³²⁵⁸ Siehe dazu die Abbildung des Bildfeldes einer spätkorinthischen Kleeblattkanne im Louvre bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 113, 4a-4b. Die Umzeichnung eines analogen finiten Geschlinges, kombiniert mit drei Palmetten und einer hängenden Lotosblüte, findet sich bei: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 150. Aufgrund der unterschiedlichen Höhe der beiden seitlichen Palmetten kann sich für das gesamte Motiv weder eine stringente vertikale noch eine horizontale Symmetrieachse ausbilden. Damit sinkt im Auge des Betrachters die ornamentale Valenz dieses Motivs, ein visueller Aspekt, der mit einer zunehmenden gegenständlichen Wahrnehmung verknüpft wird.

³²⁵⁹ Siehe dazu die Abbildung eines Amphoriskos bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 111,1a. In dem recht schmalen umlaufenden Fries im Bauchbereich nimmt das langgezogene kompositen Motiv – analog zu einer geflügelten Figur im Knielaufschema auf der Gegenseite – den gesamten mittleren Bereich der Vasenseite, unterhalb der beiden Henkel, ein.

³²⁶⁰ Payne handelt die unterschiedlichen Kombinationen dieser finiten kompositen Ornamente gesondert ab; siehe dazu: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 146-150. Sein Kriterium ist dabei die additive Auflistung der unterschiedlichen Motive und daher unterscheidet er zwischen einem kompositen Motiv, welches aus zwei Lotosblüten und zwei Palmetten und einem vierfachen Lotosmotiv, wobei Payne allerdings vergisst, die Kombination von einer Lotosblüte und drei Palmetten zu erwähnen. Da sich jedoch die symmetrische Struktur in den unterschiedlichen Kombinationen nicht verändert, wird in der vorliegenden Untersuchung auf eine derartige Unterteilung verzichtet.

³²⁶¹ Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 113, 4a-4b; siehe dazu auch die vorherige Anmerkung.

³²⁶² In den spätkorinthischen Dekoren findet sich auch ein weiteres finites kompositen Motiv, welches Kontakt zur näheren dekorativen und formalen Umgebung aufnimmt, das bilateralsymmetrische Henkelornament. Der Kern dieses finiten Motivs, das sich aus dem Henkelansatz heraus entwickelt, besteht aus einer hängenden, am Henkel fixierten Palmette und – in Bezug auf die Ausrichtung der Palmette – aufwärts eingerollte Voluten, die jedoch vom Betrachter aufgrund der hängenden Palmette als aufwärts gerichtete Einrollungen wahrgenommen werden. Da dieses Motiv, von dem es einige protokorinthische Vorläufer gibt, jedoch insbesondere in der attischen Vasenmalerei zur Blüte gelangt, wird seine Genese und Entwicklung im Zusammenhang mit der Ornamentik der attischen Vasenmalerei abgehandelt. Zu den protokorinthischen Formen dieses Ornamentes siehe vor allem: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 152; zum Problem des Henkelornamentes allgemein siehe vor allem: Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927, S. 1-45.

6.3.3.2.4.2. Komposite Friese mit vegetabilen Komponenten

Die Fähigkeit, vegetabile Motive mit flechtbandähnlichen Strukturen zu verbinden, sodass sich damit im Prinzip endlose vegetabile Ketten erzeugen lassen, hat sich – wie im vorherigen Abschnitt dargestellt wurde – bereits in der protokorinthischen Vasenmalerei ausgebildet.³²⁶³ Doch wählt man für derartige Friese in der Regel vom Umfang her kleine Zonen – wie die Schulterzonen der Aryballoi –, bei deren Betrachtung die Wahrnehmung der einzelnen Komponenten gegenüber der Wahrnehmung der Kette insgesamt überwiegt. Obgleich die beiden vegetabilen Komponenten, Lotosblüte und Palmette, welche für derartige komposite Friese zur Verfügung stehen, über eine bilateralsymmetrische Valenz verfügen, überwiegt in den vegetabilen Ketten der protokorinthischen Dekore im Auge des Betrachter eine gleitsymmetrische Struktur, die aufgrund der alternierenden, sich mit einer Drehung um 180° am kreuzenden Wechsel des Flechtbandes orientierenden Position der vegetabilen Motive erzeugt wird. Dieser einfache, nur mit einem vegetabilen Motiv erzeugte regelmäßige Positionswechsel in Kombination mit einem Flechtband kommt im zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts jedoch allmählich aus der Mode. Häufiger finden sich jetzt Flechtbänder, die einen Positionswechsel mit Doppel-Motiven zeigen oder einfache Knospen- bzw. Blumen-Reihungen, wobei die einzelnen Motive in das System der *arcaded stems*, einem Modul, welches bereits in der minoischen Kunst entwickelt wurde, eingebunden werden.

6.3.3.2.4.2.1. Das sogenannte Rankengeschlinge

Das für die griechischen Dekore der Folgezeit wichtigste vegetabile ornamentale Modul, welches in der korinthischen Vasenmalerei entwickelt wird, konstituiert sich aus zwei unterschiedlichen Elementen, dem vegetabilen Doppel-Motiv und der flechtbandähnlichen Struktur, in welche das Doppel-Motiv eingebunden ist. In den meisten Dekoren wird das Doppelmotiv aus einer hängenden Lotosblüte und einer stehenden Palmette – bzw. ihrer Inversion – gebildet, wobei deren horizontal ausgerichtete Basen direkt aneinanderstoßen.³²⁶⁴ Dabei bleibt die

³²⁶³ Siehe dazu die Abbildung der Abrollung der Schulterzone eines protokorinthischen Aryballos mit einem Lotos-Palmetten-Geschlinge bei: Knud Friis Johansen, *Les Vases Sicyoniens*, Paris 1923, S. 117 Taf. 32,1c.

³²⁶⁴ Nur in einigen frühen korinthischen Vasendekoren findet sich die Kombination zwischen einer doppelten Lotosblüte und einer schmalen flechtbandähnlichen Struktur, die einmal gekreuzt wird. Da die Lotosblüten nicht über Voluten verfügen, verläuft das Flechtband gleichsam hinter den Lotosblüten; siehe dazu den Schulterfries einer frühkorinthischen Halsamphora in London, die in den vier Registern unterhalb der Schulterzone umlaufende Tierfriese zeigt bei: Paolo Enrico Arias, Max Hirmer, *Tausend Jahre Griechische Vasenkunst*, München 1960, Taf.VI. Payne weist im Zusammenhang mit der doppelten Lotos-Kette auf eine analoge Ornamentform in einem Dekor einer in Delos gefundenen sogenannten melischen Vase hin, wobei er davon ausgeht, dass ein korinthischer Einfluss für das melische Dekor verantwortlich ist Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 153; siehe dazu auch die Abbildung der melischen Hydria bei: Charles Dugas, *Exploration archéologique de Délos, Band X: Les vases de L'Héraion*, Paris 1928, Taf. 7,15. Die wenigen vorhandenen korinthischen Beispiele legen jedoch eher einen umgekehrten Einfluss nahe, d. h. dass die kantige Form der Lotosblüte zwar in Korinth entwickelt wurde, die Doppelung dieses Motivs innerhalb der Einbindung in

diagonal gleitsymmetrische Valenz, durch die sich bereits die protokorinthischen vegetabilen Ketten auszeichnen, nicht nur erhalten, sondern wird noch verstärkt. Dies vollzieht sich dadurch, da das Auge des Betrachters sowohl den Lotosblüten als auch den Palmetten folgen kann und daher den Positionswechsel der Figuren, der mit einer Drehung um 180° einhergeht, abstrahierend als doppelte Zickzack-Struktur, mithin als ein extrem gleitsymmetrisches ornamentales Modul wahrnimmt. Gleichzeitig wird aufgrund der Motiv-Doppelung die vertikale Symmetrieachse der einzelnen Doppelmotive gestärkt, ein struktureller Aspekt, der beim Betrachter zu einer statischen Wahrnehmung der vegetabilen Motive führt und das Auge zugleich daran hindert, der Drehung der Motive und der sich daraus entwickelnden diagonalen Gleitsymmetrie zu folgen. Letztlich erfahren die beiden antagonistischen symmetrischen Strukturen des Rankengeschlinges, zum einen die ortsgebundene axiale bilateralsymmetrische Valenz und zum anderen die als Bewegung wahrgenommene diagonale gleitsymmetrische Valenz, aufgrund ihrer engen Kombination in der Wahrnehmung des Betrachters eine weitgehende Neutralisation.³²⁶⁵

Das erste frühkorinthische Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge mit einer engen Verbindung von Lotoblüten und Palmetten in der Form von Doppelmotiven findet sich als oberer, umlaufender Fries in der Schulterzone des Dekors³²⁶⁶ des Eurytos-Kraters.³²⁶⁷ Während das Band – analog zu den protokorinthischen Dekoren – auf der Seite der Lotosblüte hinter dem Motiv verläuft, mündet es auf der Seite der Palmetten gleichsam in die seitlichen Voluten der Palmetten ein bzw. das Band entwickelt sich aus den seitlichen Voluten heraus. Der schnelle Wechsel innerhalb der ornamentalen Module, zum einen die Wendung von vorn nach hinten, erzeugt durch das Vor- bzw. Hinterkreuzen der beiden Stränge des Flechtbandes, zum anderen

flechtbandähnliche Strukturen jedoch eine melische Präferenz für bilateralsymmetrische Valenzen dargestellt, durch die analoge Motivdoppelung auf die diagonale gleitsymmetrische Valenz der zeitgenössischen korinthischen vegetabilen Ketten verzichten konnte. Zur strukturellen Präferenz in den melischen Dekoren siehe auch Punkt 8 der Zusammenfassung der kykladischen Dekore in der vorliegenden Untersuchung.

³²⁶⁵ Für ein geringes Übergewicht der diagonalen gleitsymmetrischen Struktur spricht dennoch, dass dieser Fries recht häufig als Rahmung von Tondi, z. B. im Inneren von Kylikes zu finden ist. Siehe dazu zwei Abbildungen mit Tondi aus Kylikes, deren Inneres jeweils mit einem Gorogoneion geschmückt ist, während ein Fries mit einem Lotos-Palmetten-Doppelmotiv den äußeren Rand der beiden Tondi bildet; siehe dazu: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 81,1a und Taf. 82,1a.

³²⁶⁶ In den Dekoren kleinerer Gefäßformen bevorzugt man hingegen eine andere Position des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges. So findet es sich in diesen Dekoren dicht oberhalb der Gefäßbasis, direkt über dem Strahlen- oder Zungenfries und stets unterhalb der figural darstellenden Friese, sodass es in diesem Kontext als Antizipation der Farbgebung und der dynamischen Aspekte innerhalb der figural darstellenden Zone fungiert. Siehe dazu die Abbildung einer Kotyle des Samos-Malers im Louvre bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 73,2. In diesem Dekor exponiert das Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge die Polychromie der figural darstellenden Zone und bringt oberhalb der statischen Basiszone mit dem Zungenfries aufgrund der gleitsymmetrischen Valenzen einen dynamischen Moment in das Dekor. Diese Bewegung setzt sich im figural darstellenden Fries durch die Tänzer auf der einen Seite der Vase und durch den Kampf Herakles mit der Hydra auf der anderen Seite der Vase fort.

³²⁶⁷ Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. XI.

der Wechsel zwischen oben und unten, der durch die Drehung der beiden vegetabilen Motive um 180° erfolgt, wird durch einen regelmäßig alternierenden Farbwechsel von Rot und Schwarz in den Blütenblättern noch verstärkt. Das gleichsam im Auge des Betrachters formal und farblich oszillierende ornamentale Modul bietet diesem darüber hinaus eine Synthese sämtlicher im Dekor eingesetzten Farben und setzt gleichzeitig den polychromen Schlusspunkt des Dekors, denn Hals, Mündung sowie die beiden Henkel sind monochrom in Schwarz gehalten. Die Position des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges als Schulterfries wird auch in den Dekoren der Hydrien übernommen³²⁶⁸, von denen sich die frühesten Exemplare erst in der mittelkorinthischen Phase nachweisen lassen.³²⁶⁹ Trotz analoger Position hat sich jedoch formal die Verbindung zwischen den vegetabilen Doppelmotiven und der flechtbandähnlichen Struktur verändert. Im Gegensatz zu dem Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge im Dekor des Eurytos-Kraters, in denen das Band noch hinter den Lotosblüten verläuft³²⁷⁰, entspringt es nun jeweils aus den beiden äußeren Kelchblättern der Lotosblüten und verläuft sichtbar für den Betrachter über den Blättern der seitlich sich anschließenden Palmetten zu den beiden äußeren Kelchblättern der folgenden Lotosblüten. Da die Kelchblätter der Lotosblüten ohne einen für den Betrachter sichtbaren Übergang in das Band einmünden bzw. mit dem Band identisch sind, reduziert sich die Form der Lotosblüte für den Betrachter auf das schmale Areal der mittleren Blütenblätter. Gleichzeitig erfährt die Palmette aufgrund des halbkreisförmigen *Umschreibens* des Bandes eine vegetabile Aufwertung, wodurch man die formale Gleichwertigkeit der beiden vegetabilen Motive, die das Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge im Dekor des Eurytos-Kraters noch aufweist, aufhebt. Auch die grundlegende Funktion des Flechtbandes, das Vor- bzw. Rückkreuzen, wird aufgrund der veränderten Einbindung der Lotosblüten in die Bänder von zwei Überkreuzungen auf jeder Seite des Doppelmotivs auf eine Überkreuzung reduziert. Die beiden formalen Veränderungen im Aufbau des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges führen im Auge des Betrachters aufgrund der Dominanz der eingeschriebenen Palmetten, denen die Lotosblüten gleichsam nur als Sockelzonen zugeordnet scheinen, zu einer Verminderung der diagonalen gleitsymmetrischen Valenz, sodass die eingeschriebenen Palmetten lediglich als einfache Reihung wahrgenommen werden. Dazu trägt auch die Reduktion der Überkreuzungen

³²⁶⁸ Der steil ansteigende Körperkontur der Hydrien ist für schmale Dekorzone nicht geeignet, weshalb man meist nur eine figural darstellende Zone in diesem Bereich findet. In der Regel schließt dann ein Mäander-Fries diese Zone zur Schulter hin ab und ein Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge oder ein Tierfries füllt den mittleren Teil der Schulterzone; siehe dazu u. a. die Abbildung einer Hydria des Damon-Malers in Baltimore bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 118,2a-2b.

³²⁶⁹ Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume II: Commentary: The Study of Corinthian Vases*, Berkeley u. a. 1988, S. 498.

³²⁷⁰ Siehe dazu die Abbildung eines Ausschnitts des Eurytos-Krater mit dem Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge bei: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, Taf. 27.

der flechtbandähnlichen Struktur bei, die sich strukturell an das System der *arcaded stems* angleicht.

Analog strukturierte Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge treten in den spätkorinthischen Dekoren von Kolonettenkrateren nicht wie in den Dekoren der frühkorinthischen Phase im Bereich der Schulterzone, sondern in der Zone des größten Umfangs des Vasenkörpers auf, wobei sie meist die umlaufenden Tierfriese im unteren Teil des Vasenkörpers von der figural darstellenden Zone im Henkelbereich trennen. Da bei den Kolonettenkrateren dieser Phase der größte Umfang des Vasenkörpers mit der zentralen Dekorzone des Gefäßes zusammenfällt, wird das Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge im Auge des Betrachters als betonter Dekorbereich wahrgenommen, da das Auge sich zunächst an dem zentralen Bereich orientiert, bevor es die beiden seitlich sich anschließenden Dekorzonen mustert.³²⁷¹

In der veränderten Form des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges, in welcher sich die eingeschriebenen stehenden Palmetten und die eingeschriebenen hängenden Palmetten zu zwei weitgehend separaten, nur noch lose an die Lotosblüten gebundenen Reihungen entwickeln, kündigt sich bereits die Wandlung an: weg vom Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge hin zu einer Lotos-Palmetten-Kette mit alternierender Reihung kongruenter vegetabiler Doppelmotive oder auch hin zu einer reinen Palmetten-Kette.³²⁷² Bei beiden Varianten handelt es sich auch aufgrund ihrer symmetrischen Struktur um ein abgewandeltes ornamentales Modul, das sich jedoch zuerst nicht in den korinthischen,³²⁷³ sondern in den attischen Dekoren großformatiger Vasen gegen Ende des ersten Viertels des 6. Jhs. nachweisen lässt.³²⁷⁴ In den mittelkorinthischen

³²⁷¹ Siehe dazu die Abbildung eines Kolonettenkraters des Sphortos-Malers in Florenz bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 120,1a-1b. Von diesem Maler war bis zum zweiten Weltkrieg noch ein Fragment eines weiteren Kolonettenkraters mit einem analogen Dekorsystem erhalten: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume I: Catalogue*, Berkeley u. a. 1988, S. 264. Auffallend ist, dass sich die Form des finiten kompositen Motivs im Tierfries, der sich unter dem Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge befindet und in die Mitte der Vasenseite gestellt ist, in Bezug auf die Kombination der vegetabilen Doppelmotive vom Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge abhebt. Denn im finiten Motiv in der vertikalen Achse stehen sich zwei Palmetten und in der horizontalen Achse zwei Lotosblüten gegenüber. Diese Kombination findet sich in der Folgezeit auch in den Lotos-Palmetten-Friesen.

³²⁷² Siehe dazu u. a. die Abbildung einer mittelkorinthischen Kotyle mit einer reinen Palmetten-Kette in Kopenhagen: CVA Dänemark 1(Kopenhagen 1), Paris 1927, Taf. 91,9b. Bei den reinen Palmettenketten werden die einzelnen Kettenglieder etwas größer ausgeführt als bei den Lotos-Palmetten-Ketten.

³²⁷³ Auch in der korinthischen Vasenmalerei läuft die althergebrachte Friesform mit diagonaler Gleitsymmetrie gegen Mitte des 6. Jahrhunderts aus: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 155.

³²⁷⁴ Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 136. Siehe dazu auch die Abbildung der namensgebenden Vase des Gorgonmalers, einen Dinos im Louvre bei: John D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley [u. a.] 1986, Taf. 15,1; siehe dazu auch: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 47-48. Auch in diesem Dekor bezeichnet das umlaufende Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge die Zone des weitesten Umfangs des Vasenkörpers und trennt dadurch drei umlaufende Tierfriese im unteren Teil des Vasenkörpers von der mythologischen Gorgo-Szene im Bereich der Schulterzone.

Dekoren wird es anfangs auf eher kleinformatigen Gefäßen wie Pyxiden und Kotylen eingesetzt.³²⁷⁵ Da in den Lotos-Palmetten-Ketten stets zwei gleiche – gleich sowohl hinsichtlich ihres Typus als auch hinsichtlich ihrer Größe – vegetabile Motive miteinander verbunden werden, verfügen diese Doppelmotive nicht nur über eine stabile vertikale Symmetrieachse, sondern darüber hinaus auch über eine horizontale Symmetrieachse. Die horizontale Symmetrieachse gewinnt im Auge des Betrachters weiter an Gewicht durch eine Veränderung der flechtbandähnlichen Struktur mit ihren dominanten Überkreuzungen in ein schmales, horizontal laufendes Flechtband, dessen einzelne Kettenglieder zwar nach wie vor überkreuzen, jedoch auf sehr dezente Art. Auch die breiten Palmettenbasen der Palmetten-Doppelmotive tragen zu einer verstärkten Wahrnehmung der horizontalsymmetrischen Valenz im Auge des Betrachters bei, wohingegen die schmalen, kachektisch wirkenden Lotosblüten aufgrund ihrer Schmalheit im Auge des Betrachters auf die Wahrnehmung einer bilateralsymmetrischen Valenz beschränkt bleiben, die jedoch hinter der Demonstration der kontinuierlichen horizontalen Symmetrielinie, die in der Mitte der Flechtband-Kette verläuft, zurückbleibt. Dieses Phänomen lässt sich für die staccatoartigen bilateralsymmetrischen Valenzen sämtlicher Doppelmotive festmachen. Selbst die gleitsymmetrische Valenz der einzelnen Doppelmotive bleibt hinter der dominanten Wahrnehmung der durchlaufenden horizontalen Symmetrielinie zurück. Vor allem Letzteres trägt zu einer statischen Wahrnehmung bei. Daher liegt die wichtigste strukturelle – und damit auch dekorative – Funktion derartiger Dekore in ihrer axialen Ausgeglichenheit. So hat sich innerhalb der protokorinthischen und korinthischen Phase der Vasenmalerei ein struktureller Paradigmenwechsel in den vegetabilen Friesen weg von den dynamischen diagonalen Gleitsymmetrien in den frühen protokorinthischen vegetabilen Friesen hin zum Primat einer axialsymmetrischen Valenz ausgebildet. Diese konsequente Ausgestaltung der

Das Dekor dieses Dinos sowie das Dekor seines dazugehörigen Ständers zeigen unterschiedliche vegetabile Friese, die sich jedoch stets aus den Doppelungen von Lotosblüten und Palmetten und flechtbandähnlichen Strukturen zusammensetzen. Auf dem Dinos erfolgt die Angabe des weitesten Umfangs durch ein Lotos-Palmetten-Geschlinge, jeweils mit analogen Lotosmotiven und Palmetten-Motiven, beide stets als gedoppelte Motive. Dabei stoßen die Basen der beiden Motive jedoch nicht dicht zusammen, sondern zwischen ihnen steht der in korinthischen Dekoren mit finiten Doppelmotiven übliche Rhombos, in dessen beiden seitlichen Ecken jeweils zwei Bänder zusammenlaufen. Zwei weitere Bänder gehen von den Basen der beiden ihn oben und unten begrenzenden vegetabilen Motive ab, d. h. in diesem Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge ist die Anzahl der Bänder – vielleicht aufgrund der eingestellten Rhomben – verdoppelt worden. Während zwei Bänder jeweils die beiden Basen – ohne Unterschied, ob es sich dabei um eine Lotosblüte oder um eine Palmette handelt – vor- bzw. rückkreuzend miteinander verbinden, umschreiben die beiden anderen Bänder die Palmetten und münden ebenfalls nach einer Überkreuzung des ersten Bandsystems – alternierend mit dem ersten Bandsystem – in die seitlichen Ecken jedes zweiten Rhombus. Die drei umlaufenden Friese im Bereich des Ständers – sowie der Mündungsfries – hingegen zeigen die in den korinthischen Dekoren übliche Form des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges mit zwei Bändern, jedoch mit einer Variante. Die Basen des jeweiligen Doppelmotivs, das sich in der alten Weise aus einer Palmette und aus einer Lotosblüte konstituiert, liegen nicht dicht aneinander, sondern sind weit auseinandergesogen und ragen gleichsam in das Netz der flechtbandähnlichen Struktur hinein.

³²⁷⁵ Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 156 Anm. 2.

horizontalen Symmetrieachse in den späten korinthischen Dekoren verleitet das Auge des Betrachters dazu, in die Kontinuität der horizontalen Symmetrieachse gleichsam eine Dominanz der horizontalsymmetrischen Valenz, zumindest innerhalb der ornamentalen Zone der Lotos-Palmetten-Kette hineinzudeuten.³²⁷⁶

6.3.3.2.4.2.2. Vegetabile Motive mit *arcaded stems*

Am Ende des ersten Viertels des 6. Jahrhunderts, d. h. etwas später als die ersten Dekore mit Lotos-Palmetten-Rankengeschlingen, lassen sich vegetabile Friese mit hängenden³²⁷⁷ oder stehenden Lotosblüten bzw. Lotosknospen, die durch *arcaded stems* miteinander verbunden sind, in den korinthischen Dekoren nachweisen.³²⁷⁸ In den meisten dieser Friese besitzen die Lotosblüten die bereits aus den ägyptischen Dekoren der 18. Dynastie bekannte Form³²⁷⁹ und verfügen nicht über die kastenähnliche Basis und die kantigen rahmenden Kelchblätter³²⁸⁰, welche die korinthischen Lotosblüten sonst in ornamentalen Dekoren mit dieser vegetabilen Komponente zeigen. Payne weist in diesem Zusammenhang – sowohl was die Form der Lotosblüte als auch was ihre Verbindung mit den *arcaded stems* betrifft – auf einen ionischen Einfluss hin.³²⁸¹ Doch zeigen die von ihm benannten Vorbilder erhebliche Abweichungen zu den korinthischen Exemplaren. So finden sich in den melischen Dekoren Lotosblüten in Verbindung mit *arcaded stems* sehr selten, denn man bevorzugt in der Regel die alternierende Verbindung mit Wellenranken oder eine Kombination mit Voluten.³²⁸² Darüber hinaus zeichnen sich die melischen Lotosblüten durch einen runden Kelch aus, der nach oben meist durch eine oder mehrere horizontale Linien begrenzt wird. Darüber sitzen entweder vier gezackte Blätter oder zwei Kelchblätter, die vier bis sechs kurvilineare Blütenblätter rahmen. In den rhodischen

³²⁷⁶ Die Bedeutung der horizontalen Symmetrie erlangt in der attischen Vasenmalerei – dafür spricht u. a. die zunehmende Beliebtheit dieses ornamentalen Moduls als horizontal umlaufender Fries in den attischen Dekoren – eine größere Bedeutung und die unterschiedlich häufige Einbindung derartiger ornamentaler Module deutet zugleich auf einen strukturellen Unterschied zwischen den attischen und den korinthischen Dekoren hin. Während sich ausgeprägte diagonal gleitsymmetrische Module erst in den korinthischen Dekoren entwickeln und bis zur spätkorinthischen Phase auch eine gewisse Bedeutung in den ornamentalen Zonen der Vasendekore behalten, wird diese in den attischen Dekoren in einer früheren Phase bereits weitgehend eliminiert. Lotos-Palmetten-Ketten mit analogen Doppelmotiven finden sich hingegen in den attischen Dekoren – insbesondere in den nikosthenischen Dekoren – sehr häufig; zur systematischen Analyse dieses ornamentalen Moduls siehe vor allem den folgenden Abschnitt der vorliegenden Untersuchung zur attischen Vasenmalerei.

³²⁷⁷ Die hängende Version benutzt man seltener: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 154 Abb. 63. Hier zeigt die Lotosblüte die typisch korinthische Form.

³²⁷⁸ Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 154f. Anm. 1.

³²⁷⁹ Siehe dazu auch den Abschnitt 3.5.2.1.2.4. der vorliegenden Untersuchung über Friese und Muster mit Lotosblüten in den Grabdekorationen der 18. Dynastie.

³²⁸⁰ Christa Vogelpohl, *Zur Ornamentik der griechischen Vasen des siebenten Jahrhunderts v. Chr.* [Diss. München 1968], München 1972, S. 71.

³²⁸¹ Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 154f.

³²⁸² Siehe dazu die Abbildung schematischer Zeichnungen mit unterschiedlichen Lotosblüten-Friesen bei: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 133 Abb. LXX,1-8.

Vasendekoren andererseits finden sich zwar zahlreiche Lotosblüten-Lotosknospenfriese mit *arcaded stems*, doch die rhodischen Lotosblüten tragen – analog den Lotosblüten in den assyrischen Lotosblüten-Friesen – eine Klammer am Blütenboden und zeigen daher – im Gegensatz zu den melischen Lotosblüten – eine Nähe zu assyrischen Blütenfriesen. Doch eine derartige Spange tragen Lotosblüten innerhalb einer Friesformation nur in sehr späten korinthischen Dekoren.³²⁸³ In den meisten korinthischen Dekoren mit Lotosblüten-Friesen verwendet man hingegen die kanonische ägyptische Form der Lotosblüte.

Nicht nur motivisch, sondern auch aufgrund ihrer symmetrischen Struktur unterscheiden sich die Lotosblüten-Lotosknospenfriese mit *arcaded stems* grundlegend von den Lotos-Palmetten-Rankengeschlingen, da sie im Gegensatz zu der ausgeprägten diagonal gleitsymmetrischen Valenz, insbesondere der frühkorinthischen Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge, lediglich über eine bilateralsymmetrische Valenz in den einzelnen Motiven verfügen. Findet jedoch ein alternierender Wechsel zwischen Lotosblüten und Lotosknospen statt³²⁸⁴, so verstärkt sich die bilateralsymmetrische Valenz im Auge des Betrachters, da sich – abgesehen von der bilateralsymmetrischen Valenz, die sich auf die einzelnen Motive bezieht, – in jedem Motiv eine weitreichendere vertikale Symmetrieachse ausbildet. Diese legt es dem Auge des Betrachters gleichsam nahe, auch die beiden seitlichen, ebenfalls bilateralsymmetrischen Motive, in einen bilateralen Symmetrie-Kontext mit einzubeziehen. Eine derartige Betrachtungsweise fördert wiederum die statische Wahrnehmung der betrachteten vegetabilen Friese. Meist wird die zunehmende Beliebtheit³²⁸⁵ der Lotosblüten-Lotosknospen-Friese im späteren 6. Jahrhundert sowie der Umstand, dass man diese vegetabilen Friese in leicht abgewandelter Form³²⁸⁶ noch im 5. Jahrhundert einsetzt, als eine sich allmählich steigernde Vorliebe der korinthischen Vasenmaler für vegetabile Formen innerhalb der ornamentalen Dekore interpretiert, ohne dass man dabei stutzig wird, dass doch bereits die frühkorinthischen Lotos-Palmetten-Rankengeschlingen vegetabile Komponenten aufweisen. Verändert hat sich jedoch in den Lotosblüten-Lotosknospen-Friesen die symmetrische Struktur. So wird die Dynamik der diagonal

³²⁸³ Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 155 Abb. 64.

³²⁸⁴ Siehe dazu Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 155 Abb. 64, A-F.

³²⁸⁵ Nach einigen wenigen Lotosblüten-Friesen mit *arcaded stems* am Ende des ersten und zu Beginn des zweiten Viertels des 6. Jahrhunderts entwickelt sich diese Friesform allmählich zu einer der beliebtesten Friesformen. Insbesondere in der attischen Vasenmalerei werden die Lotosblüten-Lotosknospen-Friese zu einem häufig eingesetzten ornamentalen Modul: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 155. In den korinthischen Dekoren finden sich die ersten Lotosblüten-Lotosknospen-Friese als umlaufende Friese auf der Oberseite der Gefäßmündung von Hydrien: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 321 Nr. 1447 und 1449.

³²⁸⁶ Siehe dazu Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 155 Abb. 65, B-F.

gleitsymmetrischen Struktur, über welche bereits die protokorinthischen Rankengeschlinge verfügen, in den korinthischen Dekoren, insbesondere in einer späteren Phase, allmählich zugunsten der Ausbildung einer bilateralsymmetrischen und damit statischen Valenz³²⁸⁷ in den Lotosblüten-Lotosknospen-Friesen aufgegeben.³²⁸⁸ Wie bereits die Strukturanalyse der figural darstellenden Dekore gezeigt hat, handelt es sich bei diesem Strukturwandel um einen Vorgang, der sich analog auch in den Zonen mit figural dastellenden Dekoren nachweisen lässt.

6.3.3.2.5. Die Bedeutung der Polychromie in den korinthischen Dekoren

Die polychrome Gestaltung der Dekore, die bereits in der protokorinthischen Phase für die Struktur des Dekors eine wichtige Rolle spielt, wird in den korinthischen Dekoren nicht nur weiter fortgeführt, sondern noch verstärkt. Dies geschieht zum einen durch den orangefarbenen Überzug des Vasengrundes, einem in den spätkorinthischen Dekoren häufig angewandten Verfahren, und zum anderen durch regelmäßige Farbwechsel in rhythmischen Sequenzen in den unterschiedlichen Dekorzonen. Dabei folgen rote und schwarze bzw. weiße Farbareale in rhythmisch strukturierten Wechsel nicht nur in den Zonen mit figural darstellenden anthropomorphen und zoomorphen Motiven aufeinander³²⁸⁹, sondern ein analoges Farbverhalten lässt sich auch in den vegetabilen und zum Teil sogar in den geometrischen Friesen nachweisen. Die regelmäßigen Farbwechsel in den formal unterschiedlich gestalteten Dekorzonen bewirken, dass der Betrachter das gesamte Dekor trotz heterogener Formen in den einzelnen Zonen als einheitliches, flächendeckendes Muster wahrnimmt. Eine derartige Betrachtungsweise wird durch den integrierenden Effekt des orangefarbenen Überzuges noch verstärkt. Darüber hinaus werden sämtliche Farben, die in einem Dekor eingesetzt werden, für den Betrachter bereits in den unteren Dekorzonen des Gefäßes, häufig schon in den Streifen der Fußzone, expliziert, im Gegensatz zu den protokorinthischen Dekoren, in denen die Anzahl der eingesetzten Farben erst im vertikalen Verlauf des Dekors, zur Gefäßmündung hin, zunimmt.³²⁹⁰ Die gesamte

³²⁸⁷ Es hat den Anschein, dass erst diese ruhende Betrachtung dazu führt, dass man in den Untersuchungen vegetabile Formen als solche wahrnimmt.

³²⁸⁸ Seit der Mitte des 6. Jahrhunderts lassen sich Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge, die Lotosblüten in Kombination mit Palmetten als Doppelmotive zeigen und durch den inversen Motiv-Wechsel zu einer diagonal gleitsymmetrischen Valenz innerhalb des ornamentalen Moduls führen, in den korinthischen Vasendekoren nicht mehr nachweisen: Humfrey G. G. Payne, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, S. 155.

³²⁸⁹ Siehe dazu die Abbildung einer nach rechts ausgerichteten Reiterkavalkade in der unteren Frieszone des Eurytoskraters im Louvre bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. XI. In diesem Fries bilden Pferd und Reiter für den Betrachter eine farbige Einheit, da sowohl die Silhouetten der Pferde als auch die Silhouetten der Reiter alternierend in rote und schwarze Areale aufgeteilt sind.

³²⁹⁰ Siehe dazu die Abbildung einer frühkorinthischen Halsamphora in London bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. IX. Die Fußzone rahmt ein flankierender hellgrundiger Streifen mit einer Streifenfolge mit unterschiedlich breiten Streifen in den Farben Schwarz – Weiß – Rot – Schwarz – Weiß – Schwarz. Diese Farbfolge wiederholt sich in jeder der horizontalen Streifenfolgen, welche die umlaufenden Tierfriese voneinander trennen. Weiterhin findet sich diese Farbfolge in jeder der Tierfiguren, welche die umlaufenden Tierfriese

verwendete Farbpalette wird in konzentrierter Form im Zungenfries, der in der Regel die Schulterzone zum Hals hin abschließt, wieder aufgenommen und meist auch im obersten Fries auf der Gefäßmündung noch einmal präsentiert.³²⁹¹ Der Einsatz analoger Farbwerte bei heterogenen Formen und ornamentale Modulen innerhalb eines Dekores macht deutlich, dass die Farben in den korinthischen Dekoren nur selten Darstellungswerte annehmen, sondern meist aufgrund ihrer farblichen Eigenwertes eingesetzt werden.³²⁹²

6.3.3.3. Zusammenfassung: Protokorinthische und korinthische Vasenmalerei

1. Bereits auf den ersten Blick deutlich sichtbar zeichnen sich sowohl die protokorinthischen als auch die späteren korinthischen Vasendekore im Unterschied zu den zuvor behandelten Vasenmalereien dadurch aus, dass das gesamte Dekor, unabhängig davon, ob es sich um figural darstellende oder ornamentale Motive bzw. Elemente handelt, durchgehend polychrom gestaltet ist und dass sämtliche Motive bzw. Elemente einer analogen Farbgestaltung unterliegen. Dies führt zunächst im Auge des Betrachters zu einer Destruktion der einzelnen Motive, trägt jedoch gleichzeitig dazu bei, dass das Dekor insgesamt als einheitlich strukturierte Fläche wahrgenommen werden kann. Diese Vereinheitlichung stellt strukturell eine Weiterentwicklung der spätgeometrischen Dekore dar, erfolgt jedoch mit neuen gestalterischen Mitteln. In den geometrischen Dekoren entwickelten sich Symmetrie-Relationen über die einzelnen Zonen hinweg zunächst aufgrund von formalen und symmetrischen Korrespondenzen zwischen den einzelnen rein ornamentalen Friesen und erst aufgrund ihrer formalen Destruktion konnten in einem weiteren Schritt anthropomorphe Figuren in derartige Relationen mit einbezogen werden. Den protokorinthischen und korinthischen Vasenmalern gelingt hingegen aufgrund einer farblichen Destruktion der

konstituieren, wieder, in den Flügeln der Vögel und Sirenen ebenso wie in den Fellzeichnungen oder in den Angaben anatomischer Details der Löwen, Panther, Wildschweine oder Hirsche. Auch die Palmblätter sowie die Blütenblätter des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges in der Schulterzone weisen diese Farbfolge auf. Die zahlreichen analogen Farbsequenzen vermitteln dem Betrachter den Eindruck einer homogen geschlossenen polychromen Bildfläche, in der die Einzelfigur in erster Linie in eine Farbstruktur eingebunden ist, während ihre formale Gestaltung aufgrund des teppichähnlichen Charakters der Darstellung insgesamt im Auge des Betrachters zurücktritt.

³²⁹¹ Siehe dazu die Abbildung einer spätkorinthischen Halsamphora des Tydeusmalers im Louvre bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. XIV. Die alternierend in Rot und Schwarz gehaltenen Zungen sind weiß umrandet und dann noch einmal schwarz gefasst. Das fast auf ein doppeltes Zickzackband reduzierte Flechtband im Bereich der Vasenmündung weist an den Kreuzungspunkten farbige ausgemalte Kreisflächen auf, die in jeder der drei Reihen eine einheitliche Farbe tragen. Die Farbfolge der drei Reihen ist: Schwarz – Rot – Schwarz. Kleinere weiße Kreisflächen besetzen die Zentren sämtlicher Zwischenräume innerhalb dieses Gittersystems.

³²⁹² Der Gegensatz von Eigenwert und Darstellungswert der Farbe wurde von Jantzen in die kunsthistorische Terminologie eingeführt; sieh dazu vor allem: Hans Jantzen, *Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei*, in: Hans Jantzen, *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin 1951, S. 61-67. [Erstveröffentlichung: Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 1913.]

meisten ornamentalen und figural darstellenden Elemente – dies gilt sowohl für die anthropomorphen als auch für die zoomorphen Motive – in einzelne Farbflächen in Verbindung mit einer analogen Farbgestaltung in einem umfassenden Schritt eine Homogenisierung des gesamten Dekors. Es ist daher evident, dass sich zu den bereits in den geometrischen Dekoren erworbenen strukturellen Fähigkeiten im Laufe des achten Jahrhunderts – naheliegende Ursache hierfür könnte ein vermehrter Kontakt mit orientalischen kunstgewerblichen polychromen Artefakten sein – ein zunehmend versierter Umgang mit der Farbe entwickelt hat. Die Überlegenheit der orientalischen Kulturen in Bezug auf den Einsatz von Farbe in dieser Zeit zeigen insbesondere die neuassyrischen Wandmalereien³²⁹³, doch bereits die frühen protokorinthischen Vasendekore dokumentieren, dass man zwar das Phänomen der Polychromie übernimmt, jedoch einen neuen Weg in der polychromen Gestaltung einschlägt, indem man sämtliche Elemente einer analogen Farbgestaltung unterwirft. Diese analoge Farbgestaltung, insbesondere in den figuralen Darstellungen, führt nicht nur zu einer Destruktion der einzelnen Figur, sondern auch zu neuen, ornamental-dekorativen polychromen Verbindungen über die Konture der einzelnen Figuren hinaus. Destruktion und Konstruktion halten sich also die Waage. Diese gestärkte Fähigkeit, auf den ersten Blick heterogene Formen unter einem gemeinsamen Aspekt zusammenzufassen, hat ihr Fundament in den Vasendekoren der unterschiedlichen griechischen Vasenzentren der geometrischen Phase, als die Vasenmaler allmählich die Einsicht in eine strukturelle Äquivalenz formal heterogener Elemente aufgrund ihrer analogen symmetrischen Valenzen erwarben.

2. Ein Gegenwicht zum flächig orientierten, formal nivellierenden Einsatz der Farbe bilden die Ritzungen im dunkelbraunen bzw. schwarzen Glanzton, die in der protokorinthischen Vasenmalerei bereits recht früh systematisch eingesetzt werden. Sie ermöglichen sowohl eine hart abgesetzte Konturierung als auch eine präzise Binnenzeichnung und setzen die unterschiedlichen farbigen Areale für den Betrachter deutlich wahrnehmbar voneinander ab. Der Destruktion sämtlicher figural darstellender und ornamentaler Elemente durch eine analog eingesetzte Buntfarbigkeit wird eine formal eindeutige Bestimmung der einzelnen Motive aufgrund der vollständigen Ritzungen der Konture gegenübergestellt.
3. Im Gegensatz zu den geometrischen Dekoren, in denen eine Diskrepanz zwischen dem bevorzugt rektilinear gestalteten rein ornamentalen Dekor und den zum Teil flächigen, jedoch ebenfalls in der Regel kantig gestalteten figuralen Darstellungen besteht, dominiert in den

³²⁹³ Siehe dazu auch im vierten Kapitel über die orientalischen Wandmalereien den Abschnitt 4.7. über die Wandmalereien von Til Barsip.

protokorinthischen und korinthischen Dekoren in beiden Darstellungsbereichen eine flächige, weitgehend kurvilineare Form. Diese formale Gleichbehandlung heterogener Dekorelemente führt in Verbindung mit der Destruktion sämtlicher figural darstellender und ornamentaler Elemente infolge einer analogen polychromen Behandlung dazu, dass das Dekor insgesamt als sehr einheitlich und homogen wahrgenommen wird.

4. In Bezug auf ihre symmetrische Valenz erfolgt in den protokorinthischen und korinthischen Dekoren eine Annäherung zwischen den anthropomorphen und den zoomorphen Figuren. Die weitgehend asymmetrische Gestaltung der Tierfiguren wird auch auf die Darstellung menschlichen Figuren ausgedehnt. Da eine asymmetrisch aufgebaute Figur per se richtungsorientiert ist, fördert diese Art der figuralen Darstellung deren Kontextuierung.
5. Das bereits in den spätgeometrischen Dekoren aus dem Motiv des Vierpasses sich allmählich konstituierende Rosetten-Motiv wird in der protokorinthischen und später auch in der korinthischen Vasenmalerei zum wichtigsten und meist auch zum einzigen verwendeten Füllmotiv. Die finiten Rosetten-Motive, die aufgrund ihrer rotationssymmetrischen Valenz im Auge des Betrachters als ein Moment der Bewegung wahrgenommen werden, verfügen darüber hinaus meist auch über eine bilateral- und eine horizontalsymmetrische Valenz und tragen daher – bei entsprechender Ausrichtung – zu einer Orthogonalisierung des Dekors bei. Schon in den protokorinthischen Dekoren häufig zusammen mit dem übrigen Dekor mit analogen Farbwechseln versehen, füllt die zunehmend größer gestaltete Rosette in den frühkorinthischen Dekoren fast gänzlich die ausgesparte Fläche zwischen den figural darstellenden Motiven und trägt damit wesentlich zu einer einheitlichen Flächenfüllung bei. In diesem Kontext verliert sie allmählich ihre kreisrunde Form und nimmt stattdessen die Form der ausgesparten Fläche zwischen den figural darstellenden Motiven ein, d. h. sie wird zu einem inversen Element innerhalb der figuralen Gestaltung.³²⁹⁴ Während man in den figural darstellenden Zonen mit menschlichen Figuren bereits in den protokorinthischen Dekoren weitgehend auf Rosetten als Füllornamente verzichtet, begleiten die Rosetten als Füllmotive die umlaufenden Tierfriese bis in die späte Phase der korinthischen Vasenmalerei, jedoch in der späten Phase wieder reduziert auf einen kreisförmigen Kontur.
6. Im Gegensatz zu der allmählichen Ausbildung des Rosetten-Motivs findet sich das kurvilineare Flechtband, als dessen rektilinearere Vorläufer – zumindest in Bezug auf die durchkreuzende Struktur – das doppelte Zickzack-Band der späten geometrischen Phase anzu-

³²⁹⁴ Natürlich lassen sich in diesem Kontext auch die die figuralen Darstellungen als als Inversionen der ornamentalen Motive begreifen.

sehen ist, bereits voll ausgebildet in vertikaler und horizontaler Form in den frühen protokorinthischen Vasendekoren. In dieser Phase entwickelt sich auch die Fähigkeit des Flechtbandes in Verbindungen mit vegetabilen Motiven, komposite Strukturen zu erzeugen, sodass sich vegetabile Ketten konstituieren, die sogenannten Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge, die im Prinzip endlos weiterlaufen können.

7. In den sogenannten Lotos-Palmetten-Rankengeschlingen vollzieht sich am Übergang zur spätkorinthischen Phase ein struktureller Paradigmenwechsel. Während insbesondere in der protokorinthischen Phase eine weitere symmetrische Valenz, die Gleitsymmetrie, an Gewicht in den Dekoren gewinnt, eine symmetrische Struktur, welche sich in den Dekoren der geometrischen Phase nur sporadisch und punktuell findet, entwickelt sich in den späten korinthischen Dekoren aufgrund einer veränderten Kombination sowohl der vegetabilen Motive als auch der sie verbindenden flechtbandähnlichen Struktur eine axiale Ausgeglichenheit. Letztere beruht auf der Ausbildung einer starken bilateralsymmetrischen Valenz bei einer gleichzeitig konsequent durchgehaltenen horizontalen Symmetrieachse. Der Wechsel von den diagonal gleitsymmetrisch zu den orthogonal ausgerichteten Lotos-Palmetten-Rankengeschlingen findet in den Jahren um 600 v. Chr. statt. Mitte des 6. Jahrhunderts sterben der inverse Motivwechsel und damit auch die gleitsymmetrische Valenz dieses Musterbandes aus.
8. Im Gegensatz zu den kykladischen und ostgriechischen Vasendekoren, in denen schon sehr früh finite komposite Motive eingesetzt werden, haben finite komposite Motive in den protokorinthischen Dekoren Seltenheitswert. Dies erklärt vielleicht, warum geometrische Elemente keinen Eingang mehr in die zahlreichen finiten kompositen Motive finden, die sich später in den korinthischen Dekoren nachweisen lassen. Stattdessen konstituieren sich die finiten kompositen Motive – analog zu den sogenannten Lotos-Palmetten-Rankengeschlingen – aus vegetabilen Motiven, die mit flechtbandähnlichen Strukturen verbunden werden. Je nach Art ihrer Verbindung verfügen die finiten kompositen Motive nicht nur über die bilateralsymmetrischen Valenzen ihrer einzelnen vegetabilen Elemente, sondern können darüber hinaus auch eine rotationssymmetrische Valenz ausbilden, eine Struktur, welche den symmetrischen Fähigkeiten einer Rosette ähnelt, die regelmäßig aufgebaut ist und über vier bzw. ein Vielfaches von vier Blütenblätter verfügt.
9. Nicht nur in den rein ornamentalen Dekorzonnen, sondern auch in den figural darstellenden Zonen werden neue Strukturen entwickelt, indem zwei unterschiedliche Darstellungsformen, die Figuren-Reihung bzw. der Fries und die antithetische Gegenüberstellung von Figuren, miteinander verbunden werden. Die zunächst in den umlaufenden Tierfriesen der

protokorinthischen Dekore auftretenden Strukturen werden bald auf die Darstellungen menschlicher Figuren ausgeweitet. Sie ermöglichen eine Einbindung einzelner agierender Figuren in einen größeren Handlungsverlauf. In der ersten Variante, im Fall der Darstellung einer richtungs- und / oder zeitlich orientierten Aktion, präsentieren sich die Figuren in der traditionellen Form des Frieses, der gleichzeitig auch die übergeordnete Instanz für die neue Variante darstellt. Jene, bei einer auf das Zentrum hin orientierten Aktion oder einer statischen Darstellung eingesetzt, äußert sich formal durch die Ausprägung einer umfassenden bilateralsymmetrischen Valenz, die sich nicht nur auf den Mittelteil, sondern auch auf die seitlichen Bereiche der entsprechenden Dekorzone erstreckt. Auch die beschriebene Variante entsteht mit Hilfe der Figuren-Reihung, indem mehrere Figuren in einer Reihung mit analogen gleitsymmetrischen Valenzen eine zentrale antithetische Figurengruppe flankieren. Je komplexer die symmetrischen Strukturen der figural darstellenden Zonen werden, desto unterschiedlicher kann die Bewertung der einzelnen symmetrischen Valenzen in der Wahrnehmung des Betrachters sein. Eine Folge der Ausbildung komplexer symmetrischer Strukturen und der damit verbundenen erweiterten Möglichkeiten der figuralen Darstellungen ist die Zunahme von figural darstellenden Kompositionen mit sogenannten narrativen Sequenzen in den Vasendekoren seit der späten frühkorinthischen Phase.

10. Eine Zentralisierung der Komposition geht im Auge des Betrachters mit einem Bewegungsverlust der seitlichen gleitsymmetrischen Valenzen einher und trägt somit zu einer statischen Wahrnehmung der figuralen Darstellungen insgesamt bei. Strukturell entspricht die Konstituierung eines Zentrums mit bilateralsymmetrischer Valenz aufgrund von rahmenden Konfigurationen, die spiegelbildlich korrespondieren, dem Schema einer zentralen Metope zwischen zwei rahmenden Triglyphen-Paneelen, einer dekorativen Struktur, die bereits in den mykenischen Dekoren entwickelt wurde. Neu ist jedoch in den protokorinthischen Dekoren die Stärkung der Zentren, indem man sie mit antithetischen Gruppen besetzt. Erst nachdem bereits in den frühen protokorinthischen Dekoren eine Akkumulation bilateralsymmetrischer Valenzen in den äußeren und inneren seitlichen Bereichen innerhalb einer figural darstellenden Dekorzone erfolgt ist, besetzt man aufgrund dieser Stärkung der bilateralsymmetrischen Valenz in einer späteren Phase der mittlere Bereich mit asymmetrisch strukturierten figuralen Darstellungen.
11. Analoge symmetrische Strukturen sowie analoge Farbbehandlung – sowohl in den Zonen mit anthropomorphen und zoomorphen Darstellungen als auch in den rein ornamentalen Zonen – ermöglichen eine Annäherung zwischen den figural darstellenden Gruppen und

den ornamentalen Elementen. Dies äußert sich insbesondere in der engen Verbindung zwischen antithetisch aufgebauten zooopomorphen Motiven und dem finiten kompositen Motiv, welches zwischen die beiden Tierfiguren eingestellt ist. In diesen Kompositionen sind sämtliche heterogenen Formen einem einheitlichen Gestaltungsprinzip untergeordnet, wobei gleichzeitig die Mitte der Komposition hervorgehoben wird. In Bezug auf ihre symmetrische Valenz sind daher die ornamentalen Elemente und die zoomorphen Motive in derartigen Kombinationen kompatibel.

6.3.4. Die protoattische Vasenmalerei

Um die Entwicklungsstränge sowohl in den figural darstellenden als auch in den rein ornamentalen Dekoren kontinuierlich verfolgen zu können, hat der vorherige Abschnitt über die korinthischen Vasen auch Dekore behandelt, die bis in die Zeit um 500 v. Chr. datiert werden, mithin auch die archaische Periode in der korinthischen Vasenmalerei mit einbeziehen. In dem folgenden Abschnitt muss der Blick noch einmal rückwärts gewandt werden, da als letzte große Dekorgruppe in der orientalisierenden Phase der griechischen Vasendekore die protoattische Vasenmalerei betrachtet werden soll.³²⁹⁵ Die protoattischen Dekore, die man in der Regel drei unterschiedlichen Phasen zuordnet³²⁹⁶, werden in der Regel zwischen 700 v. Chr. und dem ersten Viertel des 6. Jahrhunderts datiert.³²⁹⁷ Diese Zeitspanne ergibt sich durch das Erstellen einer relativen chronologischen Folge innerhalb der protoattischen Dekore und wird in den Untersuchungen zur protoattischen Vasenmalerei³²⁹⁸ an Hand von Fundkontexten mit protokorinthischen Vasen ermittelt, da man in diesen Fällen der von Friis Johannsen und Payne für die protokorinthische Keramik erstellten relativen Chronologie folgen kann.

Im Gegensatz zu den protokorinthischen Vasen, die in zahlreichen griechischen Kolonien nachgewiesen werden können, sind protoattische Vasen nur in der näheren Umgebung von Attika gefunden worden.³²⁹⁹ Die meisten Funde protoattischer Keramik, die sich aufgrund des

³²⁹⁵ Auf die Analyse weiterer Vasenzentren wurde aus Gründen der Übersichtlichkeit verzichtet, zumal diese Dekore analoge Strukturen zu den Dekoren der korinthischen oder der attischen Vasenmalerei aufweisen.

³²⁹⁶ Siehe dazu u. a.: John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 88. Beazley hingegen plädiert dafür, die dritte Phase der protoattischen Vasenmalerei als *early black-figure* zu bezeichnen, um das Innovative dieser Dekore zu betonen: John D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley [u.a.] 1986, S. 11. Doch dieser Vorschlag hat sich in der Forschung zu den frühen attischen Vasen nicht durchgesetzt; siehe dazu EAA Suppl. IV (1996) s.v. protoattici, vasi [Ingeborg Scheibler], S.480-483. Auch in der vorliegenden Untersuchung wird daher die Dreiteilung der protoattischen Phasen beibehalten.

³²⁹⁷ John Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, London 1974, S.14.

³²⁹⁸ Siehe dazu vor allem: Robert Manuel Cook, *Protoattic Pottery*, BSA 35, 1934/35, S.165-220; Karl Kübler, *Altattische Malerei*, Tübingen 1950; Clotilde A. Brokaw, *The Development of the Protoattic Style*, [Diss. New York 1950], Ann Arbor 1986; Mary B. Moore, *Greek Geometric and Protoattic Pottery*, CVA USA 37 (The Metropolitan Museum of Art 5), New York 2004.

³²⁹⁹ Nachgewiesen wurde protoattische Keramik in Böotien, auf Ägina, in der Argolis und in dem Isthmos-Gebiet.

Fundkontextes auch datieren lassen, stammen aus Grabungen im Kerameikos³³⁰⁰, auf der Athener Agora und im Friedhof von Phaleron.³³⁰¹ Die orientalisierende Phase setzt in der attischen Keramik weder sehr früh noch abrupt ein.³³⁰² Im Gegensatz zu den protokorinthischen Dekoren, in denen sich bereits im späten 8. Jahrhundert eine radikale stilistische Abkehr von den Dekorationsformen der geometrischen Phase vollzieht, lassen sich in der attischen Keramik geometrische Dekore parallel zu den orientalisierenden Dekoren noch weit bis ins 7. Jahrhundert hinein nachweisen.³³⁰³

In den vorherigen Abschnitten – insbesondere in den Abschnitten über die protokorinthische und korinthische Vasenmalerei – wurde die Entwicklung neuer Strukturen in den Vasendekoren, weitgehend unabhängig von ihrer Form, verfolgt, da in der frühen Phase – abgesehen von den Aryballoi – nicht genügend analoge Gefäßformen mit analogen Dekoren für einen Vergleich zur Verfügung standen. In dem nun folgenden Abschnitt kann sich die Untersuchung der protoattischen Vasenmalerei auf den Gefäßtypus der Amphora beschränken; zum einen, weil dieser Typus in der protoattischen Vasenmalerei zahlreich vertreten ist, und zum anderen, weil die Amphorendekore in Bezug auf die Entwicklung der figural darstellenden Dekore eine stilbildende Funktion übernehmen. Daher wird zunächst aus jeder der drei Phasen der protoattischen Vasenmalerei jeweils ein Dekor einer Halsamphora analysiert. Im Anschluss wird nach einer kurzen Gegenüberstellung der drei unterschiedlichen Vasendekore ein Vergleich gezogen zwischen der strukturellen Entwicklung der protoattischen Dekore und den bereits behandelten Vasendekoren der kykladischen, ostgriechischen und protokorinthischen Keramikzentren in der orientalisierenden Phase.

³³⁰⁰ Die Grabungen im Kerameikos beginnen im Jahr 1913; zu den Grabungsfunden siehe vor allem: Karl Kübler, *Kerameikos VI,2: Die Nekropole des späten 8. bis frühen 6. Jahrhunderts*, Berlin 1970.

³³⁰¹ Clotilde A. Brokaw, *The Development of the Protoattic Style*, [Diss. New York 1950], Ann Arbor 1986, S. 5.

³³⁰² Zu den frühesten protoattischen Dekoren zählt nach Cook eine Hydria aus Analatos: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 63.

³³⁰³ Siehe dazu vor allem: Clotilde A. Brokaw, *Concurrent Styles in Late Geometric and Early Protoattic Vase Painting*, *AM* 78, 1963, S. 63-73; siehe dazu auch: Clotilde A.P., *The Development of the protoattic Style*, [Diss. New York 1950], Ann Arbor 1986, S. 7.

6.3.4.1. Einzelanalysen protoattischer Gefäße

6.3.4.1.1. Frühe protoattische Gefäße

6.3.4.1.1.1. Der Übergang von der spätgeometrischen zur frühen protoattischen Phase:

Das Dekor der Halsamphora des Passas-Malers in New York/MMA Inv.

21.88.18 (ca. 700 v. Chr.)³³⁰⁴

Über dem flachen, dunkel glasierten Fuß (1) bedecken achtzehn dunkle, horizontal umlaufende Linien den untersten Teil des Vasenkörpers (2). Sie werden abgelöst von einem rein ornamentalen Fries, der sich aus einer Reihung mit vertikal ausgerichteten doppelten Zickzack-Elementen (3)³³⁰⁵ konstituiert und darüber sitzt – durch drei horizontal umlaufende dunkle Streifen (4) von dem Zickzack-Fries getrennt – ein Fries aus gegitterten Dreiecken, deren Basislinien mit den entsprechenden Abschnitten der obersten der drei Linien (4) identisch sind (5). Auf dem obersten Streifen von drei weiteren horizontal umlaufenden dunklen Streifen (6) stehen bzw. fahren die figural darstellenden Akteure und einige Füllornamente der breitesten Dekorzone (7), die sich über den größten Umfang des Vasenkörpers bis hin zum Schulteransatz erstreckt. Der umlaufende Fries zeigt eine Prozession mit vier Wagen, von denen jeder von zwei Pferden gezogen wird.³³⁰⁶ Die Köpfe der drei erhaltenen Wagenlenker besitzen jeweils ein großes Auge und kreuzschraffiertes schulterlanges Haar.³³⁰⁷ Zwei von ihnen tragen einen Chiton³³⁰⁸, der dritte hingegen ist unbekleidet. Die Oberkörper der Figuren sind frontal dargestellt, und in ihren gelängten, in Profilansicht präsentierten Armen halten sie vier Zügel. Unterkörper und Beine der beiden mit einem Chiton bekleideten Wagenlenker bleiben für den Betrachter unter der schmalen Silhouette des Chitons verborgen. Doch die Beine des unbekleideten Wagenlenkers präsentieren sich in Profilansicht.³³⁰⁹ Wie die Köpfe der menschlichen Figuren verfügen auch die vorderen Pferdeköpfe über ein großes, frontal dargestelltes Auge. Im Gegensatz zu den vorderen Gespannpferden, die für den Betrachter vollständig sichtbar sind, können die hinteren Gespannpferde, die weitgehend von den vorderen Gespannpferden verdeckt werden, nur aufgrund einiger zeichnerischer Details erkannt werden, zum einen aufgrund der überzähligen Beinzahl und zum anderen aufgrund eines zweiten Pferdekopfes, dem die

³³⁰⁴ CVA USA 37 (The Metropolitan Museum of Art 5), New York 2004, Taf. 39-41,1-4, fig.4.

³³⁰⁵ Dieses ornamentale Motiv wird mitunter auch als ein Sigma beschrieben, das sich aus vier Hasten zusammensetzt: CVA USA 37 (The Metropolitan Museum of Art 5), New York 2004, S. 66.

³³⁰⁶ Ein Wagen mit dem Wagenlenker auf Seite B ist verloren: CVA USA 37 (The Metropolitan Museum of Art 5), New York 2004, S. 66.

³³⁰⁷ CVA USA 37 (The Metropolitan Museum of Art 5), New York 2004, Taf. 40,1-3.

³³⁰⁸ Die Chitone zeigen eine unterschiedliche Konsistenz: Die Fläche des einen Chiton ist in Schwarz ausgemalt, die Fläche des anderen hingegen ist lediglich kreuzschraffiert: CVA USA 37 (The Metropolitan Museum of Art 5), New York 2004, Taf. 40,1-2.

³³⁰⁹ CVA The Metropolitan Museum of Art 5 (2004) Taf. 40,3.

hellgrundige lange Mähne zugeordnet werden kann. Die filigran, mit zarten Strichen gezeichnete Mähne setzt oberhalb der Stirn des vorderen Pferdes an und reicht bis zur Biegung des Rückens hinab.³³¹⁰ Der diagonal nach links oben ansteigende, stark gelängte Pferdekörper des vorderen Pferdes besteht nur aus einem schmalen schwarzen Streifen und besitzt daher eine eckige Form. Lediglich der Pferdehals und die beiden hinteren Oberschenkel sind kompakter ausgeführt und zeigen eine kurvilineare Silhouette. Die starr nach vorne bzw. nach hinten parallel gesetzten Vorderbeine der beiden Pferde und die nach vorne bzw. nach hinten, ebenfalls parallel gesetzten Unterschenkel der vier Hinterbeine der beiden Pferde hingegen sind wieder eckig-linear gehalten. Erst im Bereich der Hufe laufen die linearen Pferdebeine in dunkle, beinahe halbkreisförmige Flächen aus.³³¹¹ Jeder Wagen setzt sich aus drei unterschiedlichen Komponenten zusammen, dem Rad, dem Wagenkasten und einem vertikalen Aufsatz. Jedes Rad hat vier Speichen, wobei die obere Hälfte des Rades durch den dunkel ausgemalten horizontalen Wagenkasten verdeckt wird. Die hintere obere Begrenzung dieses Kastens ist nur mit einer dünnen schwarzen Linie angegeben und führt um den Kontur des im Kasten stehenden Wagenführes herum und mündet vor dem Wagenlenker in einem vertikalen Aufsatz, der mit dem Pferdegeschirr verbunden ist. Hinter dem Wagenlenker, der unter dem einen Vasenhenkel steht, fliegt ein nach rechts ausgerichteter Vogel, dessen Körper als kompakte schwarze Fläche, Kopf und Flügel jedoch in Umrisszeichnung gegeben sind. Jeweils ein großformatiges komposites ornamentales Motiv, das aus fünf ornamentalen Elementen zusammengesetzt ist³³¹², steht hinter jedem der beiden Gespanne, welche die Vorder- und die Rückseite der Vase bedecken.

³³¹⁰ Schreibt man die hellgrundige Mähne jedoch dem hinteren, ansonsten im Bereich des Körpers unsichtbaren Pferd zu, so verfügt das schwarze Pferd im Vordergrund über keine Mähne, eine sehr ungewöhnliche Darstellungsweise für ein Pferd. Eine im gleichen Zeitraum entstandene Wagenszene auf einer Hydria des Anatosmalers zeigt die Angabe von zwei Pferdemähnen: John Boardman, *Early Greek Vase Painting*, London 1998, S. 98 Abb. 189.

³³¹¹ Wagendarstellungen, vor die zwei Pferde gespannt werden, finden sich bereit in geometrischen Dekoren, doch besteht in diesen Darstellungen meist noch ein Hiatt im Bereich des Oberkörpers zwischen den beiden Pferdehälsen; siehe dazu die Abbildung eines Ausschnittes aus der Ekphora-Darstellung des Hirschfeldmalers auf einem attischen Grabkrater bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 9.

In der frühen protoattischen Darstellung hingegen wird nur ein Pferdekontur sichtbar; lediglich aufgrund der doppelten Beinzahl und der hell abgesetzten Mähne kann der Betrachter auf ein zweites Pferd schließen. In diesem Fall handelt es sich um ein richtiges Kompositum, beide Pferde konstituieren sich zu einer Einheit.

³³¹² Das komposite Motiv konstituiert sich zunächst aus einem gleichschenkligen Dreieck. Dieses Dreieck besteht seinerseits aus einem kleineren gegitterten spitzwinkligen gleichschenkligen Dreieck, dessen beide Schenkel nach einer hellgrundigen Zone von einem weiteren schwarzen Kontur umfassen werden, wodurch ein größeres Dreieck entsteht (1). Von der Dreieckspitze aus laufen jeweils zwei parallel geführte kurvilineare Linien zur rechten und zur linken Seite in eine Volute aus (2). In den Zwickel, der zwischen den beiden zunächst ansteigenden und dann zur Seite strebenden oberen Linien der beiden Voluten-Motive entsteht, ist ein zur Spitze hin dreieckähnliches Gebilde eingefügt, dessen Basis jedoch aus zwei rechtwinklig zueinander sich verhaltenden Linien besteht (3). Doch durch die gegitterte Dreieck-Form im Bereich oberhalb der Voluten zeigt es große Ähnlichkeit zu dem inneren Element des untersten Motivs. Auf der Spitze dieses Dreiecks, auf einem weiteren Volutenmotiv (4), sitzt noch einmal ein kleines, hellgrundiges Dreieck. Die komposite Figur konstituiert sich also aus zwei unterschiedlichen ornamentalen Modulen, dem Dreieck und der Volute, die jedoch nie zweimal in derselben Form, sondern stets abgewandelt eingesetzt werden. So erscheint das Dreieck zunächst gegittert mit Umrandung, dann

Die Basis des kompositen Motivs, das umrandete gegitterte Dreieck, erscheint auch als unabhängiges Füllmotiv, wobei seine Basis stets – analog zu den kompositen Füllmotiven – mit dem obersten Streifen der nach unten folgenden horizontalen Streifensequenz abschließt.³³¹³ Nicht fixierte Füllornamente sind in dieser figural darstellenden Zone nur wenige kleinformatige lineare finite rotationssymmetrische Motive vorhanden, die sämtlich entlang der fiktiven Mittellinie dieses Frieses zu schweben scheinen.³³¹⁴

Drei weitere horizontal umlaufende schwarze Streifen (8) trennen auf der Höhe der beiden Henkel die Wagenszene von der Schulterzone ab. Die dekorative Struktur dieses Bereichs orientiert sich nicht am umlaufenden Fries in der Bauchzone, sondern an den rahmenden Henkeln, welche in das Dekor der Schulterzone (9), das in vier Felder, mit flankierenden vertikalen Rahmungen, aufgeteilt ist, integriert werden. Während die beiden Henkel³³¹⁵ fast zentral in den Flächen der beiden ansonsten leeren seitlichen Felder ansetzen, werden die beiden breiteren Felder auf der Vorder- und Rückseite der Vase durch das gleiche zoomorphe Motiv, die Figur eines Pferdes, vollständig gefüllt. In beiden Feldern ist die grasende Pferdefigur nach rechts ausgerichtet, was den beiden Darstellungen einen umlaufenden, friesartigen Charakter verleiht. Der Kontur des Pferdes mit den bis zum oberen horizontalen Rand aufgerichteten Hinterbeinen, dem langgezogenen Körper mit dem diagonal nach rechts unten gesenkten Hals und Kopf sowie den weit gespreizten Vorderbeinen ist eng in das ihn umschließende Feld eingepasst und von sieben Füllornamenten umgeben.³³¹⁶ Eine Sequenz, die aus drei vertikalen Streifen, einem diagonal von links unten nach rechts oben schraffierten Feld und drei weiteren vertikalen Streifen besteht, flankiert nicht nur die beiden breiten Felder mit den Pferdefiguren, sondern auch die beiden seitlichen Felder, in denen die beiden Henkel ansetzen. Innerhalb des Felddekors verstärkt dieses Konstrukt noch den umlaufenden Charakter, der bereits durch die Reihung der beiden zoomorphen Motive hervorgerufen wird. Zwei dunkle horizontal umlaufende Streifen (10) grenzen die Schulterzone von einem breiten schwarzen Streifen (11) ab, welcher den Übergang vom Körper zum Hals markiert.

lediglich gegittert und schließlich nur hellgrundig. Die Voluten konstituieren sich im unteren Teil aus zwei parallel gesetzten Linien, im oberen Teil hingegen nur aus einer Linie; siehe dazu auch: Karl Kübler, *Kerameikos VI,2: Die Nekropole des späten 8. bis frühen 6. Jahrhunderts*, Berlin 1970, S. 120. Kübler führt dies auf einen *lockeren Zusammenhang* mit dem orientalischen Volutenbaum zurück.

³³¹³ Ein umrandetes gegittertes Dreieck sitzt unter einem Pferdekörper, ein weiteres sitzt zwischen den Vorderhufen desselben Pferdes und ein drittes steht zwischen diesem Gespann und der Rückseite des vorherigen Gespanns.

³³¹⁴ Erhalten sind eine Swastika, ein horizontal eingesetztes sogenanntes Doppelaxt-Motiv und ein Andreaskreuz.

³³¹⁵ Die Außenseite der beiden Henkel ist mit drei horizontalen Streifensequenzen, die jeweils aus sechs schwarzen Streifen bestehen, verziert: CVA The Metropolitan Museum of Art 5 (2004) Taf. 39,4.

³³¹⁶ Zwei gegitterte Dreiecke stehen zwischen den Vorder- und Hinterbeinen, ein weiteres, flächig gefülltes Dreieck hängt an der rechten Ecke des oberen horizontalen Randes über dem Hals des Pferdes. Ein aus Rauten zusammengesetzter Stern sitzt im Feld unterhalb des Pferdebauches und drei leicht diagonal ausgerichtete Zickzack-Motive flankieren den Halsbereich sowie das diagonal nach rechts unten gestellte vordere Vorderbein.

Eine analoge vertikale Feldbegrenzung wie in der Schulterzone rahmt auch die beiden Bildflächen auf der Vorder- und Rückseite im Halsbereich, in denen jeweils eine nach rechts ausgerichtete, aufrecht auf einem schwarzen Streifen stehende männliche Figur die gesamte Höhe des jeweiligen Feldes ausfüllt (12).³³¹⁷ Die Zeichnung der männlichen Figur weist unterschiedliche Techniken auf. Während der Torso in Umrisslinie gezeichnet ist, sind die Arme und die Beine³³¹⁸ sowie der Bereich von der Taille abwärts als kompakte Silhouette in Schwarz wiedergegeben. Den größten Teil des Kopfs der Figur füllt ein schwarz konturiertes Auge, an dessen Kontur sich kreuzschraffiertes, schulterlanges Haar anschließt. Die Figur ist mit einem Schwert bewaffnet, das fast horizontal in Taillenhöhe der Länge nach sichtbar wird. Mit einem völlig gestreckten rechten und einem leicht gebeugten linken Arm ergreift die Figur einen langen, ihr bis zur Schulter reichenden Stab, der mit einem Knauf bekrönt ist. Über die Schultern herab hängt ein Mantel, dessen Fläche zum größten Teil mit Kreuzschraffuren ausgefüllt ist, wobei der Bereich, in dem die beiden Arme agieren, von den Kreuzschraffuren ausgespart worden ist. Auf der Mantelseite, die von der rechten Schulter der Figur herabhängt, ist unterhalb der Stelle, an welcher das Schwert den Mantel kreuzt, das Motiv eines gelagerten Ziegenbocks in die Manteloberfläche integriert. Drei leicht diagonal gesetzte schwarze Striche grenzen darunter auf dieser und analog auch auf der anderen Mantelseite eine beidseitig analoge Musterzone, die jeweils aus drei kreuzschraffierten aufrecht stehenden Dreiecken besteht, von der übrigen Mantelfläche ab. Von den beiden unteren Mantelenden hängen jeweils drei Fransengruppen zum Boden hinab. Hinter der männlichen Figur, etwas über Schulterhöhe, fliegt ein orthogonal ausgerichteter Vogel mit gesenktem Kopf.³³¹⁹ Darüber hinaus umgeben sechs Füllmotive, fünf Zickzack-Motive und ein rosettenartiges Motiv mit Punkt in der Mitte, die Figur.³³²⁰ Ein schmaler und ein breiter schwarzer umlaufender Streifen grenzen das Halsdekor zur Mündung hin ab (13). Es folgt ein doppelter Zickzackfries (14)³³²¹, dem sich wiederum eine horizontal umlaufende Streifenfolge (15) aus drei schmalen schwarzen Streifen – analog zu den Streifenfolgen (4), (6) und (8) – anschließt. Die Außenseite der Lippe bedeckt

³³¹⁷ CVA USA 37 (The Metropolitan Museum of Art 5), New York 2004, Taf. 41,2.

³³¹⁸ Ein transparentes Gitter zwischen den Beinen deutet an, dass die männliche Figur ein langes Gewand trägt.

³³¹⁹ Die parallel gebreiteten Flügel und der gesenkte Kopf weisen noch auf den orientalischen Ursprung dieser Art der Vogeldarstellung hin. Bereits in anderen zeitgenössischen attischen Darstellungen und in Darstellungen der Folgezeit bevorzugt man eine horizontale Ausrichtung des Kopfes; siehe dazu: Claus Krüger, *Der fliegende Vogel in der antiken Kunst bis zur klassischen Zeit*, Diss. Münster 1940, Taf. 2, IX,7.

³³²⁰ Drei horizontal ausgelegte Zickzackmotive mit mehreren Hasten füllen die Fläche hinter dem Rücken der Figur, ein weiteres analoges Motiv schwebt oberhalb der rechten Schulter, rechts von dem fliegenden Vogel, und das letzte Zickzack-Motiv befindet sich diagonal zur linken Schulter der Figur. Das rosettenähnliche Gebilde sitzt etwa in Mundhöhe vor dem Kopf der Figur.

³³²¹ Moore bezeichnet diesen Fries als Rauten-Reihung: CVA USA 37 (The Metropolitan Museum of Art 5), New York 2004, S. 66.

ein Fries mit kreuzschraffierten, aufrecht stehenden Dreiecken (16), der von drei horizontal umlaufenden schwarzen Streifen (17) begrenzt wird.

Im Gegensatz zu den Dekoren der geometrischen Phase, in denen die Bereiche mit figural darstellenden Motiven in der Regel flächenmäßig gegenüber den rein ornamentalen besetzten Zonen unterlegen sind, besetzen die figural darstellenden Zonen dieses Vasendekors, das dem sogenannten Passas-Maler zugeordnet wird³³²², etwa zwei Drittel der gesamten dekorierten Fläche. Bereits diese Aufteilung stellt eine Neuerung in Bezug auf die formale Gestaltung des Dekors dar. Auch die Darstellung der menschlichen Figur hat sich gegenüber der hohen und späten geometrischen Phase verändert. An die Stelle einer weitgehenden Geometrisierung des Oberkörpers in Form eines mit der Spitze nach unten zeigendes orthogonal ausgerichtetes Dreiecks, das bei der Darstellung des weiblichen Trauergestus durch die beiden linear gezeichneten Arme im Auge des Betrachters als erweitertes Dreieck wahrgenommen wird, tritt nun eine kompaktere flächige Gestaltung der gesamten Figur. Lediglich den als Dreieck wiedergegebenen Oberkörper behält man nach wie vor bei, jedoch nicht in orthogonaler, sondern meist in leicht diagonaler Ausrichtung, wodurch die bilateralsymmetrische Valenz der geometrisierten Figur im Auge des Betrachters verloren geht, zumal in der Regel die Arme vor dem Oberkörper hantieren, ein Motiv, welches in der geometrischen Darstellung der menschlichen Figur unüblich ist.³³²³ Der insbesondere im Bereich des Oberkörpers harte eckige Kontur, den die geometrische Figur zeigt, wird in dem figural darstellenden Dekor der Passas-Amphora durch die Angabe z. T. opulenter Bekleidung zugunsten eines weichen, kurvilinearen Umrisses aufgegeben. Lediglich die Taille ist analog zur Darstellung der menschlichen Figur in der geometrischen Phase auf einen schmalen Steg zwischen Ober- und Unterkörper beschränkt. Mit ihren flächigeren, weich konturierten Armen, die nicht mehr auf rechtwinklig ausgerichtete Aktionen beschränkt sind, erwächst den Figuren nicht nur ein neues Handlungspotential, sondern aufgrund ihres Agierens, das jeweils zu einer Seite hin erfolgt, wird ihre Ausrichtung für den Betrachter eindeutiger identifizierbar und damit ihr Bewegungspotential innerhalb ihres figural darstellenden Kontextes größer.

Auch die zoomorphen Motive werden flächiger gezeichnet als in den geometrischen Dekoren. So besitzen sämtliche Pferdedarstellungen dieses Dekors kräftig ausgebildete Hinterbeine mit runden Oberschenkeln, nur die Vorderbeine sind noch in geometrischer Manier linear gestaltet. Schmal und gelängt sind nach wie vor auch die Körper der Pferde, doch die Orientierung des Tieres insgesamt hat die orthogonale Ausrichtung der geometrischen Darstellungen verlassen.

³³²² CVA USA 37 (The Metropolitan Museum of Art 5), New York 2004, S. 67.

³³²³ Siehe dazu zum Vergleich die Abbildung eines Ausschnittes der Dipylon-Amphora Nr.804 mit der Prothesiszene bei: Roland Hampe, Erika Simon, Tausend Jahre frühgriechische Kunst, München 1980, Abb. 235.

So senken sich die Pferdkörper sowohl in sämtlichen Pferdedarstellungen innerhalb des Wagenfrieses als auch in den beiden Pferdedarstellungen in den beiden breiten Feldern der Schulterzone von links oben nach rechts unten und verleihen aufgrund der diagonalen Ausrichtung dem Motiv ein Element der Bewegung, obgleich der Kontext des Motivs in den beiden Zonen sehr unterschiedlich ist. Während die diagonale Ausrichtung der Pferd Körper in dem umlaufenden Wagenfries im Auge des Betrachters die nach rechts orientierte Bewegung der Wagen unterstützt, verstärkt die diagonale Ausrichtung der Pferd Körper in den beiden Feldern der Schulterzone das Motiv des Grasens.³³²⁴ Gemeinsam ist allen figural darstellenden Motiven – dies gilt sowohl für die anthropomorphen als auch für die zoomorphen Motive – eine weitgehend asymmetrische Gestaltung.³³²⁵

Obwohl die formale Struktur der drei figural darstellenden Zonen auf den ersten Blick stark differiert, da es sich bei der breitesten figural darstellenden Zone um einen umlaufenden Fries mit Menschen- und Tierdarstellungen handelt, bei den beiden anderen Zonen hingegen um Darstellungen, die in ein Felddekor integriert sind, lassen sich Gemeinsamkeiten aufzeigen. Zunächst einmal orientieren sich sämtliche Figuren in die gleiche Richtung und werden von Füllornamenten begleitet. Auch wird in beiden Felderdekoren jeweils ein figural darstellendes Motiv der Frieszone – eine menschliche Figur oder eine Pferdefigur – eingesetzt, sodass die Anzahl der verwendeten figural darstellenden Typen auf zwei begrenzt ist, ein Tatbestand, der ebenfalls zu einer Homogenisierung des Dekors im Auge des Betrachters beiträgt. Darüber hinaus teilen Schulter- und Halsdekor die gleiche ornamentale Begrenzung der Felder, wodurch der obere Teil der Vase im Schulter- und im Halsbereich zu einer dekorativen Einheit zusammengefasst wird und sich daher sowohl vom unteren Teil des Vasenkörpers, der ein rein ornamentales Dekor trägt³³²⁶, als auch vom mittleren Teil des Vasenkörpers mit einem weitgehend figural darstellenden Dekor abhebt.

Eine Reduzierung auf wenige Elemente lässt sich auch im ornamentalen Dekor dieser Amphora nachweisen, das sich lediglich aus drei unterschiedlichen ornamentalen Elementen konstituiert, die jedoch – abhängig von ihrer Position – in unterschiedlichen Konfigurationen auftreten. So werden Streifensequenzen sowohl horizontal als auch vertikal eingesetzt und können daher

³³²⁴ Die diagonale Ausrichtung verhindert jedoch gleichzeitig eine enge Einbindung der Figur in das umfassende Feld; siehe dagegen die Darstellung des Hirsches in der Hirsch-Amphora in Kopenhagen: CVA Schweden 4 (Stockholm 2), Stockholm 1995, Taf. 17, 18. Hier ist der Hirsch vollständig in die Form des Feldes eingebunden. Matz hingegen betont die zu der Hirschfigur analogen Eigenschaften des grasenden Pferdes: Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Band I: Die geometrische und die früharchaische Form, Frankfurt am Main 1950, S. 289.

³³²⁵ Auch diese Eigenschaft unterscheidet die Motive dieser Amphora von den geometrischen figural darstellenden Motiven, insbesondere von den anthropomorphen Motiven.

³³²⁶ Wenngleich die vertikalen Streifenfolgen, welche die Felder flankieren, auch auf die horizontalen Streifenfolgen im unteren Teil des Vasenkörpers verweisen.

sowohl horizontale Symmetrien – in den Dekorfolgen (4), (6), (8), (15) – als auch vertikale bzw. bilaterale Symmetrien – in der Dekorfolge (9) und (12) – ausbilden.³³²⁷ Auch das ornamentale Modul der Zickzacklinie findet sich in der gedoppelten Form als horizontal umlaufender Fries (14) und verfügt in dieser Variante nicht nur über eine Reihung einzelner bilateralsymmetrischer Segmente, sondern auch über eine horizontal durchlaufende Symmetrielinie. Ebenfalls eine horizontal durchlaufende Symmetrielinie findet sich latent in der Form der Reihung von vertikalen doppelten Zickzack-Elementen (3), die jedoch – ebenso wie die horizontalsymmetrischen Segmente der einzelnen Zickzack-Hasten – dem Auge des Betrachters weniger prägnant und damit auch weniger dominant erscheint als die direkt durchlaufenden horizontalen Symmetrielinien der dreiteiligen horizontalen Streifensequenzen.

Das dritte ornamentale Element dieses Dekors, das gegitterte Dreieck, welches über eine bilateralsymmetrische Valenz verfügt, wird in den rein ornamentalen Zonen nur zweimal in einer analogen Konfiguration, als horizontal umlaufender Fries, eingesetzt. Darüber hinaus findet sich das gegitterte Dreieck jedoch ebenso wie das Zickzackelement auch als Füllornament in jeder der drei figural darstellenden Zonen. In der breitesten Zone, die den umlaufenden Wagenfries trägt, wird das gegitterte Dreieck zwar in zwei unterschiedlichen Gestalten, jedoch stets in gleicher Manier wie die figuralen Darstellungen auf der Grundlinie stehend eingesetzt. Bei einer der Wagendarstellungen steht das gegitterte Dreieck in einer erweiterten Form, mit einem hellgrundigen Streifen und einem weiteren schwarzen Kontur umgeben, unter dem Bauch bzw. zwischen und vor den Vorderhufen des Pferdes. In analoger Position jedoch in seiner Grundform, als einfach gegittertes Dreieck, findet es sich auch zwischen den Vorder- und Hinterbeinen des grasenden Pferdes in der Schulterzone. Neu ist in diesem Bereich die Position als hängendes Dreieck. Lediglich als Muster im Gewand der männlichen Figur wird das gegitterte Dreieck in den beiden Feldern im Halsbereich verwendet. Während in allen bisherigen aufgeführten Funktionen die Form des Dreiecks unangetastet bleibt, wird es zweimal im Dekor dieser Vase auch mit kurvilinearen Elementen kombiniert als kompositives Motiv eingesetzt, und zwar beide Male in der breitesten Dekorzone, zwischen zwei Gespannen innerhalb des umlaufenden Wagenfrieses. Das kompositiv konstituierte Motiv setzt sich aus drei Dreiecken – darunter zwei gegitterten Dreiecken – unterschiedlicher Größe in Verbindung mit zwei horizontal ausgerichteten Volutenpaaren, die im unteren Bereich in doppelter und im oberen Bereich des Motivs in einfacher Linienführung eingesetzt werden.

³³²⁷ Der Ausbildung einer stringenten bilateralen Symmetrieachse zwischen den beiden flankierenden vertikalen Streifensequenzen und der dazwischenliegenden schräg schraffierten Fläche steht die Schrägschraffierung der zentralen Fläche entgegen, die als asymmetrischer Mittelteil zwischen den beiden flankierenden, spiegelsymmetrischen vertikalen Streifensequenzen wahrgenommen wird.

Die bereits in der geometrischen Phase üblichen Füllornamente, die Reihung von Zickzack-Elementen, werden in diesem Dekor³³²⁸ auf die beiden schmalen figural darstellenden Zonen, die nicht der Friesform, sondern einem Feldersystem unterliegen, beschränkt. Jeweils als Verbindung von zwei oder drei Zickzackelementen begleiten diese Füllmotive in horizontaler oder leicht diagonaler Ausrichtung die beiden Pferdefiguren sowie die beiden männlichen Figuren. Von den finiten rotationssymmetrischen Motiven, die in der zeitgenössischen protokorinthischen Vasenmalerei die wichtigsten – und meist sogar einzigen – Füllornamente darstellen, finden sich in diesem Dekor nur wenige heterogene Formen.³³²⁹

Im Gegensatz zu den Dekoren der geometrischen Phase lassen sich symmetrische Strukturen, wobei es sich in der Regel um bilaterale Symmetrien oder Rotationssymmetrien handelt³³³⁰, nur noch in den ornamentalen Elementen und Komposita nachweisen. Die menschlichen und tierischen Figuren hingegen gestaltet man – abgesehen von symmetrischen Beinstellungen bei den Darstellungen menschlicher und tierischer Figuren und einem noch leicht symmetrisch aufgebauten dreieckförmigen Oberkörper bei der Darstellung der menschlichen Figuren – weitgehend asymmetrisch. Auch in Bezug auf die Art der Präsentation beschreitet man bei der figuralen darstellenden und bei der ornamentalen Gestaltung unterschiedliche Wege. Während man für die Ornamente weiterhin eine rechtwinklige Linearität und bei flächigen Figuren eine Gitterung bevorzugt, werden menschliche und tierische Figuren als kompakte, kurvilinear konturierte Flächen gegeben. Eine genuin neue ornamentale Entwicklung setzt jedoch erst in der Folgezeit ein.³³³¹

6.3.4.1.1.2. Frühprotoattische Halsamphora in Berlin/Inv. 31006³³³²

Das Dekor der in Attika gefundenen Halsamphora zeichnet sich vor allem durch den Einsatz großformatiger kompositen ornamentalerelemente aus. Die gesamte Dekoration setzt sich aus 19 unterschiedlich breiten Zonen zusammen. Zur Gliederung der unterschiedlichen Dekorzonnen dienen neun horizontale, umlaufende, schmale, dunkle Streifensequenzen, die sich jeweils

³³²⁸ Dies ist ein wichtiges Indiz dafür, dass es sich bereits um ein frühattisches Dekor handelt.

³³²⁹ So enthält jedes der breiten Felder in den beiden Feldersystemen ein finites rotationssymmetrisches Motiv. In der Zone mit dem Wagenfries sind vier rotationssymmetrische Motive – eine Swastika, ein Andreaskreuz, eine sogenannte Doppelaxt und ein Andreaskreuz erhalten.

³³³⁰ Horizontale Symmetrielinien treten hingegen nur noch in den schmalen horizontalen Streifensequenzen auf und werden daher in der Wahrnehmung des Betrachters vernachlässigt.

³³³¹ Matz spricht im Zusammenhang mit diesem Dekor von einer *Pseudomorphose des Geometrischen*: Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Band I: Die geometrische und die früharchaische Form, Frankfurt am Main 1950, S. 289; zur Umbildung des Ornaments in der protoattischen Phase siehe auch: Karl Kübler, *Keramikos VI,2: Die Nekropole des späten 8. bis frühen 6. Jahrhunderts*, Berlin 1970, S. 103ff.

³³³² CVA Deutschland 2 (Berlin, Antiquarium 1), München 1938, Taf. 41,1-4 und 42,3-4, S. 33f.; siehe dazu auch: Clotilde A. Brokaw, *The Development of the Protoattic Style*, [Diss. New York 1950], Ann Arbor 1986, S. 153 Nr. XV.

aus drei bis vier Streifen konstituieren.³³³³ Lediglich am Übergang vom Fuß zur Basis des Vasenkörpers findet sich eine breitere Streifenzone. Doch nicht nur die Streifenzonen korrespondieren formal miteinander, sondern jede der rein ornamentalen Dekorzonen entspricht formal zumindest mit einer weiteren Dekorzone. So wiederholt sich der ornamentale Fries der Fußzone (2), der alternierend ein helles und ein dunkles Quadrat aufweist, auf der Außenseite der Mündung (18), allerdings mit einer kleinen Modifikation, denn im Mündungsfries haben sich die Quadrate zu queroblungen Rechtecken gewandelt. Der aufrecht stehende dunkle Wolfszahnfries (6), der auf die breitere Streifenzone (5) an der Basis des Vasenkörpers folgt, erscheint über mehreren Registern quasi in gespiegelter Form, als hängender Wolfszahnfries (12) in der Henkelzone. Die Einschränkung quasi bezieht sich zum einem auf die Form des Wolfszahnfrieses, die aufgrund seiner unterschiedlichen Position auf dem Vasenkörper – Fries (6) am unteren Teil des Vasenkörpers und Fries (12) im Bereich der Schulter – nicht identisch ist, zum anderen auf die zusätzlich eingestellten Rhomben im oberen Wolfszahnfries (12). Der breiteste Fries (8), der sich bis zum Ansatz der Schulter hinzieht, konstituiert sich aus einer Kombination aus einer horizontalen Zickzacklinie und einem oval geformten Schleifenband, das am Kreuzpunkt der beiden Zickzack-Hasten ansetzt.³³³⁴ Auf der Höhe des Kreuzpunktes sind Rhomben zwischen die einzelnen Schleifen bzw. Zickzackelemente eingestellt. In den Flächen, welche von den Schleifenbändern umfangen werden, sitzen kreisförmige Punkte etwa in Höhe der Mittelpunkte der Kreissegmente, welche die Schleifenbänder im äußersten Abschnitt ihrer Schleife bilden. Der darüber liegende Fries, der bereits im Schulterbereich liegt, setzt sich aus einer Reihung rudimentärer s-förmiger Spiralelemente zusammen, die horizontal ausgerichtet aufeinanderfolgen, ohne sich jedoch dabei zu berühren. Die s-förmigen Spiralelemente korrespondieren formal nicht nur mit den Schleifen der darunter liegenden kompositen Frieszone, sondern auch mit der obersten Dekorzone des Halses (16), die nicht umlaufend ist, sondern sich jeweils auf eine Vasenseite beschränkt, jedoch in beiden Fällen analog mit einer Reihung aus vertikal ausgerichteten rudimentären s-förmigen Spiralen dekoriert ist. In dieser Zone ist das Spiral-Motiv in zweifacher Hinsicht modifiziert, zum einen

³³³³ Nach Eilmann und Gebauer wird die Außenseite der beiden Henkel durch schräg gegeneinander gestellte Balkenmuster bedeckt: CVA Deutschland 2 (Berlin, Antiquarium 1), München 1938, S. 33.

³³³⁴ Zu weiteren Vasen mit derartigen Mustern, die mitunter auch Schlingbandvasen genannt werden, siehe auch: CVA Griechenland 2 (Athen 2), Paris 1954, Taf. 6.

durch die vertikale Ausrichtung und zum anderen durch das Einstellen von kreisförmigen Punkten³³³⁵ in die beiden Einrollungen der s-förmigen Spiralelemente.³³³⁶

Die einzige Zone mit figural darstellenden Motiven findet sich im Halsbereich (14). Dabei handelt es sich um zwei Felder, von denen jedes den unteren und mittleren Bereich des Halses auf einer Vasenseite besetzt. Die beiden Felder sind jeweils durch drei vertikale Streifen von der Henkelzone abgeteilt und durch eine horizontal umlaufende Streifensequenz (15) von der obersten Dekorzone des Halses (16) getrennt. Das besser erhaltene Bildfeld, in welchem ein Rehbock von einem Kentauren entweder gefüttert oder von diesem gefangen gehalten wird, soll einer genauen Analyse unterzogen werden, da sich an dieser Darstellung eine enge Verbindung zwischen ornamentalen und figural darstellenden Komponenten aufzeigen lässt. Die Analogie zu den ornamentalen Elementen beginnt bereits auf der gemeinsamen Grundlinie, auf welcher drei diagonal aufeinander zulaufende Beinpaare – analog den Zickzack-Motiven in den beiden Wolfszahnfriesen und in dem kompositen Muster der Zone (8) – stehen. Die beiden seitlichen Beinpaare³³³⁷ gehören zu der Figur des Kentauren. Das mittlere Beinpaar ist dem Rehbock zuzuordnen. Es sind seine Hinterbeine, auf denen er – senkrecht erhoben – und steht, während er die beiden Hufe seiner Vorderbeine, die im Kniegelenk um 90⁰ starr – analog einer Zickzackhaste – abgebogen sind, auf die untere Rückenpartie des Kentauren gesetzt hat. Die beiden Figuren sind eng miteinander verbunden, da der diagonal nach links geneigte Körper des Rehbocks vor dem dem horizontal laufenden schmalen Körper des Kentauren kreuzt, der mit aufrechtem, frontalem Oberkörper und mit nach rechts ausgerichtetem Profil dargestellt ist. Der Oberkörper und der Hals des Rehbocks biegen sich in einer Form, welche dem Schlingensmotiv im oberen Teil des Musters von Zone (8) analog ist. Sein Kopf jedoch setzt nicht in einer Biegung, sondern gerade auf der rechten Hand des Kentauren auf, die dieser ihm entgegenstreckt. Lediglich die beiden Hörner des Rehbocks sind – analog den c-förmigen Enden der Spiral-Motive – gebogen.³³³⁸ Im Gegensatz zu den parallel gesetzten Hufen des Rehbocks agieren die beiden Hände des Kentauren sehr unterschiedlich.³³³⁹ Während er mit der Hand seines im Unterarm ausgestreckten rechten Arms die Schnauze des Rehbocks berührt, hält er in

³³³⁵ Diese kreisförmigen Punkte korrespondieren wiederum mit den eingestellten Motiven der achten Dekorzone.

³³³⁶ Die Zonen im Halsbereich werden jeweils mit drei vertikalen Streifen von der Henkelzone abgetrennt. Nach Eilmann und Gebauer bedecken den Bereich unterhalb der beiden Henkel jeweils in deutlichem Abstand zueinander zwei horizontale Streifen. Oberhalb der beiden Henkel sitzen diagonal gestellte Doppelkreuze, deren Zwickel mit Punkten gefüllt sind [n.v.]: CVA Deutschland 2 (Berlin, Antiquarium 1), München 1938, S. 33.

³³³⁷ Unter den Vorderbeinen des Kentauren steht – ebenfalls auf der Grundlinie – ein kleiner nach links ausgerichteter Vogel, der aufgrund seiner geringen Größe eine Zwischenstellung zwischen einem figural darstellenden Motiv und einem Füllmotiv einnimmt.

³³³⁸ Sowohl die Hörner des Rehbocks als auch die Kalotte des Kentauren berühren den untersten Streifen der darüber liegenden horizontal umlaufenden Streifensequenz.

³³³⁹ Aufgrund dieses unterschiedlichen Agierens wirken die beiden Arme und der Kopf des Kentauren einem Swastika-Motiv nicht unähnlich.

der Hand seines hängenden, nur im Ellenbogengelenk leicht angewinkelten, linken Arms einen *Zweig*³³⁴⁰.

Nicht nur die figural darstellenden Motive, sondern auch die Füllornamente des Bildfeldes nehmen in ihren Konfigurationen ein wichtiges Element der ornamentalen Dekorzon, das Zickzackelement, wieder auf, jedoch nicht nur wie in diesen Zonen³³⁴¹ in horizontaler, sondern auch in vertikaler Ausrichtung.³³⁴² Auch der Figur des flächig ausgemalten Rhombus, der seinerseits wiederum in vier Rhomben unterteilt ist, lässt sich das Motiv des Zickzackelements in gespiegelter Form zugrunde legen.³³⁴³ Das gleiche gilt für einige kleinformatige, in linearer Form ausgeführte Rhomben, sogenannte Mach'sche Quadrate³³⁴⁴, die darüber hinaus in inverser Form auch die Form der Füllmotive aus den Dekorzon (8) und (10) wieder aufnehmen.³³⁴⁵ Nicht auf das Repertoire in den anderen Dekorzon zurückführen lassen sich jedoch die zwei vertikalen Reihungen von Mäanderhaken, von denen die eine am linken Bildrand und die andere in der freien Fläche zwischen den Vorderbeinen des Rehbocks und den Vorderbeinen des Kentauren in der Linie einer fiktiven bilateralen Symmetrieachse herabläuft.

Auffällig an dem figural darstellenden Dekor ist, dass die beiden Figuren sich – abgesehen von den flächig ausgemalten Oberschenkeln – in formale Elemente zerlegen lassen, die auch formale Bestandteile/Elemente der rein ornamentalen Dekorzon sind. Dies erinnert an die Darstellungen der menschlichen Figuren in den reif- und spätgeometrischen Dekoren, in denen

³³⁴⁰ Der Zweig bildet gleichsam den vertikalen Abschluss in der oberen Hälfte des Bildfeldes.

³³⁴¹ Das Zickzackelement ist in folgenden horizontalen Friesen integriert oder konstituiert sie sogar: In den beiden Wolfszahnfriesen der Dekorzon (6) und (12) und als horizontale Zickzack-Linie in dem kompositen Muster der Dekorzone (8).

³³⁴² So finden sich zweireihig angeordnete horizontale Zickzack-Elemente in mehrfacher Ausführung hintereinander links oben, oberhalb der Vorderbeine des Rehbocks (5 Zickzack-Elemente) und unterhalb der erhobenen Vorderbeine des Rehbocks (drei Zickzack-Elemente). Zickzack-Elemente in einem kompositen Motiv, als dreistöckige doppelte Zickzack-Elemente, die in der Mitte durch einen vertikalen Strich geteilt werden, zeigt ein Motiv zwischen den Hinterbeinen des Kentauren, das aufgrund der wenig exakten, leicht kurvilinearen Ausführung einen vegetabilen Charakter erhält. Vor dem vorgesetzten linken Bein des Kentauren, vom Fuß bis zum Ansatz des Oberschenkels, werden fünf Reihen doppelte Zickzack-Elemente übereinandergesetzt. Darüber hinaus ist auch der Kopf zwischen zwei doppelte horizontal ausgerichtete Zickzack-Elemente eingestellt. Als nachlässig ausgeführte vertikale Zickzackreihe lässt sich die schmale vertikale Reihe lesen, die sich zwischen dem zurückgestellten Hinterbein und dem lang herabhängenden Schwanz des Kentauren eingestellt ist. Auch an der linken oberen Bildecke hängt ein doppeltes Zickzack-Element, das sich jedoch mit weiteren ornamental Elementen abwärts zu einem Mach'schen Quadrat mit eingeschriebener linearer Raute konstituiert.

³³⁴³ Darüber hinaus nehmen die flächig ausgemalten kleinen Rhomben die eingestellten Motive der Dekorzon (8) und (10) wieder auf.

³³⁴⁴ Siehe dazu vor allem: Verena Limbrunner, *Qualitative Kennzeichnung optischer Phänomene auf der Grundlage von deren Symmetrieeigenschaften* ausgehend von einer Betrachtung des Quadrats als figuralem Prototyp [Diss. Regensburg 1999], Regensburg 2000, S. 5ff.

³³⁴⁵ Ein Mach'sches Quadrat hängt unter dem horizontalen Band am linken oberen Bildrand, ein weiteres ist in die Biegung des Rehhalses eingestellt und ein drittes sitzt ganz in der Nähe etwas tiefer in der Ellenbeuge des Kentauren. Das letzte Mach'sche Quadrat schließlich besetzt die Fläche zwischen den Oberschenkeln der Vorderbeine des Kentauren, oberhalb des nach links ausgerichteten Vogels. Eine Kreuzung aus doppelten vertikalen Zickzack-Linien und vertikal übereinandergestellten Mach'schen Quadraten stellt eine vertikale ornamentale Begrenzung dar, die in Höhe des Ansatz des rechten Henkels, parallel zum Zweig des Kentauren, nach unten verläuft und in Höhe des Knieansatzes des vorgestellten Kentaurenbeins endet.

die Oberkörper und die Armhaltung der Figuren in Dreiecksformen wiedergegeben wurden. Doch dieses Dekor zeichnet sich zum einen dadurch aus, dass auch die zoomorphe Figur einer der menschlichen Figur analogen Darstellungsform unterworfen wird, zum anderen dadurch, dass für die Konstitution der beiden Figuren ein größeres Repertoire an ornamentalen Elementen zur Verfügung steht als in den geometrischen Dekoren.³³⁴⁶ Denn zu den Dreieck- bzw. Zickzackmotiven tritt die kurvilineare Form der Schlinge, die eine Biegung des Rehbock-Halses möglich macht. Darüber hinaus ermöglichen die Kombinationen von rektilinear geometrischen Elementen und kurvilinearen Elementen eine engere formale Verbindung zweier unterschiedlicher Figuren, da diese sich aufgrund der unterschiedlichen formalen Elemente für den Betrachter besser unterscheiden lassen. Da das Dekor insgesamt sich jedoch nur aus wenigen unterschiedlichen formalen Elementen zusammensetzt, wird es vom Betrachter als sehr homogen wahrgenommen.³³⁴⁷ Eine Vereinheitlichung des Dekors, die bereits im Dekor der Amphora des Passas-Malers nachgewiesen werden konnte, tritt also in verstärkter Form in diesem Vasendekor auf.

6.3.4.1.2. Mittelprotoattisches Gefäßdekor

Abgesehen von dem bereits in den frühprotoattischen Dekoren bewusst eingesetzten Kontrast von Hell und Dunkel, der aufgrund einer intendierten dekorativen Verbindung des hellen Vasengrundes mit den Figuren und Ornamenten in schwarzem Glanzton entsteht, gewinnt in der mittelprotoattischen Phase im *black and white style*³³⁴⁸ durch die zusätzliche Verwendung der Farbe Weiß der Schwarz-Weiß-Kontrast an Gewicht. Obgleich man die meisten dekorierten Tongefäße dieser protoattischen Stillage auf Ägina fand und sie daher zunächst auch einer Werkstatt auf Ägina zusprach³³⁴⁹, ist diese Keramik vermutlich auch in Athen hergestellt worden, da sie sich weder in Ton, Brenntechnik und Stil von den attischen Gefäßen³³⁵⁰ unterscheidet.³³⁵¹

³³⁴⁶ Matz hingegen sieht die Figuren der beiden Halsbilder noch als geometrisch an und weist nicht auf die neuartige Art der Verschränkung der beiden Figuren hin: Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Band I: *Die geometrische und die früharchaische Form*, Frankfurt am Main 1950, S. 295.

³³⁴⁷ Auf die Analyse des figural darstellenden Dekors auf der Rückseite muss aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes verzichtet werden; siehe dazu: Taf. 42,4. Auffällig ist jedoch auch in diesem figural darstellenden Feld eine Kreuzung zweier Figuren.

³³⁴⁸ Siehe dazu vor allem: Sarah P. Morris, *The Black and White Style. Athens and Aigina in the Orientalizing Period*, New Haven and London 1984.

³³⁴⁹ Siehe dazu auch die vorherige Anmerkung.

³³⁵⁰ Mehrere Gefäße mit Dekor im *black and white style* fand man in Athen, im Kerameikos, auf der Agora und auf der Akropolis, und jeweils ein Einzelstück wurde in Eleusis und in Argos gefunden: Sarah P. Morris, *The Black and White Style. Athens and Aigina in the Orientalizing Period*, New Haven and London 1984, S. 19.

³³⁵¹ Thomas Mannack, *Griechische Vasenmalerei. Eine Einführung*, Darmstadt 2002, S. 95.

Zwar ist der genaue Fundort der Nessos-Amphora, die um 1912 vom Metropolitan Museum erworben wurde, unbekannt, doch da die Dekore des sogenannten Nessos-Malers zu einem besonders ausgeprägten *black and white style*³³⁵² mit zahlreichen neuen, insbesondere ornamentalen Komponenten gehören, soll das Dekor dieser Halsamphora, welches sowohl Umrissszeichnungen als auch Ritzungen enthält³³⁵³, im Anschluss analysiert werden.

Die Nessos-Amphora / New York MMA Inv. 11.210.10 [Matz, KG, Taf. 212f.]³³⁵⁴

Das Dekor des Fußes setzt sich aus zwei unterschiedlichen ornamentalen Modulen zusammen [von unten nach oben]: zwei rahmenden dunklen, horizontal umlaufenden Bändern (1,3) und einem dazwischen laufenden Fries (2), der sich aus einer Reihung aus s-förmigen, dunklen, nach links orientierten Linien konstituiert.³³⁵⁵ Im untersten Teil des Körpers werden zwei breite, dunkle, horizontal umlaufende Streifen (4,6) durch einen schmalen, fast linienartigen hellgründigen Streifen (5) voneinander abgesetzt. Es folgen sieben horizontal umlaufende, dunkle Linien auf hellem Grund (7). Die darüberliegende Zone (8) ist auf den beiden Vasenseiten unterschiedlich dekoriert, wobei sich der Musterwechsel nicht unter den beiden Henkeln, sondern leicht versetzt vollzieht, da er sich an der figural darstellenden Zone (12), die im Bereich des breitesten Vasenumfangs liegt, orientiert.³³⁵⁶ Die beiden Friese (8a, 8b) sind formal unterschiedlich gestaltet. Der Fries auf der Vasenseite mit der breiten figural darstellenden Zone (8a) besteht aus einer Reihung kompakter dreiteiliger Elemente in schwarzem Glanzton mit Ritzungen.³³⁵⁷ Eine dreieckförmige, an der Spitze geschnittene Basis, darauf ein kleiner, am oberen und unteren Ende geschnittener Kreis und ein nur am unteren Ende geschnittener größerer Kreis setzen sich jeweils zu einem Element zusammen, dessen Kontur an das Motiv eines ägyptischen Kheker-Frieses erinnert. Auf der Rückseite setzt ein flechtbandähnliches Modul (8b) an, jedoch in einer ungewöhnlichen Variante. Die aufrecht stehenden einzelnen, linear gezeichneten Elemente bestehen aus einer vertikalen, zur unteren horizontalen Begrenzung hin

³³⁵² Morris zählt den New Yorker Nessos-Maler zu den Vertretern des *wild style*: Sarah P. Morris, *The Black and White Style. Athens and Aigina in the Orientalizing Period*, New Haven and London 1984, S. 65.

³³⁵³ John D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley [u. a.] 1986, S. 7.

³³⁵⁴ CVA USA 37 (The Metropolitan Museum of Art), New York 2004, Taf. 42-44; siehe dazu auch: Sarah P. Morris, *The Black and White Style. Athens and Aigina in the Orientalizing Period*, New Haven and London 1984, S. 65; siehe dazu auch: Clotilde A. Brokaw, *The Development of the Protoattic Style*, [Diss. New York 1950], Ann Arbor 1986, S. 216ff. Nr. XLIX; siehe dazu auch: Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Band I: *Die geometrische und die früharchaische Form*, Frankfurt am Main 1950, S. 309f. Taf. 212f.; und: Gisela M. A. Richter, *A New Early Attic Vase*, JHS 32, 1912, S. 370-384.

³³⁵⁵ In einer ausgeprägteren Form ist dieses Ornament auch unter dem Begriff *laufender Hund* bekannt.

³³⁵⁶ Ein schwarzer Trennungsstrich führt von dieser Zone (8) bis zur letzten Zone (14) unterhalb des Henkelansatzes. Lediglich in Zone (10), die von einem umlaufenden Fries bedeckt wird, wird der Strich ausgespart.

³³⁵⁷ Clotilde A. Brokaw, *The Development of the Protoattic Style*, [Diss. New York 1950], Ann Arbor 1986, S. 218.

geöffneten Acht.³³⁵⁸ Die beiden unterschiedlichen Friese sind an den Übergängen zueinander nicht miteinander verbunden.³³⁵⁹ Drei umlaufende schwarze Streifen (9) trennen diese Zone von der nächsten, die ebenfalls mit einem umlaufenden Fries, einem nach links laufenden Spiralband, gefüllt ist (10). Nach einer weiteren Streifensequenz (11) folgt um den größten Umfang der Vase herum die breiteste Zone (12), die auf der einen Seite der Vase, bis über den Bereich der Henkel hinaus, aus einer großformatigen figural darstellenden Komposition (12a) besteht, während die andere Seite in zwei Register mit zwei unterschiedlichen, rein ornamentalen Friesen (12b¹, 12b²) unterteilt ist. Der figural darstellende Bereich dieser Zone (12a) zeigt den Kampf zwischen Herakles und dem Kentauren Nessos.³³⁶⁰ Von den beiden rein

³³⁵⁸ Die acht-ähnliche Figur entwickelt sich aus einer fast vertikalen Linie, die bald stark diagonal nach links umbiegt und anschließend nach rechts umbiegend die obere Kurve der Acht umschreibt, bevor sie nach links umbiegend wieder stark diagonal verläuft. Dennoch mündet die achtförmige Figur nicht in ihren Aufwärtsstrich, sondern endet als kleiner Haken oberhalb der unteren horizontalen Begrenzung. Da sie unten nicht geschlossen sind, stehen die einzelnen achtförmigen Elemente im unteren Teil der Figur parataktisch nebeneinander. Doch im fast horizontal verlaufenden Teil des oberen Bogens der Acht werden sie jeweils durch einen kleinen Bogen miteinander verbunden.

³³⁵⁹ Zwar ist die Vase auf der einen Seite in diesem Bereich defekt, doch der Übergang auf der anderen Vasenseite zeigt keinerlei Annäherung der beiden unterschiedlichen ornamentalen Module aneinander.

³³⁶⁰ Sämtliche Figuren weisen mindestens zwei unterschiedliche Maltechniken auf, da die Gesichter – soweit erhalten – in Umrisszeichnung gegeben sind, die Körper hingegen als schwarze Silhouetten mit geritzten Details. Bei der Figur des Herakles kommt als weitere Farbe Weiß hinzu, welche seine bloßen Arme und Beine auf der von einem schwarzen Kontur eingeschlossenen Fläche bedeckt. Der Kentaure, ein Mischwesen aus Mensch und Pferd, konstituiert sich in dieser Darstellung aus einem menschlichen Antlitz, einem Kopf, der ebenfalls eine menschliche Form besitzt, jedoch von wilden, einer Pferdemahe ähnlichen Strähnen bedeckt ist, und einem menschlichen Körper, an den sich im unteren Teil des Rückens ein Pferdekörper anschließt, dessen hinteres, mit einem Schwanz versehenes Ende in Pferdebeine übergeht. Während das Gesicht des Kentauren in Umrisszeichnung gegeben ist, bedeckt den kräftigen Körper schwarzer Glanzton mit geritzten Details. Unterschiedlich ist auch die Art der Haarangabe. Im Gegensatz zu dem langen Bart, der lediglich monochrom, in schwarzem Glanzton gehalten ist, hat man die Haarmähne und den Pferdeschweif mit durchgehenden welligen Ritzungen versehen. Während die rückwärtige, tierische Körperpartie des nach rechts ausgerichteten Kentauren noch aufrecht steht und sich lediglich die obere Rückenpartie langsam nach unten neigt, taumelt der vordere, menschlich gestaltete Körper zu Boden. Hinter seinem Rücken ragt – ebenfalls als Silhouette aus schwarzem Glanzton – ein langer Ast empor, dessen Zweige geritzte Mittellinien besitzen, und über seiner Schulter flattert eine weitgehend frontal gegebene schwarze Eule, deren Kopf mit zwei weißfarbenen Kreisen versehen ist, während ihr Körper und die beiden Flügel mehrfach durchgehend geritzt sind. Im Fallen breitet der Kentaure seine beiden Arme und wendet die Handinnenflächen seiner aufwärts gewandten Hände zu einer bittflehenden Geste, wobei er mit seiner linken Hand das rechte Bein von Herakles zu berühren scheint, der von rechts herbeieilt und dabei in seiner linken Hand ein gezücktes Schwert hält, dessen Klinge in Umrisszeichnung, der Griff hingegen in schwarzem Glanzton gemalt ist. Im Sprung nach links, auf den Kentauren zu, greift Herakles mit seiner rechten, heute nicht mehr vorhandenen, Hand in die Haarmähne des Kentauren. Die unbekleideten Körperpartien und das Gesicht der Herakles-Figur sind in Umrisszeichnung gegeben. Während die Gesichtsfläche selbst tongrundig bleibt, ist auf die unbekleideten Arm- und Beinpartien weiße Farbe aufgelegt. Seine langen, im Nacken zusammengehaltenen Haare und der Bart enthalten Ritzungen. Bekleidet ist der Heros mit einem kurzen Chiton, der im Bereich des Oberkörpers als geschlossene schwarze Fläche erscheint, im Bereich der Oberschenkel hingegen durch mehrere, weitgehend lineare Frieszonen geschmückt ist, u. a. mit einem hängenden Strahlenfries und einer Reihung von vertikalen s-förmigen Spiralen, die jeweils durch mehrere horizontal umlaufende Streifen voneinander getrennt sind. Auf einem schwarzfarbenen Tondo mit abgesetztem weißen Rand, welches in Hüfthöhe auf dem Chiton angebracht ist, sitzt eine rosettenähnliche Blüte mit weit voneinander getrennten Blütenblättern. Hinter Herakles und dadurch sein linkes, zurückgesetztes Bein verbergend, sitzt Deianeira, ihm zugewandt, in einem Wagen (ihr nach links gewandtes Gesicht und ihr Torso sind nicht erhalten) und hält die Zügel und einen Sporn in ihrer ausgestreckten rechten, zur rechten Seite hin ausgestreckten Hand. Soweit der noch erhaltene Teil ihres Gesichtes erkennen lässt, ist ihr Gesicht ebenfalls tongrundig mit Umrisslinie gemalt, während der erhaltene Arm und die Hand mit schwarzem Glanzton bedeckt sind. Bekleidet ist Deianeira mit einem langen Chiton, der – analog dem kurzen

Chiton des Herakles – ebenfalls mit einigen Mustern bedeckt ist, darunter ein Fries mit s-förmigen Haken und ein breites Schachbrettmuster, das aus acht Reihen schwarzer und weißer Quadrate besteht. Der Wagen, in dem Deianeira mit dem Rücken zu den Pferden sitzt, ist kurz und kompakt und besteht aus einem schwarzen Vier-Speichen-Rad, einem eckigen schwarzen, mit mehreren horizontalen Ritzungen versehenen Kasten und einer gebogenen Deichsel. Gezogen wird der Wagen von vier Pferden, von denen lediglich alle vier Köpfe, jedoch nur eine üppig geflochtene Mähne und vier Beine gezeigt werden, wobei die beiden Vorderbeine jedoch noch von drei parallel geführten Linien begleitet werden. Analog zu den menschlichen Figuren werden auch bei den Tierfiguren die vier Köpfe in Umrisslinie, die Strähnen der Mähne hingegen in Ritzung – dies wiederum analog zur Figur des Kentauren – wiedergegeben. Die kräftigen Körper sind – auch dies verhält sich analog zu der Figur des Kentauren – ebenfalls mit schwarzem Glanzton bedeckt, mit der Angabe von anatomischen Details als Ritzungen. Vom rechten Rand des Bildfeldes läuft eine männliche Figur, die deutlich kleiner ist als die Figur des Herakles, auf die Gespannpferde zu. Die kleine männliche Figur hat das hintere Bein stark angewinkelt und den linken Fuß und Unterschenkel hoch in die Luft geworfen, während ihr im Lauf weit nach vorne gesetztes rechtes Bein dicht vor dem Huf des rechten Vorderbeins des vorderen Gespannpferdes aufsetzt. Im Gegensatz zu den beiden weitgehend erhaltenen größeren Figuren sind bei dieser Figur nicht nur der Kopf, sondern auch der Torso in Umrisszeichnung wiedergegeben, Arme und Beine hingegen als kompakte schwarze Flächen. Ritzungen zur Detailangabe sind keine vorhanden.

Die Bildfläche enthält zahlreiche unterschiedliche Füllornamente. So finden sich linear gezeichnete Wasservögel hinter dem Kentauren, zwischen den Hinterbeinen der Pferde und unter dem hinteren hochgeworfenen Bein der kleineren männlichen Figur auf der rechten Seite des Bildfeldes. Über dieser Figur hängt ein großformatiges finites komposites Motiv von der oberen horizontalen Begrenzung herab. Es konstituiert sich aus zwei auswärts eingerollten Voluten, zwischen denen zunächst [Beschreibung von oben nach unten] ein schwarzes Dreieck mit der Spitze nach unten in der Mitte sitzt. Zwei dünne, horizontal parallel laufende schwarze Streifen, welche die eine mit der anderen Volute verbinden, tangieren dabei auch die Spitze dieses Dreiecks. Ein weiterer, etwas breiterer schwarzer Streifen verbindet beide Voluten an den Punkten, an denen die Einrollungen einsetzen, miteinander. Daran hängt eine fünfblättrige Palmette, deren Blätter alternierend in Schwarz und Weiß gehalten sind.

Auf der Grundlinie, zwischen den Vorderbeinen des vorderen Pferdes, steht eine Palmette, die sich lediglich aus drei schwarz gefüllten, mit einem weiteren schwarzen Kontur versehenen Blättern konstituiert. Als finite rotationssymmetrische Motive werden zwei typologisch unterschiedliche Motive, eine vegetabile Rosettenform und eine geometrische Grundform, der Rhombus, eingesetzt. Von den Blattrosetten sind drei erhalten: Die erste ist unter der Schrittstellung der kleineren männlichen Figur, die zweite unter dem Bauch des vorderen Gespannpferdes eingestellt und der Rest einer dritten Rosette hängt über den Zügeln, kurz vor Deianeiras Hand. Die beiden Rhomboide, die sich jeweils aus vier kleineren Rhomben zusammensetzen, flankieren die Figur des Herakles auf Schulterhöhe.

Wie die Analyse gezeigt hat, sind die Füllornamente nicht nur formal sehr unterschiedlich und unterliegen unterschiedlichen symmetrischen Valenzen, sondern sie zerfallen auch graphisch in drei unterschiedliche Gruppen. Neben einer großen Gruppe rein linearer Füllornamente und einer kleineren Gruppe rein flächiger Füllornamente gibt es noch eine Gruppe von Füllornamenten, die sowohl über lineare als auch über rein flächige gestalterische Komponenten verfügen. Auffällig ist, dass die sogenannten Zickzackfelder meist in die Nähe der Figuren gesetzt sind und dadurch die Präsenz der Figuren im Auge des Betrachters verstärken.

Größere Flächen als die finiten rotationssymmetrischen Motive nehmen die horizontalen Reihungen aus Zickzack-Linien ein. Mehrere dieser Konglomerate befinden sich dicht um die Figur des Kentauren herum. Eines sitzt unter seinem langgestreckten Tierkörper, die beiden anderen oberhalb von seiner linken und unterhalb von seiner rechten Hand. Auch der Kopf der Deianeira wird von zahlreichen Reihen aus Zickzacklinien flankiert. Auf ihrer linken Seite sind nur noch Reste dieses Musters erhalten, sodass die genaue Anzahl der Zickzacklinien nicht mehr festgestellt werden kann, doch auf ihrer rechten Seite sind neun Reihen übereinander gestellt. Zwei weitere neunreihige Mustersequenzen sind um das Gespann herum eingestellt, das eine unter den Hinterbeinen des vorderen Pferdes, das andere über den Zügeln, rechts von der nur zum Teil erhaltenen Rosette. Eine kürzere, nur achtreihige Mustersequenz sitzt diagonal ausgerichtet über dem nach hinten hochgeworfenen linken Fuß der kleinen Figur am rechten Bildrand.

Filigrane vertikal ausgerichtete lineare Flechtbänder hängen zwischen dem Schwanz und dem Hinterteil des Kentauren, zwischen dem Ast des Kentauren und dem über seinem Kopf flatternden Vogel, zwischen den Beinen des Herakles. Auch im oberen Teil der Fläche, die von den Hinterbeinen des vorderen Gespannpferdes ausgespart ist sowie zwischen dem nach links geschleudertem Arm, dem ebenfalls weit nach links ausgestellten rechten Bein und dem Oberkörper der kleinen Figur finden sie sich. Abgesehen von dem bereits erwähnten kompositen Motiv hängen zwischen dem Vogel und der Figur des Herakles drei schwarze, darüber hinaus noch einmal schwarz umrandete Zungenblätter. Im Rücken dieser Figur, vor dem Zickzackmuster, welches den Kopf der Deianeira links flankiert, sind noch zwei mit Haken versehene hängende schwarze Dreiecke erkennbar.

ornamentalen Friesen der Rückseite ist – analog zu den Friesen (8a und 8b) – wieder ein Fries flächig, der andere hingegen linear gestaltet. Der untere, flächige Fries (12b¹) besteht aus Reihungen löffelähnlicher Figuren, die in ihren oberen Segmenten den oberen Teilen der Motive im unteren flächigen Fries(8a) ähneln. Ein erstmals in diesem Kontext verwendetes ornamentales Modul, eine Reihung aus kurvilinear undulierenden vertikalen Zickzack-Bändern, füllt das obere Register (12b²) dieser Zone. Mit einer weiteren horizontal umlaufenden Streifenzone (13) beginnt der Schulterbereich, in welcher die Teilung der Dekorzone zunächst weitergeführt wird. Während über der figural darstellenden Komposition ein zweifarbiges Flechtband³³⁶¹ in den Farben Schwarz und Weiß (14a) sitzt, verläuft über dem ornamentalen Bereich der Zone (12) ein Spiralband (14b). Es wirkt wenig richtungsorientiert, sondern eher statisch, da die einzelnen Spiralhaken in regelmäßigen Abständen die Richtung wechseln.³³⁶² In der darauf folgenden horizontal umlaufenden Streifenzone (15), im Bereich oberhalb des zweifarbigen Flechtbandes, setzen die beiden Henkel an, die auf ihrer Außenseite ebenfalls ein Flechtband in vertikaler Ausrichtung tragen; jedoch sind die beiden dunkelkonturierten Bänder in diesem Fall hellgrundig ausgespart. Auch das Dekor der Schulter im Bereich der Henkel (16) ist wieder zweigeteilt, wobei die Art der Aufteilung sich weiterhin an der breitesten Zone (12) orientiert und auf die beiden Henkel bezogen ist. Jeweils drei vertikale schmale Streifen trennen die beiden Dekorzonen (16a, 16b) von den beiden Henkeln. Auf der sogenannten A-Seite, d. h. oberhalb der figural darstellenden Zone, grasen zwei nach rechts ausgerichtete Pferde mit langen Mähnen und Schwänzen (16a).³³⁶³ Zwei pickende, ebenfalls nach rechts ausgerichtete Wasservögel sind unter den beiden Hinterbeinen des hinteren Pferdes eingestellt. Zahlreiche weitere unterschiedliche Füllmotive finden sich zwischen ihren Beinen und unterhalb ihrer Körper sowie unterhalb des oberen horizontalen Bildrandes dieser Dekorzone.³³⁶⁴ Auf der

³³⁶¹ CVA USA 37 (The Metropolitan Museum of Art), New York 2004, Taf. 44,3.

³³⁶² Nach zwei dicht aneinander sitzenden gleichgerichteten Spiralhaken schließt sich in lockerer Form ein weiterer, gleichgerichteter Spiralhaken bzw. eine Wellenranke (Position A) an. Ihm folgt ein entgegengesetzt gerichteter Haken (Position B), dann wieder ein Haken in Position A, zwei weitere Haken in Position B, drei weitere Haken – wobei der erst nur locker adaptiert wird – in Position A, dann wieder ein Richtungswechsel durch einen Haken in Position B, etc.

³³⁶³ Schulter und Rückseite des rechten Pferdes tragen Ritzungen. Die Körperpartie des linken Pferdes fehlt.

³³⁶⁴ Zwischen den Vorderbeinen des rechten Pferdes steht eine dreiblättrige Palmette. Das mittlere, mit schwarzem Glanzton bedeckte Blatt ist geritzt, die beiden seitlichen Blätter sind mit schwarzen Punkten versehen. An kleinteiligeren Füllornamenten finden sich fünf horizontale Zickzack-Reihen übereinander, darüber ein kurvilinear gestalteter Vierpass mit einem eingestellten Kreuz zwischen den beiden Vorderbeinen des hinteren Pferdes, jeweils eine fünfblättrige Rosette mit schwarzen Blatt-Konturen und kleinen schwarzen Flächen innerhalb der einzelnen Blatt-Konture unter den beiden Pferdekörpern. Am oberen horizontalen Bildrand hängen ineinander übergehend[von links nach rechts] s-förmige, aneinandergereihte kleine Spiralwindungen, unregelmäßige Zickzack-Windungen, mehrere Zungenblättchen, in einigem Abstand wieder einige unregelmäßige Zickzack-Windungen und am Ende ein flächig mit schwarzem Glanzton ausgemalter Wolfszahn mit Haken. Eine weitere, aus unregelmäßigen linearen Elementen gestaltete Kette ist vor dem vorderen Pferd im mittleren Teil der Zone, vor dem innersten Streifen der rechten vertikalen Streifenfolge, eingestellt. Ein Rhomboid, der sich aus vier schwarzen kleinen Rhomben zusammensetzt, sitzt zwischen den beiden Pferden, in Höhe des Schwanzansatzes

Rückseite (16b) präsentiert sich ein heterogen konzipiertes Rankenornament. Es setzt sich aus flechtbandähnlichen Elementen, wie Fries (8) sie zeigt, und Spiralhaken zusammen, wobei ein vollständig asymmetrisches Gebilde entsteht.³³⁶⁵ Das Motiv asymmetrischer Einrollungen wird nach einer weiteren Streifensequenz (17) über diesem Fries (16b) in der gesamten Halsfläche der B-Seite (18b) wieder aufgenommen.³³⁶⁶ Doch die Ranken-Ornamentik dieser Zone verlässt die Friesstruktur und breitet sich zu einer Paneel-Füllung, einer Ornamentstruktur, die in den bisherigen Analysen von Vasendekoren nicht angetroffen wurde.³³⁶⁷ Die Rankenornamentik verfügt zwar nicht über einen stringenten symmetrischen Aufbau, bleibt jedoch nicht gänzlich ohne einen axialen Bezug, da die beiden Rankensysteme dieser Paneelfüllung sich im mittleren Bereich der unteren horizontalen Begrenzung, zu beiden Seiten eines kleinen linearen Kreissegmentes, entfalten.³³⁶⁸ An den auslaufenden Enden der beiden asymmetrisch strukturierten Rankensysteme sitzen kleine fünfblättrige, in Umrisszeichnung gegebene Palmetten.³³⁶⁹ Die linke Ranke steigt zunächst diagonal nach links an und wendet sich dann auf der Höhe des linken Henkels steil nach oben, bis zum oberen horizontalen Rand des Halses. Hier biegt sie in die Horizontale um und schließt sich dann zu einer Einrollung, an deren Ende die erste Palmette sitzt. Ein weiterer Rankansatz zweigt vor der Einrollung, an deren Ende sich die Palmette entwickelt, ab und läuft in zwei nach links geöffneten Bögen von der Palmette abwärts. Dort kreuzt er nach dem zweiten Bogen den diagonal aufsteigenden Abschnitt der ersten Ranke und mündet in einen Rankenbogen, der etwas weiter links von der anfangs beschriebenen diagonal

des vorderen Pferdes. Zwei nebeneinander gesetzte schwarz konturierte Rhomben sind in die Fläche zwischen dem geneigten Kopf und der herabhängenden Mähne des hinteren Pferdes eingestellt. Die herabhängenden Zungenblättchen sind in der protoattischen Vasenmalerei ungewöhnlich und erinnern an Füllornamente in melischen Dekoren; siehe dazu: Christa Vogelpohl, Zur Ornamentik der griechischen Vasen des siebenten Jahrhunderts v. Chr. [Diss. München 1968], München 1972, S. 24.

³³⁶⁵ Die flechtbandähnlichen Strukturen sind sowohl oben als auch unten aufgebrochen und laufen in Spiraleinrollungen aus. Die verbindenden Haken sind jedoch im oberen und im unteren Segment bei den seitlichen Elementen vorhanden. Die antithetisch zueinander gestellten Elemente laufen in der Vasenmitte in ein polygonähnliches lineares Gebilde aus, welches keine Einrollung mehr enthält. Jacobsthal versteht dieses Ornament als eine frühe Form des Henkelornamentes: Paul Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, Berlin 1927, S. 27.

³³⁶⁶ Auch hier trennen jeweils drei schmale vertikale Streifen die beiden Halsflächen von den beiden Henkeln ab. Oberhalb der beiden Henkel treffen sich die Streifen und verbinden sich zu einem Kreuz.

³³⁶⁷ Auch innerhalb der protoattischen Keramik ist eine derartige Paneelfüllung mit vegetabilen Elementen ungewöhnlich. Häufiger sind symmetrischere Strukturen, in denen sich die Ranken zu herzförmigen Systemen konstituieren. Hier sitzen palmettenähnliche Gebilde, meist in linearer Form als Zwickelfüllung zwischen den einzelnen Rankensegmenten; siehe dazu die Abbildung eines Kraterfragmentes aus dem Kerameikos Inv. 151 mit einem derartigen Gebilde bei: Karl Kübler, Kerameikos VI,2: Die Nekropole des späten 8. bis frühen 6. Jahrhunderts, Berlin 1970, Taf. 83. Einige der Palmetten-Ranken im Halsbereich der Nessos-Amphora sind analog der Konfiguration einer sogenannten umschriebenen Palmette angeordnet, ein formales Gebilde, das sich in der Regel jedoch in der Kombination eines Lotos-Palmetten-Frieses findet; siehe dazu u. a. die Abbildung eines derartigen Frieses auf einer Schüssel aus dem Kerameikos Inv. 76 bei: Karl Kübler, Kerameikos VI,2: Die Nekropole des späten 8. bis frühen 6. Jahrhunderts Berlin 1970, Taf. 16.

³³⁶⁸ Das Kreissegment, welches in der Mitte zwischen den beiden Henkeln, über der polygonen Figur in Fries (16b), sitzt, lässt sich auch als eine von mehreren Spangen zwischen den beiden Rankensystemen auffassen: CVA USA 37 (The Metropolitan Museum of Art), New York 2004, Taf. 43,2.

³³⁶⁹ Insgesamt sitzen sechs Palmetten auf den freien Enden der Rankensysteme.

aufsteigenden Ranke ebenfalls von der Grundlinie aus einen kreisförmigen Bogen unterhalb dieser Ranke beschreibt, bevor sein freies Rankenende in eine aufrecht stehende Palmette ausläuft. Noch eine dritte Ranke zweigt vor der Einrollung der ersten Ranke ab, nimmt zunächst ein Stück weit den gleichen Verlauf wie die erste Ranke, jedoch in entgegengesetzter, aufwärts gerichteter Bewegung, dann biegt sie in einem s-förmigen Schwung zunächst nach rechts und anschließend nach unten ab. Sowohl am Ende einer kurzen Rankenverzweigung im oberen S-Bogen als auch am Ende der im unteren S-Bogen auslaufenden Ranke sitzt jeweils eine weitere Palmette. Ein kleiner Bogen, der an dem rechten unteren Blatt der Palmette ansetzt, verbindet das erste Rankensystem mit der auslaufenden Ranke des zweiten Rankensystems. Ein breiterer Steg zwischen beiden Systemen verläuft dicht über dem Ansatz beider Systeme, zur oberen horizontalen Begrenzung hin konkav ausgerichtet und damit formal entgegengesetzt zu dem darunter liegenden kreisförmigen Segment.³³⁷⁰ Die aufsteigende Ranke des rechten Rankensystems verläuft nahezu spiegelbildlich zur linken Ranke, d. h. diagonal nach rechts aufsteigend, an der oberen horizontalen Begrenzung ein wenig parallel dazu, d. h. horizontal nach links ausgerichtet, um dann in einer Einrollung, an deren Ende eine Palmette sitzt, auszulaufen. Doch fehlen an dieser Ranke die Vergabelungen, welche die linke Ranke in diesem Abschnitt aufweist. Zwar verfügt auch das rechte Rankensystem über eine Rankenverzweigung im unteren Drittel, doch der Bogen, den die abzweigende Ranke beschreibt, ist wesentlich kleiner. Daher kann sich – trotz eines weitgehend analogen Verlaufs der beiden großen Rankensysteme – aufgrund der unterschiedlichen Verzweigungen und der unterschiedlichen Ausrichtung der Palmetten keine bilateralsymmetrische Valenz im Auge des Betrachters einstellen.³³⁷¹

Auf der figural darstellenden Seite der Vase füllt eine Tierkampf-Szene den Halsbereich (18a).³³⁷² Ein nach rechts ausgerichteter Löwe hat sich in die hintere Hüftpartie eines ebenfalls nach rechts ausgerichteten, jedoch rückwärts, zum beißenden Löwen hin, gewandten Rehs

³³⁷⁰ Zwei weitere kleine, spangenartige Verbindungen zwischen den beiden Rankensystemen finden sich unterhalb der oberen horizontalen Begrenzung und vernetzen die erste Ranke, auf der Höhe, als diese gerade zur ersten Einrollung ansetzt, mit ihrer dritten Verzweigung. Eine weitere Spange verbindet eben diese Verzweigung mit der ersten Einrollung des zweiten Rankensystems. Auch an beiden vertikalen Seiten der Rankensysteme sitzt jeweils kurz unterhalb des Henkelansatzes eine Spange und koppelt die aufsteigende Hauptranke mit dem Rankenbogen, der unterhalb der Hauptranke verläuft.

³³⁷¹ Nur die beiden untersten Palmetten, welche das Ende der bogenförmigen ersten Abzweigungen auf beiden Seiten bekrönen, sind orthogonal ausgerichtet. Die restlichen vier Palmetten orientieren sich leicht diagonal, und zwar drei nach links und eine nach rechts. Drei der Palmetten [unten links, in der zweiten Einrollung der linken Palmette und in der ersten Verzweigung der rechten Ranke] sind sechsblättrig, die übrigen drei Palmetten sind fünfblättrig. Die vierte [von links nach rechts gezählte] Palmette mit fünf Blättern fungiert als verbindendes Glied zwischen dem linken und dem rechten Rankensystem.

³³⁷² CVA USA 37 (The Metropolitan Museum of Art), New York 2004, Taf. 44,1.

verbissen.³³⁷³ Abgesehen von den Füllornamenten³³⁷⁴, die auch die anderen Dekorzonen aufweisen, zeigt die Komposition dreiblättrige Palmetten und sechsblättrige Rosetten, deren Blütenblätter vollständig mit schwarzen Punkten bedeckt sind.³³⁷⁵ Eine weitere horizontal umlaufende Streifensequenz aus drei Streifen (19) schließt den Halsbereich von der Gefäßmündung ab. Über einer Reihe schwarzer Punkte (20) ist der obere Teil des Mundes (21) mit schwarzem Glanzton bedeckt.

Das komplexe Dekor, welches – bezogen auf die bemalte Fläche – zu einem großen Anteil aus rein ornamentalen Zonen besteht, zeichnet sich insgesamt durch eine durchkomponierte Farbgestaltung im Sinne eines Schwarz-Weiß-Kontrastes aus. Es wird daher in der Forschungsliteratur zur protoattischen Keramik als ein herausragendes Beispiel für den *black and white style*³³⁷⁶ angesehen, zumal auch die Deckfarbe Weiß³³⁷⁷ noch zusätzlich zu dem Kontrast zwischen dem schwarzem Glanzton und dem hellem Vasengrund eingesetzt wird, und zwar in unterschiedlichen Kontexten. Zum einen verwendet man Weiß in mehreren kleineren Musterbereichen³³⁷⁸, in den unterschiedlichen figural darstellenden Zonen sowie in einem rein ornamentalen, halbseitig umlaufenden Fries, dem zweifarbigen Flechtband auf der einen Seite der Schulterzone.³³⁷⁹ Darüber hinaus dient Weiß auch für die Kennzeichnung des Protagonisten in der Nessoszene, in welcher es die unbedeckten Arme und Beine des Herakles bedeckt.

Aufgrund dieser farbliche Kennzeichnung der Extremitäten wird der Heros in einen deutlichen farblichen Kontrast zu dem Kentauren gesetzt und darüber hinaus der Betrachter dazu

³³⁷³ Der kräftige Löwe ist im Kopf- und Schulterbereich in Umrisszeichnung wiedergegeben. Er verdreht seinen ovalen Kopf mit dem weit aufgerissenen Maul, in dem die beiden Zahnreihen als weiche Zickzacklinien und als härtere Zickzacklinie die Zunge sichtbar werden, um sich besser in dem Fleisch des Rehs verbeißen zu können. Unterhalb des Kopfes kennzeichnet ein hellgrundiges Schuppenmuster seine Mähne. Am Übergang vom Nackenbereich zum Körper wechselt die Maltechnik. An die Stelle der Umrisszeichnung treten die kompakte Darstellung des Körpers in schwarzem Glanzton und die Angabe der Details in Ritzungen. Beim Reh sind lediglich das Auge und die Schnauze in Umrisszeichnung gegeben, der gesamte Körper hingegen besteht aus schwarzem Glanzton, auf den mit weißer Farbe flächendeckend Kringel gezeichnet sind zur Kennzeichnung des Rehfells.

³³⁷⁴ Zu den in diesem Dekor bereits mehrfach verwendeten Füllornamenten zählen ein kleiner Wasservogel in der unteren rechten Ecke sowie zahlreiche übereinander gesetzte horizontale Zickzack-Reihen in unterschiedlicher Breite, die zwischen den Tierbeinen beider Tiere eingestellt sind. Von den oberen horizontalen Seiten hängen ein Wolfszahn mit Volute und mehrere Elemente eines einreihigen Schuppenmusters herab.

³³⁷⁵ Während die Rosetten nicht nur zwischen den Beinen der beiden Tierfiguren, sondern auch oberhalb der Löwenfigur eingesetzt werden, findet sich die Palmette nur an der unteren horizontalen Begrenzung.

³³⁷⁶ Sarah P. Morris, *The Black and White Style. Athens and Aigina in the Orientalizing Period*, New Haven and London 1984, S. 65. Zur Definition des *black and white style* siehe vor allem: Robert Manuel Cook, *Protoattic Pottery*, BSA 35, 1934/35, S. 165-166. Cook charakterisiert diesen Stil als eine experimentierfreudige Phase, mit einer kombinierten Technik, die sowohl Umrisslinien als auch Ritzungen benützt und als zusätzliche Farbe Weiß einsetzt.

³³⁷⁷ Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 67.

³³⁷⁸ Des weiteren verwendet man die Farbe Weiß im Bereich des Vasenkörpers im Schachbrettmuster auf dem Chiton der Deianeira, auf zwei Blütenblättern der hängenden Palmette sowie im Halsbereich im Schuppenmuster des Löwen und in kleinen Kreisformen, die zur Kennzeichnung des Rehfells dienen.

³³⁷⁹ Diese Seite wird üblicherweise als Hauptseite bezeichnet, da der der Vasenkörper auf dieser Seite eine große figural darstellende Szene trägt.

angehalten, die teilweise überschrittenen Figuren dennoch als separate Silhouetten wahrzunehmen.³³⁸⁰ Abgesehen vom Schwarz-Weiß-Kontrast sind es unterschiedliche Musterungen³³⁸¹, die dem Betrachter die Separierung der einzelnen Figuren erleichtern. Eine derartige visuelle Analyse der Figuren ist für den Betrachter notwendig, da sämtliche figural darstellende Zonen dieses Dekors sich durch einen engen Kontakt der einzelnen Figuren zueinander auszeichnen, unabhängig davon, ob es sich um anthropomorphe oder zoomorphe Motive handelt.³³⁸²

Abgesehen von der analytischen Funktion der farblich bzw. ornamental hervorgehobenen teilweisen Überschneidungen der Figuren verstärken sie auch die Ikonographie der Bewegung, die sämtliche Figuren³³⁸³ in den Zonen mit figuralen Darstellungen aufweisen. Dieses Merkmal gilt insbesondere für die Figuren der breitesten figural darstellenden Zone, welche die Nessos-Episode zeigt. Mit Ausnahme der sitzenden Deianeira sind sämtliche Figuren in dieser Szene mit einer weiten Schrittstellung dargestellt.³³⁸⁴ Darüber hinaus wird die Dynamik der agierenden Figuren durch ihre differenzierten Größenangaben und die damit einhergehende ungleichmäßige Flächenfüllung in dieser Dekorzone im Auge des Betrachters noch gefördert. Auch die unterschiedlichen finiten rotationssymmetrischen Motive, welche als Füllornamente in diese Zone eingestellt sind, tragen dazu bei, dass die Szene vom Betrachter als ein dynamisches Geschehen wahrgenommen wird.³³⁸⁵

Doch das Moment der Bewegung ist nicht nur auf die beiden großen figural darstellenden Zonen (12a) und (18a) beschränkt, sondern durchzieht auch die meisten rein ornamental gestalteten Dekorzonen dieser Amphora. Davon ausgenommen sind lediglich die horizontal umlaufenden Streifensequenzen, welche die einzelnen Zonen voneinander trennen und die beiden Zonen (8a) und (12b¹). Die ornamentalen Module dieser beiden Frieszonen, die in unmittelbarer Nähe der Nessos-Episode jeweils um den halben Umfang der Amphora laufen, bestehen aus

³³⁸⁰ Diese Überschneidungen treten an zwei Punkten zwischen den beiden Hauptfiguren auf. Zum einen greift Herakles mit seiner rechten, heute verlorenen Hand in die Haarmähne des Nessos, zum anderen berührt Nessos bittflehend mit seiner linken Hand den rechten Unterschenkel von Herakles. Mit einem umgekehrt eingesetzten Farbkontrast werden die Überschneidungen von Deianeiras Armen und ihrer Bekleidung gemeistert. Ihre nackten Arme sind in schwarzem Glanzton angegeben und kontrastieren dadurch zu der hellgrundigen Farbe ihres Chitons.

³³⁸¹ So beißt der Löwe, dessen hellgrundig geöffnetes Maul voller Zähne ist, die als Umrisse gezeichnet werden, in den schwarzen, mit weißen Kringeln bedeckten Rücken des Rehs.

³³⁸² Dies gilt nur bedingt für die beiden grasenden Pferde in der Schulterzone, doch selbst hier folgt auf den Schwanz des ersten Pferdes sehr dicht die Schnauze des zweiten Pferdes.

³³⁸³ Dazu zählen nicht nur die menschlichen Figuren, sondern auch das anthropo-zoomorphe Mischwesen und die beiden Pferde.

³³⁸⁴ Doch gilt dies in eingeschränkter Form auch für die beiden schmalen Zonen mit Tierdarstellungen. Sowohl die Darstellung der nach rechts ausgerichteten Pferde als auch die Darstellung des Kampfes zwischen dem Löwen und dem Reh enthalten Momente der Bewegung.

³³⁸⁵ Dazu zählen die Rhomboide, die nicht auf einer horizontalen Linie fixierten Rosetten und die vertikal bis leicht diagonal ausgerichteten finiten Flechtband-Ketten. Auch das Wagenrad, dessen Speichen nicht orthogonal, sondern diagonal in der Form eines Andreaskreuzes, analog dem sogenannten Windrad/*whirligig*, ausgerichtet sind, kann als etwas größeres, finites rotationssymmetrisches Motiv angesehen werden und trägt aufgrund seiner Ausrichtung zur Dynamisierung der Darstellung insgesamt bei.

Reihungen von kompakten, finiten, statisch wirkenden³³⁸⁶ Motiven in schwarzem Glanzton. Aufgrund ihrer breiten schwarzen Flächen³³⁸⁷ und die im oberen Bereich gerundeten Formen gleichen sie sich an die schwarzfigurigen Darstellungen der figural darstellenden Zone an.³³⁸⁸ Zwar verfügt jedes Motiv der beiden ornamentalen Module über eine bilateralsymmetrische Valenz, dennoch zeigen ihre organisch aufstrebenden Formen mehr Nähe zu den weitgehend asymmetrisch aufgebauten menschlichen Figuren der Nessos-Episode als zu den anderen rein ornamentalen Dekorzonon, die sämtlich einen ondulierenden Charakter haben und dadurch vom Betrachter als dynamische Muster wahrgenommen werden.

Im Gegensatz zu den beiden statischen ornamentalen Zonen (8a) und (12b¹) besitzen die übrigen rein ornamentalen Dekorzonon im Gesamtaufbau weder bilateralsymmetrische noch horizontalsymmetrische Valenzen³³⁸⁹, verfügen jedoch stattdessen über diagonale Gleitsymmetrien oder konstituieren sich aus weitgehend asymmetrischen Elementen.³³⁹⁰ Diese rein ornamentalen Dekorzonon werden von zwei ornamentalen Modulen dominiert, die sich entweder in separaten Friesen oder in Kombination mit einem weiteren ornamentalen Element präsentieren. Bei den beiden ornamentalen Modulen handelt es sich um die Spirale und das Flechtband, zwei Module, die sowohl als finites Motiv als auch als infinite Reihung eingesetzt werden können.

Das nach links umlaufende Spiralband der Zone (10) ist – abgesehen von den Streifensequenzen – das einzige Ornament, welches um das gesamte Gefäß herumläuft. In einer verkürzten Form, mit einseitiger Einrollung, werden in der Dekorzone (14b) Spiralmotive in unregelmäßigen Abständen mit Wellenranken kombiniert. Sie gehen an der Vorderseite in ein zweifarbiges Flechtband (14a) über, welches mit seinen Bandfarben Schwarz und Weiß den Schwarz-Weiß-Kontrast der figural darstellenden Zone in ornamentaler Form wieder aufnimmt. Verkürzte Spiralmotive, in vertikaler Form angeordnet, finden sich auch in der darüber liegenden ornamentalen Hälfte der Schulterzone (15b). Da sie eine enge Verbindung mit langgezogenen Wellenranken eingehen, konstituiert sich der auf die Gefäßmitte hin orientierte Fries als eine aneinandergeschaltete Reihung vertikaler acht-förmiger Flechtband-Motive, deren geschlossene

³³⁸⁶ Die Statik wird aufgrund der breiten Grundflächen – dies gilt besonders für den Fries (8a) – und der breiten schwarzen Fläche, welche das einzelne Motiv ausfüllt, im Auge des Betrachters evoziert.

³³⁸⁷ Darüber hinaus sind die Motive im unteren Fries (8a) auch mit horizontalen Ritzungen versehen.

³³⁸⁸ Die Beziehung zur figural darstellenden Zone wird besonders an der Höhe des Frieses (12b¹) deutlich, da er mit dem Knöchel des hoch nach hinten geworfenen linken Beins der kleinen Figur an der rechten Seite der figural darstellenden Zone abschließt. Auf der linken Seite recht der Pferdeschweif des zu Boden gehenden Kentauren in diese ornamentale Frieszone (8a) hinein.

³³⁸⁹ Auffällig an diesem Dekor ist, dass es – abgesehen von den horizontalen Streifensequenzen, die jedoch, ohne eine horizontalsymmetrische Valenz entwickeln zu können, nur als trennende Linien wahrgenommen werden – nicht über horizontalsymmetrische Valenzen verfügt.

³³⁹⁰ Dies gilt für das Rankengeschlinge (16b), welches die Halsfläche der Rückseite der Amphora füllt. Die beiden in sich asymmetrisch konfigurierten Rankensysteme sind zwar in einigen Abschnitten ähnlich, jedoch zueinander nicht kongruent aufgebaut. Die einzigen Elemente, die eine symmetrische Valenz besitzen, sind die bilateralsymmetrischen fünfblättrigen Palmetten an den Enden der Rankensysteme.

Form aufgebrochen ist, um in Einrollungen auszulaufen. Formal stellt diese Formation (15b) eine komplexere Variante des Frieses (8b) dar, der sich an die Reihung der kompakten finiten Motive (8a) auf der Rückseite der Vase anschließt, doch verzichtet man in Fries (8a) auf den Einsatz von Spiralkanen, sodass die zugrunde liegende Form deutlicher zum Ausdruck kommt.³³⁹¹ Keine Einrollungen, jedoch die langgezogenen Windungen erinnern in der Rankenfüllung der Halszone (16b) noch an das Spiralmotiv.

Im Gegensatz zu den einfachen und kompositen Spiralfriesen, die – mit Ausnahme der flächig gemalten Palmetten an den Enden der Rankensysteme im flächenfüllenden Ornament der Halszone (16b) – sämtlich linear gestaltet sind, tritt das Flechtband sowohl in linearer als auch in flächiger Form in den rein ornamentalen Zonen auf. Abgesehen von dem bereits erwähnten zweifarbigen, flächig gestalteten Flechtband (14a) über der figural darstellenden Zone, welches horizontal um die Hälfte des Vasenumfangs läuft, sind die übrigen eingesetzten Flechtbänder bzw. variierte Flechtband-Motive vertikal ausgerichtet. Dies gilt für die beiden flächig gestalteten Flechtbänder, welche die beiden vertikalen Henkel bedecken³³⁹², ebenso wie für die die beiden horizontal umlaufenden Friesen (8b) und (14b), in welche lineare vertikale Flechtband-Motive in der Form einer modifizierten bzw. rudimentären Acht integriert sind.³³⁹³ In dieser Form³³⁹⁴ werden die einzelnen rudimentären, vertikal ausgerichteten Flechtband-Motive nicht aufgrund ihrer flechtenden Valenz miteinander verbunden, sondern in einem Fall durch kleine Bögen (8b) und im anderen Fall durch langgezogene Wellenranken.

Nur einmal, in Zone (12b²) ist ein Muster aus Reihen von vertikal ausgerichteten Zickzacklinien vertreten, die jedoch nicht rektilinear, sondern leicht undulierend aufgetragen sind. Sowohl aufgrund ihrer Linearität als auch aufgrund ihrer Bewegung stellen die wellenartig aufgelockerten Zickzacklinien ein Gegengewicht zur Statik des darunter liegenden Frieses (12a¹) dar. Während die einzelnen Motive von Fries (12a¹) sich formal zum Teil analog zu Figuren in der figural darstellenden Nessoszene verhalten, orientieren sich die undulierenden Zickzacklinien formal sowohl an den einfachen und kompositen Spiralfriesen als auch an den einfachen

³³⁹¹ Als Vorform kann das sogenannte Schlingband betrachtet werden, welches in der frühen protoattischen Berliner Amphora Inv. 31 006 den größten Teil des Vasenkörpers als umlaufender Fries bedeckt: CVA Deutschland 2 (Berlin, Antiquarium 1), München 1938, Taf. 41,1-2. Eine der Struktur des Bandes im Dekor der Nessos-Amphora analoge Form findet sich ebenfalls auf einer Berliner Amphora Inv. 31.007 in: CVA Deutschland 2 (Berlin, Antiquarium 1), München 1938, Taf. 41,3-4.

³³⁹² Die beiden Henkel, deren Oberflächen mit dem vertikalen Flechtband bedeckt sind, setzen im Bereich des horizontal umlaufenden Flechtbandes (14a) an, wodurch am Übergang von der Schulter zum Henkel eine enge formale Beziehung zwischen den beiden unterschiedlich ausgerichteten Flechtbändern entsteht.

³³⁹³ Die Form der Acht nimmt im oberen Teil die Kugelform der kompakten finiten Motive in Fries (8a) formal wieder auf, jedoch in einer inversen, linearen Technik. In etwas älteren Gefäßen finden sich auch Reihungen mit geschlossenen achtartigen Schlingen; siehe dazu: Friedrich Matz, Geschichte der griechischen Kunst, Band I: Die geometrische und die früharchaische Form. Tafelband, Frankfurt am Main 1950, Taf. 198-199.

³³⁹⁴ D. h. in den Friesen (8b) und (14b).

und kompositen Flechtband-Friesen und setzen sich doch gleichzeitig aufgrund der rigiden Trennung der einzelnen Motive strukturell von diesen ab. Diese Ambivalenz in der ornamentalen Struktur hebt zum einen ihre verbindende Funktion zu den figural darstellenden Zonen³³⁹⁵ und den beiden statischen ornamental Zonen (8a) und (12b¹) einerseits und den übrigen rein ornamental Friesen andererseits hervor.

Sowohl der graphische Kontrast von Linie und Fläche als auch der Farbkontrast von Weiß und Schwarz, den die rein ornamental Dekorzone aufweisen, findet sich auch in den sehr heterogen gestalteten Füllornamenten. Während Rosetten³³⁹⁶ und Palmetten entweder flächige Farbkontraste aufweisen oder in linearer Manier getüpfelt sind, konstituieren sich die übrigen Füllornamente, einige flächig gefüllte hängende Formen ausgenommen, aus linearen Motiven. Abgesehen von den meist horizontal eingesetzten Reihen mit rektilinearen Zickzack-Motiven, die sich bereits in der geometrischen Phase als Füllornamente in den Vasendekoren finden³³⁹⁷, ist es das lineare Flechtband, das als finites ornamentales Modul in vertikaler, horizontaler und diagonaler Position eingesetzt wird. So durchzieht das ornamentale Modul des Flechtbandes – abgesehen von dem vollständig umlaufenden Spiralfries in Zone (10) und den undulierenden vertikalen Zickzack-Reihungen in Zone (12b²) – mitunter auch in stark modifizierter Form sämtliche Register des Vasendekors. Selbst die flächigen Motive in den beiden statischen Dekorzone (8a) und (12b¹) zeigen formale Reminiszenzen an die Form der kompositen Frieße (8b) und (16b).

Abgesehen von dem Farbkontrast zwischen Schwarz und Weiß, der insbesondere die figural darstellenden Zonen zu einer farblichen Einheit zusammenfasst, sind es daher vor allem die kurvilinearen Formen des Flechtbandes, der Spirale und ihre kompositen Verbindungen, die dafür sorgen, dass das Dekor trotz heterogener Figurendarstellungen vom Betrachter als dekorative Einheit wahrgenommen werden kann. Unterstützend zur formalen Analogie tritt als wichtigste symmetrische Struktur die gleitsymmetrische Valenz, welche den Bewegungsimpuls der Figuren in den figural darstellenden Zonen, insbesondere der Figuren in der Nessos-Episode, fortsetzt. Bilateralsymmetrische Valenzen bleiben hingegen auf einzelne ornamentale Motive beschränkt, und auf die Ausbildung horizontaler Symmetrien wird vollständig verzichtet.

³³⁹⁵ Insbesondere die Bogenform der Zweige an dem Ast, der aus dem Rücken des zu Boden fallenden Kentauren ragt, wird von den undulierenden Zickzacklinien wieder aufgenommen.

³³⁹⁶ Im Gegensatz zu den korinthischen Dekoren sind die Rosetten in der Funktion als Füllornament in den protoklassischen Dekoren in der Regel nicht orthogonal ausgerichtet.

³³⁹⁷ Sie finden sich jedoch in geometrischer Zeit in der Regel nicht in so langen horizontalen Reihen.

6.3.4.1.3. Spätprotoattische Dekore:

die sogenannte Nessosamphora in Athen, Nationalmuseum Inv. 1002³³⁹⁸

Die Funktion der sogenannten Nessosamphora als Grabgefäß³³⁹⁹ wird in den Beschreibungen der 1,22m hohen Halsamphora, die in der Gegend am Dipylon in Athen in Fragmenten gefunden wurde, häufig als Grund für die undekorierte, lediglich mit schwarzem Glanzton überzogene Rückseite angesehen.³⁴⁰⁰ Während Cook³⁴⁰¹, Kübler³⁴⁰², Brokaw³⁴⁰³ u. a. sowohl die Vasenform als auch das Dekor der Vorderseite stilistisch noch als spätprotoattisch einstufen, stellt Beazley sie zusammen mit anderen Werken des Nessos-Malers an den Anfang der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei.³⁴⁰⁴ Da der Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung jedoch nicht auf dem Verfolgen malerischer Innovationen, sondern auf der vergleichenden Analyse ornamentaler und figural darstellender Strukturen liegt, muss das Vasendekor der Nessos-Amphora in diesem Zusammenhang als spätprotoattisch eingestuft werden, da es noch bestimmte Eigenarten in der Präsentation des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges aufweist, die in der folgenden Phase nicht mehr nachweisbar sind.

Auf das hell ockerfarbene Gefäß³⁴⁰⁵, welches zahlreiche Fehlstellen aufweist und einen modern ergänzten Fuß besitzt, ist nicht nur schwarzer Glanzton aufgetragen worden, sondern es sind auch Spuren der Farben Weiß und Purpur erhalten.³⁴⁰⁶ Der schwarze Glanzton ist auf dem unteren Teil des Vasenkörpers so stark abgeblättert, dass sich die Dekorzonen in diesem Bereich nur noch schwer erkennen lassen.³⁴⁰⁷ So bleibt unklar, ob die unterste Dekorzone des Vasenkörpers aus einem einfachen Strahlenkranz oder einem Strahlenkranz mit versetzten Elementen

³³⁹⁸ Clotilde A. Brokaw, *The Development of the Protoattic Style*, [Diss. New York 1950], Ann Arbor 1986, S. 253ff. Nr. 26; siehe dazu auch: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 44-46; und: Vassilios G. Kallipolitis, *Museo Nazionale Atene*, Novara 1970, S. 122 Abb. 146.

³³⁹⁹ Eine bewusst unterschiedliche Behandlung der Vorder- und Rückseite der Grabamphoren ist jedoch erst seit dem frühen 7. Jahrhundert nachweisbar. Die geometrischen Grabmal-Amphoren weisen dieses Merkmal nicht auf.

³⁴⁰⁰ Siehe dazu u. a.: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, S. 66; Christa Vogelpohl, *Zur Ornamentik der griechischen Vasen des siebenten Jahrhunderts v. Chr.* [Diss. München 1968], München 1972, S. 6. Lediglich die Friese im Bereich der Vasenmündung laufen vollständig herum: ΣΕΜΝΗΣ ΠΑΠΑΣΠΥΡΙΔΗ-ΚΑΡΟΥΖΟΥ, ΑΓΓΕΙΑ ΤΟΥ ΑΝΑΓΥΡΟΥΝΤΟΣ, Athen 1963, Taf.82.

³⁴⁰¹ Robert Manuel Cook, *Protoattic Pottery*, BSA 35, 1934/35, S. 205. Cook datiert die Halsamphora auf ca. 625 v. Chr.

³⁴⁰² Karl Kübler, *Altattische Malerei*, Tübingen 1950, S. 81 Taf. 86-87.

³⁴⁰³ Clotilde A. Brokaw, *The Development of the Protoattic Style*, [Diss. New York 1950], Ann Arbor 1986, S. 253.

³⁴⁰⁴ John D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley [u. a.] 1986, S. 13. Auch Boardman zählt den Athener Nessos-Maler zu den *Pionieren* der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei: John Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, London 1974, S. 15f.

³⁴⁰⁵ Der Ton, aus dem das Gefäß hergestellt ist, hat noch eine helle, an die korinthische Tonfarbe erinnernde Ocker-Farbe.

³⁴⁰⁶ Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, S. 66. Dabei wird Purpurrot auch auf größeren Flächen, u. a. als Farbe für die Bekleidungen der beiden Gorgonen und der Figur des Herakles eingesetzt wird.

³⁴⁰⁷ Die Analyse folgt in diesem Bereich der Beschreibung von Simon: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, S. 66.

(1) besteht. In der darüber liegenden Zone läuft ein Spiralband (2) mit liegenden s-förmigen linearen Spiralen, die jeweils durch eine Spange aneinander gebunden sind.³⁴⁰⁸ Über einer horizontal laufenden Streifensequenz³⁴⁰⁹ folgt ein Fries mit nach links ausgerichteten, springenden Delphinen (3).³⁴¹⁰ Kleine Punktrossetten mit fünf punktförmigen Blütenblättern und eine vorwiegend horizontal ausgerichtete Sequenz aus sechs bis sieben Hasten, die sich zu Zickzack-Elementen konstituieren³⁴¹¹, füllen die Fläche, die sich jeweils als hängendes Dreieck zwischen zwei Delphinen konstituiert. Weitere Punktrossetten sitzen jeweils unterhalb der Schwanzflosse eines Delphins. Über der nach oben folgenden horizontal umlaufenden Streifenfolge (4) findet sich sehr verkürzt eine Episode des Perseus-Mythos, der Mord an der Gorgone Medusa,³⁴¹² wobei man auf die Figur des Perseus verzichtet und stattdessen nur die drei nach rechts ausgerichteten Gorgonen dargestellt hat. (5)

Die Beschreibung der Figuren erfolgt von links nach rechts: Über den gefalteten Flügeln der enthaupteten Medusa³⁴¹³ fliegt diagonal nach unten ein nach rechts ausgerichteter Vogel. Ebenfalls nach rechts enteilen die beiden Schwestern der Medusa im sogenannten Knielaufschema.³⁴¹⁴ Analog zum Delphinen-Fries sind auch in die freie Fläche zwischen den figuralen

³⁴⁰⁸ Zwei Haken, deren Spitzen jeweils nach außen gerichtet sind, verstärken als Zwickelfüllungen oberhalb und unterhalb der Spange jeweils die Verbindung zwischen zwei Spiralen. In den Zwickeln vor den Einrollungen sitzt jeweils eine rudimentäre Halbpalmette, die lediglich aus drei Blättern besteht: ΣΕΜΝΗΣ ΠΑΠΑΣΠΥΡΙΑΗ-ΚΑΡΟΥΖΟΥ, ΑΓΓΕΙΑ ΤΟΥ ΑΝΑΓΥΡΟΥΝΤΟΣ, Athen 1963, Taf. 92.

³⁴⁰⁹ Da die Streifensequenzen am untersten Teil des Vasenkörpers nicht mehr sichtbar sind, muss auf eine Zählung und damit auch auf eine Numerierung dieser Zonen im unteren Teil des Dekors verzichtet werden.

³⁴¹⁰ Maul und Bauchpartie der Delphine sind mit purpurroter Farbe gegenüber dem Rest des Körpers abgesetzt.

³⁴¹¹ In die einzelnen Zickzack-Elemente sind wiederum kleine Zick-Zack-Elemente eingestellt. Diese Sequenzen unterstützen im Auge des Betrachters das Moment der Bewegung, welches von den Fischen ausgeht. Matz verknüpft den Delphinen-Fries mit dem Gorgonen-Fries und sieht daher den Ort der Handlung als auf dem Meer an: Friedrich Matz, Geschichte der griechischen Kunst, Band I: Die geometrische und die früharchaische Form, Frankfurt am Main 1950, S. 330.

³⁴¹² Diese Deutung wird durch die Figur der kopflosen Medusa möglich. Formal wird durch diese Figur die analoge Reihen-Struktur des Frieses gestört.

³⁴¹³ Für die getötete Medusa wurde auf der ansonsten monochrom schwarz gestalteten Rückseite der Vase eine sie umfängende Fläche ausgespart; siehe dazu: ΣΕΜΝΗΣ ΠΑΠΑΣΠΥΡΙΑΗ-ΚΑΡΟΥΖΟΥ, ΑΓΓΕΙΑ ΤΟΥ ΑΝΑΓΥΡΟΥΝΤΟΣ, Athen 1963, Taf. 87.

³⁴¹⁴ Die Gorgonen, die ihre Köpfe und Oberkörper dem Betrachter frontal zuwenden, eilen nicht, wie Simon es beschreibt, durch die Luft, sondern sie berühren beide jeweils mit ihrem Vorderfuß noch die Grundlinie. Sie tragen kurze rote Chitone mit geritzten Konturen und einer mehrfach geritzten Saumbordüre. An den beiden Unterkörpern schließen sich die beiden jeweils im rechten Winkel gebeugten Beine an. Schematisch ist jeweils der Oberschenkel ihres linken Beins parallel zur Taille erhoben und der Unterschenkel knieabwärts um fast 90° gebeugt. Der Oberschenkel ihres rechten Beines hingegen ist weitgehend vertikal nach unten gestreckt und der Unterschenkel wiederum um 90° abgespreizt, so dass die Beine fast die Form eines Windrades annehmen. Die dreieckförmigen Oberkörper und die Köpfe sind frontal ausgerichtet. Lediglich die beiden Arme, von denen jeweils ihr rechter Arm mit langgestreckter Hand – analog zum rechten Bein – abwärts gerichtet ist, während der linke Arm – analog dem linken Bein – parallel zur Taille ausgerichtet ist, und die beiden sichelförmigen Flügel, die jeweils aus den beiden Seiten des Chitons zu wachsen scheinen, verweigern sich einer bilateralsymmetrischen Valenz. Die Gestaltung der Köpfe beider Gorgonen hingegen weist wieder eine bilateralsymmetrische Struktur auf. So sind die Haare am Oberkopf in einem Mittelscheitel gekämmt und laufen unterhalb der Ohren in eine seitensymmetrische Löwenkrause aus. Auch die kreisrunden Augen, die rote Nase und die rote Zunge in dem weitgeöffneten Mund mit den Reihen weißer Zähne sind bilateralsymmetrisch ausgerichtet. Sowohl das Gesicht als auch die beiden Flügel sind mit zahlreichen Ritzungen versehen, wodurch der polychrome Eindruck des Oberkörpers noch

Darstellungen zahlreiche kleinformatige Punktrossetten³⁴¹⁵ und einige Sequenzen mit Zickzack-Elementen eingestreut.³⁴¹⁶ Die gesamte Darstellung bedeckt nicht nur den Bereich um den breitesten Umfang des Vasenkörpers herum, sondern reicht noch weit in die Schulterzone hinein.³⁴¹⁷ Eine Folge aus drei schwarzen Linien (6) schließt die Gorgonen-Szene in der Höhe des Henkelansatzes zur schmalen restlichen Schulterzone hin ab. Ein komplex aufgebautes Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge (7) mit drei durchlaufenden Bändern trennt die Gorgonen-Szene von der ebenfalls figural darstellenden Zone des Halsbereichs (8). Das Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge zeigt den alternierenden Wechsel eines Doppelmotivs aus Lotosblüte und Palmette, wobei die einzelnen Doppelmotive jeweils durch drei diagonal laufende Bänder miteinander verbunden sind.³⁴¹⁸ Da es sich um ein Doppelmotiv handelt, welches sich aus zwei unterschiedlichen vegetabilen Motiven zusammensetzt, dominiert strukturell in dem vegetabilen Band – abgesehen von den bilateral symmetrischen Valenzen der Doppelmotive – eine diagonale Gleitsymmetrie.³⁴¹⁹

Die gesamte Fläche der vorderen Halsseite (8) ist nur mit einer einzigen figural darstellenden Szene besetzt, deren Figuren zwar von etwas kleinerem Format sind als die Figuren der Gorgonen-Szene, jedoch die vorhandene Fläche dennoch weitgehend ausfüllen. Dargestellt ist die Tötung des Nessos durch Herakles.³⁴²⁰ Zur eindeutigen Identifikation der beiden Protagonisten

verstärkt wird. Die Flügel der toten Medusa, deren Figur von der linken Vorderseite auf die Rückseite der Vase ausgreift, sind nach unten geklappt. Laut Simon [n.v.] umfasst sie mit ihrer linken Hand ihr linkes Knie. Dabei sind – soweit sichtbar – ihre beiden Arme analog zu den Armen ihrer beiden Schwestern ausgerichtet, d. h. der rechte Arm ist vertikal, in einem Winkel von 90° zum Boden hin, der linke Arm hingegen parallel zum Boden ausgerichtet. Wie die bisherige Untersuchung gezeigt hat, ist das Knielaufschema orientalischen Ursprungs und konnte zuerst in Çatal Höyük [Abschnitt 4.2.2.] nachgewiesen werden.

³⁴¹⁵ Besonders auffallend sind die vier Punktrossetten, welche in die kleinen ausgesparten Flächen zwischen den inneren Biegungen der Flügel und Kopfansatz eingestellt sind.

³⁴¹⁶ Diagonal ausgerichtete Folgen begleiten den fliegenden Vogel, eine weitere Sequenz sitzt in dem Zwickel zwischen dem vertikal ausgerichteten rechten Oberschenkel und den im Winkel von 90° angewinkelten rechten Unterschenkel der hinteren Gorgone. Auch oberhalb des rechten Knöchels der vorderen Gorgone ist eine diagonale Folge eingestellt. Zwei überwiegend vertikal ausgerichtete Zickzack-Sequenzen schließen die Gorgonen-Szene zum vertikalen rechten Rand des Bildfeldes hin ab, und zwar eine kürzere im Bereich des linken Flügels der vorderen Gorgone und eine längere parallel zum linken Unterschenkel der vorderen Gorgone. Darüber hinaus begleiten einige parallel gesetzte Striche den unteren Bereich der Flügelkonture der vorderen Gorgone.

³⁴¹⁷ Die Höhe dieser Zone entspricht der Gesamthöhe der rein ornamentalen Zonen im unteren Bereich des Vasenkörpers.

³⁴¹⁸ Zwei Bänder setzen an den äußeren Kelchblättern der Lotosblüte an [eines dicht am Boden des Kelchblattes und eines in Höhe des Ansatzes der Füllpalmette]. Nur ein Band beginnt am Boden der Palmette, zusammen mit den beiden sehr hoch aufgerichteten, einmal um das Band herumgeführten flankierenden Voluten. Voluten schließen sich lediglich an die Palmetten, nicht jedoch an die Kelchblätter der Lotosblüten an. In die beiden Schlingen, die sich zwischen der vertikalen Verbindung der beiden unterschiedlichen vegetabilen Motive konstituieren, sind kleine Kreise eingestellt, in deren Zentren jeweils ein schwarzer Punkt sitzt.

³⁴¹⁹ Die diagonale Gleitsymmetrie des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges unterstützt das Element der Bewegung der beiden fliehenden Gorgonen in der Hauptdekorzone der Halsamphora. Das Moment der diagonalen Gleitsymmetrie wird durch die Kombination der Bänder aus Flechtband und intermittierender Wellenranke verstärkt; siehe dazu auch: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 180.

³⁴²⁰ Die untere horizontale Linie reicht für die Darstellung der Füße bzw. Hufe der beiden Figuren nicht aus. So ragt der rechte, zurückgesetzte Fuß des Herakles sogar weit über die vertikale linke Seitenlinie hinaus, während

sind ihre Namen jeweils als Beischrift neben der Figur hinzugefügt.³⁴²¹ Beide Figuren sind nach rechts ausgerichtet.³⁴²² Herakles³⁴²³ hat seinen linken Fuß in den Rücken des Kentauren gesetzt, packt ihn mit seiner linken Hand am Schopf und stößt ihm gleichzeitig mit der rechten Hand von hinten das Schwert in die Rippen, während der Kentaure beide Arme erhoben hat³⁴²⁴ und mit seiner rechten Hand in einer bittflehenden Geste an das Kinn des Heroen greift. In die Bildfläche sind nicht nur – analog zur Gorgonenszene – Punktrosetten und Sequenzen mit Zickzack-Elementen³⁴²⁵ eingestellt, sondern von der oberen horizontal begrenzenden Linie hängen – mit der Basisseite an der Linie und der Spitze nach unten – links fünf und rechts vier schwarze, leicht deformierte Dreiecke herab, wobei ihre Spitzen sich jeweils zu einer nach links eingerollten Volute einrollen.³⁴²⁶ Darüber hinaus wird die figural darstellende Fläche vertikal beidseitig von zwei Musterstreifen zu den beiden massiven vertikalen Henkeln hin begrenzt. Zunächst folgt (von innen nach außen) auf dem dritten vertikalen Streifen einer flankierenden Streifensequenz (8^c) ein vertikaler Fries mit Mäanderhaken (8^a), die fest an die innersten Streifen der beiden flankierenden Streifenfolgen gebunden sind. Im Anschluss konstituiert sich eine vertikale Reihe mit achtblättrigen Rosetten (8^b)³⁴²⁷, die ebenfalls von einer weiteren

der Huf des linken, bereits leicht eingeknickten Vorderbeins des Nessos in Kontakt mit der rechten vertikalen Begrenzung gerät.

³⁴²¹ Die Beischrift Herakles erfolgt von links oben nach rechts unten entlang des Halses, der rechten Schulter und des rechten Oberarms von Herakles. Auch die Beischrift Nessos beginnt links oben und endet rechts unten. Beide Gesichter zeigen rote Farbe.

³⁴²² Farblich weisen die beiden Protagonisten Ähnlichkeiten auf, denn beide Gesichter tragen rote Farbe. Des Weiteren kennzeichnet die Farbe Rot das Gewand des Herakles sowie den Bauch des Kentauren.

³⁴²³ Die Figur des Herakles trägt ein kurzes rotes Gewand mit geritzten Bordüren an den Enden der kurzen Ärmel und am Rocksäum. Fuß und Unterschenkel seines weit zurückgestellten rechten Beins ragen bis in die beiden rahmenden vertikalen Frieszonen hinein, sodass seine rechte Ferse die unterste Rosette des vertikalen Rosettenfrieses berührt. Während sowohl das weit nach hinten gestreckte rechte Bein als auch das in den Rücken des Kentauren gesetzte linke Bein im Profil dargestellt sind, präsentiert sich das Dreieck des Oberkörpers weitgehend frontal. Der rechte Arm ist bis auf Schulterhöhe erhoben und in der rechten Hand hält er das gezückte Schwert. Lediglich der linke Oberarm liegt nicht in der frontalen Schulterachse, da der Hero den linken Arm angehoben hat, um mit seiner linken Hand in den Schopf des Kentauren fassen zu können. Um die rechte Schulter herum und unter dem linken Oberarm durchgezogen ist das geritzte Schwertgehänge. Auch die Umrisse der beiden Arme sind, ebenso wie der Halsansatz, der Haaransatz und der gesamte Kontur des Nackenhaares – mit ausgespartem Ohr – geritzt. Auch die Augen sowie die Angabe des Mundes mit dem Schnurrbart erfolgt in dieser Technik.

³⁴²⁴ Die Ausrichtung des Kentauren bleibt für den Betrachter zweideutig. Entweder hat der Kentaure den gesamten Oberkörper rückwärts gewandt, den Kopf jedoch wiederum nach vorne gedreht oder er hat lediglich die Arme nach hinten geworfen, beides Bewegungen, die wenig naturalistisch angelegt sind, jedoch die Figur des Kentauren formal eng an die Figur des Herakles binden, da beide Arme in einer diagonalen Linie bis hin zum Kinn des Heroen laufen.

³⁴²⁵ Jeweils eine Sequenz aus drei bzw. zweieinhalb Zickzack-Elementen ist, wobei sie stets diagonal von links oben nach rechts unten läuft, zwischen dem rechten Bein von Herakles und dem rechten Hinterbein des Kentauren, unterhalb des rechten Ellenbogens von Herakles und zwischen dem linken vorgestellten Hinterbein des Kentauren und seinem rechten zurückgestellten Vorderbein eingestellt. Eine weitere Zickzack-Sequenz steht fast vertikal vor der Brust des Kentauren, und eine kleinformatigere, ohne Zwickelfüllung verläuft wieder diagonal von links oben nach rechts unten zwischen den beiden Vorderbeinen des Kentauren.

³⁴²⁶ Aufgrund dieses Anhängsels hat sich die richtungslose, geschlossene Form des Dreiecks umgewandelt in eine gerichtete Form. Darüber hinaus halten sich nun flächige und lineare Komponenten in diesem Motiv die Waage.

³⁴²⁷ Die acht geritzten Blütenblätter sitzen jeweils auf einer Kreisfläche aus schwarzem Glanzton mit einer ausgesparten hellgrundigen Mitte, in deren Mitte wiederum ein schwarzer Punkt eingestellt ist. Jeweils zwei kleine

Streifenserie (8⁶⁶) zum Henkel hin begrenzt wird. Nach oben, zur Mündung, setzt zum ersten Mal eine umlaufende dreifache horizontale Streifenfolge (9) den Halsbereich von der Gefäßlippe ab. Im Gegensatz zu den Friesen des Vasenkörpers und des Vasenhalses sind die nun folgenden Frieze im Bereich der Gefäßlippe sämtlich umlaufend. Als erster Fries folgt außen auf der Unterseite der Lippe ein rechts umlaufender Spiralfries (10), jedoch nicht mit linear ausgeführten Spiralen, sondern mit Spiralbändern, die sich jeweils aus zwei linearen, meist parallel nebeneinander herlaufenden Spirallinien konstituieren, bevor sie in der Spitze jeder Einrollung aufeinanderstoßen.³⁴²⁸ Darüber, auf der Außenseite der Gefäßlippe, läuft ein Fries, der sich aus einer Reihung von Gänsen konstituiert, die in ihrer Schrittstellung und Kopfhaltung nach rechts ausgerichtet sind (11). Analog zu den bereits behandelten figural darstellenden Friesen bzw. Szenen dieses Vasendekors sind auch in diesem figural darstellenden Fries Punktrosetten und kleine Zickzack-Sequenzen zwischen die einzelnen Figuren eingestellt.³⁴²⁹ Nach Brokaw ist die Oberseite der Lippe mit einer doppelten Reihe von Blattrosetten verziert.³⁴³⁰

Auf den Vorderseiten der beiden massiven Henkel korrespondieren die Dekore spiegelbildlich. Jeweils ein Band mit schwarzen Mäanderhaken umgibt den Henkel und ein weiteres Mäanderband, welches von innen nach außen leicht schräg abwärts verläuft, unterteilt die Henkelfläche in zwei übereinanderliegende Felder. In das untere Feld ist ein nach rechts, zur Vasenmitte hin ausgerichteter und mit den Flügeln schlagender Schwan eingestellt, dessen Kontur im Bereich des Flügels das Feld sprengt³⁴³¹. Das obere Feld füllt ein Käuzchen, dessen Körper nach links, d. h. nach außen gerichtet ist, während sein Kopf frontal zum Betrachter hin gedreht ist.³⁴³² Jede der vier figuralen Darstellungen ist auch von einigen Füllornamenten umgeben, jedoch nicht von Punktrosetten, wie sie sich in den übrigen figural darstellenden Dekorzon

schwarze Halbkreise füllen auf beiden Seiten die Zwickel zwischen zwei Rosetten, sodass aufgrund dieser schwarzen Aussparungen im Auge des Betrachters der Eindruck entsteht, dass die Rosetten auf einem Flechtband sitzen. Die Rosetten beider Seiten sind nicht vollständig kongruent, da die Rosetten im rechten Band purpurfarben ausgemalt sind: Clotilde A. Brokaw, *The Development of the Protoattic Style*, [Diss. New York 1950], Ann Arbor 1986, S. 254; siehe dazu auch: ΣΕΜΝΗΣ ΠΑΠΑΣΠΥΡΙΔΗ-ΚΑΡΟΥΖΟΥ, ΑΓΓΕΙΑ ΤΟΥ ΑΝΑΓΥΡΟΥΝΤΟΣ, Athen 1963, Taf. 88.

³⁴²⁸ ΣΕΜΝΗΣ ΠΑΠΑΣΠΥΡΙΔΗ-ΚΑΡΟΥΖΟΥ, ΑΓΓΕΙΑ ΤΟΥ ΑΝΑΓΥΡΟΥΝΤΟΣ, Athen 1963, Taf. 89.

³⁴²⁹ Eine Punktrosette sitzt jeweils zwischen dem Schwanz der vorangehenden und der Brustpartie der folgenden Ente im unteren Bereich des Frieses sowie jeweils vor dem Schnabel jeder Ente im oberen Teil des Frieses. Des Weiteren sind kleine vertikale Zickzack-Sequenzen, die in der Regel nur aus zwei Zickzack-Elementen bestehen, über der Rückenpartie einiger Enten eingestellt.

³⁴³⁰ Clotilde A. Brokaw, *The Development of the Protoattic Style*, [Diss. New York 1950], Ann Arbor 1986, S. 254 [n. v.].

³⁴³¹ Der Schwänenflügel bedeckt das rahmende Mäanderband fast vollständig und selbst das Schwanzgefieder ragt weit in die Umrahmung hinein: ΣΕΜΝΗΣ ΠΑΠΑΣΠΥΡΙΔΗ-ΚΑΡΟΥΖΟΥ, ΑΓΓΕΙΑ ΤΟΥ ΑΝΑΓΥΡΟΥΝΤΟΣ, Athen 1963, Taf. 90.

³⁴³² Die Figur des Käuzchens ist zwar vollständig in das umgebende Feld eingepasst, doch so eng, dass sein Kopf an den oberen Rand des Feldes stößt. Der Schwan hingegen hat seinen Kopf zwar gesenkt, doch der horizontale Teil seines in Schlingenform gebogenen Halses berührt auch den oberen Rand.

finden, sondern von geritzten Blattrosetten. Darüber hinaus sind auch auf jeder Henkelfläche drei rudimentäre Zickzack-Sequenzen eingesetzt.³⁴³³

Die symmetrische Struktur des gesamten Dekors ist durch zwei unterschiedliche symmetrische Valenzen geprägt. In den figural darstellenden Zonen und in den rein ornamentalen Bändern dominieren auf den ersten Blick die diagonalen Gleitsymmetrien. Erst bei einer längeren Betrachtung, wenn der Blick auch den hellen Grund dieser Zonen mit einschließt, machen sich die Rotationssymmetrien der zahlreichen finiten Füllmotive bemerkbar, die aufgrund ihrer Dynamik im Auge des Betrachters wiederum das Moment der Bewegung verstärken. Diese Eigenschaft kommt sämtlichen figural darstellenden sowie rein ornamentalen gleitsymmetrisch strukturierten Zonen in einer leicht abnehmenden Tendenz von unten nach oben zu.³⁴³⁴

Eine bilateral symmetrische Valenz besitzen lediglich einzelne ornamentale Elemente wie die Dreiecke des Strahlenfrieses auf der Basis des Vasenkörpers und die vegetabilen Doppelmotive des Lotos-Palmetten-Geschlinges im Schulterbereich sowie einzelne Formelemente der figural darstellenden Motive wie die Dreiecksform des Oberkörpers der zweiten Gorgone³⁴³⁵ und die Kopfgestaltung beider Gorgonen. Darüber hinaus konstituiert sich aufgrund der sich spiegelbildlich entsprechenden Henkeldekore, die sich zu dem zentralen figural darstellenden Feld in der Relation von zwei rahmenden Triglyphen zu einer Metope verhalten, im Auge des Betrachters eine weitere bilaterale Symmetrieachse, die etwa vor der Stirn des Herakles beginnt und im Bereich des linken Hinterbeins von Nessos ausläuft. Diese fiktive Achse führt zunächst dazu, dass das Zentrum der Nessoszene im Auge des Betrachters fokussiert wird. Dadurch reduziert sich das Moment der Bewegung, welches die beiden in engem Kontakt zueinander stehenden Figuren auszeichnet. Im Zentrum der Betrachtung steht eine Fläche, welche durch das linke Bein des Herakles, sein Schwert, seinen linken Arm und den rechten Arm des Nessos begrenzt wird.³⁴³⁶

³⁴³³ Im unteren Henkelfeld ist nur eine vertikale Zickzack-Sequenz eingesetzt, die sich nahe am rechten Rand, oberhalb des Schwanenflügels befindet. Im oberen Henkelfeld sitzt eine Zickzack-Folge – ebenfalls vertikal ausgerichtet – vor der Brust des Käuzchens und eine weitere, leicht diagonal ausgerichtete Serie befindet sich zwischen zwei Blattrosetten hinter dem Kopf des Käuzchens, auf der Höhe des Flügelansatzes.

³⁴³⁴ Zunächst wird das Moment der Bewegung bei der Betrachtung des Übergangs vom Delphinen-Fries zur Gorgonenszene aufgrund der unterschiedlichen Ausrichtung der Figuren in den beiden Friesen noch verstärkt. Dann verlangsamt sich das Tempo in der Schulterzone mit dem Lotos-Palmetten-Geschlinge, da in diesem Fries auch bilateralsymmetrische Valenzen vorhanden sind. Schließlich zeigt die Nessos-Szene im Halsbereich trotz aller Dynamik der Handlung aufgrund der spiegelbildlichen Entsprechung der beiden Henkeldekore einen statischen Charakter, den der Gänsefries auf der Außenseite der Lippe nur geringfügig zu verändern vermag, wenngleich die Gänse alle gleich ausgerichtet sind.

³⁴³⁵ D. h. die rechts von der geköpften Medusa laufende Gorgone.

³⁴³⁶ Der chiasmisch betonte Mittelpunkt der Szene liegt jedoch etwas rechts von der fiktiven bilateralen Symmetrieachse, am linken Ellenbogen von Herakles, der vom linken Unterarm des Kentauren gekreuzt wird. Eine Diagonale, die etwas über die Mittellinie hinausragt, konstituiert sich von links unten nach rechts oben aus dem rechten, zurückgestellten Bein und dem linken Unterarm des Herakles.

Die diagonalen Gleitsymmetrien setzen bereits mit dem zweiten rein ornamentalen Fries, dem Spiralband (2), etwa auf einem Drittel der Höhe des Vasenkörpers ein. Die gleiche symmetrische Struktur wird von sämtlichen rein ornamentalen Friesen übernommen und weitgehend eingehalten³⁴³⁷. Im breitesten ornamentalen Fries, dem Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge ist die diagonal gleitsymmetrische Struktur darüber hinaus mit bilateral symmetrischen vegetabilen Motiven kombiniert.³⁴³⁸ Aufgrund der Verbindung von zwei unterschiedlichen bilateral symmetrischen Valenzen im Modul des Lotos-Palmetten³⁴³⁹-Rankengeschlinges kann die Struktur dieses vegetabilen Bandes sowohl mit den bilateral symmetrischen Partien des Gorgonenfrieses als auch mit den spiegelbildlichen Entsprechungen der beiden Henkeldekore korrespondieren und daher auch eine vermittelnde Position zwischen den beiden großformatigen figural darstellenden Zonen dieses Dekors einnehmen. Während die diagonalen Gleitsymmetrien des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges, die sich aufgrund des alternierenden Wechsels in den Doppelmotiven einstellen, die Bewegung des Gorgonenfrieses³⁴⁴⁰ wieder aufnehmen, bereiten die bilateral symmetrischen Valenzen der vegetabilen Doppelmotive das Auge des Betrachters auf die spiegelbildliche Entsprechung der beiden Henkeldekore vor und regen es gleichzeitig zur Ausbildung einer fiktiven bilateralen Symmetrieachse im Halsbereich an. So trägt trotz des geringen Anteils, den die dekorativen und figural darstellenden Friese insgesamt an der Ausbildung einer bilateral symmetrischen Struktur haben, die aufgrund der spiegelbildlichen Entsprechung der Henkeldekore im Auge des Betrachters erzeugte fiktive bilaterale Symmetrieachse wesentlich zur formalen Stärkung des Zentrums in der Halszone bei und fördert dadurch auf ikonographisch-ikonologischer Ebene die narrative Aussage dieser Szene.

In den einzelnen figural darstellenden Motiven im Halsbereich sowie in den figural darstellenden Motiven, aus welchen sich die figural darstellenden Friese konstituieren, dominiert eine

³⁴³⁷ Dies gilt für das vegetabile Lotos-Palmetten-Geschlinge ebenso wie für die beiden rein linearen abstrakt-ornamentalen Friese, das zweite Spiralband auf der Unterseite der Lippe und die Mäanderhaken-Bänder.

³⁴³⁸ Eine aufwendige Analyse dieses Rankengeschlinges findet sich bei: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 180 Abb. 83. Allerdings beruft sich Riegl auf ein analoges Muster im Dekor einer Schüssel aus Ägina. Doch er erwähnt in diesem Zusammenhang auch die Nessos-Amphora in Athen.

³⁴³⁹ Riegl sieht in diesen Palmetten nur rudimentäre Motive, denen ein Volutenkelch fehlt: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 180. Doch die Palmetten verfügen über seitwärts sich einrollende Voluten und das freie ausgesparte Dreieck unterhalb der Palmette lässt sich als Kelch lesen.

³⁴⁴⁰ Die beiden nach rechts eilenden Gorgonen korrespondieren mit sämtlichen symmetrischen Valenzen dieses Dekors. In ihrer Anordnung hintereinander unterliegen sie einer gleitsymmetrischen Struktur. Darüberhinaus zeigen Oberkörper und Kopf eine bilateralsymmetrische Ausrichtung. Die Kombination dieser beider symmetrischen Valenzen wiederum entspricht der Struktur des Lotos-Palmetten-Geschlinges. Die roterenartigen Glieder der beiden Gorgonen sowie ihre Flügel, die sich im Sinne einer Swastika um einen fiktiven Mittelpunkt drehen, der etwa in der Mitte ihrer Tailenlinie liegt, korrespondieren hingegen mit den rotationssymmetrischen Valenzen der eingestellten Punktrossetten.

Ausrichtung nach rechts. Lediglich der Delphinen-Fries ist nach links orientiert, wodurch die Bewegung der nach rechts fliehenden Gorgonen kontrastiv noch verstärkt wird. In den spiegelbildlich sich entsprechenden Henkeldekoren hingegen neutralisieren sich jeweils die entgegengesetzten Ausrichtungen des unteren und oberen Vogels³⁴⁴¹ und daher erfolgt die Bewegungsorientierung nach rechts im Halsbereich nur durch die beiden zentralen Figuren. Über dieser Zone wird die Bewegungsrichtung des Entenfrieses auf der Außenseite der Lippe noch einmal aufgenommen.³⁴⁴²

Die Heterogenität des ornamentalen Dekors legt eine Übernahme einzelner ornamentaler Elemente oder Module aus unterschiedlichen griechischen Vasenzentren nahe. Während sowohl die Punktrosetten als auch die z. T. zweifarbigen geritzten Blattrosetten ihr Vorbild in der korinthischen Vasenmalerei haben, lassen sich Bänder wie der komposite Spiralfries (2), dessen ornamentales Modul sich aus geometrischen und vegetabilen Komponenten sowie aus Spiralelementen zusammensetzt, in den kykladischen, insbesondere in den melischen Vasendekoren nachweisen.³⁴⁴³ Analog zu den Rosetten stellt auch das Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge eine wichtige Komponente der korinthischen Vasenmalerei dar, doch zeigt das komposite ornamentale Modul des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges im Dekor der Nessos-Amphora³⁴⁴⁴ eine von den korinthischen Vasendekoren atypische Variante, da sich das Geschlinge aus drei Bändern konstituiert, während man sich in der korinthischen Vasenmalerei in der Regel auf zwei durchlaufende Bänder beschränkt.³⁴⁴⁵ Im Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge entspringen jeweils zwei Bänder an der Lotosblüte, und zwar jeweils am oberen Rand des äußeren Kelchblattes und am Ursprung der inneren Blütenblätter, die in der Manier einer Palmette entfaltet werden. Das dritte Band tritt am Boden der Palmette aus und kreuzt auf dem Weg zur nächsten, um 180° gedrehten Palmette im folgenden Doppelmotiv sowohl die beiden Voluten der Palmette, aus welcher das Band entspringt, als auch die beiden Voluten der Palmette, in welche das Band einmündet. Es ist vor allem das asymmetrische Verhalten der Bänder, welches die

³⁴⁴¹ Ungewöhnlich ist die weite Distanz, die zwischen den sich spiegelbildlich entsprechenden Figuren liegt.

³⁴⁴² Bereits der Spiralfries (10) auf der äußeren Unterseite der Lippe orientiert sich nach rechts, wohingegen der untere Spiralfries (2) aufgrund der alternierenden Reihung von s-förmigen Spiralen richtungslos ist.

³⁴⁴³ Siehe dazu vor allem die Abbildungen von zeichnerischen Umsetzungen zweier Friese mit kompositen Motiven bei: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 92 Abb. XXIX,6-7. Doch ist die flächige Komponente in den melischen Dekoren wesentlich stärker ausgeprägt als im Dekor der Nessos-Amphora. Die hängenden Wolfszahnaken im Feld mit der Nessos-Episode finden sich hingegen häufig in der ostgriechischen Vasenmalerei.

³⁴⁴⁴ Sowohl die Lotosblüten als auch die Palmetten der Doppelmotive in dem Lotos-Palmetten-Geschlinge sind vollständig in Ritztechnik ausgeführt.

³⁴⁴⁵ Matz bezeichnet dieses Vorgehen als *lichter und elastischer*: Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Band I: Die geometrische und die früharchaische Form, Frankfurt am Main 1950, S. 330.

vorhandenen bilateral symmetrischen Valenzen in den vegetabilen Motiven bzw. Doppelmotiven im Auge des Betrachters herabsetzt und stattdessen eine Dominanz der diagonalen Gleitsymmetrien begünstigt.³⁴⁴⁶

Was die Polychromie dieses Dekors betrifft, so wird im Gegensatz zu den protokorinthischen bzw. korinthischen Dekoren in dem Dekor der Nessos-Amphora die Form nicht der Farbe untergeordnet, sondern die zusätzlichen Farben, die weitgehend auf den figural darstellenden Bereich beschränkt sind³⁴⁴⁷, lenken lediglich das Auge des Betrachters auf diese Zonen und sind nicht fest in ein dekoratives Schema eingebunden.³⁴⁴⁸ Insgesamt auffällig ist, dass die figural darstellenden Motive weite Flächen ihrer Zonen bedecken, sodass das Vasendekor insbesondere in der Zone mit dem Gorgonenfries sehr dunkel wirkt.³⁴⁴⁹ Lediglich die purpurfarbenen Chitone der Gorgonen sorgen in diesem Bereich für eine gewisse Aufhellung im Dekor.

Analog zu den bereits behandelten protoattischen Dekoren von Halsamphoren sind auch im Dekor der Athener Nessos-Amphora die beiden großformatigen figural darstellenden Zonen unterschiedlichen Darstellungsschemata zuzuordnen. Während die großfigurige Darstellung im Bereich des Vasenkörpers als Fries erfolgt, werden im Halsbereich die beiden Figuren in ein Triglyphen-Metopen-Schema integriert.³⁴⁵⁰ Neu an diesem Verfahren ist, dass auch die Vorderflächen der beiden massiven Henkel als äußere Rahmung die beidseitige vertikale Feldrahmung, die jeweils durch einen vertikalen Mäanderhaken-Fries und eine vertikale Rosetten-Reihung erfolgt, verstärken.³⁴⁵¹

Obwohl das Dekor auf den ersten Blick wenig Homogenität aufweist und dadurch auf den Betrachter sehr heterogen wirkt, hat eine genauere Analyse doch gezeigt, dass figural darstellende und rein ornamentale Bereiche dieses Dekors über analoge symmetrische Strukturen verfügen und sich daher strukturell nicht so fremd sind, wie es auf den ersten Blick scheint. Verstärkt wird diese strukturelle Kongruenz noch durch einen über weite Bereiche hinweg einheitlichen Einsatz von Füllornamenten, die jedoch so filigran sind, dass sie erst allmählich in das Blickfeld des Betrachters geraten.

³⁴⁴⁶ Verstärkt wird das Moment der Bewegung im Auge des Betrachters durch die finiten rotationssymmetrischen Kreiselemente, welche in einige von den Bändern ausgesparten Flächen eingestellt sind, und zwar jeweils in die Flächen, die seitlich zu den zentralen vertikalen Achsen der vegetabilen Doppelmotive liegen.

³⁴⁴⁷ In den rein ornamentalen Zonen wird Rot lediglich in den vegetabilen Motiven des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges und in einigen Blattrosetten gleichberechtigt zu der schwarzen Farbe des Glanztons eingesetzt.

³⁴⁴⁸ Im Gegensatz zu den mittelprotoattischen Dekoren des *Black and White Styles*, in denen z. B. zweifarbige Flechtbänder, mithin genuine zweifarbige Ornamente, zu finden sind.

³⁴⁴⁹ Die Farbe Schwarz exponierte bereits der doppelte Strahlenfries, der heute leider nur noch schemenhaft erhalten ist, weshalb diese Zone heute hell erscheint und dadurch den ursprünglichen Eindruck verfälscht.

³⁴⁵⁰ Zur Organisation der figural darstellenden Zonen siehe auch: Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Band I: Die geometrische und die früharchaische Form, Frankfurt am Main 1950, S. 341.

³⁴⁵¹ Wobei die Figuren auf den Henkelflächen nicht nur antithetisch zueinander aufgebaut sind, sondern darüber hinaus erfolgt auch innerhalb einer Henkelfläche ein Richtungswechsel der Figuren.

6.3.4.2. Zusammenfassung: protoattische Vasenmalerei

1. Im Gegensatz zur protokorinthischen Vasenmalerei, in der es zu einer abrupten Abkehr von der geometrischen Formensprache kommt, entwickelt sich in Athen der Übergang von der geometrischen Phase zum protoattischen Stil langsam bzw. moderat und weniger geradlinig. So kommt es auch – anders als in der protokorinthischen Vasenmalerei – zu keiner Standardisierung der Dekorformen, sondern stattdessen zur Ausbildung einer großen Vielfalt. Dies gilt insbesondere für die Phase von 680-640/630 vor Christus.
2. Im Gegensatz zu den Dekoren der protokorinthischen Vasenmalerei, die zunehmend polychromer gestaltet werden, beschränkt man sich in den attischen Dekoren – insbesondere in der Phase des *black and white style* – auf den Kontrast von Schwarz und Weiß. Selbst als in den späteren Dekoren zusätzlich die Farbe Purpurrot verwendet wird, hat diese nicht den Stellenwert einer Schwarz und Weiß gleichberechtigten Farbe, wie dies in den zeitgenössischen protokorinthischen Vasendekoren der Fall ist. Daher tragen Farben in den protoattischen Dekoren weder zu einer derartigen Homogenität des Dekors bei wie in den protokorinthischen Vasendekoren noch destruieren sie – analog zu diesen – den formalen Aufbau des Dekors, sondern die Farbe folgt in den protoattischen Dekoren stets der Form.
3. Auch im Aufbau der ornamentalen Module divergieren die protoattischen und die protokorinthischen Dekore. Während in den protokorinthischen Dekoren wichtige ornamentale Prototypen wie das Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge entwickelt werden, die in der Folgezeit Eingang in die Dekore der unterschiedlichen griechischen Vasenzentren finden, geht man in der protoattischen Vasenmalerei eklektizistisch vor und übernimmt unterschiedliche ornamentale Module von unterschiedlichen Vasenzentren.³⁴⁵² So lassen sich ornamentale Module sowohl aus der klykladischen und ostgriechischen als auch aus der korinthischen Vasenmalerei nachweisen. Genuin protoattisch ist jedoch die Monumentalisierung einzelner ornamentaler Module. Sie geht jedoch nicht stets mit einer Monumentalisierung der Figuren Hand in Hand, sondern findet sich häufig in rein ornamentalen Dekoren sowie in Dekoren, die eher kleinfigurige Darstellungen enthalten. Dieser Prozess ist jedoch in den spätprotoattischen Dekoren rückläufig.
4. Einige geometrische ornamentale Elemente und Module werden noch weit über die Jahrhundertmitte hinaus sowohl in rein ornamentalen als auch in vorwiegend figural darstellenden Dekoren eingesetzt. Trotz dieser Kontinuität verändert sich der ornamentale Kontext innerhalb eines Dekors, denn die frühprotoattischen ornamentalen Dekore zeichnen sich

³⁴⁵² Siehe dazu: Karl Kübler, *Kerameikos VI,2: Die Nekropole des späten 8. bis frühen 6. Jahrhunderts*, Berlin 1970, S. 142; siehe dazu auch: D. A. Jackson, *East Greek Influence on Attic Vases*, London 1976, S. 1ff.

dadurch aus, dass die Anzahl der eingesetzten unterschiedlichen ornamentalen Elemente und Module reduziert wird. Dies führt häufig zu einer Vereinheitlichung des Dekors.

5. Insbesondere das Zickzack-Modul zeichnet sich in den frühen Dekoren dadurch aus, dass es in mehreren Reihen übereinandergesetzt wird, sodass sich die sogenannten Zickzackfelder³⁴⁵³ ausbilden. Diese können nicht nur horizontal, sondern auch diagonal neben anthropomorphe und zoomorphe Figuren gesetzt werden können, und in dieser Stellung bestärken sie im Auge des Betrachters sowohl aufgrund der bilateral symmetrischen Valenzen, die sie ausbilden, als auch aufgrund ihrer Kompaktheit die visuelle Präsenz der Figur.
6. Als erstes neues kurvilineares ornamentales Modul wird in den protoattischen Dekoren das kurvilineare Flechtband integriert, jedoch nicht als autonomes ornamentales Band, sondern in Kombination mit rektilinearen Hasten, die sich in der Form von Zickzack-Linien unterhalb der jeweiligen kurvilinearen Schleife konstituieren. Da jeweils zwei der aus den Schleifen herauslaufenden Zickzack-Hasten über eine bilateral symmetrische Valenz verfügen, kann sich keine diagonale Gleitsymmetrie zwischen den einzelnen Schleifen ausbilden. Dies bedeutet für das diagonal gleitsymmetrische Modul des Flechtbandes aufgrund seiner Verbindung mit einem horizontalen Zickzack-Band bzw. aufgrund des Auslaufens der jeweiligen Schlaufe in rektilineare Linien, die in einem senkrechten Winkel aufeinander stehen, eine Transformation in ein bilateralsymmetrisches Modul. Der Prozess kann jedoch auch anders herum, als Umbildung eines bilateral symmetrischen ornamentalen Moduls in ein diagonal gleitsymmetrisches Modul, gelesen werden.
7. Im Gegensatz zu den korinthischen Dekoren, in denen sich die Blattrosetten in der Regel als die einzigen Füllornamente innerhalb einer figural darstellenden Zone nachweisen lassen, finden sich Blattrosetten in den protoattischen Dekoren nur selten. Bevorzugt werden Punktrosetten, die jedoch in spätprotoattischen Dekoren nur noch sporadisch auftreten. Im Vergleich mit den Blattrosetten, die wesentlich größer sind als die kleineren Punktrosetten, tragen letztere nur wenig dazu bei, dass ihre rotationssymmetrischen Valenzen vom Betrachter wahrgenommen werden, da ihre Form gegenüber den kompakten schwarzen, häufig großformatigen Figuren zurücktritt.
8. Wie in den Dekoren der anderen griechischen Vasenzentren der orientalisierenden Phase finden sich auch in den protoattischen Dekoren Spiralornamente, die – analog dem separaten ornamentalen Modul des Flechtbandes, soweit es ohne symmetrische Transformation eingesetzt wird –, zu einem diagonal gleitsymmetrischen Charakter der ornamentalen Dekorzonon beitragen.

³⁴⁵³ Karl Kübler, *Kerameikos VI,2: Die Nekropole des späten 8. bis frühen 6. Jahrhunderts*, Berlin 1970, S. 104.

9. Analog zu den ostgriechischen Vasendekoren verbinden sich auch in den protoattischen Dekoren sowohl Flechtband-Varianten als auch c-förmige Spiralbögen mit Palmetten bzw. palmettenähnlichen, mitunter recht frei gezeichneten vegetabilen Motiven zu Palmettenketten, die sich aus einer horizontalen bzw. vertikalen Reihung von umschriebenen Palmetten zusammensetzen. Darüber hinaus findet sich auch die inverse Form, in welcher die Palmette die beiden Voluten bekrönt, von denen jede nicht oberhalb, sondern unterhalb der Palmette in einem weiten Bogen verläuft.
10. Im Gegensatz zu den homogen gestalteten protokorinthischen Dekoren, in denen sich das Einstellen von Füllornamenten bald auf Rosetten beschränkt, herrscht in den protoattischen Dekoren eine Vielfalt an unterschiedlichen Füllornamenten. Sämtliche protoattischen Motive lassen sich aufgrund ihrer graphischen Gestaltung in drei Gruppen aufteilen, in lineare, in flächige und in komposite Motive, die beide graphische Komponenten aufweisen. Die Füllmotive, die zwischen die einzelnen Figuren eingestellt sind, verstärken entweder die Bewegung oder die Präsenz der Figuren oder beides in attributiver Form im Auge des Betrachters. Die die auf der unteren horizontalen Begrenzungslinie stehenden bzw. von der oberen horizontalen Begrenzungslinie herabhängenden Füllmotive³⁴⁵⁴ legen es hingegen dem heutigen Betrachter nahe, ihnen eine darstellende Aussage – etwa in Form von Pflanzen (untere horizontale Begrenzungslinie) oder von Wolken (obere horizontale Begrenzungslinie) zu unterstellen. Doch ist es fraglich, ob dergleichen von den protoattischen Vasenmalern ursprünglich intendiert war.

Analog zu den bereits abgehandelten orientalisierenden griechischen Vasendekoren finden sich auch in den protoattischen Dekoren komposite ornamentale Motive, jedoch meist nicht mit drei, sondern nur zwei unterschiedlichen Komponenten. Dazu zählen vor allem die flächig ausgemalten Dreiecke, an deren Spitzen Spiralhaken sitzen und Schlingensmuster, die sich aus Flechtband-Elementen und Zickzack-Elementen zusammensetzen. In beiden Fällen handelt es sich um eine Verbindung einer rekto- und einer kurvilinearen, im ersten Fall darüber hinaus auch einer flächigen und einer linearen Komponente.

11. Betrachtet man die protoattischen Dekore insgesamt, so sind sie durch eine Reduktion der symmetrischen Valenzen gekennzeichnet, und zwar sowohl im figural darstellenden als auch im ornamentalen Bereich. Anders als in den geometrischen Dekoren, in denen sich häufig horizontale Symmetrielinien ausbilden, finden sich in den protoattischen Dekoren in der Regel keine horizontalen Symmetrielinien mehr. Stattdessen entwickeln sich diagonale

³⁴⁵⁴ Dies gilt insbesondere für finite kurvilineare Ornamente, die mitunter auch über eine bilaterale symmetrische Valenz verfügen.

Gleitsymmetrien – Strukturen, die sich bereits in den Mäanderbändern der geometrischen Dekore finden – und Rotationssymmetrien, die sich aufgrund der zahlreichen, als Füllornamente eingestellten finiten rotationssymmetrischen Motive wie z. B. der Rosette konstituieren. Darüber hinaus ist auch eine Reduktion der bilateral symmetrischen Valenzen in den Dekoren zu verzeichnen. So beschränken sich innerhalb der rein ornamentalen Zonen bilaterale Symmetrien auf einzelne ornamentale Motive, die häufig – wie im Fall des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges oder im Fall der rektilinearen Enden am Schlingband – in heterogene symmetrische Strukturen eingebaut werden und daher an axialsymmetrischem Eigenwert verlieren.

12. Auch in den figural darstellenden anthropomorphen Motiven geht die in den geometrischen Dekoren allmählich entwickelte weitgehend bilateral symmetrische Struktur zurück und beschränkt sich in den meisten Fällen auf ein auf der Spitze stehendes Dreieck als Kennzeichnung des Oberkörpers. Dazu tritt in den figural darstellenden Friesen bei analog gezeichneten Figuren das Moment der Gleitsymmetrie.
13. Dabei weisen die Darstellungen menschlicher Figuren, die zunächst in Umrisszeichnung und später in Ritztechnik gezeichnet sind, nicht nur zunehmend eine asymmetrische Gestaltung auf – eine Strukturentwicklung, die sich auch in den Darstellungen menschlicher Figuren in den zeitgenössischen orientalischen monumentalen Wandmalereien nachweisen lässt³⁴⁵⁵ –, sondern sie werden auch großformatiger.³⁴⁵⁶ Damit geht eine gewisse formale Analogie und eine daraus resultierende Gleichgewichtigkeit zwischen Ornament und Figur, die sich in den späteren geometrischen Dekoren entwickelt hat, verloren³⁴⁵⁷, wenngleich zunächst auch einige ornamentalen Module – vielleicht aus einem Versuch heraus, eine neue Äquivalenz zu erzielen – großformatiger angelegt werden, ein Phänomen, welches sich jedoch bereits in den spätprotoattischen Dekoren zurückbildet. Darüber hinaus bleibt auch eine analoge symmetrische Struktur bei Figuren und ornamentalen Modulen – zumindest bei den gleitsymmetrischen figural darstellenden Friesen – erhalten.

³⁴⁵⁵ Siehe dazu Kap. 4.

³⁴⁵⁶ Daher müssen großformatige Figuren, obwohl sie inhaltlich zusammengehören, in einigen Fällen auf Vorder- und Rückseite gestellt werden; siehe dazu Beispiele bei: Christa Vogelpohl, *Zur Ornamentik der griechischen Vasen des siebenten Jahrhunderts v. Chr.* [Diss. München 1968], München 1972, S. 20.

³⁴⁵⁷ Eventuell lässt sich die Entwicklung der Form der Bauchamphora vom Hang zur Vergrößerung der Figuren ableiten, denn diese Tendenz führt in einigen hier nicht aufgeführten Dekoren dazu, dass die Figuren von der Schulter auf den Hals übergreifen, wodurch eine ornamentale Gestaltung der Schulter entfällt. In diesem Fall wären also die großformatigen Figuren für die Schaffung einer größeren Bildfläche in der Folgezeit verantwortlich; siehe dazu auch: Christa Vogelpohl, *Zur Ornamentik der griechischen Vasen des siebenten Jahrhunderts v. Chr.* [Diss. München 1968], München 1972, S. 21.

14. In den rein ornamentalen Zonen ist die Reduzierung der symmetrischen Valenzen vor allem auf die Einführung und die z. T. sehr freie Verwendung des ornamentalen Moduls des Flechtbandes sowie auf das Wiederaufleben der Spiralornamentik und deren Komposita bzw. Derivate, zu denen auch die intermittierende Wellenranke gehört, zurückzuführen.
15. In Bezug auf die Präsentation von Figuren übernehmen die protoattischen Vasenmaler von den protokorinthischen Vasendekoren die Struktur der Tierfriese und damit auch die Möglichkeiten von Gruppenbildungen innerhalb dieser Friese. Doch wenden sie dieses Potential – im Gegensatz zu den protokorinthischen Dekoren – für anthropomorphe Figuren nur in reduzierter Form an. Nach wie vor bilden die Figuren-Reihung, d. h. der Fries sowie die singuläre Figur bzw. die Figurengruppe im Sinne einer Metopenfüllung, den Standard der protoattischen figuralen Darstellungen.
16. Neu ist hingegen in den protoattischen Dekoren die Ausbildung einer asymmetrischen figural darstellenden Gruppe innerhalb eines reduzierten Metopen-Triglyphen-Schemas mit formalen Komponenten, welche die Form einiger ornamentaler Elemente in den rein ornamentalen Dekorzonen wieder aufnehmen. Durch dieses Vorgehen wird im Auge des Betrachters die Wahrnehmung eines einheitlichen Vasendekors gefördert. Darüber hinaus sorgt die spiegelbildlich sich entsprechende ornamentale Rahmung dafür, dass sich in der primär asymmetrischen Figurengruppe ein Zentrum, eine Mitte als fiktive bilaterale Symmetrieachse, ausbildet.³⁴⁵⁸

6.3.5. Fazit der sogenannten orientalisierenden Phase in der griechischen Vasenmalerei

Bei allen regionalen Unterschieden in den Dekoren der einzelnen griechischen Vasenzentren lassen sich für die die sogenannte orientalisierende Phase dennoch einige gemeinsame Merkmale in der strukturellen Entwicklung der Vasendekore festhalten. Auffällig ist, dass es nicht die orientalischen antithetischen oder bilateral symmetrischen figural darstellenden Motiv-Gruppen sind, die einen großen Einfluss auf die Entwicklung der Figurenmalerei in den griechischen Vasendekoren genommen haben. Eine derartige Übernahme war auch nicht notwendig, da sich bereits in den reifgeometrischen Dekoren komplexe Symmetrie-Systeme entwickelt haben, die derartige Konfigurationen ermöglichen. In einigen geometrischen Dekoren konnten den orientalischen figural darstellenden Motiv-Gruppen analoge symmetrische Strukturen auch

³⁴⁵⁸ Nach Matz ist die Ausbildung der Gruppe ein attisches Merkmal, die Ausbildung des Frieses und des Handlungsraums hingegen ein korinthisches Verdienst. Dabei übersieht Matz jedoch, dass diese Gruppenstruktur, die sich in der protoattischen Vasenmalerei entwickelt, auf den in protokorinthischen Dekoren entwickelten Strukturprinzipien basiert; siehe dazu: Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Band I: Die geometrische und die früharchaische Form, Frankfurt am Main 1950, S. 342.

nachgewiesen werden.³⁴⁵⁹ Dies erscheint auch nicht weiter verwunderlich, da sowohl die antithetische als auch die bilateral symmetrische Gruppen-Struktur jeweils als eine bestimmte Ausprägung des sogenannten Metopen-Triglyphen-Frieses aufgefasst werden kann, sich mithin von einem kompositionellen Schema ableiten lässt, das sich bereits in den mykenischen Vasendekoren entwickelt.³⁴⁶⁰ Wichtiger als das Vorbild der antithetischen und bilateral symmetrischen orientalischen Figurengruppen könnte der Einfluss orientalischer Friesbilder mit menschlichen oder tierischen Figuren gewesen sein, denn die Friesdarstellungen nehmen in den griechischen Vasendekoren der orientalisierenden Phase stark zu, wenngleich der Fries bzw. die Figuren-Reihung als Kompositionsform sich ebenfalls bereits in den geometrischen Dekoren nachweisen lässt.

Es ist daher in Bezug auf die figuralen Darstellungen – insbesondere in Bezug auf die Darstellungen der menschlichen Figuren – weniger die symmetrische Struktur, sondern eher das graphische Element der kurvilinearen Gestaltung der Figur, welches orientalischem Einfluss zuzuordnen ist. Insbesondere in der korinthischen Vasenmalerei ist es darüber hinaus die Zerlegung der Figuren in farbige – und damit flächige – Kompartimente, welches eine Nähe zu den vorderasiatischen Wandmalereien – und vermutlich auch zu den nicht erhaltenen vorderasiatischen Textilien – aufweist. Entscheidend für die strukturelle Dekorentwicklung der Folgezeit ist jedoch zum einen die in den geometrischen Dekoren erworbene Fähigkeit zu engerer Kontextuierung von graphisch heterogen gestalteten Elementen im ornamentalen Bereich, die zur Konstituierung finiter kompositiver Motive und kompositiver ornamentaler Bänder führt, und zum anderen ist es die Übernahme zweier sehr unterschiedlicher ornamentaler Module aus der vorderasiatischen dekorativen Kunst. Dazu zählt zum einen das finite rotationssymmetrische Rosetten-Motiv, welches sowohl als Einzelform als auch als flächenfüllendes Füllornament verwendet wird, zum anderen das gleitsymmetrische Modul des Flechtbandes, zu dessen einfachen geometrischen Vorläufern aufgrund seiner analogen gleitsymmetrischen Struktur der Hakenmäander zu rechnen ist. Beide ornamentalen Module, Rosette wie Flechtband, zeichnen sich im Auge des Betrachters dadurch aus, dass sie Bewegung erzeugen, die Rosette aufgrund ihrer rotationssymmetrischen Valenz, das Flechtband aufgrund der diagonal gleitsymmetrischen Valenz, die beim Ondulieren der beiden Bänder entsteht. Abgesehen von diesem Moment der Bewegung schulen die zahlreichen finiten Rosettenmotive, die als Füllmotive in die

³⁴⁵⁹ Über antithetische Gruppen in der geometrischen Kunst siehe vor allem: Ingeborg Scheibler, *Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst*, Regensburg 1960, S. 14ff.

³⁴⁶⁰ Der sogenannte Metopen-Triglyphen-Fries – eine Vorform zeigen bereits einige Dekore der sogenannten Palaststilamphoren in LM II – entwickelt sich als neue ornamentale Struktur in den mykenischen Vasendekoren der Phase SH III B; siehe dazu auch den Gliederungspunkt 5.4.2.1.6.1.1.

Vasendekore eingestellt werden, den Blick des Betrachters für begrenzte, voneinander unabhängige Motive, insbesondere wenn sie flächig geritzt und darüber hinaus eventuell auch zweifarbig mit alternierenden, kontrastierenden Farbflächen dargestellt werden. Neben der Zweifarbigkeit, die insbesondere das flächige Flechtband annehmen kann, zeichnet sich das Flechtband durch eine große Flexibilität hinsichtlich seiner Ausrichtung aus, da es sowohl vertikal als auch horizontal und diagonal, entweder finit oder infinit eingesetzt werden kann. Abgesehen von seiner diagonal gleitsymmetrischen Valenz verfügt das Flechtband in der finiten Form – in diesem Punkt analog zur Rosette – auch über eine Rotationssymmetrie. Darüber hinaus bieten die Bänder die Möglichkeit zu einer regelmäßig alternierenden Verbindung mit an- oder eingefügten finiten ornamentalen Elementen bzw. Motiven. Im Gegensatz zu den kykladischen und ostgriechischen Vasenmalereien, in denen Band-Motive häufig auch mit geometrischen Motiven oder geometrischen Motivrelikten verbunden werden, dient das Flechtband in der protokorinthischen, in der korinthischen sowie in der protoattischen Vasenmalerei mit seiner diagonal symmetrischen Struktureigenschaft als verbindende Basis für eine Synthese von vegetabilen Motiven bzw. von Doppelmotiven. Diese konstituieren sich aus zwei unterschiedlichen vegetabilen Motiven zu dem sogenannten Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge, wobei das Flechtband auch in eine symmetrische Variante transformiert werden kann. Derartige komposite Verbindungen werden im Auge des Betrachters als Bewegung wahrgenommen. Es stellt sich daher die Frage, ob diese Dynamik nicht auch zu einem Impetus für die vermehrte Verwendung von gleitsymmetrischen Valenzen im figural darstellenden Bereich wird und man daher allmählich auf den in der Regel streng symmetrischen Aufbau der geometrisierten menschlichen Figuren verzichtet, da eine gleitsymmetrische Struktur lediglich die Wiederholung einer analogen Figur erfordert. Auch die Wiederentdeckung der gleitsymmetrischen Spirale in den orientalisierenden Dekoren, die sich als erneute kurvilineare Umgestaltung des Hakenmäanders – und damit als eine kurvilineare Fortsetzung eines der wichtigsten geometrischen Ornamente beschreiben lässt, sollte im Kontext dieser zunehmenden Vorliebe für Gleitsymmetrie gesehen werden.

Dies bedeutet eine Abkehr von der gängigen Meinung, die griechischen Vasenmaler hätten nur wenige Motive aus der orientalischen Kunst übernommen, die sie dann bald in dem griechischen Geist angemessenere Formen umwandelten. Betont werden muss stattdessen, dass es erst der Kenntnis zweier grundlegender orientalischer Struktursysteme bedurfte, um in der griechischen Vasenmalerei dynamische figural darstellende Kompositionen, die häufig auch über ein starkes Zentrum verfügen – die sogenannten Handlungsbilder –, entwickeln zu können. Zu diesen beiden fundamentalen Strukturen zählt zum einen die Rotationssymmetrie, und zwar

ausgebildet in autarken ornamentalen, häufig als Füllornamente eingesetzten Motiven, die nicht in ein Metopen-Triglyphen-System integriert sind.³⁴⁶¹ Zum anderen zählt dazu eine komplexe – mit Kreuzung und damit auch mit einem bilateralsymmetrischen Aspekt verbundene – diagonale Gleitsymmetrie. Zwar finden sich Vorläufer – vermutlich ebenfalls aus dem orientalischen Bereich übernommen – zur Ausbildung finiter rotationssymmetrischer Motive bereits in den spätgeometrischen Dekoren³⁴⁶², jedoch sind diese in der Regel entweder in ein Metopen-Triglyphen-System integriert oder sie befinden sich am Boden eines Gefäßes und erfahren in diesen Kontexten eine Beschränkung ihrer symmetrischen Valenz durch den Gefäßrand. Doch kann der Einsatz finiter rotationssymmetrischer Motive in geschlossenen Dekorzonon in den geometrischen Dekoren eventuell den freien und häufigen Einsatz finiter rotationssymmetrischer Motive in die figural darstellenden Zonen der orientalisierenden Vasendekore erleichtert haben. Analoges gilt für die Funktion des Hakenmäanders als vorbereitende ornamentale Struktur für die Einbindung des Flechtbandes. Anzumerken bleibt jedoch, dass es in erster Linie nicht die Übernahme figural darstellender Motive ist, welche zu einer dynamischen Entwicklung der Figurendarstellung dieser Entwicklung beiträgt, sondern die Einbettung neuer ornamentaler Systeme in die traditionellen Dekore.³⁴⁶³

Einen wichtigen Hinweis dafür, dass die Übernahme derartiger symmetrischer Strukturen wichtig – im Sinne von stilbildend – war, bildet das ornamentale Band des gekreuzten Mäanders, der sich in den geometrischen Dekoren noch nicht nachweisen lässt und erst in der Folgezeit auftritt.

³⁴⁶¹ Die Fixierung eines finiten rotationssymmetrischen Motivs innerhalb zweier seitlich rahmender Triglyphen-Paneele lähmt die rotationssymmetrische Valenz dieses Motivs und fördert stattdessen die Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz. Dieser Vorgang wurde bereits bei der Entwicklung des Metopen-Triglyphen-Systems in den mykenischen Dekoren beschrieben. Der Wechsel des symmetrischen Verhaltens von rotationssymmetrischen Motiven aufgrund der Einstellung in ein geschlossenes Feld macht deutlich, warum man in den spätgeometrischen Dekoren finite rotationssymmetrische Motive zunächst nur in geschlossenen Feldern – entweder in einem Metopen-Triglyphen-System oder in der begrenzten Fläche eines Pyxisbodens etc. – einstellt, denn die Be- bzw. Umgrenzung setzt die rotationssymmetrischen Valenzen des finiten Motivs herab. Ergänzt wird dieses Vorgehen durch das Einstellen von vier Blattmotiven oder einer Windradstruktur. Auch derartige Einsätze reduzieren die rotationssymmetrische Valenz des ursprünglichen Motivs. Aufgrund dieses Vorgehens bleiben die beiden axial symmetrischen Valenzen auch in den spätgeometrischen Dekoren weitgehend intakt. In analoger Weise erfolgte auch das Einstellen rotationssymmetrischer Motive in den ägyptischen Dekoren des Neuen Reichs; siehe dazu auch: Milada Vilímková (ed.), Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament, Prag 1963, Taf. 14,45.

³⁴⁶² Siehe dazu vor allem: Brigitte Borell-Seidel, Spätgeometrische Kreisornamente, in: Herbert A. Cahn, Erika Simon (ed.), *Tainia*: FS für Robert Hampe, Mainz 1980, S. 39-60; siehe dazu auch Kap.6.2. der vorliegenden Untersuchung.

³⁴⁶³ Es ist evident, dass z. B. Scheibler, die in ihrer Untersuchung über die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst mit keinem Wort auf die Rolle der Ornamentik bei der Ausbildung von Symmetrien zu sprechen kommt, die Reduzierung von Symmetrien in den figuralen Darstellungen der früharchaischen Vasendekore lediglich auf den *griechischen Geist* zurückführen kann. Siehe dazu: Ingeborg Scheibler, Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst, Regensburg 1960, S. 20ff.

6.4. Die zunehmende Orientierung des Vasendekors an der vertikalen Mittelachse der Gefäße: die archaische schwarzfigurige attische Vasenmalerei

Der Übergang von den prototattischen zu den attischen schwarzfigurigen Dekoren vollzieht sich nicht abrupt, sondern fließend. So setzen manche Vasenmaler in ihren Dekoren gleichzeitig neue und altbekannte ornamentale und figural darstellende Formen ein, sodass sich auch aufgrund der dadurch erzeugten unterschiedlichen symmetrischen Strukturen für den Betrachter zunächst ein heterogenes Bild bietet. Auch die neuartige Art der Ritztechnik, ein grundlegendes Stilelement der neuen Maltechnik, welche es ermöglicht, die schwarzfarbenen Silhouetten mit filigranen Binnenzeichnungen zu versehen, wird zunächst in unterschiedlichen Dekorbereichen, zusammen mit der älteren Technik der Umrissszeichnung eingesetzt. Ein derartiges Vorgehen findet sich auch in den Dekoren des sogenannten Nessos-Malers.³⁴⁶⁴ Wie bereits analysiert setzt er im Dekor der Nessosamphora noch das von den protokorinthischen Dekoren übernommene Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge mit alternierenden Doppelmotiven³⁴⁶⁵ ein, weshalb die Analyse dieses Dekors – trotz der monumentalen Figurendarstellung und trotz der Ritzungen im Bereich des Lotos-Palmetten-Geschlänges – noch in dem Abschnitt über die spätprotoattische Phase vorgenommen wurde. Im Dekor eines neuen Vasentypus, der Bauchamphora³⁴⁶⁶, die in der Folgezeit zu einer der führenden attischen Vasenformen wird, verzichtet er hingegen auf die bis dahin üblichen Zoneneinteilungen und präsentiert auf jeder Vasenseite lediglich eine – auf beiden Vasenseiten – nach rechts ausgerichtete³⁴⁶⁷ monumentale Sphinx, deren Kopf bis zum Ansatz der Lippe reicht.³⁴⁶⁸ Abgesehen vom Strahlenfries an der Basis des Vasenkörpers ist es vor allem diese Abkehr von jeglicher horizontalen oder vertikalen Strukturierung des Dekors, die ein Novum in der Geschichte der griechischen Vasendekore darstellt. Diesem Phänomen lässt sich unterschiedlich deuten. Zum könnte dieser Veränderung

³⁴⁶⁴ Über den Übergangsstil des Nessos-Malers siehe auch: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 71.

³⁴⁶⁵ Die Motive sind allerdings in moderner, schwarzfiguriger Manier vollständig in Ritztechnik ausgeführt. Einen weiteren altertümlichen Fries mit liegenden s-förmigen Spiralhaken, in deren Zwickel reduzierte Halbpalmetten sitzen, zeigt ein neu gefundener Scherben von einem Fußkessel des Nessos-Malers; siehe dazu: Lydia Palaiokrassa, *Ein neues Gefäß des Nessos-Malers*, AM 109, 1994, S. 1-10 Taf. 1,1.

³⁴⁶⁶ Athen, Agora Museum P 1247.

³⁴⁶⁷ Da beide Sphingen nach rechts ausgerichtet sind, handelt es sich nicht um eine antithetische Gruppe, sondern um eine gleitsymmetrische Figuren-Reihung. Leider fehlt eine genaue Beschreibung der ornamentalen Elemente. Der Vasenfuß und die beiden Henkel sind mit schwarzem Glanzton bedeckt. Die beiden schwarzen, reich geritzten Sphingen stehen auf einer schwarzen umlaufenden Streifenzone, die einen Strahlenfries, welcher die Basiszone des Vasenkörpers bedeckt, nach oben hin abschließt. In die Vasenfläche sind schwarze Punktrosetten, die sich aus fünf Punkten konstituieren, eingestellt. Hinter den Köpfen der Sphingen hängen vier schwarzflächige Wolfszahn-Haken jeweils mit einem nach links eingerollten Spiralhaken herab. Ein Rosetten-Fries mit sechsblättrigen Blattrosetten mit Binnenritzungen, deren Blätter in alternierender Farbfolge Rot bzw. Schwarz tragen, bedeckt den äußeren Rand der Vasenlippe.

³⁴⁶⁸ Siehe dazu u. a.: John D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley [u. a.] 1986, Taf. 12,1; und: Lydia Palaiokrassa, *Ein neues Gefäß des Nessos-Malers*, AM 109, 1994, Taf. 2.

der Wunsch der Vasenmaler nach größeren zusammenhängenden Dekorflächen zu Grunde liegen, der dazu führt, dass sich die neue Form der Bauchamphora zu einer der beliebtesten Vasenformen in der attischen schwarzfigurigen Vasenmalerei entwickelt. Zum anderen könnten es auch die zusammenhängenden Flächen auf dem neuen Typus der Bauchamphoren sein, die zu einer Monumentalisierung des figural darstellenden Dekors führen, da die vom Körper bis zum Hals durchgehende Form der Bauchamphoren eine Einschnürung des Gefäßes im Halsbereich³⁴⁶⁹ verhindert und daher im Dekor eine durchgehende figurale Gestaltung ermöglicht, die vom Fuß bis zur Lippe reichen kann. In den Dekoren, welche auf die großformatigen Sphingen-Darstellungen folgen, findet jedoch zunächst eine Beschränkung auf ein von schwarzem Glanzton umschlossenes Paneel statt, wodurch sich ein dekoratives System konstituiert, das dem Metopen-Triglyphen-Schema entspricht und – abgesehen von einer Monumentalisierung der Figurendarstellungen – durch das größere zur Verfügung stehenden Areal auch eine Zentrierung der Figurendarstellungen fördert.³⁴⁷⁰ Durch dieses neuartige dekorative Schema, welches eine Umsetzung des in der korinthischen Vasenmalerei üblichen Figurenschemas der Form a – b – a in die Struktur von geschlossenen Flächen darstellt, wird die zur Verfügung stehende Fläche für eventuelle begleitende rein ornamentale Dekorzonen geringer. Dafür verantwortlich ist die schwarze Färbung der Vase, die den notwendigen Farbkontrast zwischen dem hellen Bildfeld und der dunklen Umgebung herstellt. Dadurch wird – dies lässt sich insbesondere an den Dekoren der schwarzgrundigen Bauchamphoren des Amasis und des Exekias verfolgen – eine Verlagerung der rein ornamentalen Dekorzonen zum einen auf den unteren Bereich des Vasenkörpers und zum anderen auf den Übergang vom Schulter- zum Halsbereich notwendig. Dieser Veränderung in der strukturellen Relation zwischen Ornament und Figur soll in den folgenden Analysen einiger archaischer schwarzfiguriger Dekore auf Bauchamphoren nachgegangen werden. Zum Vergleich werden jedoch auch einige Analysen von etwa zeitgleich entstandenen Dekoren auf Halsamphoren herangezogen, denn auch in dieser Vasengattung findet eine Veränderung der traditionellen Dekorformen statt. An die Stelle der zahlreichen Register mit kleinformatischen umlaufenden Tierfriesen tritt um die Jahrhundertmitte, insbesondere in den Dekoren des Lydos, des Amasis und des Exekias eine

³⁴⁶⁹ Einem traditionelleren Schema folgen hingegen die in zwei Registern angeordneten antithetischen Greifen- und Löwenfiguren auf einer Bauchamphora aus Berlin; siehe dazu die Abbildung bei: John Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, London 1974, S. 22 Abb. 8.

³⁴⁷⁰ Über die Bedeutung dieser Veränderung für die Entwicklung der griechischen Ornamentik siehe vor allem: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 178f. Riegl glaubt, dass in anderen, nicht erhaltenen Gattungen der Malkunst der archaischen Phase – wie z. B. in der Gattung der Wandmalerei – umfangreichere und komplexere Ornamente vorhanden gewesen sind. Ein Indiz hierfür sieht Riegl in der freien Entfaltung der Rankenornamentik unter den Vasenhenkeln.

Vergrößerung der zentralen Darstellungen im Henkelbereich, die mit einem weitgehenden Verzicht auf umlaufende Tierfriese in den schmaleren darunter- oder darüberliegenden Zonen einhergeht. Die Ausdehnung des zentralen Dekorbereichs auf beiden Vasenseiten führt aufgrund der zunehmenden Höhe dieser Darstellungen insgesamt zu einer Verlagerung der Grundlinie für die Figurendarstellungen in das untere Drittel des Vasenkörpers. Gleichzeitig ist die fortschreitende Veränderung der Form der Halsamphora weg von der Eiform hin zu einer kantigen Form, in welcher der größte Vasenumfang recht hoch liegt und daher auch die Henkel sehr hoch ansetzen, die Ursache dafür, dass eine vertikale Rahmung mit Hilfe der beiden vertikalen Henkel nur noch im obersten Abschnitt des Dekorbereichs gegeben ist.³⁴⁷¹ Als Gegenwicht zu der nun fehlenden durchgehenden vertikalen Rahmung, entwickelt sich eine an den Henkeln befestigte Ornamentik, deren Ursprünge – wie bereits an den Dekoren der sogenannten Fikellura-Vasen erläutert wurde – in der ostgriechischen Vasenmalerei liegen.³⁴⁷² Quasi als Substitution der plastischen Henkel führt nun die sogenannte Henkelornamentik die vertikale Rahmung bis zur Basis des Vasenkörpers hinab fort.³⁴⁷³

Wie bei der Verbindung zwischen flankierenden Henkeln und dazwischenliegenden Figurendarstellungen handelt es sich auch bei der Kombination zwischen Henkelornament und den interponierten Figurendarstellungen um die analoge dekorative Struktur einer Triglyphen-Metopen-Einheit. Doch aufgrund der Ausdehnung der rein ornamentalen Dekorbereiche in bis dahin dekorativ vernachlässigte Areale entsteht eine veränderte Relation zwischen den figural darstellenden und den rein ornamentalen Bestandteilen in den Dekoren, welche den ornamentalen Anteilen des Vasendekors insgesamt ein größeres Gewicht verleiht. Gleichzeitig verlagert sich die Ansichtigkeit der Vase, die sich vorher auf die Ansicht der Vorder- und Rückseite beschränkte, auf eine Vieransichtigkeit, die entweder eine Drehung des Gefäßes oder einen

³⁴⁷¹ Darüber hinaus fallen auch die flankierenden Figuren, die sich noch in den Dekoren des Lydos häufig finden, aufgrund der Reduktion der Figuren in den Dekoren des Amasis und des Exekias meist weg.

³⁴⁷² Siehe dazu vor allem: Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927, S. 46.

³⁴⁷³ So konstituieren sich bereits auf den Henkeln der Bauchamphora P 1247 des Nessos-Malers, welche auf beiden Seiten eine monumentale Sphinx zeigt, umfangreiche komposite Ornamente mit Voluten, Palmetten und Halbpalmetten in den Zwickelfüllungen; siehe dazu vor allem: Eugene Vanderpool, *The Rectangular Rock-Cut Shaft*, *Hesperia* 7, 1938, S. 370 Abb. 3. Ähnliche frühe Henkelornamentik an Bauchamphoren erwähnt auch Jacobsthal: Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927, S. 25 Taf. 7. Auf dieser Amphora des Nessos-Malers in London A 1531, die auf jeder Vasenseite einen nach rechts ausgerichteten Löwen zeigt, setzt an jedem der beiden Henkelansätze auf der Seite links vom Henkel ein horizontaler Stiel an, an welchem eine neunblättrige Palmette sitzt. Die obere, weitgehend parallel zum Henkel ausgerichtete ihrer beiden unterschiedlich langen Voluten endet dicht unter der Schnauze des Löwen, die untere endet dicht vor der unteren horizontalen Begrenzung dieser Dekorzone. Rechts vom Henkel, dicht oberhalb des Henkelansatzes, sitzt eine s-förmige Spirale unterhalb des Löwenschwanzes und nimmt die c-förmige Form des Löwenschwanzes in einem kleineren Format wieder auf. So gehen beide Ornamente mit den beiden Figuren eine enge Verbindung ein, die Palmetten-Volute aufgrund ihrer großen Nähe zur figuralen Darstellung und die s-förmige Spirale aufgrund ihrer analogen Form. Auffällig ist jedoch, dass es in der späteren schwarzfigurigen Vasenmalerei eher die Hals- als die Bauchamphoren sind, welche aufgrund der offenen Dekorbereiche eine großflächige Ornamentik im Henkelbereich entwickeln.

Standortwechsel des Betrachters voraussetzt. Durch diesen dekorativ intendierten Wechsel des Aspekts wird dem Betrachter die Dreidimensionalität des Gefäßes bewusst gemacht.

Die Ausbildung komplexer Henkelornamente führt nicht nur zu einer neuartigen Wahrnehmung in Bezug auf die Relation zwischen Dekor und zugrunde liegender Dekorfläche, sondern auch in Bezug auf die Relation zwischen Ornament und Figur. Die nicht nur flächendeckend, sondern auch monumentalisierend eingesetzten Henkelornamente führen nicht nur aufgrund der größeren Nähe, sondern auch aufgrund der veränderten Größenrelation zunächst zu einer besseren Vergleichbarkeit der Strukturen und allmählich auch zu einer strukturell engeren Bindung zwischen Ornament und Figur, die in den späten schwarzfigurigen Dekoren zu einem Ineinandergreifen der einzelnen Bereiche führt. Diese neue Form der Kompatibilität wird später in den rotfigurigen Dekoren aufgegriffen und fortgeführt.³⁴⁷⁴ Leider kann dieses Verfahren nicht am Dekor von bilinguen Halsamphoren vorgestellt werden, da die Maler von Bilinguen die Dekoration von Bauchamphoren bevorzugten. Da später, in der Phase der rotfigurigen Vasenmalerei, auch die Bauchamphoren ihren Status als eine der beliebtesten Vasenformen einbüßen, muss, um die Entwicklung der Henkelornamentik verfolgen zu können, für diesen Zeitabschnitt die Untersuchung auch auf die Analyse der Dekore von neuen Vasenformen wie dem Stamnos ausgedehnt werden.

In Bezug auf die chronologische Entwicklung der Gefäßformen und ihrer Vasendekore³⁴⁷⁵ folgt die Untersuchung des folgenden Abschnitts den stilistischen Untersuchungen und den damit verbundenen Datierungen der Arbeiten von Beazley³⁴⁷⁶ und Boardman.³⁴⁷⁷ Was die Ausbildung der Ornamentik betrifft, so liegt für die Entwicklung der vegetabilen Ornamente, abgesehen von der bereits in der Einleitung zur Geschichte der Ornamentik angeführten grundlegenden Arbeit zur Akanthusornamentik von Riegl³⁴⁷⁸ (1893) mit der Arbeit von Jacobsthal³⁴⁷⁹ aus dem Jahr 1927 eine Spezialuntersuchung zur Henkelornamentik griechischer Vasen vor. Jacobsthal geht zwar in Bezug auf die Entwicklung dieser besonderen Ornamentform diachron vor, lässt jedoch sowohl den dekorativen Kontext als auch den systematischen Vergleich von Dekoren auf analogen Vasenformen weitgehend unberücksichtigt.³⁴⁸⁰ Ein ähnlicher Mangel findet sich

³⁴⁷⁴ Zu dieser Entwicklung siehe vor allem: Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927; siehe dazu auch: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 190.

³⁴⁷⁵ Zur relativen und absoluten Chronologie bei der Einordnung der attisch schwarzfigurigen Vasen siehe vor allem: John Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, London 1974, S. 210ff.

³⁴⁷⁶ John D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley [u. a.] 1986.

³⁴⁷⁷ John Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, London 1974.

³⁴⁷⁸ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985].

³⁴⁷⁹ Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927.

³⁴⁸⁰ Lediglich in seiner Zusammenfassung nimmt Jacobsthal kurz auf eine derartige Problemstellung Bezug: Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927, S. 206.

auch in der Untersuchung von Hiller³⁴⁸¹, der in seiner unveröffentlichten Dissertation von 1955 zwar in einem kurzen Überblick über die chronologische Entwicklung der griechischen Ornamentik nicht nur die vegetabile, sondern auch die geometrische Ornamentik mit einbezieht, jedoch sowohl den dekorativen Kontext als auch den systematischen Vergleich außer Acht lässt. Im Gegensatz zu Jacobsthal beschränkt Hiller sich nicht auf eine immanente Beschreibung der einzelnen Entwicklungsstufen der vegetabilen Ornamentik, sondern verortet deren jeweilige Veränderungen im griechischen Zeitgeist, wobei er jeglicher Strukturanalyse aus dem Wege geht und stattdessen metaphorisch beschreibt. Immerhin gebührt Hiller das Verdienst, sich mit der gesamten Ornamentik attischer Vasen beschäftigt zu haben. Das mangelnde Interesse der Archäologen an den Ornamenten attisch schwarzfiguriger und attisch rotfiguriger Vasen in den mittlererweilen über sechzig Jahren, die nach Hillers Untersuchung verstrichen sind, lässt sich daran ablesen, dass in den vergangenen fünfzig Jahren keine systematische Untersuchung über diesen Gegenstandsbereich mehr durchgeführt wurde.³⁴⁸² Auch in den Überblicksdarstellungen zu der attisch schwarz- und rotfigurigen Vasenmalerei von Beazley, Boardman und Robertson nimmt die Ornamentik im Vergleich zu den Beschreibungen der Figuredarstellungen einen geringen Raum ein.

6.4.1. Frühe attisch schwarzfigurige Vasendekore (ca. 600-570 v. Chr.)

6.4.1.1. Vasendekore des Gorgo-Malers (600-680 v. Chr.)

6.4.1.1.1. Bauchamphora des Gorgo-Malers im Louvre E 817/ABV, 9.7³⁴⁸³

Das Dekor der 41 cm hohen Bauchamphora³⁴⁸⁴ ist in sechs unterschiedliche Dekorzoneneingeteilt, wobei sämtliche Zonen – abgesehen von der Fußzone – jeweils durch zwei horizontal umlaufende Linien voneinander getrennt werden. Über dem schwarzen Fuß (1) konstituiert sich an der Basis des Vasenkörpers ein doppelter, horizontal umlaufender Strahlenfries³⁴⁸⁵ (2).

³⁴⁸¹ Friedrich Hiller, Untersuchung zur Ornamentik der attischen Vasen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., Diss. München 1955.

³⁴⁸² Ein Zusammenstellungen der Untersuchungen zu der Ornamentik griechischer Vasen findet sich in: DNP 9(2000), sv. Ornament, Sp.44f. [Wolfgang Leschhorn].

³⁴⁸³ CVA Frankreich 1 (Louvre I), Paris 1923, III Hd Taf. 1,4 und 10; Ingeborg Scheibler, Olpen und Amphoren des Gorgomalers, JdI 76, 1961, S. 2 Abb. 1-2.

³⁴⁸⁴ Die Tonfarbe ist noch gelblich wie beim Nessosmaler.

³⁴⁸⁵ Der doppelte Strahlenfries findet sich in der Regel nur an der Basis eines Gefäßkörpers und setzt sich aus zwei umlaufenden Strahlenfriesen zusammen. Dabei wird in die Lücken zwischen den Strahlen des unteren Strahlenkranzes etwa auf einem Drittel der Höhe der von der Basis entspringenden Strahlen ein weiterer Strahlenkranz eingestellt. Die Spitzen dieses zweiten Strahlenkranzes reichen bis zur Höhe des ersten, unteren Strahlenkranzes.

Darüber folgt ein umlaufender Tierfries³⁴⁸⁶ (3) mit Füllornamenten, die aus Rosetten in unterschiedlicher Größe und Form bestehen.³⁴⁸⁷ Das Dekor der sich nach oben anschließenden großformatigen Dekorzone (4), die bis zum Halsansatz reicht, besteht aus zwei Dekorflächen, die jeweils für eine Vasenseite konzipiert sind. Auf der sogenannten A-Seite (4a) sitzen sich zwei antithetische Löwen gegenüber. Beide haben ihre vier Pfoten auf die Grundlinie gesetzt und der zu einem Bogen eingerollte Schwanz füllt die Fläche zwischen den Vorder- und Hinterbeinen. Beide Löwenköpfe sind jeweils mit geöffnetem Maul rückwärts, zum seitlich sich anschließenden Henkel hin gewandt, wobei beide Schädelkalotten an die obere horizontale Begrenzungslinie stoßen. Ihre hinteren Rückenpartien liegen jeweils dicht an dem unteren Henkelansatz, sodass die beiden großformatigen Löwenfiguren in einem engen Kontakt mit den Begrenzungen der Dekorfläche stehen und daher für den Betrachter in auffälliger Weise in diese Fläche eingebunden sind. Zwischen den beiden antithetischen Löwen ist ein komposites finites rein ornamentales Motiv eingestellt, das von der horizontalen Grundlinie bis in die Höhe des Nackenansatzes³⁴⁸⁸ der beiden Löwen reicht. Soweit der schlechte Erhaltungszustand eine Beurteilung zulässt, konfiguriert sich dieses Motiv als Lotos-Palmetten-Kreuz, das – sieht man von der Überkreuzung der Bänder ab – sowohl über eine bilaterale als auch über eine horizontalsymmetrische Valenz verfügt.³⁴⁸⁹ Der Kontakt der einzelnen vegetabilen Elemente³⁴⁹⁰ dieses kompositen Motivs zu den beiden antithetischen Löwen sowie die Einbindung in die Dekorfläche ist unterschiedlich. Während die untere der beiden achtblättrigen Palmetten, die an den beiden Enden der vertikalen Achse sitzen, die Grundlinie berührt, ragt die obere Palmette frei in den oberen Teil dieser Dekorzone hinein. Die beiden breit aufgefächerten

³⁴⁸⁶ Seite A: Ein nach rechts ausgerichteter Panther, zwei antithetische Sphingen und ein nach links ausgerichteter weiterer Panther, d. h. die beiden Panther flankieren die beiden antithetischen Sphingen. Seite B: Ein nach rechts ausgerichteter Löwe im Profil, eine ebenfalls nach rechts ausgerichtete grasende Ziege und ein nach links ausgerichteter Löwe, d. h. die beiden Löwen flankieren antithetisch die grasende Ziege. Die Beschreibung macht deutlich, dass es sich streng genommen nicht mehr um einen umlaufenden Fries handelt, sondern um zwei Tiergruppen, wobei die Gruppe der Seite A wiederum in eine äußere flankierende und eine innere antithetische Gruppe zergliedert werden kann. Dabei verbinden die ineinander verschlungenen Schwänze jeweils eines Panthers und des sich antithetisch anschließenden Löwen – beide haben ihre Rückseiten einander zugewandt – die beiden Vasenseiten miteinander. Der Bezug zu den beiden großformatigen Dekorzonen wird durch die invers eingesetzten Tierfiguren deutlich: Unter den großformatigen antithetischen Löwen sitzt eine antithetische Sphingen-Gruppe, und unter den großformatigen Sphingen flankieren zwei Löwen die grasende Ziege.

³⁴⁸⁷ Einige Rosetten sind hingetupfte Punktrosetten. Daneben gibt es größere Blattrosetten, deren für den Gorgomaler typische Kennzeichen die weißen Farbpunkte in den Blattwickeln sind; siehe dazu: Ingeborg Scheibler, *Olpen und Amphoren des Gorgomalers*, JdI 76, 1961, S. 10.

³⁴⁸⁸ Über den Nacken bis zur Brust herab hängt in acht zackigen Strähnen die Mähne, die ebenso wie der Bauch und eine vertikale Flankenzeichnung mit drei Parallelstrichen in Rot angegeben ist.

³⁴⁸⁹ In der vertikalen Achse verbinden zwei herzförmig miteinander verflochtene Bänder die beiden Palmetten, welche die vertikale Achse oben und unten abschließen. Anstelle der Voluten tritt jeweils ein weiteres Band aus den beiden Seiten jeder Palmette, das zuerst leicht zur Seite und dann diagonal nach unten läuft. Diese Bänder flechten zwei mächtige Lotosblüten in das Motiv ein, die jeweils um 90° nach rechts bzw. links gedreht sind und von denen jede zum Teil von der Brust eines Löwen verdeckt wird.

³⁴⁹⁰ Die Blätter sämtlicher vier vegetabilen Motive sowie die in der Mitte von der oberen horizontal begrenzenden Linie herabhängende Palmette zeigen einen regelmäßigen Farbwechsel von Rot und Schwarz.

Lotosblütenmotive hingegen, welche sich an den beiden Enden der horizontalen Achse entfalten, treten in einen sehr engen Kontakt zu den beiden antithetischen Löwen und werden teilweise von der Brust des rechten bzw. linken Löwen überschritten. Von der Mitte der oberen horizontal begrenzenden Linie hängt – mit einem einfachen Band fixiert – eine zwölfblättrige Palmette mit ausgeprägtem Kern herab, die zwar größer ist als die beiden Palmetten des Lotos-Palmetten-Kreuzes, aber dennoch formal und farblich mit den vegetabilen Motiven des kompositen Motivs korrespondiert. Zwei weitere, zur Mitte des Vasendekors hin aufgefächerte Palmetten mit langen, in kleinen Knospen auslaufenden Voluten sind ohne jede Fixierung parallel zu den vertikalen Henkeln in die Fläche eingestellt und flankieren die antithetische Löwengruppe. Analog zu dem kleinfigurigen Tierfries (3) dienen auch hier großemäßig differenzierte und in unterschiedlicher Technik gestaltete Rosetten als Füllornamente.³⁴⁹¹ Auf der sogenannten B-Seite (4b) flankieren zwei antithetische Sphingen ebenfalls ein finites komposites rein ornamentales Motiv. Doch sowohl die Haltung der Figuren als auch die Konfiguration der vegetabilen Ornamentik unterscheidet sich von den Motiven der sogenannten A-Seite. Zwar haben die beiden Sphingen ihre Füße ähnlich gesetzt wie die beiden Löwen, doch ihre Schwänze sind hinter ihnen in einem s-förmigen Bogen unter den beiden Henkeln aufgestellt, sodass ihre Schwanzquasten fast die Hinterläufe der beiden Löwen auf der gegenüberliegenden Vasenseite berühren. Zusätzlich stehen die beiden antithetischen Sphingen auch in engem Kontakt zu dem finiten kompositen rein ornamentalen Motiv. Sie überschneiden jedoch die beiden vegetabilen Motive der horizontalen Achse nicht, da hier die Anordnung invers zur Konfiguration auf der sogenannten A-Seite ist, d. h. die beiden langgezogenen Lotosblüten sitzen an den beiden Enden der vertikalen Achse und die beiden Palmettenfächer an den beiden Enden der horizontalen Achse. Weiterhin fehlt die hängende Palmette. Stattdessen steht ein nach links ausgerichteter Schwan auf der oberen vertikal ausgerichteten Lotosblüte. Auch die beiden seitlich flankierenden Palmetten fehlen, da die halbkreisförmigen Flügel der beiden Sphingen vollständig die Fläche vor den beiden Henkeln bedecken. Des Weiteren entspricht die Anordnung der Füllornamente nicht den Positionen der Füllornamente auf der sogenannten A-Seite.³⁴⁹²

³⁴⁹¹ Während sich im oberen Teil der Dekorfläche kleine Punktrosetten, die sich lediglich – analog einem Vierpass – aus vier Punkten konstituieren, steht im unteren Teil, vor den beiden Vorderfüßen des linken Löwen, eine zwölfblättrige, zwischen den einzelnen Blättern geritzte Blattrosette mit einem doppelten geritzten Blütenkern. Dieser Rosette fehlt jedoch ein rechtes Pendant, denn vor den Vorderfüßen des rechten Löwen ist lediglich eine kleine Punktrosette eingestellt; siehe dazu vor allem einen Ausschnitt der sogenannten A-Seite bei: John Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, London 1974, S. 24 Abb. 12.

³⁴⁹² So ist hier jeweils in die freie Fläche zwischen den Vorder- und Hinterbeinen der beiden Sphingen eine große Blattrosette eingestellt und zwei kleinere Blattrosetten sitzen vor den Vorderbeinen der beiden Sphingen. Zwischen dem Schwan und der jeweiligen Sphinx ist eine kleinere Punktrosette eingefügt, und eine weitere Punktrosette sitzt zwischen dem Schwanenhals und der rechten Sphinx.

Die gesamte Fläche des Halses bedeckt auf beiden Seiten ein Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge (5) mit einer Kombination von Lotosblüte und Palmette in den Doppelmotiven, welche für die diagonale Gleitsymmetrie des kompositen vegetabilen Frieses verantwortlich ist.³⁴⁹³ Ein Rosettenfries mit zweifarbigen, zwischen den einzelnen Blättern und den Blütenkernen geritzten Blattrosetten, deren Blattzahl zwischen elf und zwölf Blättern variiert, besetzt den äußeren Rand der Gefäßlippe (6).

Formal wird das gesamte Dekor insbesondere durch die unterschiedlich gestalteten Rosetten sowie durch den regelmäßigen Farbwechsel zwischen Rot und Schwarz, den nicht nur die Rosetten, sondern sämtliche vegetabilen Motive dieses Dekors aufweisen, zusammengehalten.³⁴⁹⁴ Darüber hinaus verstärken die beiden großformatigen antithetischen Figurenpaare, die jeweils eine der beiden Vasenseiten besetzen, aufgrund der bilateralen Symmetrieachse, die sich zwischen ihnen konstituiert, die geschlossene Form des Gefäßes und gleichzeitig spiegelt ihre analoge antithetische Struktur den antithetischen Aufbau der beiden vertikalen Henkel. Strukturell sind die beiden antithetischen Tiergruppen auf den beiden Vasenseiten jeweils auf das Zentrum des Gefäßes bezogen und daher korrespondieren ihre bilateralen Symmetrieachsen mit den zentralen vertikalen Achsen der beiden Gefäßseiten. Auch mit den zentralen bilateralen Symmetrieachsen der beiden Lotos-Palmetten-Kreuze und mit der bilateralen Symmetrieachse der hängenden Palmette auf der sogenannten A-Seite sind die vertikalen Symmetrieachsen der großformatigen Tierdarstellungen identisch, d.h. sämtliche Symmetrieachsen innerhalb der großformatigen Dekorzone fallen in einer Achse zusammenfallen. Konkurrierende vertikale Symmetrieachsen in kleinerer Ausprägung finden sich nur außerhalb der großformatigen Dekorzone, in den einzelnen Strahlen des Strahlenfrieses und in den einzelnen Doppelmotiven

³⁴⁹³ Das Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge folgt dem traditionellen korinthischen Schema. Im Gegensatz zum Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge auf der Halsamphora des Nessos-Malers verfügt es lediglich über zwei Bänder, die sich jeweils unter der Lotosblüte und der Palmette zur Figur einer liegenden Acht verbinden, ein Motiv, welches in der Folgezeit kanonisch wird. Das Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge dieser Bauchamphora ist kein umlaufender Fries, sondern endet jeweils an den schwarz ausgemalten Henkelansätzen. Zur strukturellen Besonderheit dieses Friesbandes siehe auch im Folgenden den Abschnitt über das Dekor der Sophilos-Amphora in Jena.

Ein wesentlich komplizierteres Schema des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges zeigt ein Dinos des Gorgo-Malers, der horizontal umlaufend die Tierfriese in den unteren Gefäßzonen von der großformatigen Darstellung in der obersten Gefäßzone trennt. Hingegen zierte ein analoges Band wie im Dekor der Amphora E 817 umlaufend die Außenseite der Platte des Dinos-Ständers; siehe dazu die Abbildung bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 47-49. Hier haben sich zwei wesentliche Strukturmerkmale verändert: 1. Die Doppelmotive bestehen aus analogen vegetabilen Motiven. 2. Zwischen die Doppelmotive sind vierpassartige Motive eingestellt, die als Angelpunkte für die sich kreuzenden Bänder dienen. Durch diese beiden Änderungen wird zum einen auf die diagonal gleitsymmetrische Struktur verzichtet und zum anderen aufgrund der vierpassähnlichen Motive in den einzelnen Doppelmotiven – sieht man von ihrer Anbindung an die Bänder ab – eine Rotationssymmetrie im Auge des Betrachters erzeugt. Diese unterstreicht das umlaufende Moment der Bewegung in den handelnden Figuren, das sich seinerseits in einer um das Gefäß herumlaufenden Handlung äußert. Die Struktur des ornamentalen Frieses verhält sich also analog zur formalen Struktur des figural darstellenden Dekors.

³⁴⁹⁴ So findet sich ein einheitlicher alternierender Farbwechsel von Rot und Schwarz in den Palmetten, den Rosetten und den Spingenschwänzen.

des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges. Doch die zentralen bilateralen Symmetrieachsen in den großformatigen Dekorzonen der beiden Vasenseiten werden weniger durch die konkurrierenden bilateralen Symmetrieachsen beeinträchtigt, sondern mehr durch die gleitsymmetrischen Valenzen des Strahlenfrieses und des Tierfrieses, deren einzelne Motive keine bilateralsymmetrische Valenz besitzen, sowie durch die diagonal gleitsymmetrischen Valenzen der bilateralsymmetrischen Valenzen des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges in der Halszone. Hinzu treten die Rotationssymmetrien der zahlreichen finiten Rosetten-Motive im Tierfries und in den beiden großformatigen Dekorfeldern sowie im Fries des äußeren Rands der Gefäßlippe. Den Synchronisierungs- bzw. Einigungsbestrebungen auf eine dominierende symmetrische Struktur hin, wie sie in den großformatigen Tiergruppen und dem zentralen Motiv zum Ausdruck kommt, stehen also unterschiedliche symmetrische Strukturen in den peripheren Dekorzonentgegen, weshalb das Dekor vom Betrachter als äußerst heterogen³⁴⁹⁵ wahrgenommen wird. Trotz der Vielfalt in der Art der Gestaltung der Rosetten sind es dennoch vor allem die Füllornamente sowie die vegetabilen Motive des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges und die Rosetten-Reihung auf dem äußeren Lippenrand, welche im Auge des Betrachters zu einer Einheit des Dekors beitragen.

6.4.1.1.2. Schwarzgrundige Bauchamphora des späten Gorgo-Malers im Musée de l'Avallonnais Nr.50/Para 7,9 bis.³⁴⁹⁶

Abgesehen von der Zuschreibung zahlreicher Dekore auf hellem Vasengrund werden dem Gorgo-Maler nicht nur Dekore auf schwarzgrundigen Bauchamphoren mit abgeschlossenen Bildfeldern zugewiesen, sondern von einigen Vasenforschern wird ihm sogar – u. a. von Beazley³⁴⁹⁷ – die Erfindung bzw. Entwicklung dieser Dekorationsform zuerkannt. Wie die Analyse der Amphora im Louvre gezeigt hat, lässt der Gorgo-Maler in der großformatigen, zentralen Dekorzone auf beiden Vasenseiten jeweils die bilaterale Symmetrieachse der antithetischen Tiergruppe mit der zentralen Vertikalachse des Gefäßes zusammenfallen. Dies unterstützt im

³⁴⁹⁵ Die Heterogenität betrifft die formale Gestaltung, die symmetrische Struktur und die unterschiedliche, unregelmäßige polychrome Gestaltung in den großformatigen Motiven, die keinem regelmäßigen Farbwechsel unterworfen sind.

³⁴⁹⁶ Siehe dazu vor allem: Claude Rolley, Une amphore inédite du peintre de la gorgone, BCH 85, 1961, S. 539-543, insbesondere S. 540 Abb. 1-2; siehe dazu auch: Ingeborg Scheibler, Olpen und Amphoren des Gorgomalers, JdI 76, 1961, S. 47.

³⁴⁹⁷ ABV, 15; siehe dazu auch: Bettina Kreuzer, Untersuchungen zu den attischen Pferdekopfamphoren, Babesch 73, 1998, S. 96. Boardman spricht hingegen nur davon, dass diese Dekorationsform im *Kreis* um den Gorgo-Maler entstanden ist: John Boardman, Athenian Black Figure Vases, London 1974, S. 17. Diese Vasen tragen in der Regel kein Dekor auf dem Hals und sind – abgesehen von dem hellgrundigen Feld im Vasenkörper – meist komplett gefirnisst. In einem gemäßigeren Dekorschema können jedoch Fuß und Hals auch hellgrundig belassen und mit einem Dekor versehen sein.

Auge des Betrachters die Wahrnehmung eines auf eine Vasenseite bzw. Vasenfläche hin orientierten Dekors, zumal auch die beiden vertikalen Henkel³⁴⁹⁸ in ihrer spiegelbildlichen Entsprechung diesen Aspekt der Zentrierung auf die Gefäßmitte noch unterstreichen. Mit der eindeutigen Kennzeichnung der Gefäßmitte einhergehen eine Betonung des Dekorzentrums und eine Vernachlässigung der Randpartien. Vermutlich ist es diese allmählich erworbene Fähigkeit, das Schwergewicht der Dekoration in die Mitte zu legen, welche den Gorgo-Maler und andere zeitgenössische Vasenmaler dazu veranlasst haben, den Gefäßgrund mit schwarzem Glanzton zu überziehen und lediglich auf einer oder auf beiden Vasenseiten ein helles tongrundiges, trapezförmiges Feld auszusparen.³⁴⁹⁹ In diesen Dekoren fällt die untere Begrenzung des Feldes zunächst mit dem breitesten Vasenumfang zusammen mit der Folge, dass die figurale Darstellung auf dem schwarzen Vasengrund zu schweben scheint. Doch bereits in den schwarzgrundigen Bauchamphoren-Dekoren des Sophilos entwickelt sich ein noch in den Dekoren des Amasis und des Exekias eingehaltenes kanonisches Verhältnis, nach welchem die Felder mit den figuralen Darstellungen etwa mit einem Drittel ihrer Gesamthöhe unter die Linie des breitesten Gefäßumfangs reichen.³⁵⁰⁰ Sowohl die vertikalen als auch die horizontalen weitgehend parallel geführten Feldgrenzen können aufgrund des Kontrastes zwischen dem hellen Tongrund des Feldes und dem schwarz gefirnissten Umfeld vom Betrachter als Linien wahrgenommen werden können.³⁵⁰¹ Gleichzeitig sorgen sie aufgrund ihrer Ausrichtung in Verbindung mit den flankierenden vertikalen Henkeln dafür, dass sich im Auge des Betrachters eine bilaterale sowie eine sich mit dieser Achse kreuzende horizontale Symmetrieachse ausbilden. Als Folge dieser Kreuzung entwickelt sich im Auge des Betrachters ein Zentrum in diesem abgegrenzten Feld. Diese Konstituierung einer Mitte aufgrund von Symmetrien, die sich aus den farblich kontrastierenden Rahmungen entwickeln, kann analog zu der Ausbildung eines Zentrums in einer Metope, die von zwei bilateralsymmetrischen Triglyphenpaneelen flankiert wird, angesehen werden. Doch im Gegensatz zu der Genese und der Entwicklung des

³⁴⁹⁸ Im Gegensatz zu den Henkeln der Halsamphoren, die an der Schulter des Gefäßes ansetzen und im mittleren oder sogar oberen Halsbereich enden, setzen die Henkel der frühen Bauchamphoren meist etwas oberhalb des breitesten Umfangs an und enden ebenfalls in der Halsmitte, mitunter jedoch bereits am Halsansatz. Aufgrund des tieferen Henkelansatzes kann der Betrachter die bilaterale Symmetrieachse der beiden Gefäßseiten leichter und eindeutiger wahrnehmen.

³⁴⁹⁹ Es erscheint wenig hilfreich für eine Untersuchung über die Entwicklung der figuralen Darstellungen dieser Zeit, wenn Scheibler die *neubegrenzte Fläche* auf den Bauchamphoren einfach als gegeben hinnimmt, ohne nach den Ursachen für diese Entwicklung zu fragen. Stattdessen sieht sie die Orientierung auf die Bildmitte lediglich als eine Folge des neuen Bildfeldes; siehe dazu: Ingeborg Scheibler, *Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst*, Regensburg 1960, S. 59.

³⁵⁰⁰ Ingeborg Scheibler, *Olpen und Amphoren des Gorgomalers*, JdI 76, 1961, S. 43.

³⁵⁰¹ Das Lineare dieser Beziehung wird häufig durch eine Umrahmung des Bildfeldes durch rote oder schwarze Linien unterstrichen; siehe dazu u. a. die Abbildungen einer Pferdekopfamphora in Freiburg, deren Bildfelder von roten Linien umrahmt werden: Bettina Kreuzer, *Untersuchungen zu den attischen Pferdekopfamphoren*, Babesch 73, 1998, S. 96 Abb. 1-2.

Metopen-Triglyphenfrieses, die zunächst rein ornamental vonstatten geht, setzt man in den attischen Vasendekoren dieser Phase seit Beginn dieser Entwicklung stets anthropomorphe oder zoomorphe Figuren ein³⁵⁰², sodass es scheint, dass die Gewichtung des Zentrums bereits als so stark empfunden wird, dass das Einstellen asymmetrischer Figuren möglich ist.³⁵⁰³

Dies lässt sich bereits an dem frühen schwarzgrundigen Dekor der Bauchamphora des Typs B im Musée de l'Avallonnais³⁵⁰⁴ nachweisen, die auf beiden Seiten im hellgrundigen Bildfeld einen nach rechts ausgerichteten, mit den Vorderpfoten liegenden³⁵⁰⁵ Löwen zeigt.³⁵⁰⁶ Der Schwanz ist wie bei den beiden antithetischen Löwen im Dekor der Amphora im Louvre E 817 zwischen den Hinterbeinen nach vorn geführt und dreht sich unter dem Bauch des Löwen c-förmig ein, wobei die Schwanzspitze diagonal aufwärts zeigt. An ornamentalen Elementen finden sich in diesem Dekor nur eingestellte Füllornamente innerhalb der Bildfelder. Dabei handelt es sich in sämtlichen Fällen um finite rotationssymmetrische Motive. Zwei recht großformatige Blattrosetten³⁵⁰⁷ mit unterschiedlicher Blattzahl³⁵⁰⁸ und doppelt geritztem Kern füllen zusammen mit drei wesentlich kleineren Vierpass-Rosetten, die sich aus vier schwarzen, nahezu kreisförmigen Flächen konstituieren, das Feld.³⁵⁰⁹ Die eine der beiden Blattrosetten besetzt die ausgesparte hellgrundige Fläche zwischen den Vorderpfoten und dem Kopf eingestellt, weshalb dieser Teil der Vasenfläche gut gefüllt ist, zumal sowohl die Vorderpfoten als auch die Mähne des Oberkopfes den vertikalen rechten Bildrand fast berühren. Frei in die

³⁵⁰² Am häufigsten sind die sogenannten Pferdekopfamphoren, bei denen eine Pferdeprotome im Bildfeld sitzt; siehe dazu vor allem: Bettina Kreuzer, Untersuchungen zu den attischen Pferdekopfamphoren, *Babesch* 73, 1998, S. 95-114. Siehe dazu auch: Ann Birchall, *Attic Horse-Head Amphorae*, *JHS* 92, 1972, S. 46-63. Zur Frage der Ikonographie dieser Dekore und ihre eventuelle Bedeutung im sepulkralen Kontext siehe vor allem: Ludolf Malten, *Das Pferd im Totenglauben*, *JdI* 29, 1914, S. 179-255, insbesondere S. 221 Abb. 15.

³⁵⁰³ Ein ähnliches Phänomen findet sich später auch in römischen Wanddekoren des vierten Stils.

³⁵⁰⁴ Claude Rolley, *Une amphore inédite du peintre de la gorgone*, *BCH* 85, 1961, S. 540 Abb. 1-2.

³⁵⁰⁵ Im Gegensatz zu einer weiteren Bauchamphora aus der Spätzeit des Gorgo-Malers im Louvre Camp. 10620 [ABV 9,8], die auch einen sitzenden Löwen, jedoch mit weit nach rechts eingebogenen Hinterbeinen zeigt, sind die Hinterbeine in der Amphora im Musée de l'Avallonnais nur bis zum Kniegelenk eingeknickt und der Oberschenkel steht noch senkrecht, sodass der hintere Teil des Löwenkörpers noch im Stand zu sein scheint. Die horizontale Anlage der Rückenpartie signalisiert jedoch auch in diesem Fall dem Betrachter, dass es sich um ein Liegemotiv handelt; siehe dazu die Abbildungen der Amphora aus dem Louvre bei: Ingeborg Scheibler, *Olpen und Amphoren des Gorgomalers*, *JdI* 76, 1961, S. 3 Abb. 3-4.

³⁵⁰⁶ Claude Rolley, *Une amphore inédite du peintre de la gorgone*, *BCH* 85, 1961, S. 539.

³⁵⁰⁷ Die Höhe jeder der beiden Blattrosetten entspricht in etwa der Höhe des Löwenkopfes.

³⁵⁰⁸ Die vor der Brust des Löwen eingestellte Blattrosette enthält vierzehn Blätter, die über dem Rücken des Löwen eingestellte Blattrosette hingegen nur dreizehn Blätter.

³⁵⁰⁹ Im Gegensatz zu den Blattrosetten, die aufgrund der unregelmäßigen Anordnung ihrer Blätter lediglich über eine Rotationssymmetrie verfügen, zeichnen sich die Vierpass-Rosetten auch durch eine bilateral- und horizontal-symmetrische Valenz aus. Im Löwendekor der Bauchamphora im Louvre Camp. 10620 hat man hingegen auf den Einsatz großformatiger Blattrosetten verzichtet und sich auf die Vierpass-Rosetten mit höheren Symmetriewertigkeiten beschränkt; siehe dazu Ingeborg Scheibler, *Olpen und Amphoren des Gorgomalers*, *JdI* 76, 1961, S. 3 Abb. 3-4. Abgesehen von einer Vierpass-Rosette unterhalb des geöffneten Löwenmauls bilden die restlichen fünf Vierpass-Rosetten eine Formation, die am linken Rand des Feldes über dem unteren Rückenteil des Löwen beginnt und in ihrem Verlauf den Kontur des Löwenrückens und des Löwenhalses als Linie widerspiegelt.

Fläche eingestellt ist hingegen die zweite Blattrosette, die gleichsam über der mittleren Rückenpartie des Löwen zu schweben scheint. Die erste der drei Vierpass-Rosetten flankiert diese schwebende Rosette von links, die zweite, etwas höher als die erste, flankiert sie von rechts, während die dritte Vierpass-Rosette in der rechten oberen Ecke des hellgrundigen Feldes sitzt. Obwohl der Kontur des sitzenden Löwen asymmetrisch gestaltet ist, lassen sich sowohl ein Zentrum der Darstellung als auch korrespondierende Seiten aufweisen. Bildet man mit Hilfe der beiden vertikalen Henkel eine fiktive vertikale Gefäßachse aus, so schneidet diese den Rücken des Löwen etwa in Höhe der letzten Strähne der geritzten Mähne. Auch in malerischer Hinsicht, aufgrund der aufwendigen geritzten Kennzeichnung des Löwen im Bereich des Oberkörpers, des Halses und des oberen Rückens, im Gegensatz zu der flächig schwarz ausgemalten, detaillosen unteren Rückenpartie, präsentiert sich der Löwe dem Betrachter als zweigeteilte Figur. Diese Zweiteilung wird durch die unterschiedliche Position der Vorder- und Hinterbeine noch verstärkt. Des Weiteren lässt sich eine Diagonale von den Hinterpfoten bis zu den Ohren des Löwen aufzeigen. Auch bei dieser Strecke liegt die Mitte etwa in Höhe der letzten Strähne der Mähne. Da darüber hinaus auch die horizontale Linie des Rückens auf einer Höhe mit den beiden Henkelansätzen und daher die Mitte dieser Strecke ebenfalls in Höhe der letzten Strähne der Mähne liegt, verortet der Betrachter das Zentrum der Löwenfigur in diesem Bereich. Betrachtet man – angeregt durch die finiten rotationssymmetrischen Füllmotive – den Löwen unter dem Aspekt einer rotationssymmetrischen Figur, so konstituieren sich sein Kopf, seine Vorder- und seine Hinterbeine als Hasten einer zwar nicht axial symmetrischen, jedoch rotationssymmetrischen Figur, welche die analoge Struktur eines dreiteiligen Windrades besitzt. Daher harmoniert – unter dem strukturellen Aspekt einer rotationssymmetrischen Valenz betrachtet – die Löwenfigur mit den großfigurigen Rosetten.³⁵¹⁰

6.4.1.2. Halsamphora des Eleusis-Malers in Eleusis Inv. 767/ABV 21.1/Para 13,1³⁵¹¹

Sowohl der Typus der Halsamphora als auch das Dekor wandeln sich in dieser frühen Phase der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei. Die Form des Vasenkörpers verengt sich eiförmig

³⁵¹⁰ Sowohl die Vorder- als auch Hinterbeine sind jedoch eher parallel gesetzt als in der Löwenfigur der Bauchamphora im Louvre Camp. 10620, und daher kann der Löwe nicht als rotationssymmetrische Figur betrachtet werden. Es ist auffällig, dass sich in diesem Dekor auch keine rein rotationssymmetrischen Motive wie Blattrosetten befinden, sondern lediglich Vierpass-Motive. Diese auch axialsymmetrischen Motive korrespondieren eher mit der horizontalen Linie des ruhenden Löwen als rein rotationssymmetrische Motive.

³⁵¹¹ Eleni Karydi, Schwarzfigurige Lutrophoren im Kerameikos, AM 78, 1963, Beilage 39, 6.

und wird dadurch schmaler. Auch der Hals wird stark gelängt und es prägen sich schmal anliegende Bandhenkel aus.³⁵¹² Da das figural darstellenden Dekor³⁵¹³ dieses Vasentypus³⁵¹⁴ u. a. meist auch Szenen bzw. Figuren zeigt, die sich auf Hochzeit oder Tod beziehen, werden derartige Gefäße mit dem literarisch überlieferten Gefäßtypus der Lutrophore, einem Gefäß, welches für das Aufbewahren des Wassers während des Heiratsrituals und auch des Begräbnisrituals genutzt wurde, in Verbindung gebracht.³⁵¹⁵ Zwar ist dem Gorgo-Maler selbst kein Dekor dieses Typus einer Halsamphora zugeschrieben³⁵¹⁶, doch von einigen anderen zeitgenössischen Vasenmalern sind derartig dekorierte Halsamphoren erhalten, u. a. auch eine Halsamphora aus Eleusis, die daher mit einem Notnamen dem Eleusis-Maler zugeschrieben wird. Ihm sind mittlererweile noch sechs weitere Gefäße bzw. Gefäßfragmente zugeordnet worden.³⁵¹⁷

Über dem schwarz gefirnissten Fuß, der durch einen schmalen, horizontal umlaufenden tongrundigen Streifen vom Vasenkörper abgesetzt ist, sitzt ein Strahlenfries³⁵¹⁸ mit steil ansteigenden und sich dabei stark verschmälernden, hoch in den Vasenkörper hinaufragenden Strahlen (1), die durch eine horizontal umlaufende Streifensequenz (2)³⁵¹⁹ von dem darüber folgenden Tierfries (3) mit sechs Sirenen³⁵²⁰ abgetrennt werden. Die sechs Sirenen sind jedoch nicht in eine Richtung ausgerichtet, sondern jeweils zwei sind einander zugewandt und bilden eine antithetische Gruppe³⁵²¹, d. h. der Tierfries konstituiert sich aus drei antithetischen Gruppen. In die freie Fläche zwischen den Sirenen sind recht unpräzise gemalte Punktrosetten in unterschiedlicher Größe und mit unterschiedlicher Punktzahl weitgehend in unsystematischer Weise als Füllornamente eingestellt. Lediglich die beiden Rosetten, die jeweils zwischen den Füßen eines antithetischen Paares sitzen, liegen in beiden Fällen auf der Linie der bilateralen Symmetrieachse der dazugehörigen antithetischen Gruppe. Über einer schmalen schwarzen Trennungslinie (4) folgt eine weitere, mit Tierfiguren gefüllte Zone (5), die etwa die gleiche Höhe

³⁵¹² Dennoch handelt es sich um keine vollständig standardisierte Gefäßform, sondern es können starke Abweichungen vorhanden sein; siehe dazu vor allem: Charikleia Papadopoulou-Kanellopoulou, *Hiero tes Nymphes*, Athen 1997, S. 217f.

³⁵¹³ Zur Art der Dekoration siehe vor allem: Charikleia Papadopoulou-Kanellopoulou, *Hiero tes Nymphes*, Athen 1997, S. 219ff.

³⁵¹⁴ Eine große Menge derartig dekorierte Amphoren wurde im Nymphenheiligtum der Akropolis gefunden; siehe dazu vor allem: Charikleia Papadopoulou-Kanellopoulou, *Hiero tes Nymphes*, Athen 1997.

³⁵¹⁵ Eleni Karydi, *Schwarzfigurige Lutrophoren im Kerameikos*, AM 78, 1963, S. 90.

³⁵¹⁶ Auf der Agora wurden lediglich einige Fragmente einer Halsamphora gefunden, deren Dekor der Malweise des Gorgo-Malers nahesteht: ABV 12,26.

³⁵¹⁷ Para 13.

³⁵¹⁸ Die einzelnen Strahlen ragen mitunter sogar in die nächste Dekorzone hinein.

³⁵¹⁹ Diese Sequenz besteht aus einem breiteren schwarzen Streifen, der von zwei dünnen roten Linien flankiert wird.

³⁵²⁰ Haartracht, Flügel und Schwänze sind jeweils in mehrere Kompartimente unterteilt, die abwechselnd Rot und Schwarz zeigen. Die vorderen Körperpartien bis zu den Flügelansätzen sind völlig in Rot gehalten.

³⁵²¹ Die Sirenen stehen sehr dicht nebeneinander, sodass sich sowohl ihre Nasen als auch ihre Schwänze beinahe berühren.

wie die darunter liegende Zone (3) besitzt. Obwohl die Tierfiguren daher auch etwa die gleiche Größe wie die Figuren der Zone (3) besitzen, finden aufgrund der schmalen Schulterzone, deren Fläche darüber hinaus auch durch die Ansätze der beiden vertikalen Henkel verkleinert ist, lediglich zwei antithetische Tiergruppen, eine Löwen- (5a)³⁵²² und eine Sphingengruppe (5b)³⁵²³ jeweils zwischen den beiden Henkeln Platz. Im Gegensatz zu den beiden Sphingen (5b), die – analog der Sirenengruppen in Zone (3) – einander zugedreht sind, wenden die beiden antithetischen Löwen (5a) ihre Köpfe voneinander ab und blicken stattdessen in die Richtung des jeweiligen Henkels.³⁵²⁴ Auch in dieser Zone (5) besetzen Punktrosetten als Füllornamente wahllos – abgesehen von den beiden Rosetten, die jeweils zwischen den Füßen der beiden antithetischen Figurengruppen stehen – die Fläche. Über einem weiteren schmalen schwarzen Strich (6) beginnt der Bereich des stark gelängten Halses, dessen Höhe fast der doppelten Höhe der beiden Tierfriese entspricht. (7). Die Flächen auf beiden Vasenseiten (7a, 7b) sind von zwei weiblichen Figuren³⁵²⁵ belegt, die sich in antithetischer Manier dicht gegenüberstehen.³⁵²⁶ Die Punktrosetten, die auch hier in die freien Flächen eingestellt sind, wirken weniger zufällig platziert als die Punktrosetten in den beiden Tierfriese. Jeweils eine Rosette ist auf der Linie der bilateralen Symmetrieachse eingestellt, die zwischen den beiden weiblichen Figuren verläuft, und die anderen Rosetten sitzen jeweils auf einer vertikalen Linie, die parallel zu einem der Rückenkonturen der weiblichen Figuren verläuft. Eine Rosetten-Reihung bildet auch den äußeren Abschluss der Gefäßlippe.

Das gesamte Dekor dieses Gefäßes zeichnet sich durch eine konsequente Ausbildung bilateral symmetrischer Valenzen aus. Gleitsymmetrische Valenzen finden sich lediglich an den beiden Enden des Dekors. Doch in beiden Fällen wird die gleitsymmetrische Valenz durch die eigene, im einzelnen ornamentalen Motiv selbst vorhandene symmetrische Valenz überdeckt bzw.

³⁵²² Analog zu der zweifarbigen Gestaltung der Sirenen sind auch die Strähnen der beiden Löwenmähen alternierend in Rot und Schwarz gehalten. Darüber hinaus sind zwei diagonal gesetzte rote Streifen jeweils in die Flanken der beiden Löwen eingefügt.

³⁵²³ Analog zu den Körpern der Sirenen bedeckt auch die Körper der Sphingen ein Rot, die Flügel und Haare hingegen alternieren in Rot und Schwarz.

³⁵²⁴ Zwar fehlen einige Fragmente, doch es hat den Anschein, als ob die Drapierungen der Schwänze bei beiden Figuren innerhalb einer Figurengruppe unterschiedlich sind.

³⁵²⁵ Jede der vier weiblichen Figuren trägt ein langes Gewand, das in mehrere vertikale Kompartimente aufgeteilt ist, alternierend in Schwarz und Rot. Sie haben ihre in lange Ärmel gehüllten Arme etwa auf 90° erhoben und einander zugewandt. Hochaufgerichtet stoßen sie mit ihren Schädelkalotten an die obere horizontal begrenzende Linie. Ihr langes, weit auf den Rücken herabfallendes Haar wird um die Stirn herum von einem Band gehalten. Sie stehen wesentlich dichter voneinander als die beiden antithetischen Tiergruppen in der Zone unter ihnen, vielleicht ebenso dicht wie die Sirenen der drei Sirenengruppen in Zone (3).

³⁵²⁶ Soweit der Erhaltungszustand es zulässt, scheinen die beiden Gruppen weitgehend analog gestaltet zu sein, doch von der linken Figur der B-Seite (7b) fehlt die vordere obere Partie, mithin der Bereich, in welchem sie mit ihrem Pendant in Kontakt kommt. Darüber hinaus zeigen die Gewänder eine leicht abgewandelte Aufteilung.

zurückgedrängt. Im Fall des Strahlenfrieses ist es die bilateral symmetrische Valenz der einzelnen Strahlen, die aufgrund ihrer symmetrischen Korrespondenz mit den figural darstellenden Dekoren im Auge des Betrachters stärker wahrgenommen wird als die gleitsymmetrische Valenz des Frieses insgesamt. Daher wirkt das Dekor bereits von der Basis des Vasenkörpers an sehr statisch. Auch die gleitsymmetrische Valenz des Rosetten-Frieses insgesamt am oberen Ende des Vasendekors verliert durch den Eigenwert der rotationssymmetrischen Valenz der einzelnen Rosetten im Auge des Betrachters an Gewicht. Zumal die Rotationssymmetrie der in den Fries integrierten Rosetten des Frieses durch analoge Symmetrievalenzen der zahlreichen Rosetten, die als Füllornamente in die drei figural darstellenden Zonen eingestellt sind, aufgrund dieser strukturellen Korrespondenzen gestärkt wird. Zwar zerstören diese rotationssymmetrischen Korrespondenzen einerseits den gleitsymmetrischen Aspekt des obersten Frieses, doch andererseits sind sie im Auge des Betrachters nicht stark genug, die Priorität der bilateral symmetrischen Valenzen, die sich – abgesehen vom Rosetten-Fries am äußeren Rand der Gefäßlippe – in sämtlichen Dekorzonen, unabhängig davon, ob es sich um rein ornamentale oder figural darstellende Zonen handelt, konstituieren, zu verhindern. Darüber hinaus wird die strukturelle Vereinheitlichung dieses Dekors durch eine analoge, sehr flächig dargebotene Farbigkeit in allen drei figural darstellenden Zonen unterstützt.

Da die einzelnen Punktrosetten recht klein gehalten sind und daher ihre Rotationssymmetrien nur sehr begrenzt wahrgenommen werden, unterstützen sie formal – analog zur polychromen Gestaltung – die dekorative Einheit dieses Dekors.

6.4.1.3. Dekore des Sophilos

6.4.1.3.1. Bauchamphora des Sophilos (590-570) in Jena Inv. 178 /Para 18,7.³⁵²⁷

Der vermutlich zum Teil gleichzeitig mit dem Gorgo-Maler und zum Teil noch etwas länger tätige Vasenmaler Sophilos, der erste namentlich bekannte attische Vasenmaler³⁵²⁸, hat – dies zeigen zumindest die erhaltenen Vasen und Vasenfragmente – keine vollständig schwarzgründigen Bauchamphoren, die nur ein hellgrundiges Feld auf jeder Vasenseite besitzen, dekoriert. Stattdessen benutzt er in seiner frühen Phase³⁵²⁹ das hellgrundige Dekorschema der Bauchamphora Lovre 817 des Gorgo-Malers, jedoch in modifizierter Form.

³⁵²⁷ Güven Bakir, Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil, Mainz 1981, Taf. 11-12; Ingeborg Scheibler, Olpen und Amphoren des Gorgomalers, JdI 76, 1961, S. 39 Abb. 40; eine farbige Abbildung der A-Seite findet sich bei: Verena Paul-Zinserling, Mediterrane Kunstlandschaften, Die Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Antike Welt: 30, 1999, S. 275 Abb. 3.

³⁵²⁸ Güven Bakir, Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil, Mainz 1981, S. 1.

³⁵²⁹ Zur frühen Phase des Sophilos siehe: Güven Bakir, Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil, Mainz 1981, S. 15-23, insbesondere S. 18.

Über dem nicht zugehörigen schwarz gefirnissten Fuß³⁵³⁰ erhebt sich kein doppelter, sondern ein einfacher, steiler Strahlenfries (1), dessen schwarze Strahlen so schmal, fast strichförmig gehalten sind, dass in dieser Zone der ausgesparte helle Vasengrund dominiert. Darüber folgt ein breiter schwarzer Streifen (2)³⁵³¹, der gleichzeitig auf der einen Vasenseite als Grundlinie für ein antithetisches Löwenpaar (3a) und auf der anderen Vasenseite für ein antithetisches Sirenenpaar (3b) in der darüber liegenden Zone (3) dient. Analog dem Löwenpaar im Dekor der Amphora im Louvre sitzen auch diese Löwen mit rückwärts gewandten Köpfen. Doch beide Löwen sind nicht genau spiegelbildlich dargestellt, da der Schwanz des linken Löwen sich hinter seinem Rücken in einer aufrechten S-Form drapiert, wohingegen der Schwanz des rechten Löwen analog dem anderen Löwenpaar in einer C-Form zwischen seinen Vorder- und Hinterbeinen eingerollt ist. Auch in diesem Feld sind Blattrosetten, acht an der Zahl und in drei unterschiedlichen Größen sowie jeweils mit unterschiedlicher Blattzahl, in die Fläche eingestellt. Drei unterschiedlich große Rosetten mit unterschiedlicher Blattzahl, die übereinander die ausgesparte Fläche zwischen den beiden antithetischen Löwen besetzen, markieren die vertikale Mittelachse, die sowohl in Bezug auf das Gefäß als auch das Dekor mit der bilateralen Symmetrieachse zusammenfällt.³⁵³² Eine der drei größten Rosetten belegt die Fläche zwischen den Vorderbeinen der beiden Löwen, die kleinste Rosette sitzt in Höhe der Brustpartien beider Löwen und eine mittelgroße Rosette schwebt unter der oberen horizontalen Begrenzung zwischen den beiden Löwenköpfen. Die beiden anderen der drei großformatigen Rosetten flankieren dicht an den beiden vertikalen Feldbegrenzungen, jeweils in Höhe des Henkelansatzes die nach außen gewandten Köpfe der Löwen. Sowohl aufgrund ihrer Nähe zu den Figuren als auch aufgrund ihrer Nähe zu Teilen des Gefäßkörpers kann das Auge des Betrachters sie zu dem umgebenden Dekorbereich sowie zur Gefäßform in Beziehung setzen. Von den drei mittelgroßen Rosetten ist eine ebenfalls dicht am linken Henkelansatz, über dem s-förmig aufgestellten Schwanz des linken Löwen eingestellt. Die beiden anderen mittelgroßen Rosetten sitzen etwa in einer Höhe, dicht unter der oberen horizontalen Begrenzung, die eine zwischen den außwärts gedrehten Köpfen der beiden Löwen, die anderen in der oberen rechten Ecke des Feldes. Die Position der einen der beiden kleinsten Rosetten war bereits angegeben worden, sie ist zwischen den beiden Löwen, und zwar am unteren Ende ihrer Mähnen, eingestellt. Die andere der beiden kleinsten Rosetten sitzt etwas oberhalb der Begrenzung zwischen Mähne und Oberkörper. Der Betrachter kann eine fiktive diagonale Linie zur zweiten der

³⁵³⁰ Güven Bakir, *Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil*, Mainz 1981, S. 66.

³⁵³¹ Er besitzt die gleiche Breite wie der darunterliegende Strahlenfries.

³⁵³² Während die größeren Füllrosetten nicht nur über geritzte Blätter, sondern auch über einen im Kontur geritzten Kern verfügen, haben die beiden kleinsten Rosetten keinen flächig ausgedehnten Kern, sondern dieser wird nur als Kreuzpunkt der Blattritzungen angedeutet.

beiden kleinen Rosetten ziehen, die – wie bereits erwähnt – als mittlere Rosette in der vertikalen Rosetten-Reihe steht, welche zugleich die fiktive vertikale Gefäßachse bzw. die bilaterale Symmetrieachse der antithetischen Löwengruppe bezeichnet. Daher sind die beiden kleinsten Rosetten mehrfach in Linienbezüge eingebunden. Das Gleiche gilt auch für die drei größten Rosetten. Zunächst werden bei einer Betrachtung die beiden flankierenden Rosetten in das horizontale Liniensystem des Gefäßes eingebunden. Da sich jedoch nicht nur eine horizontale Linie von Henkelansatz zu Henkelansatz ziehen lässt, sondern da sich jede der beiden Rosetten auch mit der dritten großen Rosette verbinden lässt, welche die Fläche zwischen den Vorderbeinen der beiden Löwenfiguren besetzt, konstituieren sich allmählich in der Wahrnehmung auch zwei diagonale Linien. Diese führen von der vertikalen Mittelachse des Gefäßes etwas unterhalb des größten Vasenumfangs zu den beiden Henkelansätzen. Darüber hinaus sind auch zwei der drei mittelgroßen Rosetten in zwei unterschiedliche Linienführungen eingebunden. Abgesehen von der horizontalen Linie, welche die mittlere und die rechte Rosette parallel zur oberen horizontalen Begrenzung bilden, konstituieren sich die linke und die mittlere Rosette zusammen mit der linken der beiden kleinsten Rosetten darüber hinaus zu einer Diagonalen.³⁵³³ Diese linearen Bezugssysteme, die sich mit Hilfe der Rosetten als Bezugspunkte konstruieren lassen, und die entweder mit den Gefäßachsen und/oder mit Teilen der großformatig figural darstellenden Komposition korrespondieren, unterscheiden sich aufgrund ihrer strukturellen Funktion grundlegend von den korinthischen Füllornamenten, bei denen sich dergleichen Beziehungen nicht nachweisen ließen.³⁵³⁴

Auf der gegenüberliegenden Vasenseite (3b) stehen sich – analog zu den beiden antithetischen Löwen der Vorderseite – ebenfalls zwei antithetische Figuren, zwei Sirenen,³⁵³⁵ gegenüber, jedoch im Gegensatz zu den beiden antithetischen Löwen sind ihre Köpfe einander zugewandt.³⁵³⁶ Ihre kompakten Körper füllen einen großen Teil der Fläche des hellgrundigen

³⁵³³ Natürlich lassen sich weitere Diagonallinien ziehen, wenn man unterschiedlich große Rosetten in den seitlichen Arealen miteinander verbindet, doch wären dies dann eher zufällige Linien, da sie weder mit der Gefäßform noch mit dem figural darstellenden Dekor korrespondieren. Daher wird darauf verzichtet.

³⁵³⁴ Auch andere Gefäßdekore des Sophilos zeigen, dass Sophilos in der Regel die Füllornamentik dazu benutzt, um strukturelle Beziehungen zwischen den einzelnen Figuren und zwischen Figur und Gefäß für den Betrachter sichtbar zu machen; siehe dazu u. a. den Tierfries auf einer Dreifußpyxis in Boston, in welchem einige Rosetten die bilaterale Symmetrieachse zwischen antithetischen Tierfiguren betonen: Güven Bakir, *Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil*, Mainz 1981, Taf. 26-28. Vergleiche dagegen den willkürlichen Einsatz von Rosetten als Füllornamenten im Tierfries einer korinthischen Schale des sogenannten Berliner Malers in Leyden bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 73,1a-1b.

³⁵³⁵ Während die Beine, die beiden Körper sowie die Flügel und Schwänze analog gezeichnet sind, unterscheiden sich die beiden Sirenen hinsichtlich ihrer Haartracht. Bei der linken Sirene ist das Haar ab Ohrhöhe in drei schmale Strähnen abgeteilt, bei der rechten Sirene hingegen wird das Haar nach unten breiter und teilt sich erst in Höhe des Halsansatzes in drei dicke Strähnen.

³⁵³⁶ Ein vermutlich um die gleiche Zeit entstandenes Dekor einer Bauchamphora im Louvre E 819 zeigt ebenfalls in einem Bildfeld zwei antithetische Sirenen und im anderen Bildfeld zwei antithetische Sphingen. Während in

Feldes. Lediglich eine schmale hellgrundige Fläche trennt ihre konvex gewölbten Bäuche voneinander und ihre sichelförmig aufgestellten Flügel, deren Konturen die Form der Henkel wieder aufnehmen, berühren beinahe die jeweiligen vertikalen Feldbegrenzungen. Die beiden einzigen Füllornamente dieses Feldes, zwei unterschiedlich große Blattrosetten, besetzen beide die vertikale Gefäßachse bzw. die bilaterale Symmetrieachse der beiden antithetischen Sirenen.³⁵³⁷ Die größere der beiden Rosetten belegt die freie Fläche zwischen dem jeweils vorgestellten Bein der beiden Sirenen, die kleinere Rosette befindet sich auf Halshöhe, unterhalb der Gesichter der beiden Sirenen.

Den Halsbereich besetzt auf beiden Vasenseiten – jeweils von Henkel zu Henkel laufend – ein Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge, dessen Struktur der Betrachter als zwei Bänder wahrnimmt, die sich jeweils in dem Zwischenraum, der sich zwischen der Unterseite der Lotosblüte und der Unterseite der Palmette, den beiden Komponenten des Doppelmotivs, ausbilden. Das Kreuzen der Bänder in Form einer liegenden Acht, welches auch im Dekor des Gorgo-Malers auftritt, stellt eine Neuerung, zum einen gegenüber der korinthischen Ausbildung des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges, zum anderen gegenüber der Gestaltung des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges in der Halsamphora des Nessosmalers dar. Da es darüber hinaus insbesondere für die Vasendekore der Folgezeit stilbildend wird, soll es an dieser Stelle genau analysiert werden. Der relativ breite Hiatt, der sich zwischen den beiden vegetabilen Komponenten ausbildet, steht im Gegensatz zu den korinthischen Dekoren mit Lotos-Palmetten-Rankengeschlingen, in denen zwischen dem Lotosblüten- und Palmettenboden bei der Konstituierung der Doppelmotive lediglich so viel Zwischenraum bleibt, dass sich die Voluten der Palmette so weit entwickeln können, um sich mit den Voluten der diagonal gegenüberstehenden Palmette verbinden zu können. Aufgrund der Breite der Fläche, welche im Bauchamphoren-Dekor des Sophilos für die Kreuzung der beiden Bänder zur Verfügung steht, erfährt die Bandkreuzung im Auge des Betrachters ein neues Gewicht, wird zum Blickpunkt dieser Dekorzone und reduziert dadurch gleichzeitig den visuellen Rang der beiden oben und unten flankierenden vegetabilen Motive. Eine Kreuzung der Bänder findet zwar auch in dem Lotos-

dem Feld der beiden antithetischen Sphingen eine Rosette analog auf der Linie der vertikalen Gefäßachse bzw. auf der Linie der bilateralen Symmetrieachse der beiden antithetischen Figuren steht, sitzt auf der anderen Gefäßseite eine nach rechts ausgerichtete kleinformatige Sphinx zwischen den beiden Sirenen. Abgesehen davon, dass dieses Motiv beide Bildfelder motivisch miteinander verbindet, verunklärt es strukturell im Auge des Betrachters die bilaterale Symmetrieachse, stärkt jedoch gleichzeitig das Zentrum des Bildfeldes. In den anderen Dekorzonen unterscheiden sich die beiden Vasen jedoch voneinander. So sitzen die einzelnen Strahlen des Strahlenfrieses an der Basis des Vasenkörpers wesentlich dichter als im Dekor der Bauchamphora in Jena. Darüber hinaus verzichtet man in der Halszone auf ein ornamentales Dekor und firnisst lediglich schwarz; siehe dazu die Abbildungen bei: Güven Bakir, *Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil*, Mainz 1981, Taf. 13-14.

³⁵³⁷ Wie bereits die Analyse der Dekore des Gorgo-Malers ergeben hat, orientieren sich die Rosetten stets an wichtigen Symmetrielinien oder sie verlaufen analog zu wichtigen Gefäßlinien. Dies unterscheidet die attischen Vasendekore grundsätzlich von den korinthischen Vasendekoren.

Palmetten-Rankengeschlinge statt, welches den Halsbereich der Nessos-Amphora ziert, doch die analoge Kreuzung zwischen den beiden vegetabilen Komponenten des Doppelmotivs erhält im Auge des Betrachters nicht das gleiche Gewicht wie in dem Dekor des Sophilos, da es sich nicht um die einzigen Kreuzungen zwischen den Doppelmotiven handelt. Darüber hinaus endigen die Voluten der Palmetten im Dekor der Nessos-Amphora frei und werden nicht in die Bandstruktur eingebunden und diese freien, eingerollten Enden lenken das Auge des Betrachters weg von der Mitte des Dekors, hin zu den beiden horizontalen Seiten. Die Reduzierung der Band-Variationen im Bauchamphora-Dekor des Sophilos und die Stringenz in der Bandführung führen das vagabundierende Band-Element des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges in eine feste, trotz der noch vorhandenen diagonalen Gleitsymmetrie³⁵³⁸ recht statische wahrgenommene ornamentale Beziehung über. Darüber hinaus wirkt das Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge im Bauchamphora-Dekor des Sophilos auch in sich gefestigter auf den Betrachter als das vegetabile Geschlinge im Dekor des Nessos-Malers, da die Palmetten von den äußeren Kelchblättern der Lotosblüten umschrieben werden und dadurch gleichzeitig stärker in das vegetabile Band eingebunden werden. Diese Variante des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges ist jedoch nicht singulär, sondern findet sich analog nicht nur – wie bereits beschrieben – im Dekor des Gorgo-Malers, sondern auch in den zeitgenössischen korinthischen Vasendekoren.³⁵³⁹ Mit dem Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge endet die ornamental-figurale Gestaltung dieser Bauchamphora. Der obere Teil des Halsansatzes sowie die Außenseite der Lippe werden lediglich farblich kontrastiv gestaltet. Im Gegensatz zum oberen Abschnitt des Halsansatzes, der – ebenso wie die beiden Henkel – schwarz gefirnisst ist, bedeckt die Außenseite der Lippe rote Farbe und korrespondiert dadurch nicht nur mit den analog ausgemalten Teilflächen der Lotosblüten und Palmetten im Halsbereich und den roten Kernen der großformatigen, als Füllornamente eingesetzten Rosetten, sondern auch mit großen roten Farbflächen in den vier Tierfiguren.³⁵⁴⁰

³⁵³⁸ Die diagonale Gleitsymmetrie entsteht – wie bereits in den korinthischen Dekoren behandelt – auf Grund der gegenständigen Verbindung einer Palmette und einer Lotosblüte. Diese Doppelmotive drehen sich im folgenden Rapport jeweils um 180°, was im Auge des Betrachters beim Betrachten dieses Bandes als diagonale Gleitsymmetrie wahrgenommen wird.

³⁵³⁹ So findet sich das Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge als Schulterfries im Dekor eines etwa zeitgleich entstandenen mittelkorinthischen Kraters, dem sogenannten Eurytos-Krater im Louvre; siehe dazu die Abbildung bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. XI; siehe dazu auch die Abbildung eines rund um das Tondo mit einem Gorgo-Antlitz herumumlaufenden Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges in einer Schale des Taranto-Malers bei: Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates*, Berkeley u. a. 1988, Taf. 82, 1a.

³⁵⁴⁰ Dazu zählen die unteren Partien der Löwenkörper sowie die nicht von der schwarz geritzten Mähne bedeckten Halspartien der beiden Löwen ebenso wie die breiten roten Farbflächen in den Flügel- und Schwanzarealen der beiden Sirenen und ihre rotfarbenen Köpfe.

Im Gegensatz zum Dekor der Bauchamphora E 817 des Gorgo-Malers wirkt das Dekor dieser Bauchamphora insgesamt homogener und beruhigter. Selbst die Rotationssymmetrien der als Füllornamente eingestellten Rosetten gehen im Auge des Betrachters über in ein ruhiges Schweben auf der Stelle, da – wie die Analyse gezeigt hat – die Positionen sämtlicher Rosetten in konstruktive Linien des figural darstellenden Dekors und/bzw. der Gefäßachsen eingebunden sind. Darüber hinaus verstärkt sich aufgrund dieser Kontextuierung der ornamentalen Füllmotive mit dem figural darstellenden Dekor im Auge des Betrachters die Wertigkeit der bilateralen Symmetrieachse in der größten figural darstellenden Zone. Dies wiederum führt dazu, diese Zone als einen vollkommen statischen Dekorbereich wahrzunehmen. Trotz der Motiv-Reihung präsentiert sich auch der Strahlenfries an der Basis des Vasenkörpers als weitgehend bewegungsloses Band, da zwischen den einzelnen Strahlen ein großer Abstand besteht, sodass die vorhandene gleitsymmetrische Valenz in der Wahrnehmung zurücktritt. Lediglich im Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge des Halsbereichs kann sich eine diagonale Gleitsymmetrie ausbilden, jedoch lediglich im Bereich einer Verbindung zwischen fünf Doppelmotiven handelt. Da diese Zone darüber hinaus noch von antithetischen Henkeln gerahmt werden, tritt der dynamische Aspekt des vegetabilen Bandes im Auge des Betrachters hinter der stark ausgeprägten bilateral symmetrischen Valenz zurück, die sich ihm in der Wahrnehmung simultan als strukturelle Kongruenz der zentralen vertikalen Gefäßachse und der bilateralen Symmetrieachse der antithetischen Tierfigurengruppe präsentiert.

6.4.1.3.2. Dekor einer Lutrophoren-Amphora in Athen / Nationalmuseum

Inv. 991/ABV 38,2.³⁵⁴¹

Das Dekor der ca. 0,60 cm hohen Halsamphora bzw. Lutrophoren-Amphora setzt sich vom Fuß bis zur Lippe – jeweils durch ein oder mehrere horizontal umlaufende Linien voneinander getrennt – aus neun Dekorzonen zusammen, wobei lediglich der Rosetten-Fries³⁵⁴² dreimal in unterschiedlicher Breite³⁵⁴³ auf dem Gefäß wiederholt wird. Er findet sich am Fuß (1), oberhalb des Strahlenfrieses (3) und auf der Außenseite der Lippe (9). Darüber hinaus sind auch die Außenseiten der beiden Henkel mit sieben großformatigeren Rosetten³⁵⁴⁴ dekoriert. Auch als

³⁵⁴¹ Güven Bakir, *Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil*, Mainz 1981, Taf. 50-54.

³⁵⁴² Sämtliche Rosetten dieses Dekors sind Blattrosetten mit geritzten Blättern und einem doppelt geritzten Kern. Die Anzahl der Blätter ist unterschiedlich.

³⁵⁴³ Der breiteste Rosetten-Fries (1) bedeckt den Fuß, der schmalste Rosetten-Fries (3) sitzt über dem Strahlenfries (2) und der Rosetten-Fries mittlerer Breite bildet die oberste Dekorzone (9).

³⁵⁴⁴ Die Rosetten besitzen ungefähr die doppelte Größe der Rosetten, die den äußeren Rand der Gefäßlippe besetzen.

Füllornamente finden sich Rosetten in mäßiger Zahl in sämtlichen figural darstellenden Dekoren.³⁵⁴⁵ Wie üblich besetzt die Basis des Vasenkörpers ein Strahlenfries (2), dessen feine Strahlen nicht dicht nebeneinander entspringen, sondern es wird jeweils ein wenig Tongrund neben den einzelnen Strahlen stehen gelassen, wodurch der Fries sehr leicht und hell wirkt. Über dem Rosetten-Fries (3) füllen drei Tierfriese den gesamten Vasenkörper bis zum Halsansatz. Der unterste Tierfries (4) konstituiert sich aus sechs Figuren: Eine antithetische Sirenen-Gruppe (4a) besetzt die Mitte der deklarierten A-Seite³⁵⁴⁶. An der linken Seite der antithetischen Gruppe wendet sich ein Eber nach links von der Gruppe ab und von der rechten Seite läuft ein nach links ausgerichteter Panther, der seinen Platz unterhalb der Henkelzone einnimmt, auf die antithetische Gruppe zu. Die gegenüberliegende B-Seite wird hingegen nicht analog von einer antithetischen Gruppe, sondern vom Prinzip der Reihung geprägt, da eine Sirene und ein Panther – beide nach rechts ausgerichtete Figuren – die Mitte der Vasenseite (4b) besetzen.³⁵⁴⁷ Reihung und antithetische Gestaltung halten sich daher in diesem Fries die Waage. Auch der darüber liegende Fries (5) besteht aus sechs Tierfiguren³⁵⁴⁸, die ebenfalls nicht in ein einfaches Reihungsprinzip integriert sind, sondern auch in diesem Fries findet öfter ein Richtungswechsel statt, jedoch nicht mit einer streng antithetischen Gruppe, da zwischen die beiden antithetischen Löwen auf der A-Seite ein nach links ausgerichteter Eber eingestellt ist.³⁵⁴⁹

In der Schulterzone (6), in der auch die beiden Henkel ansetzen, nimmt die Vielfalt der zoomorphen Figuren ab. Auf beiden Seiten flankiert jeweils ein antithetisches zoomorphes Paar, auf der A-Seite (6a) zwei Sirenen und auf der B-Seite (6b) zwei Panther, ein finites komposites Motiv mit vegetabilen Komponenten, ein sogenanntes Lotos-Palmetten-Kreuz.³⁵⁵⁰ Doch nicht nur die beiden Tiergruppen sind auf jeder Vasenseite unterschiedlich gestaltet, sondern auch die Lotos-Palmetten-Kreuze. Die vegetabilen Motive auf der B-Seite sind invers zu denen auf der A-Seite angeordnet.³⁵⁵¹ Auch die beiden Zonen im Halsbereich sind mit zwei antithetischen

³⁵⁴⁵ Im Gegensatz zu den korinthischen Dekoren ist das Einstellen der Rosetten in diesem Dekor sehr diskret und unauffällig. Wichtige Strukturlinien werden nur durch diejenigen Rosetten angedeutet, welche die bilateralen Symmetrieachsen, die stets mit der vertikalen Mittelachse des Gefäßes zusammenfallen, zwischen zwei antithetischen Figuren besetzen.

³⁵⁴⁶ Güven Bakir, Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil, Mainz 1981, S. 66f.

³⁵⁴⁷ Auf den nach rechts ausgerichteten Panther trifft der nach links ausgerichtete Eber und im Rücken der Sirene entfernt sich in entgegengesetzter Richtung der Löwe, sodass die Bewegung der beiden gleich ausgerichteten Figuren wieder zurückgenommen wird. Dadurch findet eine Überleitung von der dynamischen Reihung der A-Seite zu der statischen antithetischen Sirenen-Gruppe auf der gegenüberliegenden Seite statt.

³⁵⁴⁸ Der Tierfries setzt sich aus zwei Löwen, und jeweils einem Eber, einer Sirene, einem Panther und einem Widder zusammen.

³⁵⁴⁹ Im Henkelbereich folgt eine Sirene dem rechten Löwen. Dann wird die Richtung durch einen nach rechts ausgerichteten Panther gewechselt, der in der Mitte der B-Seite auf einen nach links ausgerichteten Widder trifft.

³⁵⁵⁰ Zu dieser Benennung siehe u. a.: Güven Bakir, Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil, Mainz 1981, S. 67.

³⁵⁵¹ Während zwischen den beiden Sirenen der A-Seite das Doppelmotiv aus zwei Lotosblüten die vertikale und das Doppelmotiv aus zwei Palmetten die horizontale Achse besetzt, verhält es sich auf der B-Seite umgekehrt. Die Motivumkehr hat auch Auswirkungen für die Gestaltung der Bänder, da die beiden flankierenden Voluten der

Figurengruppen besetzt, die in Supraposition zueinander stehen. Auf der A-Seite sind unten zwei antithetische Sirenen ((7a) und oben zwei antithetische Löwen (8a)³⁵⁵², auf der B-Seite hingegen sind unten zwei zwei antithetische Löwen (7b) und oben zwei antithetische Sirenen (8b) eingestellt. Daher tritt auch in diesen beiden Dekorzonon eine Inversion der Motive ein, ein strukturelles Element, welches bereits mit der Inversion der beiden Lotos-Palmetten-Kreuze für den Betrachter vorbereitet wird. An diesem dekorativen Schema wird deutlich, dass beide Motivgruppen – unabhängig von ihrer Zugehörigkeit zur vegetabilen bzw. zur zoomorphen Gattung – über das gleiche strukturelle Potential verfügen und dass dies auch kongruent in den unterschiedlichen Motivgruppen eingesetzt werden kann.

Trotz der zum Teil heterogenen Motive zeichnet sich die symmetrische Struktur des dekorativen Schemas insgesamt durch die Dominanz bilateral symmetrischer Valenzen aus, die in den Friesen (4a), (6a), (6b), (7a), (7b), (8a) und (8b) jeweils durch antithetische Tiergruppen und in einem Fall darüber hinaus auch durch ein komposites Motiv mit vegetabilen Komponenten, dem sogenannten Lotos-Palmetten-Kreuz, erzeugt wird. Darüber hinaus verfügen auch die einzelnen Strahlen des Strahlenfrieses (2) über bilateral symmetrische Valenzen. Dies ist jedoch der einzige rein ornamentale Fries, der aufgrund seiner symmetrischen Valenzen mit der symmetrischen Struktur der figural darstellenden Zonen korrespondiert. Die beiden finiten kompositen ornamentalen Motive, die ebenfalls über eine bilateral symmetrische Valenz verfügen, sind mit den flankierenden antithetischen Tierfiguren sehr eng gekoppelt und können aufgrund dieses Kontextes nicht mehr als rein ornamentale Module gelten, sondern legen in Verbindung mit den Tierfiguren ihre ursprünglich vorhandene rotationssymmetrische Valenz ab und nehmen stattdessen auch figural darstellende Charakterzüge an.

Nur die Rosetten als finite rotationssymmetrische Motive besitzen eine vom restlichen Dekor abweichende symmetrische Valenz. Da sie jedoch nicht nur als diskret platzierte Füllornamente, sondern auch als Reihungen, in Friesform, eingesetzt werden, ordnen sie sich einer gleitsymmetrischen Struktur unter. Diese ihrerseits animiert aufgrund der Kongruenz der einzelnen Motive den Betrachter nicht dazu, die einzelnen Motive im Umgang um das Gefäß zu verfolgen, und daher mutieren sie gleichsam zu statischen ornamentalen Elementen, die weitgehend sowohl ihrer rotationssymmetrischen als auch ihrer gleitsymmetrischen Valenz verlustig gegangen sind.

Palmetten weit ausgezogen sind, sodass bei horizontaler Stellung der Palmetten die Vertikale, bei vertikaler Stellung der Palmetten hingegen die Horizontale betont wird.

³⁵⁵² In die Zone mit den antithetischen Löwen sind die Rosetten als Füllornamente in einer analogen Weise eingestellt wie sie bereits bei der Bauchamphora mit den beiden antithetischen Löwen beschrieben worden sind, d. h. sie sind auf strukturelle Linien innerhalb der figural darstellenden Komposition und/oder auf konstituierende Linien des Gefäßes bezogen.

Im Vergleich mit zeitgenössischen korinthischen Dekoren oder im Vergleich mit früher entstandenen attischen bzw. protoattischen Dekoren werden insgesamt nur wenig ornamentale Elemente bzw. ornamentale Module – sowohl in Bezug auf die Anzahl als auch in Bezug auf die Vielfalt der symmetrischen Struktur – in diesem Dekor eingesetzt. Dennoch dominiert in diesem Dekor aufgrund der zahlreichen Ausbildungen von bilateralen symmetrischen Valenzen durch die antithetischen Tiergruppen, in zwei Fällen verstärkt durch die finiten kompositen ornamentalen Motive, eine dekorativ-ornamentale Gestaltung. Dazu trägt auch der zahlreiche Einsatz von Rosetten in jeder Zone des Dekors bei, der es dem Betrachter erleichtert, diese Vasenmalerei als ein in sich geschlossenes, durchkonstruiertes Dekor wahrzunehmen. In den figural darstellenden Zonen sind es abgesehen von den Rosetten, die jedoch nur in begrenzter Zahl als Füllornamente in die figural darstellenden Friese eingestellt sind³⁵⁵³, die beiden kompositen finiten Motive, die beiden sogenannten Lotos-Palmetten-Kreuze in der Schulterzone, welche dem Betrachter eine enge Verbindung zwischen Ornament und Figur demonstrieren.³⁵⁵⁴ In dieser Zone wird der dekorative Charakter noch durch die Position der beiden Lotos-Palmetten-Kreuze verstärkt, denn im Gegensatz zu den korinthischen Dekoren, in denen derartige komposite finite Motive in der Regel ohne Bezug zur Gefäßachse eingestellt werden, besetzen die beiden kompositen finiten Motive in diesem Dekor jeweils die vertikale Mittelachse des Gefäßes.³⁵⁵⁵ Dadurch verstärkt sich eine bereits in den beiden Lotos-Palmetten-

³⁵⁵³ Noch stärker reduziert werden die Rosetten in Vasendekoren, die auch Friese mit anthropomorphen Figuren enthalten. So besitzt das Dekor des Dinos mit Ständer im British Museum Inv. 1971.11-1.1 – soweit erhalten – lediglich im untersten Fries des Ständers und im zweituntersten Fries des Dinos Füllrosetten. In den anderen Tierfriesen hingegen und im obersten Fries des Dinos, der die Hochzeit zwischen Peleus und Thetis darstellt, fehlen sie; siehe dazu: Güven Bakir, Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil, Mainz 1981, Taf. 1-2. Dieses Merkmal erinnert an das Vorgehen des Gorgo-Malers, der auch in den umlaufenden Friesen seines Dinos auf Füllornamente völlig verzichtet; siehe dazu die Abbildung des Dinos mit Ständer im Louvre bei: Erika Simon, Die griechischen Vasen, München 1976, Abb. 47-49. Der Einsatz der Rosetten als Füllmotive lässt in Dekoren dieser Phase der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei allmählich nach. So zeigen die Dekore des KX-Malers noch Rosetten als Füllornamente, wohingegen der C-Maler überhaupt nur noch sehr selten Füllornamente einsetzt, und beim Maler der Akropolis 606 sowie bei Kleitias lassen sich keine finiten Füllmotive mehr nachweisen.

³⁵⁵⁴ Auf dem Dinos im Louvre findet sich ein noch wesentlich kompakteres finites komposites Motiv, welches aus einem Kreuz besteht, an dessen vier Enden jeweils eine Palmette sitzt. Die beiden vertikal ausgerichteten Palmetten werden von einem doppelten Lotos-Motiv flankiert, weshalb das Kreuz über eine längere horizontale als vertikale Symmetrie-Achse verfügt. Zusammengehalten werden sämtliche vegetabilen Motive durch ein doppeltes, linear gezeichnetes Flechtband. Aufgrund der längeren horizontalen Achse kann sich kein Gleichgewicht zwischen der vertikalen und horizontalen Symmetrieachse ausbilden, weshalb trotz der drei bilateralen Symmetrieachsen, die sich in den drei vertikal ausgerichteten Doppelmotiven ausbilden, in der Wahrnehmung des Betrachters sowohl die bilateralen Symmetrievalezen als auch die rotationssymmetrische Valenz zurücktreten und stattdessen die horizontale Symmetrieachse dominiert. Auch im Kontext dieses Dekors nimmt das komposite Motiv eine wichtige Funktion ein, da es direkt unterhalb einer zentralen Figurengruppe der darüberliegenden figural darstellenden Frieses steht, welcher die Hochzeit von Peleus und Thetis zeigt. Das finite komposite Motiv erhält also in diesem Kontext über seine eigene Frieszone hinaus eine wichtige demonstrative Aufgabe.

³⁵⁵⁵ Eine ähnliche Bedeutung der vertikalen Gefäßachse zeigt auch das Dekor einer Halsamphora des Polos-Malers. So flankieren in der unteren figural darstellenden Zone zwei Löwen ein in der vertikalen Gefäßachse stehendes Doppelmotiv, welches aus zwei antithetischen Lotosblüten besteht. In der Zone darüber flankieren zwei antithetische eine dritte, nach rechts ausgerichtete Sphinx. Die Sphinx in der Mitte wird nicht nur durch die beiden flankierenden Sphingen, sondern auch durch das zentrale doppelte Lotosmotiv in der darunterliegenden Zone

Kreuzen vorhandene bilateral symmetrische Valenz, über welche die beiden Lotos-Palmetten-Kreuze, und zwar nicht nur als Kompositum, sondern auch in den einzelnen Komponenten, unabhängig von diesem figural darstellenden Kontext, verfügen.³⁵⁵⁶

Dass die symmetrischen Strukturen, die mit Hilfe dieser kompositen vegetabilen Motive erzeugt werden, nicht nur zur besseren Definierung der Gefäßachse dienen, sondern auch zur Hervorhebung von inhaltlichen Aspekten dienen können, lässt sich an den Dekoren einer anderen Gefäßform, dem Dinos, verfolgen. Denn auch in den Dekoren der zahlreichen Dinoi, die Sophilos zugeordnet werden können, vier davon auch aufgrund seiner Signaturen, finden sich innerhalb der umlaufenden Tierfriese antithetische Tierfiguren, zwischen denen formal und strukturell analoge Lotos-Palmetten-Kreuze eingestellt sind. Zwar können die kompositen vegetabilen Formen auf diesen henkellosen Gefäßen keiner Mittelachse zugeordnet werden, doch in den Dekoren der Dinoi, deren oberstes Register mit einem Fries aus einer Reihung menschlicher Figuren abschließt, lässt sich eine Korrespondenz zwischen der Position des kompositen vegetabilen Motivs und einer wichtigen Sequenz der darüber liegenden mythologischen Darstellung nachweisen. So steht das Lotos-Palmetten-Kreuz innerhalb eines Tierfrieses im zweitobersten Register des Dekors des fast komplett erhaltenen Dinos im Britischen Museum in London³⁵⁵⁷ direkt unter der wichtigsten Sequenz des darüber liegenden mythologischen Frieses. Dieser Fries läuft – auch dies ein Novum in der Entwicklungsgeschichte der attischen Vasenmalerei³⁵⁵⁸ – komplett um das Gefäß herum. Dargestellt ist der Hochzeitszug der Götter, die sich zu dem Palast des Peleus begeben, um die Hochzeit von Peleus mit Thetis zu feiern,

hervorgehoben; siehe dazu die Abbildung dieser Halsamphora im British Museum bei: Jeffrey M. Hurwit, *The Art and Culture of Early Greece, 1100-480 BC*, Ithaca and London 1985, S. 221 Abb. 90.

Analog geht dieser Maler auch vor, wenn menschliche Figuren in die figuralen Darstellungen integriert sind. Dies zeigt u. a. das Dekor einer Hydria in Bochum: CVA Deutschland 79 (Bochum 1), München 2005, Taf. 34. Auch auf dem Klitiaskrater wird die vertikale Gefäßachse im untersten figural umlaufenden Fries des Vasenkörpers durch ein finites komposites Motiv, ein erweitertes Lotos-Palmetten-Kreuz, gekennzeichnet; siehe dazu eine Abbildung dieser Vase bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 52-53.

³⁵⁵⁶ Sophilos setzt die Lotos-Palmetten-Kreuze jedoch nicht immer zur Verstärkung der bilateralsymmetrischen Valenz einer vertikalen Gefäßachse ein. So sitzt im Dekor der Athener Halsamphora 1036 in der oberen Halszone ein nach rechts ausgerichteter Panther mit rückwärts gewandtem Kopf auf dem Lotos-Palmetten-Kreuz, das zwischen zwei antithetischen Sirenen eingestellt ist und vereitelt aufgrund seiner Position die Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse im Auge des Betrachters. Zu einer weiteren Störung des symmetrischen Gleichgewichts trägt auch eine grasende Gans bei, die sich hinter der linken Sirene befindet; siehe dazu die Abbildung bei: Güven Bakir, *Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil*, Mainz 1981, Taf. 30 und 33. Auch in der darunter liegenden Zone im Halsbereich wird die Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse zwischen zwei antithetischen Sphingen durch die Einstellung einer nach links ausgerichteten Hermesfigur sowie durch einen nach rechts ausgerichteten Löwen hinter der rechten Sphinx gestört. Gleichzeitig wird die anthropomorphe Figur durch die weiterhin latent vorhandene bilaterale Symmetrieachse zwischen den beiden antithetisch flankierenden Sphingen hervorgehoben. Eine derartig enge Verbindung zwischen antithetischen zoomorphen Figuren bzw. zwischen antithetischen Mischwesen ist in der zeitgenössischen korinthischen Vasenmalerei unüblich. Eine ähnliche Figurengruppe – Hermes zwischen zwei Sirenen – zeigt eine Halsamphora des Sophilos in Florenz: Güven Bakir, *Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil*, Mainz 1981, Taf. 25.

³⁵⁵⁷ Siehe dazu die Abbildung bei: Güven Bakir, *Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil*, Mainz 1981, Taf. 1,1.

³⁵⁵⁸ John Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, London 1974, S. 19.

und genau an der Position, an der die vordersten Götterfiguren des Hochzeitszuges den Palast des Peleus erreichen, ist im darunter liegenden Register das Lotos-Palmetten-Kreuz eingestellt.

6.4.2. Schwarzfigurige Dekore von ca. 570-525 v. Chr., d. h. bis zum Beginn der rotfigurigen Vasenmalerei

6.4.2.1. Beispiele einer attischen Sonderform: die sogenannten Tyrrenischen Vasen³⁵⁵⁹

Im Gegensatz zu den Dekoren der bereits abgehandelten Vasenmaler, für welche die alte eiförmige Form der Halsamphora und das damit verbundene Dekorschema – dies zumindest lässt sich aus der Fundlage ablesen – keine große Rolle spielt, soll in diesem Abschnitt die dekorative Struktur einer Gruppe von ca. 255 Vasen³⁵⁶⁰ behandelt werden, bei denen es sich – von wenigen Gefäßen abgesehen – um Halsamphoren³⁵⁶¹ handelt.³⁵⁶² Die Datierung von Form und Dekor dieser Amphoren-Gruppe wird nach wie vor kontrovers diskutiert³⁵⁶³, doch lassen sowohl die Form als auch das Dekorationsschema ein Entstehen dieser Dekore in der Zeit von 575-545 v. Chr. plausibel erscheinen, zumal der Vasenmaler Nikothenes, dessen Schaffensperiode um 545 v. Chr. angesetzt wird, einige Elemente dieses Schemas in seinen Vasendekoren aufgreift. Folgt man der von Kloiver vorgeschlagenen Datierung, handelt es sich bei den sogenannten tyrrenischen Vasen³⁵⁶⁴ um eine Vasengruppe, deren frühe Dekore noch in die Spätzeit des Sophilos hineinreichen und deren späte Dekore etwa mit dem Beginn der Schaffensperiode des Nikosthenes³⁵⁶⁵ abbrechen. Da die pontischen Vasen das Dekorationsschema der sogenannten

³⁵⁵⁹ Siehe dazu vor allem: Jeroen Kluiver: *The Tyrrenian Group of Black-Figure Vases from 570/565-545 BC*, Amsterdam 2003; Dietrich von Bothmer, *The Painters of Tyrrenian Vases*, AJA 48, 1944, Taf. III-VI; und Hermann Thiersch, *Tyrrenische Amphoren*, Leipzig 1899.

³⁵⁶⁰ Kloiver ordnet den Halsamphoren 240 Vasen zu: Jeroen Kluiver: *The Tyrrenian Group of Black-Figure Vases from 570/565-545 BC*, Amsterdam 2003, S. 72.

³⁵⁶¹ Die Form der tyrrenischen Halsamphora zeigt einen Fuß mit der Form eines inversen Echinus, einen eiförmigen Körper und einen leicht konkaven Hals, der plastisch vom Vasenkörper abesetzt ist. Die Henkel können sehr unterschiedlich geformt sein. Neben der üblichen Form gibt es auch einige Amphoren, die kleiner oder größer ausfallen sowie einige schlankere Exemplare: Jeroen Kluiver: *The Tyrrenian Group of Black-Figure Vases from 570/565-545 BC*, Amsterdam 2003, S. 72. Nach Kloiver zeigt die sogenannte tyrrenische Vase ein Dekor, das acht unterschiedlichen Vasenmalern zugeordnet werden kann; zu den Namen der Maler siehe: Jeroen Kluiver: *The Tyrrenian Group of Black-Figure Vases from 570/565-545 BC*, Amsterdam 2003, S. 72.

³⁵⁶² Jeroen Kluiver: *The Tyrrenian Group of Black-Figure Vases from 570/565-545 BC*, Amsterdam 2003, S. 72.

³⁵⁶³ Jeroen Kluiver: *The Tyrrenian Group of Black-Figure Vases from 570/565-545 BC*, Amsterdam 2003, S. XV-XIII.

³⁵⁶⁴ Das Attribut *tyrrenisch* erhielten die Vasen, weil zahlreiche Vasen dieser Gruppe in Etrurien gefunden wurden. Eine petrographische Analyse hat jedoch eindeutig erwiesen, dass sich der Ton dieser Vasen nicht vom Ton der sonstigen attischen Vasen unterscheiden lässt, d. h. es handelt sich eindeutig um attisch schwarzfigurige Keramik. Siehe dazu vor allem: Jeroen Kluiver: *The Tyrrenian Group of Black-Figure Vases from 570/565-545 BC*, Amsterdam 2003, S. 72. Zu anderen Fundorten dieser Vasengruppe siehe: Jeroen Kluiver: *The Tyrrenian Group of Black-Figure Vases from 570/565-545 BC*, Amsterdam 2003, S. 33.

³⁵⁶⁵ Kloiver geht jedoch nicht davon aus, dass Nikosthenes der Grund für das Versiegen dieser Produktion war, sondern er meint, dass die Aufgaben dieser Vasengruppe von den Pontischen Vasen übernommen wurde: Jeroen Kluiver: *The Tyrrenian Group of Black-Figure Vases from 570/565-545 BC*, Amsterdam 2003, S. 73.

tyrrhenischen Vasen in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts fortsetzen, soll am Ende dieses Abschnitts auch ein Dekor dieser Vasengruppe analysiert werden.³⁵⁶⁶

6.4.2.1.1. Dekor der sogenannten tyrrhenischen Halsamphora des Timiades-Malers in München 1426 J/ABV 95,5³⁵⁶⁷

Das Dekor der gesamten Vasenoberfläche ist in sechs unterschiedlich breite Dekorzonene eingeteilt, von denen lediglich zwei rein ornamental gestaltet sind. Über dem schwarz gefirnissten Fuß mit zwei roten Streifen am unteren Rand steht der in dieser Vasengruppe obligatorische Strahlenfries (1). Darüber folgt der kleinere der beiden umlaufenden Tierfries, der sich aus fünf Tierfiguren konstituiert (2) und auf der A-Seite einen nach rechts ausgerichteten Widder zwischen zwei antithetischen Panther zeigt (2a), auf der B-Seite hingegen lediglich aus zwei Tierfiguren besteht, aus einem ebenfalls nach rechts ausgerichteten Widder, dem ein nach links gewandter Panther gegenübersteht (2b).³⁵⁶⁸ Darüber folgt der zweite, großformatigere Tierfries (3) mit sechs zoomorphen und einer anthropomorphen Figur, wobei der Fries auf den beiden Vasenseiten jeweils in eine antithetische Gruppe zerfällt. Auf der A-Seite stehen sich zwei Sirenen, ihre Oberkörper dicht aneinander gepresst, gegenüber. Diese zentrale Gruppe, die über eine bilaterale Symmetrieachse verfügt, wird von zwei Panther flankiert (3a). In der Mitte der B-Seite läuft ein unbekleideter bärtiger Mann mit zurückgewandtem Kopf im Knielaufschema nach rechts und wird dabei ebenfalls von zwei Panther flankiert (3b).³⁵⁶⁹ Darüber schließt sich eine breitere Zone an, die aufgrund der beiden flankierenden runden Henkel, die bis auf einen schmalen unteren Randstreifen gefirnisst sind, in zwei voneinander getrennte figurale Darstellungsbereiche unterteilt ist. Auf der A-Seite kämpfen in einer achtfigurigen Szene, in denen lediglich die zweite Figur auf der linken und die letzte Figur auf der rechten Vasenseite ohne Beischrift sind, Achill und Hektor am Altar des thymbräischen Apoll um den Leichnam des Troilos (4a). Obgleich die Szene von der Anzahl der Figuren her eine streng bilateral symmetrische Aufteilung innerhalb der Figuren-Gruppe zuließe, hat man zwischen den Figuren unterschiedliche Abstände gewählt und der dargestellten Szene damit eine rhythmische

³⁵⁶⁶ Zur Pontischen Vasengruppe siehe vor allem: Pericle Ducati, *Pontische Vasen*, Berlin 1932.

³⁵⁶⁷ CVA Deutschland 32 (München 7), München 1970, Taf. 311,1-2 und Taf. 312,1-2.

³⁵⁶⁸ Trennt man nicht nach Vasenseiten, sondern beobachtet den Fries umlaufend, so zeigt sich, dass die drei Panther von der symmetrischen Struktur her die wichtigste Rolle innerhalb dieser Tiergruppe spielen. Auf der Vorderseite bilden sie eine rahmende, antithetische Gruppe für den nach rechts ausgerichteten Widder und leicht gedreht bildet der rechte Panther der antithetischen Panthergruppe der A-Seite mit dem einzigen Panther der B-Seite eine direkt gegenüberstehende antithetische Gruppe, allerdings wenden sich in diesem Fall die beiden Panther den Rücken zu.

³⁵⁶⁹ Analog zu dem darunterliegenden Tierfries (2) ist es auch in Fries (3) der rechte Panther, der zusätzlich zu seiner Funktion als rechte antithetische Figur auf der A-Seite auch beim Drehen der Vase etwas nach links als linke antithetische Figur zu dem linken Panther der rückwärtigen Vasenseite fungiert, jedoch jetzt in rückwärts gewandter Positur.

Bewegung verliehen. Links von dem omphalosförmigen Altar³⁵⁷⁰, dessen rechte vertikale Kante ungefähr der vertikalen Mittelachse des Vasenkörpers auf dieser Vasenseite entspricht, liegt die enthauptete, unbekleidete Leiche des Troilos.³⁵⁷¹ Weiter in den Bildgrund hineingesetzt, hinter der Leiche des Troilos, steht Achill in weitem Ausfallschritt, eine Lanze mit dem Kopf des Troilos in der erhobenen rechten Hand und bei ausgestrecktem linken Arm in der linken Hand den Schild haltend, und bedroht den von rechts in Angriffshaltung herannahenden Hektor, der ebenfalls mit Schild³⁵⁷² und Schwert bewaffnet ist.³⁵⁷³ In analoger Angriffsstellung folgen Hektor drei weitere unbekleidete Krieger in unterschiedlichem Abstand zueinander.³⁵⁷⁴ Hinter Achill stehen Athene (2), einen Kranz sowie ihre Lanze in der rechten Hand haltend, sowie Hermes³⁵⁷⁵, der das Kerykeion, das er in der rechten Hand hält, mit der Spitze nach unten senkt, während er mit seiner linken Hand gestikuliert.³⁵⁷⁶ Ein in Rot und Schwarz alternierender Zungenfries (5a), der vor den beiden Henkelzonen abbricht, schließt die narrative Szene zum Hals hin ab. Den Halsbereich über einem plastisch abgesetzten Wulst füllen auf der A-Seite (6a) zwei stehende antithetische Sphingen, aus deren Brust jeweils eine Volute entspringt, die sich zur Gefäßmitte hin zwischen den beiden Figuren einrollt. Auf den Einrollungen sitzt eine Knospe und unterhalb der beiden Voluten hängt ein tropfenförmiges Element. Die bilaterale Symmetrieachse dieses finiten kompositen Motivs stellt gleichzeitig die bilaterale Symmetrieachse der antithetischen Figurengruppe dar.³⁵⁷⁷ Verlängert man diese Achse durch das Zungenband, dessen mittlere Zunge³⁵⁷⁸ geschnitten wird, hindurch bis in die mythologische Szene hinein, so läuft sie durch den Schild Hektors hindurch und rechts entlang des bomosförmigen Altares, d. h. sie hält sich etwas weiter rechts als die vertikale Symmetrieachse zwischen den beiden

³⁵⁷⁰ Die Fläche des omphalosförmigen Altars ist von einem gegitterten, mit roten Tupfen und geritzten Kreuzen ausgefüllten Netz überzogen. Rechts vom Altar steht seine Bezeichnung *bomos*.

³⁵⁷¹ Seine Hände sind auswärts gedreht, die Beine leicht angewinkelt. Sein Oberkörper ist mit roter Farbe bedeckt: CVA Deutschland 32 (München 7), München 1970, S. 11.

³⁵⁷² Im Gegensatz zum Schild des Achill, der von der Innenseite dargestellt wird, zeigt der Schild des Hektor einen weiß aufgekratzten Stier mit tief eingekratzten Augen. Siehe dazu: CVA Deutschland 32 (München 7), München 1970, S. 11. Hektor – sowie die drei Krieger, welche ihm folgen, halten jedoch ihren Speer in der Linken und den Schild in der Rechten, weil sonst ihre Körper von Schilden gänzlich verdeckt werden würden.

³⁵⁷³ Beide Krieger sind unbekleidet und tragen lediglich ihre Waffen sowie einen korinthischen Helm. Der Oberkörper Hektors ist – analog dem Oberkörper des gefallenen Troilos mit roter Farbe bemalt.

³⁵⁷⁴ Jeder der drei Krieger, die auch einen roten Oberkörper aufweisen, hat ebenfalls seine Lanze gezückt. Sie tragen alle drei einen korinthischen Helm, jedoch mit unterschiedlich farbigen Helmbüschchen. Der direkt hinter Hektor agierende Krieger, der als einziger der Krieger rote Beinschienen trägt, ist inschriftlich als Äneas, der Krieger hinter ihm als Deithynos benannt. Der letzte, nicht namentlich gekennzeichnete Krieger, der dicht hinter Deithynos steht, berührt mit seinem Rücken die schwarze Henkelzone: CVA Deutschland 32 (München 7), München 1970, Taf. 312,2.

³⁵⁷⁵ Sein rechter Flügelschuh wird zum Teil vom Schwanz des linken Panthers auf der A-Seite des darunterliegenden Tierfrieses zum Teil überschritten.

³⁵⁷⁶ Athene, deren Inkarnat weiß ist, trägt über ihrem langen Gewand einen Mantel und einen kappenartigen attischen Helm, der weit in das Zungenband hineinragt. Hermes ist mit einem kurzen Chiton, Flügelschuhen und einem Petasos bekleidet. Auch der vordere Rand des Petasos ragt etwas in das darüberliegende Zungenband hinein.

³⁵⁷⁷ Die Lippe ist – analog zum Fuß – vollständig gefirnisst.

³⁵⁷⁸ Es handelt sich dabei um die elfte von insgesamt 23 Zungen.

antithetischen Sirenen (3a) im großformatigeren Tierfries, der unterhalb der trojanischen Kampfszene liegt. Die nicht kongruenten Symmetrieachsen der beiden antithetischen Tiergruppen signalisieren in Bezug auf die dazwischen liegenden Zone dem Betrachter, dass der Fokus der narrativen Szene nicht nur auf der Achse in Zone (3a) und (6a), sondern auf einem breiten zentralen Bereich liegt, der sich vom Altar – dem Ort des Mordes – bis hin zum Schild des die Bluttat rächenden Hektors erstreckt. Gleichzeitig verweist die Verschiebung der Achsen auch auf die nicht homogen komponierte Figuren-Gruppe der Zone (4a). Im untersten Tierfries (2a) treffen die Verlängerungen beider Symmetrieachsen auf unterschiedliche Abschnitte im Körper des nach rechts ausgerichteten Widders, wodurch die Mittelzone des Dekors an der Basis noch einmal verbreitert wird. Einer breiten Friesmitte (2a) folgt also ein streng bilateral symmetrisch orientiertes Frieszentrum (3a). Die aufwärts folgende narrative Zone (4a) wird daher sowohl durch eine fiktiv gezogene Verlängerung der unter ihr liegenden streng bilateral symmetrisch strukturierten Zone (3a) als auch durch die darüberliegende Zone (6a), die mit der zentralen Blüte nicht nur über eine indirekte, aufgrund der beiden antithetischen Sphingen, erzeugte Symmetrieachse, sondern auch über eine sichtbare bilaterale Symmetrieachse verfügt, axialsymmetrisch determiniert.³⁵⁷⁹

Auf der B-Seite stehen sich im großformatigen Fries (4b) zwei antithetische Sphingen gegenüber, deren Abstand zueinander in den einzelnen Körperregionen unterschiedlich angegeben ist. So halten sie im Bereich der Vorderbeine so weit voneinander Abstand, dass eine Blattrosette dazwischen eingestellt werden kann, um die Stelle der bilateralen Symmetrieachse zu markieren, wohingegen sie sich mit ihren Nasen fast berühren. Das antithetische Schema der beiden Figuren wird durch zwei flankierende, zur Vasenmitte hin ausgerichtete Schwäne noch verstärkt. Auch auf dieser Vasenseite begrenzt ein Zungenband (5b)³⁵⁸⁰, das jedoch schmaler als auf der A-Seite ist, den figural darstellenden Fries zum Hals hin. Den Halsbereich besetzen ein nach rechts ausgerichteter Panther und ein nach links ausgerichteter Widder, eine Formation, welche die Motive des untersten Tierfrieses (2b) in inverser Folge wieder aufnimmt. Verlängert man auch auf dieser Vasenseite die einzige, aufgrund der beiden Sphingen indirekt erzeugte, streng bilaterale Symmetrieachse in Zone (4b) zu beiden Seiten hin, so ergibt sich strukturell ein von der A-Seite nur zum Teil analoges Bild, das darüber hinaus auch um eine Zone nach unten hin verschoben ist. Der breiteren Darstellungsmittelpunkt in Fries (3b), welche durch die unbekleidete männliche Figur im Knielaufschema erzeugt wird, folgt nach oben eine strenge

³⁵⁷⁹ Eine derartig aufwendige Definition von axialen Zentren stellt eine Weiterentwicklung der in den Dekoren des Sophilos verwendeten Strukturmerkmale dar.

³⁵⁸⁰ Das Zungenband auf der B-Seite konstituiert sich aus 19 Farbzungen und die neunte Farbzunge – die bilateralsymmetrische Mitte dieses ornamentalen Frieses – steht genau zwischen den Köpfen der beiden Sphingen.

Symmetrieachse in der Zone (4b), die in der rein ornamentalen Zungenblatt-Zone (5b) erhalten bleibt. Sie wird auch durch die beiden unterschiedlichen, sich gegenüberstehenden Tierfiguren im Halsbereich, nicht aufgelöst, da der rechte Huf des Widders exakt über der rotfarbenen neunten Zunge steht und damit das zentrale Symmetriearial der darunter liegenden Zone achtet. Eine von beiden Seiten symmetrisch eingeschlossene Zone analog der Zone (4a) wurde auf dieser Vasenseite nicht als notwendig angesehen. Dies liegt vermutlich daran, dass man auf dieser Vasenseite auf eine narrative figural darstellende Szene verzichtet hat. Aufgrund dieser Differenzierung kommt dem Dekor der Vasenseite mit der narrativen figural darstellenden Szene im Auge des Betrachters auch strukturell ein größeres Gewicht zu als dem Dekor der gegenüberliegenden Vasenseite.

6.4.2.1.2. Dekor einer späten tyrrenischen Halsamphora in München 1429 J/ABV, 100,76³⁵⁸¹

Das Dekor dieser Halsamphora, deren größte Ausladung – von der A-Seite aus gesehen – auf der rechten Seite wesentlich tiefer als auf der linken Seite sitzt, besteht zunächst aus einem schwarz gefirnissten echinusförmigen Fuß mit tongrundigem Randstreifen und einem roten Streifen am Anfang der Firniszone. Darüber folgen ein Strahlenfries (1), zwei unterschiedlich hohe umlaufende Tierfriese [(2), (3)]³⁵⁸² – wobei die Frieshöhe von unten nach oben zunimmt – sowie ein von roten Streifen eingefasstes Punktband (4). Dann unterteilen die Henkel die figural darstellenden Zone [(5a), (5b)] in zwei Streifen. Über einem in Rot und Schwarz gehaltenen umlaufenden Zungenband (6), das vom Hals durch einen roten Streifen abgesetzt ist, liegt im Halsbereich ein Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge (7). Die Lippe und die beiden Henkel sind – abgesehen von der Unterseite der beiden Henkel – schwarz gefirnisst.³⁵⁸³

Im unteren Tierfries (2), der aus acht Tierfiguren besteht, sind beide Vasenseiten für den frontalen Betrachter formal identisch, jedoch farblich unterschiedlich aufgebaut. So steht auf beiden Vasenseiten ein nach rechts ausgerichteter, den Kopf nach links wendender Widder zwischen zwei antithetischen Panthern, jedoch sind nur die Hörner und die Stirn des Widders auf der A-Seite weiß gehalten.³⁵⁸⁴ Betrachtet man weder Vorder- noch Rückseite, sondern die jeweilige Henkelseite der Amphora, fällt auf, dass sich die Tiermotive unter den beiden Henkeln unterscheiden. Unter dem von der A-Seite aus linken Henkel steht ein zur Vasenrückseite gewendeter Schwan, unter dem rechten Henkel steht hingegen ein zur Vorderseite der Vase

³⁵⁸¹ CVA Deutschland 32 (München 7), München 1970, Taf. 324,1-2.

³⁵⁸² Die unterteilenden Bänder sind in Rot gehalten.

³⁵⁸³ CVA Deutschland 32 (München 7), München 1970, S. 26.

³⁵⁸⁴ Auch die Zeichnung des Widderfells sowie die Fellzeichnung des linken Panthers sind auf beiden Vasenseiten unterschiedlich.

gewandtes Reh. Auch in dem darüber liegenden Tierfries (3) ergeben sich auf beiden Vasenseiten formale Differenzen. Zwar wird die Mitte des Frieses auf beiden Vasenseiten jeweils durch eine antithetische Fabeltiergruppe angegeben, die beide durch unterschiedlich gezeichnete antithetische Panther flankiert werden. Die Figuren der antithetischen Gruppe sowie die in das Zentrum eingestellte Figur sind jedoch auf beiden Vasenseiten unterschiedlich gestaltet. Auf der A-Seite flankieren zwei antithetische, sitzende Sphingen eine stehende, nach links gewandte, mit Chiton und Mantel bekleidete weibliche Figur, die ein Kerykeion trägt (3a). Auf der B-Seite hingegen wird eine stehende weibliche, ebenfalls mit Chiton und Mantel³⁵⁸⁵ bekleidete Figur von zwei antithetischen Sirenen flankiert. Im Gegensatz zu dem schmaleren, darunter liegenden Tierfries (2) sind in dem oberen Tierfries (3) die beiden Tierfiguren unter den Henkeln jedoch identisch.³⁵⁸⁶ Die größte figural darstellende Szene (5) erstreckt sich oberhalb des Punktbandes (4) bis in die Schulterzone hinein. Die sechsfigurige Gruppe der A-Seite (5a) zeigt eine Kampfszene mit jeweils drei Krieger, die hintereinander in einer Kampfformation aufgereiht sind und sich von beiden Henkelzonen her aufeinander zu bewegen. Auf dem Bildgrund, um die sechs Krieger herum sind sinnlose Beischriften angebracht.³⁵⁸⁷ Nur die beiden vordersten Krieger der beiden Kampfgruppen stehen sich direkt gegenüber, sodass der Schild des vordersten von rechts agierenden Kriegers den Schild des vordersten von links agierenden Kriegers teilweise überschneidet und ihn dadurch für den Betrachter verdeckt.³⁵⁸⁸ Durch Schild- und Helmform³⁵⁸⁹ sowie durch unterschiedliche bzw. fehlende Rüstung u. a. im Beinbereich³⁵⁹⁰ unterscheiden sich die beiden kämpfenden Gruppen voneinander. Die Lebhaftigkeit des kriegerischen Agierens mit Lanze und Schild wird für den Betrachter dadurch verstärkt, dass die Helmbüsche sämtlicher Krieger die ihnen zugehörige Dekorzone verlassen und in das Zungenband (6), welches die Kampfszene nach oben abschließt, hineinreichen.

³⁵⁸⁵ Im Gegensatz zu der ersten weiblichen Figur, deren Mantel als rote Fläche vom schwarz gefirnisssten Gewand abgesetzt ist, bedeckt den schwarz gefirnisssten Mantel der zweiten weiblichen Figur ein geritztes Gitternetz.

³⁵⁸⁶ Es handelt sich jeweils um einen Schwan, mit erhobenen Flügeln, der auf beiden Seiten zur A-Seite hin ausgerichtet ist.

³⁵⁸⁷ CVA Deutschland 32 (München 7), München 1970, S. 26.

³⁵⁸⁸ Jeder der sechs unbekleideten Krieger ist in Angriffsstellung – eine Lanze in der rechten Hand und den Schild in der linken Hand haltend – dargestellt. Die Körper der beiden mittleren Krieger sowie die Körper der beiden rechten Krieger sind zum Teil rot bemalt.

³⁵⁸⁹ Alle sechs Krieger tragen Helme mit hohem, z. T. unterschiedlich farbigem Busch. Sämtliche Krieger der linken sowie der letzte Krieger der rechten Gruppe tragen korinthische Helme, die beiden vorderen Krieger der rechten Gruppe tragen hingegen rote chalkidische Helme. Die Krieger der linken Gruppe haben Rundschilder, die Krieger der rechten Gruppe hingegen böotische Schilde, die mit einem Schuppenmuster verziert sind.

³⁵⁹⁰ Die Krieger der linken Gruppe sind mit roten Beinschienen ausgestattet, die Krieger der rechten Gruppe nicht. Auch die Schwertgürtung ist bei der linken Gruppe reicher ausgestattet, ebenfalls die Kennzeichnung der Schilde.

In der analogen Dekorzone auf der gegenüberliegenden Vasenseite (5b) kämpfen im Zentrum dieser Zone zwei unterschiedlich gerüstete Krieger miteinander.³⁵⁹¹ Da die beiden Krieger von zwei Pferden flankiert werden, auf denen jeweils eine bartlose männliche Figur – wohl ein Pferdeführer bzw. -knecht – sitzt, scheint es sich bei den beiden Kriegern um Reiter zu handeln, die abgesehen sind und ihre beiden Pferde den jugendlichen Reitern überlassen haben. In Bezug auf die Kampfstellung unterscheidet sich der linke Krieger dieser Zone von den übrigen drei zentral gestellten Kriegerfiguren in den Dekorzonen auf beiden Vasenseiten, da er sein linkes Knie stark gebeugt hat und mit seinem rechten Bein rückwärts in einen weiten Ausfallschritt geht. Daher bleibt sein helmbedeckter Kopf weit in der eigenen Dekorzone und dringt nicht in die oben angrenzende Dekorzone ein. Lediglich der Helmbusch seines von rechts nach links agierenden Gegners reicht in das darüber liegende Zungenband (6) hinein. Im Gegensatz zu dem umlaufenden Zungenband (6) ist das darüber liegende Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge auf beiden Vasenseiten jeweils zwischen den beiden Henkeln aufgehängt, mithin jeweils nur auf eine Vasenseite bezogen. Sieben vegetabile Doppelmotive, die sich jeweils aus einer Lotosblüte und einer Palmette zusammensetzen, sowie eine zusätzliche singuläre Palmette konstituieren das Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge der A-Seite, sodass die vertikale Symmetrieachse des Frieses insgesamt mit der bilateralen Symmetrieachse des vierten Doppelmotivs zusammenfällt. Verlängert man diese Linie in den figural darstellenden Fries hinein, so schneidet sie die Kampfszene genau in dem Bereich, in welchem die Schilde der beiden Krieger sich im mittleren Bereich überschneiden. Dies zeigt, dass die vertikale Mittelachse des vegetabilen Bandes im Halsbereich mit dem Zentrum der figural darstellenden Gruppe zusammenfällt. Im Gegensatz zu diesen auf das Vasenzentrum bezogenen zentralen Bereichen, die sich in den Zonen (5) und (7) konstituieren, bilden sich die jeweiligen Zentren in den beiden Tierfriesen [(2a), (3a)] von der vertikalen Mittelachse der Vase aus gesehen etwas nach links aus.

Das gleiche Phänomen zeigt sich auch an den zentralen Bereichen der beiden Tierfrieze [(2b), (3b)] auf der gegenüberliegenden Vasenseite. In Bezug auf das Zentrum der großformatigeren figural darstellenden Zone sowie in Bezug auf die vertikale Achse des vegetabilen Bandes der B-Seite unterscheiden sich zwar die Angaben zur Mitte von denen auf der A-Seite. Da das Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge auf dieser Vasenseite (7b) über acht vegetabile Doppelmotive verfügt, kann sich keine zentrale bilaterale Symmetrieachse, die sich auf das gesamte vegetabile Band bezieht, ausbilden, sondern es überwiegt im Auge des Betrachters das Moment

³⁵⁹¹ Auch in dieser Dekorzone sind beide Krieger – abgesehen von ihren Beinschienen – unbekleidet und mit Helm, Schwert und Lanze gerüstet.

der diagonalen Gleitsymmetrie der einzelnen Doppelmotive. Zöge man dennoch eine vertikale Linie nach dem vierten Doppelmotiv und verlängerte man diese bis in die figural darstellende Zone mit den beiden Kriegern hinein, so kreuzte diese Linie die Szene im Schild des rechten, in der Mitte stehenden Kriegers und erreichte dann den weißen Rand des vom linken Krieger gehaltenen böotischen Schildes, welcher sich vor den Rundschild schiebt, sodass auch hier die fiktiven Mittelachsen aufeinander bezogen sind, jedoch weniger konsequent als in den beiden analogen Zonen der A-Seite. Trotz dieser teilweisen Abweichung der bilateralen Symmetrieachsen der einzelnen Dekorzonen bzw. der aufgezeigten Zentren in diesem Vasendekor von der vertikalen Mittelachse des Gefäßes zeigt sich, dass sämtliche Dekorzonen im Vergleich zu der zuvor analysierten tyrrhenischen Amphora in München 1426 J in Bezug auf die vertikale Mittelachse des Gefäßes wesentlich zentraler ausgerichtet sind. Dies bedeutet, dass die Abweichung zur vertikalen Gefäßmitte im Gegensatz zum zeitlich früheren tyrrhenischen Vasendekor³⁵⁹² geringer geworden ist.

6.4.2.1.3. Pontische Vasen³⁵⁹³:

die etruskischen Nachfolger der tyrrhenischen Halsamphoren

In ihrer Funktion als Grabbeigabe in etruskischen Gräbern werden die tyrrhenischen Halsamphoren von den sogenannten pontischen Vasen abgelöst.³⁵⁹⁴ Daher sollen an dieser Stelle zwei pontische Vasendekore analysiert werden, um die Frage nach einer eventuellen Kontinuität in diesen Dekoren stellen zu können, obgleich diese Vasengruppe nicht in attischen, sondern in mindestens sechs unterschiedlichen etruskischen Werkstätten entstanden ist und ihre Dekore stilistisch Anklänge an ostgriechische Vasendekore zeigen.³⁵⁹⁵ Die meisten dieser Vasen wurden in Vulci gefunden und wie bei den tyrrhenischen Vasen zählt auch bei den pontischen Vasen die Halsamphora zu der beliebtesten Form.³⁵⁹⁶ Analog zu den tyrrhenischen Dekoren sind auch in den farbenfrohen³⁵⁹⁷ Dekoren der pontischen Vasen Fuß, Lippe und Henkel

³⁵⁹² Analoge symmetrische Valenzen weisen die meisten frühen tyrrhenischen Vasendekore auf.

³⁵⁹³ Zur Begründung der Namensgebung siehe vor allem: Friedrich Dümmler, Über eine Classe griechischer Vasen mit schwarzen Figuren, RM 11, 1887, S. 171-192.

³⁵⁹⁴ Jeroen Kluiver: The Tyrrhenian Group of Black-Figure Vases from 570/565-545 BC, Amsterdam 2003, S. 73.

³⁵⁹⁵ Thomas Mannack, Griechische Vasenmalerei, Darmstadt 2002, S. 133.

³⁵⁹⁶ Thomas Mannack, Griechische Vasenmalerei, Darmstadt 2002, S. 133.

³⁵⁹⁷ Gleichberechtigt wird auf dem orangefarbenen Tongrund neben schwarzem Glanzton häufig Rot aufgetragen. Selbst Weiß wird nicht nur für Details, sondern auch für flächige Grundierungen genutzt, die darüber hinaus häufig mit rotfarbenen Ornamenten verziert werden; siehe dazu u. a. die Abbildung der pontischen Halsamphora 837 des Paris-Malers in München: John Boardman, Die Keramik der Antike, Freiburg 1985, S. 210. Die Farbe Rot findet sich in diesem Dekor nicht nur auf großen Teilen der Tierflügel, sondern auch alternierend mit Schwarz in den zu geometrischen Gebilden gelängten achtblättrigen Rosetten, die abwechselnd mit eckigen, in der Art des Mäander-Motivs konfigurierten Spiralförmigen die beiden rein ornamentalen Zonen besetzen. Eine wichtige Rolle spielt Rot in der figural darstellenden Zone, in welcher das Parisurteil dargestellt ist. Hera, die mittlere der fünf nach links ausgerichteten Figuren, trägt einen roten Mantel, den sie in einem Entschleierungs-Gestus öffnet. Die erste männliche Greisen-Figur, mit langem weißen Gewand und Kerykeion – nach Ducati, S. 8, handelt es sich um

schwarz gefirnisst. Das Dekor des Vasenkörpers beginnt mit einem umlaufenden Strahlenkranz, über dem ein umlaufender Tierfries sitzt. Es folgt ein breites, rein ornamentales Band in der Zone des weitesten Vasenumfangs und darüber eine große figural darstellende Zone im Bereich der Schulter.³⁵⁹⁸ Der Halsbereich ist wiederum rein ornamental gehalten, sodass sich figural darstellende und rein ornamentale Zonen, was ihre flächenmäßige Ausdehnung betrifft, in den Dekoren der pontischen Vasen in einem Gleichgewicht befinden.

6.4.2.1.3.1. Halsamphora der pontischen Gruppe in Wien 3952³⁵⁹⁹

Mitunter wird der Tierfries in der zweiten Dekorzone der pontischen Halsamphoren auch durch ein weiteres, rein ornamentales Band ersetzt. So zeigt eine eiförmige Halsamphora der pontischen Vasengruppe in Wien, die in das zweite Viertel des sechsten Jahrhunderts datiert wird³⁶⁰⁰, in diesem Bereich über der Zone mit dem Strahlenfries (1), zwischen dessen einzelne Strahlen Swastiken eingestellt sind, einen schmalen roten Streifen, an dem orthogonal ausgerichtete, gegenständige Efeublätter sitzen (2). Das breite vegetabile Band in der darüber liegenden Zone besteht aus 16 gegenständigen großformatigen vegetabilen Motiven, wobei sich – abgesehen von der zweiten Kombination von links, die sich aus zwei gegenständigen Lotosknospen konstituiert – jeweils eine Lotosblüte und eine gegenständige Palmette gegenüberstehen. Diese Paare setzen sich zu sieben Motiv-Gruppen zusammen (3).³⁶⁰¹ Zunächst erinnert diese Kombination an die Konstruktion der vegetabilen Doppelmotive. Doch die großformatige und zum Teil naturalistische Ausführung der beiden vegetabilen Motive – dies gilt insbesondere für die weit ausschwingenden äußeren Kelchblätter der Lotosblüten, welche an ältere ostgriechische Vorbilder denken lassen³⁶⁰², – verwehrt dem Betrachter, die beiden lediglich durch

Priamos, doch wäre aufgrund des Kerykeions auch die Benennung Zeus gerechtfertigt – steht dicht vor der linken Henkelzone. Ihren Mantel schmückt ein schmaler, diagonal verlaufender roter Saum. Die zweite Figur ist Hermes. Er trägt einen roten Mantel mit weißen Kreuzen. Hermes hat den Kopf rückwärts gewandt und damit zu Hera. Athena, die Hera folgt, ist in einen weißgrundigen Mantel mit roten Kreuzen gehüllt. Aphrodite, die letzte Figur dieser Darstellung, trägt – analog zu Hera – ebenfalls einen roten Mantel, der jedoch wesentlich kürzer ist. Somit wird die Farbe Rot, welche im Gewand der zentralen Figur der Gruppe, Hera, dominiert, bis hin zu den Gewändern der beiden Randfiguren regelmäßig eingesetzt, jedoch mit absteigender Tendenz. Dadurch trägt die Farbe Rot im Gewand der Figur der Hera, die darüber hinaus auch auf die vertikale Mittelachse des Gefäßes gesetzt wurde, zur Ausbildung einer Mitte innerhalb der figural darstellenden Szene im Auge des Betrachters bei. Der Farbeinsatz in den pontischen Vasen steht quasi in der Mitte zwischen dem korinthischen Farbverständnis, das den Farben den Primat über die Form einräumt, und dem attischen Farbverständnis, in dem die Farbe stets der Form untergeordnet wird; zur Rückseite der Vase siehe: Pericle Ducati, *Pontische Vasen*, Berlin 1932, Taf. 2.

³⁵⁹⁸ Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 147.

³⁵⁹⁹ Jeroen Kluiver: *The Tyrrhenian Group of Black-Figure Vases from 570/565-545 BC*, Amsterdam 2003, S. 46 Abb. 14. Leider ist nur die eine Seite des Gefäßes Wien 3952 abgebildet.

³⁶⁰⁰ Jeroen Kluiver: *The Tyrrhenian Group of Black-Figure Vases from 570/565-545 BC*, Amsterdam 2003, S. 46.

³⁶⁰¹ Aufgrund der Gegenständigkeit der beiden Motive und deren alternierendem Wechsel entsteht zwar eine diagonale Gleitsymmetrie, die sich jedoch aufgrund des großen Formates sowie aufgrund der leicht naturalistischen Darstellung im Auge des Betrachters nur latent entwickelt und hinter der Ausbildung von unbewegt anmutenden bilateralen Symmetrieachsen in den einzelnen Doppelmotiven zurücktritt.

³⁶⁰² Doch in den ostgriechischen Friesen werden stets nur Lotosblüten mit Lotosknospen durch arcaded stems miteinander verbunden.

einen nur leicht undulierenden dünnen Stängel miteinander verbundenen vegetabilen Motive als rein ornamentales, in sich geschlossenes Doppelmotiv wahrzunehmen. Die Selbstständigkeit der einzelnen vegetabilen Motive wird noch verstärkt durch das singuläre, filigran undulierende Band³⁶⁰³, welches die beiden gegenständigen vegetabilen Motive in der Art eines flexiblen Stängels miteinander verbindet.³⁶⁰⁴ Da sich das vegetabile Band aus acht jeweils eng miteinander verbundenen gegenständigen vegetabilen Motiven zusammensetzt, kann sich aufgrund der Asymmetrien, die durch den alternierenden Wechsel der einzelnen vegetabilen Motive innerhalb der sogenannten Doppelmotive entstehen, keine bilaterale Symmetrieachse für die gesamte vegetabile Zone ausbilden. Dennoch lässt sich eine vertikale Mittellinie als Verlängerung der beiden mittleren gegenständigen Efeu-Motive im darunter liegenden Fries leicht feststellen, da die gegenständigen Efeublätter stets zentral unter den vegetabilen Doppelmotiven sitzen.

Die einzige figural darstellende Zone dieses Vasendekors ist die Schulterzone, welche vier unbekleidete, mit unterschiedlichen Bewegungen tanzende Komasten zeigt (4). Verlängert man die vertikale Mittellinie der beiden vegetabilen Bänder in der zweiten und dritten dekorativen Zone hinein in die Schulterzone, so fällt auf, dass je zwei Tanzende seitlich zu dieser Mittelachse angeordnet sind. Da jedoch jede der vier Figuren unterschiedlich gestaltet ist, kann sich im figural darstellenden Bereich keine vertikale Symmetrieachse ausbilden.³⁶⁰⁵ Verlängert man die Mittelachse der beiden vegetabilen Bänder bis in den Halsbereich hinein, der von einem weiteren vegetabilen Band mit vier jeweils gegenständig miteinander verbundenen vegetabilen Motiven sowie von einem unvollständigen vegetabilen Doppelmotiv an der linken Henkelzone gefüllt wird³⁶⁰⁶, so weist dieses Band strukturelle Ähnlichkeiten zu der Gestaltung des vegetabilen Bandes in Zone (3) auf. So kann auch das vegetabile Band der Halszone (5) kann aufgrund der Anzahl bzw. der Unvollständigkeit seiner vegetabilen Doppelmotive keine

³⁶⁰³ Da es sich um ein einzelnes leicht undulierendes Band handelt, kommt es zu keiner Verflechtung.

³⁶⁰⁴ Jeweils zwei rote horizontal umlaufende rote Streifen trennen das vegetabile Band von den beiden nach unten und oben sich anschließenden Zonen.

³⁶⁰⁵ Lediglich zwischen der zweiten und der vierten tanzenden Figur von links lassen sich spiegelbildliche Symmetrien aufzeigen, die sich jedoch im Auge des Betrachters nicht verstärken, da die dritte Figur nicht die mittlere Position zwischen Figur (2) und Figur (4) einnimmt, sondern näher an die vierte Figur herangerückt ist. So bilden sich zwei Paare, die asymmetrisch aufgebaut sind, wobei die beiden Figuren des ersten Paares einander zugewandt sind, die beiden Figuren des zweiten Paares sich hingegen hintereinander bewegen. Aufgrund dieser zahlreichen Differenzierungen innerhalb des Aufbaus der kleinen Gruppe mit vier Figuren präsentiert sich diese figural darstellende Szene dem Betrachter in einer komplexen Vielfalt, deren einzelne Komponenten nur bei mehrfachem Ansehen wahrgenommen werden können.

³⁶⁰⁶ Im Gegensatz zu den äußeren Kelchblättern des Lotosblüten-Motivs in dem vegetabilen Band (3), die getrennt von den Kelchblättern der sich im übernächsten Doppelmotiv beidseitig anschließenden Lotosblütenmotive auslaufen, verbinden sich im Halsfries die Kelchblätter einer Lotosblüte über die dazwischen liegende Palmette hinweg mit den Kelchblättern der Lotosblüte, die auf diese Palmette folgt, sodass eine sogenannte umschriebene Palmette entsteht.

bilaterale Symmetrieachse ausbilden. Die fiktive Mittellinie dieser Dekorzone verlief dicht vor der dritten Figur der Komasten-Szene und korrespondierte ungefähr mit der fiktiven Mittellinie der beiden vegetabilen Bänder in Zone (2) und (3). Eine derartige fiktiv durch das Dekor gezogene Mittellinie nähert sich der tatsächlichen vertikalen Mittelachse der Vase an, ist jedoch nicht vollständig mit ihr identisch.

6.4.2.1.3.2. Halsamphora der pontischen Vasengruppe in Orvieto³⁶⁰⁷

Eine veränderte Form der Vegetabilisierung zeigt eine Halsamphora der pontischen Vasengruppe, die im Museo Municipale in Orvieto steht.³⁶⁰⁸ Über dem Strahlenfries (1) steht ein kompositer rein ornamentaler Fries mit einer Kombination aus einem Mäanderband und Vierpass-Motiven (2).³⁶⁰⁹ Es folgt ein vegetabiles Band mit gegenständigen Lotosblüten³⁶¹⁰ und Palmetten (3).³⁶¹¹ Zwei sich kreuzende Bänder verbinden die einzelnen vegetabilen Motive miteinander.³⁶¹² In der figural darstellenden Zone unterscheiden sich die beiden Vasenseiten voneinander³⁶¹³. Da jedoch nur die Abbildung von einer Vasenseite vorliegt, kann nur diese, die demzufolge als A-Seite gesetzt wird, vollständig beschrieben werden.³⁶¹⁴ Auf dem einen Schulterfries (4a) tanzen vier nach links ausgerichtete bartlose männliche Figuren³⁶¹⁵, wobei jede der Figuren beide Arme und ein Bein erhoben hat.³⁶¹⁶ Jeweils unter dem erhobenen Bein

³⁶⁰⁷ Friedrich Dümmler, Über eine Classe griechischer Vasen mit schwarzen Figuren, RM 11, 1887, S. 171 mit Vignette dieser Vase; Pericle Ducati, Pontische Vasen, Berlin 1932, Taf. 3.

³⁶⁰⁸ Friedrich Dümmler, Über eine Classe griechischer Vasen mit schwarzen Figuren, RM 11, 1887, S. 173.

³⁶⁰⁹ Alternierend folgt einem Motiv mit zwei gegenständigen Mäanderhaken das Motiv des Zinnenmäanders, welches seinerseits alternierend mit der Öffnung nach oben und unten eingesetzt wird. In den Rechtecken, die sich durch die Zinnen konstituieren, ist jeweils ein Vierpass mit blütenblattähnlichen Hasten eingestellt. Die Zentren des Vierpasses sind alternierend in Weiß oder in Schwarz gehalten.

Nach einem gegenständigen Mäander-Motiv legt sich das Band in eine rechteckige Stufen-Form – alternierend mit der Öffnung oben und unten.

³⁶¹⁰ Die fünfblättrigen Lotosblüten mit zwei äußeren und drei inneren Kelchblättern besitzen einen roten Blütenboden.

³⁶¹¹ Die Palmetten zeigen eine geschlossene Form mit zahlreichen Ritzungen in Form eines Fächers. Aus der Basis der Palmette entwickeln sich volutenähnliche Gebilde, die jedoch nicht in spiralförmigen Einrollungen, sondern in knospenförmigen Enden auslaufen.

³⁶¹² Das eine Band verläuft – leicht ondulierend analog dem Band im vegetabilen Fries der Wiener Amphora – weitgehend horizontal zwischen den alternierend aufrecht stehenden und hängenden Palmetten. Ein zweites Band onduliert in hohen Bögen jeweils hinter den Kelchblättern der alternierend aufrecht stehenden und hängenden Lotosblüten. Zwei rote horizontal umlaufende Streifen grenzen den vegetabilen Fries nach unten und drei rote horizontal umlaufende Streifen grenzen ihn nach oben ab.

³⁶¹³ Friedrich Dümmler, Über eine Classe griechischer Vasen mit schwarzen Figuren, RM 11, 1887, S. 173.

³⁶¹⁴ Von der figural darstellenden Zone (4b) der B-Seite wird lediglich beschrieben, dass sie vier bärtige, ithyphallische Männer zeigt, die ebenfalls mit einer Nebris bekleidet sind: Friedrich Dümmler, Über eine Classe griechischer Vasen mit schwarzen Figuren, RM 11, 1887, S. 173.

³⁶¹⁵ Jede der Figuren ist mit einer weißen Nebris bekleidet.

³⁶¹⁶ Die erste Figur von links hat ihr rechtes Bein mit abgewinkeltem Knie erhoben. Die drei folgenden männlichen Figuren hingegen haben alle drei ihre linken Beine – in analoger Stellung wie das rechte Bein der ersten Figur – erhoben.

steht ein Gefäß, das bei jeder Figur unterschiedlich gestaltet ist.³⁶¹⁷ Der Halsbereich ist von einem Blattfries bedeckt (5), dessen zehn Blätter paarweise an diagonal stehenden bzw. hängenden Stängeln in gleitsymmetrischer Manier jeweils horizontal spiegelbildlich³⁶¹⁸ von einem roten Zweig abgehen³⁶¹⁹, der parallel zur Lippe etwa auf der halben Höhe des Halses horizontal den gesamten Halsbereich unterteilt.

Obwohl einzelne Motive der vier rein ornamentalen Dekorzonen – (1), (2), (3) (5) entweder über eine bilaterale Symmetrieachse [(1), (2), (3)] verfügen oder zumindest zueinander symmetrisch ausgerichtet sind (5), überwiegt im Auge des Betrachters der Eindruck von Bewegung. Diese wird durch die diagonale Gleitsymmetrie des Mäanderbandes, die Rotationssymmetrie der finiten rotationssymmetrischen Vierpässe, durch die nach links agierenden Figuren in einer gleitsymmetrischen Reihe sowie durch die diagonal nach rechts gleitsymmetrisch organisierten Blätter des bekrönenden Blattfrieses erzeugt. Der dynamische Aspekt wird darüber hinaus durch eine Richtungsänderung der Bewegung innerhalb des Dekores verstärkt, denn im Gegensatz zu der Dekorzone mit dem Mäanderband und der Dekorzone mit den figural darstellenden Figuren, die beide von rechts nach links ausgerichtet sind, erfolgt im Halsbereich aufgrund der diagonalen Ausrichtung der einzelnen Blätter von links nach rechts ein Richtungswechsel der Bewegung. Die breiteste Dekorzone (3) ist mit beiden Bewegungsrichtungen kompatibel, da sich die diagonale Gleitsymmetrie der beiden im Wechsel alternierenden vegetabilen Motive sowohl von links nach rechts als auch von rechts nach links lesen lässt. Der Betrachter kann daher – je nachdem, auf welchen Fries er sein Augenmerk richtet – die Richtung des breiten vegetabilen Frieses seiner jeweiligen Betrachtungsweise unterordnen.³⁶²⁰ Ähnliche Phänomene in rein ornamentalen Friesen, die eine Ambivalenz in der Leseweise des Betrachters ermöglichen bzw. begünstigen, lassen sich in zahlreichen Dekoren pontischer Vasen nachweisen.³⁶²¹

³⁶¹⁷ Die Breite, welche jeweils eine Figur auf der Standlinie einnimmt, entspricht der Breite eines vegetabilen Doppelmotivs in der darunterliegenden Dekorzone, d. h. die figural darstellende sowie die rein ornamentale Zone sind aufeinander bezogen.

³⁶¹⁸ Zwar wird die Form der Blätter, von denen jedes in sich bilateralsymmetrisch aufgebaut ist, horizontalsymmetrisch gespiegelt, doch da aus den oberen Blättern jeweils eine Knospe – ebenfalls an einem diagonal abgehenden Stiel – abgeht, sind die Blattmotive insgesamt, d. h. mit den Abgängen, nicht horizontal spiegelbildlich symmetrisch. Diese Modifizierung der Blätter in der oberen Blattsequenz verleiht dem Ornament insgesamt einen vegetabilen Charakter.

³⁶¹⁹ Sowohl der Abgang zweier Blätter als auch die Mitte zwischen zwei Blättern ist mit einem weißen Punkt versehen.

³⁶²⁰ Es wäre daher interessant zu wissen, wie die Männergruppe auf der Rückseite ausgerichtet ist. Eine analoge Freiheit in der Sehweise des vegetabilen Frieses ermöglicht der vegetabile Fries im Dekor der Wiener Halsamphora, jedoch aufgrund des Verzichtes auf das zweite Band in einer schwächeren Form.

³⁶²¹ Dies gilt nicht nur für vegetabile Friese, sondern auch für doppelte Mäanderbänder, bei denen in die freien Intervalle Vierpässe, die mitunter auch vegetabilisiert sind, eingestellt sind. Im Gegensatz zu den Vierpässen, die nicht richtungsorientiert sind, sondern lediglich aufgrund ihrer rotationssymmetrischen Valenz Bewegung simu-

Die pontischen Vasendekore zeichnen sich insgesamt durch eine starke Vegetabilisierung in den rein ornamentalen Friesen aus, die in der Regel auch die auffälligste Zone innerhalb des gesamten Vasendekors, im Bereich des weitesten Vasenumfangs, einnehmen. In dieser Zone setzen meist auch die unteren Henkelansätze an. Aufgrund dieser Nähe und vermutlich auch aufgrund einer formal empfundenen Analogie zwischen der Henkelform und der Form von vegetabilen Voluten kann es bei kompositen, aus unterschiedlichen ornamentalen Elementen zusammengesetzten vegetabilen Friesen geschehen, dass einzelne Elemente des Frieses, die sich für eine hängende Ausrichtung eignen, direkt an die beiden Henkel angehängt werden.³⁶²² Darüber hinaus werden häufig analoge oder zumindest weitgehend ähnliche komposite vegetabile Friese noch ein zweites Mal im Dekorbereich des Halses eingesetzt.

Mitunter überwiegen in derartigen Dekoren die rein ornamentalen Zonen, doch auch wenn figural darstellende Zonen und rein ornamentale Zonen flächenmäßig gleichgestellt sind, ja selbst wenn die figural darstellenden Zonen überwiegen, gewinnen dennoch die rein ornamentalen Zonen im Auge des Betrachters an Gewicht, da sie über die komplexeste symmetrische Struktur innerhalb der gesamten Dekorzone eines Dekors verfügen. Der Primat der überwiegend vegetabilen Ornamente wird durch eine Destruktion der Figuren aufgrund deren polychromer Gestaltung in den figural darstellenden Zonen noch verstärkt, wobei die Destruktion weniger durch die farbige Gestaltung der geschlossenen Einzelfigur, sondern eher durch die konsequent, nach dekorativen Regeln durchgeführte polychrome Anlage der gesamten figural darstellenden Zone erzeugt wird. Diese beiden Faktoren, die figur-destruierende Polychromie sowie der Primat einer ornamentalen Konzeption für die Gestaltung des Dekors insgesamt, zeigen zum einen die Nähe der pontischen Vasendekore zu den ostgriechischen Vasendekoren. Zum andern dokumentieren sie auch den Unterschied zu den tyrrenischen Vasendekoren, in denen die figurale Gestaltung – wenngleich auch in altertümlichen, korinthisierenden umlaufenden Tierfriesen – die Vorherrschaft über die rein ornamentalen Dekorzone behält.

lieren, sind die beiden Mäanderbänder richtungsorientiert, und zwar in jedem Band unterschiedlich. Dies ermöglicht dem Betrachter, je nachdem, an welcher Bewegung und an welcher Bewegungsrichtung der figural darstellenden Zone er sich orientiert, das von der Bewegung her analoge Mäanderband zu fixieren, um für sein Auge eine Kongruenz zwischen der figural darstellenden Zone und der rein ornamentalen Zone herzustellen. Siehe dazu u. a. das Dekor der pontischen Halsamphora Nr. 231 im Vatikan, die im Bereich des weitesten Vasenumfangs ein doppeltes Mäanderband mit zwei gegengerichteten Registern zeigt, in deren ausgesparte Flächen in Teilbereichen vegetabilisierte Vierpässe eingestellt sind: Pericle Ducati, *Pontische Vasen*, Berlin 1932, Taf. 8.

³⁶²² Siehe dazu die beiden doppelten Voluten, welche in analoger Form das oberste Register eines kompositen vegetabilen Frieses auf der pontischen Halsamphora 779 in Würzburg bilden, die direkt an die beiden Henkel angehängt worden sind: Pericle Ducati, *Pontische Vasen*, Berlin 1932, Taf. 4; siehe dazu auch: Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927, Taf. 10,b.

Nach dem Einschub dieser beiden Sonderklassen, von denen es sich bei der pontischen Vasenklasse mit Sicherheit nicht um eine in Attika produzierten Keramik handelt, soll in den folgenden Gliederungspunkten dieser Untersuchung der Fortgang der attischen Vasenmalerei bis zum Beginn der attischen rotfigurigen Vasenmalerei betrachtet werden. Festzuhalten bleibt, dass es auch in der überwiegend ornamental geprägten schwarzfigurigen Vasenmalerei zu einer Annäherung der vertikalen Symmetrieachsen sowohl von rein ornamentalen als auch von figural darstellenden Zonen an die vertikale Mittelachse des Gefäßes kommt. Dabei entsteht eine strukturelle Gleichwertigkeit zwischen Figurendarstellungen und ornamentalen Modulen. Es wird in den folgenden Dekoren zu prüfen sein, ob und inwieweit sich diese strukturelle Annäherung zwischen Ornament und Figur einerseits und die Korrespondenz zwischen dem Dekor und den ihnen als Malbasis zugrunde liegenden Gefäßen andererseits auch in den attischen Dekoren des mittleren und späten 6. Jahrhunderts nachweisen lässt.

6.4.2.2. Dekore des Camtar-Malers aus dem mittleren Drittel des 6. Jahrhunderts³⁶²³

6.4.2.2.1. Bauchamphora des Camtar-Malers in Basel Para 31,10³⁶²⁴

Die 1957 von René Bloch in Basel erworbene schwarzfigurige Bauchamphora³⁶²⁵ des Camtar-Malers, von dem vor diesem Ankauf nur Dekore auf eiförmigen Halsamphoren bekannt waren³⁶²⁶, folgt im Dekorationsschema noch dem traditionellen Zonendekor der Halsamphoren. Über dem schwarz gefirnissten Fuß (1)³⁶²⁷ sitzt ein Strahlenfries (2), dessen steil aufragende Strahlen stets in einem gewissen Abstand aufeinander folgen, sodass die tongrundige Farbe im Auge des Betrachters gegenüber der schwarzen Farbe der einzelnen Strahlen dominiert. Ein breites, schwarzes, horizontal umlaufendes Band (3), flankiert von einer roten Linie³⁶²⁸, trennt den Strahlenfries vom ersten der beiden figural darstellenden Friese, einem zoomorphen umlaufenden Fries (4), der sich aus fünf Tierfiguren zusammensetzt. Auf der A-Seite³⁶²⁹ (4a^c) flankieren zwei antithetische Panther (a, c) einen nach links ausgerichteten Ziegenbock (b). Jeweils mit dem Rücken zu den beiden flankierenden Tieren stehen die beiden Tiere auf der B-

³⁶²³ Boardman zählt den Camtar-Malern zu den *poorer painters*, da dieser noch das alte dekorative Schema der umlaufenden Tierfriese verwendet: John Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, London 1974, S. 35.

³⁶²⁴ John Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, London 1974, S. 47 Abb. 52; Dietrich von Bothmer, *The Camtar Painter*, *Antike Kunst* 2, 1959, S. 5-8 Taf. 1-2,1.

³⁶²⁵ Der Fuß, der die Form eines inversen Echinus aufweist, die runden Henkel sowie die steil diagonal aufragende Lippe sind Kennzeichen des sogenannten B-Typs der Bauchamphora.

³⁶²⁶ ABV 84,1-3. Auf dieser Vasenseite trägt im Gegensatz zu der Komposition auf der A-Seite der von links nach rechts agierende Krieger den böotischen Schild – rot, mit einem weißen Rand – und der von rechts nach links agierende Krieger einen Rundschild, den ein mit weißen Tupfern gefülltes Gitter zierte.

³⁶²⁷ Zwei schmale horizontal umlaufende rote Streifen sitzen am unteren Rand des Fußes: Dietrich von Bothmer, *The Camtar Painter*, *Antike Kunst* 2, 1959, S. 5.

³⁶²⁸ Dietrich von Bothmer, *The Camtar Painter*, *Antike Kunst* 2, 1959, S. 5.

³⁶²⁹ Die Bezeichnung A und B erfolgt bei Dekoren der schwarzfigurigen sowie bei Dekoren der rotfigurigen Vasenmalerei stets nach den Angaben bei Beazley, ABV.

Seite (4b'), ein nach rechts ausgerichteter Panther (d)³⁶³⁰ und ein nach links ausgerichteter Ziegenbock (e). Dabei wiederholen die Figuren (d) und (e), der Panther und der Ziegenbock der Rückseite, die Ausrichtung der analogen Tierfiguren (a) und (b) der A-Seite. Doch fehlt auf der B-Seite eine weitere, antithetisch flankierende Pantherfigur. Dies hat Auswirkungen auf die unterschiedliche Ausbildung von symmetrischen Valenzen auf beiden Vasenseiten. Während aufgrund der antithetischen flankierenden Pantherfiguren der A-Seite sich trotz der asymmetrischen zentralen Figur im Auge des Betrachters eine latente bilaterale Symmetrieachse ausbildet, fehlt auf der B-Seite jeglicher Symmetrie-Aspekt, da die sich gegenüberstehenden Tierfiguren, Panther und Ziegenbock, sehr unterschiedlich gestaltet sind.³⁶³¹ Nur ein schmaler horizontaler Strich, etwa auf der Höhe des größten Vasenumfangs trennt den Tierfries von der größten figural darstellenden Zone dieses Dekors (5), die zwei Schlachtszenen darstellt³⁶³² mit vier Figuren auf der A-Seite³⁶³³ und drei berittenen Figuren auf der B-Seite. Auf der A-Seite (5a) greifen zwei Krieger von links zwei von rechts nach links agierende Krieger an. Der vordere der beiden von links kämpfenden Krieger hat den Panzer seines direkt vor ihm befindlichen Gegners, den vorderen der beiden von rechts nach links kämpfenden Krieger, mit seinem Speer dicht unterhalb der rechten Brust durchbohrt. Der Getroffene kann sich aufgrund dieses Stoßes nicht mehr auf seinen Beinen halten. Zwar versucht er noch mit dem Speer, den er in der rechten Hand seines im rechten Winkel abgewinkelten Arms hält, den Angreifer ebenfalls zu treffen, doch gleichzeitig verlassen ihn seine Kräfte, sodass der Schild seiner linken Hand entgleitet und er auf sein rechtes Knie hinabsinkt. Die verletzte Kriegerfigur, deren vorgestellter linker Fuß auf der Grundlinie, direkt über dem Geweih des darunter stehenden Ziegenbocks, steht, belegt mitsamt seines nach rechts, ebenfalls die Grundlinie berührenden Schildes eine Strecke, welche der Strecke entspricht, die der Ziegenbocks im Fries darunter einnimmt. Beide übereinander stehenden Figuren besetzen ein Areal in der Mitte des Gefäßes. Zur rechten Seite hin schließt der hintere der beiden von rechts agierenden Krieger die Kampfszene zum Henkel hin ab. Wie sein Kampfgefährte hat auch er den rechten Arm hoch erhoben, während er seine

³⁶³⁰ Da Panther (c) der A-Seite und Panther (d) der B-Seite mit dem Rücken zueinander stehen, kann sich beim Betrachten der beiden sich spiegelbildlich zueinander verhaltenden Tierfiguren eine bilateralsymmetrische Valenz ausbilden, die jedoch nur beim Drehen des Gefäßes beobachtet werden kann.

³⁶³¹ Die unterschiedliche Struktur des Frieses auf jeder der beiden Seiten wird – abgesehen von der anthropomorphen Figurenzone – als Beleg dafür genommen, dass die beiden Seiten auch unterschiedlich gewichtet sind. Dabei wird die heraldische Struktur der drei Tierfiguren auf der einen Vasenseite als höherwertiger gegenüber den zwei asymmetrisch angeordneten Tierfiguren auf der gegenüberliegenden Vasenseite eingestuft; siehe dazu: Dietrich von Bothmer, *The Camtar Painter*, *Antike Kunst* 2, 1959, S. 5.

³⁶³² Bothmer geht davon aus, dass es sich um eine zusammenhängende Schlachtszene handelt, da die drei Reiter auf der B-Seite in Richtung der Schlachtszene auf der A-Seite reiten: Dietrich von Bothmer, *The Camtar Painter*, *Antike Kunst* 2, 1959, S. 5.

³⁶³³ Die beiden von links agierenden Krieger sind – abgesehen von Beinschienen und Helm – unbekleidet. Sie tragen eine Schild in ihrer linken Hand und einen Speer in ihrer rechten Hand.

linke Körperseite mit seinem Rundschild schützt, wobei die äußerste Rahmung seines Schildes einen kleinen Teil des Schildes³⁶³⁴ seines Kampfgefährten verdeckt. Beide Schilde präsentieren sich dem Betrachter in einer diagonal aufwärts steigenden Bewegung, deren oberes Ende der Kopf des hinteren der beiden von rechts agierenden Kriegers bildet. Obwohl die beiden von links agierenden Krieger siegreich sind, besetzen sie dennoch ein wesentlich geringeres Areal als die beiden gegnerischen Figuren.³⁶³⁵ Die analoge Zone auf der B-Seite (5) füllt eine Kavalkade mit drei nach links agierenden Reitern.³⁶³⁶ Sowohl die Köpfe der Reiter³⁶³⁷, die wesentlich kleiner als die menschlichen Figuren der A-Seite gezeichnet sind, als auch die Köpfe der drei galoppierenden Pferde³⁶³⁸ berühren das Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge (6), welches auf beiden Vasenseiten den ornamentalen Abschluss des Vasenkörpers markiert. Die einzelnen vegetabilen Doppelmotive dieses Geschlinges setzen sich jeweils aus einer Palmette und aus einer Lotosblüte³⁶³⁹ zusammen, sodass eine diagonale Gleitsymmetrie zwischen den einzelnen Gliedern des Geschlinges entsteht. Das Geschlinge selbst stellt die einfachste Form eines Rankengeschlinges dar, d. h. es konstituiert sich lediglich aus den Voluten der Palmetten und den gelängten Bögen der äußeren Kelchblätter der Lotosblüten, die sich jeweils von

³⁶³⁴ Das Schildzeichen des fallenden Kriegers besteht aus einer weißen Scheibe, die in eine rote, von einem schwarzen Rand gerahmte Zone gesetzt ist. Das Schildzeichen des hinteren von rechts agierenden Kriegers zeigt einen weißen Adler auf schwarzem Grund mit einem roten Rand: Dietrich von Bothmer, *The Camtar Painter*, *Antike Kunst* 2, 1959, S. 5.

³⁶³⁵ Die hintere von links agierende Figur ist noch nicht vollständig in das Geschehen eingebunden, sondern nimmt mit geschlossenen Füßen quasi eine Wartestellung dicht am linken Henkel ein. Sein Waffengefährte vor ihm hingegen, dessen rechten Oberschenkel der von innen gezeigte Schild verdeckt, steht in einem weiten Ausfallschritt, mit erhobenem rechten Arm. Er fasst mit der rechten Hand den Speer, mit dem er soeben zugestochen hat. Mit ausgestrecktem linkem Arm hält er in der Hand seinen Schild, dessen ovale Innenseite ebenfalls zum Betrachter hin geöffnet ist und der aufgrund des gestreckten Arms weit in den Bildgrund hineingelegt ist. Sein linkes Bein, Oberkörper, Kopf und Helm bilden eine diagonale Linie, die parallel verläuft zu der diagonalen Linie, die sich aus den beiden Schilden der gegnerischen Krieger konstituiert. Die Lebhaftigkeit des Angriffs wird von der Darstellung her noch dadurch unterstrichen, dass der Helmbusch dieses agierenden Kriegers weit in das Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge hineinragt.

Insgesamt ist die Kampfszene wesentlich dichter gestaltet als z. B. eine analoge kriegerische Szene – wenngleich mit mehr Figuren – auf dem etwas früher entstandenen Eurytos-Krater. Auffällig ist auch, welche enge Verbindung die Struktur des Gefäßes und die strukturelle Gestaltung der Szene eingehen: Die Mittelachse des Gefäßes und die zentrale Aktion, die Verwundung des vorderen von rechts agierenden Kriegers, fallen zusammen. Die Betonung dieser Szene wird durch die Figurenkonstellation des darunterliegenden Frieses, und zwar durch die Stellung des Ziegenbocks, der zwischen den beiden antithetischen Panthern die Mitte der Gruppe bildet, verstärkt.

³⁶³⁶ Alle drei Pferde besitzen eine rote Mähne, doch im Gegensatz zum ersten und dritten Pferd, deren Körper schwarz gemalt sind, ist der Körper des mittleren Pferdes über dem schwarzen Glanzton mit weißer Farbe bedeckt: Dietrich von Bothmer, *The Camtar Painter*, *Antike Kunst* 2, 1959, S. 5. Der regelmäßige Farbwechsel in Verbindung mit der hellen Mitte ist die Ursache dafür, dass diese Mitte vom Betrachter als hervorgehoben wahrgenommen wird. Auch der mittlere Reiter ist durch roten Farbeinsatz von den beiden anderen Reitern farblich abgesetzt.

³⁶³⁷ Abgesehen von ihren Helmen und ihren Schilden, die sie jeweils in ihrer linken Hand halten, sind die drei Reiter unbekleidet. Bewaffnet sind sie mit Speeren.

³⁶³⁸ Jeweils die beiden Vorderhufe des zweiten und des dritten Pferdes überschneiden die Hinterbeine des davor galoppierenden Pferdes.

³⁶³⁹ Die Spangen der Lotosblüten sind mit kleinen geritzten Kreisen verziert: Dietrich von Bothmer, *The Camtar Painter*, *Antike Kunst* 2, 1959, S. 6. Diese Verzierung wird als eine besondere Eigenart des Camtar-Malers gewertet.

Lotosblüte zu Lotosblüte in der Form eines Halbkreises über der dazwischen liegenden Palmette schließen.³⁶⁴⁰ Die Anzahl der einzelnen vegetabilen Glieder des Geschlinges ist auf beiden Vasenseiten unterschiedlich. Über der Szene mit der Kampfhandlung auf der A-Seite hängen sieben vegetabile Glieder (6a) und das mittlere, das vierte vegetabile Glied steht genau über der rechten, einen Speer haltenden Faust³⁶⁴¹ des vorderen, von rechts agierenden verwundeten Kriegers, wodurch das Zentrum des Kampfes auch durch den vegetabilen Fries im darüberliegenden Register betont wird.³⁶⁴² Über der Reiterkavalkade hingegen hängen nur sechs vegetabile Glieder, sodass für jeden Reiter jeweils zwei dieser Glieder zur Verfügung stehen. Die gerade Anzahl der Glieder senkt im Auge des Betrachters nicht nur die Bereitschaft, innerhalb des vegetabilen Frieses eine bilaterale Symmetrieachse auszubilden³⁶⁴³, sondern unterstützt auch das Prinzip der Reihung im darunterliegenden Reiter-Fries. Über dem Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge beginnt der Halsbereich (7), der ebenso wie die beiden vertikalen Henkel, welche die figural darstellenden Friese auf beiden Vasenseiten rahmen, schwarz gefirnisst ist. Auf der hellgrundigen Lippe darüber reihen sich elf Rosetten (8).³⁶⁴⁴

Obwohl die Aufteilung der Dekorzonen dieser Bauchamphora noch dem alten Dekorschema der Halsamphoren entspricht, zeigt die strukturelle Gestaltung des Dekors durch den Camtar-Malers dennoch einige neue Ansätze, insbesondere in Bezug auf die korrespondierende Ausrichtung der einzelnen figuralen und ornamentalen Friese zueinander. Diese strukturelle Nähe der einzelnen Dekorzonen zueinander wird vom Betrachter als eine Vereinheitlichung des Vasendekors wahrgenommen. So stehen die beiden Teile des Tierfrieses (4a', 4b') und die beiden kriegerischen Szenen (5a, 5b) aufgrund ihrer symmetrischen Struktur zueinander in Beziehung. Der antithetischen flankierenden Tiergruppe mit dem zentral eingestellten Ziegenbock (4a') entspricht der Aufbau der Gruppe der vier kämpfenden Krieger (5a). Obwohl die Anzahl der

³⁶⁴⁰ Nach Boardman verwendet der Camtar-Maler, ebenso wie der Ptoon-Maler, jedoch auch anstelle der wellenrankartigen Voluten bereits das Motiv der Kreise als verbindende Glieder zwischen den beiden vegetabilen Motiven, das zum Kennzeichen der vegetabilen Dekorbereiche seit der Mitte des 6. Jahrhunderts wird: John Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, London 1974, S. 36.

³⁶⁴¹ Die Faust wiederum liegt in einer Linie über der soeben empfangenden Wunde des vorderen von rechts agierenden verwundeten Kriegers.

³⁶⁴² Für die beiden von links agierenden Krieger ebenso wie für den hinteren von rechts agierenden Krieger und den zu Boden rollenden Schild des vorderen von rechts agierenden Kriegers stehen jeweils drei vegetabile Glieder zur Verfügung. Die bilateralsymmetrische Ausrichtung der einzelnen vegetabilen Glieder des Lotos-Palmetten-Geschlinges lenkt zum einen den Fokus der Betrachtung auf den verwundeten Krieger, zum anderen demonstriert es dem Betrachter das mangelnde Gleichgewicht in dem Agieren der vier Figuren. Zwar stimmen bilateralsymmetrische Mitte und Zentrum der Handlung überein, doch die beiden seitlichen Partien der Schlachtszene entziehen sich einer bilateralsymmetrischen Valenz, d. h. die Bedeutung der Mitte emanzipiert sich von einer streng symmetrischen Konstruktion. Es hat den Anschein, dass sie in den Köpfen der Betrachter bereits so fest verankert ist, dass sie einer strukturellen Stützfunktion nicht mehr so stark bedarf.

³⁶⁴³ Die bilaterale Symmetrieachse liegt im Flechtnetz zwischen dem dritten und vierten vegetabilen Glied. Der Kopf des mittleren Reiters liegt jedoch nicht direkt darunter, sondern leicht nach rechts versetzt unter der Palmette des vierten vegetabilen Gliedes.

³⁶⁴⁴ Dietrich von Bothmer, *The Camtar Painter*, *Antike Kunst* 2, 1959, S. 5.

eingesetzten Figuren in den beiden übereinanderliegenden Zonen unterschiedlich ist, hat man dennoch den dreigeteilten Aufbau der Figurengruppe der kriegerischen Szene so gestaltet, dass die Strecken, welche den einzelnen Teilen der Krieger-Gruppe auf der horizontal umlaufenden Linie zugeordnet sind, den jeweiligen besetzten Strecken der drei Tierfiguren auf dem horizontal umlaufenden Streifen (3), der unter ihnen liegt, entsprechen. So liegt das Zentrum der Krieger-Gruppe, der verletzte und zu Boden fallende Krieger – quasi als Supraposition – über der zentralen Figur der Tiergruppe. Aufgrund dieser formalen Korrespondenz wird die kompositorische Mitte der Kriegerszene in dem Dekor herausgehoben und dies wiederum lenkt die Wahrnehmung des Betrachters auf das Zentrum der großfigurigen Darstellung. Darüber hinaus kann die starke Betonung des Zentrums dem Betrachter auch als ein Hinweis auf eine ikonographische und damit inhaltliche Bedeutung der Mitte dienen. Eine weitere Verstärkung des Zentrums der kriegerischen Szene (5a) geschieht durch die Ausbildung einer die einzelnen vegetabilen Glieder einschließenden bilateralen Symmetrieachse in der vertikalen Achse des mittleren der sieben vegetabilen Glieder des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges, welches die figural darstellende Szene nach oben abschließt (6a). Da das axiale Zentrum des vegetabilen Frieses ebenfalls über der verwundeten Kriegerfigur liegt, wird die Mitte der kriegerischen Szene auch von dem darüberliegenden vegetabilen Fries betont und durch das darüberliegende schwarze, horizontal umlaufende Band gleichzeitig auch nach oben hin abgeschlossen.

Auf der gegenüberliegenden Vasenseite (B) ist es hingegen nicht ein Zentrum, sondern die Reihung der Reiterkavalkade, welche durch die gerade Anzahl der sechs vegetabilen Glieder – und damit einer nur latent zwischen dem dritten und vierten vegetabilen Glied ausgebildeten bilateralen Symmetrieachse³⁶⁴⁵ – des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges unterstrichen wird. Doch auch in den Zonen der B-Seite findet sich eine Ausbildung der Mitte, wenn auch wesentlich unauffälliger als auf der A-Seite. So liegt der Kopf des mittleren Reiters nicht nur leicht versetzt unterhalb der latenten bilateralen Symmetrieachse des vegetabilen Geschlinges, welches das Register über dem Figurenfries besetzt, sondern es lässt sich auch eine vertikale Linie bis hinab zu der Stelle ziehen, an denen sich der Kopf des Panthers und die Hörner des Ziegenbocks treffen. Da jedoch in allen drei Zonen die Ausbildung einer eindeutigen bilateralen Symmetrieachse fehlt, wird die Mitte quasi nur momentan, ohne Fixierung durch einen zweiten Blick, wahrgenommen.

Die Analyse dieses Dekors hat gezeigt, wie sich trotz formal heterogener Elemente enge strukturelle Beziehungen zwischen den einzelnen Dekorzonon ausbilden, und zwar sowohl in den

³⁶⁴⁵ Latent deswegen, weil sich zwischen den einzelnen vegetabilen Doppelmotiven, die jeweils alternierend eingesetzt werden, keine exakte bilaterale Symmetrieachse einstellen kann.

Zonen mit anthropomorphen und/oder zoomorphen Darstellungen als auch in den rein ornamentalen Zonen, sodass in dieser Phase zumindest in einigen attisch schwarzfigurigen Dekoren bestimmter Vasenformen eindeutig eine strukturelle Annäherung zwischen Ornament und Figur stattfindet.

6.4.2.2.2. Halsamphora des Camtar-Malers Boston 21.21/ ABV 84,3³⁶⁴⁶

Doch eine derartige strukturelle Annäherung zwischen Ornament und Figur lässt sich selbst nicht in allen Dekoren von Halsamphoren des Camtar-Malers nachweisen. So zeigt eine Halsamphora in Boston über einem schwarz gefirnissten Fuß (1) und einer breiten schwarz gefirnissten Zone im unteren Teil des Vasenkörpers (2)³⁶⁴⁷ auf jeder Vasenseite eine großformatige figural darstellende Szene mit Figuren, deren Köpfe bis zum Halsansatz reichen. Die auf ein Zentrum hin orientierte figurale Komposition der A-Seite (3a) zeigt mit Beischriften³⁶⁴⁸ die Waffenübergabe von Thetis an Achill. Auf der linken Seite, fast in den Henkelansatz hineingezeichnet, steht eine männliche Figur, die erhobenen Hände dicht hinter dem Rücken von Achill, der seine linke Hand bereits am Griff des böotischen Schildes hat, den Thetis ihm mit beiden Händen entgegenstreckt. Hinter ihr stehen drei weitere Nereiden, von denen die vordere einen Panzer, die mittlere Beinschienen und die hintere einen Helm in ihren beiden Händen hält.³⁶⁴⁹ Ein analog dem Dekor der Amphora in Basel konstruiertes Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge³⁶⁵⁰ mit fünf vegetabilen Gliedern auf beiden Vasenseiten (4a, 4b) bedeckt den gesamten Halsbereich und schließt das Dekor zur Lippe (5), die ebenso wie die beiden Henkel schwarz gefirnisst ist, ab. Die sich aufgrund der fünf vegetabilen Glieder für den gesamten vegetabilen Fries konstituierende bilaterale Symmetrieachse, die gleichbedeutend ist mit der vertikalen Mittelachse im dritten vegetabilen Glied, strahlt auch in die darunterliegende Szene der Waffenübergabe aus. Die Verlängerung der Mittelachse dieses dritten vegetabilen Gliedes trifft noch knapp den Hinterkopf von Thetis und verläuft dann hinter ihrem Rücken hinab. Doch es ist nicht die Figur der Thetis, auf welchem das Augenmerk des Betrachters ruht, sondern der Schild, den sie vor sich hält. Dieser nimmt ein so großes Areal dieser Dekorzone ein, dass die bärtige Figur hinter Achill quasi in die Henkelzone hineingerät. Sowohl die begleitende Figur

³⁶⁴⁶ Dietrich von Bothmer, *The Camtar Painter*, *Antike Kunst* 2, 1959, Taf. 2,2 und 3,4; Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927, Taf. 8,a-b: LIMC I,2 (1981), S. 77 Abb. 191.

³⁶⁴⁷ Über der schwarz gefirnissten Zone folgt in einem geringen Abstand eine horizontal umlaufende Linie, die sämtlichen Figuren als Grundlinie dient.

³⁶⁴⁸ Fünf der sechs Figuren tragen Beischriften: Achill, Thetis, Kymatothea, Neoptoleme und Panope. Der bärtige Mann im langen Mantel hinter Achill wird für Peleus oder Phoinix gehalten: LIMC I,1 (1981), S. 70 Nr. 188. Beischriften werden seit der Mitt der 570er Jahre Mode in den attischen Vasendekoren: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 73.

³⁶⁴⁹ Jede der vier weiblichen Figuren trägt ein unterschiedlich dekoriertes Gewand.

³⁶⁵⁰ D. h. mit der Kombination einer Lotosblüte und einer Palmette als Doppelmotiv, wodurch sich eine diagonale Gleitsymmetrie konstituiert.

als auch Achill selbst stehen dicht gedrängt am linken Rand dieser Dekorzone und nehmen im Gegensatz zu Thetis und deren Schwestern, die selbst ohne Schild eine fast doppelt so große Fläche wie die beiden männlichen Figuren in dieser Zone besetzen, lediglich eine schmale Fläche ein. Thetis und ihre drei Schwestern positionieren sich innerhalb dieser Fläche, ausgehend von der rechten Seite, bis zur Mitte, wobei die wichtigste Figur, Thetis, im mittleren Bereich dieser Dekorzone steht und den Schild auf die linke Seite hinüberreicht. Daher nimmt der Betrachter, der sich zunächst an dem flächenmäßig größeren Darstellungsbereich orientiert, eine Bewegung innerhalb des dargestellten Vorgangs von rechts nach links wahr. Dabei steht die bedeutungstragende Mitte, der Schild als Zeichen der Waffenübergabe, nicht im bilateralsymmetrischen Zentrum der Darstellung, sondern ist weit nach links versetzt. Die vertikale Mittelachse der Dekorzone dieser Figuren-Reihung, die im darüberliegenden Fries zur bilateralen Symmetrieachse wird, und das inhaltliche, bedeutungstragende Zentrum der Darstellung sind daher nicht mehr identisch, sodass die Struktur und das inhaltliche Zentrum dieser figural darstellenden Komposition auseinanderfallen.

Auf der gegenüberliegenden Vasenseite (B-Seite) stehen sechs nach links ausgerichtete Krieger, mithin ist die Anzahl der Figuren auf beiden Vasenseiten identisch. Die bilateralsymmetrische Achse des darüberliegenden Lotos-Palmetten-Geschlinges (b) verläuft jedoch nicht – wie von der symmetrischen Struktur her anzunehmen wäre – zwischen der dritten und der vierten Figur, sondern durch die dritte Figur hindurch, da Figur (5) und (6) dicht gedrängt mit teilweise sich überlappenden Schilden am rechten Bildrand stehen.³⁶⁵¹ Diese Szene ist in Bezug auf die Entwicklung der Ausbildung von symmetrischen Valenzen als sehr wichtig einzustufen, da sie zeigt, dass der Camtar-Maler auf eine leicht herzustellende bilateralsymmetrische Valenz innerhalb der Figurengruppe – und damit auch auf eine symmetrische Korrespondenz zwischen dem vegetabilen und dem figural darstellenden Fries – verzichtet. Stattdessen bevorzugt er eine asymmetrische Organisation der sechs Figuren, die auch dieser Gruppe – analog der Figurengruppe der A-Seite – aufgrund der unterschiedlichen Staffelung der Figuren ein Moment der Bewegung von rechts nach links verleiht. Dies ist umso auffälliger, da sowohl die beiden parallel gesetzten vertikalen Henkel als auch das Henkelornament eine symmetrische Mittelachse konstituieren, an denen sich die beiden Szenen mit Figurendarstellungen jedoch nicht orientieren. Figural darstellende und ornamentale Struktur divergieren in diesem Dekor daher wesentlich mehr als im Dekor der Basler Bauchamphora.

³⁶⁵¹ Die Schilde sind unterschiedlich dekoriert. Das auffälligste Schildzeichen, eine Rosette, trägt der sechste Schild auf der rechten Seite, der den fünften Schild etwa zur Hälfte überschneidet.

Darüber hinaus weist dieses Dekor eine weitere Besonderheit auf, ein Henkelornament, das sich an beiden Henkelansätzen aus einem zunächst fast senkrecht herabhängenden Rankenstängel entwickelt. Etwa in der Mitte des Abstandes zwischen dem Henkelansatz und der Grundlinie der beiden figural darstellenden Szenen knickt der Rankenstängel nach links um und es entwickeln sich zwei Palmetten, eine kleine, abzweigende und nach oben ausgerichtete und eine größere nach links orientierte, die damit dem Verlauf des Stängels folgt.³⁶⁵² Trotz des noch bescheidenen Ausmaßes dieser frühen Rankensysteme zeigen sie dennoch bereits zwei wesentliche Merkmale der Henkelornamentik, eine Orientierung an den Gefäßachsen und eine Affinität zu den meist großformatigen figuralen Darstellungen. Es hat den Anschein, dass ein derartig enger Kontext zwischen den vegetabilen, an den beiden Henkeln fixierten Elementen und den Figurendarstellungen erst in dieser Periode der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei aufgrund der strukturellen Annäherung zwischen Ornament und figuralen Darstellungen durch analoge Symmetrieachsen möglich ist und durch diese wiederum können auch die axialen Systeme des Vasenkörpers in das Dekorsystem mit einbezogen werden.

6.4.2.3. Dekore des Lydos³⁶⁵³ bzw. Dekore aus seinem Umkreis³⁶⁵⁴

6.4.2.3.1. Bauchamphora Typ B aus dem Umkreis des Lydos in Tübingen 5926³⁶⁵⁵

Das Motiv zweier antithetischer Sphingen, das sich seit den Dekoren des Gorgo-Malers häufiger auf attischen Bauchamphoren findet, füllt auch die beiden hellgründig ausgesparten Felder auf einer schwarzgründigen Amphora in Tübingen, die dem Umkreis des Lydos zugeordnet wird.³⁶⁵⁶ Abgesehen von einem hellgründigen umlaufenden Strahlenfries (1), dessen einzelne schwarze Strahlen dicht nebeneinander gesetzt sind, sind sowohl der Fuß, der zusätzlich auch mit zwei horizontal umlaufenden roten Streifen besetzt ist, als auch der untere Teil des Vasenkörpers, Halsbereich und Lippe sowie die beiden vertikalen Henkel schwarz gefirnisst.

³⁶⁵² Paul Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, Berlin 1927, Taf. 8. Auffällig ist, dass zwischen dem Gewand der hintersten Nereide und der horizontal ausgerichteten Palmette eine formale Korrespondenz hinsichtlich der Streifen besteht, die sich sowohl im Gewand der Nereide als auch in den Blättern der Palmette finden. Doch der Abstand zwischen Palmette und Gewand ist zu groß, als dass man von einer intendierten Annäherung sprechen könnte. Dass der Rankenstängel aus der nach unten verlängerten Vertikalachse des Henkels wächst, ist für Jacobsthal ein Indiz für eine *tektonische Setzung*: Paul Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, Berlin 1927, S. 26.

³⁶⁵³ Sowohl die Dekore des Lydos und seines Umkreises als auch die Dekore von Amasis und Exekias fallen in die Zeit zwischen 550 und 525 und reichen damit bis in die Zeit des Beginns der rotfigurigen Vasenmalerei bzw. überschneiden sich sogar mit dieser: John Boardman, Athenian Black Figure Vases, London 1974, S. 52.

³⁶⁵⁴ Zu Lydos und seinem Umkreis siehe vor allem: John D. Beazley, The Development of Attic Black-Figure, Berkeley [u. a.] 1986, S. 35ff.; und: Robert Manuel Cook, Greek Painted Pottery, London 1997, S. 80f.; siehe dazu auch: Michael A. Tiverios: Ο Λυδός και το έργο του. Συμβολή στην έρευνα της αττικής μελανόμορφης αγγειογραφίας. Athen 1976.

John Boardman, Athenian Black Figure Vases, London 1974, S. 52ff.

³⁶⁵⁵ CVA Deutschland 47 (Tübingen 3), München 1980, Taf. 4,1-2.

³⁶⁵⁶ CVA Deutschland 47 (Tübingen 3), München 1980, S. 12.

Über dem Strahlenkranz hat man zwei rote umlaufende Streifen in den schwarzen Grund gesetzt. Es folgt eine weitere schwarz gefirnisste Zone, bevor – deutlich unterhalb des weitesten Vasenumfangs – und mit zwei roten Streifen von der schwarz gefirnissten Zone abgesetzt – das hellgrundige ausgesparte Feld ($2a=2b$) sitzt, welches auf beiden Seiten jeweils von einem roten Streifen begrenzt wird. Nach oben, zum Hals hin, schließt auf jeder Vasenseite ein Zungenmuster – auf der einen Seite alternierend in den Farben Rot und Schwarz (3a) und auf der anderen Seite alternierend in Schwarz und dem ausgesparten hellen Grund (3b) – zwischen zwei horizontalen Firnislinien die beiden figural darstellenden Felder ab. In beiden Bildfeldern sitzen sich jeweils zwei antithetische Sphingen, ihre Vorderbeine hoch aufgerichtet, auf einer dünnen Firnislinie gegenüber. Jede der beiden Sphingen bildet mit ihrem steil abfallenden schwarzen Körper und den hohen Vorderbeinen die zwei Seiten einer dreieckigen Form. Dieses Dreieck weitet sich durch die antithetische Entsprechung der zweiten Figur zu einem rechtwinkligen Dreieck mit einer doppelt so großen Fläche, bei dem jeweils die beiden diagonal von unten nach oben dargestellten Rückenlinien als die beiden Kathethenseiten fungieren. Trotz großer Ähnlichkeiten weisen die beiden Sphingen einige Unterschiede auf. So hat die linke Sphinx ihren Blick zu Boden gerichtet, wohingegen die rechte Sphinx starr geradeaus blickt. Auch fällt der linken Sphinx auch auf ihrer linken, dem Betrachter abgewandten Seite eine schmale Strähne ihres schwarzfarbenen Haars herab, wohingegen bei der rechten Sphinx keine Haarsträhne an der dem Betrachter abgewandten Seite sichtbar ist. Für den Betrachter am auffälligsten sind die unterschiedlichen Darstellungen der beiden Schwänze. So verläuft der Schwanz der linken Sphinx vor ihrem Körper, wobei er unterhalb des Flügelansatzes ansetzt und in einem kreisförmigen Bogen schlägt, bevor er oberhalb des leicht sich vorwölbenden Knies endet. Der Schwanz der rechten Sphinx hingegen setzt in ihrem Rücken, etwa in Taillenhöhe, an und verläuft in einem Bogen bis zum Ansatz der Hüfte.³⁶⁵⁷ Bei der Ausgestaltung der Flügel werden als zusätzliche Farben Weiß und Rot – Rot für den oberen Teil der Flügel und Weiß für die Rahmung dieser Fläche – eingesetzt, während der schwarzfarbene, untere Teil der Flügel für die Angabe der Schwungfedern geritzt ist. Weiß dient jedoch nicht nur als Umrisslinie, sondern bedeckt auch die beiden Gesichter, den vorderen Teil des Halses sowie den Brustkontur.

Die Figuren der beiden Sphingen sind eng und dennoch sorgfältig in das sie umschließende hellgrundige Feld eingepasst. Fast stößt der untere Körperteil der linken Sphinx an das untere Ende der linken Feldseite und die äußere Krümmung der Flügel beider Sphingen berührt jeweils

³⁶⁵⁷ Das Schwanzmotiv ist auf beiden Vasenseiten analog gezeichnet. In Bezug auf die Darstellung der Flanken unterscheiden sich jedoch beide Vasenseiten: Auf der Vasenseite A mit dem rot-schwarzen Zungenmuster ist die Flanke der rechten Sphinx zum Teil mit Rot bedeckt, auf der Vasenseite B hingegen fehlt dieses Detail.

das obere Ende der seitlichen Begrenzung. Dadurch dass die Flügel dicht an die Partien herantreten, an denen die Henkel befestigt sind, hat es für das Auge des Betrachters den Anschein, als nehmen sie die Form der Henkel in zweidimensionaler Ausprägung wieder auf. Auch mit den Köpfen stoßen die Sphingen an die untere Begrenzung des darüberliegenden Zungenmusters. Das akkurate Einpassen der Figuren in das zur Verfügung stehende Feld unterscheidet diese Darstellung aus dem Umkreis des Lydos von früheren Dekoren auf Bauchamphoren mit antithetischen Figuren, in denen die Figuren sich nicht an den seitlichen Begrenzungen des Feldes orientieren, sondern ohne Beachtung des Rahmens – häufig auch zusammen mit Füllornamenten – in die Fläche gestellt sind.³⁶⁵⁸ Die Dichte der Figuren zueinander, die in diesem Dekor auffällig ist, sowie ihr enger Kontakt mit den vier Seiten des sie umgebenden Feldes legen es dem Betrachter nahe, die beiden antithetischen Figuren in geometrische Formen zu zerlegen. Als Folge einer derartigen Geometrisierung der beiden Figuren fällt auf, dass ein Kreis um sie geschlagen werden kann, dessen Mittelpunkt in Höhe des Henkelansatzes liegt und dessen Radius gleich dem Abstand vom Kreismittelpunkt bis zur Begrenzung des Feldes ist. Abgesehen von einigen peripheren Körperpartien befinden sich bei diesem Versuch beide Figuren innerhalb dieses Kreises.

Ein derartiges Vorgehen ist etwa bei analogen Vasendekoren des Sophilos nicht möglich. Die Möglichkeit, um die antithetischen Figuren einen Kreis zu schlagen, macht deutlich, dass die Figurendarstellungen in diesem Dekor aus dem Umkreis des Lydos nicht nur über eine vertikale Symmetrieachse verfügen, sondern auch im Sinne einer rotationssymmetrischen Valenz ausgerichtet sind, ein struktureller Aspekt, der diese Komposition von früheren analogen Darstellungen unterscheidet. Dieser zusätzlich ausgebildete strukturelle Modus trägt erheblich zu einer Zentrierung derartig konstruierter Dekorfelder im Auge des Betrachters bei.

6.4.2.3.2. Halsamphora E 868 im Louvre/ABV 110,30³⁶⁵⁹

Die Halsamphora E 868 im Louvre zeigt im Bereich des Vasenkörpers eine analoge Dekorstruktur wie das Dekor der Bauchamphora in Tübingen. Auch in diesem Dekor besteht die Zonenfolge über einem schwarz gefirnissten Fuß mit roten Streifen zunächst aus einem Strahlenfries (1) und einer schwarzgefirnissten Zone im unteren Bereich des Vasenkörpers (2). Deutlich unterhalb des größten Vasenumfangs folgt – erst im Bereich der beiden Henkel durch schwarzen Firnis begrenzt – eine großformatige figural darstellende Zone (3), die sich bis in

³⁶⁵⁸ Vergleiche dazu u. a. das von Sophilos gemalte Dekor der Bauchamphora in Jena, wo sich sowohl zwischen den beiden Löwen als auch zwischen den Löwen und dem Rand des Feldes erhebliche freie Flächen befinden; siehe dazu die Abbildung – auch der Vasenrückseite – bei: Güven Bakir, Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil, Mainz 1981, Taf. 11-12.

³⁶⁵⁹ CVA Frankreich 2 (Louvre 2), Paris 1923, III Hd Taf. 9,10 und Taf. 10,2 und 7.

den Schulterbereich hinein erstreckt.³⁶⁶⁰ Ein schmales Zungenmuster (4) – alternierend in Rot und Schwarz – schließt diese Zone zum Hals hin ab.³⁶⁶¹

Soweit der Erhaltungszustand die Beurteilung zulässt, erfolgt der Aufbau der großformatigen figural darstellenden Szene auf der A-Seite der Vase (3a) in Bezug auf die Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse sehr exakt. Dargestellt ist ein Gespann mit vier Pferden und einem Wagenlenker.³⁶⁶² Rumpf und Beine sowie der hängende Schwanz der vier Pferde – ebenso wie die Deichsel und der mit einem langen Chiton bekleidete Körper des Wagenlenkers – werden frontal gezeigt, wohingegen die vier Pferdehäuse und -köpfe sowie der Kopf des Wagenlenkers³⁶⁶³ sich im Profil präsentieren. Die Köpfe der beiden äußeren Pferde sind nach außen, die Köpfe der beiden inneren Pferde nach innen, zur Deichsel hin, gewandt. Der Kopf des Wagenlenkers ist – analog dem Kopf des linken äußeren Pferdes – nach links gewandt. Es ist die Kopfbewegung des Wagenlenkers, welche das einzige asymmetrische Element dieser ansonsten streng bilateralsymmetrisch aufgebauten Komposition zufügt, wobei die bilaterale Symmetrieachse sich nicht nur als fiktive Achse im Auge des Betrachters ausbildet, sondern sich bereits sichtbar der Länge nach in der Deichsel konstituiert. Auch die beiden flankierenden, linear gezeichneten Radscheiben im unteren Bereich der Darstellung verstärken die vertikale Symmetrieachse. Darüber hinaus fällt die bilaterale Symmetrieachse der figural darstellenden Szene auch mit der vertikalen Gefäßachse zusammen.

Auf den ersten Blick erscheint auch die figural darstellende Szene der B-Seite (3b) bilateralsymmetrisch aufgebaut, ohne dass eine bilaterale Symmetrieachse direkt angezeigt wird, denn die sechs männlichen Figuren sind in zwei antithetisch einander zugewandten Dreiergruppen eingeteilt. Alle sechs Figuren³⁶⁶⁴ tragen lange Gewänder, die alternierend in Rot und Schwarz – jedoch für jede Figur in einer bestimmten Variante – aufgeteilt sind.³⁶⁶⁵ Auch in Bezug auf

³⁶⁶⁰ Analog dem Dekor der Tübinger Amphora wird auch hier die schwarz gefirnisste Zone durch einen umlaufenden roten Streifen begrenzt. In der sich darüber anschließenden hellgrundigen Zone dient ein schwarzer Strich als Grundlinie für die menschlichen Figuren.

³⁶⁶¹ Die einzelnen farbigen Blattzungen sind mit einem feinen schwarzen Kontur versehen, jedoch in der Weise, dass ein schmaler grundfarbener Rand zwischen der Blattzunge und dem schwarzen Kontur für den Betrachter sichtbar bleibt. Sowohl unten als auch oben ist das Zungenmuster ebenfalls von einer feinen schwarzen Linie gerahmt.

³⁶⁶² Die erste Darstellung einer Wagenszene findet sich auf einem Dinos des Gorgo-Malers: John D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley [u. a.] 1986, Taf. 14,4 und 6.

³⁶⁶³ Die Kopfbedeckung des Wagenlenkers reicht nicht nur in das Zungenmuster, und zwar in die zentrale Zunge des Frieses, hinein, sondern ihre Spitze stößt sogar an den Wulst des Halsansatzes: CVA Frankreich 2 (Louvre 2), Paris 1923, III Hd Taf. 10,7.

³⁶⁶⁴ Alle sechs Figuren haben lange Haare und sind bärtig.

³⁶⁶⁵ Bei der ersten Figur von links liegen die roten Streifen in Halshöhe und in der Höhe des Oberschenkels, bei der zweiten Figur hingegen setzt der obere rote Streifen erst am Oberarm an und eine kleine, dreieckförmige rote Fläche besetzt Partien des einen Unterschenkels und läuft zum Knöchel des anderen Beins hin aus. Bei der dritten Figur, die von zwei breiten roten Streifen bedeckt ist, läuft der obere Streifen fast um den gesamten Oberkörper herum, wohingegen der untere rote Streifen von der Hüfte diagonal fast zu einem Fuß hinabreicht. Bei der vierten Figur hingegen sitzt der obere Streifen genau in der Zone, in welcher er bei der dritten Figur ausgespart ist und der

ihre Gestik ist ein Unterschied bemerkbar. So haben fünf der sechs Figuren beide Hände unter dem Gewand verborgen und lediglich die dritte Figur von links hat ihre linke Hand erhoben und zeigt oder gestikuliert mit der vierten, ihr gegenüberstehenden Figur. Zwischen diesen beiden Figuren verläuft die vertikale Gefäßachse, die auf den ersten Blick auch mit der fiktiven bilateralsymmetrischen Achse der Gruppe zu korrespondieren scheint. Doch bei genauerem Hinschauen bemerkt der Betrachter, dass die beiden dreifigurigen Gruppen nicht kongruent sind, zum einen aufgrund der unterschiedlich gestreiften Kleidung und zum anderen aufgrund des unterschiedlichen Handgestus der dritten Figur von links. Dass im Auge des Betrachters dennoch eine bilateral symmetrische Valenz überwiegt, liegt an dem finiten kompositen vegetabilen Motiv³⁶⁶⁶ im Halsbereich (5), denn die bilaterale Symmetrieachse des vertikalen Doppelmotivs, welches durch zwei gegenständige Lotosblüten angezeigt wird, liegt exakt über dem Zwischenraum zwischen der dritten und vierten Figur, mithin auch in der vertikalen Gefäßachse.³⁶⁶⁷ Darüber hinaus korrespondiert auch das horizontale Doppelmotiv, welches sich aus zwei gegenständigen Palmetten konstituiert, mit der Gefäßform, denn die horizontale Symmetrieachse dieses Doppelmotivs liegt genau auf der Höhe der oberen Ansätze der beiden vertikalen Henkel.

Trotz der leichten Asymmetrien in der figural darstellenden Zone der B-Seite (3b) zeichnet sich das Dekor insgesamt durch eine stringente axialsymmetrische Struktur aus, und zwar sowohl in den beiden figural darstellenden Zonen als auch im vegetabilen Dekor des Halsbereichs. Im vegetabilen Dekor ist darüber hinaus auch eine rotationssymmetrische Valenz vorhanden.

untere rote Streifen bedeckt beide Unterschenkel vollständig. Die fünfte Figur besitzt als einzige der sechs Figuren drei rote Streifen, den obersten um die Schultern herum, den mittleren in Taillenhöhe und den untersten analog der vierten Figur um beide Unterschenkel herum. Die sechste Figur schließlich verfügt wieder über zwei rote Streifen, wobei der obere analog dem oberen Streifen auf der zweiten Figur verläuft, der untere Streifen jedoch höher ansetzt als bei dieser. Nicht eine Streifenführung ist daher mit der anderen identisch. Die Manteldrapierung wird in der Literatur als dreidimensional ausgelegt; siehe dazu u. a.: John D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley [u. a.] 1986, S. 43. Doch die alternierend farbigen Flächen lassen einen dreidimensionalen Eindruck beim Betrachter gar nicht aufkommen.

³⁶⁶⁶ Die beiden vertikal orientierten gegenständigen Lotosblüten tragen über dem sie verbindenden Stiel eine Spange. Aus ihr heraus entwickeln sich horizontal flankierend zu der Spange zwischen den beiden Lotosblüten Voluten, die sich vor- und rückkreuzend in einer 8-förmigen Bewegung wieder schließen. Dabei umschlingen sie zwei Bänder, die jeweils aus dem unteren Ende einer der beiden um 90⁰ gedrehten Palmetten entspringen und jeweils hinter einer Lotosblüte entlanglaufen, bis sie wieder in das untere Ende der anderen Palmette einmünden. Darüber hinaus entspringen – wie bei Palmetten üblich – spiegelbildlich zueinander jeweils zwei Voluten aus einer Palmette und laufen fast in vertikaler Ausrichtung entlang dem Palmettenboden, bevor sie sich am unteren und am oberen Ende des Halsbereiches einrollen.

³⁶⁶⁷ Doch die Achse liegt so, dass die vorderste Figur der linken Gruppe dichter an die Achse herangeführt ist als die vorderste Figur der rechten Gruppe, sodass die vertikale Mittelachse leicht nach links verzogen zu sein scheint.

6.4.2.3.3. Bauchamphora im Getty Museum 86.AE.60³⁶⁶⁸

Da die meisten schwarzgrundigen Dekore der Bauchamphoren – abgesehen von der figural darstellenden Zone und den diese Zone bekrönenden vegetabilen Fries – in der Regel stereotyp dekoriert sind, sollen bei den folgenden Analysen von Dekoren schwarzgrundiger Bauchamphoren lediglich die Besonderheiten und Abweichungen in diesen Zonen zur Sprache kommen. Ansonsten erfolgt nur die Analyse des jeweiligen hellgrundigen Feldes und, falls vorhanden, die Analyse der Rahmungen, zu denen auch die Dekore der beiden Henkel zählen.

Analog der Halsamphora E 868 im Louvre wird auch die schwarzgrundige Bauchamphora im Getty Museum in Malibu 86.AE.60, die eine der ersten erhaltenen Bauchamphoren des Typus A ist, Lydos oder seinem Kreis zugeordnet.³⁶⁶⁹ Das ausgesparte hellgrundige, trapezförmige Feld beginnt unterhalb des bei diesem Bauchamphoren-Typus sehr hoch angesetzten größten Vasenumfangs. Das figural darstellende Feld der A-Seite besteht aus acht Figuren, von denen zwei weiblich sind, und zeigt den Kampf des Theseus mit dem Minotauros.³⁶⁷⁰ Hinter dem Heros, der von links nach rechts agiert, ordnen sich drei Figuren ein. Dicht am linken vertikalen Feldrand steht eine nach rechts gewandte bekleidete Figur (1).³⁶⁷¹ Teilweise von dieser Figur verdeckt folgt eine verschleierte weibliche Figur (2). Beide Figuren [(1), (2)] sind schmal gezeichnet. Über einen breiteren Kontur verfügt erst die dritte unbekleidete männliche Figur (3), deren Oberkörper im Brustbereich von dem fast auf Schulterhöhe erhobenen rechten Ellenbogen des Theseus (4) überschritten wird, der in seiner rechten Hand ein Schwert hält. Theseus, der breitbeinig über seinem abgelegten Mantel steht, nur noch mit einem gegürteten kurzen, ärmellosen Chiton bekleidet, ist größer und kräftiger als der hinter ihm stehende junge Mann (3) dargestellt. Er sticht mit seinem Schwert in der Rechten auf den gesenkten Kopf des vor ihm in die Knie gehenden unbekleideten Minotauros (5)³⁶⁷² ein und wehrt zugleich mit seiner Linken die hoch erhobene linke, einen Stein umfassende Hand des Minotauros ab. Ein nach links ausgerichteter Vogel fliegt über dem horizontal ausgerichteten rechten Oberschenkel des Minotauros, während dieser mit seinem rechten Bein in die Kniebeuge geht, auf Theseus zu. Dabei befindet sich Vogelschnabel auf der Höhe der horizontalen Abschlussbordüre des Chitons von Theseus. Die Figuren (1) bis (4) agieren von links nach rechts. Erst mit der Figur

³⁶⁶⁸ CVA The J. Paul Getty Museum, Malibu 1, Malibu 1988, Taf. 1-2.

³⁶⁶⁹ Andrew J. Clark, CVA The J. Paul Getty Museum, Malibu 1, Malibu 1988, S. 2. Die Bauchamphora Typ A verfügt über einen eckigen, mitunter auskragenden Fuß und eckige, in der Mitte häufig leicht eingekerbte Henkel und eine auskragende Lippe.

³⁶⁷⁰ Zu weiteren Darstellungen dieser Szene in Dekoren des Lydos siehe: John D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley [u. a.] 1986, S. 42.

³⁶⁷¹ Die Figur ist mit einem langen Chiton und einem Mantel bekleidet.

³⁶⁷² Der Minotauros ist bis zum Halsansatz als junger Mann mit kräftigen Oberschenkeln – noch kräftiger als die des Theseus – dargestellt, vom Hals an hingegen als Stier.

des Minotauros ändert sich die Ausrichtung der Figuren, und sowohl der Minotaurus (5) als auch die Figuren, die sich hinter ihm befinden [(6) bis (8)], agieren von rechts nach links. Hinter dem Minotauros folgt eine Gruppe von drei Figuren, von denen die beiden männlichen Figuren (6) und (8) unbekleidet sind, wohingegen die weibliche Figur in ihrer Mitte (7) analog der weiblichen Figur (2) bekleidet und verschleiert ist. Im Gegensatz zur dicht gedrängten Figurensequenz auf der linken Seite sind die Figuren auf der rechten Seite des Feldes lockerer hintereinandergereiht und daher wird die weibliche Figur (7) nicht überschritten und selbst die hinter ihr stehende letzte Figur (8) bleibt für den Betrachter vollständig sichtbar.

Das Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge mit vierzehn Doppelmotiven³⁶⁷³, welches die figural darstellende Szene nach oben hin abschließt, setzt sich jeweils aus zwei gegenständigen Lotosblüten bzw. aus zwei gegenständigen Palmetten zusammen, weshalb im Auge des Betrachters die bilateralen Symmetrieachsen der einzelnen Doppelmotive über den gleitsymmetrischen Aspekt der Reihung dominieren. Aufgrund der Doppelung von analogen vegetabilen Motiven ist eine diagonale Gleitsymmetrie, wie sie die früheren Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge aufweisen, nicht mehr vorhanden. Darüber hinaus verfügt diese Anordnung auch über eine horizontale Symmetrielinie, welche jeweils durch den Mittelpunkt der kreisähnlichen Ösen verläuft, die in der Manier eines horizontalen Flechtbandes anstelle der Voluten sowohl die einzelnen gegenständigen vegetabilen Motive als auch die dadurch entstandenen vegetabilen Doppelmotive miteinander verbinden. Die horizontale Symmetrielinie, die sich im Auge des Betrachters im Ansatz bereits aufgrund der gegenständigen vegetabilen Motive ausbildet, wird durch die kreisrunden Ösen noch verstärkt.

Streng genommen besitzt der vegetabile Fries insgesamt aufgrund der geraden Anzahl der Doppelmotive keine bilaterale Symmetrieachse, doch die vertikale Symmetrieachse des siebten Doppelmotivs, welches sich aus zwei gegenständigen Lotosblüten zusammensetzt, erscheint dem Betrachter betont, da die bilaterale Symmetrieachse dieses Doppelmotivs die Kalotte von Theseus, der zentralen Figur des weißgrundigen Feldes, berührt. Verlängert man die Linie dieser vertikalen Achse weiter, durch die gesamte figural darstellende Zone hindurch, so schneidet sie das Schwert des Theseus dicht vor dem Kopf des Minotauros, geht durch den nach links ausgerichteten fliegenden Vogel hindurch und berührt die Grundlinie unterhalb der beiden dicht nebeneinander gestellten linken Füße von Theseus und dem Minotauros. Das Zentrum der Handlung in dieser Figurendarstellung konstituiert sich also beidseitig dieser verlängerten bilateralen Symmetrieachse des siebten Doppelmotivs. Die Betonung der leicht nach links versetzten Mitte innerhalb der Figurendarstellung führt im Auge des Betrachters dazu, dass

³⁶⁷³ Wobei das doppelte Lotosmotiv am linken Feldrand nicht vollständig gezeichnet ist.

die Eigenheiten und formalen Unterschiede der drei flankierenden Figuren zunächst nur vage wahrgenommen werden und bei längerer Betrachtung trotz der formalen Unterschiede wiederum zu zwei recht analogen Gruppen verschmelzen. Verstärkt wird der axiale Symmetrieaspekt innerhalb der Figurengruppe durch die beiden hellgrundigen Henkel, die beide mit einem Efeufries³⁶⁷⁴ bemalt sind, einer vegetabilen Formation, die sich seit den 560er Jahren in den attisch schwarzfigurigen Vasendekoren nachweisen lässt.³⁶⁷⁵

Im figural darstellenden Feld der B-Seite sind lediglich sechs menschliche Figuren, vier männliche und zwei weibliche, dargestellt, von denen jeweils drei nach links und drei nach rechts ausgerichtet sind. Zwei der nach rechts ausgerichteten männlichen Figuren [(2), (3)] sitzen auf einem Pferd, wobei die Figur des hinteren Reiters durch das Pferd des vorderen Reiters fast völlig verdeckt wird.³⁶⁷⁶ Auch von seinem Pferd sind nur der Kopf, ein Teil des Halses, der Oberbauch und das rechte Vorderbein vollständig sichtbar. Der Rest des Pferdeleibes wird von dem Körper des vorderen Pferdes verborgen. Lediglich die Hinterbeine sowie der Rumpfansatz des hinteren Pferdes lugen noch unter dem Körper des vorderen Pferdes hervor. Der vordere Reiter (2) ist ebenso wie die hinter seinem Rücken stehende männliche Figur (1), deren Rücken und Oberarm die linke vertikale Vasenseite berührt, unbekleidet. Links von den beiden Pferden – und dadurch teilweise von den Pferdehufen verdeckt – läuft ein Hund mit erhobener, wie zum Bellen geöffneter Schnauze. Dicht vor dem Hund steht eine verschleierte, nach links ausgerichtete weibliche Figur (4), den Schleier von rechts lüftend, wobei ein Stück ihres gelüfteten Schleiers in Halshöhe von der Schnauze des hinteren Pferdes verdeckt wird. Hinter der weiblichen Figur steht ein ebenfalls nach links ausgerichteter bärtiger Mann (5), den linken Arm in der Taille angewinkelt und den rechten Arm erhoben. Seine rechte Hand ist vom Schleier der weiblichen Figur verdeckt. Eine zweite weibliche, ebenfalls verschleierte Figur (6) folgt ihm.

Das Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge, welches das figural darstellende Feld nach oben hin abschließt, setzt sich aus 15 vegetabilen Doppelmotiven, sieben doppelten Palmetten und acht doppelten Lotosblüten, zusammen und aufgrund der ungeraden Anzahl kann der Betrachter die bilaterale Symmetrieachse für den gesamten vegetabilen Fries leicht bestimmen. Die Achse

³⁶⁷⁴ An einer zentral durchlaufenden roten Ranke sitzen in gegenständiger Manier, jedoch stets auf Lücke gesetzt, herzförmige Blätter, deren Spitzen stets nach außen gekehrt sind.

³⁶⁷⁵ Ernst Buschor, Griechische Vasen, München 1940, S. 106.

³⁶⁷⁶ Das Überschneiden der Figuren ist ein Phänomen, das sich erst in der Zeit des Lydos in der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei nachweisen lässt. Das erste Überschneiden von Tierfiguren findet sich nach Beazley bei dem Maler von der Akropolis 606: John D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley [u. a.] 1986, S. 36. Es ist auffällig, dass es erst nach dem Einsatz von gleitsymmetrischen Strukturen im ornamentalen Bereich auch in den figural darstellenden Zonen in den attisch schwarzfigurigen Vasendekoren auftritt.

liegt im achten vegetabilen Doppelmotiv, das sich aus zwei gegenständigen Palmetten zusammensetzt. Verlängert man auch hier diese Achse in das figural darstellende Feld hinein, so schneidet die Achse die Schnauze des hinteren Pferdes und den Kopf, Hals sowie die vordere Bauchpartie des Hundes, d. h. jede der beiden Hälften des Feldes sind drei menschliche Figuren und darüber hinaus in der linken Feldhälfte zwei Pferde zugeordnet. Doch erscheinen die beiden Hälften aufgrund der beiden teilweise sich überschneidenden Pferdekonturen auf der linken Seite nicht äquivalent gefüllt, da die beiden Pferde-Motive ab der halben Höhe des Bildfeldes bis hin zum oberen Feldrand die Fläche fast vollständig ausfüllen, wohingegen im analogen Teil in der rechten Hälfte des Feldes zwischen den Figuren noch reichlich heller Grund zu sehen ist. Dieser Mangel an ausgefüllter schwarzer Fläche wird jedoch durch die langen Gewänder der drei Figuren wiederum kompensiert, denn auf der linken Seite ist der untere Teil des Feldes, von den dünnen Beinen der beiden Pferde und der ersten männlichen Figur abgesehen, leer, d. h. tongrundig. So stellt sich durch die insgesamt doch ausgewogen schwarz gefirnissten Flächen der menschlichen und tierischen Figuren sowie durch die ausgeprägte bilaterale Symmetrieachse des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges auch eine Betonung der Mitte ein, obwohl die Figurengruppe aufgrund ihrer formalen Struktur eindeutig asymmetrisch angelegt ist. Der Bereich der Mitte ist durch einen ausgesparten tongrundigen Bereich sowie die aufwärts gerichtete Hundeschnauze für den Betrachter eindeutig definiert.

Beachtet man die unterschiedliche Anzahl der vegetabilen Doppelmotive auf der Vorder- und Rückseite der Vase, so hat es den Anschein, als ob die axialsymmetrischer ausgerichtete Anlage der figuralen Komposition entweder einer strengen Symmetrieachse im darüber liegenden Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge nicht bedürfe oder ob man im vegetabilen Fries bewusst keine eindeutig bilateralsymmetrische Konstellation gewählt hat, um die Stringenz der bilateralsymmetrischen Valenz im figural darstellenden Feld herabzusetzen. Dadurch präsentiert sich dem Betrachter eine – vom modernen Standpunkt her natürlichere, weniger festgelegte Darstellungsform. Darüber hinaus werden die analogen vegetabilen Doppelmotive, wie sie auch das Dekor der Amphora im Louvre zeigt, aufgrund ihrer bilateralsymmetrischen Valenz in den einzelnen Doppelmotiven als bewegungslos wahrgenommen. Sie verstärken dadurch im Auge des Betrachters im Gegensatz zu den heterogenen vegetabilen Doppelmotiven der früheren Dekore, welche abgesehen von einer bilateralen Symmetrieachse auch über eine diagonal gleitsymmetrische Valenz verfügen – wie sie z. B. die Dekore des Camtarmalers aufweisen – die eventuelle Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse oder zumindest die Betonung der Mitte in der darunterliegenden figural darstellenden Zone. Die analogen vegetabilen Doppel-

motive ermöglichen in Verbindung mit weitgehend symmetrisch ausgebildeten Flechtbändern³⁶⁷⁷ darüber hinaus die Ausbildung einer durchgehenden horizontalen Symmetrielinie. Eine horizontalsymmetrische Konfiguration des Lotos-Palmetten-Rankengeschlinges tritt – jedoch in einer wesentlich komplizierteren Variante³⁶⁷⁸ – zuerst auf dem Dekor des Dinos des Gorgomalers im Louvre auf.³⁶⁷⁹ In diesem Dekor des Gorgo-Malers erfüllt das Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge zwei Aufgaben, zum einen den größten Umfang des Gefäßes anzuzeigen, zum anderen die drei umlaufenden Tierfriese im unteren Bereich des Vasenkörpers von der großformatigen Darstellung der Tötung der Gorgo im oberen Teil des Vasenkörpers zu trennen. Als reguläres Halsornament in Dekoren schwarzgrundiger Bauchamphoren lässt sich diese ornamentale Konfiguration jedoch erst zur Zeit des Lydos nachweisen.

6.4.2.3.4. Bauchamphora im Museo Nazionale in Neapel 2770/ABV 109,23³⁶⁸⁰

Wie exakt Lydos und die ihm nahestehenden Maler auf die unterschiedlichen Beziehungen zwischen der figural darstellenden Zone und dem darüber liegenden vegetabilen Fries eingehen, zeigt u. a. auch eine schwarzfigurige Bauchamphora in Neapel, die Beazley Lydos selbst zugeschrieben hat.³⁶⁸¹ In den hellgrundigen Bildfeldern auf den beiden Vasenseiten, die beträchtlich schmaler als in den bisherigen Beispielen ausfallen, sodass noch ein breiter schwarzer Rand an beiden Seiten erhalten bleibt, sind zwei nach rechts ausgerichtete Reiter eingestellt, deren Pferde mit ihren Hufen die Grundlinie berühren. Der vordere, dem Betrachter nähere Reiter in einem kurzen rotfarbenen Chiton überschneidet den hinteren, mit einem Panzer und einem Helm gerüsteten Reiter zum Teil. Zwar ist die Figur des hinteren Reiters noch teilweise sichtbar, von seinem Pferd jedoch sind lediglich die parallel zum vorderen Pferd geführten Beine und Hufe sichtbar. Hinter den beiden Reitern fliegt ein nach rechts ausgerichteter Vogel. Sein aufwärts gerichteter Schnabel liegt etwa in Höhe der Schulterzone des vorderen Reiters. Da das darüber liegende Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge sich auf beiden Vasenseiten aus 19 Doppelmotiven konstituiert, die sich jeweils aus zwei analogen gegenständigen vegetabilen Motiven zusammensetzen, kann der vegetabile Fries eine zentrale bilaterale

³⁶⁷⁷ Das Flechtband als primär gleitsymmetrisches Modul eignet sich als Ersatz für die diagonal ausgerichteten Voluten.

³⁶⁷⁸ Siehe dazu auch den Abschnitt 6.4.1.1.1. In dem vegetabilen Fries des Gorgo-Malers stoßen die Basen der beiden vegetabilen Motive nicht zusammen, sondern zwischen ihnen steht ein Rhombos, in dessen vier Ecken jeweils eine Spange sitzt. Mithin handelt es sich in diesem ersten Fall um die Verbindung eines rotationsymmetrischen Motivs mit zwei vegetabilen Motiven, wodurch im Auge des Betrachters einerseits der rotationsymmetrische Aspekt durchaus noch eine Rolle spielt, wohingegen sich eine durchgehende horizontale Symmetrielinie noch nicht vollständig ausbilden kann, da die vier übereinander laufenden Flechtbänder die symmetrische Situation verunklären. Im Dekor des Lydoskreises hingegen ist die horizontale Symmetrieachse konsequent durchgestaltet und die axialsymmetrische Valenz dominiert.

³⁶⁷⁹ Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 47.

³⁶⁸⁰ CVA Museo Nazionale di Napoli 1, Rom 1953, Taf. 6.

³⁶⁸¹ ABV 109,23.

Symmetrieachse ausbilden, die mit der bilateralen Symmetrieachse des zehnten Doppelmotivs, das aus zwei gegenständigen Palmetten besteht, zusammenfällt.

Auf der A-Seite verläuft die Verlängerung dieser Achse zunächst entlang des Hinterkopfs des hinteren Reiters, anschließend vor der Brust des vorderen Reiters und schließlich durch das vordere Pferd³⁶⁸² hindurch, und zwar unterhalb des mittleren Bauchumfangs. Auf der B-Seite konstituiert sich die Achse vor dem Kopf und entlang des Oberkörpers der hinteren Figur, hinter der Kuppe des vorderen Pferdes und durchtrennt dadurch den Rumpf des vorderen Pferdes etwa in der Mitte des Pferdekörpers. Da in der Darstellung auf dieser Seite des Vasenkörpers (B-Seite) nicht nur sämtliche Pferdebeine beider Pferde, sondern auch Brust, Hals und Kopf beider Pferde für den Betrachter sichtbar sind, bilden Oberkörper und Kopf der beiden Pferde als schwarz gefirnisste Masse eine starkes farbiges sowie flächiges Gegengewicht gegenüber dem rotfarbenen bekleideten vorderen Reiter.³⁶⁸³ Übertrüge man die Positionen der beiden Reiter in jedem der beiden Felder zur jeweiligen Verortung unter dem Lotos-Palmetten-Rankengeschlinge auf eine Zeitachse, so wäre die Position der beiden Reiter auf der B-Seite als die zeitlich frühere gegenüber der Position der beiden Reiter auf der A-Seite anzusehen. Das heißt, dass das Nebeneinander von menschlichen Figuren und Pferden in der früheren Phase (B-Seite), welches aufgrund der gleitsymmetrischen Valenzen der beiden Pferde als ein bewegter Vorgang wahrgenommen wird, in eine eher statische Position der beiden Figuren (A-Seite) übergeht, da für den Betrachter nur eine Pferdesilhouette sowie parallel gesetzte Beine und Hufe sichtbar sind. Auch die Berührung³⁶⁸⁴ des Helmes des gerüsteten Reiters mit zwei vegetabilen Doppelmotiven ist ein Auslöser dafür, dass diese (A-) Seite des Dekors vom Betrachter als weniger bewegt wahrgenommen wird.

6.4.2.3.5. Eiförmige Halsamphora

der Münchener Antikensammlung J570 /310232 ABV 114,1³⁶⁸⁵

Im Gegensatz zu den neuartigen Dekoren der Bauchamphoren zeigt eine Halsamphora aus Vulci in der altertümlichen Eiform noch das traditionelle Dekorschema mit drei Frieszonen. Der großformatigere mittlere Fries ist der einzige, welcher auf der A-Seite anthropomorphe Darstellungen, in lange Gewänder und Mäntel gehüllte, nach rechts ausgerichtete weibliche

³⁶⁸² Dieses ist das einzige Pferd, dessen Körper für den Betrachter sichtbar ist. Auf das hintere Pferd kann der Betrachter hingegen nur – abgesehen vom Reiter – aufgrund der doppelten Bein- und Hufanlage des vorderen Pferdes schließen.

³⁶⁸³ CVA Museo Nazionale di Napoli 1, Rom 1953, Taf. 6,3.

³⁶⁸⁴ Diese Nähe zwischen Helm und Lotos-Palmetten-Geschlinge wird vom Betrachter quasi als eine Art Fixierung wahrgenommen.

³⁶⁸⁵ CVA Deutschland 32 (München 7) 7, Taf. 325.1-2, 326.1-2. Die Vase wird von Beazley der Lydos-Gruppe und nicht Lydos selbst zugeschrieben.

Figuren, zeigt. Doch auch in diesem traditionellen Dekorschema ist die Beachtung der vertikalen Mittelachse des Gefäßes auffällig. So besetzen den zentralen Bereich im unteren Fries auf der A-Seite zwei antithetische Sphingen, zwischen deren Vorderfüßen eine nach unten ausgerichtete Knospe eingestellt ist, welche die Position der vertikalen Mittelachse angibt. Im großformatigeren mittleren Fries wird auf der A-Seite der zentrale Bereich freigehalten, da die vier weiblichen Figuren zwischen zwei antithetischen Sphingen agieren und die gerade Anzahl der Figuren eine Aussparung im zentralen Bereich bedingt, wenn die Position der vertikalen Mittelachse des Gefäßes betont werden soll. Auf der B-Seite kennzeichnet ein nur halb erhaltenes Palmetten-Ornament den zentralen Bereich zwischen zwei antithetisch ausgerichteten Sphingen, die ihrerseits von zwei Löwen flankiert werden.

Noch deutlicher wird die vertikale Achse auf beiden Vasenseiten im Halsbereich angegeben, in denen übereinander gesetzte Tropfen vor einer nach rechts ausgerichteten, von Löwen flankierten Sphinx diese Achse markieren.³⁶⁸⁶ Diese Struktur wiederholt eine analoge Figurenfolge der zentralen Gruppe im unteren Fries der B-Seite. Aufgrund der Reduzierung der Tierfiguren auf zwei unterschiedliche Typen, den Löwen und die Sphinx, bei der es sich letztlich lediglich um die Hybridbildung eines Löwen handelt, wird das Dekor trotz der drei umlaufenden Friese als ein sehr einheitliches Dekor wahrgenommen, zumal den beiden Typen von Tierfiguren zum Teil unterschiedliche Funktionen zukommen. So werden nur die Sphingen in direkter Antithese eingesetzt und flankieren darüber hinaus auch die menschliche Figurengruppe im großfigurigen Fries der A-Seite. Die Löwen hingegen flankieren entweder eine Sphinx oder eine antithetische Sphingengruppe und sind in dem großformatigen Fries mit den menschlichen Figurendarstellungen auf der A-Seite absent.

6.4.2.4. Die Dekore des Amasis-Malers³⁶⁸⁷

Im Gegensatz zu den Dekoren des Lydos und seiner Werkstatt, die sich auf den unterschiedlichsten Vasenformen finden, scheint der Amasis-Maler einige Vasentypen bevorzugt zu haben. Dazu zählen neben den Oinochoen und den Schalen insbesondere Amphoren unterschiedlicher Typen, von denen zahlreiche Gefäße mit seinen Dekoren erhalten sind.

³⁶⁸⁶ Siehe dazu die Abbildung des Details: CVA Deutschland 32 (München 7), München 1970, Taf. 326,3.

³⁶⁸⁷ Zum Amasis Maler siehe vor allem: Andrea P.A. Belloli (ed.), *Papers on the Amasis Painter and his World: Colloquium sponsored by the Getty Center for the History of Art and the Humanities and Symposium Sponsored by the J. Paul Getty Museum, Malibu Beach 1987*. Siehe dazu auch: Dietrich von Bothmer, *The Amasis Painter and his World: Vase-painting in Sixth-Century BC Athens*, Malibu [u. a.] 1985; und: Semni Karouzou: *The Amasis Painter*. Oxford 1956.

6.4.2.4.1. Strukturelle Merkmale in den Dekoren der schwarzgrundigen Bauchamphoren Typ B

In den Dekoren der schwarzgrundigen Bauchamphoren Typ B wählt Amasis ein recht enges tongrundiges Paneel für die Figurendarstellungen. Dies führt bei Darstellungen von mehr als drei Figuren entweder zu einer sehr engen Figurenreihung³⁶⁸⁸ oder gar zu Überschneidungen, die jedoch nicht der Unfähigkeit des Malers zuzuschreiben sind, sondern thematisch intendiert sind und in der Regel dazu beitragen, dass der Betrachter aufgrund der Überschneidungen eine Bewegung zwischen den Figuren wahrzunehmen glaubt.³⁶⁸⁹ In Bezug auf die Anzahl der Figuren halten sich Darstellungen mit einer geraden Anzahl von Figuren, wie etwa die sechsfigurigen Darstellungen mit Waffenübergaben³⁶⁹⁰, in denen der zentrale Dekorbereich zwischen den Figuren (3) und (4) liegt, und Darstellungen mit einer ungeraden Anzahl von

³⁶⁸⁸ Siehe dazu u. a. eine Abbildung der A-Seite der Bauchamphora Typ B im Kunstmuseum der Universität Indiana in Bloomington bei: Dietrich von Bothmer, *The Amasis Painter and his World: Vase-painting in Sixth-Century BC Athens*, Malibu [u. a.] 1985, S. 63 Cat. 2. Dargestellt sind fünf Figuren, vier jugendliche Männerfiguren und Dionysos. Der nach rechts ausgerichtete und mit einem langen Gewand bekleidete Dionysos steht in der Mitte, flankiert von zwei nach rechts ausgerichteten jungen Männern in seinem Rücken und von zwei nach links ausgerichteten jungen Männern, die vor ihm stehen. Die vier jungen Männer sind unterschiedlich bekleidet, doch jeder von ihnen trägt einen Speer. Hinter Figur (2) und Figur (4) steht jeweils ein Hund mit erhobenen Vorderpfoten und einer c-förmigen Rute, die jeweils dicht vor dem Oberschenkel des vorgestellten Beines der äußersten Figur [(1), (5)] verläuft. Sowohl Teile des Halsbereichs der Hunde als auch einige Bekleidungsflächen der vier jungen Männer sind mit roter Farbe bedeckt. Dies gilt auch für Teile des Mantels von Dionysos, der als zentrale Figur das größte Areal einnimmt. Dionysos ist mit einem Efeukranz bekränzt und hält ein Rhyton in seiner linken Hand, das die zum Gruß erhobene Hand der vierten Figur überschneidet. Die zentrale Position der Figur des Dionysos wird auch durch das zentrale Glied des über dem Figurenfries liegenden elfteiligen Lotos-Palmetten-Frieses hervorgehoben. Als vertikale seitliche Rahmung dienen jeweils drei schmale schwarze Streifen. Nach unten wird das Bildfeld lediglich durch einen schmalen roten Streifen vom schwarzen Vasengrund abgesetzt. Der über dem Figurenfries liegende vegetabile Fries wird jeweils von zwei horizontalen Streifen eingeschlossen. Aufgrund der roten Linie, deren Farbe von dem orangefarbenen Grund des Paneels geschluckt wird, hat es für den Betrachter den Anschein, als schwebten die Figuren gleichsam über dem Grund.

³⁶⁸⁹ So finden sich im tongrundigen Feld auf der B-Seite einer Bauchamphora des Typus B im Louvre eine fünffigurige Darstellung mit einem nach rechts ausgerichteten Dionysos im Zentrum, der von zwei tanzenden Paaren umgeben ist. Die beiden tanzenden Paare konstituieren sich jeweils aus einer Mänade und einem Satyr. Jedes der beiden Paare nimmt jedoch eine unterschiedliche Position ein. Das Paar links von Dionysos ist einander zugewandt. Die Mänade tanzt in einem gewissen Abstand vor dem Satyr und wird dadurch von der zentralen Figur des Dionysos überschritten. Das Paar rechts von Dionysos ist ihm zugewandt. Der Satyr, der die Mänade an seiner linken Hand führt, überschneidet sie ein wenig, während sie sich der Vasenmitte und damit zugleich der Figur des Dionysos nähert. Die quirlige Bewegung der beiden Paare kommt in der Vasenmitte aufgrund der statischen Darstellung des Dionysos abrupt zum Stillstand. Der bekränzte Dionysos steht direkt unter dem zentralen Doppelmotiv des Lotos-Palmetten-Frieses im darüberliegenden Register. Aufgrund dieser Zentrierung hat es den Anschein, als sei er besonders eng mit den vegetabilen Komponenten des Frieses verbunden; siehe dazu die Abbildung bei: Dietrich von Bothmer, *The Amasis Painter and his World: Vase-painting in Sixth-Century BC Athens*, Malibu [u. a.] 1985, S. 82.

³⁶⁹⁰ Siehe dazu die Abbildung der A-Seite der Bauchamphora Typ B im Metropolitan Museum in New York bei: Dietrich von Bothmer, *The Amasis Painter and his World: Vase-painting in Sixth-Century BC Athens*, Malibu [u. a.] 1985, S. 72. Der zentrale Bereich des Paneels wird zum einen lediglich von dem erhobenen linken Bein der dritten, nach rechts ausgerichteten Figur gefüllt, die sich soeben eine Beinschiene an dieses Bein anlegt. Zum anderen füllt ein an einer Schnur hängender Aryballos diesen Bereich. Die Schnur wird von der vierten Figur, einer nach links ausgerichteten Frau, in deren rechter Hand gehalten, wohingegen die linke Hand einen Speer hält. Auch die zehn Doppelmotive des vegetabilen Frieses oberhalb der Figurendarstellung zeigen eine analoge Äquivalenz in Bezug auf die Ausbildung einer Mitte.

Figuren³⁶⁹¹ die Waage. Was den vegetabilen Fries betrifft, welcher das Paneel mit den Figurendarstellungen oben horizontal begrenzt, findet in den Dekoren des Amasis-Malers eine Erweiterung des dekorativen Schemas statt, denn neben dem üblichen Lotos-Palmetten-Fries, dessen Doppelmotive sich stets aus einer Lotosblüte und aus einer Palmette konstituieren, wird mitunter auch ein einfacher Lotosknospenfries mit sehr exakt ausgeführten *arcaded stems* eingesetzt. Diese Art des vegetabilen Dekors könnte eventuell eine bewusste Archaisierung sein. Unabhängig davon, welches der beiden vegetabilen Friesmuster gewählt wurde, entspricht in der Regel einer ungeraden Anzahl von Figuren auch eine ungerade Anzahl von vegetabilen Motiven, d. h. in Bezug auf die Definition der vertikalen Mittelachse übernimmt Amasis das traditionelle Schema der Korrespondenz zwischen vertikaler Mittelachse des Gefäßes, vertikaler Mittelachse innerhalb der Figurendarstellung sowie der bilateralen Symmetrieachse des vegetabilen Frieses. Doch Amasis wendet dieses Strukturprinzip nicht streng schematisch an, sondern variiert, je nachdem, ob es sich um eine eher statische Darstellung oder um eine eher bewegte Szene handelt. Je größer die Bewegung der Figuren in einem Bildfeld ist, umso weniger wird eine strikte Zentrierung des Dekors eingehalten. Letzteres geht mit einer Lockerung der Relation zum darüberliegenden vegetabilen Fries einher.

6.4.2.4.2. Neuartige strukturelle Merkmale in den Dekoren der schwarzgrundigen Bauchamphoren des Typus A

Neben zahlreichen Dekoren auf Bauchamphoren des Typus B haben sich auch zwei vollständige Dekore³⁶⁹² auf Bauchamphoren des neuen Typus A erhalten.³⁶⁹³ Diese beiden Dekore zeigen in Bezug auf den Einsatz rein ornamentaler Module eine grundsätzliche Abweichung von dem traditionellen Dekorschema der schwarzgrundigen Bauchamphoren. Abgesehen von dem doppelten Strahlenfries am Übergang vom Fuß zum Vasenkörper beschränkt sich das rein ornamentale Dekor auf Bauchamphoren diesen neuen Typus auf die Rahmung der Bildfelder und auf den Henkelbereich. Für die vertikale Rahmung wird im Dekor der Berliner Amphora ein

³⁶⁹¹ Siehe dazu, abgesehen von der Darstellung auf der bereits angeführten Bauchamphora aus Indianapolis, auch die Abbildung der A-Seite der Bauchamphora Typ B in der Staatlichen Antikensammlung in München bei: Dietrich von Bothmer, *The Amasis Painter and his World: Vase-painting in Sixth-Century BC Athens*, Malibu [u. a.] 1985, S. 79. Auch in diesem Fall handelt es sich um eine Darstellung mit Dionysos, umgeben von vier jungen Männern, die ihm ihre Jagdtrophäen präsentieren. Auch in diesem Dekor stellt Dionysos sowohl aufgrund des von ihm eingenommenen Areals als auch aufgrund seiner Größe – er berührt als Einziger die obere horizontal begrenzende Linie – sowie aufgrund seines leuchtendroten Mantels eindeutig das Zentrum dieser Figurenszene dar. Auffällig ist, dass der darüberliegende Lotos-Palmetten-Fries keine ungerade Anzahl an Doppelmotiven besitzt, sondern aus 14 Doppelmotiven besteht, mithin keine eindeutig korrespondierende Mittelposition zu der darunterliegenden zentralen Figur des Dionysos ausbildet. Dies könnte jedoch daran liegen, dass die Dionysosfigur so breit angelegt ist, dass sie das Areal unterhalb von drei vegetabilen Doppelmotiven belegt.

³⁶⁹² John Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, London 1974, S. 54, S. 76f. Abb. 87-88.

³⁶⁹³ Darüber hinaus haben sich auch zwei Dekorfragmente, die diesem Vasentypus zugeordnet werden können, erhalten: John D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley [u. a.] 1986, Taf. 54-56.

vertikaler Fries mit fortlaufenden Mäanderhasten eingesetzt und horizontal wird zum Halsbereich hin das Bildfeld mit einem doppelten horizontalen Flechtband vom Dekor des Halsbereichs getrennt.³⁶⁹⁴ Sowohl im Dekor der Berliner als auch im Dekor der Würzburger Amphora werden die tongrundigen Ansätze der Henkel mit schwarzen Zickzack-Schraffuren auf hellem Grund gekennzeichnet³⁶⁹⁵ und in dem Dekor der Würzburger Amphora ist darüber hinaus unterhalb der unteren Henkelansätze jeweils in Six-Technik eine hängende Palmette angebracht.³⁶⁹⁶ An die Stelle des horizontal ausgerichteten vegetabilen Frieses am Übergang von der Schulterzone zum Halsbereich tritt in beiden Dekoren jeweils auf beiden Vasenseiten ein Fries mit kleinformatigen Figurendarstellungen, die sich von beiden Seiten her auf die Mitte zubewegen. Ikonographisch – jedoch strukturell unterschiedlich – sind die groß- und kleinformatigen Figurendarstellungen in den Dekoren beider Vasen miteinander verflochten. Im Dekor der Berliner Amphora wird das Thema des großformatigen Panels auf der A-Seite³⁶⁹⁷ ikonographisch gleichsam über Kreuz im Fries der gegenüberliegenden Seite wieder aufgenommen. In der gleichen Weise verfährt man beim Dekor der B-Seite. Hingegen erfolgt im Dekor des kleinformatigen Frieses der Würzburger Amphora jeweils auf der gleichen Vasenseite eine ikonographische, formale und strukturelle Wiederaufnahme des dionysischen Themas der großformatigen Darstellungen in den Paneelen im Bereich des Vasenkörpers.³⁶⁹⁸

³⁶⁹⁴ Siehe dazu die Abbildung bei: John D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley [u. a.] 1986, Taf. 54,2 –Taf. 55,1; John Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, London 1974, S. 72 Abb. 87.

³⁶⁹⁵ Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 68.

³⁶⁹⁶ Siehe dazu die Abbildung bei: Dietrich von Bothmer, *The Amasis Painter and his World: Vase-painting in Sixth-Century BC Athens*, Malibu [u. a.] 1985, S. 113 Abb. 119.

³⁶⁹⁷ Den sechs großformatigen Figuren, die in einer Zweier- und einer Vierergruppe lediglich ein lockeres Kompositionsschema aufbauen, dessen Zentrum ein böotischer Schild bildet, der von der fünften, nach links ausgerichteten weiblichen Figur der dritten Figur, dem sich rüstenden, nach rechts ausgerichteten Krieger gereicht wird, entsprechen im Fries zwölf kleinformatige, einen Reigen tanzende Figuren. Fünf nach rechts und sechs nach links ausgerichtete Figuren, Satyrn und Mänaden, tanzen auf die Mitte zu, die von der ruhig stehenden, nach rechts ausgerichteten Figur des Dionysos besetzt wird. Dionysos steht genau über dem sich rüstenden Krieger (3) im darunterliegenden Panel. Auf der B-Seite steht im Zentrum des großformatigen Panels eine nach rechts ausgerichtete Dionysosfigur mit einem Kantharos in der rechten Hand. Er wird jeweils von drei Figuren flankiert, einer bekleideten weiblichen Figur [(1), (7)] und einem dicht umschlungenen Paar, einem Satyr und einer unbekleideten Mänade [(2)/(3), (5)/(6)]. Auch auf dieser Vasenseite setzt sich der kleinformatige Fries aus zwölf Figuren zusammen, die jedoch thematisch der Palaistra und nicht dem dionysischen Bereich zuzuordnen sind. In diesem Fries wechselt die Ausrichtung mehrmals. Die Folge beginnt mit drei nach links ausgerichteten unbekleideten Boxerfiguren. Es folgt eine nach rechts ausgerichtete Trainerfigur in einem langen Mantel (4). Dann folgt ein kämpfendes Boxerpaar. Als siebte Figur, direkt über der Figur des Dionysos stehend, folgt eine weitere nach rechts ausgerichtete Trainerfigur in einem langen Mantel. Vor ihr steht eine unbekleidete, leicht in die Hocke gehende, ebenfalls nach rechts ausgerichtete Figur (8). Die Folge beschließen vier nach links ausgerichtete Figuren, von denen lediglich Figur (11) bekleidet ist.

³⁶⁹⁸ Siehe dazu die Abbildungen der A- und der B-Seite der Würzburger Bauchamphora des Typus A bei: Dietrich von Bothmer, *The Amasis Painter and his World: Vase-painting in Sixth-Century BC Athens*, Malibu [u. a.] 1985, S. 113; siehe dazu auch die Abb. bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 68.

Über dem Panel der A-Seite mit einer fünffigurigen Darstellung einer Weinlese durch Satyrn, die nur bedingt als zentral ausgerichtet bezeichnet werden kann, ist ein zehnfüriger Fries angebracht. Sechs der Figuren sind nach rechts ausgerichtet. Die Figuren (1)-(5), drei Satyrn, alternierend mit zwei Mänaden, tanzen auf den auf einem Stuhl sitzenden, nach rechts ausgerichteten Dionysos (6) zu, der in seiner linken Hand ein Rhyton hält. Von rechts tanzen vier nach links ausgerichtete Figuren (7)-(10), alternierend ein Satyr und eine Mänade, auf ihn zu. Obwohl

Die enge Beziehung zwischen den beiden Registern, die sich in den beiden Vasendekoren anbahnt, lässt sich strukturell als Fortsetzung beziehungsweise als eine Weiterentwicklung der in unterschiedlichen Registern direkt übereinander angeordneten finiten kompositen vegetabilen Motive oder der übereinander angeordneten analogen Tiermotive begreifen. Beides konnte in den vorherigen Abschnitten sowohl in der korinthischen Vasenmalerei als auch in den attisch schwarzfigurigen Dekoren der frühen Phase – man denke etwa an Dekore des Gorgo-Malers oder des Sophilos – nachgewiesen werden. Doch erst die zunehmende Einbeziehung der vertikalen Gefäßachse in die Struktur des Dekors scheint eine Ausweitung derartiger struktureller Korrespondenzen auf anthropomorphe und hybride Figurendarstellungen möglich gemacht zu haben.

6.4.2.4.3. Strukturelle Merkmale der Dekore auf den Halsamphoren

6.4.2.4.3.1. Unterschiedliche Register mit symmetrischen Figurendarstellungen auf schwarzgrundigen Halsamphoren

Auch in den Dekoren einiger Halsamphoren entwickelt sich eine ähnlich enge Beziehung zwischen dem großformatigen Dekor des Paneelbereichs im Vasenkörper und dem kleinformatigen Dekor im Halsbereich. So zeigt die schwarzgrundige eiförmige Halsamphora in Basel³⁶⁹⁹ in

sich aus Symmetriegründen aufgrund der Anzahl der Figuren eigentlich keine der Figuren im Bereich der vertikalen Mittelachse des Gefäßes befinden sollte, wurde dennoch die Figur des Dionysos direkt in das Zentrum gesetzt, sodass eine ungleiche Anzahl an Figuren, fünf von links und sechs von rechts auf ihn zutanzte. Diese leichten Asymmetrien verleihen dem kleinformatigen Fries eine Lebendigkeit und gleichzeitig wird dennoch die Kennzeichnung der vertikalen Mittelachse gewahrt. Wie ein vertikal ausgerichteter, einen Rebstock stützender Stab im darunterliegenden Bildfeld zeigt, der genau die vertikale Mittelachse dieses Paneels markiert, befindet sich der ruhig sitzende Dionysos genau in der Mitte des Geschehens. Die Bewegung, die sowohl von den fünf großformatigen Satyrn bei der Weinlese in dem Paneel als auch von den neun kleinformatigen Tänzern im darüberliegenden Fries ausgeht, kommt in der sitzenden Figur des Dionysos zur Ruhe. Auf der B-Seite ist die Struktur der Komposition umgekehrt. Hier steht der von rechts nach links tanzende Dionysos, einen Kantharos in seiner rechten Hand, im Zentrum zwischen zwei von links nach rechts und zwei von rechts nach links tanzenden Satyrn, die ihn flankieren. Zwischen den beiden von links nach rechts tanzenden Satyrn ist etwas tongrundige Fläche freigeblieben, wohingegen die beiden Satyrn, die hinter der breit angelegten Figur des tanzenden Dionysos folgen, sich zum Teil überschneiden und daher eine wesentlich engere dekorative Einheit bilden als die Satyrfiguren (1) und (2). Obwohl sich bei einer gleichmäßigen Figurenverteilung die Figur des Dionysos genau im Bereich der vertikalen Mittelachse befinden müsste, rückt sie aufgrund der überschrittenen Satyrfiguren (4) und (5) weiter nach rechts. Dadurch befindet sich lediglich der Kantharos, den Dionysos in seiner rechten Hand vor seinem Körper hält, im Zentrum der vertikalen Mittelachse des Gefäßes, die mit der vertikalen Mittelachse des tonfarbenen Paneels zusammenfällt. Auch die neun Figuren des kleinformatigen, über dem Paneel liegenden Frieses, vier Mänaden und fünf Satyrn, bilden eine tanzende Gruppe, wobei die tanzenden Figuren (1)-(5), drei Satyrn, alternierend mit zwei Mänaden, nach rechts ausgerichtet sind. Die ebenfalls wild tanzenden Figuren (6)-(9) hingegen sind nach links ausgerichtet. Die fünfte Figur, ein weit nach rechts ausschreitender Satyr, steht genau über Dionysos und damit bereits rechts von der vertikalen Mittelachse. Auf diese Weise nehmen die kleinformatigen Figuren des Frieses auf die Schwerpunktverschiebung des großformatigen Dekors Bezug. Das Ausweichen vor der vertikalen Mittelachse – und damit jedoch implizit zugleich das sich auf diese Beziehen – sowie die gleichsam synkopenartige Verschiebung des Schwerpunktes verleihen den Darstellungen der beiden Register insgesamt eine größere Beweglichkeit und damit zugleich eine neuartige Lebendigkeit im Auge des Betrachters.

³⁶⁹⁹ Dietrich von Bothmer, *The Amasis Painter and his World: Vase-painting in Sixth-Century BC Athens*, Malibu [u. a.] 1985, S. 119ff. Abb. 21.

den Paneelen auf beiden Vasenseiten, lediglich mit leichten Abwandlungen in der Bekleidung der Figuren und in ihren Attributen, jeweils eine Darstellung mit fünf Figuren, die weitgehend bilateralsymmetrisch aufgebaut ist. In der Mitte des Feldes steht die geflügelte Artemis in ihrer Funktion als Potnia Theron³⁷⁰⁰ und hält in jeder Hand einen Löwen gepackt.³⁷⁰¹ Die Figur der Göttin, die auf der A-Seite nach links, auf der B-Seite hingegen nach rechts ausgerichtet ist, wird jeweils von zwei Jünglingsfiguren flankiert, von denen die beiden links von ihr stehenden nach rechts und die beiden rechts von ihr stehenden nach links ausgerichtet sind.³⁷⁰² Ein dreifarbiges Zungenband schließt das Paneel zum Halsbereich hin ab. Wie in den Darstellungen der Paneele auf den beiden Seiten des Gefäßkörpers sind auch die Darstellungen eines Ringkampfes, den jeweils zwei flankierende Trainer- oder Schiedsrichterfiguren mit kommentierenden Gesten begleiten, in den Dekorzone im Halsbereich auf den beiden Gefäßseiten leicht abgewandelt.³⁷⁰³ Da dem gesamten Vasendekor thematisch die Idee der Wettkampfsituation jungen Männer zugrunde liegt, wirkt das Dekor ikonographisch sehr geschlossen. Gleichzeitig laden die zahlreichen formalen und strukturellen Variationen den Betrachter dazu ein, sich länger mit diesem Dekor zu beschäftigen. Es hat den Anschein, als habe man die figuralen Variationen und das Spiel mit den Symmetrieachsen bz.w mit deren Abweichungen als dekorativ genug erachtet und daher – abgesehen von dem kanonischen Strahlenfries – auf einen weiteren Einsatz von Ornamentik verzichtet. Zumal auch die wichtigste strukturelle Funktion des vegetabilen Frieses, die Kennzeichnung der vertikalen Mittelachse, in diesem Dekor ebenfalls von den kleinformatischen Figurendarstellungen im Halsbereich übernommen wird.

³⁷⁰⁰ Im Gegensatz zu frühen griechischen Vasendarstellungen – vgl. z.B. die Darstellung der Potnia Theron auf einer um ca. 700 v. Chr. in Theben entstandenen Amphore: Roman Ghirshman, Iran. Protoiranier, Meder, Achämeniden, München 1964, S. 332 Abb. 410 – wird der Kopf der Göttin nicht mehr frontal sondern im Profil dargestellt. Auch der Verzicht auf die frontale Darstellung weist auf eine mittlererweile erworbene Sicherheit in Bezug auf die Bedeutung der Mitte hin.

³⁷⁰¹ Auf der A-Seite hält sie die Löwen an einem Hinterlauf. Die Löwen, deren Körper parallel zu ihrem Rock herabhängen, haben ihre Köpfe nach oben gewandt und blicken sie an. Auf der B-Seite hingegen hat die Göttin die beiden Löwen jeweils an ihrem Kopf gepackt.

³⁷⁰² Die vier Jünglingsfiguren der A-Seite sind sämtlich unbekleidet und jeder von ihnen trägt einen Speer. Von den vier Jünglingsfiguren auf der B-Seite hingegen sind die zweite und die vierte Figur in einen rotfarbenen Mantel gehüllt. Figur (2) hält zusätzlich zum Speer in der linken einen Kranz in der rechten Hand. Die dritte, unbekleidete Jünglingsfigur hingegen trägt keinen Speer, sondern hält nur einen Kranz in ihrer rechten Hand.

³⁷⁰³ Auf der A-Seite hat die von rechts nach links agierende Figur die von links nach rechts agierende Figur unterhalb des Schultergürtels umfasst und versucht sie so zu werfen. Auf der B-Seite stehen die beiden Kontrahenten sich Kopf an Kopf gegenüber und die von rechts nach links agierende Figur versucht die von links nach rechts agierende Figur lediglich am Arm zu packen. Auch die Gestik der beiden flankierenden Trainer-Figuren ist in den Dekoren der beiden Vasenseiten leicht unterschiedlich dargestellt.

6.4.2.4.3.2. Die Dekore der tongrundigen Halsamphoren

6.4.2.4.3.2.1. Der zusätzliche Schulterfries und seine Beziehung zum großformatigen Dekor auf den beiden Vasenseiten

Nicht nur in den Dekoren der schwarzgrundigen, sondern auch in denen der hellgrundigen Halsamphoren des Amasis-Malers werden, abgesehen von den großformatigen Figurendarstellungen im Bereich des Vasenkörpers, weitere anthropomorphe Figurenfriese in das Dekor eingebaut, jedoch nicht im Halsbereich, den auch in diesen Dekoren ein Lotos-Palmetten-Fries schmückt, sondern im Bereich der Schulter.

Ein derartiger Fries, der unterhalb der Henkel durchgeführt wird, findet sich auch in dem Dekor der Halsamphora im Cabinet des Médailles in Paris.³⁷⁰⁴ Er konstituiert sich auf jeder Vasenseite aus mehreren Kampfszenen, in denen jeweils zwei oder drei Hopliten-Figuren gemeinsam agieren. Lediglich den Bereich unterhalb des Henkels besetzt jeweils nur eine Figur. Die Zusammensetzung des Schulterfrieses aus zwei- oder dreifigurigen Gruppen nimmt in Bezug auf die Anzahl der Figuren das Schema der beiden großformatigen Darstellungen auf den beiden Seiten des Vasenkörpers wieder auf. Im Dekor der A-Seite stehen zwei Figuren einander gegenüber, die nach rechts ausgerichtete Pallas Athene, die mit Ägis und Helm gerüstet ist und einen Speer in ihrer rechten Hand trägt, und der ihr gegenüber stehende, nach links ausgerichtete Poseidon, der ein langes Szepter in seiner rechten Hand hält, das genau die vertikale Mittelachse dieser Darstellung markiert. Das Dekor der B-Seite konstituiert sich aus drei Figuren: aus der nach rechts ausgerichteten Figur des Dionysos mit einem Kantharos in seiner rechten Hand auf der linken Vasenseite und zwei von der rechten Vasenseite aus nach links auf Dionysos zutanzende Mänaden. Die beiden Mänaden, die dicht nebeneinander agieren und sich gegenseitig überschneiden, verschmelzen beinahe zu einer einzigen Figur. Sie haben ihre Arme übereinander gelegt und ihre Köpfe sind nur durch einen schmalen Kontur voneinander getrennt. Die hintere Mänade, deren weißer Fuß den Fuß des Dionysos berührt, streckt ihm mit ihrer rechten Hand einen Hasen entgegen. In ihrer anderen Hand hält sie – ebenso wie die vordere Mänade – einen Efeuzweig. Die beiden Zweige fallen dicht vor ihren Rücken herab. Da die beiden Frauenfiguren so eng ineinander verwoben tanzen, fällt ihrer beider Silhouette noch schmäler aus als diejenige der breiten Figur des Dionysos, der links von der Mittelachse steht, sodass aufgrund der äquivalent ausgefüllten Areale ein Gleichgewicht zwischen der singulären Dionysos-Figur und den beiden Mänadenfiguren entsteht. Was die ausgefüllten Flächen betrifft, entspricht daher – analog den beiden Götterfiguren auf der A-Seite – der Dekorbereich

³⁷⁰⁴ Siehe dazu die Abbildungen bei: Dietrich von Bothmer, *The Amasis Painter and his World: Vase-painting in Sixth-Century BC Athens*, Malibu [u. a.] 1985, S. 125ff. Abb. 23.

der linken Vasenhälfte dem Dekorbereich der rechten Vasenhälfte. Das zwei- bzw. dreifigurige Kompositionsschema setzt sich auch im Dekor des Halsbereiches der A-Seite mit vier Hoplitenkämpfen fort, von denen drei mit zwei Figuren und lediglich der Kampf vor dem rechten Henkel mit drei Figuren geführt wird. Der dreifigurige Kampf ist ein Hinweis darauf, dass auch im Dekor dieser Pariser Halsamphora das Schema der sich überkreuzenden Strukturen, welches im Dekor der schwarzgrundigen Berliner Amphora nachgewiesen wurde, verwendet wird und die drei Figuren der Hopliten auf der A-Seite das dreifigurige Schema des großformatigen Dekorbereichs der B-Seite wieder aufnehmen. Der Schulterfries der B-Seite ist streng spiegelbildlich aus fünf zweifigurigen Hoplitenkämpfen aufgebaut und nimmt damit das zweifigurige Kompositionsschema der A-Seite wieder auf.

6.4.2.4.3.2.2. Die Verbreiterung der rein ornamentalen Module im unteren Bereich des Vasenkörpers

Im Gegensatz zum Dekorbereich der Vasenschulter, in dem eine Verschiebung von den zoomorphen Tierfriesen hin zu anthropomorphen Friesen stattfindet, substituiert man im unteren Dekorbereich, an der Basis des Vasenkörpers, die umlaufenden Tierfriese durch rein ornamentale Module. So verwendet man oberhalb des Strahlenfrieses, der in den Dekoren des Amasis-Malers in der Regel als doppelter Strahlenfries Verwendung findet, noch ein bis zwei schmale umlaufende Bänder mit Flechtbändern und als oberen Abschluss in der Regel einen Lotosknospenfries mit *arcaded stems*. In Verbindung mit der Henkelornamentik und dem Lotos-Palmetten-Fries³⁷⁰⁵ im Halsbereich, der nach wie vor zur Angabe der vertikalen Mittelachse genutzt wird³⁷⁰⁶, führt eine derartige Ornamentalisierung der Dekorflächen, welche die die figural darstellenden Kompartimente umgeben, dazu, dass diese in den tongrundigen Halsamphoren, auch ohne über die geschlossene Rahmung der schwarzgrundigen Bauchamphoren zu verfügen, als eine dekorative und inhaltliche Einheit wahrgenommen werden.

6.4.2.4.3.2.3. Ein neuartiges dekoratives Schema: die Spiralrankensysteme in den Henkelbereichen der tongrundigen Halsamphoren des Amasis-Malers

Abgesehen von den Lotos-Palmetten-Friesen im Halsbereich wird eine symmetrische Gestaltung des Dekors auch durch eine opulente Henkelornamentik gefördert, die sich jeweils über

³⁷⁰⁵ Die Verbindung zwischen den gegenständigen Motiven mit geschlossenen siebenblättrigen Palmetten über einem rotfarbenen Kern und Lotosblüten, die etwa halb so breit sind wie die Palmetten, erfolgt durch ein doppeltes Flechtband mit kreisförmigen Ösen, die jeweils mit dicken schwarzen Punkten gefüllt sind.

³⁷⁰⁶ So setzt sich auf beiden Vasenseiten der Pariser Halsamphora des Amasis-Malers der Lotos-Palmetten-Fries jeweils aus elf vegetabilen Doppelmotiven zusammen und bildet daher im sechsten Doppelmotiv eine bilaterale Symmetrieachse aus, die auf der A-Seite direkt oberhalb des Szepters von Poseidon steht und auf der B-Seite direkt oberhalb des von der Hand der hinteren Mänade herabhängenden Hasen.

den gesamten Bereich zwischen dem Henkelansatz und der oberen horizontalen Begrenzung eines umlaufenden Lotosknospenfrieses erstreckt, der sich auf den obligaten Strahlenfries im untersten Bereich des Vasenkörpers folgt.³⁷⁰⁷ In den beiden streng bilateralsymmetrisch aufgebauten Dekorzonen unterhalb der beiden Henkelansätze hat sich die traditionelle größenmäßige Relation zwischen vegetabilen Elementen und den verbindenden Elementen, den Wellenranken und Voluten, verändert bzw. in ihr Gegenteil verkehrt. Im Gegensatz zu dem traditionellen Schema, in dem die vegetabilen Elemente größer als die verbindenden Elemente dargestellt werden, dominieren nun die Spiralranken, die sich zu archimedischen Spiralen, in einer Folge von jeweils zwei übereinanderstehenden Spiralen, erweitert haben. Zwischen den beiden Spiralen einer Sequenz, in der Art einer Zwickelfüllung füllen im oberen Register zwei aufrecht stehende, zwischen dem oberen und unteren Register zwei liegende Halbpalmetten sowie im unteren Register zwei hängende Halbpalmetten die freien Flächen. Ausgangspunkt dieses ornamentalen Bereichs ist eine nur strichförmig ausgearbeitete aufrecht stehende Palmette, die direkt unter dem Henkel sitzt und nach unten in zwei filigrane Voluten ausläuft. Aus ihren Kelchblättern entwickeln sich zwei auswärts einrollende, archimedisch konstruierte Spiralen. An deren äußersten Einrollung setzt zum einen eine senkrecht stehende schwarzfigurige Palmette und zum anderen eine weitere, analog gerollte Spirale an, die jedoch um eine Einrollung verkürzt ist. Aus deren äußerer Einrollung, jenseits des Interponates einer liegenden Halbpalmette, entwickelt sich in s-förmig absteigender Form die äußere, einwärts einrollende Spirale des unteren Registers. Von der äußeren Einrollung der unteren Spirale aus, ebenfalls nach dem Interponat einer hängenden Halbpalmette, gestaltet sich die innere, ebenfalls einwärts einrollende Spirale des unteren Registers. Jenseits der bilateralen Symmetrieachse, die sich im oberen Register durch die aufrecht unterhalb des Henkelansatzes stehende Palmette und im unteren Register durch eine nach unten hängende schwarzfarbene Lotusblüte, deren Blütenblätter in ostgriechischer Manier lang nach unten gezogen sind, konstituiert, wiederholt sich die Konstruktion der vier Spiralen spiegelbildlich. Neben diesem, von Jacobsthal als schwebender Typus bezeichneten Spiralrankensystem lassen sich in anderen zeitgenössischen Amphorendekoren noch zwei andere Typen dieser Spiralrankensysteme nachweisen.³⁷⁰⁸ Von wenigen Ausnahmen abgesehen³⁷⁰⁹ sind diese Spiralrankensysteme stets bilateralsymmetrisch aufgebaut. Dies

³⁷⁰⁷ Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Paul Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, Berlin 1927, Taf. 35,a.

³⁷⁰⁸ Diese Typen werden von Jacobsthal als *Schwebetypus* und *Hängetypus* bezeichnet: Paul Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, Berlin 1927, S. 57. Zu weiteren Spiralrankensystemen in Dekoren von tongrundigen Halsamphoren des Amasis siehe auch: Dietrich von Bothmer, The Amasis Painter and his World: Vase-painting in Sixth-Century BC Athens, Malibu [u. a.] 1985.

³⁷⁰⁹ Zu den Ausnahmen, die Jacobsthal lediglich der Ausführung zuschreibt, siehe: Paul Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, Berlin 1927, S. 59.

geschieht durch eine Neutralisierung der primär gleitsymmetrischen Valenz der Spiralranke zum einen aufgrund des archimedischen Typus der Spiralranke und zum anderen aufgrund der sich spiegelbildlich entsprechenden Spiralkanensysteme. Die regelmäßige Ausprägung dieser ornamentalen Module fördert im Auge des Betrachters eine Vieransichtigkeit des Gefäßes³⁷¹⁰ und macht damit zugleich auf die Dreidimensionalität des Malgrundes aufmerksam. Die zunehmende Sicherheit der Vasenmaler in Bezug auf die Übereinstimmung zwischen den Achsen des Dekors und des Gefäßes führt nun dazu, sich auch mit der dreidimensionalen Qualität dieses Malgrundes vertraut zu machen, und dies kann mit Hilfe geometrisierender Systeme geschehen. Wie in einigen Analysen von frühen schwarzfigurigen Dekoren dargelegt, wurde die Möglichkeit einer derartigen Einbindung geometrisierter Elemente strukturell bereits durch eine konsequente Ausbildung von axialen Symmetrien in den ornamentalen Modulen der Vasendekore vorbereitet. Einen wichtigen Indikator für diese Art der Symmetrisierung stellen die Lotos-Palmetten-Friese dar, deren geschlungene Verbindungen zunächst in Flechtbänder und anschließend in kreisförmige Kettensysteme umgewandelt werden, die sowohl über eine vertikale als auch horizontale Symmetrieachse und darüber hinaus aufgrund des Kreismotivs auch über eine rotationssymmetrische Valenz verfügen. Sowohl die Einbindung der Flechtbänder in die Lotos-Palmetten-Friese als auch die Verwendung von Spiralen legen einen erneuten engeren Kontakt – wie dies auch in der sogenannten orientalisierenden Phase geschehen war – mit orientalischen Dekoren nahe. Ob ein derartiger Vorgang lediglich – wie u. a. Jacobsthal annimmt³⁷¹¹ – mit der mutmaßlichen orientalischen Herkunft des Amasis-Malers zusammenhängt, scheint fraglich, zumal sich die kreisförmigen Flechtbänder auch schon in früheren Dekoren nachweisen lassen. Als kultureller Aspekt lässt sich diese Veränderung des Dekors im Sinne einer Mathematisierung der Dekore als eine bewusste Auseinandersetzung des Vasenmalers mit der zugrunde liegenden Gefäßform und deren Beziehung zu dem zweidimensionalen Dekor begreifen. Auslöser für eine derartig theoretisch bedingte Auseinandersetzung mit Malgrund und Dekor könnte der starke Einfluss der ionischen Naturphilosophie und damit ebenfalls ein primär aus dem orientalischen Bereich stammender Einfluss in dieser Zeit gewesen sein.

Die Spiralkanensysteme sind auf die Dekore der beiden wichtigsten Maler der schwarzfigurigen Malerei vor dem Beginn der rotfigurigen Vasenmalerei auf Amasis und auf Exekias und

³⁷¹⁰ Eine weitere Möglichkeit, diese Vieransichtigkeit für den Betrachter sichtbar zu machen ist das Einfügen einer Figur unterhalb des Henkelbereichs; siehe dazu die Abbildung einer Halsamphora des Amasis-Malers in Florenz mit der Darstellung der Figur eines Dionysos unter dem Henkel. Dionysos hält in seinen beiden hoch erhobenen Händen jeweils einen Efeuzweig, der weit in die großformatigen Darstellungen auf den beiden Vasenseiten hineinreicht; siehe dazu die Abbildungen bei: Dietrich von Bothmer, *The Amasis Painter and his World: Vase-painting in Sixth-Century BC Athens*, Malibu [u. a.] 1985, S. 131 Abb. 24.

³⁷¹¹ Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927, S. 35.

seinen Kreis begrenzt. Sie lassen sich nach dem Ende der Schaffenszeit dieser beiden Maler bzw. nach dem Beginn der rotfigurigen – und damit einer eher dreidimensional ausgeprägten Vasenmalerei – nicht mehr nachweisen, auch nicht in der späten schwarzfigurigen Vasenmalerei. Dies könnte auf den nicht mehr erwünschten zweidimensionalen Effekt der Spiralrankensysteme zurückgeführt werden.

6.4.2.5. Die Dekore der Gruppe E und die Dekore des Exekias

Es wird angenommen, dass Exekias aus einer Gruppe von Vasenmalern hervorging, der sogenannten Gruppe E, deren dekorative Tradition er weiterentwickelte. Mit der Schaffensperiode des Exekias selbst, die zwischen 550 und 530 vor Christus angesetzt wird, verändern sich nicht nur die Dekorationssysteme, sondern auch die Gefäßformen, zum einen durch eine Weiterentwicklung von traditionellen Formen. So wird Exekias u. a. die Entwicklung der großformatigen Bauchamphoren des Typus A mit Höhen von über 0,60m zugeschrieben. Zum anderen lässt sich auf Exekias vermutlich auch die Gestaltung von neuen Gefäßtypen wie z. B. der Typus des Kelchkraters zurückführen.³⁷¹² Exekias gilt als der bedeutendste schwarzfigurige Vasenmaler und dies wird in den Untersuchungen zur schwarzfigurigen Vasenmalerei mit Blick auf den inhaltlichen Gehalt seiner großformatigen Darstellungen insbesondere darauf zurückgeführt, dass es Exekias als erstem griechischen Vasenmaler gelungen ist, Gefühle darzustellen.³⁷¹³ Die Struktur seiner Dekore findet hingegen weniger Interesse, doch auch in diesem Bereich wurden von ihm Veränderungen vorgenommen, die erst die Grundlage für seine formal ausgewogenen und gleichzeitig inhaltlich auf den Punkt gebrachten Darstellungen schufen.

6.4.2.5.1. Besonderheiten in den Dekorsystemen schwarzgrundiger Bauchamphoren des Typus A

Im Dekor der monumentalen Bauchamphoren des Typus A reduziert Exekias den häufig doppelt eingesetzten Strahlenfries auf ein einfaches umlaufendes Band von nur geringer Höhe, wodurch die Wuchtigkeit der großformatigen Vasenkörper noch stärker betont wird. Im Gegensatz zu den schmalen, aufgrund des zusätzlichen Figurenfrieses leicht hochoblongen Paneelen des Amasis-Malers macht Exekias die tongrundige Paneele wieder breiter, sodass sich für den frontal vor der Vasenseite stehenden Betrachter das Bildfeld auf beiden Seiten wieder

³⁷¹² John Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, London 1974, S. 63.

³⁷¹³ Angeführt werden dafür insbesondere die Darstellung der Tötung der Penthesilea durch Achill auf der Londoner Halsamphora sowie die Darstellung der Vorbereitung des Selbstmordes des Aias auf der schwarzgrundigen Bauchamphora in Boulogne; siehe dazu die Abbildungen bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. XXVI und Abb. 76.

bis dicht vor den tongrundigen, mit sehr akkuraten Efeuranken bedeckten Henkeln ausdehnt. Nur ein sehr dünner schwarzer Strich setzt die großformatige, in der Regel auf die Mitte hin orientierte großformatige Darstellung vom Lotos-Palmetten-Fries ab. Dieser hat seinen vegetabilen Charakter fast vollständig eingebüsst und ist zu einem weitgehend geometrisierten Dekor geworden. Die Lotosblüten sind zu schmalen rutenartigen Büscheln zusammengeschrumpft und ihre äußeren Kelchblätter verbinden sich jeweils, ohne dass ein Absetzen sichtbar wird, zu einem halbkreisförmigen Bogen. Die einzelnen, alternierend in Rot und Schwarz oder nur in Schwarz gehaltenen Blätter der fünfblättrigen, nur noch rudimentär mit einem Kern ausgestatteten Palmetten³⁷¹⁴ haben sich voneinander gelöst und bilden jeweils ein fächerartiges Gebilde, das zwar noch als positive Form wahrgenommen wird, bei dem jedoch die ausgesparte Fläche und damit der orangefarbene Tongrund schon beinahe die Qualität einer negativen Form gewinnt. Muster und Grund wirken daher sehr ausgewogen und halten sich die Waage.³⁷¹⁵ Diese Ausgewogenheit wird auch durch das System gestärkt, durch welches die einzelnen, spiegelbildlich zueinander ausgerichtet und damit sowohl bilateral als auch horizontalsymmetrischen Doppelmotive miteinander verbunden werden. An die Stelle der Voluten als verbindende Glieder ist eine filigran modifizierte Form des Flechtbandes³⁷¹⁶ getreten, das in der Regel jeweils mit vier Ösen ein Palmetten-Doppelmotiv mit zwei flankierenden Lotosblüten-Doppelmotiven miteinander vereinigt.³⁷¹⁷ Die filigrane Gestaltung der Palmettenblätter, deren Formen nur wenig mehr von der Fläche beanspruchen als die verbindenden Flechtband-Module oder die rahmenden Bögen, fügt sich im Auge des Betrachters mit den nur wenig kompakter dargestellten herzförmigen Blättern des Efeufrieses, der die Vorder- und Rückseite der beiden tongrundigen Henkel bedeckt³⁷¹⁸, zu einer transparenten Rahmung des Bildfeldes. Diese lastet nicht schwer auf den Darstellungen sondern scheint im Gegenteil das

³⁷¹⁴ Dies unterscheidet die Lotos-Palmetten-Friese des Exekias von denen des Amasis-Maler, bei denen der Kern noch stark ausgeprägt ist und die kurzen Blätter dicht gedrängt um diesen Kern herum angebracht sind, sodass sie sich gegenseitig berühren.

³⁷¹⁵ Eine ähnlich filigrane Art der Mustergestaltung wählt Exekias auch für die Darstellungen der Gewänder. So halten sich Muster und Grund in den Umhängen der beiden Brettspieler im Bildfeld der schwarzgrundigen Bauchamphora im Vatikan die Waage; siehe dazu die Abbildung bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. XXV.

³⁷¹⁶ Dieses Filigranität wird in keinem Dekor durch das Einstellen von schwarzen Punkten – wie dies in den Dekoren des Lydos und des Amasis-Malers üblich ist – durchbrochen.

³⁷¹⁷ Eine Ausnahme bildet das vegetabile Dekor der schwarzgrundigen Bauchamphora im Vatikan mit der Darstellung von Achilles und Aias beim Brettspiel; siehe dazu die Abbildung bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. XXV. In diesem Lotos-Palmetten-Fries wird noch ein weiteres Flechtband geschlungen, sodass sich zwischen den gegenständigen Palmetten fünf Ösen in der Struktur eines Vierpasses, mit einer Öse im Zentrum und vier symmetrisch darum herumgesetzten Ösen, ausbilden. Im Bereich der gegenständigen Lotosblüten wird um die beiden in der Mitte liegenden Ösen ein weiter Bogen herumgeführt. Es hat den Anschein, als habe Exekias diese für seine Dekore ungewöhnliche Art der Verbindung gewählt, um den Verstrickungen des Brettspiels, das im darunterliegenden Bildfeld dargestellt ist, auch ornamental-dekorativ Ausdruck zu verleihen.

³⁷¹⁸ Dabei entspricht die Breite des Lotos-Palmetten-Frieses in etwa der Breite der Henkel und damit auch der Breite des gegenständigen Efeufrieses.

Bildfeld nach oben zu ziehen. Gleichzeitig lenkt keine der auf integrative Einheit hin konzipierten ornamentalen Formen den Blick des Betrachters vom zentralen Bildfeld ab.

6.4.2.5.2. Die ornamentalen Module der tongrundigen Halsamphoren im unteren Bereich des Vasenkörpers und ihre Beziehung zu den großformatigen Figurendarstellungen

Wie schon in den Dekoren der tongrundigen Halsamphoren des Amasis-Malers findet auch in den Dekoren der tongrundigen Halsamphoren des Exekias eine Verbreiterung des rein ornamentalen Bereichs im unteren Bereich des Vasenkörpers statt, jedoch nimmt dieser Bereich wesentlich mehr der Gesamthöhe des Vasendekors ein, als dies in den Dekoren des Amasis-Malers der Fall ist. Beträgt in den Dekoren des Amasis-Malers die Höhe der ornamentalen Bordüre lediglich etwa ein Viertel der Gesamthöhe des Vasendekors bis zum Schulteransatz, so hat sich diese Höhe in den Dekoren des Exekias auf mehr als ein Drittel der Gesamthöhe bis zum Halsansatz gesteigert. Dies hat zweierlei kompositorische Aspekte zur Folge. Zum einen werden die großformatigen Darstellungen – analog dem breitesten Vasenumfang, der auch nach oben rutscht, – nach oben geschoben. Dies führt, abgesehen von einer besseren Übersicht dieses Dekorbereichs für den Betrachter, zu einer weniger verzerrten Darstellung der Figuren, die sich darüber hinaus über den transparenten rein ornamentalen Modulen in einer neuartigen Leichtigkeit, die beinahe schwerelos zu nennen ist, auf ihrer filigranen Grundlinie dem Betrachter präsentieren. Zum anderen sorgt die Geometrisierung sämtlicher flankierender Dekorbereiche im Auge des Betrachters dafür, dass auch die Figurendarstellungen streng in der Fläche gebreitet bleiben. Trotz bilateralsymmetrisch ausgebildeter Panzerdarstellung und im Profil dargestellten Unterkörpern vermeidet Exekias die Ausbildung von dreidimensional vortäuschenden Effekten, indem er gerade derartige Körperpartien mit exakten geometrisierenden Mustern überzieht. Nicht nur in Bezug auf den dreidimensionalen Aspekt, sondern auch in Bezug auf die Darstellung von Bewegung geht Exekias einen anderen Weg als seine Vorgänger. Aufgrund der Geometrisierung der rahmenden rein ornamentalen Bereiche wird selbst die eindeutige Darstellung einer Bewegung, wie dies im Dekor der Londoner Halsamphora mit der Darstellung der Tötung Penthesileas durch Achill der Fall ist, gleichsam eingefroren und auf den Blick zwischen Achill und Penthesilea reduziert. Wichtig ist nicht der Todesstoß, sondern die Beziehung zwischen den beiden Antagonisten. Diese sich auszumalen bleibt der Phantasie des Betrachters vorbehalten. Die Darstellung präsentiert lediglich – wie in einer attischen Tragödie – den Punkt, an dem der Umschlag der Gefühle von Hass in Liebe stattfindet. Dafür muss das Zentrum der Darstellung eindeutig definiert sein und dies erreicht Exekias mit seiner filigranen Geometrisierung der rein ornamentalen Dekorbereiche. Selbst der leicht diagonal nach rechts ausgerichteten

Bewegung der beiden Kämpfenden stellt Exekias zur Antagonisierung im unteren Bereich des Vasenkörpers einen nach links ausgerichteten Hakenmäander-Fries entgegen. Bewegung der großformatigen Darstellungen wird in den Dekoren des Exekias auf den Punkt bzw. in das Vasenzentrum gebracht.³⁷¹⁹

6.4.2.5.3. Spiralrankensysteme in den Henkeldekoren der tongrundigen Halsamphoren des Exekias

Die ausgeprägtesten Geometrisierungen der ornamentalen Module innerhalb der Dekore der tongrundigen Halsamphoren nimmt Exekias in den Spiralrankensystemen der Henkelbereiche vor, indem er die Spiralen zu geometrisch exakten Formen umbildet, die trotz oder vielleicht gerade aufgrund ihrer filigranen Exaktheit zu einem äquivalenten Gegenpart der großformatigen Darstellungen werden. In einigen Vasendekoren wie im Dekor der Londoner Amphora mit der Darstellung des Sterbens der Penthesilea sind es allein die Spiralformen, welche den Henkelbereich bedecken und zu dem Aspekt eines äußerst präzise erstellten Dekors wesentlich beitragen. Auf die Zwickelfüllung mit Palmetten oder Halbpalmetten hat Exekias in diesem Dekor verzichtet und damit eine kristalline Härte erreicht, die der inhaltlichen Aussage der A-Seite entspricht. In den Spiralrankensystemen anderer Dekore von tongrundigen Halsamphoren, wie z. B. der Münchner Amphora J 1295, emanzipieren sich die Palmetten aus ihrer eingeeengten, untergeordneten Position und werden zu weitgehend selbstständigen Motiven, die nur noch lose mit den Spiralranken verbunden sind. Sowohl aufgrund der Größe dieser Motive, die der Größe der begleitenden Spiralranken entspricht oder diese sogar übertrifft, als auch aufgrund der freien Hängung oder der locker aufgerichteten Position entwickeln diese Motive einen *darstellenden vegetabilen Charakter*.³⁷²⁰

³⁷¹⁹ Dies gilt auch für die Darstellung der B-Seite der Londoner Halsamphora, die einen nach rechts ausgerichteten unbekleideten Jüngling mit einem Krug in seiner rechten Hand zeigt. Seine mit dem Handteller nach oben gedrehte linke Hand hält er unter einen großformatigen Kantharos, den ihm Dionysos mit seiner rechten Hand reicht. Die nach links ausgerichtete bekränzte Figur des Dionysos ist wesentlich großformatiger als der Jüngling. Dies gilt sowohl in Bezug auf die Figurenhöhe als auch in Bezug auf die Figurenbreite, denn Dionysos, der einen langen weißfarbenen Chiton trägt, ist in einen weit drapierten schwarzfarbenen Mantel mit roter Bordüre eingehüllt. Dionysos blickt über den Kantharos und damit auch über den Kopf des Jünglings hinweg in die Ferne. In seiner linken Hand hält er vier Efeuzweige. Einer dieser Zweige geht in einem zur Vasenmitte hin offenem C-Bogen nach oben und stößt dort an das vegetabile Halsornament. Zwei Zweige flankieren seinen Mantel. Der eine dieser beiden Zweige fällt vor dem vorgestellten linken Fuß des Jünglings zu Boden und der andere fällt hinter seinem Mantel, dicht vor der unteren Spirale des Henkelornamentes, zu Boden. Der vierte Zweig läuft diagonal und endet ebenfalls direkt vor der Spirale der Henkelornamente; siehe dazu die Abbildung bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 75.

³⁷²⁰ Siehe dazu u. a. die Abbildung der Münchner Amphora J 1295, ABV 144,6 in: CVA Deutschland 32 (München 7), München 1970, Taf. 351-352.

6.4.2.6. Die Entwicklung der Henkelornamentik und ihre Beziehung zu den großformatigen Figuren in den Dekoren der tongrundigen Halsamphoren der nikosthenischen Werkstatt

In den Dekoren der tongrundigen Halsamphoren der etwa zeitgleich mit Exekias und der Gruppe E arbeitenden Werkstatt des Nikosthenes (ca. 540-510 v. Chr.) werden die Henkel weniger geometrisierend, in einer freieren, nachlässigeren Weise dekoriert. Seitlich der vertikalen Mittelachse, die auch in diesen Dekoren durch eine hängende Lotosblüte angegeben ist, schließen sich die Voluten nicht zu Spiralen, sondern hängen in lockerer S-Form oder mit nur einer Einrollung von den Henkeln herab oder schwingen, von einer zweifarbigen Palmette besetzt, weit in die Bereiche der großformatigen Darstellungen hinein.³⁷²¹ Aufgrund der Nähe zu den großformatigen Figurendarstellungen verlieren derartige Kombinationen ihren rein ornamentalen Charakter und nähern sich stattdessen den Darstellungen der Gegenstandswelt an. Diese besondere Nähe zwischen den großformatigen Figurendarstellungen und den Henkelornamenten bildet sich insbesondere in den Dekoren einer besondere Klasse von Halsamphoren, der sogenannten Bellerophon-Klasse auf, die sich durch einen besonders gedrungenen Vasenkörper auszeichnet.³⁷²² In diesen Dekoren, die darüber hinaus auch eine ungewöhnliche Verbindung zwischen Lotosblüten und Palmetten im Dekor des Halsbereichs zeigen, verschlingen sich die beiden sich an den Henkel anschließenden Voluten mit den beiden Voluten, die zu der herabhängenden, im Vergleich zu den anderen nikosthenischen Dekoren wesentlich großformatigeren Blüte gehören, bevor sie ihren üblichen Verlauf, in die seitlichen Dekorbereiche hinaus nehmen. Aus der großformatigen Blüte entwickelt sich unabhängig von den Voluten ein weiterer Abgang, der horizontal in den großformatigen Dekorbereich hineinragt. An dessen Ende sitzt jeweils eine horizontal ausgerichtete, dreigeteilte Blüte, welche kleinformatiger die Form der hängenden Blüte wieder aufnimmt. Analog zu den diagonal in den großformatigen Dekorbereich hineinragenden Voluten eignen sich auch diese horizontal ausgerichteten Blüten, die etwa auf der horizontalen Mittelachse des großformatigen Dekorbereichs sitzen, zu einer engen Kontaktaufnahme mit den großformatigen Figuren. Die korrespondierende Nähe zwischen Ornament und Figur erlaubt es, dass bei derartigen flankierenden Henkeldekoren in der Regel nur jeweils eine großformatige Figur eine Vasenseite besetzt. Ein

³⁷²¹ Siehe dazu u. a. das Henkeldekor Londoner Halsamphora 1867.5-8.968 im Britischen Museum in: CVA England London British Museum 4, III He.12, PL. (217) 72.1A-D. Sowohl die großformatigen Darstellungen auf beiden Seiten als auch die kleinformatigen im Halsbereich zeigen jeweils ein Ringerpaar, allerdings in unterschiedlichen Positionen. Die beiden Henkelvoluten, an deren offenen Enden Palmetten in aufrechter Position sitzen, ragen so weit in den Dekorbereich der großformatigen Darstellungen hinein, dass sie die Ringer fast in der unteren Rückenpartie berühren.

³⁷²² Siehe dazu u. a. das Beispiel einer Halsamphora der sogenannten Bellerophon-Klasse bei: John Boardman, Athenian Black Figure Vases, London 1974, S. 108 Abb. 152.

Beispiel für ein derartiges dekoratives Schema bietet u. a. das Dekor der Halsamphora 1469 in München, das auch eine Nähe zu den Dekoren der chalkidischen Vasen³⁷²³ zeigt und im folgenden Abschnitt analysiert wird.

6.4.2.6.1. Nikosthenische Halsamphora der sogenannten Bellerophon-Klasse in München 1469/ABV 226,3³⁷²⁴, ca. 540 v. Chr.

Abgesehen von einem Strahlenfries (1) sowie einer horizontal umlaufenden Streifensequenz mit vier gleich breiten schwarzen Streifen (2), von denen der oberste zugleich als Standfläche für die Figurendarstellungen dient, besteht das Dekor des Vasenkörpers über dem schwarz gefirnissten Fuß³⁷²⁵ aus einer ungeteilten, den gesamten Vasenkörper umfassenden Zone (3), die erst zum Hals hin von einem schmalen Zungenfries (4) begrenzt wird. Den Halsbereich schmückt ein Lotos-Palmetten-Fries mit neun gegenständigen Lotosblüten und Palmetten, die durch einen langen Stiel voneinander getrennt sind, weshalb man in diesem Fall nicht von einem Doppelmotiv sprechen sollte.³⁷²⁶ Die Außenseite der beiden Henkel sowie die Außenseite der Lippe sind wie der Fuß schwarz gefirnisst. Auf beiden Vasenseiten befindet sich jeweils nur eine Figur, und zwar ein nach links ausgerichteter Hoplit, wobei die beiden Figuren sich jedoch hinsichtlich der Ausrichtung ihres Kopfes unterscheiden. So ist der Kopf der Figur auf der A-Seite vorwärts und damit nach links, der Kopf der Figur auf der B-Seite hingegen ist rückwärts, nach rechts gewandt. Aufgrund dieser Rückwärtswendung des Kopfes nimmt der Hoplit auf der B-Seite eine Beziehung zu dem Hopliten auf der gegenüberliegenden Seite auf und dadurch sind die beiden Darstellungen sowohl formal als auch durch einen inhaltlichen Aspekt miteinander verbunden. Jede der beiden Figuren ist vom Oberschenkel bis in den Halsbereich hinauf von einem unterschiedlich gezeichneten Rundschild³⁷²⁷ bedeckt, sodass lediglich die Beine bis kurz über dem Kniegelenk sowie der behelmte Kopf noch für den

³⁷²³ Zu den sogenannten chalkidischen Vasen, deren Produktion um 560 v. Chr. unvermittelt einsetzt, siehe vor allem: Andreas Rumpf: Chalkidische Vasen, Berlin 1972.

³⁷²⁴ CVA Deutschland 32 (München 7), München 1970, Taf. 345,1-2; Paul Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, Berlin 1927, Taf. 26,a-b.

³⁷²⁵ Der Fuß, ein konischer Standring, der bis auf die schmale untere Kante gefirnisst ist, hat einen gewölbten, durch eine kleine Stufe abgesetzten Rand: CVA Deutschland 32 (München 7), München 1970, 49.

³⁷²⁶ Anstelle der Lotosblüten finden sich hier schwarze Knospen, deren oberer Bereich mit weißer Farbe bedeckt ist. Die gegenständigen Palmetten haben einen roten Kern. Die Ansätze der schwarzen Blätter, die den roten Kern umgeben, sind jeweils mit einem weißen Farbtupfer gekennzeichnet. Analog dem Dekor der pontischen Amphora in Wien onduliert auch hier nur ein rotes Band jeweils zwischen den Ansätzen der gegenständigen Palmetten. Die Lotosknospen, die an einem langen rotfarbenen Stängel, dessen Mitte ein roter Punkt kennzeichnet, sitzen, werden von dem Band nicht berührt.

³⁷²⁷ Die schwarze Fläche des Schildes auf der A-Seite ist rot umrandet. Auf dem schwarzen Schildgrund sind fünf weiße Kugeln in Form eines Vierpasses eingestellt. Den schwarzen Schildrand auf der B-Seite schmücken rote Tupfen. Die Schildfläche selbst ist weiß mit einem roten Mittelrund.

Betrachter sichtbar sind. Beide Figuren sowie deren Schilde zeichnen sich durch unterschiedliche Detailzeichnungen in Rot aus.³⁷²⁸ Bewaffnet sind die beiden Krieger jeweils mit einem Speer, der bei der Figur auf der A-Seite von rechts unten nach links oben, bei der Figur der B-Seite hingegen von links unten nach rechts oben geführt ist. Beide Speerenden berühren beinahe die obere von zwei spiralförmigen Voluten, die als die beiden Enden eines lyraförmigen Bogens fungieren, der horizontalsymmetrisch eine horizontal ausgerichtete Blüte flankiert. Die Blüte, deren Spitze etwa in Höhe der Schildmitte auf die männliche Figur hin ausgerichtet ist, sitzt auf einem Stiel, der sich mit den beiden Linien der Voluten verflecht, doch diese Verflechtung unterhalb der Henkelzone entzieht sich der Wahrnehmung desjenigen, der das Dekor von einer Vasenseite aus betrachtet. Erst durch eine Drehung des Gefäßes bzw. durch eine Wendung des Betrachters wird das vollständige Henkelornament sichtbar. Dieses komposite Motiv entwickelt sich aus zwei hängenden, mit einer Spange verbundenen Ranken, von denen jede unter dem Henkel zunächst in einem weiten Bogen abwärts und anschließend horizontal läuft, bevor sie, parallel zum Henkel, wieder ansteigt, um in einer Volute, die relativ dicht unter dem Zungenband sitzt, zu münden. In gegenständiger Position zum aufsteigenden Henkel hängt eine Blüte, zusammengesetzt aus einem doppelten Blütenkelch und einer Spitze, mit dieser bis auf den obersten der drei horizontal umlaufenden Streifen hinab, welche den Strahlenfries oberhalb des Fußes vom Dekor des Vasenkörpers abgrenzen. Aus ihrem Blütenboden entwickeln sich ebenfalls zwei Ranken, die zunächst leicht ansteigen, sich dann einmal um die beiden aus dem Henkel entsprungenen Ranken flechten, um sich dann in einem steilen Bogen ebenfalls zum obersten der drei horizontal umlaufenden Streifen herabzusenken, bevor auch sie jeweils in einer Volute auslaufen.³⁷²⁹ Die exakt gezeichneten Voluten nehmen die Kreisform des Schildes wieder auf und bilden gleichsam eine vertikale Rahmenform für die gerüstete, einen Schild tragende Figur. Dabei entsteht ein analoger Effekt wie bei den bereits behandelten Dekoren im sogenannten Fikellura-Stil. Es hat den Anschein, dass das vegetabile Motiv den Figuren so viel Halt gibt, dass eine weitere Rahmung überflüssig wird. Da die Figuren auf den beiden Vasenseiten darüber hinaus aufeinander Bezug nehmen, wird das Henkeldekor enger in den figural darstellenden Bereich mit einbezogen als dies in den bereits behandelten Dekoren des Amasis oder des Exekias der Fall ist.

³⁷²⁸ Auf der A-Seite sind die Beinschienen, der Rand des Schildes und ein Band um den Helm rot. Den äußeren Rand des Helmbusches schmückt ein weißer Streifen.

³⁷²⁹ Jacobsthal ordnet diese Struktur des Henkelornaments dem sogenannten Hängetypus zu, denn seiner Meinung nach hält in diesem Fall der Henkel durch Fernwirkekräft das Ornament in der Schwebe: Paul Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, Berlin 1927, S. 47.

6.4.2.7. Ein überwiegend unter ornamentalen Gesichtspunkten gestaltetes Dekor:

das Dekor der tarquinischen Halsamphora mit Dionysos-Maske ABV 275,8³⁷³⁰

Nachdem in den beiden vorherigen Abschnitten die strukturellen Entwicklungen in den Dekoren von zwei bedeutenden attischen Vasenmalern untersucht wurden, soll am Abschluss dieses Abschnittes über die Dekore der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei noch das Dekor einer weiteren Halsamphora vorgestellt werden. Obwohl der zugehörige Maler nicht als herausragend eingestuft wird, demonstriert dieses Dekor deutlich die umfangreichen dekorativen Möglichkeiten, über welche die attischen Vasenmaler der schwarzfigurigen Technik im letzten Viertel des 6. Jahrhunderts verfügten.

Die in Tarquinia gefundene Halsamphora weist im unteren Drittel des Vasenkörpers mit der Übereinanderstellung von drei rein ornamentalen Friesen, einem einfachen Strahlenfries, einem Lotosknospenfries und einem nach links ausgerichteten Mäanderfries eine Kombination von ornamentalen Modulen auf, die auch für die Dekore der Halsamphoren des Amasis und des Exekias typisch sind. Doch im Vergleich zu den Dekoren des Amasis und des Exekias haben die rein ornamentalen Bänder an Höhe gewonnen und ihre Gesamthöhe beträgt in diesem Dekor deutlich mehr als ein Drittel der Höhe des Dekorbereichs insgesamt. Nach oben folgt ein schwarz begrenztes tongrundiges Band, das zwischen den rein ornamentalen Dekorbereichen und dem großformatigen figural darstellenden Bereich vermittelt. Ein komposites vegetables Henkelornament des sogenannten chalkidischen Hängetypus³⁷³¹ schließt sich an beide Henkel an und endet jeweils mit einer aufrecht stehenden bzw. hängenden Doppelvolute sowie mit der dazugehörigen Palmette am Rand des großformatigen Dekorbereichs. Den oberen Bereich der Schulter bedeckt ein schmales dreifarbiges Zungenband und den gesamten Halsbereich schmückt ein hochformatiger Lotos-Palmetten-Fries in der kanonischen Form des Exekias.

Abgesehen von dem schmalen Zungenband, das den oberen dekorativen Abschluss des Vasenkörpers zum Hals hin kennzeichnet, besteht das großformatige Dekor auf beiden Vasenseiten jeweils aus einer Dionysos-Maske. Diese besetzt nicht nur den gesamten zentralen Bereich von der unteren horizontalen bis zur oberen horizontalen Begrenzung durch das Zungenband sondern ragt mit dem Efeukranz aus alternierend rot- und schwarzfarbenen Efeublättern selbst in den Bereich des Zungenbandes hinein. Die vertikale Mittelachse des Gefäßes fällt mit der vertikalen Achse des weitgehend bilateral aufgebauten Maskengesichtes zusammen. Selbst die drei leicht welligen Strähnen, die sich aus dem Kopf- und Barthaar gelöst haben und senkrecht zur unteren horizontalen Begrenzungslinie zu Boden fallen, sind dieser Symmetrieachse

³⁷³⁰ Siehe dazu die Abbildung bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. XXXVIII; CVA Tarquinia 2 Taf. 32,4.

³⁷³¹ Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, S. 90.

untergeordnet. Lediglich die langen Efeuranken, deren Ursprung in dem Efeukranz der Maske liegt, nehmen zu beiden Seiten der Maske einen unterschiedlichen Verlauf. Auf der rechten Vasenseite verzweigt sich die Ranke bereits kurz nach ihrem Erscheinen und ein kurzer Ast läuft zunächst diagonal aufwärts, bevor er die obere Spiralvolute des Henkelornamentes durchquert und seitlich des äußersten linken Blattes der an diesen Voluten hängenden Palmette endet. Der längere Ast läuft zunächst diagonal nach unten, bevor er sich noch einmal in zwei lange Äste verzweigt, von denen der innere parallel zum Maskenkontur und der äußere leicht diagonal versetzt zum Boden herabhängt. Auf der linken Vasenseite löst sich lediglich eine Ranke aus dem Kranz und verläuft zunächst eine kurze Strecke parallel zur unteren horizontalen Begrenzung des Zungenbandes, bevor sie sich in der Spiralranke verhakt und von dort nahezu senkrecht zur unteren horizontalen Begrenzung herabfällt. Dabei berührt sie auch die innere Volute des unteren Palmettenmotivs.

Abgesehen von dem versierten Umgang mit den Vasenflächen, der sich u. a. in der geschickten Platzierung der Dionysosmaske im Fadenkreuz der beiden Achsen äußert, zeichnet sich dieses Dekor auch durch mehrere Kontakte zwischen figural darstellendem und dekorativem Bereich und damit auch durch eine ikonographische Nähe zwischen beiden aus. Die neuartigen Verbindungen bzw. Anbindungen werden in diesem Dekor durch zweierlei erleichtert, zum einen durch die größenmäßigen Relationen: So fallen die Palmetten des rein ornamentalen Bereichs wesentlich großformatiger aus als die Efeublätter im großformatigen Dekorbereich. Zum anderen besitzen beide Dekore eine gemeinsame dekorative und inhaltliche Wurzel, die vegetabile Eigenschaft ihrer Elemente. Sowohl der formale als auch der inhaltliche Aspekt erleichtern daher eine derartig enge Anbindung zwischen den beiden Dekorbereichen.

6.4.2.8. Zusammenfassung

1. Das schwarzfigurige Vasendekor der frühen archaischen Zeit ist strukturell gekennzeichnet durch eine allmählich sich steigernde Ausbildung von vertikalen Symmetrieachsen sowohl in den rein ornamentalen als auch in den figural darstellenden Bereichen.
2. Gleichzeitig macht sich auch eine zunehmend stärker werdende Korrespondenz zwischen der Ausbildung von bilateralen Symmetrieachsen in den Dekorbereichen und deren Bezugnahme auf die vertikale Mittelachse des Gefäßes bemerkbar.
3. Die beschriebenen strukturellen Veränderungen führen in den figural darstellenden Zonen zunächst zu einer Reduktion der umlaufenden Tierfriese und schließlich zu einem weitgehenden Verzicht auf diese Dekorform.

4. Stattdessen werden zunehmend antithetische Darstellungen von zwei oder mehreren Figuren bevorzugt, wobei sich die Vorliebe für Tierdarstellungen, die von den korinthischen Vasendekoren übernommen wurde, in eine eindeutige Präferenz anthropomorpher Figuren wandelt. Inhaltlich kann dieser Vorgang an einer deutlichen Vermehrung der mythologischen Darstellungen festgemacht werden.
5. Sowohl die Ausbildung von Symmetrieachsen in den unterschiedlichen Dekorbereichen als auch die Korrespondenz zwischen dekorativ erzeugten bilateralen Symmetrieachsen und der vertikalen Mittelachse des zu dekorierenden Gefäßes fördern im Laufe der archaischen Periode eine Entwicklung weg von kleinformatigen hin zu großformatigeren Figurendarstellungen und damit auch zu einer Reduzierung der Anzahl der Figuren innerhalb eines Dekorbereichs bzw. innerhalb einer Dekorzone.
6. An die Stelle von flankierenden Assistenzfiguren, die – wie bei den Dekoren der korinthischen Vasenmalerei ausgeführt wurde – strukturell eine Variante des Triglyphen-Metopen-Schemas darstellen, tritt auf den schwarzgrundigen Bauchamphoren das tongrundige, von schwarzem Glanzton umgebende Bildfeld. Abgesehen von den Henkeln und deren Dekor ist es diese schwarzfarbene Rahmung der Bildfelder, die insbesondere in Bezug auf die Ausbildung einer vertikalen Mittelachse des Bildfeldes, die mit der vertikalen Mittelachse des Gefäßes korrespondiert, die Rolle vertikal korrespondierender flankierender rein ornamentaler Friese übernimmt.³⁷³²
7. In den hellgrundigen Halsamphoren, in denen die zunehmend großformatiger werdenden Figuren dem vertikal flankierenden Schutz der Henkel entwachsen und damit auch nicht mehr der Struktur eines Triglyphen-Metopen-Moduls entsprechen, übernehmen vegetabile Henkelornamente, die den Anschein erwecken, als seien sie an den Henkeln selbst befestigt, die strukturelle Funktion von vertikal flankierenden ornamentalen Friesen.
8. Zur Festigung dieses komplexen dekorativen Schemas tritt zunächst eine Re-Geometrisierung der Volutenranken hin zu Spiralranken mit mehreren präzise ausgeführten Einrollungen ein, die aufgrund ihrer genauen Entsprechung auf beiden Seiten des Gefäßes sowie aufgrund ihrer flächendeckenden Ausbreitung den zentralen großformatigen Figurendarstellungen einen vom Auge des Betrachters als angemessen empfundenen Halt bieten.

³⁷³² Ein Hinweis darauf, dass dies auch von den Vasenmalern so aufgefasst wurde, sind die vertikalen Friese, die in den frühen rotfigurigen Bauchamphoren die Bildfelder wieder rahmen müssen, um diese, nun selbst schwarzfarbenen Bildfelder von den umgebenden schwarzfarbenen Partien abzusetzen.

9. Die aus Spiralen und Palmetten sich zusammensetzende Henkelornamentik ist jedoch nicht nur auf das Areal unterhalb der Henkel beschränkt, sondern sowohl die Spiralen als auch die mit ihnen verbundenen Palmetten können sich weit in den großformatigen Dekorbereich hinein entwickeln.
10. Diese Verlagerung der einzelnen dekorativen Schwerpunkte eines Vasendekors führt dazu, dass sich die frühere Zweiansichtigkeit des Gefäßdekors für den Betrachter hin zu einer Vieransichtigkeit verändert. Aufgrund dieser Erweiterung der Ansichtigkeiten wird er genötigt, entweder das Gefäß zu drehen oder selbst seinen Standpunkt zu verändern, wenn er das Dekor insgesamt wahrnehmen will.
11. Dies führt in der Wahrnehmung des Betrachters zu einer Diskrepanz zwischen dem streng in die Fläche gebreiteten Dekor und dem der dreidimensionalen Form der Vase.
12. Zu einer Vereinheitlichung des Vasendekors insgesamt tragen auch die korrespondierenden geometrisierten Spiralen der Henkeldekore bei, die zunehmend eine großformatigere und damit auch eine nahezu flächendeckende Ausbildung erfahren.
13. Darüber hinaus macht sich diese Vereinheitlichung zum einen aufgrund von veränderten Größenverhältnissen zwischen den Figuren und den vegetabilen Elementen des Henkeldekors und zum anderen aufgrund analoger symmetrischer Strukturen zwischen diesen beiden Komponenten in einer Annäherung zwischen Ornament und Figur bemerkbar.
14. Die beiden Veränderungen in der Relation zwischen Henkelornament und Figur tragen zu einer Vergegenständlichung der vegetabilen Elemente im Auge des Betrachters bei.
15. Nicht nur in den Henkeldekoren, sondern auch in den vegetabilen Friese findet in der späteren archaischen Phase eine Geometrisierung der einzelnen Komponenten, insbesondere der verbindenden Volutenranken statt, die sich zunächst aufgrund ihres gleitsymmetrischen Aspektes dem ornamentalen Modul des Flechtbandes annähern. In späteren Dekoren erfährt das Modul des Flechtbandes seinerseits – analog der Umwandlung der Volutenranken in Spiralranken in der Henkelornamentik – eine symmetrisierende Geometrisierung in Form einer Gestaltung von analogen aneinandergereihten Kreisformen. Damit kommt es zu formalen und strukturellen Korrespondenzen zwischen der innersten Form der vegetabilen Friese und den halbkreisförmigen Einrollungen der Spiralen.
16. Gleichzeitig mit dieser symmetrisierenden Geometrisierung des verbindenden ornamentalen Moduls findet – bei einer gleichzeitigen regelmäßigen farbigen Dissoziierung

in rote und schwarze Farbflächen – auch eine Geometrisierung der vegetabilen Elemente, insbesondere der Palmetten, statt.

17. Die Geometrisierung der Palmetten äußert sich in einer regelmäßigen Auffächerung der Blätter, wobei der Abstand der einzelnen Blätter zueinander jeweils in etwa einer ausgesparten Blattform entspricht. Insbesondere aufgrund der regelmäßigen Motivreihe entsteht daher zwischen Muster und Grund eine Beziehung, die in Ansätzen auch invers lesbar ist.
18. In den späteren schwarzfigurigen Dekoren mit einem nahezu flächendeckenden, wenn auch in unterschiedlicher Intensität ausgeführtem Dekor, wie dies in den Dekoren des Exekias der Fall ist, wird die Korrespondenz zwischen der vertikalen Mittelachse des Gefäßes und der Mitte der großformatigen Figurendarstellung aufgrund der zur zweidimensionalen Malfläche umdisponierten, in Teilen konkaven und in Teilen konvexen Oberfläche der Vase wieder aufgehoben. Aufgrund dieses Vorganges erfolgt erneut eine Negation der zugrunde liegenden Gefäßform.
19. Es hat den Anschein, als habe erst das allmähliche kuchenförmchenartige nach vorne, zum Betrachter hin ausgerichtete Ausbeulen der Figuren, bei dem es sich um ein Dreidimensionalität vortäuschendes Verfahren handelt, in den rotfigurigen Vasendekoren dieser Spannung ein Ende bereitet.

6.5. Die Annäherung zwischen Ornament und Figur in den Dekoren der bilinguen Vasen und in den frühen attisch rotfigurigen Vasendekoren bis ca. 470 v. Chr.

Der Wechsel von der schwarzfigurigen zur rotfigurigen Maltechnik, der sich in Bezug auf eine Binnendifferenzierung der Figuren, sei es lediglich unter dem Aspekt der dekorativen Wirkung oder unter dem Aspekt einer intendierten dreidimensionalen Vortäuschung, günstig auswirkt, ist der Fortsetzung der filigranen Gestaltung von Ornamenten wie diese sich in einer nahezu kristallinen Form in den Dekoren des Exekias nachweisen lässt, hinderlich. So mag es nicht nur an der mangelnden Erfahrung, sondern auch an der Wertschätzung der schwarzfigurigen Ornamentik liegen, die sich seit der Jahrhundertmitte ausgebildet hat, dass man zunächst die schwarzfigurigen Ornamente auf tongrundigen Streifen in das Dekor der nun schwarzgrundigen Vasen interponiert. Diese Technik findet sich nicht nur in den Dekoren bilinguer Vasen, sondern auch in den Dekoren rotfiguriger Bauchamphoren. Da die Maler des Übergangs, die auch Bilinguen dekorieren, Bauchamphoren bevorzugen, können aus der Zeit des Übergangs nur wenige Dekore von Halsamphoren herangezogen werden.³⁷³³ In der Folgezeit verliert die klassische Amphorenform – dies gilt sowohl für die Form der Halsamphora als auch für die Form der Bauchamphora – an Bedeutung, und um die Entwicklung der Henkelornamentik und ihrer Relation zu den großformatigen Figurendarstellungen verfolgen zu können, müssen daher auch einige Dekore von Stamnoi³⁷³⁴ und von Peliken in die Untersuchung einbezogen werden. Während sich die Areale der Henkeldekore in diesen Vasengattungen und damit auch deren Beziehung zu den dazwischenliegenden Figurendarstellungen ausweiten, ist der Anteil der rein ornamentalen Module an den Dekorbereichen insgesamt rückläufig. Dies sollte nicht – wie dies häufig in den Untersuchungen zu den Vasendekoren dieser Phase geschieht – lediglich auf eine Emanzipation der Figurendarstellung zurückgeführt werden, sondern auch auf neu erworbene Fähigkeiten der Vasenmaler, diese Figur dekorativ im Kontext einer Vasenform oder innerhalb eines Vasenkonturs einzusetzen, ohne dazu weitere Ornamentik zur Einbindung zu benötigen. Im Kontext einer Vase bedeutet die Applikation einer Figur stets zugleich die Konstituierung einer dekorativen Struktur. Daher sollten auch deren Ableitungen von der, abgesehen von wenigen Ausnahmen, nicht mehr zugänglichen Wandmalerei nur mit gebührender Vorsicht erfolgen³⁷³⁵, denn eine großformatige Figur im Kontext eines Wandbildes oder eines

³⁷³³ Siehe dazu auch: Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927, S. 66.

³⁷³⁴ Zumal die Stamnoi aufgrund ihrer horizontalen Henkel eines breiten Henkelornamentes bedürfen, um das Bildfeld von der Henkelzone abzugrenzen; siehe dazu u. a. die Abbildung eines rotfigurigen Stamnos des Oltos bei: Martin Robertson, *The Art of Vase-painting in Classical Athens*, Cambridge 1992, S. 17 Abb. 12.

³⁷³⁵ Anders hingegen Robertson, der – von wenigen Einschränkungen abgesehen – meint, die Entwicklung der großformatigen Malerei mit Hilfe der Entwicklung in der Vasenmalerei darstellen zu können; siehe dazu: Martin Robertson, *Griechische Malerei*, Genf 1959.

Wanddekors bedeutet etwas grundsätzlich anderes als eine Figurenapplikation im Kontext einer Vasenoberfläche.

Diese besondere Verbindung zwischen Figur und Henkelornamentik einerseits sowie die Modalität der Einbindung singulärer großformatiger Figuren oder Figurengruppen in den Kontext einer Vasenform³⁷³⁶ andererseits bilden die beiden Schwerpunkte in den drei folgenden Abschnitten der vorliegenden Untersuchung, die sich den Dekoren der archaischen und klassischen attischen rotfigurigen Vasenmalerei sowie den Dekoren der spätesten rotfigurigen, in Unteritalien entstandenen Vasenmalerei zuwendet. Dabei wird die Chronologie von Boardman und Robertson zugrunde gelegt.³⁷³⁷ Kurz zusammengefasst werden anschließend die wichtigsten Kriterien der dekorativen Strukturen im Bereich der späten rotfigurigen Vasenmalerei in Relation zu den wenigen vorhandenen Fragmenten hellenistischer Wandmalereien des vierten Jahrhunderts gesetzt.

6.5.1. Die Dekore der frühen attisch rotfigurigen Bauchamphoren sowie die Dekore der bilinguen Vasen und anderer früher attisch rotfiguriger Gefäße

Was den Einsatz der vegetabilen Friese betrifft, lässt sich in den frühen attisch rotfigurigen Dekoren eine Reduktion sowohl in Bezug auf die Breite und Anzahl der einzelnen Friesbänder als auch in Bezug auf die Anzahl der unterschiedlichen eingesetzten vegetabilen Elemente feststellen. Auch der Einsatz von geometrischen Ornamenten insgesamt sowie das Spektrum der verwendeten Module sind rückläufig. So wird in den frühen rotfigurigen Vasendekoren – abgesehen von einigen Spiralbändern – lediglich der Mäander in Bandform eingesetzt, jedoch nicht in der Form des einfachen Hakenmäanders, wie er sich, strukturiert als horizontale Reihung, in den attisch schwarzfigurigen Dekoren zuerst während der Schaffenszeit des Amasis und des Exekias nachweisen lässt, sondern in der Form des sogenannten Schlüsselmäanders. Der einzige Dekorbereich, in welchem der Einsatz der ornamentalen Elemente nicht stagniert, sondern expandiert, ist die Henkelzone, in der sich die beiden Ornamente des Henkeldekors, die Volutenranken und die Palmetten so weit auszudehnen beginnen, dass sie in den figural

³⁷³⁶ Für wie wichtig die Rolle des Vasenkonturs für die Figurendarstellungen erachtet wurde, lässt sich z. B. an der Gruppe der Nolanischen Amphoren ablesen, die als schmale Variante der Halsamphore in der früh- und hochklassischen Zeit zu bevorzugten Bildträgern wurden. Ihre schmale Form kommt den schmalen, langgezogenen Figurendarstellungen entgegen und macht gleichzeitig jedes rahmende Dekor überflüssig; siehe dazu u. a. die Abbildung einer Nolanischen Amphora des Oinokles-Malers mit einem nach links ausgerichteten Perser im Ausfallschritt bei: John Boardman, *Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit*, Mainz 1981, Abb. 360.

³⁷³⁷ John Boardman, *Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit*, Mainz 1981; John Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*, London 1989; Martin Robertson, *The Art of Vase-painting in Classical Athens*, Cambridge 1992.

darstellenden Bereich eindringen, zumal die Figuren ihrerseits lebhafter agieren und sich dadurch auch dem Henkelbereich nähern.

6.5.1.1. Die vegetabilen Friese

Zunächst bleiben im Dekor der bilinguen und der frühen rein rotfigurigen Bauchamphoren der Strahlenfries sowie die Struktur des zentralen Bildfeldes für die großformatigen Darstellungen erhalten. Auch die von Exekias entwickelte standardisierte Form des Lotos-Palmetten-Frieses am Übergang vom Schulter- zum Halsbereich behält man bei, indem man einen Streifen oberhalb des Bildfeldes tongrundig ausspart und darauf den Lotos-Palmetten-Fries in attisch schwarzfigurige Manier anbringt.³⁷³⁸ In den rotfigurigen Bauchamphoren ist darüber hinaus eine vertikale seitliche Rahmung der Bildfelder vonnöten, um das Bildfeld, das nun schwarzgrundig ist, vom restlichen, ebenfalls mit schwarzem Glanzton überzogenen Vasenkörper abzusetzen. Dafür wird – analog zu den Friesen im Schulter- und Halsbereich – ein tongrundiges Band ausgespart, das meist von einem schmalen vertikal ausgerichteten Efeufries gefüllt wird, wodurch formal, wenn auch in schmalerer Form, das Dekor der tongrundigen Henkel im Randbereich des zentralen Bildfeldes wieder aufgenommen wird.³⁷³⁹ Anstelle des Efeufrieses können auch vertikale Lotos-Palmetten-Friese³⁷⁴⁰ oder Spiralfriese eingesetzt werden.³⁷⁴¹ Zum unteren Teil des Vasenkörpers hin wird das Bildfeld, analog zu den Bildfeldern in den schwarzfigurigen Bauchamphoren, meist lediglich durch zwei rote Streifen abgesetzt.³⁷⁴² Doch kann dieser Bereich auch durch einen tongrundigen Lotosknospenfries in schwarzfiguriger Ausführung horizontal begrenzt werden.³⁷⁴³

Schon bald wird jedoch in den rotfigurigen Dekoren, analog zu der Figurengestaltung, auch für die einzelnen Elemente der vegetabilen Friese eine aussparende Technik gewählt. Dieser Wechsel in der Maltechnik scheint in Bezug auf die formale Gestaltung des Lotos-Palmetten-Frieses eine Modifizierung zur Folge zu haben. Eines der wenigen Beispiele für eine direkte Umsetzung des schwarzfigurigen Lotos-Palmetten-Frieses in das rotfigurige Pendant findet

³⁷³⁸ Siehe dazu die Abbildungen der bilinguen Münchner Bauchamphora des Andokides-Malers sowie der rotfigurigen Pariser Bauchamphora bei: Erika Simon, *Die Griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 86/87, Taf. XXXI.

³⁷³⁹ Siehe dazu die Abbildung der rotfigurigen Pariser Bauchamphora des Andokides bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. XXXI.

³⁷⁴⁰ Siehe dazu die Abbildung der Berliner Bauchamphora des Andokides-Malers bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 84.

³⁷⁴¹ Siehe dazu die Abbildungen bei: John Boardman, *Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit*, Mainz 1981.

³⁷⁴² Siehe dazu u. a. die Abbildung der Berliner Bauchamphora des Andokides-Malers bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 81.

³⁷⁴³ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer Bauchamphora des Euthymides bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 113; zu Euthymides siehe auch: Max Wegner, *Euthymides und Euphronios*, Münster 1979.

sich in den Dekoren von Kelchkrateren des Euphronios.³⁷⁴⁴ In diesen Dekoren wirken die breiten siebenblättrigen Lotosblüten sehr statisch und die verbindenden Flechtband-Strukturen mit eingestellten tongrundigen Punkten machen den Fries sehr kompakt. Beide Komponenten zusammen lassen den vegetabilen Fries in den Augen des Betrachters nahezu unförmig werden. Es verwundert daher nicht, dass man die breiten statischen Friesbänder, in denen die enge dekorative Einheit der einzelnen Doppelmotive durch die breiten Flechtbänder wieder in ihre Komponenten dissoziiert, zunächst nur an der Basis des Vasenkörpers einsetzt werden,³⁷⁴⁵ zumal aufgrund dieser Dissoziation die Ausbildung der horizontalen Symmetrieachse über die ebenfalls vorhandenen bilateralsymmetrischen Valenzen dominiert. Ein derartiger Wechsel in der Priorität der symmetrischen Valenz lässt diesen Fries daher wenig geeignet für den horizontalen oberen Abschluss eines Gefäßdekors erscheinen.³⁷⁴⁶ Daher überlebt die kanonische Form des Lotos-Palmetten-Frieses nur in der Position eines Frieses an der Basis des Gefäßkörpers. Für die vegetabilen Friese, die als eine Begrenzung im oberen Bereich der horizontal begrenzenden Zone eingesetzt werden – und zwar gilt dies sowohl für die Dekore von neueren Vasenformen wie Kelchkrateren³⁷⁴⁷ oder Stamnoi, aber auch für die Dekore von Bauchamphoren – wählt man hingegen eine Kombination aus locker aneinander gereihten senkrecht ausgerichteten Palmetten, deren Voluten sie in einer c-förmigen Rahmung umschließen.³⁷⁴⁸ Mit der Vereinigung von Voluten, die sich über der Palmette zu einem C-Bogen schließen, nimmt man eine vegetables Modul wieder auf, das in den assyrischen Dekoren des 9. vorchristlichen Jahrhunderts entwickelt wurde und über die melischen Vasendekore³⁷⁴⁹ auch in die korinthischen Vasendekore gelangte. In der Zeit um 530 v. Chr. findet sich dieses Modul auch in den Dekoren der Caeretanischen Hydrien, die nach neueren Forschungsergebnissen von Vasenmalern aus dem ostgriechischen Raum dekoriert wurden.³⁷⁵⁰ Doch besteht ein Unterschied zu den hier angeführten Vorbildern: Der Zwischenraum zwischen den einzelnen Palmetten, den in den schwarzfigurigen Dekoren eine Lotosblüte bzw. ein Doppelmotiv mit

³⁷⁴⁴ Siehe dazu u. a. die Abbildung des Kelchkraters des Euphronios in New York bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 103.

³⁷⁴⁵ Erst im Dekor von Kolonettenkrateren wird dieses Band auch im Halsdekor eingesetzt; siehe dazu u. a. die Abbildung des Karlsruher Kolonettenkraters des Berliner Malers bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 142.

³⁷⁴⁶ Als einfacher Fries, ohne gegenständige Doppelung der Motive werden diese Kombinationen erst wieder in den Dekoren der klassischen Zeit eingesetzt; siehe dazu die Abbildung des Pariser Kelchkraters des Niobidenmalers bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 191.

³⁷⁴⁷ Siehe dazu die vorherige Anmerkung.

³⁷⁴⁸ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines locker gereihten Palmettenfrieses als horizontaler Fries im Schulterbereich der Bauchamphora ARV 26,1 des Euthymides bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 113.

³⁷⁴⁹ Siehe dazu u. a. die Abbildungen bei: Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003 [Delos 41], S. 71 Abb. IX,1-6, S. 128 Abb. LXV,2-5.

³⁷⁵⁰ DNP (1997) s.v. Caeretaner Hydrien, Sp.907-908 [Matthias Steinhart].

gegenständigen Lotosblüten füllte, wird nun, aufgrund des kleineren C-Bogens, bei einer Reihung aus senkrecht ausgerichteten Palmetten oben mit einem Rankenhaken und unten mit einem Tropfen geschlossen.³⁷⁵¹ In einem Fries aus liegenden Palmetten, der meist als obere Begrenzung eines Kelchkraters oder einer Schale eingesetzt wird, bilden sich an der Basis der Volutenverzweigung zwei auswärts einrollende Rankenhäkchen aus.³⁷⁵² Die Struktur dieses Frieses, eine parataktische Reihung einzelner, c-förmig umschlossener Palmetten, kann verändert werden, indem die einzelnen C-Bogen zu einem durchgehenden, s-förmig ausschwingenden Band verbunden werden, wobei jeweils die nach außen gerichtete Bogenhaste offen in einer Rankenvolute endet.³⁷⁵³ In einer weiteren Variante verbindet man die Reihung aus gegenständigen Palmetten jeweils durch gelängte Volutenranken miteinander.³⁷⁵⁴ Zwar wurden diese Varianten der Standardform der vegetabilen Friese für die rotfigurige Technik entwickelt, doch mitunter führt man sie auf rotfigurigen Vasen auch in schwarzfiguriger Technik aus.³⁷⁵⁵ Abgesehen von der Möglichkeit von Farbwechseln zwischen rotfigurigen und schwarzfigurigen vegetabilen Ornamentbändern³⁷⁵⁶ kann das tongrundige Band, welches bei einem derartigen Vorgehen als Hintergrund notwendig wird, zu einer partiellen Aufhellung von Vasendekoren beitragen, die nur in wenigen Arealen mit rotfigurigen Figurendarstellungen belegt sind und daher einen überwiegend schwarzfarbenen Anblick bieten.³⁷⁵⁷

Die neue Beweglichkeit, welche die Volutenranken, insbesondere in den s-förmigen Bogenschwüngen, aufgrund ihrer diagonal gleitsymmetrischen Valenz besitzen, erhält in den spätarchaischen Vasendekoren des Brygosmalers eine neuartige Wendung. Zum einen geschieht das dadurch, dass auf die Haste am freien auslaufenden Ende der Ranke verzichtet wird, und zum anderen dadurch, dass die Palmetten, die nun ein langes Mittelblatt entwickeln, wieder

³⁷⁵¹ An die Stelle des freischwebenden Tropfens kann auch am unteren Ende ein Rankenhaken treten; siehe dazu u. a. die Abbildung des Brüssler Stamnos des Smikros bei: Erika Simon, Die griechischen Vasen, München 1976, Abb. 111.

³⁷⁵² Siehe dazu u. a. die Abbildung des Pariser Kelchkraters des Euphronios bei: Erika Simon, Die griechischen Vasen, München 1976, Abb. 104.

³⁷⁵³ Siehe dazu u. a. die Abbildung des Brüssler Stamnos des Smikros bei: Erika Simon, Die griechischen Vasen, München 1976, Abb. 111.

³⁷⁵⁴ Siehe dazu die Abbildung eines Basisfrieses auf einer Hydria des Phintias bei: Erika Simon, Die griechischen Vasen, München 1976, Abb. 100. Die in diesem Fall schwarzfigurig ausgeführten Palmetten werden jeweils im oberen Bereich ihrer Blätter von schwarzen Punkten flankiert. Für die beiden vertikalen Friese wurde die Version des s-förmig schwingenden Bandes gewählt, ebenfalls in schwarzfiguriger Ausführung.

³⁷⁵⁵ Siehe dazu die vorherige Anm.

³⁷⁵⁶ Es könnte im Sinn von *variatio delectat* intendiert gewesen sein. Dies zeigen insbesondere die horizontalen Efeufriese am Übergang vom Schulter- zum Halsbereich in der rotfigurigen Technik, die beinahe nahtlos in die schwarzfigurigen Efeufriese auf den Vasenhenkeln übergehen; siehe dazu u. a. die Abbildung der Bauchamphora des Berliner Malers in Berlin-Charlottenburg bei: Erika Simon, Die griechischen Vasen, München 1976, Abb. 136-137.

³⁷⁵⁷ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer Hydria des Kleophrades-Malers bei: Erika Simon, Die griechischen Vasen, München 1976, Abb. 126. Der in Höhe der beiden horizontalen Henkel in schwarzfiguriger Technik aufgebraute Fries schließt den einzigen Dekorbereich des Gefäßes, die Schulter, zum schwarzfarbenen Glanzton des Vasenkörpers hin ab.

gegenständig zueinander in Beziehung gesetzt werden.³⁷⁵⁸ Trotz der erneuten Ausbildung von Palmetten-Doppelmotiven bleibt dennoch der diagonal gleitsymmetrische Aspekt im Auge des Betrachters erhalten, da sich die axialsymmetrisch zueinander ausgerichteten Palmetten-Doppelmotive in ihrer Anordnung an der diagonal laufenden Volutenranke orientieren und daher innerhalb des Friesbandes diagonal ausrichtet sind. Diese diagonale Ausrichtung der gegenständigen Palmettenmotive stört die horizontale Statik des zugrunde liegenden tonfarbenen Bandes kontinuierlich. Betrachtet man derartige Vasendekore, z. B. das Dekor des kalathosförmigen Münchner Krater des Brygosmalers³⁷⁵⁹ insgesamt, so geht ein Bewegungsimpetus nicht mehr von den gelängten, ruhig dastehenden beiden Figurendarstellungen aus, sondern von den beiden vegetabilen Bändern, welche das großformatige Vasendekor unten und oben horizontal abschließen. Auch eine derartig korrespondierende Funktion von horizontal laufenden vegetabilen Friesen ist ebenso wie die korrespondierende Funktion von vertikal laufenden Friesen ein strukturelles Element, das sich erst in den rotfigurigen Vasendekoren voll entwickelt.

6.5.1.2. Geometrische Ornamente

Der Einsatz geometrischer Motive und Bänder, der sich bereits in den rein ornamentalen Dekorbereichen der schwarzfigurigen Vasendekore des Amasis und des Exekias nachweisen ließ, wird in den frühen rotfigurigen Vasendekoren fortgeführt. Dies gilt insbesondere für das Mäanderband, das sich als Motiv in den Dekoren des Übergangs von der schwarzfigurigen zur rotfigurigen Technik geradezu anbietet, da das Mäandermotiv einen Ausgleich zwischen beiden Techniken herstellt, da es stets auch invers gelesen werden kann. So werden Bänder mit einfachen Hakenmäandern, seltener mit T-Mäandern,³⁷⁶⁰ sowohl horizontal – u. a. zum Absetzen des Schulterbereichs von Hydrien – oder vertikal – meist zum seitlichen Abgrenzen von Bildfeldern³⁷⁶¹ – eingesetzt.³⁷⁶² Auch zum Einfassen von Rundbildern in Schalen verwendet

³⁷⁵⁸ Siehe dazu u. a. die Abbildung des kalathosförmigen Kraters des Brygosmalers in München bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 150.

³⁷⁵⁹ Siehe dazu die vorherige Anmerkung.

³⁷⁶⁰ Siehe dazu die römische Hydria des Kleophradesmalers bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 127.

³⁷⁶¹ Siehe dazu u. a. die Abbildung der sogenannten Schwalbenpelike aus St. Petersburg bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 116.

³⁷⁶² Siehe dazu u. a. die Abbildung der Münchner Hydria des Phintias bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 99-101.

man umlaufende Mäanderbänder.³⁷⁶³ In einer neuen strukturellen Funktion wird das Mäanderband auch in Verbindung mit der Grundlinie, von der aus die großformatigen Figuren agieren, eingesetzt.³⁷⁶⁴

Insbesondere in der letzteren Funktion, aber auch als umlaufende Umrandung findet sich häufig ein komplexer aufgebautes Mäanderband, das zwar keine richtig gekreuzten Mäander enthält, bei dem aber jede zweite, dritte oder vierte [alle diese Varianten kommen mehrfach vor] Mäanderhaste durch ein Kreuz³⁷⁶⁵ oder eine Vierpass-Struktur³⁷⁶⁶ ersetzt wurde. Diese Substitution nimmt der gleitsymmetrischen und damit richtungsorientierten Struktur des Mäanderbandes einen Teil ihrer gradlinig ausgerichteten Bewegungsverzahnung und übersetzt diesen in den Drehimpuls einer rotationssymmetrischen Verzahnung, deren Beweglichkeit jedoch nicht ausstrahlt, sondern auf den Ort selbst beschränkt bleibt. Dies verleiht insbesondere den statisch dargestellten Figuren, die auf dem Mäanderband stehen, eine Form von Beweglichkeit, welche diese selbst nicht mehr besitzen. Formal komplexer, jedoch strukturell in analoger Funktion, als Grundlinien für die großformatigen Figurendarstellungen, werden die komplexen Mäanderbänder bis zum Ende der rotfigurigen Vasendekore beibehalten.³⁷⁶⁷ Anstelle des Mäanderbandes in der Funktion einer Grundlinie für großformatige Figurendarstellungen kann auch ein Band mit laufenden Spiralen treten.³⁷⁶⁸ In diesen Fällen wird die gleitsymmetrische Verzahnung durch schwarze Punkte in jedem der Zwischenräume herabgesetzt. Da die Punkte übereinandergesetzt sind, werden sie als vertikale Achsen wahrgenommen und wirken daher der diagonal gleitsymmetrischen Verzahnung der laufenden Spiralen entgegen. Betrachtet man lediglich die symmetrische Struktur der beiden Bänder, so ist festzustellen, dass trotz der formalen Unterschiede die beiden Bänder, das Mäanderband wie auch das Spirallband, eine analoge diagonal gleitsymmetrische Struktur besitzen, die in beiden Fällen reduziert wird. Lediglich in Bezug auf die gewählten Mittel zur Reduzierung der gleitsymmetrischen Verzahnung

³⁷⁶³ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer Brüssler und einer Londoner Schale des Onesimos bei: Erika Simon, Die griechischen Vasen, München 1976, Abb. 134-135.

³⁷⁶⁴ Siehe dazu die Abbildung des Pariser Glockenkraters des Berliner Malers, auf dem die unbekleidete Figur eines jungen Mannes dargestellt ist, die einen Reifen anschiebt, bei: Erika Simon, Die griechischen Vasen, München 1976, Abb. 144.

³⁷⁶⁵ Siehe dazu die Abbildung des Innenbildes einer Pariser Schale des Duris, in der jede zweite Mäanderhaste durch ein Kreuz ersetzt wurde, bei: Erika Simon, Die griechischen Vasen, München 1976, Abb. 161. Das Feld, in welches das Kreuz eingesetzt wird, ist mit schwarzem Glanzton bedeckt und lediglich direkt um das Kreuz herum wurde eine tongrundige Aussparung vorgenommen.

³⁷⁶⁶ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer Schale des Brygos-Malers aus der Villa Giulia, in welcher jedes vierte Mäandermotiv durch ein Vierpassmotiv ersetzt wurde, bei: Erika Simon, Die griechischen Vasen, München 1976, Abb. 159.

³⁷⁶⁷ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer Münchner Hydria im sogenannten Kertscher Stil bei: Erika Simon, Die griechischen Vasen, München 1976, Abb. 240.

³⁷⁶⁸ Siehe dazu die Abbildung der Bauchamphora des Berliner Malers in Berlin-Charlottenburg bei: Erika Simon, Die griechischen Vasen, München 1976, Abb. 136-137.

unterscheiden sich die Strukturen der beiden Bänder. Im Fall der eingesetzten Kreuze wird die diagonale Bewegung in eine punktuelle rotationssymmetrische Valenz umgeleitet, im Falle der übereinandergesetzten Punkte werden axialsymmetrische Valenzen erzeugt.

6.5.1.3. Seltener eingesetzte ornamentale Module

Mit der Einführung von neuen Vasenformen laufen traditionelle Elemente des schwarzfigurigen Vasendekors wie der umlaufende Strahlenfries an der Basis des Vasenkörpers, der sich noch in den frühen rotfigurigen Bauchamphoren findet³⁷⁶⁹, aus. Auch die Zungenbänder, die in den schwarzfigurigen Dekoren den Übergang vom Schulterbereich zu Halsbereich kennzeichneten, werden selten. Wenn sie noch eingesetzt werden, dann in einer wesentlich schmaleren Variante als in den früheren Dekoren.³⁷⁷⁰ Erst als in den frühklassischen Dekoren eine Umbildung des ursprünglich an einen Farbwechsel gebundenen Zungenbandes in ein rasterförmiges, an Umrissen orientiertes, filigran wirkendes ornamentales Modul stattfindet, wird das Zungenband wieder häufiger als obere horizontale Dekorbegrenzung von Vasenkörpern genutzt.³⁷⁷¹ Mitunter scheint sich das ornamentale Modul des Zungenbandes, wenn es als sehr schmales Band eingesetzt wird, dem primär architektonisch konnotierten Ornament des Eierstabes anzugleichen. In derartigen Fällen kennzeichnet ein Strich in der Mitte einer Zunge die vorgetäuschte Erhebung einer Eierform.³⁷⁷² Als schmales Band wird dieses hybride ornamentale Modul, das sowohl als Eierstab, als lesbisches Kyma oder als modifiziertes Zungenband wahrgenommen werden kann, häufiger zur Kennzeichnung von Vasenteilen eingesetzt, die sich aufgrund ihrer Form von den anderen Vasenteilen deutlich absetzen, wie dies etwa bei der Mündung eines Gefäßes der Fall ist.³⁷⁷³ In derartigen Fällen übernimmt das Band eine pseudoarchitektonische Funktion.

³⁷⁶⁹ Siehe dazu u. a. die Abbildung der Pariser Bauchamphora des Myson bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 132. Selten finden sich Strahlenfriese noch auf Krateren; siehe dazu u. a. die Abbildung des Karlsruher Volutenkraters des Berliner Malers mit einem umlaufenden Strahlenfries an der Basis des Vasenkörpers bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 142.

³⁷⁷⁰ Siehe dazu die Abbildung des Karlsruher Volutenkraters des Berliner Malers, der am Übergang von der Schulter zum Halsbereich ein äußerst schmales Zungenband aufweist, bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 142.

³⁷⁷¹ Siehe dazu u. a. das Dekor eines Psykters des Pan-Malers bei: John Boardman, *Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit*, Mainz 1981, Abb. 338.

³⁷⁷² Siehe dazu u. a. die Darstellung eines Ausschnittes der römischen Hydria des Kleophrades-Malers bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 127. Der undeutlich gezeichnete Fries schließt das Dekor des Vasenkörpers zur Schulter hin ab. Damit nimmt er genau die Position ein, in welcher in den attisch schwarzfigurigen Dekoren ein Zungenband zu erwarten gewesen wäre.

³⁷⁷³ Siehe dazu u. a. die Abbildung des Münchner Stamnos des Kleophon-Malers, in dem ein derartiger Fries die Mündung zierte bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 205.

6.5.1.4. Die Henkelornamentik

Die Henkelornamentik, ein komposites ornamentales Modul, das sich aus einer Kombination aus Palmetten und Volutenranken bzw. Spiralvoluten zusammensetzt und das bereits in den attisch schwarzfigurigen Dekoren der Halsamphoren eine wichtige Rolle spielte, wird in der frühen rotfigurigen Phase auf die Dekore neuer Vasenformen – dazu zählen Stamnoi, rotfigurigen Schalenformen sowie Kelchkratere – ausgeweitet. Abgesehen von der Applikation dieses kompositen Ornaments auf neue Gefäßformen tragen sowohl der Wechsel in der Maltechnik als auch die Veränderung der dekorativen Kontexte zu einer Umbildung der Henkelornamentik bei. In diesem Prozess erfährt die Relation zwischen Spiralvoluten und Palmetten eine grundlegende Veränderung. Dominieren in den Dekoren von hellgrundigen Halsamphoren des Exekias die mathematisch exakt ausgeführten Spiralen im Vergleich zu den relativ kleinformatigen Palmetten, so sind es bereits in den frühen rotfigurigen Dekoren die Palmetten, die in späteren Dekoren stetig größer werden und sich allmählich zu den zentralen Motiven des Henkeldekors entwickeln. Oftmals bereits halb so groß wie eine der großformatigen Figuren nähern sie sich diesen in einer fächerförmig gespreizten Form. Es hat den Anschein, als hielte man diese monumentalen Formen nur noch durch die Volutenranken, an denen sie nach wie vor befestigt sind, in ihrem Dekorbereich zurück. Gäbe es diese Restriktion nicht, so würden sie sich direkt unter die Figurendarstellungen mischen. Diese Funktion der Palmetten, sich dem Dekorbereich der Figuren anzunähern und damit auch in den Bereich der gegenständlichen Darstellungen zu gelangen, steht der grundsätzlichen Aufgabe von ornamentalen Elementen, sich zu geschlossenen ornamentalen Systemen zu entwickeln, diametral entgegen.

Entgegengesetzt zu dem neuartigen Einsatz der Palmetten ist die Verwendung der Spiralranken. Während diese sich in den späten schwarzfigurigen Dekoren in die Nähe der Dekorbereiche der Figurendarstellungen gelangten, ziehen sie sich in den frühen attisch rotfigurigen Dekoren von dieser Funktion zurück und übernehmen stattdessen wieder strukturelle Aufgaben in Hinblick auf die Ausbildung ihres ornamentalen Moduls. Dies geschieht zum einen, indem sie die monumentalen Palmetten umschreiben, und zum anderen, indem sie im gesamten Henkelbereich ein weitgehend symmetrisches, sich kreuzendes rahmendes System ausbilden. Im Gegensatz zu den attisch schwarzfigurigen Dekoren konstituieren sich derartige Systeme nicht mehr nur von den Henkeln aus, sondern werden mitunter auch von der Grundlinie des Vasenkörpers aus entwickelt.³⁷⁷⁴ Bei der Konstruktion eines Rankensystems von der Grundlinie aus kann im Betrachter der Eindruck eines vegetabilen, vom Boden aus wachsenden Systems

³⁷⁷⁴ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer rotfigurigen Bandhenkelamphora der Sammlung Castellani bei: Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927, Taf. 43,b.

entstehen. Derartige Eindrücke fördern ihrerseits die Wahrnehmung einer engeren Verbindung zwischen den großformatigen Figurendarstellungen und den Palmetten, da sich das System insgesamt aufgrund der Bodenberührung als eine organische Struktur deuten lässt. Ein weiteres ornamentales Motiv, das zu einer derartigen organisch-naturalistisch ausgerichteten Wahrnehmung des Betrachters beiträgt, ist die blütenähnliche Form, in welche die Spitze einer Ranke mitunter ausläuft. Der Eindruck eines organischen Wachsens wird in einigen Dekoren auch dadurch verstärkt, dass man auf eine großformatige Figurendarstellung weitgehend verzichtet und stattdessen den größten Teil der Gefäßoberfläche mit einem Rankenwerk überzieht.³⁷⁷⁵

Die Veränderung in der Beziehung der Henkelornamentik zu den großformatigen Figurendarstellungen, weg vom rein ornamentalen Modul und hin zu einem figural darstellenden Motiv, die zum einen in veränderten Größenverhältnissen und zum anderen in einer naturalistischeren Darstellungsform der vegetabilen Komponenten zu Tage tritt, macht sich auch in einer Verschiebung der axialsymmetrischen Strukturen bemerkbar. War die Henkelornamentik in den attisch schwarzfigurigen Dekoren in jedem Henkelbereich in sich selbst bilateralsymmetrisch aufgebaut, so treten nun häufig innerhalb des Ornamentes eines Henkelbereichs starke Asymmetrien auf. Der Grund für diese Asymmetrien liegt darin, dass die seitlichen Elemente des Henkelbereichs jeweils als Rahmung für den sich anschließenden großformatigen Figurenbereich dienen, d. h. der Dekorbereich um einen Henkel ist nicht mehr in sich bilateralsymmetrisch strukturiert, damit sich die beiden Hälften an unterschiedliche Figurenbereiche angleichen können. Gleichzeitig sind die beiden Hälften eines Henkeldekors so aufgebaut, dass jede Hälfte eines Henkeldekors jeweils der ihr gegenüberliegenden Hälfte des anderen Henkeldekors spiegelbildlich entspricht. Diese Dissoziierung eines ursprünglich in sich geschlossenen rein ornamentalen Dekorbereichs zu Gunsten des Flankierens zweier unterschiedlicher figural darstellender Systeme stellt ein Novum in der Entwicklung der Ornamentik dar, an dem sich zweierlei ablesen lässt. Zum einen manifestiert sich ein Primat der Figurendarstellungen, denn es sind die unterschiedlichen Figurengruppen auf den beiden Gefäßseiten, welche den Anlass für diese Dissoziierung bieten. Zum anderen hat die Ornamentik eine Fähigkeit entwickelt, sich auf eine derartige Dissoziierung mit Hilfe vegetabiler

³⁷⁷⁵ Siehe dazu die Abbildung des Pariser Stamnos des Eucharides bei: Paul Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, Berlin 1927, Taf. 89.

Systeme einzustellen.³⁷⁷⁶ In dieser neuartigen Konstellation gehen Ornament und Figur eine engere Verbindung ein, als es in den bisher besprochenen Dekorphasen der Fall gewesen ist.³⁷⁷⁷

6.5.1.5. Figur und Ornament

Die traditionelle Relation zwischen Ornament und Figur, die sich in den späten attisch schwarzfigurigen Vasendekoren in den meisten Fällen als eine axialsymmetrische Beziehung zwischen vertikal flankierenden rein ornamentalen, formal korrespondierenden Systemen darstellte und damit der dekorativen Struktur des Triglyphen-Metopen-Schemas folgte, verliert – abgesehen von den Bildfeldern auf Bauchamphoren und Hydrien, mitunter auch auf den Bildfeldern von Peliken – in den frühen attisch rotfigurigen Vasendekoren stark an Gewicht. Dies ist eine Folge der veränderten Darstellungsformen der Figuren, die insbesondere im Bereich des Oberkörpers, mitunter auch bis hinab in den Bereich der Hüfte nicht mehr weitgehend frontal oder ganz im Profil dargestellt werden, sondern in Dreiviertelansicht, die darüber hinaus häufig nicht als einheitliche Drehung, sondern in mehreren Torsionen gezeigt wird.³⁷⁷⁸ Die durch dieses Verfahren erreichte dreidimensionale Valenz der Figur³⁷⁷⁹ in der Wahrnehmung des Betrachters steht mit den an die Fläche gebundenen axialsymmetrischen Valenzen rein ornamentaler Module im Widerstreit und führt daher zu einem kontinuierlichen Abbau der vertikalen rein ornamentalen Bänder. Wichtiger für den optischen Halt der Figuren im dekorativen Kontext einer Vasenoberfläche wird stattdessen die ebenfalls dreidimensionale – und dadurch mit der vorgetäuschten Dreidimensionalität der Figuren korrespondierende – Form des Gefäßes selbst. So werden die flankierenden vertikalen Henkel³⁷⁸⁰ oder in einigen Fällen lediglich der

³⁷⁷⁶ Eine Sonderform dieser Entwicklung stellen finite kompositen Motive mit umschriebenen Palmetten dar. Diese können unterhalb oder auch oberhalb einer Figurendarstellung die dargestellte Handlung mit ihrer Bewegungsrichtung unterstützen, sind jedoch selbst nicht streng symmetrisch aufgebaut; siehe dazu u. a. die Abbildung der St. Petersburger Pelike, der sogenannten Schwalbenvase mit der Darstellung eines vierteiligen asymmetrischen Palmettenkreuzes im Halsbereich bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 116. Die schwingende Bewegung des Palmettenkreuzes unterstützt die drei Arm- und Kopfbewegungen der drei Figuren, die aufwärts zu der Schwalbe blicken. Siehe dazu auch das Schaleninnenbild des Sosias auf einer Schale in Berlin-Charlottenburg bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 117. Unterhalb der Figurendarstellung des Achill, der seinen Freund Patroklos verbindet, befinden sich drei hintereinander liegende, mit einer Wellenranke umschriebene Palmetten, von denen die beiden äußeren gegenüberliegend zueinander ausgerichtet sind. Dieses vegetabile System befindet sich unterhalb der Darstellung, einem Schaleninnenbild des Sosias.

³⁷⁷⁷ In Bezug auf die Ornamentik bedeutet dies auch ein Verlassen des Triglyphen-Metopen-Schemas.

³⁷⁷⁸ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer Zeichnung einer kauernden Silenfigur im Tondo einer Schale des Epiktet bei: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 160 Abb. 29.

³⁷⁷⁹ Ob diese Darstellungen wirklich nur Reminzenzen der großformatigen Malerei sind, wie dies die einhellige Ansicht der archäologischen Forschung des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war, oder doch eher unabhängig von den Vasenmalern entwickelt wurden, wird in der neueren Forschung mitunter auch kontrovers diskutiert; siehe dazu vor allem: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 166ff.

³⁷⁸⁰ Siehe dazu eine Abbildung der Pariser Bauchamphora des Myson-Malers mit der Darstellung der Entführung einer Amazone durch Theseus bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 132. Die in großer Bewegung nach links agierende und nach rechts zurückblickende dreifigurige Gruppe wird von den tongrundigen, mit einem schwarzfarbenen Efeufries besetzten Henkeln, die etwa in Höhe des Schulterbereichs der Figuren

Gefäßkontur³⁷⁸¹ als hinreichender Halt für die Figuren angesehen. Die meisten der rein ornamentalen Bänder hingegen, die zunehmend schmaler werden und in der Regel nur horizontal eingesetzt werden, dienen in der Art einer pseudoarchitektonischen Struktur lediglich zum Absetzen einzelnen Dekorbereiche voneinander und üben damit eine Funktion aus, die nur aufgrund dieses gliedernden Prinzips und damit nur indirekt in einer Beziehung zu den großformatigen Figuren steht.

Enger mit den Figurendarstellungen verknüpft sind lediglich die horizontal laufenden Mäander- und Spiralbänder³⁷⁸², die als Grundlinie für zahlreiche großformatige Figurendarstellungen dienen und im Kontext mit diesen entweder die Bewegung der Figuren verstärken oder bei einem ruhigen Standmotiv der Figuren diesen dennoch im Auge des Betrachters eine innere Bewegtheit verleihen. Ornament und Figuren stehen mithin nur noch in einem inneren Zusammenhang. Doch selbst die ornamentale Grundlinie als Basis für Figurendarstellungen wird nicht mehr zwingend für notwendig erachtet. So wird bei schmalen Gefäßen wie den nolanischen Amphoren oder Strickhenkelamphoren die bindende Kraft des Gefäßkonturs als stark genug empfunden, um eine einzelne großformatige Figur ohne jegliche ornamentale Einbindung fast über die gesamte Höhe des Vasenkörpers hinweg in die Gefäßoberfläche einzubringen.³⁷⁸³ Bei mehrfigurigen Darstellungen, die in der Regel auch über eine Grundlinie verfügen, sorgt das Henkelornament zum einen, im traditionellen Sinn eines Triglyphen-Metopen-Schemas, für einen engeren Zusammenschluss der Gruppe³⁷⁸⁴, zum anderen – dies gilt insbesondere für umlaufende Dekore auf den Außenseiten von Schalen – kann es zu einem darstellenden Bestandteil der großformatigen Figurendarstellungen werden. Wie eng sich eine derartige Beziehung im Auge des Betrachters entwickelt, hängt vor allem davon ab, wie großflächig die Palmetten in Relation zu den Figurendarstellungen ausgebildet sind und wie frei die Ranken schwingen, an denen sie befestigt sind.³⁷⁸⁵

ansetzen, hinreichend gerahmt. Gleichzeitig verläuft das Mäanderband nach rechts und die Kreuze, die jedes dritte Mäanderglied substituieren, übersetzen die gerichtete Bewegung in ein drehsymmetrisches Moment.

³⁷⁸¹ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer schwarzgrundigen Strickhenkelamphora des Euthymides in Warschau, bei: Max Wegner, *Euthymides und Euphronios*, Münster 1979, Taf. 8. Das gesamte Dekor besteht auf jeder Vasenseite aus einer großformatigen Figur, die mit ihrem Kopf bis an das Zungenband heranreicht, welches das Dekor des Vasenkörpers zum Halsansatz hin abschließt. Die mit gespreizten Beinen dargestellte Figur ist ohne Grundlinie auf die schwarzgrundige Fläche des Vasenkörpers aufgebracht.

³⁷⁸² Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 164.

³⁷⁸³ Siehe dazu auch die vorherige Anmerkung.

³⁷⁸⁴ Siehe dazu u. a. aus der frühen attisch rotfigurigen Phase die Abbildung des Brüssler Stamnos des Smikros bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 111; siehe dazu auch die Abbildung eines Stamnos des Oltos bei: Martin Robertson, *The Art of Vase-painting in Classical Athens*, Cambridge 1992, S. 17 Abb. 12. Das Triglyphen-Metope-Schema gilt jedoch nur noch hinsichtlich der der Figurendarstellungen. Wie im Abschnitt über die Entwicklung der Henkelornamente dargelegt wurde, ist dieses Schema innerhalb eines Henkelornamentes selbst in Auflösung begriffen.

³⁷⁸⁵ Siehe dazu u. a. die Abbildung des Berliner Kelchkraters des Euphronios bei: John Boardman, *Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit*, Mainz 1981, Abb. 24. In diesem Dekor wird die Figurengruppe jeweils von

6.6. Der Griff in die Ranken: die Annäherung zwischen vegetabilen Ornamenten und Figuren in den attisch rotfigurigen Dekoren der klassischen Phase

In den attisch rotfigurigen Vasendekoren der klassischen Phase setzt sich die Reduzierung der rein ornamentalen Dekorbereiche, die bereits in den attisch rotfigurigen Dekoren der spätarchaischen Phase zu beobachten war, fort. Dieser Verzicht auf eine reiche Ornamentalisierung hat mehrere Gründe. Zum einen haben sich die Gefäßformen³⁷⁸⁶ und die großformatige Figurendarstellungen in einer Weise aufeinander zu entwickelt, dass insbesondere den vertikalen ornamentalen Bändern nur noch in archaisierenden Dekoren die strukturelle Funktion einer vertikalen Rahmung zufällt.³⁷⁸⁷ Stattdessen bilden die Gefäße zum Teil so scharfe Konturen aus, dass eine großformatige Figur mit dreidimensional wahrnehmbaren Qualitäten wie in eine dreidimensionale Rahmenform in diesen Gefäßkontur eingespannt wird.³⁷⁸⁸ Darüber hinaus können insbesondere monumentale Einzelfiguren dreidimensionale Qualitäten, die so strukturiert sind, dass sie in sich ruhend wirken, entwickeln und die – abgesehen von einer eventuellen Standlinie – jegliches ornamentales Dekor überflüssig erscheinen lassen.³⁷⁸⁹

Bei Gruppendarstellungen fördert die Vieransichtigkeit der Gefäße, die sich bereits in den attisch schwarzfigurigen Dekoren aufgrund der Konstituierung von Henkelornamenten ausgebildete, eine Anordnung der Figuren, die nicht mehr nur jeweils auf eine Vasenseite bezogen

einem umfangreichen Henkelornament flankiert wird, Da jedoch die großformatigen Palmetten, die als horizontales Band den Henkelbereich verbinden etwa die gleiche Größe wie die Palmetten des über den Henkeln schwebenden Ornamentes besitzen, werden die Palmetten nicht in die großformatigen Figurendarstellungen integriert, sondern bilden ein Rahmen für diese. Anders hingegen in der Karlsruher Schale des Phintias, in der die linke Figur auf einer umschriebenen Palmette gelagert ist und der von rechts sich nähernde Satyr ebenfalls aus einer umschriebenen Palmette herauseilt. In Verbindung mit den kleinformatigeren Figuren entwickeln die großformatigen Palmetten die Qualitäten von Naturformen wie Büschen o.ä. und es entsteht gleichsam eine bukolische Landschaft; siehe dazu die Abbildung bei: John Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit, Mainz 1981, Abb. 39.

³⁷⁸⁶ So besitzt die ausgereifte Form des Glockenkraters einen derartig schmalen Rand, dass die Figurendarstellungen über den Henkelbereich hinaus, bis dicht an den Rand herangeführt werden können; siehe dazu u. a. die Abbildung eines Glockenkraters des Altamura-Malers in Ferrara bei: Erika Simon, Die griechischen Vasen, München 1976, Abb. 190.

³⁷⁸⁷ Siehe dazu die Abbildung eines unteritalischen Kolonettenkraters des Orpheusmalers in Syrakus bei: Erika Simon, Die griechischen Vasen, München 1976, Abb. 202.

³⁷⁸⁸ Ein gutes Beispiel für derartige Relationen sind die Dekore auf den Nolanischen Amphoren, einer kleineren und insbesondere schmaleren Variante der Halsamphoren.

³⁷⁸⁹ Siehe dazu u. a. die Darstellung des Achilles auf der Vatikanischen Amphora des Achilles-Malers bei: Erika Simon, Die griechischen Vasen, München 1976, Abb. 198. Die Figur des Achilles nimmt mehr als die halbe Höhe des Vasenkörpers ein. Mit ihrem rechten, in die Seite gestützten Arm nimmt sie die Form des linken Vasenhenkels wieder auf.

ist, sondern die gesamte Fläche des Vasenkörpers ausnutzt. Dies gilt sowohl für eine Anordnung der Figuren um das gesamte Gefäß herum³⁷⁹⁰ als auch für übereinander angeordnete Figurendarstellungen.³⁷⁹¹ Beide Arten der Figurendarstellungen finden sich besonders häufig in den Dekoren von Kelchkrateren. Sind die Gruppendarstellungen nicht umlaufend, sondern jeweils auf eine Vasenseite beschränkt, wie dies in zahlreichen Dekoren von Schalen und Stamnoi der Fall ist, so vermittelt – wie bereits in der archaischen Phase der attisch rotfigurigen Vasenmalerei – weiterhin das Henkeldekor zwischen den Figurdarstellungen auf beiden Vasenseiten. In den Dekoren der archaischen Phase, in denen Ornament und Figur locker nebeneinander angeordnet sind, bleibt jedoch – trotz allmählicher größenmäßiger Angleichung der vegetabilen Elemente, der Palmetten und Lotosblüten, an die Figuren – nach wie vor in der Wahrnehmung des Betrachters ein eindeutiger Primat der Figurendarstellung bestehen. In den klassisch rotfigurigen Vasendekoren hingegen werden Teile der Henkelornamente, die weit in die Figurendarstellungen hineinragen, ihrerseits nun feste Bestandteile der großformatigen Darstellungen und gehen zum Teil enge Verbindungen mit diesen Figuren ein. Diese neuartige Verbindung zwischen Ornament und Figur soll im folgenden Abschnitt am Beispiel des Stamnos 2413 in München, der dem Hermonax-Maler³⁷⁹² zugeschrieben wird, erläutert werden.

6.6.1. Die Entwicklung der Henkelornamentik, dargestellt am Beispiel des Dekors des Hermonax-Stamnos in München (J2413) ARV²495,1³⁷⁹³

Betrachtet man lediglich die beiden üblichen Komponenten des Henkeldekors, die Spiralvoluten und die Palmetten, so bleibt die Struktur dieses Dekors im Vergleich zu den Strukturen anderer rotfiguriger Henkeldekore der klassischen Phase im üblichen Rahmen.

Unterhalb des Henkels entwickeln sich aus zwei auswärts gerollten, mit einer Spange verbundenen Voluten, welche die Basis einer aufrecht stehenden dreiblättrigen Rumpfpalmette bilden, zwei weit sich dehnende Wellenranken, die in einer weichen Schwung zunächst diagonal aufwärts, dann eine Strecke diagonal abwärts laufen, bevor sie sich dicht über der Grundlinie, die mit einem komplexen Määnderband³⁷⁹⁴ angegeben ist, wieder einrollen. Dabei spaltet

³⁷⁹⁰ Siehe dazu u. a. die die Abbildung des weißgrundigen Kelchkraters des Phialemalers im Vatikan bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. XLVIII.

³⁷⁹¹ Siehe dazu u. a. die Abbildung des Pariser Kelchkraters des Niobidenmalers, in dessen Dekor die Figuren auf unterschiedlichen Bodenlinien Platz genommen haben oder stehen, bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 191.

³⁷⁹² Zu Hermonax siehe vor allem: Hanns Eberhard Langenfaß, *Hermonax. Untersuchungen zur Chronologie*, [Diss.] München 1972; F.P. Johnson, *AJA* 51, 1947, S. 233ff.

³⁷⁹³ CVA München 5 Taf. 252-255; Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 175-178; : Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927, Taf. 100.

³⁷⁹⁴ Jede dritte Määnderhaste in diesem Band ist durch einen Vierpass substituiert.

sich ein sogenannter Pflanzenhaken³⁷⁹⁵ ab und richtet sich in einem halbkreisförmigen Bogen jeweils zur vertikalen Mittelachse hin aus. Die beiden spiegelbildlich laufenden Wellenranken flankieren eine hängende neunblättrige Palmette mit einem stark gelängten Mittelblatt. Diese Palmette stellt das großformatigere und vollständiger ausgebildete Pendant zu der aufrecht stehenden Rumpfpalmette dar, mit der sie gegenständig an den beiden Voluten befestigt ist, welche unterhalb des Henkels den Ausgangsbereich der beiden Wellenranken bilden. Den gesamten unter dem Henkel liegenden Bereich des Dekors, der trotz der beiden Pflanzenhaken aufgrund der Ausrichtung der beiden Palmetten sowie der präzise gezeichneten Einrollungen für sich allein als rein ornamentale Dekorzone wahrgenommen wird, ergänzt ein weiterer rein ornamentaler Bereich oberhalb des horizontalen Henkels. Ausgangspunkt dieses Dekorbereichs sind ebenfalls zwei durch eine Spange miteinander verbundenen Voluten, die im Betrachter den Eindruck erwecken, direkt auf dem Henkel zu sitzen. Formal analog gestaltet entfalten sie sich jedoch auf einem wesentlich größeren Areal als die beiden Voluten, die unterhalb des Henkels sitzen. Oberhalb der Volutenspange entwickelt sich eine dreigliedrige aufrecht stehende siebenblättrige Palmette, die beidseits von einer blattartigen Struktur flankiert wird. Die Wellenranken, die sich aus den beiden Voluten entwickeln, gehen zunächst noch einmal abwärts, dicht an den horizontalen Henkel heran, bevor sie spiegelbildlich zueinander in einem weichen Schwung aufwärts steigen und sich jeweils zu zwei filigranen Voluten einrollen. Jedes der beiden Volutenpaare bildet die Basis für eine neunblättrige Palmette³⁷⁹⁶, die sich fächerförmig spreizend öffnet, wobei sie sich jeweils leicht zu der zentralen Palmette hinneigt.³⁷⁹⁷ Betrachtet man die beiden Hälften des Henkeldekors zusammen, so sind sie weitgehend bilateralsymmetrisch organisiert, doch diese vertikalaxiale symmetrische Valenz wird in der Wahrnehmung des Betrachters aufgrund einer vage wahrgenommenen horizontalsymmetrischen Valenz zwischen den henkelnahen Abschnitten der beiden Volutenranken-Systeme gedämpft.³⁷⁹⁸ Trotz der hängenden – und dadurch in Bezug auf Vegetabilität unnatürlichen – Position der untersten Palmette verbreitert sich das ornamentale System insgesamt sich nach oben hin verbreitert. Dadurch wird beim Betrachten – insbesondere aufgrund der beiden fächerförmig sich öffnenden seitlichen Palmetten – des oberen Dekorbereichs der Eindruck

³⁷⁹⁵ Zu diesen Haken siehe vor allem: Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, Berlin 1927, S. 130, 192f.

³⁷⁹⁶ In der rechten der beiden neunblättrigen Palmetten sind die beiden äußersten Blätter noch einmal unterteilt und daher sind die beiden Palmetten nicht vollständig spiegelbildlich aufgebaut.

³⁷⁹⁷ Der Übergang von der Vasenschulter zum Hals wird auf beiden Vasenseiten unterschiedlich markiert. Über dem linken Henkeldekor sitzt noch ein Zungenband, über dem rechten hingegen nicht.

³⁷⁹⁸ Diese Dämpfung führt im Auge des Betrachters dazu, dass er seinen Fokus auf die Figuren der beiden Erogen richtet, deren oberer Kontur gleichsam von den Wellenranken noch einmal nachempfunden wird.

eines organisch wachsenden Systems vermittelt und die ornamental erzeugte Struktur der bilateralen Symmetrieachse wird in ein organisch wachsendes System umgedeutet.

Das gleichsam simultane *Codeswitching* eines rein ornamentalen Dekors in Elemente der erfahrbaren Umwelt im Akt der Wahrnehmung erfährt eine Bestärkung aufgrund der beiden geflügelten Eroten, die – mit dem Rücken zum Henkel ausgerichtet und von den beiden gespreizten seitlichen Palmetten gleichsam bekrönt – ihre Füße jeweils auf eine der beiden unteren Einrollungen der beiden Volutenranken im unteren Bereich des Henkeldekors gesetzt haben. Die noch nicht völlig aufgesetzten Füße erwecken den Eindruck, als hätten sich die beiden Eroten soeben erst auf den Ranken niedergelassen. Die beiden anthropomorphisierend dargestellten Eroten sind nicht nur durch ihre Füße mit den Voluten des Rankensystems verbunden, sondern auch mit ihren Händen, denn beide greifen jeweils mit ihrer dem Henkel nahen Hand in die Ranken, um sich an einer Wellenranke festzuhalten. Trotz ihrer engen Einbindung in die Henkeldekore dienen die Eroten nicht nur zu Belebung der Henkelornamentik, sondern sie sind gleichzeitig auch den beiden großformatigen Figurengruppen auf der Vorder- und Rückseite des Gefäßes als flankierende Assistenzfiguren und damit ikonographisch zugeordnet. So fungieren sie in der Darstellung der Geburt des Erechtheus auf der A-Seite als Glücksboten³⁷⁹⁹ und in der Darstellung der B-Seite mit dem thronenden Göttervater Zeus, dem von rechts von einer geflügelten Figur, Nike oder Iris, eingeschenkt wird, spielt der linke der beiden Eroten die Leier während der rechte Erot lebhaft agierend hinter der geflügelten weiblichen Figur gestikuliert. Auch in Bezug auf ihre Körpergröße, die etwa der halben Höhe des Vasenkörpers entspricht, sind die Eroten dem figural darstellenden Bereich zugeordnet. Dennoch verweist andererseits die enge Einbindung der Eroten in die beiden Henkeldekore entweder die Eroten in den rein ornamentalen Bereich oder der ursprünglich rein ornamentale Bereich hat einen darstellenden Charakter angenommen als Blüten tragendes Rankensystem angenommen und mutiert dadurch zu einer Umgebung, die in der griechischen Mythologie als ein möglicher Aufenthaltsort für Eroten gilt. Durch den Griff der Eroten in die Ranken erhält das komposite ornamentale Modul eine inhaltliche Deutung und verlässt den rein dekorativen Bereich. Andererseits sind die Eroten zwar motivisch unterschiedlich dargestellt, unterliegen jedoch einem Typus. Diese Eigenschaft wiederum haben sie mit den rein ornamentalen Komponenten gemein. Strukturell ermöglicht wurde eine derart enge Verbindung zwischen einer relativ großformatigen Figur und Teilen eines Rankensystems zum einen durch eine Vergrößerung der ornamentalen Elemente und zum anderen durch die Einbettung beider Komponenten in das gleiche axialsymmetrische System. Im Dekor des Münchner Stamnos des Hermonax, der

³⁷⁹⁹ Auch die unteren Voluten ragen weit in den großformatigen Dekorbereich hinein.

in der klassischen Phase der attisch rotfigurigen Vasenmalerei entstanden ist, nähern sich Ornament und Figur im Sinne eines kompatiblen Verhaltens an.³⁸⁰⁰ Mit dieser Art der Angleichung ist ein wichtiger struktureller Schritt auf dem Weg hin zur Entwicklung von anthropomorphen und zoomorphen Mischwesen getan. Es bleibt anzumerken, dass dies nicht in einer manieristischen Spätphase erfolgte, sondern in der griechischen Hochklassik, in der Konstruktion und Ausgleich der unterschiedlichen Komponenten innerhalb eines künstlerischen Artefaktes auch in anderen Gattungen der bildenden Kunst – man denke an die Architektur oder an die Plastik – eine wichtige Rolle spielen.³⁸⁰¹

6.6.2. Die vegetabile Ornamentik

Wie bereits in dem Abschnitt über die vegetabile Ornamentik der frühen attisch rotfigurigen Vasendekore erwähnt wurde, werden in den vegetabilen Friesen die diagonal gleitsymmetrischen Systeme, die sich aus c- oder s-förmigen Bögen und weit gespreizten Palmettenformen zusammensetzen, wieder zugunsten von einzelnen axialsymmetrischen Systemen reduziert. Dies geschieht durch eine erneute Doppelung der Palmetten in Form von gegenständigen Motiven, die jedoch in der Regel nicht orthogonal, sondern diagonal in die Friesbänder integriert werden. Aufgrund dieser Art der Einbindung beschränkt man zum einen die bilateralsymmetrischen Valenzen auf die einzelnen Doppelmotive und erhält zum anderen die diagonal gleitsymmetrische Valenz des Bandes insgesamt.³⁸⁰² Mit Hilfe dieser Kombinationen können sich wesentlich komplexere symmetrische Valenzen konstituieren als dies in den attisch schwarzfigurigen Vasendekoren der archaischen Phase üblich war.

Eine analoge Präferenz von engen Motivbindungen mit axialsymmetrischen Valenzen und diagonal gleitsymmetrischen Bändern wie in den Friesen mit gedoppelten Palmettenmotiven lässt sich auch an einem neuen vegetabilen Band, dem Lorbeerfries, ablesen, der sich als oberer horizontaler Abschlussfries zunehmender Beliebtheit erfreut. Die gegenständigen Lorbeerblätter bilden zwischen sich eine horizontale Symmetrieachse aus und werden gleichsam an dieser Symmetrieachse entlang mit Hilfe einer diagonal gleitsymmetrischen Struktur zu einer

³⁸⁰⁰ Eine analoge Form der Annäherung findet sich auch in der Figurendarstellung eines Berliner Skyphos des Penelope Malers, in der eine schaukelnde Mänade, deren Schaukel von einem Satyr Schwung erhält, direkt in die Ranken hineinschaukelt; siehe dazu die Abbildung bei: John Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*, London 1989, S. 128 Abb. 249.

³⁸⁰¹ Es wird daher später zu untersuchen sein, ob es nicht auch in der strukturell vergleichbaren Phase der italienischen Renaissance eine analog strukturell erworbene Fähigkeit zur Kompatibilität war, die in den Dekoren der Hochrenaissance den Ausschlag gab für die Konzeption von komplexen Grotteskensystemen.

³⁸⁰² Siehe dazu u. a. die Abbildung der Innenseite der großen Trinkschale des Penthesilea-Malers in Ferrara bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 184-185.

Kette aufgefädelt. Dabei kann die Darstellung der Blätter schmal und fadenförmig sein, wodurch im Betrachter der Eindruck einer ornamentalen Kette überwiegt³⁸⁰³, aber auch breit und fleischig, wodurch der Eindruck eines vegetabilen Kranzes entsteht.³⁸⁰⁴

Abgesehen von den diagonal, mitunter auch horizontal ausgerichteten Palmetten-Doppelmotiven³⁸⁰⁵ in horizontalen oder umlaufenden Bändern wird in einigen Fällen – als Basisfries auf Kelchkratern – auch wieder der traditionelle Lotosblüten-Palmetten-Fries mit gegenständigen Motiven eingesetzt, jedoch mit einigen wichtigen Änderungen:³⁸⁰⁶ Die äußeren Kelchblätter der Lotosblüten verbreitern sich und stülpen sich gleichsam über die C-Bögen, welche die Palmetten umfassen. Dadurch entsteht der Eindruck einer Schichtung, mithin ein dreidimensionaler Aspekt im Auge des Betrachters. Die Flechtbänder, welche die gegenständigen Motive miteinander verbinden, besitzen keine kreisförmigen Ösen mehr, sondern sind diagonal ausgerichtet. Dadurch hat es den Anschein, sie seien stärker in die C-Bögen integriert, als dies bei den kreisrunden Ösen in den Dekoren des Exekias der Fall war. Analog den Bändern mit den gegenständigen Palmetten halten sich daher auch in diesem Muster – aufgrund der Verbindung von bilateral- und gleitsymmetrischen Valenzen – orthogonale und diagonale Ausrichtung die Waage.

Einfache Lotos-Palmetten-Friese können in sehr unterschiedlicher Manier, mitunter auch innerhalb eines Vasendekors, eingesetzt werden. So bedeckt die Basis des Vasenkörpers des Pariser Kelchkraters des Niobidenmalers³⁸⁰⁷ ein breites Band mit einem Lotosblüten-Palmetten-Fries, der in einem Wechsel umschriebene Palmetten, die sich fächerförmig spreizen, und Dreidimensionalität vortäuschende Lotosblüten, die jeweils in eine lyraförmige Ranke eingebettet sind, zeigt. Beide Komponenten dieses Frieses verändern sich aufgrund des dreidimensionalen Aspektes in der Wahrnehmung des Betrachters hin zu gegenständlich-naturalistischen Motiven. Daran können auch die sanften Schwünge der umschreibenden Ranken nur wenig ändern. Im Gegensatz zu diesen plastischen Qualitäten besitzt der wesentlich kleinformatigere Lotosblüten-Palmetten-Fries unterhalb der Lippe nur in Gestalt der leicht gespreizten Palmetten geringe Anflüge von vorgetäuschter Dreidimensionalität, die jedoch aufgrund der streng

³⁸⁰³ Siehe dazu die vorherige Anmerkung.

³⁸⁰⁴ Siehe dazu die Abbildung eines Glockenkraters des Eupolismalers in Ferrara bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 200. Der Fries aus Lorbeerblättern ist der einzige umlaufende Fries dieses Dekors. Als horizontal umlaufender Fries, flankiert von einem tongrundigen Streifen, setzt er das großformatige Vasendekor zur Lippe hin ab.

³⁸⁰⁵ Siehe dazu die Abbildung des Kelchkraters des Peleusmalers in Ferrara, bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 194. Das Dekor zeigt als oberen horizontalen Abschluss liegende, antithetisch zueinander ausgerichtete Palmetten, die von ihren Voluten in der Manier eines lyraförmigen Blattstabes umgeben werden. Jeweils zwischen den Spitzen zwei einander zugekehrter Blattstäbe bilden sich vier Voluten aus, die sich axialsymmetrisch zueinander verhalten. Die Palmetten haben lang herausragende Mittelblätter.

³⁸⁰⁶ Siehe dazu die vorherige Anmerkung.

³⁸⁰⁷ Siehe dazu die Abbildung bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 194.

vertikal ausgerichteten Lotosblüten und der damit einhergehenden bilateralsymmetrischen Valenzen sofort wieder zurückgedrängt wird. Durch die axialsymmetrischen Tendenzen ist der ornamental-dekorative Charakter dieses Frieses am oberen Gefäßrand wesentlich größer als in dem Fries an der Basis des Gefäßkörpers. Jedoch bereits in den spätklassischen rotfigurigen Dekoren wird die dreidimensionale Komponente der vegetabilen Friese unabhängig davon, welche Position sie einnehmen, wieder zurückgedrängt.³⁸⁰⁸ Gleichzeitig findet auch formal eine Reduktion statt. So erfolgt in horizontalen Bändern mit eingeschriebenen Palmetten die Angabe der Lotosblüten wiederum lediglich durch zwei Punkte³⁸⁰⁹ in den freien Zwischenräumen zwischen zwei Palmetten-Motiven,³⁸¹⁰ oder die beiden seitlichen Blätter des Lotosblütenmotivs dienen gleichzeitig zur Umschreibung des Bogens und das zum Strich reduzierte Mittelblatt ist zur geometrischen Angabe der bilateralen Symmetrieachse verkümmert.³⁸¹¹ Doch zeichnen sich nicht sämtliche ornamentale Bänder durch eine derartige Rigidität aus, sondern sowohl die Konsistenz als auch die Art der eingesetzten Motive wird zunehmend abhängig von den zugrundeliegenden Gefäßtypen.³⁸¹²

³⁸⁰⁸ So besteht der Lotosblüten-Palmetten-Fries an der Basis des Kelchkraters des Kekrops-Malers in Fulda zwar nach wie vor aus fächerförmig gebreiteten Palmetten, doch die einzelnen Blätter präsentieren sich als nahezu kristalline Formen. Die äußerst schmalen Lotosblüten, auf drei lanzettförmige Blätter reduziert, haben ihre vegetabile Form zugunsten ihrer strukturellen Funktion, der jeweiligen Angabe einer bilateralen Symmetrieachse, vollständig aufgegeben. Trotz der starren Ausrichtung der vertikalen Achsen können die bilateralsymmetrischen Valenzen vom Betrachter dennoch nicht ungebrochen wahrgenommen werden, da als Verbindung zwischen den doppelständigen Motiven kleinformatige horizontal ausgerichtete gegenständige Blattstäbe fungieren, in die jeweils eine Palmette eingeschrieben ist. Zwar bilden auch die gegenständigen Blattstäbe eine vertikale Symmetrieachse aus, die jedoch lediglich jeweils mit der vertikalen Achse der aufrecht stehenden oder hängenden Palmetten korrespondiert, jedoch nicht mit den stärker ausgeprägten vertikalen Achsen der Lotosblüten. So wird die konsequente regelmäßige Ausbildung von bilateralen Symmetrieachsen im Auge des Betrachters gestört. Gleichzeitig konstituiert sich aufgrund der gleichförmigen Reihung der horizontalen lyraförmigen Blattstäbe eine horizontale Symmetrieachse, die für ein Gleichgewicht zwischen den beiden axialsymmetrischen Systemen sorgt; siehe dazu die Abbildung bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 226.

³⁸⁰⁹ Die Farbe der Punkte orientiert sich an der Farbe der Palmetten.

³⁸¹⁰ Siehe dazu u. a. die Abbildung der ca. 400 v. Chr. entstandenen Athener Pelike des Pronomos-Malers bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 233. Das horizontal laufende Band begrenzt die großformatigen Darstellungen des Vasenkörpers zum Halsbereich hin.

³⁸¹¹ Siehe dazu die Abbildung des Volutenkraters des Pronomos-Malers in Neapel bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 228. Der einfache Lotosblüten-Palmetten-Fries, der als horizontales Band den unteren Halsbereich vom oberen Halsbereich absetzt, wirkt äußerst starr und wird in seiner Rhythmik von dem darüberliegenden Fries, einem lesbischen Kymation, wieder aufgenommen. Dadurch wirken die beiden äußerst präzise übereinandergesetzten Friese wie eine dekorative Einheit.

³⁸¹² Siehe dazu auch: Robert Manuel Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1997, S. 172.

6.7. Eine neue Annäherung zwischen Ornament und Figur: die Ausbildung dreidimensionaler ornamentaler Module im Halsdekor sowie die Konstitution der Rankenfrau in den rotfigurigen Vasendekoren Unteritaliens³⁸¹³

Bereits in den späten attisch rotfigurigen Dekoren werden Tendenzen sichtbar, die sich in den rotfigurigen Vasendekoren der unterschiedlichen unteritalischen Vasenzentren in der Folgezeit verstärken. In Bezug auf die Darstellungen der Figuren ist dies eine Abkehr vom Kontur und stattdessen eine stärkere plastische Modellierung, die man jedoch weniger durch filigranere Binnenzeichnung, sondern mehr durch schattierende Effekte oder durch den Auftrag weiterer Farben zu erreichen sucht. Darüber hinaus verwenden einige Maler zur Kennzeichnung von Gewändern und Schmuck nicht nur die Farbe Weiß, sondern applizieren auch Blattgold.³⁸¹⁴

Eine eher flächig ausgeprägte Maltechnik lässt sich nicht nur in Bezug auf die Figurendarstellungen, sondern auch in Bezug auf die Gestaltung der rein ornamentalen Dekorbereiche wie die Bereiche um die Henkel herum nachweisen, in denen die präzise Linienführung, insbesondere in der Darstellung der vegetabilen Elemente, deutlich reduziert wird. Stattdessen zeichnen sich die einzelnen Palmettenblätter vom Ansatz bis zum oberen Ende durch die gleiche Breite aus und enden daher stumpf, ohne die Ausbildung einer Spitze.³⁸¹⁵ Auch der umschreibende Bogen kann sich bis zum Format eines Bandes verbreitern. Aufgrund dieser weit in die Fläche gebreiteten Blätter und den sie umschreibenden Bogenformen bleiben diese vegetabilen Motive trotz der mitunter flammenartigen Biegung³⁸¹⁶ ihrer Blätter fest der Fläche verhaftet³⁸¹⁷ und verhindern geradezu jeden Gedanken an eine dreidimensionale Wahrnehmung.³⁸¹⁸ Auch die

³⁸¹³ Da es nur um die Untersuchung struktureller Entwicklungen geht, wird in der vorliegenden Untersuchung auf eine Differenzierung der unterschiedlichen unteritalischen Produktionsstätten von Vasen verzichtet; zur Einteilung der unterschiedlichen Vasenzentren siehe vor allem: Arthur D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, London 1989. Diesem Handbuch ging eine mehrbändige Untersuchung zu den unteritalischen Vasen voraus, die in einzelnen Bänden seit 1967 erschienen ist: Arthur Dale Trendall, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford [u. a.] 1967; siehe dazu auch: Hellmut Sichtermann, *Griechische Vasen in Unteritalien*: aus der Sammlung Jatta in Ruvo, Tübingen 1966.

³⁸¹⁴ Schon in den Dekoren des Meidias-Malers finden sich Ketten und Armbänder mit Goldapplikationen; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976, Abb. 217.

³⁸¹⁵ Siehe dazu u. a. die Abbildung des Henkelornamentes einer lukanischen Hydria bei: Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927, Taf. 123a.

³⁸¹⁶ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer Kertscher Pelike bei: Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927, Taf. 123b.

³⁸¹⁷ Siehe dazu u. a. das Henkelornament eines Glockenkraters in Neapel bei: Konrad Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, Bd. VI, Kiel 2003, S. 71 Abb. 14c.

³⁸¹⁸ Jacobsthal spricht in diesem Zusammenhang von einem *gemäßigten Flächenstil*: Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927, S. 204. Auch als umlaufende Friese im Halsbereich nehmen die Palmetten diese in die Fläche gebreitete Form an, sodass es den Eindruck macht, sie würden die zu vertikalen Streifen verkümmerten Lotosblüten nahezu erdrücken; siehe dazu die Abbildung einer Hydria in Barcelona bei: Konrad Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, Bd. VI, Kiel 2003, S. 86 Abb. 38. Dennoch kann auch in diesen Fällen die Palmette noch einmal mit einem Bogen umschrieben werden; siehe dazu die Abbildung eines Glockenkraters in Privatbesitz bei: Konrad Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, Bd. IX/XII, Kiel 2008, S. 181 Abb. 141a.

Spiral- und Wellenranken haben sich im Kontext dieser flächig gebreiteten Palmetten zu breiten Bändern entfaltet und weisen nur noch rudimentäre Einrollungen auf.³⁸¹⁹ Diese vegetabilen Komposita bilden aufgrund ihrer flächenhaften Ausprägung ein starkes Gegengewicht zu den plastischen Figuren, die, häufig dicht aneinandergedrängt, die Geschlossenheit der Vasenfläche fast zu sprengen scheinen. Selbst lineare geometrische ornamentale Module wie das Mäanderband können in den unteritalischen Vasendekoren den Charakter von behäbigen flächenfüllenden ornamentalen Modulen annehmen. Doch während die Mäanderbänder, mitunter abgelöst durch das ornamentale Modul des sogenannten laufenden Hundes, weiterhin ihre traditionelle Funktion ausüben, als Grundlinien für die Figurendarstellungen zu dienen, erobern die in die Fläche gebreiteten großformatigen Palmetten weitere Positionen auf der Gefäßoberfläche. Abgesehen von ihrer traditionellen Position innerhalb eines Henkeldekors finden sie sich in den unteritalischen Vasendekoren, gleichsam als großformatige Rudimente eines Lotos-Palmetten-Frieses, jeweils als einzelne Palmette auf den beiden Seiten des Halses von Amphoren und Hydrien, die eine schmale und zugleich hohe Halsform besitzen.³⁸²⁰ An die Fläche gebunden können sich derartige dekorative Schemata wieder stärker axialsymmetrischen Strukturen unterordnen, als dies in den attisch rotfigurigen Vasendekoren der hochklassischen Phase der Fall war.³⁸²¹ Dennoch gibt es Ausnahmen, in denen bestimmte ornamentale Module in bestimmten dekorativen Kontexten – analog den attisch rotfigurigen Henkeldekoren der hochklassischen Phase ausgesprochen dreidimensionale Qualitäten entwickeln. Diese Module sollen in den folgenden Abschnitten ausführlicher vorgestellt werden.

³⁸¹⁹ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Glockenkraters in Privatbesitz, dessen Henkelornament aus einer einzigen großformatigen, fächerförmig gebreiteten Palmette besteht, die von zwei Volutenranken flankiert wird. Diese beiden Ranken, die ihren Namen im eigentlichen Sinn des Wortes nicht mehr verdienen, stehen beinahe senkrecht und biegen sich nur noch seitlich des Henkelbereichs zu zwei Häkchen; siehe dazu die Abbildung eines Glockenkraters in Privatbesitz bei: Konrad Schauenburg, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei, Bd. XI/XII, Kiel 2008, S. 168 Abb. 122c. Neben der marginalen Ausbildung von Häkchen am oberen Ende der Volute kommt es häufig auch zu wulstartigen Verdickungen; siehe dazu u. a. die Abbildung eines Glockenkraters in Neapel bei: Konrad Schauenburg, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei, Bd. VI, Kiel 2003, S. 105 Abb. 68c.

³⁸²⁰ Siehe dazu u. a. die Abbildungen einer unteritalischen Hydria und einer unteritalischen Amphora in Privatbesitz bei: Konrad Schauenburg, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei, Bd. XII, Kiel 2008, S. 138-140 Abb. 72a.b, Abb. 75a. Im Schulterbereich von Hydrien findet sich mitunter noch der umlaufende Palmettenfries mit diagonal ausgerichteten Palmetten, die in s-förmige Bögen von Wellenranken eingeschrieben sind; siehe dazu die Abbildung einer Hydria aus dem Kunsthandel in Frankfurt bei: Konrad Schauenburg, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei, Bd. VI, Kiel 2003, S. 73 Abb. 17.

³⁸²¹ Siehe dazu u. a. die Abbildung des Henkeldekors eines lukianischen Glockenkraters bei: Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, Berlin 1927, Taf. 121.

6.7.1. Die Ausbildung der vegetabilen Ornamentik und ihre Relation zu unterschiedlichen figural darstellenden Formen in unterschiedlichen Dekorbereichen der unteritalischen Vasendekore

6.7.1.1. Die Verbindung zwischen Spiralranken und weiblichen Büstenfiguren im Dekor des Halsbereichs auf unteritalischen Vasen

Ist es in den spätklassischen Dekoren zunächst das Akanthusblatt, welches als einzelnes Interponat oder in einigen Fällen auch als vegetabiles Konglomerat³⁸²² nicht nur eine vorgetäuschte Dreidimensionalität, sondern auch einen darstellenden Charakter entwickelt, so sind es in den unteritalischen Dekoren neben den Akanthusblättern unterschiedliche Blütenkränze und Kelchblüten, die sich zu dreidimensionalen Gebilden entwickeln.³⁸²³ Trotz ihrer plastischen Qualitäten, die sich – analog zu den Figurendarstellungen – auch durch eine Hell-Dunkel-Malerei ausbilden kann, und trotz der Präsentation dieser Blüten in unterschiedlichen Auf- und Untersichten haben derartige Darstellungsformen dennoch keine naturalistische Wahrnehmung zur Folge. Dies liegt daran, dass diese Blüten- und Blattformen zwar nach wie vor mit den üblichen ornamentalen Elementen verbunden sind, die für derartige vegetabile Anastomosen zuständig sind, den Wellen- oder Spiralranken, doch aus dem eher unscheinbaren traditionellen Verbindungsglied ist ein polychromes Dreidimensionalität vortäuschendes ornamentales Modul geworden, welches – analog den Blüten – in unterschiedlichen Auf- und Untersichten gezeigt wird.³⁸²⁴ Obgleich diese Spiralen an vegetabile Motive gebunden sind und obgleich ihre dreidimensionale Qualitäten ihren ursprünglichen geometrischen Eigenschaften entgegenstehen, besitzen die Spiralen dennoch aufgrund ihrer Schwünge noch genügend mathematisch-geometrisch geprägtes Potential, um sich der Einverleibung in die Wahrnehmung eines gegenständlichen vegetabilen Motivs zu entziehen. Diese Intention wird durch die Kombination mit einem weiteren Motiv unterstützt, das zwar sowohl über dreidimensionale Eigenschaften als auch über einen Darstellungswert verfügt, das jedoch dennoch in der Verbindung mit flankierenden Spiralen eher als eine abstrahierende Dekorform denn als eine rein Gegenstandsform wahrgenommen wird. Es handelt sich um die Darstellung weibliche Köpfe in Büstenform, die den mittleren Bereich von Vasenhälsen oder Kraterfüßen schmücken. Da sie in der

³⁸²² Zu der Ausbildung des Akanthusblattes auf attisch rotfigurigen Vasen siehe vor allem: Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, Berlin 1927, S. 46.

³⁸²³ Siehe dazu vor allem die Abbildung einer schematischen Umzeichnung dieser Blüten-Schemata bei: Robert Manuel Cook, Greek Painted Pottery, London 1997, S. 184 Abb. 35; siehe dazu auch die Abbildung eines Kraterfußes aus dem Kunsthandel bei: Konrad Schauenburg, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei, Bd. IX/XII, Kiel 2008, S. 196 Taf. VIII.

³⁸²⁴ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Volutenkraters aus einer deutschen Privatsammlung bei: Konrad Schauenburg, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei, Bd. I, Kiel 1999, S. 84 Abb. 76-83.

Regel auf einem Blütenkelch sitzen, werden sie in der archäologischen Forschung mit den römischen Büstenfiguren in Blattkelchen in Verbindung gebracht.³⁸²⁵ Unabhängig von ihrer Ikonologie stellen sie aufgrund ihrer Struktur ein wichtiges Indiz für die Weiterentwicklung einer engen Verknüpfung zwischen menschlicher Figur und Ornament dar. Diese konstituiert sich nicht mehr wie in dem Dekor des Hermonax durch einen aktiven Griff der Figur, sondern in den unteritalischen Dekoren scheint der Hals der Büste – ebenso wie die flankierenden Spiralranken – aus einer Blüte zu wachsen, mithin in einer organischen Verbindung mit der vegetabilen Basis zu stehen. Im Gegensatz zu den Darstellungen von einfachen, nicht mit dekorativen Elementen verbundenen Köpfen bzw. Büsten, die sich auch in anderen Dekorbereichen³⁸²⁶ finden, bleibt die Verwendung von vegetabilisierten Büstenfiguren, die anscheinend enger dem Prinzip eines anthropomorphen Analogons zum Vasenhals entsprechen, in der Regel auf den Halsbereich beschränkt.³⁸²⁷

Abgesehen von weiblichen Büstenfiguren als eindeutig figural darstellenden Motiven finden sich in den kompositen vegetabilen Spiral-Dekoren im Halsbereich auch Eroten. Im Gegensatz zu den vier Erotenfiguren auf dem Stamnos des Hermonax, die als flankierende Assistenzfiguren vom Rand des großformatigen Dekorbereichs aus in die Ranken – und damit in das Bereich des Henkeldekors – greifen, sind die einzelnen Erotenfiguren nun im Dekor des Halsbereichs zentral in die kompositen vegetabilen Dekore integriert. Sie sitzen lässig auf einer Blüte oder schaukeln auf einer Ranke, umgeben von weiteren Blütenformen und fliegenden Vögeln. In derartigen Kontexten erhalten sämtliche ornamentale Elemente einen darstellenden Charakter. Unterstützt wird diese Wahrnehmung durch wesentlich kürzere Spiralvoluten, die sich nur von der Basislinie aus entwickeln und die Stiele von weit geöffneten Trichterblumen flankieren.³⁸²⁸

³⁸²⁵ Siehe dazu vor allem: Hans Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch: Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform*. 2 Bde., Lausanne [u. a.] 1961.

³⁸²⁶ Siehe dazu u. a. eine Abbildung mit der Darstellung eines weiblichen Kopfes auf dem Vasenkörper einer Hydria in Privatbesitz bei: Konrad Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, Bd. IX/XII, Kiel 2008, S. 198 Taf. XV.

³⁸²⁷ Eine der wenigen Ausnahmen stellen umlaufende Friese mit Spiralvoluten dar, die um den Gefäßkörper herumlaufen und als schmales mittleres Register zwei breite Register mit großformatigen Figurendarstellungen voneinander trennen; siehe dazu u. a. die Abbildung einer apulischen Pelike bei: Hellmut Sichtermann, *Griechische Vasen in Unteritalien: aus der Sammlung Jatta in Ruvo*, Tübingen 1966, Taf. 128.

³⁸²⁸ Siehe dazu u. a. die Abbildung der Schauseite eines Volutenkraters aus der Deutschen Privatsammlung I bei: Konrad Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, Bd. I, Kiel 1999, S. 86f. Abb. 87-88. Der nach links ausgerichtete Erot sitzt auf einer rot gefärbten weit geöffneten trichterförmigen Blüte und hat seine Füße, welche die Grundlinie berühren, übereinandergelegt. In seiner rechten Hand hält er einen Spiegel mit einer palmettenförmigen Verzierung und in seiner linken Hand einen Granatapfel. Von links oben fliegt ein kleiner Vogel auf ihn zu. Der Erot füllt den zentralen Bereich des Halsdekors und befindet sich daher über der ebenfalls nach links ausgerichteten Figur der sitzenden Pallas Athene, die den zentralen Bereich des oberen der beiden Register im großformatigen Bereich auf der A-Seite belegt.

6.7.1.2. Eine seltene Hybridbildung in unterschiedlichen dekorativen Kontexten: die Rankenfrau

Eine noch engere Art der Annäherung zwischen Ornament und Figur als die soeben behandelte Dekorform stellt die hybride Synthese zwischen einer menschlichen Figur und vegetabilen Elementen dar, die im Motiv der Rankenfrau Eingang in einige unteritalische Vasendekore findet. Die Rankenfrau besitzt zwar einen anthropomorphen Oberkörper, doch unterhalb der Taille wird die anthropomorphe Form verlassen und geht in eine komposite vegetabile Struktur über, die aus einer rudimentären Palmette, übereinandergestellten Akanthusblättern sowie Spiralranken bestehen kann. Zusammengehalten wird dieses hybride Konstrukt aufgrund einer durchgehenden bilateralen Symmetrieachse. Wie das Beispiel des Hermonax-Stamnos in München gezeigt hat, wird eine derart weitgehende strukturelle Kompatibilität zwischen Ornament und Figur erst in den attisch rotfigurigen Vasendekoren der hochklassischen Phase erreicht und noch in diesen Zeitraum fällt auch die Datierung der ältesten zur Zeit bekannten Figur einer Rankenfrau aus einem Kieselmosaik in Olynthos³⁸²⁹, deren untere Körperhälfte aus zwei auswärtsgerollten Akanthusblättern besteht. Aufgrund ihrer bilateralsymmetrischen Struktur mit den häufig zur Seite erhobenen Armen sowie den Spiraleinrollungen an der Basis lassen sich Rankenfrauen leicht in unterschiedlich dekorative Kontexte einbinden, doch geschieht dies in dem Mosaik in Olynth zunächst lediglich in der Funktion einer zentralen Figur innerhalb eines horizontal laufenden Frieses. Als monumentale Reliefskulptur in dem Felsgrab in Myra³⁸³⁰ und der Grabkammer von Svestari³⁸³¹ übernehmen die polostragenden Rankenfrauen die Funktionen von Karyatiden und verlassen damit die eindimensionale Funktion eines dekorativen Elementes. In einer analogen strukturellen Funktion wie im Grabdekor in Svestari werden vier geflügelte Rankenfrauen auch im Dekor des Vasenkörpers eines Loutrophoros aus Ruvo, der in Neapel aufbewahrt wird, dargestellt.³⁸³² Sie schmücken in Friesform die Basis eines Naiskos und scheinen sowohl mit ihren Poloi als auch mit ihren Flügeln darüber hinaus eine tragende Funktion in Bezug auf die architektonische Struktur auszuüben, die über ihnen liegt.³⁸³³ Analog funktional eingebunden ist auch die Rankenfrau in der untersten von

³⁸²⁹ David M. Robinson, *Excavations at Olynthus: Conducted by the Johns Hopkins University Expedition*, Bd. V, Baltimore [u. a.] 1933 Taf. VI; siehe dazu auch: David M. Robinson, *Mosaics from Olynthos*, *AJA* 36, 1932, S. 20f.

³⁸³⁰ Christine Bruns-Özgan, *Lykische Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Tübingen 1987, Taf. 21.

³⁸³¹ Peter Zazoff, Christoph Höcker, L. Schneider, *Zur thrakischen Kunst im Frühhellenismus*, *AA* 1985, S. 637 Abb. 28.

³⁸³² Siehe dazu auch: Konrad Schauenburg, *Der Varresemaier in Kiel*, *JdI* 106, 1991, S. 183ff.

³⁸³³ Siehe dazu die Abbildung bei: Arthur Dale Trendall, *The mourning Niobe*, *RA* 1972, S. 309ff. Abb. 2.

drei Frieszonen im Halsbereich eines Volutenkraters.³⁸³⁴ Sie sitzt im Zentrum eines vegetabilen Spiralfrieses und bildet anstelle von Spiralranken das zentrale Glied dieser Kette. Da der Polos der Rankenfrau die obere horizontal begrenzende Linie berührt, erfüllt sie ihr auch in diesem Dekor die Funktion einer Karyatide. Lassen sich die beiden genannten Beispiele als Reflex der großformatigen Reliefskulptur verstehen, so weist die Darstellung einer Rankenfrau im Dekor einer Oinochoe in Genf Qualitäten auf, die ihr aus dem Kontext der unteritalischen Vasendekore erwachsen und so gut wie nichts mehr mit den reliefierten Vorbildern gemein haben. Wie die vier Rankenfrauen auf dem Loutrophoros aus Ruvo ist auch diese großformatige weibliche Rankenfigur geflügelt, allerdings trägt sie keinen Polos, sondern eine phrygische Mütze.³⁸³⁵ Doch lediglich mit der Spitze ihrer Mütze sowie mit den Spitzen ihrer gebreiteten Flügel übt sie noch eine tragende Funktion aus. Mit ihren beiden Händen greift sie in die einen dreidimensionalen Wirbel vortäuschenden Spiralranken, die sich aus den Spitzen ihres Rockes, der aus mehreren Lagen Akanthusblättern besteht, entwickeln. Aus dem Inneren der Spiralen wachsen schlanke Stiele, an denen mehrere übereinanderstehende Blüten befestigt sind, die durch die Spiralranken den Anschein erwecken, wie im Wind zu taumeln. Erst zu den beiden Seiten hin flacht das dreidimensionale vegetabile System ab. Unabhängig von jeder Jenseitssymbolik wird an dieser Darstellung deutlich, wie eng mittlererweile die Verbindung geworden ist, die vegetabile Elemente und anthropomorphe Figuredarstellungen eingehen können.³⁸³⁶

6.7.2. Die Ausbildung von Dreidimensionalität vortäuschenden geometrischen Modulen: der sogenannte perspektivische Mäander

Abgesehen von der ursprünglich geometrischen Form der Spirale, die jedoch in der Regel in den unteritalischen Vasendekoren lediglich im Kontext von vegetabilen Elementen auftritt, ist es das ornamentale Modul des Mäanders, ebenfalls ein ursprünglich linear ausgebildetes Orna-

³⁸³⁴ Siehe dazu die Abbildung bei: Arthur Dale Trendall, Alexander Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia*, Oxford 1978, Taf. 56,4.

³⁸³⁵ Arthur Dale Trendall, Alexander Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia*, Bd.II, Oxford 1982, Taf. 380 Nr. 8.

³⁸³⁶ Es erscheint nicht als Zufall, dass eine derartige Fähigkeit, in unterschiedlichen Dekorbereichen analoge Strukturen wahrzunehmen, genau in der Phase auf den unteritalischen Vasendekoren auftaucht, als naturphilosophische Systeme wie das System des Aristoteles zwischen Menschen und Pflanzen nur noch einen graduellen Unterschied sehen: Bei beiden handelt es sich um belebte Wesen.

ment, welches in den unteritalischen Vasendekoren in einigen Vasendekoren eine dreidimensionale Ausbildung erfährt.³⁸³⁷ Wie bei der Modellierung der Figuren erfolgt auch die Tiefenwirkung der einzelnen Mäanderhaken, indem auf die tongrundig ausgesparten Hasten des rechtsläufigen Mäanders jeweils eine weiße Linie an den rechten Kontur gelegt wurde. Aufgrund dieser Maltechnik bildet sich eine Tiefenwirkung im Auge des Betrachters aus, die den beiden angrenzenden Farbarealen nicht ein Nebeneinander, sondern ein Hintereinander zuweist. Bereits seit der Einführung der rotfigurigen Maltechnik wurde das Auge des Betrachters an einer Dissoziation der Dekorfläche durch die aufgrund ihrer Plastizität nach vorne geschobenen Figuren und den dahinter sich erhebenden schwarzen Vasengrund geschult. Mit den weißen Farbstrichen auf den tongrundigen Mäanderhaken tritt nun eine weitere farbliche Differenzierung auf, die in der Wahrnehmung in ein dreidimensionales Phänomen umgesetzt wird. Die Ursprünge einer derartig dreiteiligen Differenzierung lassen sich bereits in den Dekoren der Spätklassik, u. a. in den Dekoren des Meidias-Malers, erkennen.

6.7.3. Die Darstellungen der Figuren und ihrer Umgebung

Die großformatigen, häufig sogar die gesamte Höhe des Vasenkörpers³⁸³⁸ einnehmenden Figuren, die in großer Zahl und mit zahlreichen Attributen ausgestattet die großformatigen Dekorbereiche auf den Oberflächen der unterschiedlichen unteritalischen Vasenformen bevölkern, zeichnen sich sowohl in Bezug auf die Darstellung der einzelnen Figur als auch in Bezug auf die Komposition von Gruppendarstellungen meist durch eine asymmetrische Gestaltung aus.³⁸³⁹ Selbst bei Darstellungen von zwei Figuren, die sich in antithetischer Manier gegenüberstehen, wird zwar ein analoges Standmotiv gewählt, doch bei einer Figur – in der Regel ist dies die Figur auf der linken Vasenseite – wird die Rückenansicht und bei der gegenüberliegenden Figur stattdessen die Vorderansicht gewählt.³⁸⁴⁰ Aufgrund dieser unterschiedlichen Ansichtigkeit tritt der axialsymmetrische Aspekt, der durch den formal weitgehend spiegelbildlichen Kontur zu beiden Seiten einer realen oder fiktiven vertikalen Mittelachse nach wie vor für den Betrachter gegeben ist, in der Wahrnehmung gegenüber einer simultanen Zusammenführung der beiden unterschiedlichen Aspekte der Figur als Rücken- und Vorder-

³⁸³⁷ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Volutenkraters im Kunsthandel, der als oberen Abschluss des Halsbereichs einen horizontal laufenden Mäanderfries mit plastischen Qualitäten zeigt bei: Konrad Schauenburg, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei, Bd. XI/XII, Kiel 2008, S. 194 Taf. III.

³⁸³⁸ Dies ist bei großformatigen Vasendekoren, die nur über ein Register verfügen, häufig der Fall.

³⁸³⁹ Siehe dazu u. a. die bereits erwähnte Abbildung eines Volutenkraters der Deutschen Privatsammlung I bei: Konrad Schauenburg, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei, Bd. I, Kiel 1999, S. 86f. Abb. 87-88.

³⁸⁴⁰ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Glockenkraters in Neapel mit einer derartigen Figurengruppe bei: Konrad Schauenburg, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei, Bd. XI/XII, Kiel 2008, S. 128 Abb. 55a-c.

ansicht zu einer in sich geschlossenen Figurendarstellung zurück. Wahrnehmungspsychologisch betrachtet liegt daher zwischen den antithetischen Figurdarstellungen in den korinthischen Vasendekoren und den antithetischen Figurendarstellung in den unteritalischen Vasendekoren eine vollständig veränderte Sicht auf Figuren, die in einem derartigen Schema dargestellt werden.³⁸⁴¹ In den frühen griechischen Vasendekoren ist es die Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse, mithin die Präsentation einer ursprünglich dekorativen Struktur, welche den Betrachter auf die spiegelbildliche Identität der Figuren zu beiden Seiten der Symmetrieachse hinweist. In den mehr als 300 Jahre später entstandenen unteritalischen Vasendekoren hingegen ist es die mittlerweile sicher erworbene Fähigkeit, mit axialsymmetrischen Systemen umzugehen, die es gleichsam dem geistigen Sehen des Betrachters ermöglicht, aus zwei unterschiedlich ausgebildeten Hälften die Ganzheit einer Figur zu konstituieren. Das Phänomen der Ganzheit der beiden unterschiedlich dargestellten Figurenansichten wird durch die dreidimensionalen Qualitäten der Figur ebenso wie durch die dreidimensionale Qualität der zugrundeliegenden Vasenform gefördert, da beide Faktoren assoziativ auch eine dreidimensionale Rekonstruktion der beiden unterschiedlichen Figurenansichten zu einer in sich geschlossenen Figur begünstigen.

Abgesehen von dem Einsatz der Rückenfiguren innerhalb dieses neuartigen Modus der antithetischen Figurendarstellungen finden sich unterschiedlich gedrehte Figuren sowie Figuren in Rückenansicht auch in mehrfigurigen Gruppendarstellung, die mit einem breiten Spektrum von Stand- und Sitzmotiven, häufig auch in zwei durchgehenden Registern übereinander, insbesondere die sogenannten Schauseiten die unteritalischen Vasendekore auf großformatigen Vasen besetzen. Die Vorliebe für gelagerte oder sitzende Figuren bringt es mit sich, dass die Figuren, wenn sie nicht im Freien, auf Felslinien³⁸⁴² oder gar auf vegetabilen Motiven³⁸⁴³

³⁸⁴¹ Diese neuartige Art der Figurendarstellung erinnert an den Versuch der Renaissancemaler, eine Figur, eventuell mit Hilfe eines Spiegels, von unterschiedlichen Seiten darzustellen, um – analog den Bildhauern – eine Vielansichtigkeit der Figur zu erreichen. Siehe dazu vor allem: Lars Olof Larsson, *Von allen Seiten gleich schön: Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Stockholm 1974, S. 15ff.

³⁸⁴² Siehe dazu u. a. die Abbildung einer unteritalischen Hydria in Privatbesitz bei: Konrad Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, Bd. XI/XII, Kiel 2008, S. 150 Abb. 93d. Im Gegensatz zu den beiden Kriegerfiguren, die auf der Grundlinie stehen, haben die drei weiblichen Figuren, die gleichsam das obere Register bilden, in unterschiedlicher Höhe des Dekorbereichs auf locker eingezeichneten Geländelinien Platz genommen. Zu der allmählichen Darstellung einer landschaftlichen Umgebung in der attischen Vasenmalerei siehe vor allem: Nikolaus Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 2010.

³⁸⁴³ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Glockenkraters im Kunsthandel bei: Konrad Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, Bd. XI/XII, Kiel 2008, S. 175 Abb. 133a. Die gesamte großformatige Dekorfläche füllt eine nach links ausgerichtete, jedoch sich über ihrer linken Schulter nach rechts umwendende weibliche Figur, die auf einer Ranke Platz genommen hat.

gelagert werden, eines Sitzmöbels³⁸⁴⁴ bedürfen, das in einer dreidimensional ausgebildeten Manier als Stuhl, Thron³⁸⁴⁵ oder Bank in die großformatigen Dekorbereiche integriert wird. Noch stärker als in den Darstellungen der Sitzmöbel gelingt die Illusion einer Dreidimensionalität in den zahlreichen Darstellungen von Architekturen wie Tempeln, Naiskoi und Ädikulen, die häufig den Mittelpunkt eines Registers bilden oder gar sich über die gesamte Höhe des Vasenkörpers erstrecken³⁸⁴⁶ und von zwei oder mehreren Registern mit kleinformatigen Figuren flankiert werden. In die Architekturdarstellungen, die frontal³⁸⁴⁷ oder über Eck dargestellt sein können³⁸⁴⁸, ist in der Regel eine Figur eingestellt. Trotz der Dreidimensionalität vortäuschenden architektonischen Strukturen wird eine Tiefenwirkung für den Betrachter dadurch verhindert, dass die Figuren in der Regel zu großformatig für die umgebenden Architekturen sind, sodass die Architekturen wie zu eng gewählte Korsette wirken. Dieser Eindruck eines Größenmäßigen Mißverhältnisses macht sich besonders bei Sitzfiguren bemerkbar. Darüber hinaus tragen flächengebundene Bordüren, welche die architektonische Struktur nach unten hin horizontal abschließen, dazu bei, die Ausbildung einer illusorischen Wirkung wieder zunichte zu machen.

6.8. Zusammenfassung der attisch und unteritalisch rotfigurigen Vasenmalerei

1. Bereits in den frühen attisch rotfigurigen Vasendekoren wird die Anzahl der rein ornamentalen Bänder reduziert.
2. Gleichzeitig bilden sich neue Musterformationen aus, die für die attisch rotfigurigen Dekore der Folgezeit kanonisch werden und zum Teil noch in den späten unteritalischen rotfigurigen Vasendekoren verwendet werden.

³⁸⁴⁴ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines apulischen Lebes Gamikos mit der Darstellung einer nach rechts ausgerichteten weiblichen Figur, die auf einem Stuhl sitzt, bei: Hellmut Sichtermann, Griechische Vasen in Unteritalien: aus der Sammlung Jatta in Ruvo, Tübingen 1966, Taf. 107.

³⁸⁴⁵ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Ausschnittes aus einem apulischen Volutenkrater mit der Darstellung der thronenden Hera bei: Hellmut Sichtermann, Griechische Vasen in Unteritalien: aus der Sammlung Jatta in Ruvo, Tübingen 1966, Taf. 127.

³⁸⁴⁶ Siehe dazu die Abbildung eines Volutenkraters aus dem Kunsthandel bei: Konrad Schauenburg, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei, Bd. XI/XII, Kiel 2008, S. 117 Abb. 35. Ein nach links ausgerichteter Reiter, dessen Pferd von einem Knappen geführt wird, ist in einen Naiskos eingestellt, der sich über die gesamte Höhe des Gefäßes erstreckt. Die Architekturdarstellung wird jeweils von zwei übereinander sitzenden – und damit auf zwei Register verteilten – weiblichen Figuren flankiert.

³⁸⁴⁷ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer apulischen Amphora mit einem frontal dargestellten Naiskos, in dem eine weibliche, nach rechts ausgerichtete Figur sitzt, bei: Hellmut Sichtermann, Griechische Vasen in Unteritalien: aus der Sammlung Jatta in Ruvo, Tübingen 1966, Taf. 114.

³⁸⁴⁸ Siehe dazu die Abbildung der Rückseite der apulischen Amphora aus der vorherigen Abbildung, in der im zentralen Bereich des obersten Registers eine schräg ausgerichtete Ädikula mit einer nach rechts ausgerichtete, nur mit einem Mantel bekleideten männlichen Figur steht, bei: Hellmut Sichtermann, Griechische Vasen in Unteritalien: aus der Sammlung Jatta in Ruvo, Tübingen 1966, Taf. 115.

3. Zu diesen kanonischen Musterformationen zählt das horizontale Määnderband mit eingefügten Kreuzplatten oder anderen rotationssymmetrischen Motiven, das als Grundlinie für die großformatigen Figurendarstellungen dient. In dieser Funktion wird es gleichzeitig auch als umlaufendes Band³⁸⁴⁹ zur Begrenzung des zentralen Bildes in Schalen eingesetzt.
4. In den unteritalischen Vasendekoren, in denen die Funktion des Määnderbandes beibehalten wird, entwickelt sich das Muster aufgrund einer farblich differenzierten Gestaltung zu einem Band mit vorgetäuschter dreidimensionaler Qualität, dem sogenannten perspektivischen Määnder.
5. Die standardisierte Form des Lotosblüten-Palmetten-Frieses der attisch schwarzfigurigen Dekore wird zunächst in der schwarzfigurigen Technik in den Bilinguen und den frühen attisch rotfigurigen Vasendekoren noch verwendet, dann fast völlig jedoch aufgegeben.
6. Eine modifizierte Form des Lotosblüten-Palmetten-Frieses in der rotfigurigen Technik wird zunächst nur sporadisch und erst in den Dekoren der klassischen Zeit wieder häufiger eingesetzt. Im Gegensatz zu der standardisierten Form in den attisch schwarzfigurigen Dekoren, in denen die Lotosblüten sehr schmal gehalten sind, erreichen die Lotosblüten in den klassischen rotfigurigen Vasendekoren die gleiche Breite wie die Palmetten mit ihren weit gespreizten Blättern. Auch innerhalb des Flechtband-Moduls, welches die einzelnen gegenständigen vegetabilen Motive miteinander verbindet, findet eine Modifizierung statt. So werden die einzelnen Ösen des Flechtbandes nicht mehr kreisförmig, sondern ellipsenförmig dargestellt und dadurch wird die diagonal laufende gleitsymmetrische Valenz dieses ornamentalen Moduls wieder stärker sichtbar gemacht, zumal die einzelnen Ösen des Bandes innerhalb der vegetabilen Motive als extra kenntlich gemachte umschreibende Bogen jenseits der äußeren Kelchblätter der Lotosblüten verlaufen.
7. An den Positionen die in den attisch schwarzfigurigen und in den frühen attisch rotfigurigen Vasendekoren mit Lotosblüten-Palmetten-Friesen besetzt wurden, sitzen in den attisch rotfigurigen Vasendekoren reine Palmettenfriese, in denen die einzelnen Palmetten-Glieder durch c- oder s-förmige Bögen miteinander verbunden werden.
8. Diese reinen Palmettenfriese können vertikal, horizontal oder auch diagonal eingesetzt werden, wobei in den frühen rotfigurigen Vasendekoren die diagonale Variante die

³⁸⁴⁹ Denn auf diesem Band stehen die Figuren, die in den Tondi dargestellt werden.

häufigste ist. In den hoch- und spätklassischen sowie in den unteritalischen Vasendekoren wird hingegen wieder eine orthogonale Variante bevorzugt.

9. Während in Bezug auf den Einsatz von Bandornamentik in den frühen attisch rotfigurigen Vasendekoren eine Reduzierung zu verzeichnen ist, expandieren die Dekorbereiche unter den Henkeln in dieser Phase in allen vier Richtungen.
10. Diese allseitige Ausweitung der Henkeldekore geht in der klassischen Phase einher mit einer zunehmenden Vegetabilisierung, die durch vergrößerte Palmettenformen, leichte Asymmetrien in der Ausbildung der Palmettenblätter sowie einem weitgehenden Verzicht auf Einrollungen bei den Spiralranken gekennzeichnet ist.
11. Darüber hinaus binden sich in den späteren klassischen rotfigurigen Vasendekoren c-förmige Rankenhaken, die an gefächerte dreidimensionale Blattformen erinnern und daher als rudimentäre Formen von Akanthusblättern gelesen werden, an die sich allmählich entzerrenden Spiralhaken, sodass beide Komponenten zusammen darstellende Funktionen als Stiel und Blatt erhalten.
12. Eine weitere Form der Vegetabilisierung vollzieht sich an den Enden der Ranken, die sich zum Teil nicht mehr einrollen, sondern stattdessen in blütenähnlichen Gebilden enden.
13. Sowohl die rudimentären Blattformen, die nicht in das System der Palmetten eingebunden sind, als auch die blütenähnlichen Formen an den Rankenenden tragen zusammen mit den fächerförmig gebreiteten Palmetten dazu bei, dass der rein dekorative Aspekt des Henkeldekors zugunsten eines darstellenden Aspektes im floral-vegetabilen Bereich zurücktritt.
14. Zugleich mit dem Prozess der zunehmenden Vegetabilisierung erfolgt eine Reduzierung der axialsymmetrischen Valenz des Henkeldekors. Dies geschieht dadurch, dass sich die seitlichen Bereiche der Henkeldekore zunehmend an den großformatigen Darstellungsbereichen orientieren, dort die rahmende Funktion einer Triglyphen-Metopen-Struktur übernehmen und dadurch für einen flankierenden spiegelsymmetrischen Einschluss sorgen. Dieses Flankieren von unterschiedlichen Figurendarstellungen auf beiden Vasenseiten führt dazu, dass zwar jeweils die beiden gegenüberliegenden seitlichen Bereiche des Henkeldekors sich spiegelsymmetrisch ergänzen, dass jedoch das Dekor innerhalb eines Henkelbereichs an axialsymmetrischer Valenz verliert.
15. Die unter Punkt 9 bis 14 aufgeführten Faktoren führen allmählich zu einem engeren Kontakt zwischen dem figural darstellenden Bereich und dem Henkeldekor. Dies ist eine wichtige Vorbedingung für bereichsübergreifende Dekorstrukturen wie sie sich in

einigen klassischen attisch rotfigurigen Vasendekoren wie dem Münchner Stamnos des Hermonax ausbilden. In diesem Dekkor vollzieht sich das kompositionelle Schema einer Anbindung des figural darstellenden an den ornamentalen Bereich durch den Griff der Erogen in die Ranken.

16. In einem derartigen Vorgehen offenbart sich eine neuartige strukturelle Kompatibilität zwischen figural darstellenden und rein ornamentalen Komponenten.
17. Diese Tendenz zu einer Erweiterung der Angleichung zwischen einzelnen Elementen eines Vasendekors, die sich in dem Einbruch der figuralen Darstellungen in das ornamentale Dekor des Henkelbereichs bzw. in der Einbindung ornamentaler Elemente des Henkelbereichs in die großformatigen figural darstellenden Bereiche äußert, macht sich in den klassischen Vasendekoren auch in den Dekorbereichen bemerkbar, die rein ornamentalen Modulen vorbehalten sind.
18. So werden gegenständige axialsymmetrische Palmettenmotive in diagonal gleitsymmetrische Rankensysteme eingebunden oder primär diagonal gleitsymmetrische Elemente wie Ranken werden aufgrund von Doppelung und Vervierfachung axialsymmetrisch umgebildet. Durch derartige integrative Verfahren bilden sich komplexe symmetrische Valenzen aus, die auch rezeptionsästhetisch von einer weiter entwickelten wahrnehmenden Fähigkeit zeugen, derartige komplexe ornamentale Systeme rasch zu analysieren und einordnen zu können.
19. In Bezug auf die Figurendarstellungen ist bereits in den frühen attisch rotfigurigen Vasendekoren eine Monumentalisierung zu verzeichnen, die schon am Beginn der klassischen Phase allmählich dazu führt, dass diese Figuren der Struktur des Triglyphen-Metopen-Schemas entwachsen und ohne flankierenden ornamentalen Halt, mitunter sogar ohne Grundlinie, lediglich vom Gefäßkontur gehalten, die gesamte Fläche der Seite eines Vasenkörpers einnehmen können.
20. Sind es in den klassischen Vasendekoren zunächst überwiegend einzelne Figuren oder Figurengruppen, die lediglich aus zwei oder drei Figuren bestehen, so ist man in den unteritalischen Vasendekoren mit dieser Monumentalisierung bereits so vertraut, dass man zu einer flächendeckenden Füllung der Oberfläche des Vasenkörpers mit zahlreichen, oft dicht nebeneinander, hintereinander oder gar übereinander, in mehreren Registern agierender Figuren übergeht. Wie die wieder zu flächigen ornamentalen Modulen degenerierten Dekore in den Henkelbereichen zeigen, sind derartige figurale Gruppierungen nicht mehr auf ein ornamentales Gegengewicht angewiesen.

21. Wie es bereits in den späten attisch schwarzfigurigen Dekoren der Fall war, so führt auch in den unteritalischen Vasendekoren die Akkumulation von Körpern zu Differenzierungsschwierigkeiten bei der Konturierung. In der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei führten diese Schwierigkeiten zu einem kompletten Wechsel in der Maltechnik. In der unteritalischen Vasenmalerei hingegen löst man das Problem durch eine Modifizierung der rotfigurigen Technik. Zum einen man verwendet zusätzliche Farben, die es ermöglichen, leichter zwischen den einzelnen Figuren zu differenzieren. Zum anderen entwickelt man innerhalb einer Figur aufgrund einer tonalen Schattierung eine stärkere Modellierung im Sinn eines *chiaroscuro*.
22. Ein weiteres Indiz für die Intention der unteritalischen Vasenmaler, die dreidimensionale Form einer Figur stärker berücksichtigen zu wollen, ist die Art und Weise, wie die Struktur der antithetischen Figurendarstellung uminterpretiert wird. An die Stelle einer axialsymmetrischen – und damit flächig gedeuteten Präsenz – zweier spiegelsymmetrisch identischer Figuren werden zwei Aspekte einer Figur, ihre Vorderansicht und ihre Rückansicht, in einen großformatigen Dekorbereich gesetzt, um den Betrachter aufgrund der beiden dreidimensional vorgetäuschten Präsenz der beiden Hälften dazu zu animieren, sie in der Reflexion wieder zu einer vollständigen Figur zusammenzusetzen.
23. Tonale Mehrfarbigkeit, die in dem Wechsel von dunkel (hinten) und hell (vorne) der Wahrnehmung Dreidimensionalität vortäuschender Objekte dient, wird in den großformatigen Dekorbereichen nicht nur für Figuren, sondern auch für Architekturen eingesetzt, wobei eine großformatige Architektur in der Regel als dreidimensional vortäuschendes rahmendes System für die jeweilige Hauptfigur des großformatigen Dekorbereichs dient.
24. Im rein ornamentalen Bereich setzt sich dieses Tendenz zur Illusion einer Dreidimensionalität in den Friesen lediglich in einem ornamentalen Modul, im sogenannten perspektivischen Mäander konsequent durch, den der moderne Betrachter aufgrund der Abfolge der Farben, die hinten dunkel und vorne hell gewählt werden, als ein dreidimensionales Ornament liest.³⁸⁵⁰
25. Ein weiterer, Dreidimensionalität vortäuschender Bereich entwickelt sich auf einigen Vasenformen im Halsbereich aus einem Konglomerat von Spiralen, trichterförmigen

³⁸⁵⁰ Ob dies im 4. vorchristlichen Jahrhundert auch schon der Fall war, ist fraglich. Wie die polychromen Muster in den wenigen erhaltenen Fragmenten der Wandmalerei zeigen, war die Farbgebung in den meisten Fällen nicht so, dass ein Wechsel von der dunklen Farbe im Hintergrund und der hellen Farbe im Vordergrund immer gegeben war.

Blüten und Akanthusblättern. In die Mitte derartiger Dekore werden in der Regel weibliche Büstenfiguren eingestellt, deren Basen auf Blüten sitzen und die in engem Kontakt zu den Einrollungen der Spiralen stehen, sodass sich zwischen den Objekten, die unterschiedlichen Darstellungsbereichen bzw. einem ornamentalen Modul angehören, eine dreidimensional ausgeprägte enge Relation entwickelt. In derartigen komplexen Dekorbereichen ist es insbesondere das ornamentale Spiral-Modul, das aufgrund der mehrfachen Einrollungen die vorgetäuschte Tiefe des Darstellungsraums vorgibt.

26. Im Bereich des Henkeldekors hingegen entrollen sich die Spiralen, analog zu den Blättern der Palmetten, zu breiten Bändern, die keine Intention zur Ausbildung dreidimensionaler Valenzen zeigen, sondern stattdessen ein Bemühen, die Oberfläche der Vase, die durch die modellierten Figuren in den großformatigen Dekorbereichen in Frage gestellt wird, intakt zu halten.

6.9. Korrespondierende Farb- und Form-Phänomene der unteritalischen rotfigurigen Vasendekore in etwa zeitgleich entstandenen hellenistischen Wanddekoren

Am Ende des Abschnittes über die griechische Vasenmalerei, die meist trotz zahlreicher innovativer Gestaltungen und versierter Problemlösungen lediglich für eine Reminiszenz der großformatigen Wand- und Tafelmalerei gehalten und nur ikonographisch genutzt wird, soll an Hand von Fragmenten etwa zeitgleich entstandener hellenistischer und etruskischer Wandmalerei überprüft werden, ob und inwieweit sich Übereinstimmungen finden, was den Einsatz ornamentaler und figuraler Darstellungen betrifft.

6.9.1. Das Dekor in der Grabkammer der Eurydike in Vergina (ca. Mitte 4. Jh.)³⁸⁵¹

In den ungefähr zeitgleich zu den unteritalischen Vasendekoren entstandenen Wandmalereien in makedonischen Kammergräbern lassen sich analoge ornamentale Tendenzen in Bezug auf den Einsatz vegetabiler Ornamente erkennen. So findet sich in Vergina, im sogenannten Grab der Eurydike, auf der Rückenlehne des Thronsessels, der ein queroblänges Bildfeld mit einer Darstellung des Hades und der Persephone enthält, als dreiseitige Rahmung an den beiden vertikalen Seiten und an der oberen horizontalen Seite vor dunkelrotem Grund ein Dreidimensionalität vortäuschender weiß stückierter Spiralrankenfries, der asymmetrisch aufgebaut ist. Farblich durch den Auftrag von Blattgold abgesetzt sind die Palmetten und Halbpalmetten, die

³⁸⁵¹ Siehe dazu die Abbildung bei: Ida Baldassare, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori (ed.), *Römische Malerei vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 13. Das Grab wird Grab der Eurydike genannt, weil man meint, dass in diesem Grab Eurydike, die Mutter von Philipp II., bestattet wurde.

sich aus den Ranken entwickeln. In der linken oberen Ecke endet das linke vertikal laufende Spiralband abrupt und setzt zur horizontalen Seite der Rahmung hin mit einer neuen, auf der auslaufenden vertikalen Ranke vertikal stehenden Spiralranke ein, welche sich erst anschließend horizontal weiterentwickelt. Der Übergang von der oberen horizontalen Seite der Rahmung zur rechten vertikalen Seite verläuft hingegen diskret, da die rechte Einrollung der letzten Spirale einfach in die vertikale Seite hinein verlängert wird. Aus ihr entwickelt sich dann der zweite vertikale Ast dieser Ranke. Trotz der asymmetrischen Gestaltung des umlaufenden Spiralfrieses insgesamt und dem Versuch, zwischen den einzelnen Spiralranken eine engen Bindung aufzubauen, sind die Spiralranken in Bezug auf die Ausbildung eines dreidimensionalen Aspektes wesentlich schwächer ausgebildet als die Spiralranken in den unteritalischen Vasendekoren.

Als weiteres ornamentales Modul findet sich im Dekor dieser Grabkammer oberhalb der hohen rotfarbenen Sockelzone ein blaugrundiger umlaufender Fries, der sich aus zwei unterschiedlichen Motiven bzw. Motivgruppen konstituiert. Die eine Motivgruppe besteht jeweils aus einem antithetischen Greifenpaar, wobei die vertikale Mittelachse zwischen den beiden Tieren von einer weitgehend symmetrisch dargestellten trichterförmigen Blüte besetzt ist, die plastischere Qualitäten besitzt als die flankierenden Greifen. Eine weitere Blüte belegt jeweils die Position zwischen zwei Greifengruppen. Trotz der zahlreichen Blütenmotive, die in leicht differenzierter Ansichtigkeit dargestellt werden, entsteht nicht der Eindruck eines in sich geschlossenen vegetabilisierten Dekors, sondern die einzelnen Komponenten stehen parataktisch nebeneinander.³⁸⁵² Derartig unverbundene Frieskomponenten mit großformatigen Trichterblüten lassen sich in den unteritalischen Vasendekoren nicht nachweisen. Der rein ornamentale Charakter dieser Frieszone wird durch die Absenz darstellender Farbwerte noch unterstrichen. Analog zu dem zoomorphen blaugrundigen Fries sind auch die großformatigen Figurendarstellungen locker hintereinander in einer Friesformation auf der oberen horizontalen Begrenzung des schmalen blaugrundigen Friesbandes angeordnet und zeigen keinerlei Ansätze der reichen Darstellungsvarianten in den unteritalischen Vasendekoren, in denen die Figuren, dicht gedrängt in Gruppendarstellungen in unterschiedlichen Registern, neben-, über- oder hintereinander agieren. Lediglich in Bezug auf die fehlende Konturierung sowie die Farbmodulation korrespondieren die großformatigen makedonischen Figurendarstellungen mit denjenigen in den unteritalischen Vasendekoren.³⁸⁵³

³⁸⁵² Recht unverbunden nebeneinander stehen auch die einzelnen Elemente des blaugrundigen Lotosblüten-Palmetten-Frieses im Bereich des Architravs.

³⁸⁵³ Siehe dazu u. a. die Darstellung der erschreckten Magd bei: Ida Baldassare, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori (ed.), *Römische Malerei vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 17.

6.9.2. Der figural darstellende Fries auf dem Architrav der Fassade des großen Kammergrabes in Vergina³⁸⁵⁴

Sowohl in Bezug auf die zahlreichen unterschiedlichen Gruppendarstellungen mit verkürzten und zum Teil sich überschneidenden Figuren dieser Jagdszene als auch in Bezug auf die Einbindung zahlreicher Naturformen wie Bäume und Sträucher und schneebedeckter Berge im Hintergrund lassen sich Parallelen zu den unteritalischen Vasendekoren herstellen. Auch die Farbmodulationen weisen Gemeinsamkeiten auf. Im Unterschied zu den Figurendarstellungen in den unteritalischen Vasendekoren sind jedoch in dem Jagdfries die einzelnen Figuren vollständig konturiert, und daher sind auch die farblichen Differenzierungen jeweils an diese Konturierungen gebunden. Aufgrund dieser strengen Separierung der einzelnen Figuren voneinander ähneln die Darstellungen des Jagdfrieses eher einem Relief als einer Figurendarstellung in einem unteritalischen Vasendekor.

6.9.3. Der Spiralfries in Grab II des Tumulus Avon Haghios Athanasios bei Saloniki (zwischen 4. und 2. Jh.)³⁸⁵⁵

Vergleichbar mit der Ornamentik der unteritalischen Vasendekore ist ein Spiralfries in einem Grab in Ainea. Das oberhalb der Orthostatenzone verlaufende schwarzblaue Band enthält einen Fries aus fortlaufenden Wellenranken, dessen Zentrum in einer nach links ausgerichteten weiblichen Büstenfigur liegt, die von einem doppelten Kranz aus blauen und grünen Akanthusblättern mit rotfarbenen, nach vorne geneigten Spitzen umgeben ist. Aus den fortlaufenden Spiralkanen, die alternierend ebenfalls blau- oder grünfarbene Akanthusblätter mit rotfarbenen Spitzen ausbilden, zweigen sich sowohl in die freien Flächen oberhalb als auch unterhalb des Rankensystems Spiralkanen ab, die auf der dem Betrachter zugewandten Oberseite rot- und auf der Innenseite grünfarbene gehalten sind. Diese farbliche Differenzierung trägt zwar zu einer dreidimensionalen Wahrnehmung der Spiralkanen bei, steht jedoch – analog zu den blauen und grünen Akanthusblättern – ihrem konsequent darstellenden Aspekt entgegen. Stattdessen überwiegt im Auge des Betrachters der ornamental-dekorative Aspekt.

³⁸⁵⁴ Siehe dazu die Abbildung bei: Ida Baldassare, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori (ed.), *Römische Malerei vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 14ff. Aufgrund der kostbaren Fundgegenstände wird dieses Grab meist für das Grab von Philipp II. angesehen.

³⁸⁵⁵ Siehe dazu die Abbildung bei: Ida Baldassare, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori (ed.), *Römische Malerei vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 24.

6.9.4. Das Deckendekor im sogenannten Anthemion-Grab in Leukadia

(1. Hälfte 3. Jh.)³⁸⁵⁶

Das vegetabile Dekor der hellblauen Decke setzt sich aus zahlreiche ornamentalen Elementen zusammen, die sich insbesondere in den Halsdekoren unteritalischer Vasen finden. Über einer trichterförmigen, in Aufsicht gegebenen Blüte, die von zwei horizontal gebreiteten grünfarbenen Akanthusblättern flankiert wird, entwickeln sich zwei Spiralranken zu einem lyraförmigen Blattstab, dessen beiden in Voluten zusammenlaufenden Enden mit roter Farbe gefüllt sind. Darüber breiten sich zwei Akanthusblätter, aus deren Kern sich ein sechsblättrige Palmetten entwickelt, deren einzelne Blätter in dreidimensional vortäuschender Manier wie Bänder im Wind flattern. Zwischen den beiden oberen Palmettenblättern sitzt eine Rosette, durch deren offenen Kern man auf den blaugrünen Grund blicken kann. Alternierend zu diesen übereinandergestellten Formen entwickelt sich aus der entgegengesetzten, nach oben offenen Lyraform eine hellfarbene, margheritenähnliche Blüte, die ebenfalls von einem Paar horizontal gebreiteter grünfarbener Akanthusblätter bedeckt wird. Über dieser Basis erhebt sich eine schmale sechsblättrige Palmette, deren Blätter jedoch im Gegensatz zu den Blättern der breiten Palmette nicht in Auf-, sondern Untersicht gezeigt werden. In Bezug auf die eingesetzten vegetabilen Motive verhält sich das Deckendekor im Grab in Leukadia konform zu den vegetabilen Dekorbereichen auf den unteritalischen Vasen. Doch aufgrund seiner strengen axialsymmetrischen Struktur, dadurch strukturell den Deckendekoren in den ägyptischen Gräbern des Neuen Reichs vergleichbar, unterscheidet sich das Deckendekor von den flächendeckenden kompositen Dekoren der unteritalischen Vasen. Axialsymmetrische Systeme finden sich dort lediglich in den Henkelzonen, die jedoch nur zwei unterschiedliche ornamentale Komponenten enthalten und darüber hinaus auch nicht polchyrom gestaltet sind.

6.9.5. Das ornamentale Modul des sogenannten perspektivischen Mäanders sowie großformatige Figurendarstellungen in der Tomba François in Vulci

(Mitte 4. Jh.)

Eine größere Nähe zu den unteritalischen Vasendekoren als diejenige der Grabmalereien im griechischen Bereich zeigen die Dekore einiger etruskischer Gräber. So bildet ein sogenanntes perspektivisches Mäanderband den oberen horizontalen Wandabschluss im Atrium der Tomba

³⁸⁵⁶ Siehe dazu vor allem: Katerina Rhomiopoulou, Lefkadia. Ancient Mieza, Athen 1997, S. 4f.; siehe dazu auch: Ida Baldassare, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori (ed.), Römische Malerei vom Hellenismus bis zur Spätantike, Köln 2002, S. 29.

François in Vulci. Die grau umrandeten Mäanderhasten laufen auf hellem Grund. Die ausgesparten Quadrate in den Hasten sind als rotbraune Fläche gekennzeichnet und werden vom Betrachter aufgrund der dunklen Farbe tiefer im Malgrund verortet als die hellfarbenen Hasten. Unterstrichen wird die vorgetäuschte dreidimensionale Qualität des Mäanders durch die Technik des *chiaroscuro* in den großformatigen Figurendarstellungen, die unterhalb des Mäanderbandes agieren.

6.9.6. Fazit

Wie die Analyse einiger Dekorbereiche etwa zeitgleich entstandener großformatiger griechischer und etruskischer Wandmalereien gezeigt hat, lassen sich einige formale und farbliche Korrespondenzen zu den unteritalischen Vasendekoren nachweisen. In keinem der gewählten Beispiele fällt jedoch das Dekor in der Gattung der Wandmalerei strukturell komplexer aus als dies in aufwendigen Dekoren der unteritalischen Vasen zu beobachten ist, sondern umgekehrt zeichnen sich die strukturell vergleichbaren unteritalischen Vasendekore durch eine wesentlich komplexere Struktur aus als dies in den großformatigeren, konventioneller aufgebauten Dekoren in der Gattung der Wandmalerei der Fall ist. Im Gegensatz zu der traditionellen Struktur der Reihung im Fries sowie im Gegensatz zur Ausbildung strenger axialsymmetrische Systeme macht sich in den Dekoren der unteritalischen Vasen eine neue Freiheit in der Behandlung der Oberflächen bemerkbar, die sich sowohl in asymmetrischen rein oder überwiegend vegetabilen Dekorbereichen als auch in unterschiedlichen Anordnungen von Figuren und Zusammenschlüssen von heterogenen Figurengruppen äußert. Analoge Phänomene lassen sich in den erhaltenen großformatigen Wandmalereien nicht beobachten. Lediglich in dem Modus der Figurendarstellung, der Auflösung des Konturs und der Figurenzeichnung in *chiaroscuro* stimmen die Dekore beider Gattungen überein.

B i b l i o g r a p h i e z u K a p i t e l 6 :

- Gudrun Ahlberg, Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art, Göteborg 1971.
- Darrell A. Amyx, Archaic Vase-Painting vis-à-vis „Free“ Painting at Corinth, in: Warren G. Moon, Ancient Greek Art and Iconography, Madison, Wisconsin 1983, S. 37-52.
- Darrell A. Amyx, Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume II: Commentary: The Study of Corinthian Vases, Berkeley u. a. 1988.
- Darrell A. Amyx, Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Volume III: Indexes, Concordances and Plates, Berkeley u. a. 1988.
- Bernard Andreae, Zum Dekorationssystem der geometrischen Amphora 804 im Nationalmuseum Athen, in: Günter Kopcke, Mary B. Moore (ed.), Studies in Classical Art and Archeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen, New York 1979, S. 1-16.
- Paolo Enrico Arias, Max Hirmer, Tausend Jahre Griechische Vasenkunst, München 1960.
- Rudolf Arnheim, Die Macht der Mitte: Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste, Köln 1983.
- Güven Bakir, Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil, Mainz 1981.
- Elizabeth J. W. Barber, Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages, Princeton 1991.
- John D. Beazley, The Development of Attic Black-Figure, Berkeley [u. a.] 1986.
- Herbert Beck, Peter C. Bol, Maraike Bückling (ed.), Ägypten Griechenland und Rom. Abwehr und Berührung, Frankfurt am Main 2005, S. 114-132.
- Andrea P.A. Belloli (ed.), Papers on the Amasis Painter and his World: Colloquium sponsored by the Getty Center for the History of Art and the Humanities and Symposium Sponsored by the J. Paul Getty Museum, Malibu Beach 1987.
- Jack Leonard Benson, Die Geschichte der korinthischen Vasen. Diss. Basel 1953.
- Jack Leonard Benson, Horse, Bird and Man. The Origins of Greek Painting, Amherst 1970.
- Ann Birchall, Attic Horse-Head Amphorae, JHS 92, 1972, S. 46-63.
- John Boardman, Athenian Black Figure Vases, London 1974.
- John Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit, Mainz 1981.
- John Boardman, Die Keramik der Antike, Freiburg 1985.
- John Boardman, Athenian Red Figure Vases. The Classical Period, London 1989.
- John Boardman, Early Greek Vase Painting, London 1998.
- David Boehringer, Heroenkulte in Griechenland von der geometrischen bis zur klassischen Zeit, [Diss. Freiburg 1998], Berlin 2001.
- Brigitte Borell-Seidel, Spätgeometrische Kreisornamente, in: Herbert A. Cahn, Erika Simon (ed.), Tainia: FS für Robert Hampe, Mainz 1980, S. 39-60.
- Eva-Maria Bossert, Gestempelte Verzierungen auf frühbronzezeitlichen Gefäßen, JdI 75, 1960, S. 1-16.
- Dietrich von Bothmer, The Painters of Tyrrhenian Vases, AJA 48, 1944.
- Dietrich von Bothmer, The Camtar Painter, Antike Kunst 2, 1959, S. 5-8.
- Dietrich von Bothmer, The Amasis Painter and his World: Vase-painting in Sixth-Century BC Athens, Malibu [u. a.] 1985.
- Clotilde A. Brokaw, The Development of the Protoattic Style, [Diss. New York 1950], Ann Arbor 1986.
- Clotilde A. Brokaw, Concurrent Styles in Late Geometric and Early Protoattic Vase Painting, AM 78, 1963, S. 63-73.
- Christine Bruns-Özgan, Lykische Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., Tübingen 1987.
- Walter Burkert, Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur, Heidelberg 1984.
- Walter Burkert, Die Griechen und der Orient. Von Homer bis zu den Magiern, München 2003.
- Ernst Buschor, Griechische Vasen, München 1940.
- Herbert A. Cahn, Erika Simon (ed.), Tainia: FS für Robert Hampe, Mainz 1980, S. 39-60.
- Andrew J. Clark, CVA The J. Paul Getty Museum, Malibu 1, Malibu 1988.
- John Nicholas Coldstream, Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and Their Chronology, London 1968.
- John Nicholas Coldstream, The Geometric Style: Birth of the Picture, in: Tom Rasmussen, Nigel Spivey, Looking at Greek Vases, Cambridge 1991.
- John Nicholas Coldstream, Geometric Greece 900-700 BC, London 2003.
- John Nicolas Coldstream, *The Long, Pictureless Hiatus*. Some Thoughts on Greek Figured Art Between Mycenaean Pictorial and Attic Geometric, in: Eva Rystedt, Berit Wells (ed.), Pictorial Pursuits. Figurative Painting on Mycenaean and Geometric Pottery. Papers from two Seminars at the Swedish Institute at Athens in 1999 and 2001, Stockholm 2006, S. 159-163.
- Alexander Conze, Melische Tongefäße, Leipzig 1862.
- Robert Manuel Cook, Fikellura Pottery, BSA 34, 1933-1934, S. 1-99.
- Robert Manuel Cook, Protoattic Pottery, BSA 35, 1934/35, S. 165-220.
- Robert Manuel Cook, Greek Painted Pottery, London 1997.

- Janice L. Crowley, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age*, Goterna 1989.
- Vincent Robin d'Arba Desborough, Richard V. Nicholls, Mervyn Popham: *An Euboean Centaur*, BSA 65, 1970, S. 21-30.
- Pericle Ducati, *Pontische Vasen*, Berlin 1932.
- Charles Dugas, *Exploration archéologique de Délos, Band X: Les vases de L'Héraion*, Paris 1928.
- Friedrich Dümmler, *Über eine Classe griechischer Vasen mit schwarzen Figuren*, RM 11, 1887, S.
- Thomas James Dunbabin, *The Greeks and Their Eastern Neighbours: Studies in the Relations between Greece and the Countries of the Near East in the Eighth and Seventh Centuries BC*, London 1957.
- Werner Ekschmitt, *Die Kykladen. Bronzezeit, Geometrische und Archaische Zeit*, Mainz 1993.
- Arne Furumark, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*, Stockholm 1941.
- Luca Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003.
- Peter W. Haider, *Griechen im Vorderen Orient und in Ägypten bis ca. 590 v. Chr.*, in: Christoph Ulf (ed.), *Wege zur Genese griechischer Identität. Die Bedeutung der früharchaischen Zeit*, Berlin 1996, S. 59-115.
- Konrad Hecht, *Der sogenannte Perspektivische Mäander. Vorkommen, Herkunft und Wesen eines tektonischen Ornamentes der Romanik*, Diss. Braunschweig 1945.
- Friedrich Hiller, *Untersuchung zur Ornamentik der attischen Vasen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, [unveröff.] Diss. München 1955.
- Nikolaus Himmelmann-Wildschütz, *Der Mäander auf geometrischen Gefäßen*, Marburger Winckelmann-Programm 1962.
- Jeffrey M. Hurwit, *The Art and Culture of Early Greece, 1100-480 BC*, Ithaca and London 1985.
- Jeffrey M. Hurwit, *Art, Poetry and the Polis*, in: Susan Langdon (ed.), *From Pasture to Polis. Art in the Age of Homer*, Columbia and London 1993, S.14-42.
- Sarah Anderson Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, Pennsylvania and London 1990.
- Hans Peter Isler, *Zur Hermeneutik früher griechischer Bilder*, in: Hans Peter Isler, Gérard Seiterle (ed.), *Zur Griechischen Kunst. FS Hansjörg Bloesch zum sechzigsten Geburtstag am 5. Juli 1972*, Bern 1973, S. 34-41.
- D. A. Jackson, *East Greek Influence on Attic Vases*, London 1976.
- Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin 1927.
- Hans Jantzen, *Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei*, in: Hans Jantzen, *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin 1951, S. 61-67. [Erstveröffentlichung: Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 1913.]
- Knud Friis Johansen, *Les Vases Sicyoniens*, Paris 1923.
- Hans Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch: Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform*. 2 Bde., Lausanne [u. a.] 1961.
- Peter Kahane, *Die Entwicklungsphasen der attisch-geometrischen Keramik*, AJA 44, 1940, S. 462-482.
- Peter Kahane, *Ikonologische Untersuchungen zur griechisch-geometrischen Kunst*, Antk 16, 1973, S. 115.
- Vassilios G. Kallipolitis, *Museo Nazionale Atene*, Novara 1970.
- Semni Karouzou: *The Amasis Painter*. Oxford 1956.
- Eleni Karydi, *Schwarzfigurige Lutrophoren im Kerameikos*, AM 78, 1963.
- Heinrich Klotz, *Die Entdeckung von Çatal Höyük. Der archäologische Jahrhundertfund*, München 1997.
- Jeroen Kluiver, *The Tyrrhenian Group of Black-Figure Vases from 570/565-545 BC*, Amsterdam 2003.
- Florian Knauß, *Der lineare Inselstil. Eine kykladische Keramikwerkstatt am Übergang von der spätgeometrischen zur archaischen Zeit*, [Diss. Saarbrücken 1992], Saarbrücken 1997.
- Günter Kopcke, Mary B. Moore (ed.), *Studies in Classical Art and Archeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, New York 1979, S. 1-16.
- Nota Kourou, *Attic and Atticizing Amphorae of the Protogeometric and Geometric Periods*, CVA Griechenland 8, Athen 2002.
- Bettina Kreuzer, *Untersuchungen zu den attischen Pferdekopfamphoren*, Babesch 73, 1998.
- Claus Krüger, *Der fliegende Vogel in der antiken Kunst bis zur klassischen Zeit*, Diss. Münster 1940.
- Karl Kübler, *Kerameikos IV: Neufunde aus der Nekropole des 11. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1943.
- Karl Kübler, *Altattische Malerei*, Tübingen 1950.
- Karl Kübler, *Kerameikos V,1: Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts. Tafelband*, Berlin 1954
- Karl Kübler, *Kerameikos VI,2: Die Nekropole des späten 8. bis frühen 6. Jahrhunderts*, Berlin 1970.
- Norbert Kunisch, *Ornamente geometrischer Vasen. Ein Kompendium*, Köln 1998.
- Emil Kunze, *Kretische Bronzereliefs*, Stuttgart 1931.
- Hanns Eberhard Langenfaß, *Hermonax. Untersuchungen zur Chronologie*, [Diss.] München 1972.
- Lars Olof Larsson, *Von allen Seiten gleich schön: Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Stockholm 1974.
- Irene S. Lemos, *The Protogeometric Aegean: The Archaeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford 2002.
- Dirk Lenz, *Vogel Darstellungen in der ägäischen und zyprischen Vasenmalerei des 12.-9. Jahrhunderts v. Chr. Untersuchungen zu Form und Inhalt*, Espelkamp 1995.

- Verena Limbrunner, Qualitative Kennzeichnung optischer Phänomene auf der Grundlage von deren Symmetrieeigenschaften ausgehend von einer Betrachtung des Quadrats als figuralem Prototyp [Diss. Regensburg 1999], Regensburg 2000.
- Edward Harrington Lockwood, Robert Hugh Macmillan, *Geometric Symmetry*, Cambridge 1978.
- Ludolf Malten, Das Pferd im Totenglauben, *JdI* 29, 1914, S. 179-255.
- Thomas Mannack, *Griechische Vasenmalerei*, Darmstadt 2002.
- Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst*, Band I: Die geometrische und die früharchaische Form, Frankfurt am Main 1950.
- Mary B. Moore, *Greek Geometric and Protoattic Pottery*, CVA USA 37 (The Metropolitan Museum of Art 5), New York 2004.
- Sarah P. Morris, *The Black and White Style. Athens and Aigina in the Orientalizing Period*, New Haven and London 1984.
- Cornelis W. Neef, *Protocorinthian Subgeometric Aryballoi*, Amsterdam 1987.
- Gerda Nottbohm, Der Meister der großen Dipylon-Amphora in Athen, *JdI* 58, 1943, S. 1-31.
- Lydia Palaiokrassa, Ein neues Gefäß des Nessos-Malers, *AM* 109, 1994, S. 1-10 Taf. 1,1.
- Charikleia Papadopoulou-Kanellopoulou, *Hiero tes Nymphes*, Athen 1997.
- Dimitrios Papastamos, *Melische Amphoren*, Münster 1970.
- Verena Paul-Zinserling, *Mediterrane Kunstlandschaften, Die Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität Jena*, *Antike Welt* 30, 1999.
- Humfrey G. G. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin 1933.
- Elizabeth Pemberton, The Beginning of Monumental Painting in Mainland Greece, in: Robert I. Curtis (ed.), *Studia Pompeiana & Classica*, FS Wilhelmina F. Jashemski, New Rochelle 1989, S. 181-197.
- Ernst Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Bd.I,1, München 1923.
- Edmond Pottier, *Vases antiques du Louvre*, Band II, Paris 1901.
- Tom Rasmussen, Corinthian and the Orientalising Phenomenon, in: Tom Rasmussen, Nigel Spivey, *Looking at Greek Vases*, Cambridge 1991.
- Jessica Rawson, *Chinese Ornament. The Lotus and the Dragon*, London 1984.
- Katerina Rhomiopoulou, *Lefkadia. Ancient Mieza*, Athen 1997.
- Gisela M. A. Richter, A New Early Attic Vase, *JHS* 32, 1912, S.370-384.
- Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985].
- Martin Robertson, *Griechische Malerei*, Genf 1959.
- Martin Robertson, *The Art of Vase-painting in Classical Athens*, Cambridge 1992.
- David M. Robinson, *Mosaics from Olynthos*, *AJA* 36, 1932, S. 20ff.
- David M. Robinson, *Excavations at Olynthus: Conducted by the Johns Hopkins University Expedition*, Bd. V, Baltimore [u. a.] 1933.
- Gerhart Rodenwaldt, *Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts*. Band II: Die Fresken des Palastes, Athen 1912.
- Claude Rolley, Une amphore inédite du peintre de la gorgone, *BCH* 85, 1961, S. 539-543.
- Otto Rubensohn, *Das Delion von Paros*, Wiesbaden 1962.
- Konrad Schauenburg, *Der Varresemaler in Kiel*, *JdI* 106, 1991.
- Konrad Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, Bd. I, Kiel 1999.
- Konrad Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, Bd. VI, Kiel 2003.
- Konrad Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, Bd. XI/XII, Kiel 2008.
- Ingeborg Scheibler, *Olpen und Amphoren des Gorgomalers*, *JdI* 76, 1961.
- Gerald P. Schaus, The Beginning of Greek Polychrome Painting, *JHS* 108, 1988, S. 107-117.
- Ingeborg Scheibler, *Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst*, Regensburg 1960.
- Ingeborg Scheibler, *Griechische Malerei der Antike*, München 1994.
- Bernhard Schweitzer, *Untersuchungen zur Chronologie der geometrischen Stile in Griechenland*, Karlsruhe 1917.
- Bernhard Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands. Frühe Formenwelt im Zeitalter Homers*, Köln 1969.
- Wolfgang Schiering, *Werkstätten orientalisierender Keramik auf Rhodos*, Berlin 1957.
- Hellmut Sichtermann, *Griechische Vasen in Unteritalien: aus der Sammlung Jatta in Ruvo*, Tübingen 1966.
- Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976.
- Mark Stansbury-O'Donnell, The Development of Geometric Pictorial Narrative as Discourse, in: Eva Rystedt, Berit Wells (ed.), *Pictorial Pursuits. Figurative Painting on Mycenaean and Geometric Pottery*. Papers from two Seminars at the Swedish Institute at Athens in 1999 and 2001, Stockholm 2006.
- Agnes Newhall Stillwell, Jack Leonard Benson et al., *Corinth XV,3: The Potter's Quarter – The Pottery*, Princeton 1984.
- Hermann Thiersch, *Tyrrhenische Amphoren*, Leipzig 1899.
- Arthur Dale Trendall, The mourning Niobe, *RA* 1972, S.309ff.
- Arthur Dale Trendall, Alexander Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia*, Oxford 1978.
- Arthur Dale Trendall, Alexander Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia*, Bd.II, Oxford 1982.

- Arthur Dale Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, London 1989.
- Eugene Vanderpool, *The Rectangular Rock-Cut Shaft*, *Hesperia* 7, 1938.
- Milada Vilímková (ed.), *Sammlung Paula Fořtová-Šamalová, Das ägyptische Ornament*, Prag 1963.
- Christa Vogelpohl, *Zur Ornamentik der griechischen Vasen des siebenten Jahrhunderts v. Chr.* [Diss. München 1968], München 1972.
- Elena Walter-Karydi, *Samische Gefäße des 6. Jahrhunderts v. Chr.* [Samos VI 1], Bonn 1973.
- Dorothy K. Washburn, Donald W. Crowe, *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle and London 1988.
- Max Wegner, *Euthymides und Euphronios*, Münster 1979.
- Saul S. Weinberg (ed.), *The Aegean and the Near East: Studies Presented to Hetty Goldman on the Occasion of her Seventy-Fifth Birthday*, New York 1956.
- Georg Wilke, *Spiral-Mäander-Keramik und Gefäßmalerei der Hellenen und Thraker*, Würzburg 1910.
- Photini Zaphiropoulou, *La Céramique melienne*, Athen 2003.
- Peter Zazoff, Christoph Höcker, L. Schneider, *Zur thrakischen Kunst im Frühhellenismus*, AA 1985, S. 638ff.

7. Die römische Wandmalerei

Unter dem Terminus *römische* oder *römisch-kampanische Wandmalerei* werden gewöhnlich sämtliche Wandmalereien zusammengefasst, die im römischen Reich vom 3. Jhd. v. Chr. bis zur Spätantike entstanden sind. Während dieses Zeitraums wird die Wandmalerei in zahlreichen öffentlichen und privaten Bauten eingesetzt, in Tempeln ebenso wie in unterschiedlichen Räumen³⁸⁵⁷ von privaten Villen und Wohnhäusern, aber auch in Grabstätten. Die beiden wichtigsten Fundorte für römische Wandmalereien sind die kampanischen Städte Pompeji und Herculaneum, die durch den Vesuvausbruch im Jahr 79 n. Chr. verschüttet und erst am Ende des 16. Jahrhunderts wiederentdeckt wurden. Systematische Grabungen setzen 1735 in Herculaneum und zehn Jahre später in Pompeji ein. Da für die vorliegende Untersuchung jedoch vor allem die Dekore von Bedeutung sind, die eventuell auch noch [oder bereits wieder] für die italienischen Maler seit dem frühen Trecento, insbesondere für die italienischen Maler der Früh- und Hochrenaissance, zugänglich waren, wird bei der Darstellung der strukturellen Entwicklung der römischen³⁸⁵⁸ Wandmalerei – wenn die Fundsituation es gestattet – auf stadtrömische Dekore zurückgegriffen. Um möglichst genau die Veränderungen beobachten zu können, sollen in der Regel Dekore von analog großen und daher vermutlich auch von analog genutzten Räumen behandelt werden. In diesem Zusammenhang bieten sich die Analysen der Raumdekore der relativ kleinen Cubicula an; zum einen, weil zahlreiche dieser dekorierten Räume in den unterschiedlichen Stilphasen erhalten sind, zum anderen, weil die kleinen Schlafräume am ehesten nach dem Geschmack der Besitzer und weniger gemäß einer offiziellen Doktrin des Dekorativen ausgestattet sein dürften. Nur wenn wichtige stilistische Entwicklungen zuerst in Räumen mit anderen Funktionen nachgewiesen werden können, soll auf andere Raumformen zurückgegriffen werden. Dies wird zunehmend bei den Dekoren der späten Stilphasen der Fall sein. In der spätantiken Phase im dritten und vierten nachchristlichen Jahrhundert tritt darüber hinaus die Schwierigkeit auf, dass sich die erhaltenen stadtrömischen Dekore weitgehend auf die Ausmalung von Katakomben beschränken. Daher muss in dieser letzten Phase der römischen Wandmalerei auf einige wichtige erhaltene provinzialrömische Dekore zurückgegriffen werden.

³⁸⁵⁷ Dazu gehören Räume mit repräsentativer Funktion ebenso wie private Cubicula.

³⁸⁵⁸ Da bereits der Begriff *römische Wandmalerei* als übergreifender Begriff im Sinne von *römischer Antike* sämtliche antiken Wandmalereien auf dem Boden des gesamten römischen Reiches umfasst, wird in der vorliegenden Untersuchung auf die Verwendung des Terminus *römisch-campanische Wandmalerei* verzichtet.

Obwohl der Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung auf der Gattung der Malerei liegt, werden in dem folgenden Abschnitt bei der Behandlung von Deckendekoren auch rein stuckierte Dekore oder Mischformen berücksichtigt. Dies geschieht zunächst aus dem Grund, da die Deckendekore sowohl formal als auch strukturell zunehmend in einer engeren Beziehung zum freskierten Wanddekor stehen. Darüber hinaus haben sich zahlreiche Zeichnungen von Teilen dieser Dekore erhalten, da insbesondere die Deckendekore für die römischen Maler bei ihren Besuchen in der Domus Aurea aufgrund der zugeschütteten unteren Raumbereiche gut sichtbar waren und daher zeichneten sie einzelne Motive oder die gesamten Deckenstrukturen häufig. Die angefertigten Skizzen dienten ihnen später als Anregung für eigene Dekorentwürfe. Das Interesse an den antiken stuckierten Dekoren lässt sich auch daran messen, wie sehr man sich zu Beginn des Cinquecento bemühte, die Zusammensetzung des antiken Stucks zu entschlüsseln, was schließlich Giovanni da Udine (1487-1564) gelang.

Auch die wichtigsten Strukturen von Fußbodendekoren, die im Mosaik ausgeführt wurden, sollen eine kurze Erwähnung finden; zum einen, um eventuelle strukturelle Korrespondenzen mit den Wand- und Deckendekoren aufzeigen zu können, zum anderen deshalb, um die römisch-campanischen Anfänge einer weiteren dekorativen Gattung zu verfolgen. Mosaik werden in den Dekoren des vierten Stils zunehmend auch in funktional bestimmten Wand- und Deckenbereichen eingesetzt und entwickeln sich schließlich in den frühchristlichen und byzantinischen Dekoren zur wichtigsten Gattung für die dekorative Ausgestaltung von Innenräumen innerhalb von Sakralbauten.

7.1. Die Einteilung der Malstile nach Mau

Die Einteilung der unterschiedlichen Malstile – wobei man unter einem Stil in diesem Zusammenhang eine Zusammenfassung von größeren Gruppen von Wandgliederungen nach typologischen Gesichtspunkten³⁸⁵⁹ versteht,³⁸⁶⁰ – erfolgte für die pompejanischen Wanddekore 1882 durch Mau³⁸⁶¹, der deswegen auch von den vier pompejanischen Stilen sprach. Dekorationen

³⁸⁵⁹ Zu diesen typologischen Gesichtspunkten zählen ein analoges figural darstellendes bzw. motivisches sowie ein analoges rein ornamentales oder gemischt ornamental-figural darstellendes Repertoire. Der typologische Gesichtspunkt impliziert auch, dass es sich nicht um einen bestimmten Zeitraum handelt, sondern dass diese bestimmte Dekorform auch zu einem späteren Zeitpunkt noch verwendet werden kann.

³⁸⁶⁰ Siehe dazu: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 14.

³⁸⁶¹ August Mau, *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin 1882. Die Kategorien für seine Klassifizierung leitet Mau von der Vitruv-Stelle [De Architectura 7.5.1-3] ab, in der Vitruv die Entwicklung der Wandmalerei beschreibt. Die Textstelle bei Vitruv bildet zusammen mit Buch 35 der *Naturalis Historia* von Plinius dem Älteren das wichtigste antike schriftliche Zeugnis zur Geschichte der römischen Malerei; siehe dazu auch: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 67-70.

im ersten Stil setzen in Italien im zweiten, eventuell auch schon im dritten vorchristlichen Jahrhundert ein.³⁸⁶² In den erhaltenen Wanddekoren in Pompeji lässt sich eine Verbreitung dieses Stils in einer aufwendigen Form im Laufe des zweiten Jahrhunderts nachweisen.

Aufgrund neuerer archäologischer Funde im Bereich des östlichen Mittelmeers hat sich herausgestellt, dass eine der italischen Variante analoge Version des ersten Stils bereits seit dem Ende des 5. Jahrhunderts und während der gesamten Zeit des Hellenismus in Gebieten, die von der griechischen Kultur beeinflusst wurden, als Wanddekor auftritt.³⁸⁶³ Dieser Stil wird in den neueren Untersuchungen meist als *hellenistischer Inkrustations- oder Strukturstil* bezeichnet.³⁸⁶⁴ Andere Forscher weiten hingegen auch den Begriff des ersten Stils auf hellenistische Wanddekore aus, wobei sie das Attribut *pompejanisch* bzw. *römisch* bei der Bezeichnung der vier Stile weglassen.³⁸⁶⁵

Der Beginn der Wanddekorationen im zweiten Stil lässt sich zuerst in Rom in den Dekoren der Casa dei Grifi nachweisen und wird aufgrund des Mauerwerks dieses Hauses in das Jahrzehnt zwischen 100-90 v. Chr. datiert.³⁸⁶⁶ Der dritte Stil, der die Wanddekorationen der iulisch-claudischen Zeit prägt, setzt ungefähr 20 v. Chr. ein³⁸⁶⁷ und wird zwischen 40 und 50 n. Chr.

³⁸⁶² Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 9.

³⁸⁶³ Wanddekorationen des sogenannten ersten Stils lassen sich von Sizilien bis nach Ägypten und bis zur Krim nachweisen: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 21; siehe dazu auch: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 70. Auch in den Dekoren der etruskischen Gräber finden sich analoge Dekorformen; siehe dazu u. a. Alessandro Naso, *Architetture dipinte. Decorazioni parietali non figurate nelle tombe a camera dell'Etruria meridionale* (VII-V sec. a. C.), Rom 1996.

³⁸⁶⁴ Die Bezeichnungen für derartige Wanddekore im griechischen Bereich variieren vom *hellenistischem Strukturstil*, einem Begriff der 1919 von Rostovzeff [Michail Rostovzeff, *JHS* 39, 1919, S. 144ff.] für hellenistische Wandbemalungen in Priene, Alexandria und Delos geprägt wurde, dem Begriff *Zonenstil*, der ebenfalls 1919 für alexandrinische Wanddekore von Pagenstecher [Nekropolis 1919, S. 170ff.] eingeführt wurde, bis hin zu dem Begriff *masonry style*, der 1965 von Dawson [Christofer M. Dawson, *Romano-Campanian Mythological Landscape Painting*, 1965, S. 69] geprägt wurde. 1990 propagiert Tarditi [Ch. Tarditi, *Xenia* 20, 1990, S. 23ff.] in Bezug auf die Benennung eine Trennung der pompejanischen Dekorationen von den übrigen hellenistischen: Alle Dekorationen ohne erhabene Elemente und ohne die Wiedergabe eines Maueraufbaus sollen die Bezeichnung *Zonenstil* erhalten, alle übrigen die Bezeichnungen *Strukturstil*, den sie noch einmal in zwei Phasen unterteilt. Zur ausführlichen Darstellung der Entwicklung dieser Termini siehe vor allem: Elke Kather, *Hellenistische Wanddekorationen* [Diss.] Marburg 1992, S. 8-15. Kather entschließt sich, für den Begriff *Strukturstil* den Begriff *Mauerwerkstil* zu verwenden, unterscheidet jedoch davon einen *Zonenstil*, wobei sie gleichzeitig davor warnt, dass in der neueren Literatur eine Vermischung der beiden Termini stattfindet: Elke Kather, *Hellenistische Wanddekorationen* [Diss.] Marburg 1992, S. 15. Mielsch hingegen verwendet 2001 wieder den Terminus *erster Stil* auch für östliche Wanddekore: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 21. Mit dem Begriff *Inkrustationsstil* oder *Strukturstil* für die hellenistischen Dekore arbeiten jedoch wieder: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 67. Die vorliegende Untersuchung, deren Schwerpunkt auf der Analyse römischer Wandmalereien liegt, folgt der Terminologie von Mielsch.

³⁸⁶⁵ Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 21.

³⁸⁶⁶ Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 213.

³⁸⁶⁷ Umberto Pappalardo, *Der dritte Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 223.

vom vierten Stil abgelöst. Dieser *letzte pompejanische Stil*³⁸⁶⁸ umfasst den größten Teil der gemalten Dekorationen der städtischen Gebäude in Pompeji und Herculaneum, die in diesem Gebiet meist zwischen dem ersten Ausbruch des Vesuvs im Jahr 62 n. Chr. und dem großen Vesuvausbruch im Jahr 79 n. Chr. entstanden sind.³⁸⁶⁹ Früher als in den kampanischen Städten finden sich grundlegende dekorative Komponenten des vierten Stils in den römischen Palastbauten Neros, der Domus Transitoria und der Domus Aurea³⁸⁷⁰, doch steht eine genaue Datierung der Domus Aurea aufgrund einer vollständigen Analyse ihrer Bauten noch aus.³⁸⁷¹ Auch in der Zeit nach dem Vesuvausbruch im Jahr 79 n. Chr., der die beiden Städte am Vesuv, Pompeji und Herculaneum, mit einem konservierenden Aschenregen bedeckte und daher auch zum abrupten Ende der Wanddekore in den beiden Städten führte, finden sich noch bis gegen Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts im italischen Bereich Dekore mit Tendenzen, die den kampanischen Dekoren im vierten pompejanischen Stil analog sind.³⁸⁷² Raumdekore der hohen und späten Kaiserzeit werden jedoch – falls eine genauere Datierung möglich ist – in der Regel lediglich nach dem Zeitpunkt ihrer Entstehung und nicht in Bezug auf die Realisierung eines der vier pompejanischen Stile eingeordnet. Man bezeichnet sie nach den Kaisern, unter denen sie entstanden sind, da diese Dekore häufig sehr heterogen gestaltet sind und mitunter sogar dekorative Elemente aus zwei oder sogar drei der pompejanischen Stile enthalten.³⁸⁷³ Die letzten erhaltenen Wanddekorationen innerhalb der römischen Reichsgrenzen stammen überwiegend aus christlichen Katakomben des späten vierten nachchristlichen Jahrhunderts. Nachdem das Christentum unter Kaiser Theodosius (347-395) im Jahr 392 n. Chr. Staatsreligion wird, lassen sich nur noch wenige weitere Begräbnisse in den Katakomben nachweisen und spätestens nach der Plünderung Roms durch die Westgoten im Jahr 410 n. Chr. werden in Rom

³⁸⁶⁸ So lautet der Titel von Cerulli zu ihrer Abhandlung über den vierten Stil: Giuseppina Cerulli Irelli, Der letzte pompejanische Stil, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 233.

³⁸⁶⁹ Giuseppina Cerulli Irelli, Der letzte pompejanische Stil, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 234.

³⁸⁷⁰ Harald Mielsch, Römische Wandmalerei, Darmstadt 2001, S. 81; zu den Dekoren der Domus Aurea siehe vor allem: Irene Iacopi, Domus Aurea, Rom 1999.

³⁸⁷¹ Giuseppina Cerulli Irelli, Der letzte pompejanische Stil, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 234.

³⁸⁷² Harald Mielsch, Römische Wandmalerei, Darmstadt 2001, S. 92.

³⁸⁷³ Die nachpompejanischen Phasen der römischen Wandmalerei werden in folgende Perioden unterteilt:

1. Hadrianische Wandmalerei (ca. 117-140 n. Chr.), die sich durch einen Rückgriff auf den 2. Stil auszeichnet – 2. Antoninische Wandmalerei (ca. 140-180 n. Chr.), die insbesondere wichtige Komponenten des 3. Stils verwendet – 3. Spätantoninisch-severische Wandmalerei (ca. 180-240 n. Chr.) stellt einen Bruch mit den vorherigen Phasen dar. Am ehesten lassen sich diese Wandmalereien als vereinfachte Versionen des vierten Stils begreifen. Die meisten erhaltenen Malereien dieser Stilphase sind Katakombenmalereien. – 4. Die Wandmalereien des späten dritten und vierten nachchristlichen Jahrhunderts zeigen häufig ein rot-grünes Rastersystem mit einer Reduktion der Ornamentik oder endlose Wiederholungen von Mustern im Sinn eines Tapetendekors. Nach dem Beginn des fünften nachchristlichen Jahrhunderts sind – trotz entgegengesetzter literarischer Zeugnisse – keine Dekore aus Wohnhäusern mehr erhalten. Für alle Phasen der römischen Wandmalerei gilt, dass die Entwicklung in den römischen Provinzen sehr unterschiedlich vor sich geht.

keine weiteren Katakomben-Kammern mehr angelegt und daher finden sich auch keine neuen Ausmalungen mehr.³⁸⁷⁴ Auch Raumdekore aus Wohnhäusern dieser Zeit wurden bis heute nicht entdeckt, obwohl sie literarisch bezeugt sind. An die Stelle von Dekoren in Privatbauten tritt seit dem fünften Jahrhundert vermehrt die bereits seit dem Mailänder Toleranzedikt von 313 n. Chr. einsetzende malerische Ausschmückung von neu errichteten Sakralbauten, die jedoch gegenüber den Mosaiken³⁸⁷⁵ zunehmend an Bedeutung verliert.³⁸⁷⁶

7.1.1. Der Übergang vom vorgetäuschten Mauerwerk zu polychromen Flächenmustern: der erste Stil³⁸⁷⁷

Da im ersten Stil nur selten kleinformatige Figuren in das Dekor aufgenommen werden und sich daher für eine Untersuchung über die Verbindung zwischen Ornament und Figur nur wenige Anhaltspunkte finden lassen, sollen die Dekore des ersten Stils nur kurz behandelt und in Bezug auf eventuell vorhandene symmetrische Valenzen untersucht werden.

Vorläufer dieses Stils, der sich meist³⁸⁷⁸ durch eine stuckierte und damit reliefierte Nachahmung von architektonischen Strukturen der Außenmauern auf den Innenwänden abzeichnet³⁸⁷⁹, konnten etwa seit dem ersten Viertel des 4. Jahrhunderts vor Christus in einigen griechischen Wandfragmenten nachgewiesen werden.³⁸⁸⁰ Hinsichtlich der Farbgebung in diesen Fragmenten hat es den Anschein, dass sich die ausgewählten Farben an den ursprünglichen Farben der unterschiedlichen vorgetäuschten Steine bzw. Ziegel orientieren, sodass – zumindest in den Anfängen dieser Stilphase – von darstellenden Farbwerten auszugehen ist.³⁸⁸¹

³⁸⁷⁴ Zur Katakombenmalerei siehe vor allem: Vincenzo Ficocchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni (ed.), *Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*, Darmstadt 2000.

³⁸⁷⁵ Zu den frühchristlichen sakralen musivischen Dekoren siehe vor allem: Carlo Bertelli (ed.), *Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Freiburg und Basel 1989, S. 45-100; siehe dazu auch: Roger Ling, *Ancient Mosaics*, London 1998, S. 101ff.

³⁸⁷⁶ Zu frühen freskierten Kirchendekoren siehe vor allem: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004; und: Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century*, London 1977, Taf. VII-VIII; zur spätantiken Malerei siehe auch: Wladimiro Dorigo, *Late Roman Painting. A Study of Pictorial Records 30 BC – AD 500*, London 1971; und: Gérald Gassiot-Talabot, *Römische und frühchristliche Malerei*, Lausanne 1966, S. 71-96.

³⁸⁷⁷ Zum ersten Stil in Pompeji siehe vor allem: Anne Laidlaw, *The first Style in Pompeii: Painting and Architecture*, Rom 1985.

³⁸⁷⁸ Im sogenannten Zonenstil findet jedoch lediglich eine Bemalung statt und keine Stuckierung.

³⁸⁷⁹ D. h. den ersten Stil zeichnen – im Gegensatz zu den übrigen Stilen – dreidimensionale Formen im Dekor aus; siehe dazu: Anne Laidlaw, *Der erste Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 205.

³⁸⁸⁰ Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 12.

³⁸⁸¹ Dies gilt insbesondere für die Wanddekorationen des späten zweiten und des frühen ersten Jahrhunderts auf Delos.

7.1.1.1. Die Wanddekorationen im sogenannten ersten Stil

Abgesehen von einem oder zwei Friesbändern im mittleren Wandbereich, in denen sich figurale Darstellungen befinden können³⁸⁸², besteht das Wanddekor aus orthogonalen aneinandergesetzten farbigen Flächen, die innerhalb einer rahmenden rasterförmigen stuckierten Struktur, die pseudoarchitektonisch gestaltet ist, über- und nebeneinander auf der Wand angeordnet sind. Ein konsequentes Gliederungsprinzip findet sich in den frühen Wanddekoren noch nicht. Über einer zunächst noch ungehindert umlaufenden niedrigen Sockelzone folgt die sogenannte Orthostatenzone, in der sich häufig hochoblonge Orthostatenplatten – lediglich getrennt durch schmale, farblich davon unterschiedene vertikale Zonen – aneinanderreihen. Je höher die Orthostaten sind, desto stärker ist der Eindruck einer vertikalen Dominanz, den diese Dekorzone im Auge des Betrachters hinterlässt. In den übrigen Wandbereichen halten sich aufgrund der mehrfach horizontal übereinanderliegenden orthogonalen Farbflächen, die als vorgetäuschte Quaderreihen nur über eine geringe Höhe verfügen, vertikale und horizontale Ausrichtung des Dekors im Auge des Betrachters die Waage. Je polychromer diese Quader vortäuschende Zone gestaltet ist und je mehr die einzelnen Farbflächen dadurch an darstellendem Farbwert verlieren³⁸⁸³, desto deutlicher wird der dekorative Charakter des Dekors insgesamt.

Eine besondere Stellung in Bezug auf die dekorative Ausbildung des Wanddekors nimmt der Fries ein, der als durchgehendes Band – häufig horizontal durch ein oder mehrere rein ornamentale Bänder, z. B. durch einen Astragal, ein Flechtband oder einen Eierstab flankiert – etwa in Augenhöhe des Betrachters über der Orthostatenzone verläuft. Die Frieszone kann lediglich eine vorgetäuschte Marmorierung in einem auffälligen Farbton³⁸⁸⁴ aufweisen, aber auch mit einem vegetabilen Rankenfries³⁸⁸⁵ oder mit einem Figurenfries bedeckt sein. Darüber hinaus können – dies gilt insbesondere für Dekore im italischen und sizilischen Bereich – die Friese, z. B. Mäanderfriese oder vegetabile Friese, nicht nur gemalt, sondern auch reliefiert sein.³⁸⁸⁶

Im Vergleich zu den Dekoren, die im östlichen Mittelmeerraum entstanden sind, zeichnen sich die Dekore in Pompeji und Herculaneum durch einige Besonderheiten aus. So fällt in diesen

³⁸⁸² In wenigstens drei Dekorationen des ersten Stils lassen sich auch in Pompeji figural darstellende Szenen mit reliefierten Elementen nachweisen, welche eine analoge Position besetzen wie die Figuren in den gemalten Friesen in Delos. Siehe dazu: Anne Laidlaw, *Der erste Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 209 f. Abb. 10-12; zu den Dekoren in Delos siehe vor allem: Philippe Bruneau et al. (ed.), *Delos. Il sacrée et ville cosmopolite*, Paris 1996, S. 72f.

³⁸⁸³ Selbst wenn die Farbe einzelner Quaderflächen noch einen darstellenden Farbwert besitzt, verliert dieser im Kontext der farblichen Eigenwerte der angrenzenden Quaderflächen weitgehend seinen darstellenden Farbwert.

³⁸⁸⁴ Die Quaderblöcke können mit roter, gelber oder schwarzer Farbe bedeckt sein und werden in einer unterschiedlichen Farbe konturiert.

³⁸⁸⁵ Auch in den vegetabilen Rankenfriesen können kleinformatige anthropomorphe oder zoomorphe Figuren und häufig auch anthropomorph-vegetabile Mischwesen eingestellt sein.

³⁸⁸⁶ Diese Variante findet sich jedoch weder in Dekoren in Pompeji noch in Dekoren in Herculaneum; siehe dazu: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 13.

Dekoren die Sockelzone, die in der Regel nicht reliefiert ist, wesentlich höher aus als in den östlichen Dekoren³⁸⁸⁷, sodass die Orthostatenzone – trotz einer eventuellen Reduzierung der Höhe der einzelnen Orthostatenplatten – bis hinauf in den mittleren Wandbereich verschoben wird. Da nun die Orthostaten anstelle des Frieses auf Augenhöhe des Betrachters liegen, entwickeln sie sich in den pompejanischen Dekoren allmählich zur dominanten Dekorzone, während das Dekor der Frieszone an Bedeutung verliert, was sich auch an den niedrigen Höhen der Friese oder mitunter auch an dem Verzicht auf eine Frieszone ablesen lässt.³⁸⁸⁸ Stattdessen wird der obere Abschluss der Orthostatenzone durch mehrere ornamentale Bänder betont.³⁸⁸⁹ Mitunter sind auch die einzelnen Orthostaten selbst von einem gerahmten Band umgeben.³⁸⁹⁰ Sowohl aufgrund der nicht reliefierten, flachen Angabe der Sockelzone als auch aufgrund der Verschiebung der Orthostatenzone in den mittleren Bereich der Wand verlieren die Orthostaten ihre traditionelle Funktion als stützende Elemente und damit auch den Aspekt der Vertikalität im Auge des Betrachters. Gleichzeitig nimmt jedoch aufgrund der Relation zwischen der oberen Begrenzung der Orthostaten und der Augenhöhe des Betrachters deren Bedeutung als dekoratives Element zu. In Bezug auf den vertikalen Aspekt des Wanddekors insgesamt wird die Vertikalität durch vorspringende Pilaster verstärkt, die direkt über dem Fußboden ansetzen und nicht nur die Orthostaten, sondern auch die darunterliegende Sockelzone unterteilen.³⁸⁹¹ Insgesamt betrachtet führen die strukturellen Veränderungen in den pompejanischen Dekoren des ersten Stils zur Ausbildung einer horizontalen Dreiteilung der Wand mit einer Sockelzone, einer Mittelzone, die sich aus einer Reihung von Orthostaten zusammensetzt, und einer Oberwand, deren Abschluss eine Profilleiste und darüber ein Zahnschnittgesims bilden. Die Mittelzone entwickelt sich zur höchsten Zone, wohingegen sich die Höhen von Sockelzone und Oberwand in etwa entsprechen.³⁸⁹²

³⁸⁸⁷ In den Wanddekoren von Delos nimmt eine niedrige Plinthe zusammen mit darüberliegenden, fast quadratischen Orthostaten etwa die gleiche Höhe ein wie allein die Sockelzone in den pompejanischen Dekoren; siehe dazu: Anne Laidlaw, *The first Style in Pompeii: Painting and Architecture*, Rom 1985, S. 35.

³⁸⁸⁸ Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 92; siehe dazu auch die Abbildung einer rekonstruierten Wanddekoration aus Pompeji IX 3,2 bei: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, Taf. IA; siehe dazu auch die Abbildung der Nordwand des Tablinums aus dem Haus des Sallust bei: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, Taf. IB.

³⁸⁸⁹ Dieses ist in den östlichen Dekoren nicht üblich; siehe dazu: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 15.

³⁸⁹⁰ Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 15.

³⁸⁹¹ Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 72.

³⁸⁹² In den Dekoren der delischen Häuser hingegen nimmt die Sockelzone nur eine sehr geringe Höhe ein, sodass sich der Fries in Augenhöhe befindet; siehe dazu vor allem: Anne Laidlaw, *Der erste Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 210.

Bedeutet bereits die Intention, die Oberflächenformen sowie die bauplastischen Komponenten von den Außenseiten einer monumentalen Steinarchitektur in stuckierter Form unter vorwiegend dekorativen Gesichtspunkten auf den Innenwänden eines Raumes zu applizieren, einen Bruch mit einer streng tektonischen Auffassung, so verstärken darüber hinaus noch mehrere Komponenten den dekorativen Aspekt.³⁸⁹³ Zunächst stellen die durch alle Wandzonen hindurchgehenden Pilaster einen wichtigen Schritt für eine Vereinheitlichung des Dekors in Bezug auf ein vertikales Rastersystem dar, das sich in analoger Weise auf sämtliche Wände erstreckt. Gleichzeitig verhindern zahlreiche, auf unterschiedlichen Höhen sitzende Gesimse im Auge des Betrachters die Ausbildung eines glaubwürdigen tragenden und lastenden architektonisches Systems. Das tektonische Prinzip wird darüber hinaus häufig durch einen rhythmischen Wechsel zwischen breiten und schmalen Orthostaten sowie durch die abgesetzten Rahmungen der einzelnen Orthostaten herabgesetzt.

Diese Inkohärenz in Bezug auf eine stringente Tektonik wird durch die farbige Gestaltung der pompejanischen Dekore noch gefördert. Dies stellt einen Gegensatz zu den östlichen dekoren dar. Dort betont die Farbe in den einzelnen Dekorzonen in der Regel die strukturelle Logik. So wählt man für für sämtliche Orthostaten die gleiche Farbe. Darüber hinaus setzt man entweder eine Farbe für sämtliche Reihen des vorgetäuschten Mauerwerks ein oder wählt zumindest jeweils nur eine Farbe für eine Reihe. In den pompejanischen Dekoren hingegen beginnt man auch innerhalb einer Reihe die Farben zu wechseln. Dies erzeugt zunächst im Auge des Betrachters den Eindruck von Unordnung und mangelnder Einheit. Lässt er sich jedoch auf die Farbführung ein, so eröffnen sich ihm neue dekorative Schemata, denn häufig findet er die gleiche Farbe in der darüberliegenden Reihe nicht im direkt darüberliegenden Feld, sondern in den beiden diagonal nach links oder nach rechts versetzten Feldern, sodass in seiner Wahrnehmung ein Zickzackmuster entsteht.³⁸⁹⁴ Die konsequente Fortsetzung derartiger Muster bedingt, dass der Rapport unbehindert über die Grenzen der Wand hinweg auf der sich anschließenden Wand weiterläuft. Damit entfällt die Begrenzung eines einheitlichen Dekorschemas auf eine Wand. Stattdessen vereinfacht man die gegeneinander versetzten orthogonalen Flächen, jeweils mit eigenen vertikalen Fugenlinien, die noch an eine Steinkonstruktion erinnern, allmählich zu

³⁸⁹³ In den östlichen Dekoren wird der dekorative Aspekt insbesondere durch die Höhe der Figuren im Fries gefördert, wobei der Fries nicht nur durch seine Position in Augenhöhe, sondern auch durch die plastisch hervorgehobenen, ihn flankierenden ornamentalen Bänder im Auge des Betrachters an Bedeutung gewinnt. Dies trägt dazu bei, dass der Rest des Wanddekors sich jeglicher strukturalen Signifikanz entledigt und lediglich zu einer Folie für die figuralen Darstellungen des Frieses wird; siehe dazu auch: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 13.

³⁸⁹⁴ Siehe dazu die Abbildung der nördlichen Wand des Tabliniums in der Casa di Sallusto [Pompeji VI 2,4], die vermutlich am Ende des 2. oder zu Beginn des 1. Jahrhunderts v. Chr. entstanden ist, bei: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, Taf. IB.

rasterförmigen Musterformationen, deren farbige Flächen aufgrund einer analogen Farbigkeit die beiden aneinanderstoßenden Fugen in einer Ecke überwinden und zu einem ornamentalen Element zusammenwachsen und sich als Teil eines fortlaufenden ornamentalen Rapportes innerhalb eines rasterförmigen Systems konstituieren.³⁸⁹⁵ Dieses Verfahren stellt einen wichtigen Unterschied zwischen den östlichen und den pompejanischen Dekoren dar, denn in den östlichen Dekoren³⁸⁹⁶ erfährt stets jede Wand in Bezug auf ihr Dekor eine eigene Behandlung.³⁸⁹⁷ Eine weitere Tendenz zur Vereinheitlichung des Dekors über die Grenzen der einzelnen Wand hinweg stellt die bilateralsymmetrische Spiegelung eines Wanddekors dar, ein dekoratives Verfahren, das sich etwa gleichzeitig mit dem Auftreten des umlaufenden Rapportes nachweisen lässt.³⁸⁹⁸ Beide Methoden, die farbliche ebenso wie die symmetrische Gestaltung, tragen dazu bei, dass der Betrachter mit Hilfe des Dekors den Raum als eine in sich geschlossene Form wahrnehmen kann, die ihn umgibt. Jedoch geschieht dies nur, wenn der Betrachter sich dreht und wendet, denn das Dekor ist auf ihn bezogen und eröffnet ihm die analoge Gestaltung nur, wenn er bereit ist, das Umbiegen des Dekors durch eine Wendung des Körpers oder zumindest des Kopfes zu verfolgen. Dieses Gefühl der Einheit des Raumes wird durch die in den Ecken durchlaufenden stuckierten Gesimse noch verstärkt.³⁸⁹⁹

Die hohe Bedeutung, welche der Farbe in den pompejanischen Dekoren des ersten Stils zukommt, zeigt sich mitunter auch bei der Gestaltung von Orthostaten, deren vorgetäuschte Marmorierung dazu genutzt wird, um mit Hilfe gezielt gesetzter farbiger Flecken im Auge des Betrachters die Umrisse eines bestimmten Gegenstandes hervorzurufen. Farbe, die im Bereich der orthogonalen Felder dazu genutzt wird, um Formen zu verändern, wird in den marmorierten

³⁸⁹⁵ Diese umlaufende Ornamentalisierung des Dekors wird durch umlaufende abstrakte Muster im Bereich der Sockelzone unterstützt; siehe dazu u. a. die Abbildung des Details der Sockelzone mit einem perspektivischen Würfelmuster im Tablinum des Haus des Faun [Pomp. VI 16,26], ein Dekor aus dem späten zweiten oder dem frühen ersten Jahrhundert vor Christus, bei: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 17 Abb. 12.

³⁸⁹⁶ Zu den griechischen Wanddekoren siehe vor allem: Andreas Andreou, *Griechische Wanddekorationen*, [Diss.] Mainz 1988. Lediglich einer der sieben von Andreou herausgearbeiteten Typen, der Typus VII, zeigt eine figurliche Malerei im Fries: Andreas Andreou, *Griechische Wanddekorationen*, [Diss.] Mainz 1988, S. 269.

³⁸⁹⁷ Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 70. Nach Laidlaw wird die allgemeine Symmetrie in den östlichen Dekoren von den Orthostaten bestimmt. Es ist gleichgültig, wie viele Orthostaten eine Wand aufweist. Jeweils der erste oder der letzte Orthostat in einer Reihe ist halb so breit wie die anderen und gibt die Breite für die isodome Anordnung der Rechtecke in den oberen Schichten vor. Nur der Fries in der Zone oberhalb der Orthostaten setzt sich meist auf den angrenzenden Wänden fort. Hingegen entwickeln die orthogonalen Felder in der Haupt- und in der Oberzone der Wand am Ende jeder Wand vertikale Stoßfugen, egal ob sie ihre übliche Breite erreicht haben oder nicht. Siehe dazu vor allem: Anne Laidlaw, *Der erste Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 210; siehe dazu die Abbildung bei: Anne Laidlaw, *The first Style in Pompeii: Painting and Architecture*, Rom 1985, S. 36 Abb. 8 und Taf. 52b. Da nur ein Orthostat verkürzt wird, zeichnet sich das Dekor jeder Wand insgesamt durch keinerlei symmetrische Valenzen aus.

³⁸⁹⁸ Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 12.

³⁸⁹⁹ Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 16.

Feldern dazu eingesetzt, um Formen zu erzeugen.³⁹⁰⁰ Derartige Phänomene lassen sich in den bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt erfassten östlichen Dekoren nicht feststellen. So scheint es – in Verbindung mit einer Tendenz zur Symmetrisierung, die sich in einer axialen Spiegelung der Wände sowie in kleinteiligen bilateral symmetrischen Valenzen im Bereich der orthogonalen Felder äußert – insbesondere der freiere Einsatz der Farbe zu sein, der im Vergleich zu den östlichen Dekoren eine dekorative Vereinheitlichung in den pompejanischen Dekoren des ersten Stils fördert. Durch diese freiere Verwendung der Farben geht ein ursprünglich vielleicht vorhandener Darstellungswert, der sich an einer realen Fassadenarchitektur orientiert, allmählich verloren bzw. tritt gegenüber dem Eigenwert der jeweiligen Farbe zurück.³⁹⁰¹

7.1.1.2. Die Deckendekore des ersten Stils

Von den Deckendekoren sind insgesamt nur wenige Fragmente erhalten. In den hellenistischen Gräbern in Makedonien und Alexandria³⁹⁰² finden sich unterschiedliche gemalte Raster-systeme³⁹⁰³, bestehend aus Sechsecken, Achtecken aus Rautenformen oder als Schachbrettmuster. Derartige Muster lassen sich als imitierte Kassettierungen oder als imitierte Webmuster deuten.³⁹⁰⁴ Nur wenige Fragmente einer stuckierten Kassettierung mit blau bemaltem Grund wurden in einem Wohnhaus in Priene gefunden.³⁹⁰⁵ Darüber hinaus weisen einige stuckierte Fragmente, die in Salapia gefunden wurden, ein Loch in der Mitte auf, das vermutlich zur Befestigung einer Rosette oder einer ähnlichen ornamentalen Form diente.³⁹⁰⁶ Analog zu den hellenistischen Wanddekoren lassen auch die erhaltenen Fragmente von frühen hellenistischen Deckendekoren darauf schließen, dass es sich bei diesen Dekoren um eine Nachahmung monumentaler Stein- oder Holzarchitektur [zumindest um die Nachahmung hölzerner Decken]

³⁹⁰⁰ Siehe dazu die Abbildung eines Schals, der von einer Klemme herabhängt, auf einer marmorierten Orthostatenplatte in Schlafraum 15 des Hauses mit den vier Stilen [Pomp. I 8,17] bei: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 17 Abb. 13.

³⁹⁰¹ Gleichzeitig mit der Ausbildung der Wanddekore im ersten Stil in Pompeji lassen sich auch die ersten mosaizierten Böden in Pompeji nachweisen; siehe dazu vor allem: Ruth Westgate, *Pavimenta atque emblemata vermiculata: Regional Styles in Hellenistic Mosaic and the First Mosaics at Pompeii*, *AJA* 104, 2000, S. 255.

³⁹⁰² Siehe dazu u. a. die Abbildung einer Zeichnung mit dem Schema des Deckendekors des Grabes Nr. 8 in der Nekropole von Anfuschi, Alexandria, bei: Alix Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985, S. 21 Abb. 8.

³⁹⁰³ Das Raster-system haben die Decken mit den mosaizierten Fußböden im *Opus sectile* gemeinsam; siehe dazu u. a. die Abbildung eines Fußbodens im *Opus sectile* mit perspektivischen Würfeln im Haus des Faun [Pomp. VI 12] bei: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 19 Abb. 15. Die einzelnen Seiten des Würfels lassen sich in lauter Rhomben zerlegen, sodass auch von einem echten schwarzweißen Rhombenmuster gesprochen werden kann.

³⁹⁰⁴ Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 18.

³⁹⁰⁵ Roger Ling, *Stucco Decoration in Pre-Augustan Italy*, in: Roger Ling, *Stuccowork and Painting in Roman Italy*, Aldershot 1999, II, S. 17. Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 18.

³⁹⁰⁶ Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 18. Darüber hinaus wurden in Salapia auch stuckierte Fragmente von Metopen gefunden: Roger Ling, *Stucco Decoration in Pre-Augustan Italy*, in: Roger Ling, *Stuccowork and Painting in Roman Italy*, Aldershot 1999, Taf. IV a-b.

handelt.³⁹⁰⁷ Strukturell unterscheiden sich diese Reste von Rastersystemen von den Wanddekoren dadurch, dass sie über höhere symmetrischen Valenzen als diese verfügen, denn abgesehen von einer axial symmetrischen Valenz zeichnen sie sich auch durch eine rotations-symmetrische Valenz aus, eine Eigenschaft, welche das Einstellen einer ebenfalls rotations-symmetrischen Rosette erleichtert. Eine analoge hohe symmetrische Valenz besitzen häufig auch die Muster der mosaizierten Fußböden.³⁹⁰⁸

7.1.1.3. Die mosaizierten Fußbodendekore des ersten Stils³⁹⁰⁹

Hatte man die ältesten erhaltenen Fußbodenmosaiken³⁹¹⁰ noch mit ungeglätteten Kieselsteinen ausgeführt, so erfolgt in den hellenistischen Dekoren allmählich eine Glättung der einzelnen Kieselsteine und zwischen die einzelnen Kiesel werden bearbeitete *tesserae* eingefügt. Das dekorative Schema der Fußbodendekore in hellenistischer Zeit besteht in der Regel aus einer ornamentalen Rahmung, in die ein Bildfeld mit einer mythologischen Darstellung, ein sogenanntes Emblema, eingebracht wurde. Dieses Dekorschema wurde zunächst auch für die mosaizierten römischen Fußbodendekore übernommen. Dabei wurden die Emblemata aus *opus vermiculatum* vorgefertigt und anschließend in die ausgesparte Form im Fußboden eingefügt.³⁹¹¹

7.1.2. Die wichtigsten Kriterien des zweiten Stils

Zwar wird der zweite Stil in einigen Untersuchungen zur pompejanischen Wandmalerei als der eigentlich erste legitime Stil der pompejanischen Wandmalerei verstanden³⁹¹², doch sowohl in Bezug auf die farbliche Entfaltung als auch in Bezug auf die Einbindung unterschiedlicher symmetrischer Strukturen lässt er sich als eine folgerichtige Weiterentwicklung aus den Dekoren des ersten Stil begreifen. Dies betrifft zum einen die konsequente Weiterentwicklung von

³⁹⁰⁷ Ling weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Vitruv in seiner Beschreibung des idealen griechischen Hauses von Holzdecken ausgeht: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 18.

³⁹⁰⁸ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines mosaizierten Fußbodens mit *Opus sectile* im Tablinum des Haus des Faun [Pomp. VI 16,26], das im späten zweiten oder im frühen ersten Jahrhundert vor Christus entstanden ist: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 17 Abb. 12.

³⁹⁰⁹ Siehe dazu vor allem: Roger Ling, *Ancient Mosaics*, London 1998; und: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 18-20; siehe dazu auch: Carlo Bertelli (ed.), *Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Freiburg und Basel 1989, S. 9-16; zu den geometrischen Mosaikdekoren in den Fußböden der römischen Häuser siehe vor allem: Gisela Salies, *Untersuchungen zu den geometrischen Gliederungsschemata römischer Mosaiken*, [Diss. Bonn 1972], Bonn 1974.

³⁹¹⁰ Das älteste erhaltene Mosaik in Gordion wird in das achte vorchristliche Jahrhundert datiert; siehe dazu: Carlo Bertelli (ed.), *Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Freiburg und Basel 1989, S. 10.

³⁹¹¹ So wurden vorgefertigte Emblemata in Pompeji gefunden; siehe dazu: Carlo Bertelli (ed.), *Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Freiburg und Basel 1989, S. 11.

³⁹¹² Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 213.

Rastersystemen, deren einzelne Komponenten jedoch wesentlich großformatiger ausfallen als in den Dekoren des ersten Stils. Zum anderen gilt dies für die Fortsetzung der dreidimensionalen Ausbildung einzelner Elemente des Raumdekors. Dabei treten diese jedoch nicht als reale dreidimensionale Formen infolge von höherer Stuckierung in Erscheinung, sondern präsentieren sich dem Auge des Betrachters entweder – analog der Quaderspiegel im ersten Stil – in Gestalt von vorgetäuschten vorkragenden Postamenten, verkröpften Gebälken und vorkragenden Gesimsen, oder in Form einer vorgetäuschten perspektivischen Öffnung der Wand.

Aufgrund der vorkragenden architektonischen Elemente einerseits und aufgrund des kurzfristigen Öffnens und Schließens einzelner Wandpartien andererseits entsteht für den Betrachter ein Changieren zwischen einer von ihm als nahen und einer von ihm als ferner wahrgenommenen Dekorfläche. Ein derartiges Changieren übersetzt den oszillierenden Wechsel der unterschiedlichen, sich aufgrund des Farbumschlages zu Zickzackmustern u.ä. ausbildenden orthogonalen farbigen Flächen, die sich in den Dekoren des ersten Stils allmählich konstituieren, gleichsam in ein formales Changieren der unterschiedlich vorgesetzten und zurückgenommenen architektonischen Elemente. Als Nullebene innerhalb dieses komplexen Transfers dient das Phänomen der sogenannten Scherwand³⁹¹³, einer fiktiven, vom Auge des Betrachters aufgrund gewisser Motive – wie den bogenförmig hängenden Tüchern – registrierten Ebene des Dekors, welche zwischen den vorkragenden Podien und verkröpften Gebälke sowie den tiefen Rücksprüngen oder gar Wandöffnungen die eigentliche, dem Dekor zugrunde liegende Malfläche signalisiert.³⁹¹⁴

Obwohl sich in den Dekoren des zweiten Stils ständig fiktive in den Raum vorkragende architektonische Elemente finden, verzichtet man im Bereich der Wand vollständig auf reale dreidimensionale Erweiterungen der Wand in Form von Stuckierungen, welche das Auge des Betrachters auf haptische Weise in die Dreidimensionalität eines Dekors einführen könnten. An die Stelle der stuckierten Gesimse treten gemalte verkröpfte Gebälke und Konsolen. Lediglich oberhalb des horizontal abschließenden Gesimses der Oberwand lassen sich weiterhin Stuckierungen nachweisen. Dies gilt auch für die Dekore von Lünetten, in denen sich Stuckierungen –

³⁹¹³ Eine Zusammenfassung der Definition des Begriffes Scherwand findet sich bei: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, S. 228ff.; siehe dazu auch: Adolf Borbein, *Zur Deutung der Scherwand und Durchblick auf den Wandgemälden des zweiten pompejanischen Stils*, in: Bernhard Andreae, Helmut Kyrieleis, *Neu Forschungen in Pompejj*, Recklinghausen 1975, S. 61-70. Borbein sieht in den Dekoren des zweiten Stils eine Umsetzung der epikureisch-lukrezischen Philosophie. Zur Bedeutung der Scherwand im formalen Sinn siehe vor allem: Bernhard Schmalz, *Der 2. Pompejanische Stil – Zur Eigenart einer Dekorationsweise und zum Verständnis einer Entwicklungsstufe*, Gymnasium 96, 1989, S. 217-238.

³⁹¹⁴ Bernhard Schmalz, *Der 2. Pompejanische Stil – zur Eigenart einer Dekorationsweise und zum Verständnis einer Entwicklungsstufe*, Gymnasium 96, 1989, S. 234.

häufig in Form von antithetischen Strukturen – finden. Die Zunahme der Stuckierung am Bereich des Übergangs zur gewölbten Decke geht schließlich über in eine vollständige Stuckierung im Bereich der zunehmend gewölbten Decken.³⁹¹⁵

Eine äußerst differenzierte Beurteilung der Wanddekore des zweiten Stils erfolgt 1938 durch Beyen.³⁹¹⁶ Seiner Einteilung, die von einer frühen Stilphase [Ia-c] und einer späten Stilphase [IIa-b] ausgeht, lassen sich auch die zahlreichen Neufunde von Wanddekorationen im zweiten Stil bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt zuordnen, sodass – trotz zum Teil berechtigter Kritik – diese Unterteilung in den Untersuchungen zu Dekoren des zweiten Stils beibehalten wird.³⁹¹⁷

In den Dekoren der frühen Phase II, Ia-c findet sich eine vorgetäuschte Entfernung von der eigentlichen zweidimensionalen Malfläche der Wand aufgrund der Ausbildung vorgetäuschter dreidimensionaler vertikaler Rasterstrukturen durch architektonische Elemente.³⁹¹⁸ Diese lässt sich als eine verkleinerte Umsetzung von realen dreidimensionalen Fassadendekoren u. ä. in ein zweidimensionales Medium verstehen.³⁹¹⁹ Die verwendeten Kombinationen architektonischer Elemente und insbesondere deren farbliche Gestaltung lassen sich jedoch auch als ein Akt künstlerischen Entwerfens auffassen.³⁹²⁰ Dabei kann die Vortäuschung sowohl als eine Vorkragung in den Raum des Betrachters hinein als auch als eine Eintiefung bzw. Öffnung der Wand vom Betrachter weg, in den Malgrund hinein, erfolgen. Letzteres kann allein durch eine diagonale Ausrichtung der architektonischen Elemente in den Malgrund hinein, im Bereich der Oberwand aber auch zusammen mit der Applikation von blauer Farbe über derartig konstruierten architektonischen Elementen erzielt werden. Versteht der Betrachter die blaue Farbe in diesem Kontext als darstellenden Farbwert, so lassen sich diese Motivkombinationen von diagonal in den Malgrund hineinlaufenden architektonischen Elemente sowie die darüber applizierte blaue Farbe als Öffnungen der Wand in den Himmel hineinlesen.

Im weiteren Verlauf erfahren die architektonischen Elemente, die sich zunehmend nicht nur gleitsymmetrisch, sondern auch bilateralsymmetrisch orientieren, aufgrund derartiger Opera-

³⁹¹⁵ Eine Auflistung der frühen italischen Deckendekore findet sich bei: Roger Ling, *Stucco Decoration in Pre-Augustan Italy*, in: Roger Ling, *Stuccowork and Painting in Roman Italy*, Aldershot 1999, S. 25ff.

³⁹¹⁶ Hendrik Gerard Beyen, *Die Pompejanische Wanddekoration. Vom zweiten bis zum vierten Stil*, Den Haag 1938.

³⁹¹⁷ Eine Zusammenfassung der kritischen Argumente gegen Beyen und deren Widerlegung findet sich bei: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, S. 41ff.

³⁹¹⁸ Die vorliegende Untersuchung behält zwar die Unterteilung von Beyen bei, legt jedoch den einzelnen Phasen – in Anbetracht dessen, dass der Schwerpunkt dieser Untersuchung auf der Beziehung zwischen Ornament und Figur liegt, – andere Kriterien zugrunde.

³⁹¹⁹ Zur Frage nach den realen Vorbildern siehe vor allem: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989.

³⁹²⁰ Für diese Auffassung spricht, dass bereits die Dekore der späten ersten Stilphase architektonische Elemente und insbesondere Farbkombinationen zeigten, die nicht als als naturalistisch bewertet werden können.

tionen zugleich auch eine Ornamentalisierung im Auge des Betrachters, die auch zu einer Reduktion des darstellenden Farbwertes von Blau in diesen Kontexten führt. Eine weitere Entwertung ihres darstellenden Aspektes erfährt diese Farbe auch durch den vermehrten Einsatz in tiefer gelegenen Registern, obgleich der darüberliegende Bereich noch geschlossen ist. Gleichzeitig reduziert sich aufgrund der Zunahme der bilateralsymmetrischen Valenzen die Illusion dreidimensionaler Dekorbereiche im Auge des Betrachters zugunsten der Wahrnehmung einer Fläche.

Darüber hinaus erleichtern vertikale, bilateralsymmetrische Rasterstrukturen, die aufgrund der Ausbildung von vertikalen Mittelachsen im Auge des Betrachters – analog dem Prinzip des Metopen-Triglyphenfrieses – jeweils zu einer Betonung des mittleren Bereichs zwischen zwei vertikal flankierenden architektonisch-ornamentalen Modulen führen, bereits in den Dekoren der Phase Ia die Einbindung großformatiger Figuren in das Dekor. In den Dekoren der Phase Ib werden die Figuren zusätzlich auch durch horizontale Begrenzungen besser in das übrige Dekor integriert. Parallel dazu findet häufig in den zentralen Dekorbereichen eine Staffelung von frontal ausgerichteten und seitlich diagonal flankierenden architektonischen Elementen statt, die zur Ausbildung eines Mittelgrundes führt, einer wichtigen Vorbedingung auch für die Ausbildung in sich geschlossener figural darstellender Kompositionen.

In den Dekoren der Phase Ic verstärkt sich die Ornamentalisierung der architektonischen Aspekte aufgrund einer polychromeren Gestaltung, die ihrerseits durch den zunehmenden flächigen Aspekt erleichtert wird. Gleichzeitig werden jedoch sowohl die aufgrund der polychromen Gestaltung als auch die aufgrund der Ornamentalisierung hervorgerufenen unterschiedlichen symmetrischen Valenzen wieder herabgesetzt und dies wiederum erleichtert das Einstellen von unterschiedlichen Figuren, Objekten, Landschaftsvignetten etc.

In den Phasen IIa, IIb schließlich wird diese farbliche Destruktion der architektonischen Elemente, die mit einer Zunahme von Asymmetrien einhergeht, allmählich von einer dynamischen, primär asymmetrischen Struktur, der Ranke, einem sehr vielseitigen vegetabilen Modul, abgelöst, das in sehr unterschiedlichen Formen und symmetrischen Strukturen auftritt. So kann das primär diagonal orientierte asymmetrische Rankenmodul mit Hilfe von Doppelung oder Reihungen bilateral- oder gleitsymmetrische Valenzen annehmen und ermöglicht dadurch zugleich eine engere Einbindung von Figuren, die bis zur Hybridisierung fortschreiten kann. Die Destruktion der architektonischen Elemente aufgrund von Ornamentalisierung und polychromer Farbgebung führt auf dem Wege zur Vegetabilisierung auch zu einer weiteren Reduzierung der vorgetäuschten Dreidimensionalität im Auge des Betrachters und trägt damit zu einer flächigen, zweidimensionalen Ausprägung des Dekors bei. Die zunehmende Flächigkeit fördert

ihrerseits die Bedeutung der farblichen Gestaltung der Dekore. Schließlich übernehmen in den späten Dekoren der Phase IIb bzw. in Dekoren eines Übergangsstils – wie er sich z. B. in den unterschiedlichen Dekoren in der Villa Farnesina ausbildet – stringent und konsequent über sämtliche Dekorbereiche hinweg eingesetzte Farbareale und Farbkombinationen Aufgaben, die ursprünglich formal bzw. mittels symmetrischer Strukturen gelöst wurden. Die Umwandlung vorgetäuschter dreidimensionaler Elemente in symmetrische Strukturen, die bereits am Ende der ersten Phase stattgefunden hat und zu einem zweidimensionalen Aspekt der Dekore führt, ermöglicht in der zweiten Phase des zweiten Stils eine allmähliche Zergliederung und Umbildung in vegetabile Komponenten sowie eine Dissoziierung der geschlossenen Formen in adäquate Farbareale. Diese auflösenden Tendenzen gelten sowohl für ornamentale als auch für figurale Darstellungen und kennzeichnen das Ende der Stilphase von IIb am Ende des zweiten Jahrzehntes des ersten vorchristlichen Jahrhunderts in Rom.

Da die Dekore des zweiten Stils sowohl in Bezug auf die Ausbildung von symmetrischen Strukturen als auch in Bezug auf die Annäherung zwischen Ornament und Figur eine Schlüsselstellung innerhalb der Dekorationen der römischen Wandmalerei einnehmen, werden im Folgenden einige dieser Dekore, in denen sich wichtige Veränderungen nachweisen lassen, ausführlich vorgestellt. Lediglich zusammenfassend hingegen werden die Dekore behandelt, in denen eine eher konservativ-traditionelle Umsetzung der vorhandenen strukturellen Möglichkeiten stattfindet.

7.1.2.1. Vom polychromen Felderstil zu rasterförmig ausgeprägten bilateralsymmetrischen – und dadurch ornamentalisierten – architektonischen Illusionismen: die erste Phase des zweiten Stils [II, Ia-Ic]³⁹²¹

Die früheste erhaltene pompejanische Wanddekoration im zweiten Stil, eine geschlossene Quaderwand in der Cella des Jupitertempels,³⁹²² muss kurz nach 80 v. Chr. entstanden sein, als

³⁹²¹ Zum zweiten Stil siehe vor allem: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 29-66; Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 12; Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 213-222; Rolf A. Tybout, *Malerei und Raumfunktion im zweiten Stil*, in: Eric M. Moormann (ed.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting*. Amsterdam, 8-12 September 1992, Leiden 1993, S. 38-50; und: Bernhard Schmalz, *Der 2. Pompejanische Stil – Zur Eigenart einer Dekorationsweise und zum Verständnis einer Entwicklungsstufe*, *Gymnasium* 96, 1989, S. 217-238; s. dazu auch: Hendrik Gerard, *Die Pompejanische Wanddekoration. Vom zweiten bis zum vierten Stil*, Den Haag 1960; zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils siehe vor allem: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989; zur Bedeutung des Illusionismus siehe vor allem: Adolf H. Borbein, *Zur Deutung von Scherwand und Durchblick auf den Wandgemälden des zweiten pompejanischen Stils*, in: Bernard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 61-70.

³⁹²² Siehe dazu die Abbildung eines Sticks dieser Wand von 1829 bei: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 13 Abb. 5. Oberhalb des Frieses und einer Quaderreihe mit Läufern und Bindern – wobei der

Pompeji römische Kolonie wurde. Es ist anzunehmen, dass die römischen Kolonisten diesen Dekorationsstil mit nach Pompeji brachten. Diese Hypothese wird durch die Entdeckung eines Hauses in Rom, der sogenannten Casa dei Grifi gestützt, die aufgrund der verwendeten Bautechnik³⁹²³ vermutlich gleichzeitig mit der Eroberung Pompejis oder etwas früher entstanden ist und deren Dekor analoge stilistische Elemente aufweist.

7.1.2.1.1. Das Dekor der Casa dei Grifi³⁹²⁴

Die Casa dei Grifi ist der Rest eines größeren aristokratischen Wohnhauses auf dem Palatin, das in seiner Struktur erhalten blieb, weil es wie andere, analog gebaute Häuser, beim Bau der *Domus Flavia* zugeschüttet wurde.³⁹²⁵ Mehrere der erhaltenen und vollständig dekorierten Räume zeichnen sich durch eine gewölbte Decke aus, die in der damals neuen, für Wohnhäuser vorher nicht verwendeten Gewölbetechnik des Gußmauerwerks ausgeführt wurde.³⁹²⁶ Ihren Namen erhielt die Casa aufgrund der antithetischen Darstellung zweier Greifen, die in stuckierter Form die Lünette von Raum III schmücken.³⁹²⁷

7.1.2.1.1.1. Das Dekor von Raum II

Am wenigsten von den domitianischen Fundamenten beeinträchtigt ist das Dekor von Raum II. Im Zentrum des hellgrundigen Fußbodens aus *opus sectile*³⁹²⁸ ist ein kleines Feld angebracht, das mit einem plastischen Würfeldekor bedeckt ist.³⁹²⁹ Dieses Dekor ist in Stein und farbigem

Binder stets die Mitte eines Orthostaten bezeichnet – und der Bekrönung dieser Quaderreihe mit einem vorge-täuschten, in den Raum hineinragenden Gesims scheint sich der Raum aufgrund einer mit blauer Farbe bedeckten horizontalen Zone, die unterhalb eines weit vorkragenden Kranzgesimses mit ausgeprägten Soffitten liegt, ins Freie, in den Himmel hinein zu öffnen.

³⁹²³ Es haben sich mehrere gewölbte Räume in der neuen Technik des Gussmauerwerks erhalten; siehe dazu Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 29.

³⁹²⁴ Zur Casa dei Grifi siehe vor allem: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 65-76; Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 88f.; Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 29-32; und: Alix Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985, S. 29 f. Abb. 18.

³⁹²⁵ Die Casa dei Grifi liegt unter dem *lararium* der *Domus Flavia*. Sie ist das älteste Haus, das bisher auf dem Palatin gefunden wurde: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 65.

³⁹²⁶ Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 29.

³⁹²⁷ Roger Ling, *Stucco Decoration in Pre-Augustan Italy*, in: Roger Ling, *Stucco and Painting in Roman Italy*, Aldershot 1999, Taf. VI a.

³⁹²⁸ Jeweils vier – zwei neben- und zwei übereinander – dicht beieinander liegende Punkte sind in den hellen Grund eingestreut; zu den ersten Mosaikböden in Pompeji siehe vor allem: Ruth Westgate, *Pavimenta atque emblemata vermiculata: Regional Styles in Hellenistic Mosaic and the First Mosaics at Pompeii*, *AJA* 104, 2000, S. 255-275.

³⁹²⁹ Siehe dazu auch: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, S. 374; und: Eric M. Moormann, L. F. J. Swinkels, *Lozenges in perspective*, in: Alix Barbet, *La peinture murale romaine dans les provinces de l'Empire journées d'étude de Paris 23-25 septembre 1982*, Oxford, S. 239-262.

Marmor ausgeführt.³⁹³⁰ Das Muster des zentralen Feldes im Fußboden wird in der Sockelzone des Wanddekors in gemalter Form als perspektivisches Würfelmuster wieder aufgenommen.³⁹³¹ Die scheinbar vorkragenden Piedestale³⁹³², die zusammen mit den auf ihnen stehenden Säulen das vertikal durchgehende Gliederungssystem dieses Raumdekors konstituieren, sind mit einem rasterförmigen Rautensystem geschmückt, das sich vor dunklem Grund abhebt.³⁹³³ In den Ecken des Raumes tritt jeweils ein angeschnittener Pfeiler an die Position der Säule und sorgt über die Ecke hinweg für einen nahtlosen Anschluss des Dekors auf der sich anschließenden Wand.³⁹³⁴ Das geometrische Rautenmotiv, das sowohl der zentralen Dekorzone des Fußbodens als auch dem Dekor der Sockelzone als ornamentales Modul beim Aufbau eines dreidimensional wahrgenommenen Musters zugrunde liegt, wird im Dekor auf den scheinbar dreidimensional vorkragenden Postamenten auf ein zweidimensionales Rastersystem reduziert.³⁹³⁵ Oberhalb des horizontalen Abschlusses der Sockelzone wird auf die Einbindung von geometrischen Motiven in die Dekorzonen verzichtet. Stattdessen erheben sich hinter den Säulen, deren Schäfte in unterschiedlicher Beleuchtung angegebene Hebebossen tragen³⁹³⁶, hohe Orthostaten, deren Felder alternierend monochrom lediglich mit roter Farbe oder polychrom mit unterschiedlichen, changierenden Farbtönen bedeckt sind. Die rotfarbenen Felder sind mit grüner, die polychromen Felder mit roter Farbe umrandet. Jede Orthostatenplatte wird von schmalen Lisenen flankiert, die in hellen Farbtönen marmoriert sind.³⁹³⁷ Geht man von bewussten Steinimitationen aus, so würde es sich bei den farbigen Flächen um darstellende Farbwerte handeln, wobei jedoch zu fragen ist, warum diese – in den Untersuchungen zum

³⁹³⁰ Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 67 [Abb. oben]; siehe dazu auch: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 88.

³⁹³¹ Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 67.

³⁹³² Im Gegensatz zu den perspektivisch dargestellten Piedestalen sind die Lisenen, welche die Säulen flankieren, wieder in die Zweidimensionalität zurückgenommen und bilateralsymmetrisch zur Säulenfläche angeordnet; siehe dazu auch: Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 214.

³⁹³³ Sowohl das Muster im zentralen Fußbodenfeld als auch das Muster im Bereich der Sockelzone – abgesehen vom Dekor auf den Postamenten – ist dreifarbig in den Farben Schwarz – Weiß – Rot.

³⁹³⁴ Zur Diskussion, ob es sich bei den Stützen in den Zimmerecken um Pfeiler oder um Pilaster handelt, siehe vor allem: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, S. 219.

³⁹³⁵ Dadurch wird die vorgetäuschte Dreidimensionalität der Sockelzone im Auge des Betrachters wieder zurückgenommen.

³⁹³⁶ Zu dem architektonischen Vorbild von Bossen siehe vor allem: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, S. 335.

³⁹³⁷ Allgemein werden die hellen Farbtöne als das Vortäuschen eines prokonnesischen Marmors, die changierenden Farbtöne der Orthostatenplatten hingegen als Vortäuschen von Alabaster und Onyx und die roten Farbflächen als Vortäuschen von Porphyrt beschrieben; siehe dazu u. a.: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 30.

zweiten Stil häufig als sehr realistisch angesehenen Darstellungen³⁹³⁸ – mit grüner und roter Farbe umrandet wurden. Solange keine weiteren Indizien für eine gegenstandsbezogene Malerei in diesem Kontext vorliegen, geht die vorliegende Untersuchung daher zunächst davon aus, dass die eingesetzten Farben in derartigen Dekoren überwiegend aufgrund ihres Eigenwertes und weniger aufgrund ihres Darstellungswertes ausgewählt wurden. Ein schmales Gesims aus zwei flankierenden roten Streifen und einem vermeintlich vorkragenden weißfarbenen Mittelteil trennt die Orthostaten von einer Reihe mit breiten grünen, rot gerahmten Blöcken, die sich mit schmalen weißen, ebenfalls rot gerahmten, als Binder fungierenden Blöcken abwechseln. Ein weiteres weißes Band trennt diese Reihe von einem dunkelroten Gesims, über dem sich ein weißfarbener Zahnschnitt erhebt. Es schließen sich zwei Bänder in Hellrot (1) und Rosa (2) an, bevor eine Reihe mit jeweils zwei leicht diagonal versetzten hellrot gerahmten viereckigen Feldern den Betrachter dazu anregt, diese Sequenzen als eine kassettierte Deckenstruktur wahrzunehmen, zumal diese Zone hinter den Kapitellen der bossierten Säulen liegt. Ein breites horizontales Band in Weiß, welches der kassettierten Zone nach oben hin folgt und gleichzeitig die Kapitelle nach oben hin abschließt, wird daher im ersten Augenblick vom Betrachter folgerichtig als Gebälkzone gedeutet.

Erst bei einer genaueren Analyse des Dekors treten seine Besonderheiten zu Tage. Zunächst zerstört das Wissen um die Linearität des zu Grunde liegenden geometrischen Rautenmotivs im Bereich der Sockelzone zum einen die angestrebte Dreidimensionalität des sogenannten Würfelmusters in der Sockelzone und zum anderen die vorgetäuschte Dreidimensionalität der Postamente. Unterstützt wird diese Nivellierung einer konsequent sich ausbildenden dreidimensionalen Wahrnehmung des sogenannten Würfelmusters im Bereich der Sockelzone durch das Würfelmuster im *opus scutatum* des zentralen Fußbodenfeldes. Denn in letzterem betrifft die – aufgrund der Begrenzung des Feldes – sich sowieso nur langsam einstellende Illusion einer Dreidimensionalität die Tiefe des Fußbodens und damit eine andere Raumschicht als das Illusionspotential im Bereich der Sockelzone, welches der Betrachter gleichsam als ein sich in die Wand hinein oder aus der Wand herausdehnendes Phänomen wahrnimmt. Unterstützt durch das zentrale Fußbodenfeld sorgen also Sockelzone und die Postamente für den stetigen Wechsel von drei unterschiedlichen Wahrnehmungsaspekten im Auge des Betrachters. Aufgrund des vorgetäuschten Vorkragens der Postamente wird das Wanddekor als in den Raum hinein ausgedehnt wahrgenommen (1). Ein sich vergewissernder zweiter Blick nimmt eine neutrale Position ein, in welcher die reale Wandfläche aufgrund des zweidimensionalen Rastersystems

³⁹³⁸ Siehe dazu u. a. Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike, Köln 2002, S. 88.

auf den Postamenten mit einem zweidimensionalen Dekor zusammenfällt (2). Doch das sogenannten Würfelmusters in den Bereichen der eigentlichen Sockelzone verleitet den Betrachter dazu, von einem Zurückweichen der Wand auszugehen.

Verfolgt der Betrachter das Dekor bis in die mittlere Wandzone hinauf, um dort eine Bestätigung für die Richtigkeit eines der unterschiedlichen Wahrnehmungsaspekte zu erlangen, so wird das Changieren zwischen vermeintlich unterschiedlichen Raumkonstitutionen zunächst geringer. Zwar entwickeln die Säulen aufgrund ihrer Rundungen und verstärkt durch ihre zahlreichen Bossierungen eine dreidimensionale Qualität und scheinen die seitlichen Zonen des Raumes gleichsam zu penetrieren, doch eine Öffnung in die Wand hinein wird dem Betrachter nur durch schmale vertikale Streifen in einem dunklen Rot, welche jeweils eine Säule flankieren, nahegelegt. Ansonsten bleibt die Wand in diesem Bereich geschlossen. Jedoch findet auch im Bereich der Orthostaten im Auge des Betrachters ein Changieren statt, aber nicht zwischen vorne und hinten, sondern jeweils zwischen einer geschlossenen monochromen Farbfläche in Rot und einer polychrom marmorierten Farbfläche, d. h. der Wechsel erfolgt innerhalb einer Dekorebene von links nach rechts bzw. von rechts nach links. Darüber hinaus unterstützen die kurvilinear gestalteten polychromen Flächen aufgrund ihrer asymmetrischen Formen einen Bewegungsimpuls in der Wahrnehmung des Betrachters und stehen dadurch im Kontrast zur statischen Wahrnehmung der monochromen Farbflächen, sodass im Bereich der Orthostaten die Dynamik einer Bewegung innerhalb einer Wandebene das Changieren von vorne nach hinten und umgekehrt weitgehend ablöst.

Im Bereich der Oberwand bleibt der dreidimensionale Aspekt der Säulen erhalten. Auch ein wichtiger Farbaspekt der Orthostatenzone wird mit vertauschten Komponenten in der Oberwand fortgeführt, indem in der untersten vorgetäuschten Quaderreihe die Läufer rot umrandet und mit grüner Farbe bedeckt sind. Doch es wird nicht nur mit farblichen Inversionen gespielt, sondern zunächst täuscht ein Zahnfries eine in den Raum hineingerichtete Relieffierung vor, ein Aspekt, der in abgeschwächter Form die Struktur der Postamente und der darauf sitzenden Säulen wieder aufnimmt. Hinter den Kapitellen³⁹³⁹ entwickelt sich aufgrund der Ausbildung einer Kassettierung ein weiteres dreidimensionales Phänomen, das jedoch nicht kongruent zu dem Vorkragen der Sockelzone wahrgenommen werden kann, sondern zu diesem in Konkurrenz steht. Versucht der Besucher, die Kassettierung analog zum Vorkragen der Sockelzone wahrzunehmen, so gerät diese Dekorzone in Konflikt mit dem eigentlichen – heute nicht

³⁹³⁹ Darüber hinaus signalisiert jeweils die blaue Binde, die am Übergang von der bossierten Säule zum Kapitell sitzt, als darstellender Farbwert des Himmels eine Öffnung des Raumes, zumal diese Farbe sonst innerhalb dieses Dekors keine Verwendung findet.

mehr erhaltenen – Dekor der gewölbten Decke³⁹⁴⁰, denn da die Säulenkapitelle mit dem darüberliegenden Gebälk den oberen Abschluss der Wand bilden und sich darüber die reale Decke befindet, muss die Kassettierung eine Öffnung des Raumes jenseits der Wand anzeigen. Dies wiederum steht in vollkommenen Widerspruch zu den vorkragenden Postamenten, die dem Betrachter eine Ausdehnung von Teilen der Wand in den Raum hinein zu signalisieren scheinen, sodass auch zwischen der untersten und obersten Zone der Wand eine changierende Wahrnehmung zwischen vorne und hinten – analog dem Changieren im Bereich der Sockelzone einsetzt.

Im Vergleich zu den statischen, mit nur geringen Illusionismen arbeiteten Dekorationen des ersten Stils zeichnet sich das Dekor von Raum II in der Casa dei Grifi aufgrund der zahlreichen unterschiedlichen Aspekte bzw. Einstellungen, die bei einer Wahrnehmung des Dekors dieser Wand insgesamt auftreten, durch eine konsequente Dynamisierung der wahrgenommenen Komponenten aus. Dieser Effekt wird durch mehrere unterschiedliche Darstellungsmodi erreicht:

1. Durch ein Changieren zwischen einer vorderen und einer hinteren Zone im Bereich der Sockelzone mit Hilfe des unterschiedlichen Einsatzes des gleichen geometrischen Rautenmotivs.³⁹⁴¹
2. Durch ein Oszillieren zwischen links und rechts im Bereich der Orthostaten aufgrund eines alternierenden Einsatzes von monochromen und polychromen, kurvilinear voneinander abgegrenzten Flächen, wobei sich jeweils die einzelnen Areale in kurvilinearere Manier voneinander abgrenzen.
3. Durch ein Changieren zwischen einer dreidimensionalen vorgetäuschten Ausdehnung der einzelnen Säulen und den dazwischenliegenden zweidimensionalen Flächen aufgrund von Effekten in *chiaroscuro* im Bereich der dreidimensional vorgetäuschten Säulen³⁹⁴², die zwischen den als zweidimensional gekennzeichneten Farbflächen stehen.

³⁹⁴⁰ Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration, München 2005, S. 67.

³⁹⁴¹ Tybout führt das Rautenmotiv als Beleg für eine frühe Datierung der Dekore der Casa dei Grifi an, das später nicht mehr aufgrund seines *aufdringlichen illusionistischen Tricks* verwendet worden sei. Dabei übersieht er jedoch, dass das Phänomen des Vor- und Zurückweichens von architektonischen Elementen in späten Dekoren durchaus übernommen wird und lediglich mit anderen Mitteln – u. a. durch die farbliche Gestaltung – ausgedrückt wird; siehe: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae*. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, Amsterdam 198, S. 374f.

³⁹⁴² Trotz des schlechten Erhaltungszustandes zeigt sich, dass die Bossierungen an den Säulen einer Wand jeweils lediglich in Bezug auf eine Säule einen analogen, in Bezug auf zwei oder mehrere Säulen jedoch einen unterschiedlichen Lichteinfall aufweisen. Auch die in diesem Kontext herrschende heterogene Darstellungsweise erzeugt im Auge des Betrachters zunächst eine Konfusion und verhindert eine eindeutige, an realen Phänomenen orientierte Wahrnehmung. Siehe dazu vor allem die Abbildung der Rückwand von Raum II bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration, München 2005, S. 74-75.

4. Durch ein Changieren zwischen vorne und hinten – bzw. zwischen Nähe zum Betrachter und Entfernung zum Betrachter – bei einer Betrachtung des Dekors über die gesamte Höhe hinweg. Bei einer derartigen Betrachtung wird im unteren Dekorbereich das Ausdehnen der Wand in den Raum hinein innerhalb der Postamente der Sockelzone und im oberen Dekorbereich das Öffnen der Oberwand durch eine Kassettierung in einem fiktiven Deckenbereich nach hinten, quasi aus dem Raum heraus wahrgenommen.
5. Der analoge Einsatz in Bezug auf eine changierende bzw. oszillierende Wahrnehmung von rein ornamentalen Formen – wie dem geometrischen Rautenmotiv im Bereich des zentralen Fußbodenfeldes und im Bereich der Sockelzone – und von vorgetäuschten architektonischen Formen – wie den Postamenten im Sockelbereich, den Säulen und ihren Kapitellen im Bereich der Mittel- und Oberwand sowie den Kassettierungen im Bereich der Oberwand³⁹⁴³ – macht deutlich, dass die architektonischen Formen gleichsam destruiert und dadurch zugleich ornamentalisiert worden sind. Dieses stilbildende Merkmal stellt eine konsequente Weiterentwicklung der Umbildung architektonischer Elemente in stuckierte Formen sowie in orthogonale monochrome Felder – und damit in primär dekorative Formen – dar³⁹⁴⁴, die bereits in den Dekoren des ersten Stils stattfindet.
6. Im Gegensatz zu den Dekoren des ersten Stils, in denen die einzelnen Komponenten, seien es nun primär ornamentale oder primär architektonische Komponenten, noch weitgehend unverbunden nebeneinander liegen, werden sie nun in den Dekoren des zweiten Stils unter einer konsequenten dekorativen Idee innerhalb des Dekors eines Raumes vereinigt. Dies äußert sich darin, dass sowohl primär ornamentale als auch primär architektonische Komponenten häufig analoge Funktionen wahrnehmen.
7. Ein Kriterium für den zunehmend ornamentalen Charakter des Dekors ist die Ausbildung von symmetrischen Valenzen, ein Vorgang, der sich insbesondere in der zweidimensional angelegten Orthostatenzone nachweisen lässt. Zum einen konstituiert jede der Säulen, da sie sich zwischen den beiden flankierenden Lisenen befinden, eine ver-

³⁹⁴³ Für die Kassettierungen hat bereits Benton in ihrer Dissertation auf die Bedeutung des Rautenmotivs als Möglichkeit zur Darstellung von illusionistischen Verkürzungen hingewiesen: Janetta Rebold Benton, *Influences of Ancient Roman Wall-Painting on Late Thirteenth-Century Italian Painting: A New Interpretation of the Upper Church of S. Francesco in Assisi*, Philadelphia 1981, S. 14f.

³⁹⁴⁴ Sowohl die stuckierten Formen als auch die monochromen orthogonalen Felder sind in diesen Dekoren bereits ihrer ursprünglichen architektonischen Funktion als architektonische Glieder einer Fassadenarchitektur beraubt und werden stattdessen einem dekorativen Aspekt unterworfen. Doch ein Wanddekor des ersten Stils ist in erster Linie als das Dekor einer Mauer zu verstehen und daher überwiegt – trotz des dekorativen Aspektes – der architektonische Charakter des Dekors im Auge des Betrachters.

tikale Mittelachse und zum anderen bildet sich zwischen zwei derartigen Säulen-Systemen eine vertikale Mittelachse in jeder Orthostatenfläche aus, wobei die fiktive vertikale Mittelachse der monochromen Farbflächen vom Betrachter als stärker empfunden wird als die fiktive vertikale Mittelachse der polychromen Orthostatenfläche. Der goldfarbene Binder in der darüberliegenden horizontalen Reihe betont jede dieser Mittelachsen im Bereich der Orthostaten.

8. Eine zentrale bilaterale Symmetrieachse im Bereich der mittleren Säule kann sich auf den beiden Langwänden aufgrund der Enge des Raumes im Auge des Betrachters nur schwer ausbilden.³⁹⁴⁵ Im Bereich der rückwärtigen Wand, die lediglich über drei Orthostatenflächen verfügt, wäre die Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse leichter möglich, zumal die mittlere Orthostatenfläche monochrom gestaltet ist. Doch die homogene Farbfläche sorgt gleichzeitig in der Wahrnehmung des Betrachters dafür, dass die Konstruktion einer derartigen Achse sich gleichsam immer wieder in ihr auflöst.

7.1.2.1.1.2. Das Dekor von Raum III, dem sogenannten Greifenzimmer³⁹⁴⁶

7.1.2.1.1.2.1. Das Dekor der Wand

Der größte Teil des Raumes III wurde durch die Fundamente des Domitianspalastes überschritten. Doch an Hand der einzigen vollständig erhaltenen linken Langwand lässt sich das Dekorationsschema ablesen. Die verblasste Sockelzone beginnt mit einem lilafarbenen Streifen (1). Darüber befindet sich, flankiert von einem grünfarbenen Streifen (2,4), eine Reihe aus vorge-täuschten Läufern und Bindern (3), wobei die Spiegel der Läufer stets durch eine hellrote und die Binder stets durch eine dunkelrote Marmorierung gekennzeichnet sind. Der obere grünfarbene Streifen (4), den ein horizontaler lilafarbener Streifen durchzieht, täuscht ein Gesims vor, welches als oberer Abschluss der Sockelzone dient. Über diesem vorgetäuschten Gesims erheben sich hohe, lilafarben umrandete Orthostaten, die darüber hinaus jeweils durch eine Lisene in einem etwas dunkleren lilafarbenen Ton voneinander getrennt sind. Die Flächen sämtlicher Orthostaten sind vollständig mit hellen, marmorierten Farbtönen bedeckt, wobei die einzelnen Farbareale in kurvilinearen Formen aufeinanderstoßen. Ein dünner braungrüner Strich setzt jeweils den größten Teil der Orthostatenfläche von einem schmalen Randschlag ab.

³⁹⁴⁵ Darüber hinaus hindern auch die lediglich in einer diagonalen Richtung erfolgten Verkürzungen der Podien, ein Vorgang, der die ornamental als Reihung gelesen werden kann, das Auge des Betrachters an der konsequenten Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse. Engemann spricht daher in diesem Zusammenhang von einer *asymmetrischen Perspektive*; siehe dazu: Josef Engemann, *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Heidelberg 1967, S. 64 Anm. 280; siehe dazu auch: Burkhardt Wesenberg, *Zur asymmetrischen Perspektive des zweiten pompejanischen Stils*, MarWPr 1968, Marburg 1969, S. 102-109.

³⁹⁴⁶ Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 66.

Über einem schwächig ausgebildeten Gesims folgen drei Quaderreihen, die farblich die beiden Farben der Sockelzone, Rot und Grün, wieder aufnehmen. Die Reihen enthalten lediglich Läufer, deren monochrome Flächen jeweils mit einer weiteren Farbe gerahmt sind. Die unterste Reihe besteht aus einer Reihe grünfarbener Läufer, die im komplementären roten Farbton gerahmt sind. Es folgt eine Reihe rotfarbener Läufer, die mit einem pinkfarbenen Strich gerahmt sind. Zum Gewölbeansatz hin beschließt eine weitere Quaderreihe aus grünfarbenen, rot umrandeten Flächen – analog der untersten Quaderreihe – das Dekor der Oberwand zum Deckendekor hin.³⁹⁴⁷

7.1.2.1.1.2.2. Das Dekor der Lünette³⁹⁴⁸

Das Dekor der Rückwand ist nicht einmal bis zur Hälfte erhalten, doch die Darstellung der beiden stuckierten antithetischen Greifenfiguren³⁹⁴⁹ in der hellrotgrundigen Lünette³⁹⁵⁰ legt nahe, dass die Orthostatenzone ursprünglich aus fünf Orthostatenplatten bestand, sodass sich im Auge des Betrachters eine bilaterale Symmetrieachse ausbilden konnte. Dieser Vorgang wird durch die antithetische Ausrichtung der beiden stuckierten Greifenfiguren sowie durch den stuckierten, aus sieben Blättern bestehenden Akanthusblattkranz noch verstärkt, der im Bereich der vertikalen Mittelachse zwischen den beiden Figuren sitzt. Präzise belegt die mittlere Haste des nach unten zeigenden Akanthusblattes die vertikale Mittelachse dieser Wand und weist aufgrund des Nach-unten-Zeigens gleichzeitig darauf hin, dass diese Achse von unten bereits durch die Umrahmung des zweiten Quaders in der obersten Quaderreihe antizipiert wird. Aus dem Akanthusblattkranz heraus entwickeln sich – ebenfalls in stuckierter Form – vier Spiralrankensysteme, von denen jeweils zwei nach rechts und zwei nach links laufen und den oberen Bereich der Lünette über den beiden Greifenfiguren bis hin zu deren erhobenen Schwänzen in weitgehend asymmetrischer Gestaltung mit Spiralranken füllen, wobei die einzelnen Ranken entweder in einem dreigliedrigen Blatt oder in einer Rosette auslaufen. Auffällig ist, dass die neuartigen Elemente in diesem Dekor, die beiden großformatigen Greifenfiguren, die etwa zwei Drittel der Höhe der Lünette einnehmen, sich in einer Dekorzone finden, die in den vorherigen Dekoren des ersten Stils noch nicht vorhanden war, da die Räume

³⁹⁴⁷ Die Quader werden um die Ecke herumgeführt und laufen auf der sich anschließenden Wand weiter.

³⁹⁴⁸ Siehe dazu vor allem: Harald Mielsch, [Diss.1969 Hedeilberg], Heidelberg 1975, S. 16f.

³⁹⁴⁹ Die Greifenfiguren sind in einem Relief mit einer Höhe von bis zu 6cm dargestellt: Roger Ling, *Stucco Decoration in Pre-Augustan Italy*, in: Roger Ling, *Stuccowork and Painting in Roman Italy*, Aldershot 1999, S. 28.

³⁹⁵⁰ Dies ist für den zweiten Stil ein sehr ungewöhnliches Merkmal. Ein farbiger Hintergrund hinter stuckierten Figuren wird erst in den Dekoren der Kaiserzeit üblich; siehe dazu auch: Roger Ling, *Stucco Decoration in Pre-Augustan Italy*, in: Roger Ling, *Stuccowork and Painting in Roman Italy*, Aldershot 1999, S. 29.

dieser frühen Bauphase noch nicht über Wölbungen verfügten. Daher verdrängen die großformatigen figuralen Darstellungen kein anderes dekoratives Element, sondern nehmen eine neu entstandene dekorative Position ein.³⁹⁵¹

7.1.2.1.1.2.3. Das Deckendekor

Nicht nur im Bereich der Lünetten, in denen stuckierte Figuren auf einen nicht stuckierten farbigen Grund gesetzt werden, sondern auch im Bereich der tonnengewölbten Decke findet sich eine Zone, die durchgehend stuckiert ist und dicht über dem Gesims, welches das Dekor der Oberwand zum Gewölbeansatz hin abschließt, ansetzt. Diese stuckierte Zone im Deckenbereich enthält jedoch keine figuralen Darstellungen, sondern ein geometrisches Rastersystem, das alternierend ein Quadrat und ein Mach'sches Quadrat, d. h. ein auf der Spitze stehendes Quadrat, zeigt.³⁹⁵² Die umrandeten Formen sind – analog einer Kassettierung – in das stuckierte Band eingetieft.³⁹⁵³ Die geometrische Form des Quadrates bzw. des Rhombus wird als dunkelfarbenes, flächendeckendes Rastersystem auf hellem Grund bereits im Muster des Fußbodens antizipiert.³⁹⁵⁴ Diese Korrespondenz von Fußbodendekor mit einer Dekorzone im Deckenbereich erinnert an die Korrespondenz zwischen Teilen des Fußbodendekors und dem Sockeldecor in Raum II. In beiden Fällen wird deutlich, dass die unterschiedlichen Zonen eines Raumes zunehmend als dekorative Einheit aufgefasst werden.

7.1.2.1.1.2.4. Zusammenfassung des Dekorsystems von Raum III

Im Gegensatz zum Dekor vom Raum II, in dem primär architektonische Komponenten das Rastersystem für das Dekorsystem des Raumes konstituieren, sind es in Raum III in erster Linie die Farben, die zu einer Vereinheitlichung des Dekorsystems beitragen. So wird die Farbe Rot, die in unterschiedlichen Farbtönen das gesamte Dekor dominiert, bereits als zweite Farbe neben Weiß in den Marmorierungen der Läufer in der Sockelzone eingeführt. Ein heller, komplementärer grüner Farbton in den beiden horizontal flankierenden Streifen fördert in dieser

³⁹⁵¹ Die gegenüberliegende Lünette enthält ein stuckiertes Pflanzenmotiv mit zwei Tauben: Roger Ling, *Stucco Decoration in Pre-Augustan Italy*, in: Roger Ling, *Stucco and Painting in Roman Italy*, Aldershot 1999, S. 28. Auch der benachbarte Raum enthielt ein heute weitgehend zerstörtes Lünettendekor. Die Spuren weisen auf ein antithetisches Pfauenpaar hin: Roger Ling, *Stucco Decoration in Pre-Augustan Italy*, in: Roger Ling, *Stucco and Painting in Roman Italy*, Aldershot 1999, S. 28. Zu den Stuckierungen in Casa dei Grifi siehe auch: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 31 und: Roger Ling, *Stucco Decoration in Pre-Augustan Italy*, in: Roger Ling, *Stucco and Painting in Roman Italy*, Aldershot 1999, S. 28.

³⁹⁵² Auch die gewölbte Decke in Raum I zeigt ein analoges quadratisches Rastersystem, das sogar über den gesamten Bereich der Decke verläuft. Es ist jedoch einfacher aufgebaut, da es über keine eingestellten geometrischen Formen verfügt; siehe dazu auch: Roger Ling, *Stucco Decoration in Pre-Augustan Italy*, in: Roger Ling, *Stucco and Painting in Roman Italy*, Aldershot 1999, Taf. VIIb.

³⁹⁵³ Roger Ling, *Stucco Decoration in Pre-Augustan Italy*, in: Roger Ling, *Stucco and Painting in Roman Italy*, Aldershot 1999, S. 28 Taf. VIIa.

³⁹⁵⁴ Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 66.

Zone die Exponierung des roten Farbtons im Auge des Betrachters. In der darüber folgenden Zone tritt Rot als schmale Umrandung gegenüber der hellen Marmorierung der Orthostatenflächen zunächst zurück. Doch als Flächenfarbe der mittleren Quaderreihe im Bereich der Oberwand wird Rot in der Wahrnehmung des Betrachters wiederum zur wichtigsten Farbe dieser Dekorzone, wohingegen die beiden horizontalen flankierenden Quaderreihen, deren Flächen die komplementäre Farbe Grün tragen, in der Wahrnehmung lediglich als Basis für die Entfaltung des roten Farbtons dienen. Ein weiteres Ausbreiten des hellroten Farbtons erfolgt in den Lünetten, in denen Rot zur Hintergrundfarbe und damit zugleich zum farbigen Kontrast für die weiß stückierten Greifenfiguren und das dazugehörige vegetabile System wird. Gleichzeitig nimmt das farbliche Duo Rot-Weiß die Farbkombination der rot-weißen Marmorierungen in der Sockelzone wieder auf. Die unterschiedlichen grünen Farbtöne, deren jeweiliger grüner Farbwert sich nach dem jeweiligen roten Farbton auszurichten scheint, werden nur als horizontale Flankierungen von zentralen horizontalen Zonen in roten Farbtönen eingesetzt. In Bezug auf die Einbindung in die orthogonale Struktur belegt Rot hingegen sowohl horizontale Valenzen – im Bereich der Sockelzone und im Bereich der Oberwand³⁹⁵⁵ – als auch überwiegend vertikale Valenzen – aufgrund der hochoblongen Formen der Orthostaten – im Bereich der Oberwand. Schließlich dominiert Rot auch als kurvilinear begrenzte Flächenfarbe in der Lünette.

Trotz der farblichen Nähe zu Rot wird Lila vom Betrachter als eigenständige Farbe wahrgenommen, welche im untersten Streifen im Bereich der Sockelzone die wichtige Funktion einer Basis innerhalb des gesamten Dekorsystems einnimmt. Die starke horizontale Valenz dieses Farbtons innerhalb der Sockelzone wird im Bereich der Mittelwand durch eine rein vertikale Valenz ersetzt, die dadurch entsteht, dass Lila als Farbe der Lisenen eingesetzt wird. Ein schmaler lilafarbener Streifen unterhalb der weißfarbenen Rahmung der Lünette dämpft den dominanten vertikalen Eindruck dieser Farbe im Auge des Betrachters wieder ein wenig.

Wie die Analyse ergeben hat, werden sowohl Rot als auch Lila strukturell ausgewogen verwendet. Lediglich Grün wird nur mit horizontaler Valenz eingesetzt. Doch gerade in dieser strukturellen Valenz erfüllt es auch eine wichtige farbliche Funktion, indem es als komplementäre farbliche Rahmung für Rot in den Bereichen dient, in denen die Farbkombination Rot-Weiß nicht dominant ist. Dieses ist zum einen innerhalb der Sockelzone und zum anderen im Bereich der Oberwand der Fall. Sowohl im Kontext der Mittelwand hingegen, in dem helle Farbtöne – lediglich kontrastiv zu Rot gesetzt – überwiegen, als auch in den Lünetten, in dem man ein

³⁹⁵⁵ Abgesehen von der Flächenfarbe in der mittleren horizontalen Quaderreihe dient Rot auch zur Umrandung der beiden horizontal flankierenden Quaderreihen, deren Quaderspiegel mit grüner Farbe bedeckt sind.

helles Rot als strahlende Grundfarbe gegen ein helles Stuckweiß gesetzt hat, würde eine zusätzliche Verwendung von Grün die Helligkeit des Dekors in den Augen des Betrachters herabsetzen. Der Betrachter, der beim Betreten des Raumes aufgrund der Sogwirkung der Tonnenwölbung zunächst auf die Mittellinie und auf dieser Linie bis zur Mitte der gegenüberliegenden Wand gleichsam gezogen wird, nimmt diese regelmäßigen Farbwechsel, die mit regelmäßigen Richtungswechseln der einzelnen Farbflächen einhergehen, beim Vorwärtsschreiten als ein regelmäßiges oszillierendes Vorübergleiten der Farben wahr. Vergleicht man diesen versierten Farbeinsatz im Dekor des sogenannten Greifenzimmers mit Dekoren des ersten Stils, so wird deutlich, welche Fortschritte in Bezug auf das Beherrschen von Farbzusammenhängen die römischen Wandmaler gemacht haben.

7.1.2.1.2. Die Villa dei Misteri³⁹⁵⁶

Die etwas außerhalb Pompejis³⁹⁵⁷ gelegene Villa die Misteri, deren älteste Teile im zweiten Jahrhundert v. Chr. errichtet worden sind, wird im ersten vorchristlichen Jahrhundert zu einer *villa suburbana*³⁹⁵⁸ ausgebaut.³⁹⁵⁹ Doch nur knapp hundert Jahre später, nach dem Erdbeben von 62 n. Chr., wird der gesamte Villenkomplex – vermutlich aufgrund sich verschlechternder wirtschaftlicher Verhältnisse – schrittweise wieder zu einem Landgut oder eher zu einem Bauernhof um- bzw. zurückgebildet.³⁹⁶⁰

Die – vermutlich nach der Koloniegründung in Pompeji in den Jahren zwischen 80 und 70 v. Chr. – im zweiten Stil, jedoch auf sehr unterschiedliche Weise, dekorierten Räume weisen nur noch zum Teil analoge Merkmale zu den Dekoren der Casa dei Grifi auf. Die unterschiedlichen Raumdekore des Villenkomplexes zeugen zum einen von einer größeren Versiertheit der ausführenden Maler und lassen in Bezug auf die Raumfunktion auf eine stärkere funktionale Differenzierung der einzelnen Räume schließen.

Nähe zu den Dekoren der Casa dei Grifi zeigen insbesondere die Nebenräume und das einfach gegliederte Peristyl. In anderen Raumdekoren hingegen werden die strukturellen Ansätze, die sich in den Dekoren der Casa dei Grifi aufzeigen ließen, weiterentwickelt. So lässt sich insbesondere in den Dekoren einiger Cubicula³⁹⁶¹ eine konsequente Weiterentwicklung in Bezug auf

³⁹⁵⁶ Zur Villa dei Misteri siehe vor allem: Amedeo Maiuri, *La Villa dei Misteri*, Rom 1931.

³⁹⁵⁷ Die Villa dei Misteri liegt etwa 400m außerhalb des Herkulaner Tors. Auf einer Fläche von ca. 1820 qm verteilen sich 90 Räume.

³⁹⁵⁸ Zur kulturellen Bedeutung der Villa im römischen Reich siehe auch: Andrew Wallace-Hadrill, *The Villa as Cultural Symbol*, in: Alfred Frazer (ed.), *The Roman Villa. Villa Urbana. Symposium on Classical Architecture held at the University of Pennsylvania, Philadelphia, April 21-22. 1990*, Philadelphia 1998, S. 43-53.

³⁹⁵⁹ Zur Baugeschichte der Villa dei Misteri siehe vor allem: J. H. Immo Kirsch, *Villa dei Misteri: Bauaufnahme, Bautechnik, Baugeschichte*, [Diss.] Freiburg 1993.

³⁹⁶⁰ Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 102.

³⁹⁶¹ Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 32.

die ornamentale Verwendung von architektonischen Rastersystemen feststellen, die sich zum Teil in abundanten Wandöffnungen äußert.³⁹⁶² Die Ornamentalisierung dieser architektonischen Systeme entsteht zum einen durch eine farbliche Gestaltung, in denen der jeweilige farbliche Eigenwert gegenüber einem eventuell darstellenden Farbwert vorherrscht, und zum anderen durch eine zunehmende Applizierung von unterschiedlichen Motiven – dies können vegetabile oder zoomorphe Motive, aber auch Maskenmotive oder Darstellungen von Gefäßen sein³⁹⁶³ – auf den architektonischen Elementen.³⁹⁶⁴

Auch in Bezug auf die weitere Ausbildung großformatiger figuraler Darstellungen, die zuerst in den Lünetten des Greifenzimmers – allerdings lediglich in stuckierter Form – zu beobachten war, lässt sich in einzelnen Dekoren der Villa dei Misteri, insbesondere im Dekor von Oecus 5, eine Fortsetzung dieses Darstellungsmodus, nun jedoch in freskierter Form, beobachten. Für wie bedeutend der großfigurige Fries in Oecus 5 von den Archäologen gehalten wurde, lässt sich auch daran ablesen, dass die Ikonographie dieses Frieses, der vermutlich einen Einweihungsritus in die dionysischen Mysterien zeigt, auch für die Namensgebung der Villa als *Villa dei Misteri* verantwortlich war.

In Bezug auf einen weiteren bedeutenden Aspekt der späteren römischen Wandmalerei, auf die Entwicklung von landschaftlichen Komponenten in den Wanddekoren, die in späteren Dekoren sowohl in Friesform als auch als landschaftliche Vignetten häufig in die Dekore integriert werden, stellt der Fries der nördlichen und südlichen Oberwand in dem weitgehend zerstörten Dekor des Atriums einen wichtigen Vorläufer dar. Die Figurendarstellungen sind nicht mehr reine Reliefdarstellungen sondern werden vor dem Hintergrund einer Nilandschaft präsentiert.³⁹⁶⁵

³⁹⁶² Zu den Architekturdarstellungen in den Dekoren der Villa dei Misteri siehe auch: Josef Engemann, Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, Heidelberg 1967, S. 22-27, S. 31-32, S. 36f. u. a.; siehe dazu auch: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989.

³⁹⁶³ Siehe dazu auch: Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 216.

³⁹⁶⁴ Dies gilt insbesondere für den Schmuck von Säulen und Gebälken.

³⁹⁶⁵ Siehe dazu: Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 215. Siehe dazu auch: Monika Hinterhöller, *Typologie und stilistische Entwicklung der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei in Rom und Kampanien während des Zweiten und Dritten pompejanischen Stils*, *Römisch historische Mitteilungen* 49, 2007, S. 17ff. Siehe dazu ebenfalls: Wilhelm J. Th. Peters, *Die Landschaft in der Wandmalerei Kampaniens*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 249-262; siehe dazu die Abbildung bei: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, Taf. 22,1; siehe dazu auch: Wilhelm J. Th. Peters, *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting*, Assen 1963, Taf. 1,1. Peters führt insbesondere die Einführung von sogenannten sakral-idyllischen Landschaftsmalereien auf ägyptischen Einfluss zurück: Wilhelm J. Th. Peters, *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting*, Assen 1963, S. 194.

7.1.2.1.2.1. Die Wanddekore in den beiden Alkoven von Cubiculum 16³⁹⁶⁶

Zunächst sollen die Dekore der beiden Alkoven des Cubiculum 16³⁹⁶⁷ analysiert werden. Dies geschieht zum einen deshalb, weil beide Dekore in Bezug auf die Einbindung unterschiedlicher architektonischer Rastersysteme in eine Wanddekoration als besonders komplex anzusehen sind. Zum anderen finden sich zentrale Komponenten dieses Dekors auch in anderen Dekoren der Folgezeit und daher eignet sich das Dekor der beiden Alkoven gut für einen Vergleich. Analysiert wird zunächst das komplexere Dekor von Alkoven B und anschließend das einfachere Dekor von Alkoven A. Beiden Alkoven gemeinsam ist ein Fußboden aus weißem Mosaik, der jeweils mit einem polychromen Vorleger mit geometrischen Motiven vom Hauptraum abgegrenzt ist, und ein mit weißen Stuckierungen versehenes Tonnengewölbe.³⁹⁶⁸

7.1.2.1.2.1.1. Das Dekor auf der Rückwand des südöstlich gelegenen Alkovens B³⁹⁶⁹

Im Dekor der Seitenwand des südöstlichen Alkoven B lassen sich sechs unterschiedliche Dekorationsebenen unterscheiden. Über einer hohen durchgehenden Sockelzone, die alternierend rotfarbene und hellgrundige hochoblonge Quader vortäuscht³⁹⁷⁰, rahmen zwei Eckpilaster³⁹⁷¹, die an der Grenze zum Gewölbeansatz der Decke ein Gebälk mit kassettierter Unterseite tragen, die gesamte Wandfläche und bilden zugleich die vorderste Ebene des Dekors (1). Die beiden Pilaster flankieren mehrere, sich schräg in den Malgrund hinein entwickelnde Kolonnaden, durch welche sukzessiv die Wand fiktiv in den Malgrund hinein bzw. nach hinten geöffnet wird. Dicht hinter den beiden Pilastern scheint die vorderste, aus vier kannelierten Säulen bestehende Kolonnade (2) zu stehen. Dass die architektonischen Elemente sehr dicht aufeinander folgen, folgert der Betrachter aufgrund der Beobachtung der – jeweils von einem Eckpilaster –

³⁹⁶⁶ Zur Lage von Cubiculum 16 siehe vor allem: Alix Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985, S. 38 Abb. 21. Das Cubiculum misst 240x253cm. In der Nordwand ist die dreiflügelige Tür von 164x240cm als Abguss und die Marmor-Schwelle der Loggia in situ erhalten. In der Westwand liegt eine Tür von 84x182cm mit einer Travertin-Schwelle. Der Raum hat Reste eines abgehängten Stuckgewölbes mit umlaufenden Profilen und einen weißen Mosaik-Fußboden mit schwarzem Rahmen. Eine Abbildung der beiden Alkovenwände findet sich bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 104.

³⁹⁶⁷ Siehe dazu auch die vorherige Anmerkung.

³⁹⁶⁸ Siehe dazu die Abbildung bei: Jacqueline Guillaud, Maurice Guillaud, *Frescoes in the Time of Pompeii*, Paris und New York 1990, S. 111 Abb. 162.

³⁹⁶⁹ Siehe dazu die Abbildung der Rückseite von Alkoven A in Cubiculum 16 bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 93; ebenso: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 32'Abb. 16; und: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, Abb. IIa.

Der östliche Alkoven hat eine Größe von 127x240cm. Der Fußboden besteht aus einem Mosaik mit umlaufenden Friesen und Vorlegern mit geometrischen Formen aus bunten Tessellae. Das abgehängte Stuckgewölbe besitzt Profile mit Kehlen und Kanten.

³⁹⁷⁰ Die Paneele sind weniger dreidimensional vortäuschend, sondern eher flächig gehalten und jeweils mit zwei rahmenden Strichen in der Farbe des sich anschließenden Feldes versehen.

³⁹⁷¹ Die Pilaster sorgen dafür, dass die Ecken in die Dekore der Wände mit eingebunden sind. Die Formen ihrer Kapitelle sind nicht mehr deutlich erkennbar, doch scheint es sich um Kapitelle mit Voluten zu handeln.

erfolgten Überschneidung der beiden äußeren Säulen. Die vier Säulen dieser ersten Kolonnade (2) stehen mit ihren Basen – analog den beiden Eckpilastern – noch leicht zurückgesetzt auf der Sockelzone³⁹⁷² und werden von korinthisierenden Kapitellen bekrönt, in deren Dekor die Position der Abakusblumen jeweils durch eine Maske substituiert ist. Analog zu den beiden Eckpilastern tragen auch die Säulen ein auf der Unterseite kassetiertes Gebälk³⁹⁷³, dessen obere Begrenzung gegenüber dem Ansatz der Kapitelle auf den beiden flankierenden Pilastern etwa um die Höhe, die einem Kapitell entspricht, reduziert wurde. Das schlecht erhaltene graugrundige Friesband, welches den mittleren Teil des dreiteiligen Gebälkes bildet, scheint ursprünglich mit einem figuralen Fries bedeckt gewesen zu sein.

Zwischen den beiden mittleren Säulen bricht das dreiteilige Gebälk ab. Stattdessen werden diese durch einen Bogen verbunden, dessen helle, mit einem lesbischen Kymation verzierte Form ebenso wie dessen Breite in etwa mit der Breite des obersten geraden Gebälkteils bzw. mit der Breite des Gesimses übereinstimmen. Der Bogen (2) berührt mit seinem Scheitelpunkt die Vorderseite des Gebälks (1), das zwischen den beiden flankierenden Pilastern verläuft. Dieser Kontakt zwischen dem Bogen (2) und dem obersten Gebälk (1) führt im Betrachter zu Irritationen hinsichtlich der Beurteilung der räumlichen Verhältnisse. Obwohl er aufgrund der zurückgesetzten Säulen im Bereich ihrer Basen (2) davon ausgehen musste, dass diese sich näher an der Rückwand befinden als die flankierenden Pilaster und das von ihnen getragene Gebälk (1), hebt das sichtbare Zusammentreffen der beiden unterschiedlichen, als vorne und hinten definierten Raumbereiche die Logik des zuerst getroffenen Wahrnehmungsurteils wieder auf.³⁹⁷⁴

Ein weiteres Zurückweichen der architektonischen Elemente in den Malgrund hinein entsteht für das Auge des Betrachters aufgrund der Struktur einer zweiten Kolonnade (3), deren beide, jeweils mit einem gemeinsamen Postament ausgestatteten, Säulenpaare sich zum einen zwischen der ersten und der zweiten Säule und zum anderen zwischen der dritten und vierten Säule dem Betrachter präsentieren.³⁹⁷⁵ Jeweils die beiden, leicht schräg hintereinander versetzt dargestellten Säulen, die sich zusammen auf einem hohen, jedoch nicht schräg, sondern quer

³⁹⁷² Die beiden inneren Säulen stehen direkt über einem rotfarbenen Paneel.

³⁹⁷³ Die dunkelrote Fläche auf der Unterseite des Gebälkes trägt dunkelgrüne Kassetten und wird nach hinten von einem breiten rosafarbenen horizontalen Band begrenzt.

³⁹⁷⁴ Soweit der Erhaltungszustand die Beurteilung zulässt, scheint diese Kolonnade auf den beiden schmalen Seitenwänden weitergelaufen zu sein, sodass sich dem Betrachter im Alkoven vermutlich das Bild einer einheitlichen, um die Wände herumlaufenden Dekoration bot.

³⁹⁷⁵ Diese Anordnung führt dazu, dass die beiden Doppelsäulen-Strukturen (3) als flankierende vertikale Rahmung für die mittlere Arkade der ersten Kolonnade (2) dienen.

angegebenen, mit der Breitseite zum Betrachter stehenden Podest als Doppelsäulen konfigurieren, tragen ein verkröpftes Gebälk³⁹⁷⁶, das um 90° verdreht zu den beiden vorderen Gebälken (1,2), aber auch um 90° versetzt zu dem jeweiligen Postament der beiden Doppelsäulen-Strukturen ausgerichtet ist. Erst hinter den beiden Strukturen mit jeweils einer Doppelsäule münden die beiden verkröpften Gebälke in ein weiteres horizontal ausgerichtetes Gebälk (3), das parallel zu den beiden anderen Gebälken, jedoch weiter entfernt im Bildgrund zu verlaufen scheint. Jede Säule der beiden Doppelsäulen-Strukturen besitzt ebenfalls ein korinthisierendes Kapitell mit einer Maske, welche die Stelle der Abakusblume einnimmt. Im Gegensatz zu den bärtigen Masken auf den Kapitellen der ersten Kolonnade sind die Masken in diesem Bereich jedoch unbärtig. Den mittleren, horizontal laufenden Teil des Gebälkes zierte ein rotfarbened Friesband, das nur an den beiden Stirnseiten des verkröpften Gebälkes jeweils mit einem weißfarbenen Gorgoneion bedeckt ist, sodass die beiden Gorgoneien direkt über den Masken in den Kapitellen der beiden vorderen Säulen der zweiten Kolonnade sitzen. Die ausgesparte Fläche zwischen dem oberen Abschluss des gekröpften Gebälkes der kleineren zweiten Kolonnade und dem Ansatz der Kassettierung der höheren ersten Kolonnade füllt jeweils ein bronzefarbener Greifenkessel³⁹⁷⁷, der seinerseits jeweils von zwei hellen, an den beiden Ecken des Gebälkes sitzenden Halbpalmetten flankiert wird. Die obere Begrenzung des Gebälkes der zweiten Kolonnade verläuft ungefähr um zwei Kapitell-Höhen niedriger als das Gebälk der vorderen Säulenreihe (2).

Hinter der zweiten Kolonnade (3) wird über der Sockelzone (I) die hochoblonge Orthostatenreihe (4) der Mittelwand (II) sichtbar, deren einzelne dunkelrote Platten jeweils durch eine – ebenfalls dunkelrotfarbene – Lisene voneinander getrennt sind. Ein goldfarbened Band mit einem lesbischen Kymation (4')³⁹⁷⁸ trennt die Orthostatenzone von einer Reihe aus rotfarbenen, lediglich aus Läufern bestehenden Quaderreihe (4'') ab. Darüber folgen zwei goldfarbene Streifen (4'''), die auf ihren Unterseiten jeweils eine Kassettierung tragen, sodass sie als in den Raum hineinkragende Gesimse wahrgenommen werden. Die beiden Gesimse setzen die unterste Quaderreihe optisch deutlich von drei weiteren, aufwärts folgenden Quaderreihen ab (4'''). Im Gegensatz zu der untersten Quaderreihe bestehen diese drei Quaderreihen aus einer

³⁹⁷⁶ Die zweidimensionale Gebälkform nimmt die Form des dreidimensional verkröpften Gebälkes wieder auf, das unterhalb des Gurtbogens die Tonnenüberwölbung des Alkoven A nach vorne abschließt; siehe dazu: Josef Engemann, *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Heidelberg 1967, S. 23.

³⁹⁷⁷ Aus der Darstellung der beiden Greifenkessel zieht Mielsch den Schluss, dass es sich bei der dargestellten Tholos um ein Heiligtum handeln muss: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 32.

³⁹⁷⁸ Leider ist der Erhaltungszustand der Sockelzone sehr schlecht, doch scheint auch das abschließend Gesims der Sockelzone mit einem lesbischen Kymation geschmückt gewesen zu sein. War dies der Fall, so bedeutet das goldfarbene Gesims mit dem lesbischen Kymation als obere Begrenzung der Orthostatenwand sowohl eine motivische als auch eine strukturelle Wiederaufnahme. Darüber hinaus findet sich das lesbische Kymation noch zweimal: im Gesims und im Bogen der großen Kolonnade (2).

alternierenden Folge von breiten rotfarbenen Läufern und sehr schmalen grünfarbenen Bindern. Die darauf folgende Sequenz, eine Streifenfolge aus einem schmalen hellroten und zwei breiten rosafarbenen, durch einen dunkelroten Strich voneinander abgetrennten Streifen schließt die Quaderreihen gegenüber einem breiten dunkelroten Streifen ab. Die Frage, ob dieser Streifen, der eine etwas dunklere Farbe trägt als die Kassetierung der ersten Kolonnade (1), ebenfalls als Kassetierung der kleineren zweiten Kolonnade zu lesen ist oder ob es sich lediglich um einen oberen horizontalen Abschluss der Quaderreihen handelt, kann der Betrachter nicht eindeutig entscheiden. Daher verstärkt sich aufgrund eines weiteren Mangels an Unmissverständlichkeit im Auge des Betrachters die Ambivalenz dieses Dekors insgesamt.

Über der oberen Begrenzung des Gebälks der kleineren hinteren Kolonnade (3) wird in den beiden seitlichen Bereichen, zu beiden Seiten der beiden mittleren Säulen der vorderen Kolonnade (2), ein pseudoisodomes Mauerwerk sichtbar, das aus blaugrünen Feldern besteht, die mit einer rotfarbenen Rahmung versehen sind (4). Die obere Begrenzung dieser Dekorzone bildet das rosafarbene Band, welches gleichzeitig als unterer Abschluss der Kassetierung der vorderen Kolonnade (2) definiert werden kann. Im mittleren Bereich, zwischen den beiden mittleren Säulen bzw. unterhalb des Bogens, wird hingegen auf das blaugüne Mauerwerk verzichtet. Stattdessen öffnet sich oberhalb einer dunkelbraunen bogenförmigen Fläche (4), deren Scheitelpunkt auf der oberen Begrenzung des Gebälkes der kleineren Kolonnade (3) liegt, der Malgrund für den Betrachter und gibt – vor einem himmelblauen Grund (6) den Blick auf den oberen Teil einer marmorfarbenen Tholos (5) frei. Deren unterschiedlich breite Interkolumnien³⁹⁷⁹ sind dunkel – analog der Farbe des Tuches, welches die Tholos³⁹⁸⁰ nach unten hin abschließt, – angegeben.³⁹⁸¹ Auf der Dachspitze, über dem breiteren mittleren Interkolumnium steht eine weibliche Akroterfigur, welche den Mittelpunkt dieses Ausblickes bildet. Der himmelblaue Grund, der aufgrund des darstellenden Farbwertes der blauen Farbe vom Betrachter als Himmel gelesen werden kann, bildet die hinterste Dekorebene (6), welche sich über den zentralen Bogen hinaus bis zu den beiden flankierenden Eckpfeilern (1) erstreckt. Da die beiden seitlichen Bereiche des Dekors bis zu der oberen Begrenzung des Gebälks der

³⁹⁷⁹ Das mittlere Interkolumnium, in dem eine Figur sichtbar wird, ist etwa doppelt so breit wie die beiden seitlichen Interkolumnien.

³⁹⁸⁰ Anstelle der korinthisierenden Kapitelle, welche die Säulen der beiden Kolonnaden tragen, besitzen die kannelierten Säulen der Tholos korinthische Kapitelle. Ein figural darstellender Fries bedeckt die mittlere Zone des dreiteiligen Gebälks und ein lesbisches Kymation schließt das Gebälk zum spitz nach oben hin laufenden Dach ab, auf dem eine weibliche Akroterfigur noch verschwommen zu erkennen ist.

³⁹⁸¹ Auffällig ist, dass sich der architektonische Bogen, der sich über den beiden mittleren Säulen spannt, und der Bogen des Tuches nicht zu einem Kreis ergänzen. Stattdessen ist der nach oben geöffnete Bogen des braunfarbenen Tuches wesentlich gestauchter als der halbkreisförmige, nach unten geöffnete Bogen in der oberen Zone. Auch der bogenförmige Kontur der Tholos sowie die Bogenform des zentralen Interkolumniums entsprechen weder einander noch korrespondieren sie mit einer der beiden rahmenden Bogenformen.

kleinen Kolonnade (3) durch Mauerwerk für den Durchblick des Betrachters geschlossen sind, wird auch die blaue Farbe in der obersten Zone der beiden seitlichen Bereiche vom Betrachter nicht sofort mit einem darstellenden Farbwert, der sich ikonographisch als Himmel lesen lässt, in Verbindung gebracht. Stattdessen – bestärkt wird diese Auffassung durch den blaugrünen Farbton des darunter liegenden Mauerwerks –, erfolgt eine Einordnung als farblicher Eigenwert. Dies geschieht erst durch einen Blick auf den mittleren Bereich. Dort präsentiert sich dem Betrachter bereits oberhalb der oberen Begrenzung des Gebälkes der kleineren Kolonnade (3), oberhalb des dunkelbraunen, in einem weiten Bogen nach unten hängenden Tuchs eine weitere, fünfte Dekorebene mit der Darstellung des oberen Teils einer in einem hellen Grau gehaltenen Tholos. Da der helle Farbton in der Verbindung mit der Architekturdarstellung vom Betrachter dem Darstellungswert von Stein bzw. von Marmor zugeordnet wird, kontextuiert sich auch die blaue Farbe, welche als Folie bzw. als hinterfangendes Farbareal (6) für die Tholosarchitektur dient, eindeutig darstellend als Himmelsgrund. Verlässt der Blick des Betrachters jedoch die Fläche, die zwischen der Arkade und dem bogenförmigen braunfarbenen Tuch liegt, so löst sich der konsequent dreidimensionale Illusionismus, der sich in diesem Bereich – zumindest im Auge des modernen Betrachters ausbilden kann, in einer Reihe von Widersprüchen auf. Dazu tragen die unterschiedlichen Positionen der Postamente bei, die in Verbindung mit den Säulen, welche auf ihnen stehen, eine Dreidimensionalität in diesem Bereich ad absurdum führen. Ähnliches gilt für die Gebälke der beiden Kolonnaden bzw. die unter den Gebälken liegenden Kassettierungen. Fragen nach der Stringenz des Wahrgenommenen wirft auch der scheinbar geschlossene Anteil der Wand auf. So verlieren die in unterschiedlichen Farbtönen gestalteten Quaderreihen in den oberen Dekorzonon zunehmend an Darstellungswert, und mindern dadurch den realistischen Eindruck einer Mauer. Darüber hinaus verfügen die vorkragenden Gesimse – analog den Kolonnaden – über eine Kassettierung, die jedoch nicht die Wand in den Hintergrund hinein öffnet, sondern in den Raum hinein-zuragen scheint.

Für eine durchgehaltene Zweidimensionalität innerhalb des Dekors spricht die Ausbildung einer vertikalen Mittelachse, die sich auf den ersten Blick im Auge des Betrachters ausbildet, die jedoch bei genauerer Betrachtung aufgrund mangelnder analoger Details nicht aufrecht erhalten werden kann. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes der beiden seitlichen Paneele lässt sich noch erkennen, dass sowohl das Dekor der Sockelzone als auch sämtliche drei Gebälke – das Gebälk zwischen den beiden flankierenden Pilastern (1), das Gebälk der vorderen Kolonnade (2) und das Gebälk der zweiten Kolonnade (3) – über die beiden Ecken der Rück-

wand hinweg auf den beiden seitlichen Ecken weitergeführt werden.³⁹⁸² Auch die Hintergrundfarbe oberhalb der oberen Begrenzung der beiden Kolonnaden-Gebälke setzt sich fort, sodass sich bei einer darstellenden Interpretation der blauen Farbe auch auf den beiden Seitenflächen die Oberwand für den Betrachter zu öffnen scheint. Da jedoch die Ausbildung einer Kolonnade – vermutlich auch aus Platzmangel – unterbleibt, hat das Dekor des Alkovens B des Cubiculum 16 mit der Arkade und der darunter gesetzten Tholos eine klar definierte Hauptseite an der Rückwand. Das vereinfachte Dekor auf den beiden Seitenwänden signalisiert hingegen mit nur zwei Dekorzonen eine nur sekundäre Relevanz, und zwar ohne dass das Dekor auf den beiden Seitenwänden sich im strengen Sinn bilateralsymmetrisch verhält. Dadurch findet keine strukturelle Einbindung der beiden seitlichen Dekorbereiche in die axialsymmetrische Struktur, welche sich im Dekor der Rückwand ausbildet, statt.

Festzuhalten bleibt, dass aufgrund der Vervielfältigung architektonischer Elemente mit Hilfe ornamentaler Gesetzmäßigkeiten wie Spiegelung und diagonaler Gleitsymmetrie ein dekoratives System entsteht, das in regelmäßigen Abständen innerhalb dieses Dekors analoge drei- und zweidimensionale Aspekte im Auge des Betrachters erzeugen kann. Durch eine derartige Verwendung von architektonischen Motiven verschiebt sich das Phänomen einer dekorierten, lediglich aufgrund stuckierter Elemente zum Betrachter hin dreidimensional angelegten Mauer, welches die Dekore des ersten Stils zeigen, hin zu einer dekorierten Wandfläche³⁹⁸³, die lediglich durch eine besondere, Dreidimensionalität vortäuschende, Malweise noch partiell dreidimensionale, in den Raum hineinragende architektonische Elemente im Sinne einer Mauer aufweist. Darüber hinaus wird jedes Vorkragen durch dekorative, in den Malgrund hinein gerichtete streng begrenzte Darstellungsweisen für den Betrachter gleichsam neutralisiert, sodass sich zwischen den beiden raumgreifenden dekorativen Extremata eine neutrale Dekorfläche, die sogenannte Scherwand, zu konstituieren beginnt. Zur rahmenden Unterstützung dieser komplexen dekorativen Schemata werden bilateralsymmetrische Valenzen der flankierenden Pilastersysteme genutzt. Das beschriebene Vorgehen erklärt, warum man in den frühen Dekoren des zweiten Stils [II, Ia] für derartig komplexe Dekorsysteme insbesondere schmale Wände nutzt.³⁹⁸⁴

³⁹⁸² Siehe dazu die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 104; und bei: Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 310 Abb. 108.

³⁹⁸³ Dazu trägt auch die zunehmend zweidimensionale Gestaltung des Dekors im Bereich der Sockelzone bei.

³⁹⁸⁴ So besitzt die Rückwand des östlichen Alkovens von Cubiculum 16 nur eine Breite von 240cm.

7.1.2.1.2.1.2. Das Dekor der Rückwand des nordöstlichen Alkovens A³⁹⁸⁵

Im Gegensatz zu der vollständig flächig gehaltenen Sockelzone, aus der sich das gesamte Dekor der Rückwand des Alkoven B in Cubiculum 16 entwickelt, greift die Sockelzone mit den vorkragenden Säulenpostamenten auf der Rückwand des nordöstlichen Alkoven A im selben Cubiculum eher Elemente der Sockelzone im Dekor von Raum II in der Casa dei Grifi wieder auf. Dies gilt auch die rahmenden Pilaster, deren Gebälk – analog der Rückwand in Alkoven B – auch auf dieser Wand an den Ansatz der Deckenwölbung grenzt, stehen nicht auf der Sockelzone, sondern setzen direkt auf dem Boden an (1). Die vier Postamente, auf denen die vier Säulen der einzigen Kolonnade dieses Dekors stehen, schließen oben mit der oberen horizontalen Begrenzung der schlecht erhaltenen Sockelzone ab, sind jedoch im Gegensatz zur deren flächiger Gestaltung dreidimensional vorkragend dargestellt. Die kannelierten Säulen der Kolonnade, die das vertikale Rastersystem dieser Wand konstituieren, besitzen korinthische Kapitelle und tragen ein dreiteiliges verkröpftes Gebälk mit einem roten Friesband in der Mitte. Die Verkröpfungen erfolgen jeweils parallel zu den Postamenten und sie münden in einem horizontal durchlaufenden Gebälk.

Hinter den vier Säulen verläuft die Orthostatenzone mit hellroten hochoblongen Orthostaten, die jeweils von einem schmalen grünen Band gerahmt werden. Gerahmt von einem goldfarbenen Band folgt auf dunklem Grund ein Fries mit vertikal ausgerichteten goldfarbenen vegetabil anmutenden dreiteiligen Motiven, die als vertikale Mittelachse einen Stab besitzen, an dessen Spitze eine Kreisform sitzt. Dieses zentrale Element wird von zwei seitlichen, blattähnlichen Gebilden flankiert, deren äußere Enden leicht herabhängen. Auf ein Motiv, welches die gesamte Höhe des Friesbandes einnimmt, folgt jeweils ein kleineres Motiv.³⁹⁸⁶ Über diesem Friesband folgt eine blaugüne, lediglich aus Bindern bestehende Reihe, deren einzelne Elemente jeweils mit hellroter Farbe konturiert sind. Ein schmaler, dunkelroter Streifen grenzt diese Quaderreihe von einem vorgetäuschten Gesims ab, dessen zentrales Band auf beiden horizontalen Seiten von breiten profilierten Streifen in Gold flankiert wird. Das in einem dunklen Rotton gehaltene mittlere Band weist illusionistisch weit nach vorne, in den Raum hinein gebogene Konsolen auf, zwischen die jeweils eine filigrane, vertikal ausgerichtete Flechtbandöse mit vegetabilen Enden im oberen Bereich gesetzt ist.³⁹⁸⁷ Es folgen drei weitere Quaderreihen, wobei die unterste

³⁹⁸⁵ Siehe dazu die Abbildung einer Zeichnung der Struktur dieser Alkovenwand von Cubiculum 16 bei: Alix Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985, S. 38 Abb. 21; siehe dazu auch die Abbildungen bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 104, S. 110-111.

³⁹⁸⁶ Aufgrund dieser Abfolge wirkt der Fries wie ein leicht destruiertes lesbisches Kymation.

³⁹⁸⁷ Diese Art der Konsole ist eine der wenigen dekorativen Komponenten, die in leicht abgewandelter Form auch im Dekor des Hauptraumes auftaucht. Ansonsten unterscheidet sich der Aufbau des Dekors im Hauptraum in wichtigen strukturellen Komponenten von der Struktur des Dekors in den beiden Alkoven. Zunächst stehen die

und die oberste farblich analog gestaltet sind – auf einen violettfarbenen Quader folgt jeweils eine goldfarbener – und analog in hellem Rot konturiert sind. Die mittlere Quaderreihe, die in umgekehrter Ausbildung – rote Quader werden von einem grünen Band gerahmt – die Farben der untersten Quaderreihe, Grün und Rot, wieder aufnimmt, zeichnet sich nicht nur durch eine größere Höhe der Quader vor den anderen Quaderreihen aus, sondern auch dadurch, dass innerhalb des grünen Bandes eine Rahmung durch ein goldfarbened lesbisches Kymation auf braunem Grund erfolgt. Die Quaderreihen werden nach oben durch ein rosafarbenes Gesims abgeschlossen. Diese Zone wird vom Betrachter als Abschluss der Wandzone angesehen, denn die darüber liegende rotfarbene horizontale Zone ist kassettiert und wird dadurch als Kassettendecke mit dem darüber liegenden Gebälk der Kolonnade in Verbindung gebracht.

Hinter den vier verkröpften Gebälkzonen, deren Stirnseiten auf den korinthischen Kapitellen der vier Säulen aufliegen, erheben sich drei Bögen mit dreiteiliger Struktur auf den Frontseiten und kassettierten Unterseiten, die tief in den Malgrund hineinzureichen scheinen. Am hinteren Ende der Kassettierungen wird jeweils ein Stück blaufarbener Grund in Bogenform sichtbar, der sich – nimmt man ihn als einen darstellenden Farbwert wahr – als Blick in den freien Himmel deuten lässt. Auch die fünf Zwickeln, die sich zwischen den drei Bogenformen sowie zwischen dem flankierenden linken Pilaster und dem ersten Bogen sowie dem dritten Bogen und dem flankierenden rechten Pilaster ausbilden, sind mit blauer Farbe bedeckt, sodass sich für den Betrachter unterhalb des Gebälkes, welches das Dekor der Oberwand zum Gewölbe hin abschließt, konsequent der Himmel zu öffnen scheint.

Beim Vergleich des Dekors der Rückwand von Alkoven A mit dem Dekor der Rückwand von Alkoven B stellt man auf den ersten Blick fest, dass die Öffnung unterhalb einer Arkade, die sich aus der vordersten Kolonnade heraus konstituiert, beiden Dekore gemeinsam ist. Doch im Gegensatz zum Dekor auf der Rückwand des Alkovens B, in dem eine Öffnung auch unterhalb der Gebälkzone stattfindet, bleiben die Öffnungen im Dekor der Rückwand des Alkovens A auf den Bereich oberhalb des Gebälkes beschränkt. Aufgrund der dreifachen Ausbildung von Bögen findet dadurch auch eine Verdreifachung der Öffnungen statt. Trotz dieser Unterschiede lassen sich Teile beider Dekore in der Oberwand auf das formal analoge Bogenmotiv

beiden flankierenden Pilaster auf eigenen Postamenten, die etwa nur halb so hoch sind wie die Sockelzone. Diese – bedeckt mit dem gleichen Muster – ist ihrerseits um einiges höher angesetzt als im Dekor der beiden Alkoven. In der grün eingefassten Orthostatenzone alternieren gelbfarbene breite hochoblongen Orthostaten mit schmalen roten Orthostaten. Im Bereich der Oberwand korrespondieren lediglich eine grünfarbene Quaderreihe sowie das goldene Gesims mit dem Dekor der Rückwand von Alkoven A sowie die rotfarbene Kassettierung unterhalb des Pilaster-Gebälkes – analog dem Dekor der Rückwand von Alkoven B. Das Mosaik des Fußbodens, einem Vorleger-ähnlichen Streifen, der den Alkoven B zum Hauptraum hin abschließt, zeigt ein Rautenmuster, in dem das Rautenmotiv der Stuckierungen im Bereich der beiden gewölbten Decken, welche die beiden Alkoven nach oben hin abschließen, bereits antizipiert wird. Siehe dazu die Abbildung bei: Jacqueline Guillaud, Maurice Guillaud, *Frescoes in the Time of Pompeii*, Paris und New York 1990, S. 111 Abb. 162.

zurückführen und können daher als zwei Variationen des gleichen ornamentalen Moduls definiert werden.

7.1.2.1.2.1.3. Das Dekor der beiden Seitenwände des nordöstlichen Alkovens A³⁹⁸⁸

Eine stärkere Differenzierung sowohl im Bereich der Sockelzone als auch bei der Ausbildung der Säulen und Gebälke findet sich im Dekor der beiden Seitenwände von Alkoven A. Zwischen den direkt über dem Boden ansetzenden, das gesamte Wanddekor flankierenden Pilastern entwickelt sich das Dekor einer Ädikula. Auf zwei hohen, in den Raum hineinkragenden Postamenten stehen – jeweils leicht von dem flankierenden Pilaster überschritten – zwei kannelierte Säulen mit korinthischen Kapitellen, die nach vorne, zum Betrachter hin, verkröpftes Gebälk tragen. Nach einem kurzen diagonalen Verlauf biegt das Gebälk – analog der blaugrundigen Sockelzone in einen horizontalen Verlauf um und wird nach einer kurzen Strecke von einer glatten Säule gestützt, die ein niedrigeres korinthisches Kapitell trägt. Noch vor der inneren Volute der beiden Kapitelle bricht das horizontal laufende Gebälk jäh ab, doch bereits hinter dem Ansatz der beiden horizontal laufenden Gebälkstücke werden die beiden Seiten eines Dreiecksgiebels sichtbar, die sich in einem spitzen Winkel auf der vertikalen Mittelachse des gesamten Wanddekors treffen. Sowohl oberhalb der oberen Begrenzung des Dreiecksgiebels als auch unterhalb seiner mit einer roten Kassetierung versehenen Unterseite wird blauer Malgrund sichtbar. Dieser wird nach unten durch einen bogenförmigen, mit dem Scheitelpunkt nach unten liegenden Kontur begrenzt, den ein braunfarbenedes Tuch bildet, das etwas unterhalb der Höhe, die ein Kapitell der beiden äußeren Säulen besitzt, zwischen den beiden äußeren Säulen gespannt ist. An den Scheitelpunkt dieses bogenförmigen Konturs stößt eine weitere Giebelspitze, die zu einer Tür gehört, welche über drei lilafarbenen Stufen zu erreichen ist, wobei die oberste Stufe der unteren Begrenzung der Postamente entspricht. Diese Tür bedeckt die gesamte Fläche zwischen den beiden inneren, undekorierten Säulen und dem bekrönenden Giebel dieser Tür. Lediglich beidseitig des Giebels wird jeweils eine dreieckförmige, braunfarbene Fläche unter dem bogenförmigen Kontur des zwischen den beiden äußeren Säulen gespannten Tuchs sichtbar. Die zwei Flügel der goldfarbenen Tür sind jeweils durch zwei hochoblonge Paneele gegliedert. Sowohl der Rahmen unterhalb der beiden unteren Paneele als auch der Rahmen zwischen den beiden unteren und den beiden oberen Paneelen

³⁹⁸⁸ Siehe dazu die Abbildung einer Strukturzeichnung des Dekors von Alkoven B bei: Alix Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985, S. 37 Abb. 21; siehe dazu die Abbildung einer Seitenwand bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 110; siehe dazu auch: Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, Taf. 121.

sowie der Rahmen oberhalb der beiden oberen Paneele ist jeweils durch sechs recht großformatige grünfarbene Rosetten verziert. Zarte, ebenfalls grünfarbene Rosetten, die an metallische Beschläge erinnern, besetzen den vertikalen Rahmen zwischen den beiden Türflügeln. Jeweils eine goldfarbene hochoblonge Rahmung setzt in den beiden unteren Paneelen die braunfarbene Innenfläche von dem analog farbigen Rand ab. Das untere Paneel des rechten Türflügels zeigt dicht vor der oberen Begrenzung einen kreisförmigen goldfarbenen Knauf. Die beiden Paneele im oberen Bereich der beiden Türflügel ziert ein braunfarbenedes Schuppenmuster auf goldfarbenem Grund. In dem Gebälk oberhalb des Türsturzes läuft auf braunem Grund ein goldfarbenedes lesbisches Kymation und oberhalb des mit zwei Kehlen versehenen horizontalen Gesimses setzt ein goldfarbener gerahmter Giebel an, dessen beiden Scheitel jeweils in ihren beiden Seiten in einer Volute auslaufen. Zwischen den beiden Voluten an der Giebelspitze steckt – in der Position eines Akroters – ein goldfarbenedes, vertikal ausgerichtetes Akanthusblatt. Die rotfarbene Fläche des Giebels bedeckt ein goldfarbenedes bilateralsymmetrisches Akanthusornament.

Die beiden schmalen Flächen, die zwischen den äußeren vertikalen Seiten der beiden Türflügel und den beiden flankierenden unverzierten Säulen ausgespart sind, bedeckt blaugrüne Farbe bedeckt. Die beiden hochoblongen Flächen hingegen, die sich jeweils zwischen einer der beiden äußeren kannelierten Säulen und einer der beiden inneren, unverzierten Säulen konstituieren, füllt eine rotfarbene Fläche, die oben – etwa in Höhe des oberen horizontalen Abschlusses des Frieses oberhalb des Türsturzes – mit einem breiten goldfarbenen Gesims horizontal von dem braunfarbenen Tuch abgeschlossen wird.

Blaue Farbe besetzt die Fläche zwischen dem bogenförmigen Kontur dieses Tuchs und der Unterseite der beiden horizontal laufenden Gebälke sowie der Unterseite des Dreieckgiebels. Auf dem blauen Malgrund sind – leider schlecht erhalten – drei Seiten einer Kolonnade zu sehen mit zwei diagonal in die Tiefe des Malgrundes hineinlaufenden Partien sowie einen horizontal, d. h. parallel zum Boden und zu den beiden seitlichen Gebälken der großen Kolonnade, laufenden Teil.³⁹⁸⁹ Auffallend ist die strukturelle Korrespondenz zwischen dem Dekor des Akroters und den architektonischen Formen des Malgrundes. So liegt die Spitze des goldfarbenen Akanthusblattes, die in den blaufarbenen Grund hineinragt, auf der vertikalen Mittelachse der architektonischen Struktur des Hintergrundes. Auf einer eng begrenzten Fläche spielt man mit dem geometrischen Motiv des Dreiecks als Grundform, indem man es mit Hilfe von gleitsymmetrischen Operationen – als Giebelform der Tür, als Giebel im blauen Hintergrund

³⁹⁸⁹ Hinter dem horizontalen Teil ragten vermutlich noch weitere dreieckförmige Giebel empor. Dabei sitzt die Spitze des mittleren Giebels direkt über der Spitze des Akanthusblattes, mithin direkt über der Spitze des Türgiebels.

unterhalb der Giebelöffnung sowie als Ädikulamotiv zwischen den beiden horizontalen Gebälkteilen verschiebt, wobei nicht nur der Ort, sondern auch die Größe des Motivs verändert wird. Analogen gleitsymmetrischen Operationen – jedoch ohne eine Veränderung der Größenverhältnisse – unterliegen auch die vier Säulen mit den beiden unterschiedlich ausgearbeiteten Säulenformen. In Bezug auf die gleitsymmetrischen Tendenzen lässt sich daher eine Parallele zu den beiden bereits untersuchten Dekoren im Cubiculum 16 herstellen. Keine analoge Struktur findet sich hingegen für die Einbindung der Tür im zentralen Bereich dieses Wanddekors, die zum einen mit einem weitgehenden Verzicht auf die Sockelzone und zum anderen mit einer vorgegaukelten fiktiven Öffnung des Dekors im Bereich der Person des Betrachters einhergeht.

Insgesamt zeichnet sich das Dekor der drei Wände des nordöstlichen Alkovens A dadurch aus, dass sich insbesondere auf den beiden Schmalseiten bilaterale Symmetrieachsen entwickeln. Abgesehen von einer axialen Symmetrisierung der beiden Seitenwände tragen diese axialen Strukturen weiterhin dazu bei, dass sich aufgrund der Spiegelung des Dekors auf den beiden Seitenwänden auch beidseits der vertikalen Mittelachse im Dekor der Rückwand eine bilaterale Symmetrieachse ausbildet, obwohl die eigene bilateralsymmetrische Valenz dieses Dekors nur schwach ausgeprägt ist.³⁹⁹⁰

7.1.2.1.2.1.4. Die verwendeten Farbtöne in den Dekoren der beiden Alkoven in Cubiculum 16

Die Dekore beider Alkoven zeichnen sich durch den Einsatz einer analogen Farbpalette aus. Dominant ist der Einsatz von Gold und Rot. Einen – in einigen Bereichen – hellen Goldton, der leicht an den darstellenden Farbton von Marmor erinnert, nutzt man für die Darstellung der architektonischen Strukturen von Kolonnaden und Arkaden. Einen dunkleren Goldton ist glatten, nicht kannelierten Säulen sowie der Darstellung der Türen vorbehalten.³⁹⁹¹ Goldfarben setzt man auch die unterschiedlichen Gesimse von den Quaderreihen ab. Vor dunkelrotem bzw. rotbraunem Hintergrund findet sich eine goldener Farbton auch bei filigranen Ornamentfriesen, denen als Grundform stets ein lesbisches Kymation zu Grunde liegt. Darüber hinaus dient ein Goldton auch als Farbfläche einzelner Quader in einer Quaderreihe im Dekor der Rückwand

³⁹⁹⁰ Dies liegt vor allem daran, dass die vertikale Mittelachse durch die Mitte der mittleren Arkade hindurch verläuft. Das Dekor liefert jedoch auch unabhängig von der Einwirkung der beiden Dekore auf den beiden Seitenwänden für das Auge des Betrachters einige Anhaltspunkte, durch welche Punkte diese vertikale Mittelachse hindurchläuft. Dazu zählen die rotfarbene vertikale Rahmung in der Mitte zwischen den beiden grünfarbenen Quadern in der untersten Quaderreihe sowie die vertikale grünfarbene Trennlinie zwischen den beiden rotfarbenen Quadern in der mittleren der drei Quaderreihen, die oberhalb des goldfarbenen Gesimses liegen.

³⁹⁹¹ Zu der Bedeutung von Türen in den Dekoren des zweiten Stils siehe vor allem: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, S. 260ff.

von Alkoven B sowie in zwei Quaderreihen im Dekor der Rückwand von Alkoven A. Ob die goldenen Farbtöne als darstellende Farbwerte im Sinne einer Vortäuschung des Metalls Gold zu verstehen sind, erscheint im Hinblick auf die ornamentale Vervielfältigung der architektonischen Motive als fraglich. Lediglich der Bronzefarbe der beiden Greifenkessel, welche die beiden Stirnseiten des gekröpften Gebälkes der zweiten Kolonnade im Dekor der Rückwand von Alkoven B schmücken, kann eindeutig ein darstellender Farbwert zuerkannt werden.³⁹⁹²

Eine stärkere Differenzierung der Farbtöne als beim Einsatz der Farbe Gold findet sich bei der Verwendung der Farbe Rot. So dient ein helles, leuchtendes Rot zur Kennzeichnung der Friesbänder, die mitten durch die Gebälke verlaufen. Lediglich im Dekor der Rückwand des Alkovens A wird der hellrote Farbton auch zur Kennzeichnung der mittleren Quaderreihe im Bereich der Oberwand eingesetzt und im Dekor der beiden Seitenwände flankiert ein leuchtender roter Farbton – quasi als Darstellung einer verkürzten Orthostatenplatte – jeweils die goldfarbene Tür. In den Dekoren beider Alkoven setzt man den hellroten Farbton darüber hinaus auch zur Konturierung von Quadern ein. Ein etwas gedeckterer Rotton dient in den Dekoren beider Alkoven für die großen Flächen der Orthostatenplatten, die im Fall des Dekors der Rückwand von Alkoven B lediglich durch Lisenen in einem samtigeren, dunkleren Rotton voneinander abgesetzt werden. Ein analoger roter Farbton bedeckt auch die meisten der Quader, die entweder durch eine grüne Konturierung oder durch schmale grüne Binder, seltener durch einen goldfarbenen Quader oder durch eine hellrote Konturierung voneinander getrennt sind. Im Gegensatz zu der häufigen Verwendung der Farben Gold und Rot setzt man grüne Farbtöne nur selten ein. Im Bereich der Sockelzone und der Mittelwand findet sich dieser Farbton in der Regel lediglich zur Rahmung von Orthostaten [Rückwand von Alkoven A], zur Konturierung von roten Quaderplatten oder zur Füllung der schmalen Binderflächen zwischen zwei breiten Quadern [Oberwand von Alkoven B]. In einer Mischung mit Blau, als blaugrüner bzw. blaugrauer Farbton mit einem Grünstich wird die Farbe auch zur Kennzeichnung der Postamente [Seitenwände des Alkovens A], für die beiden schmalen hochoblongen Farbflächen, welche die beiden Türen im Dekor der beiden Seitenwände des Alkovens A flankieren, sowie für die unterste Quaderreihe im Dekor der Rückwand von Alkoven A eingesetzt.

Der nur dezent im Bereich der Sockelzone und der Mittelwand verwendete blaugüne bzw. blaugraue Farbton bereitet gleichsam das Auge des Betrachters auf das Blau vor, welcher als

³⁹⁹² Der gegenständliche Charakter wird auch durch die naturgetreue Darstellung der Form des Greifenkessels unterstützt.

Farbe des Hintergrundes die Bogenöffnungen im Bereich der Oberwand bedeckt. Mit dem Eintritt in die höhere Dekorzone ändert sich auch der Wert der Farbe. Ist bei den blaugrünen Farbtönen in den unteren Dekorzonen von einem farblichen Eigenwert auszugehen, so wird der Betrachter die blaue Farbe über den Gebälken bzw. in den Arkaden der Oberwand in erster Linie als einen darstellenden Farbwert des Himmels verstehen. Dieser Wendung des Dekors hin von einem rein oder überwiegend ornamental-dekorativen Charakter zu einem überwiegend darstellenden Charakter tragen auch die Architekturen, die vor diese Himmelsöffnungen gesetzt wurden, Rechnung, indem für diese Darstellungen keine goldfarbenen Säulen und Gebälke mit hellroten Friesbändern, sondern eine steinvortäuschende Farbgebung in einem hellen Grau gewählt wurde. Dennoch bleiben auch die primär gegenständlich darstellenden Bereiche in dieser Dekorzone sowohl farblich als auch formal in den überwiegend ornamental-dekorativen Bereich des Dekors eingebunden und wirken lediglich wie realistisch-darstellende Inseln im goldenen und rotfarbenen Meer eines flächendeckenden ornamentalen Dekors.

7.1.2.1.2. Die großformatigen Darstellungen in der Orthostatenzone von Oecus 5 [Triclinium 627]³⁹⁹³ in der Villa dei Misteri und ihre Verbindung zu den ornamentalen Bändern dieses Dekors

Abgesehen vom Dekor in Cubiculum 4, in dem sowohl auf der Rückwand als auch auf der rechten Seitenwand vor den rotfarbenen Grund einiger Orthostatenplatten jeweils eine nach rechts ausgerichtete Figur eingestellt wurde, welche die gesamte Höhe einer Orthostatenplatte einnimmt³⁹⁹⁴, ist es insbesondere das Dekor des Oecus 5, das sich durch die Integration großformatiger Figuren in das Dekor auszeichnet. Dies geschieht jedoch nicht analog durch die

³⁹⁹³ Siehe dazu die Abbildungen bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 106-125; und: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 100-103.

Der Raum, der durch eine große Tür [299x327cm] in der Westwand und durch eine kleine Tür [73x185cm] in der Nordwand betreten werden kann, hat eine Fläche von 500x705cm. An der Ost- und an der Südwand öffnet sich der Raum jeweils mit einem breiten Fenster zu einer Portikus. Der Boden zeigt in einem breiten Rand von ca. 1m ein Rautenmuster in opus sectile mit schwarzen und weißen Platten.

³⁹⁹⁴ Siehe dazu die Abbildungen bei: Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, Taf. 106-107; siehe dazu auch: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, Taf. 7. Die Figuren scheinen auf vorkragenden Podesten bzw. Basen vor jeweils einer Orthostatenplatte zu stehen. Die Podeste bilden ihrerseits Auskragung des obersten horizontal umlaufenden Streifens, der noch zur Sockelzone gehört. Die Basen verleihen den Figuren im Auge des Betrachters den Eindruck, dass es sich eher um Statuen als um lebendige Figuren handelt. Die nahezu monochrom gehaltenen Figuren stehen von hellroten Orthostatenplatten, die jeweils von lilafarbenen Lisenen flankiert werden. Sowohl die Orthostatenplatten als auch die Lisenen sind von einem grünen, in der Mitte mit einem goldfarbenen Strich verzierten Streifen umrandet. Die grüne Farbe wird von den Binden in der Quaderreihe, die über der Orthostatenzone liegt, wieder aufgenommen. Die Läufe zeigen eine ähnliche polychrome Marmorierung wie die Läufer in der Quaderreihe über der Orthostatenzone in Oecus 5.

Kombination von jeweils einer Figur vor einer Orthostatenplatte sondern die Figuren sind so angeordnet, dass sie sich rings um die Wände herum ein Figurenfries konstituiert. Die Ikonographie dieses Frieses, der vermutlich einen Einweihungsritus in die dionysischen Mysterien³⁹⁹⁵ zeigt, hat auch zur Namensgebung für die Villa geführt.

Die Sockelzone³⁹⁹⁶, die aus mehreren horizontalen, zum Teil unterschiedlich breiten sowie unterschiedlich farbigen, über die Ecken hinweglaufenden Streifen besteht³⁹⁹⁷, antizipiert mit den verwendeten Farben Violett – Schwarz – Gold – Grün bereits die meisten der Farbtöne, die auch in den darüber liegenden Zonen, insbesondere in der Zone mit großformatigen Figurendarstellungen eingesetzt werden. Die farblich analoge, in einem grünen Farbton gehaltene Grundierung des obersten Streifens der Sockelzone und des Podiums³⁹⁹⁸ sorgt für einen nahezu nahtlosen Übergang von dem rein ornamental-dekorativen Bereich der Sockelzone zu dem primär figural darstellenden Bereich in der Orthostatenzone, da er den meisten großformatigen Figuren als Standlinie dient. Lediglich einige agieren von eng begrenzten braunfarbenen Sockeln aus, die auf der Grundlinie stehen.³⁹⁹⁹ Ein etwas dunklerer grüner Farbton als derjenige, welcher für diesen Übergangsbereich gewählt wurde, dient als Rahmung der hellroten hochoblongen Orthostaten sowie der vertikal dazwischen gelegten braunfarbenen, mit einem goldgrundigen lesbischen Kymation umrandeten Lisenen. Im Gegensatz zu den einzelnen Figuren im Wanddekor von Cubiculum 4, die jeweils durch die Konturierung des hinter ihnen sichtbar werdenden Orthostaten gerahmt und damit zugleich von den Figuren in den benachbarten Feldern abgetrennt werden, befinden sich in diesem Fries häufig mehrere, je nach inhaltlichem Kontext unterschiedlich zueinander ausgerichtete Figuren innerhalb des Areals eines Orthostaten. Dies führt auch zu Überschneidungen der vertikal flankierenden Lisenen und dadurch gesellt sich die überschneidende Figur gleichsam zu den Figuren des benachbarten Areals und erweitert bzw. verändert damit den ikonographischen Kontext dieser Figuren. Gleichzeitig hat

³⁹⁹⁵ Zur Deutung des Frieses siehe u. a.: Gilles Sauron, *La Grande Fresque de la Villa des Mystères à Pompéi*, Paris 1998.

³⁹⁹⁶ Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 106.

³⁹⁹⁷ Zuunterst liegt ein lilafarbener Streifen, dem ein grünfarbener Streifen folgt. Über diesem grünfarbenen Streifen folgt der mittlere Bereich der Sockelzone mit einer Sequenz von zwei flankierenden schwarzen Streifen und einem dazwischen liegenden goldfarbenen Streifen. Die goldene Farbe des mittleren Streifens ist die dominanteste Farbe der gesamten Sockelzone und verbannt durch ihre Leuchtkraft die übrigen Streifen in den Hintergrund. Ein schmaler grauer Streifen setzt den oberen schwarzen Streifen dieser Dreiersequenz von dem sich anschließenden lilafarbenen Streifen ab. Den oberen Abschluss der Sockelzone bildet ein schmutzig grüner Streifen, der gleichsam nahtlos in das Grün des Podiums übergeht, auf dem die agierenden Figuren stehen.

³⁹⁹⁸ Die hintere Begrenzung des Podiums wird von einem schmalen braunfarbenen Streifen konstituiert, der diese Zone von dem grünfarbene horizontalen Streifen trennt, der seinerseits die Orthostatenzone unten horizontal abschließt.

³⁹⁹⁹ Siehe dazu u. a. die Darstellung der nach links, zur Ecke der Wand hin ausgerichteten geflügelten Figur, die auf einem Sockel steht und ihren rechten Arm auf einer Stütze aufgesetzt hat, bei: Volker Michael Stroocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, Taf. 117.

es jedoch den Anschein, dass auch die Breite der Orthostatenplatten, die durch die vertikal rahmenden Lisenen angezeigt wird, auf die agierenden Figuren bezogen ist, denn hinter mehrfigurigen Gruppen findet sich häufiger eine Orthostatenplatte, die breiter ausfällt als diejenige, welche hinter zwei oder einer agierenden Figur steht. Darüber hinaus werden die um die Raumecken herumlaufenden Aktionen der Figuren auch durch die Anordnung der Orthostatenplatten unterstützt, da die Orthostaten bei derartigen Aktionen ebenfalls um die Ecke biegen und erst hinter dem Eckbereich wieder von einer Lisene begrenzt werden. Auf diese Weise wird eine größere Zäsur im Eckbereich, die aufgrund des Aufeinanderstoßens zweier Lisenen entstünde, vermieden und stattdessen der umlaufende Charakter der großformatigen Figurendarstellungen hervorgehoben. Diese gegenseitige Orientierung bzw. Bezugnahme zwischen der ornamentalen vertikalen rasterförmigen Rahmung und den großformatigen Figuren wurden vom damaligen Betrachter des Frieses von Oecus 5 in der Villa die Misteri sicherlich als eine neuartige Form der Verschmelzung von ornamentale Modulen und figuralen Darstellungen wahrgenommen.

Oben wird die Orthostatenzone mit dem großformatigen Figurenfries⁴⁰⁰⁰ horizontal von einem hellgrundigen rein ornamentalen Fries begrenzt, dessen Dreidimensionalität vortäuschend, in der Mitte hell und zu beiden Seiten dunkel verschatteten Hasten sich zu einem gekreuzten Mäanderband konstituieren, wobei unter jeder langgestreckten Haste, die nach einer Kreuzung entsteht, jeweils zwei ineinander verschachtelte Quadrate⁴⁰⁰¹ eingestellt sind. Darüber schließt sich eine rotkonturierte Quaderreihe aus Läufern und Bindern an, deren Läufer sich durch eine polychrome Marmorierung auszeichnen, wohingegen die Binder lediglich monochrom mit einem dunkelbraunen Farbton bedeckt sind. Über einem schmalen hellroten Streifen und einem ebenso schmalen goldgelben Gesims folgt auf schwarzem Grund ein polychromer vegetabiler Fries, dessen einzelne Spiralranken aus langgezogenen Akanthusblättern bestehen.⁴⁰⁰² Ihn schmücken zahlreiche Blüten, die sich an langen Stielen zu beiden Seiten der Akanthusblätter entlangranken. Darüber hinaus sind in der Haltung variierende, mit unterschiedlichen zoomorphen Motiven agierende Amoretten⁴⁰⁰³ in den Fries eingestellt.

In Bezug auf die Ausbildung einer vorgetäuschten Dreidimensionalität zeichnen sich die drei Wandzonen dieses Dekors durch ein sehr unterschiedliches Verhalten aus. Kontrastierend zur Dominanz eines durchgehend flächigen Dekors in der Sockelzone steht die Ausbildung der dreidimensionalen, häufig bis zur oberen horizontalen Begrenzung reichenden Figuren in der

⁴⁰⁰⁰ Der Figurenfries setzt unmittelbar neben dem Eingang an der linken Längswand ein.

⁴⁰⁰¹ Im Zentrum von jedem Quadrat ist ein kreisförmiger Punkt angebracht.

⁴⁰⁰² Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, Taf. 114.

⁴⁰⁰³ Vermutlich handelt es sich um jagende Amoretten.

hohen Orthostatenzone, welche den Betrachter die Flächigkeit des Hintergrundes vergessen lässt, der sich aufgrund der rotfarbenen Orthostaten und ihren jeweils flankierenden Lisenen konstituiert. Die vorgetäuschte Dreidimensionalität beginnt mit der Ausbildung des grünfarbenen Podiums, das sich oberhalb eines Gesimses mit einem goldfarbenen Eierstab aus dem obersten Streifen der Sockelzone entwickelt. Derselbe breite grüne Streifen wird zunächst aufgrund seiner flächigen Beschaffenheit vom Betrachter noch als ein weiterer Streifen dem Dekor der Sockelzone zugewiesen wird und erfährt in dieser ornamentalen Eigenschaft als Streifen auch seine beidseitige horizontale Rahmung jeweils durch einen schmalen braunfarbenen Streifen.⁴⁰⁰⁴ Doch gleichsam simultan verwandelt sich diese schmale Fläche, im Kontext der vorgetäuschten Dreidimensionalität der Figuren, die auf ihm agieren, zu einem dreidimensionalen, bühnenartigen Bereich, der sich vor die geschlossene Orthostatenzone schiebt.

Im Bereich der Oberwand wird die vorgetäuschte Dreidimensionalität durch den Fries mit dem gekreuzten Mäanderband, das per se ein lineares ornamentales Modul ist, zwar stark reduziert, bleibt jedoch aufgrund der vorgetäuschten dreidimensionalen Ausbildung der einzelnen Mäanderhasten noch in Ansätzen im Auge des Betrachters erhalten. Die Marmorierungen auf den Quaderflächen der darüber liegenden Dekorzone lassen sich ambivalent betrachten. Zum einen täuschen sie als Quadermuster eine Dreidimensionalität vor, zum anderen können sie lediglich als polychrome Farbflächen ohne jeglichen Aspekt einer Tiefendimension angesehen werden. Auch in dem vegetabilen Fries sowie in dem darauf folgenden Gesims, welches das Dekor der Oberwand zur Decke hin abschließt, sind noch latent dreidimensionale Komponenten vorhanden, sodass dieses Wanddekor – abgesehen von der Sockelzone – im gesamten Bereich über eine vorgetäuschte Dreidimensionalität verfügt. Im Gegensatz zu den Architekturdekoren in den beiden Alkoven von Cubiculum 16, in denen dieses Phänomen in den Öffnungen der Oberwand am weitesten ausgeprägt ist, fällt dies jedoch im Dekor von Oecus 5 mit der Ausbildung der großformatigen Figuren auf dem Podium vor der Orthostatenzone zusammen. Dadurch scheinen sich sowohl das Podium als auch die Figuren gleichsam in den Raum hineinzuschieben.⁴⁰⁰⁵ Da die Figuren nicht streng in die einzelnen Orthostaten eingestellt sind, geht mit der Ausbildung der Dreidimensionalität auch eine Schwächung des vertikalen Rastersystems einher, die sich bereits in den umlaufenden Streifen der Sockelzone ankündigt und in dem gekreuzten Mäanderband und dem vegetabilen Fries bis zum Ansatz der Decke fortsetzt. Das umlaufende Dekor initiiert gleichsam im Auge des Betrachters das Empfinden

⁴⁰⁰⁴ Der obere horizontale braunfarbene Streifen setzt zugleich die Zone des Podiums von dem grünen Streifen ab, der horizontal den unteren Bereich der Orthostatenzone begrenzt.

⁴⁰⁰⁵ Einen derartigen Effekt erzielen im Dekor der beiden Alkoven lediglich die Säulen, die jedoch aufgrund ihrer Schmalheit sowie aufgrund ihrer Höhe nicht in der Lage sind, diesen Eindruck im Auge des Betrachters dauerhaft zu stabilisieren.

einer Geschlossenheit dieser Dekoration und dies wiederum fördert die Erfahrung dieses Raumes als eine Einheit.

Analog zu den großformatigen Figuren, die mit einem hohen Bewegungsimpetus über Ecken hinweg in dieser Dekorzone agieren, verhalten sich auch die symmetrischen Wertigkeiten, die in den reinen oder überwiegend ornamentalen Frieszonen ausgebildet werden. So strahlen bereits die horizontal umlaufenden Bänder der Sockelzone – wenngleich sie sich aufgrund fehlender Trennelemente noch jeglicher Einordnung in ein symmetrisches System entziehen – dennoch einen dynamischen Impetus aus, der sich mit demjenigen einer gleitsymmetrischen Valenz vergleichen lässt. Eindeutig einer rotationssymmetrischen Valenz – und damit einem Bewegungsimpuls – können sowohl die gekreuzten Mäanderbänder als auch die Quadrate, welche unter deren gelängte Hasten eingestellt sind, zugeordnet werden. Ähnliche Bewegungsimpulse signalisieren auch die asymmetrischen, kurvilinear begrenzten Farbflächen auf den Läufern der Quaderreihe dem Auge des Betrachters. Noch weniger beschränkt auf eine bestimmte Position ist der Bewegungsimpuls der diagonal gleitsymmetrischen Valenzen der Spiralranken des vegetabilen Frieses, dessen zum Teil nach links und zum Teil nach rechts ausgerichtete Blattspitzen der Akanthusblätter dem Betrachter entweder eine Bewegung analog zu den großformatigen Figuren oder entgegengesetzt zu diesen signalisieren.

Vergleicht man daher die symmetrische Struktur des Dekors in Oecus 5 insgesamt mit der symmetrischen Struktur des Dekors in den beiden Alkoven des Cubiculum 16, so wird deutlich, dass zwar beide Dekore über gleitsymmetrische Valenzen verfügen. Jedoch im Dekor der beiden Alkoven des Cubiculum 16 werden diese gleitsymmetrischen Valenzen, welche aufgrund der Verschiebung der einzelnen architektonischen Elemente entstehen, durch die Ausbildung von bilateralsymmetrischen, aufgrund von Spiegelungen der einzelnen Elemente entstandenen Valenzen reduziert wird bzw. sie gehen gänzlich verloren. Dadurch nimmt der Betrachter dieser Dekor als ein sehr statisches wahr. Der Mangel bzw. die totale Absenz von bilateralsymmetrischen Valenzen in sämtlichen, überwiegend gleitsymmetrisch und rotationssymmetrisch strukturierten Zonen des Dekors im Oecus 5 hingegen wird vom Betrachter in einen Aspekt der Bewegung umgedeutet.⁴⁰⁰⁶

⁴⁰⁰⁶ Die Dynamik lässt sich bis hinein in die farbliche Gestaltung verfolgen. So wird z. B. eine analoge Farbfolge für die Gestaltung der horizontalen Streifen der Sockelzone und für die Gestaltung der vertikalen Lisenen eingesetzt. Dieser Richtungswechsel wird vom Betrachter ebenfalls als dynamischer Impetus wahrgenommen.

7.1.2.1.3. Stilphase II, Ib: die Dekore der sogenannten Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale⁴⁰⁰⁷

Die kurz vor dem Ende des 19. Jahrhunderts am südlichen Abhang des Vesuv, ungefähr 2 km nördlich von Pompeji, in dem Ort Boscoreale entdeckte Villa wurde im Jahr 1900 in wenigen Monaten von Vincenzo de Prisco ausgegraben.⁴⁰⁰⁸ In der privat durchgeführten Freilegung, von der es keinen wissenschaftlichen Grabungsbericht gibt⁴⁰⁰⁹, beschränkte man sich auf die repräsentativen Räume, in denen man die schönsten Wandmalereien abnahm, bevor man die Grabung wieder zuschüttete.⁴⁰¹⁰ 1903 wurden die abgenommenen Wandmalereien öffentlich in Paris versteigert und gelangten daher in mehrere unterschiedliche Museen. Auf den Namen P. Fannius Synistor als einen der Besitzer der Villa⁴⁰¹¹ schloss man, da ein Metallgefäß mit der Inschrift dieses Namens in der Villa gefunden wurde.⁴⁰¹²

Da die Dekore in den Räumen dieser Villa wesentlich üppiger gestaltet sind als die Dekore in der Villa dei Misteri, geht man in der archäologischen Forschung davon aus, dass sie etwas später entstanden sind, wobei der angenommene zeitliche Rahmen der Entstehung dieser Dekore in den einzelnen Untersuchungen zwischen 60 und 30 v. Chr. schwankt.⁴⁰¹³ Die aufwendigen Architekturdekorationen, insbesondere im Dekor des Cubiculum M, wurden bereits kurz

⁴⁰⁰⁷ Siehe dazu vor allem: Phyllis Williams Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass 1953; und: Maxwell L. Anderson, *The Villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1987-88, S. 16-36; siehe dazu auch: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 78-100; Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 96-100, S. 107f.; Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 33-38; Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 26-31. und: Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 216; Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 216-219; siehe dazu auch: Vincent J. Bruno, *The Mariemont Fragments from Boscoreale in Color*, in: Eric M. Moormann (ed.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting*. Amsterdam, 8-12 September 1992, Leiden 1993, S. 223-233.

⁴⁰⁰⁸ Zur Erstveröffentlichung siehe: Felice Barnabei, *La villa pompeiana di P. Fannio Sinistore scoperta presso Boscoreale*, *Accademia dei Lincei*, Rom 1901; zur Geschichte der Grabung siehe auch: Maxwell L. Anderson, *The Villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1987-88, S. 17.

⁴⁰⁰⁹ Erika Simon, *Die Fürstenbilder von Boscoreale : ein Beitrag zur hellenistischen Wandmalerei*, Baden-Baden 1958, S. 9.

⁴⁰¹⁰ Michaela Fuchs, *Aurea Aetas: Ein glückverheissendes Sybillinum im großen Oecus der Villa in Boscoreale*, *JdI* 113, S. 91.

⁴⁰¹¹ Doch handelt es sich dabei um einen späteren Besitzer. Es fehlt jeder Hinweis auf den Mann, der ursprünglich diese Freskierungen in Auftrag gab.

⁴⁰¹² Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 78. Ein Siegel, das sich heute im Metropolitan Museum von New York befindet, nennt hingegen den Namen des letzten Nutzers, L. Herennius Florus.

⁴⁰¹³ Barbet setzt das Dekor der Villa Boscoreale sehr eng an mit dem Dekor der Villa dei Misteri in Beziehung und nimmt einen Entstehungszeitraum zwischen 80 und 50 v. Chr. an: Alix Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985, S. 40. Strocka verweist auf einen Zeitraum zwischen 60 und 50 v. Chr.: Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 216. Für die Jahre zwischen 50 und 40 entscheidet sich hingegen Ling: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 216. Mazzoleni und Pappalardo gehen hingegen von einer Ent-

nach dem Bekanntwerden dieses Dekors im Jahr 1901 von Puchstein in Bezug zu einer Stelle aus *de architectura* [V, VII,8-9] von Vitruv gesetzt, in der Vitruv die drei unterschiedlichen Dekorationstypen für das römische Theater beschreibt.⁴⁰¹⁴ Auch Beyen ging in einem 1957 veröffentlichten Aufsatz zu den Dekoren in der Villa in Boscoreale von einer derartigen Vorbildfunktion aus.⁴⁰¹⁵ Doch diese These wurde stets kontrovers diskutiert. Der stärkste Widerspruch kam von Lehmann (1953)⁴⁰¹⁶, die in den Architekturdarstellungen die Abbildungen zeitgenössischer Palast- und Villenarchitektur sah. Auch Schefold betont den Einfluss der zeitgenössischen, jedoch lediglich der zeitgenössischen hellenistischen Architektur, insbesondere der Architektur des ptolemäischen Ägyptens auf diese Dekore.⁴⁰¹⁷ Einen Nachweis dafür, dass es sich nicht einfach um gemalte Abbildungen von realen, jedoch in geographisch entfernten Bereichen existierenden Architekturen handelt, sondern dass die dekorative Formensprache aus der gebauten Architektur der zur gleichen Zeit in Italien entstandenen Häuser entwickelt wird, in denen sich die Dekore des zweiten Stils auch befinden, versucht Engemann in seiner 1967 veröffentlichten Dissertation zu bringen.⁴⁰¹⁸ Doch insgesamt zeichnen sich alle Theorien, die sich mit der Einbindung der zahlreichen architektonischen Elemente in die Dekore der ersten Phase des zweiten Stils beschäftigen, dadurch aus, dass sie von einer Nachahmung genuin architektonischer Elemente ausgehen. Dass es sich bei der Vervielfältigung architektonischer Elemente, die häufig jedes darstellenden Charakters entbehren, und die mit Hilfe unterschiedlicher symmetrischer Aktionen entstanden sind, primär um einen dekorativen Prozess und nicht um ein mimetisches Vorgehen handeln könnte, davon geht keine der bisherigen Untersuchungen dieser Stilphase aus. Wie jedoch die vorliegende Untersuchung in den bisherigen Abschnitten dargelegt hat, ist es gerade der ornamentale Charakter, der sich aufgrund der Anwendung unterschiedlicher Symmetrieoperationen nachweisen lässt, welcher die frühen Dekore des zweiten Stils mit den Dekoren des ersten Stils verbindet. Im folgenden

stehungszeit des Dekors zwischen 40 und 30 v. Chr. aus: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 78. Abgesehen davon, dass sämtliche Untersuchungen im Vergleich zur Villa dei Misteri die weitere Öffnung der Wände und die opulenter Ausstattung betonen, wird nicht geklärt, warum die einzelnen Zeitangaben sich voneinander unterscheiden.

⁴⁰¹⁴ Ein kurzen Abriss zu dieser Kontroverse in der archäologischen Forschung findet sich bei: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 35.

⁴⁰¹⁵ Hendrik Gerard Beyen, *The Wall-Decoration of the cubiculum of the Villa of P. Fannius Synistor near Boscoreale in its Relation to Ancient Stage-painting*, *Mnemosyne* 4. Serie 10, 1957, S. 147-153.

⁴⁰¹⁶ Phyllis Williams Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass 1953, S. 87f., S. 90f. Fittschen greift die These von Lehmann wieder auf und verweist dabei vor allem auf Elemente luxuriöser hellenistischer Architektur: Kurt Fittschen, *zur Herkunft und Entstehung des 2. Stils – Probleme und Argumente*, in: Paul Zanker (ed.), *Hellenismus in Mittelitalien: Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974*, *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen: Folge 3*, 97, Göttingen 1976, S. 539-563.

⁴⁰¹⁷ Karl Schefold, *Der zweite Stil als Zeugnis alexandrinischer Architektur*, in: Bernhard Andreae, Helmut Kyrieleis, *Neu Forschungen in Pompeji*, Recklinghausen 1975, S. 53-59.

⁴⁰¹⁸ Josef Engemann, *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Heidelberg 1967.

Abschnitt wird zu überprüfen sein, ob sich dieser dekorative Modus auch in den reifen Dekoren der frühen Phase des zweiten Stils noch findet.

Zunächst soll im folgenden Abschnitt das am besten erhaltene Dekor eines Raumes in der Villa in Boscoreale, das Dekor des Cubiculum M,⁴⁰¹⁹ analysiert werden, das sich heute im Metropolitan Museum in New York befindet, und mit dem Dekor der beiden Alkoven in Cubiculum 16 der Villa dei Misteri verglichen werden.

7.1.2.1.3.1. Das Dekor des Cubiculum M, das im Metropolitan Museum in New York wieder aufgebaut wurde⁴⁰²⁰

Das heute im Metropolitan Museum in New York rekonstruierte Cubiculum M⁴⁰²¹ gehört ursprünglich zu den besonders aufwendig dekorierten Räumen einer Raumflucht an der Nordwestseite des Peristyls und war sowohl von dem auf der linken Seite gelegenen Raum N als auch vom Peristyl aus über das Vorzimmer O⁴⁰²², mithin von der Südseite aus, zu erreichen.⁴⁰²³

Im Gegensatz zum Cubiculum 16 verfügt das Cubiculum M, dessen Grundriss ca. 4mx6m beträgt⁴⁰²⁴, nur über einen Alkoven, der sich – analog den beiden Alkoven des Cubiculum 16 – nicht nur durch das unterschiedliche Wanddekor, sondern auch durch ein eigenes Fußbodendekor sowie durch eine andersartige Decke in Form eines Tonnengewölbes vom Vorraum unterscheidet.⁴⁰²⁵ Vertikal wird das Raumdekor⁴⁰²⁶ des gesamten Raumes zunächst durch rotgrundige, mit umlaufenden goldenen vegetabilen Elementen verzierte Säulen⁴⁰²⁷, die goldfarbene korinthische Kapitelle tragen, in einzelne Zonen gegliedert. Die Trennung zwischen dem Dekor des Hauptraumes und dem Dekor des Alkovens kennzeichnen zwei weiße,

⁴⁰¹⁹ Zum Grundriss der Villa in Boscoreale siehe die Abbildung bei: Jacqueline Guillaud, Maurice Guillaud, *Frescoes in the Time of Pompeii*, Paris und New York 1990, S. 246 Abb. 410.

⁴⁰²⁰ Siehe dazu vor allem die Abbildungen bei: Maxwell L. Anderson, *The Villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1987-88, S. 18-25 Abb. 23-30; und: Brian F. Cook, *The Boscoreale Cubiculum: A New Installation*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 22 (Januar) 1966, S. 166-183; siehe dazu auch: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 34 Abb. 19-20; Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 78-90; Alix Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985, S. 54f. Abb. 27; und: Jacqueline Guillaud, Maurice Guillaud, *Frescoes in the Time of Pompeii*, Paris und New York 1990, S. 104-108 Abb. 154-157, S. 247 Abb. 411, S. 254, 415.

⁴⁰²¹ Das Cubiculum hat die Maße 4x6m. Die erhaltene Wandhöhe des Dekors beträgt 2,44m.

⁴⁰²² Zur erhaltenen Dekoration des Vorzimmers siehe: Phyllis Williams Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass 1953, S. 83 Abb. 50.

⁴⁰²³ Phyllis Williams Lehmann, *Roman Wall paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass 1953, S. 82.

⁴⁰²⁴ Wilhelm J. T. Peters, *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting*, Assen 1963, S. 12.

⁴⁰²⁵ Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 80.

⁴⁰²⁶ Die Höhe des erhaltenen Wanddekors beträgt 2,44m; siehe dazu: Wilhelm J. T. Peters, *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting*, Assen 1963, S. 12.

⁴⁰²⁷ Der Ursprung dieses vegetabilen Dekors scheint in einem Kranz aus Akanthusblättern zu liegen, der dicht oberhalb der Säulenbasis entspringt.

mit korinthischen Kapitellen versehene Pilaster, die vom Boden bis zur Decke reichen, und aufwendig mit Hebebossen in *chiaroscuro* bedeckt sind.⁴⁰²⁸

7.1.2.1.3.1.1. Das Dekor des Alkovens⁴⁰²⁹

7.1.2.1.3.1.1.1. Das Dekor der Rückwand

Das Dekor der nach Norden ausgerichteten und mit einem Fenster⁴⁰³⁰ ausgestatteten Rückwand besitzt keine Orthostatenzone. Daher kann es dem Betrachter zwischen zwei flankierenden weißen Halbpilastern, die – analog den beiden Pilastern, welche den Alkoven vom Hauptraum abtrennen, direkt auf dem Boden ansetzen und das horizontal die Oberwand begrenzende Gebälk tragen, – bereits oberhalb einer niedrigen Sockelzone⁴⁰³¹ Einblick in vier unterschiedliche landschaftliche Prospekte gewähren.⁴⁰³² Abgesehen von dem Fenster, das notwendigerweise zu einer Trennung der einzelnen Prospekte beiträgt, sind es zwei rotfarbene, mit goldfarbenen vegetabilen Ranken⁴⁰³³ geschmückte Säulen, die auf einem niedrigen Podium oberhalb der Sockelzone stehen, durch welche das Dekor – analog dem Dekor sämtlicher Wände dieses Raumes – seine vertikale Einteilung erfährt. Im Gegensatz zum Dekor der beiden Alkoven des Cubiculum 16 in der Villa dei Misteri, in denen den Säulen der vorderen Kolonnade ein Gebälk in geringerer Höhe als den flankierenden Pilastern zukommt, tragen die Kapitelle der vegetabilisierten Säulen nicht nur im Bereich des Alkovens, sondern auf sämtlichen Wänden zusammen

⁴⁰²⁸ Siehe dazu die Abbildung bei: Phyllis Williams Lehmann, Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art, Cambridge Mass 1953, S. 84 Abb. 51.

⁴⁰²⁹ Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration, München 2005, S. 79-80; Maxwell L. Anderson, The Villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1987-88, S. 18f. Abb. 23-24; zur dekorativen Struktur der Rückwand des Alkovens siehe die Abbildung einer zeichnerischen Rekonstruktion bei: Alix Barbet, La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens, Paris 1985, S. 54f. Abb. 27; zur Beschreibung der Landschaft siehe auch: Wilhelm J. T. Peters, Landscape in Romano-Campanian Mural Painting, Assen 1963, S. 12ff.

⁴⁰³⁰ Dass sich keine Spur eines korinthischen Kapitells von der Säule erhalten hat, deren Schaft unterhalb der Fensterbank sichtbar wird, spricht dafür, dass das Fenster nicht nachträglich eingebaut wurde; siehe dazu auch: Phyllis Williams Lehmann, Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art, Cambridge Mass 1953, S. 88.

⁴⁰³¹ Die Sockelzone im Dekor der Rückwand des Alkovens ist die niedrigste Sockelzone innerhalb dieses Raumdekors. Die Quader vortäuschenden Paneele der Sockelzone sind dem vertikalen Rastersystem des Dekors unterworfen, und daher finden sich jeweils unter den rotfarbenen Säulen schmale Binder und den breiten dazwischen liegenden Bereich deckt jeweils ein langgestreckter Läufer ab.

⁴⁰³² Dieser tiefe Ausblick ist nur aufgrund des Aufgebens der Orthostatenzone möglich. Allerdings verzichtet man im unteren Bereich auf die Darstellung einer Landschaft unter freiem Himmel; man zeigt stattdessen eine unterirdische Welt. Dieses Vorgehen hat den Anschein, als ob man den Bereich, in dem sich normalerweise die Orthostatenzone befindet, trotz der Öffnung als wichtiges horizontales Gliederungsmerkmal noch respektiere.

⁴⁰³³ Obwohl es sich formal um ein vegetables Rankensystem handelt, zeigen sowohl die Ranken als auch die unterschiedlichen Blüten- und Blattmotive einen metallischen Charakter, der durch die goldene Farbe des Rankensystems noch unterstrichen wird. Auch die Blüten, die mit blau- und rotfarbenen Kernen geschmückt sind und deren Struktur an die kristalline Struktur von Edelsteinen erinnert, tragen zu einem derartigen Eindruck bei. Obwohl derartig dekorierte Säulen bis jetzt nicht gefunden wurden, geht u. a. Tybout davon aus, dass ihre Existenz aufgrund literarischer Informationen und des tarentischen Szepters erschlossen werden kann; siehe dazu: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae*. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, Amsterdam 1989, S. 334.

mit den flankierenden Pilastern das oberste, zur Decke hin abschließende Gebälk. Darunter zeigt sich eine rotfarbene Kassettierung. Der analoge, gleichsam simultane Einsatz von Säulen und Pilastern, die ja die dekorative Oberfläche eines Pfeilers darstellen, wird dem Betrachter auch dadurch anschaulich demonstriert, dass hinter jeder vegetabilisierten Säule jeweils der dunkle Schatten eines Pfeilers sichtbar wird, dessen Höhe der Höhe der Säule entspricht.⁴⁰³⁴ Ein analoger Schatten wird auch hinter den beiden flankierenden Pilastern am Rand der Rückwand sichtbar, jedoch entspricht in diesem Fall die Höhe dieser Schatten nicht der Höhe der rahmenden Pilaster, da der verschattete Pfeiler – analog den rotfarbenen Säulen – auf dem Podium der Sockelzone steht. Aufgrund der verschatteten Pfeiler hat es für den Betrachter den Anschein, als ziehe sich das Pfeilersystem als zweites architektonisches System hinter den Säulen hindurch und die Kassettierung spanne sich zwischen den Säulen und den diagonal nach rechts [links der vertikalen Mittelachse des Dekors der Rückwand] bzw. diagonal nach links [rechts der vertikalen Mittelachse des Dekors der Rückwand] versetzten Pfeilern auf. Trotz der unterschiedlichen Ausrichtung der flankierenden halben Pilasterspiegel werden auch diese in das dekorative Strukturprinzip der Rückwand mit einbezogen, in dem sie eine den Säulen analoge Funktion gegenüber den verschatteten Pfeilern einnehmen, sodass drei unterschiedliche architektonische Systeme zueinander in eine wenig realistische Konkurrenz treten. Dies verleiht den drei Systemen, der Säulenkolonnade ebenso wie dem Pfeiler- und dem Pilastersystem, einen überwiegend dekorativen Charakter, der darüber hinaus auch augenfällig durch die dekorative Ummantelung der Säulen mit goldfarbenen Ranken von metallischer Härte und mit kantigen, opaken Edelsteinen in den Blütenkernen in Erscheinung tritt.⁴⁰³⁵

In Bezug auf die Öffnung der Wand ermöglicht die Reduzierung der architektonischen Elemente im Bereich der Oberwand auf ein horizontal abschließendes Gebälk eine höhere bzw. tiefere illusionistische Raumöffnung als die mehrfach übereinander angebrachten Gebälke im Dekor des Alkovens B in Cubiculum 16 der Villa dei Misteri. Daher stellt auch in dieser Hinsicht das Dekor der Rückwand im Cubiculum M eine konsequente Weiterentwicklung des Dekors der Rückwand des Alkovens B in Cubiculum 16 der Villa dei Misteri dar, in dem zwischen mehreren, supraonierten Gebälken jeweils ein blauer Streifen sichtbar war.

Betrachtet man die Relation zwischen der architektonischen Struktur des Fensters und der dekorativen Struktur der Rückwand, so fällt auf, dass beide Strukturen – trotz des dem Fensterlicht

⁴⁰³⁴ Dies führt im Auge des Betrachters dazu, dass dieser die Kassettierung, die sich unterhalb des zur Decke hin horizontal abschließenden Gebälkes befindet, als einen Raum wahrnimmt, der sich zwischen den rotfarbenen, golden verzierten Säulen und den dahinter stehenden dunklen Pfeilern aufspannt.

⁴⁰³⁵ Anders argumentiert hingegen Lehmann. Sie geht in Bezug auf diese Säulen von einem realen architektonischen Prototyp aus: Phyllis Williams Lehmann, *Roman Wall paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass 1953, S. 85.

analogen Lichteinfalls, den das gemalte Dekor zeigt⁴⁰³⁶, – auf den ersten Blick recht unverbunden nebeneinanderstehen. Dies liegt zum einen an der vertikalen Gliederung des gesamten Dekors auf der Rückwand in drei gleich große Abschnitte. Die vertikale Dreiteilung führt dazu, dass das Fenster dieses vertikale Gliederungssystem teilweise wieder destruiert, da von der linken Säule, welche das vertikal trennende Element zwischen dem linken und dem mittleren Paneel bildet, nur die Basis und der Ansatz des Säulenschaftes sichtbar sind.⁴⁰³⁷ Zum anderen versucht man nicht, das Fenster in einer kaschierenden Weise in die Dekorzonen der Rückwand zu integrieren, sondern die drei Dekorzonen, welche direkt an das Fenster anschließen, werden abrupt aufgrund der architektonischen Struktur des Fensters unterbrochen. Das von der Sockelzone bis zum abschließenden horizontalen Gebälk durchgehende Paneel im Wandbereich links vom Fenster zeigt im unteren Teil einen felsigen, zum Teil von Efeu umrankten Bezirk, auf dessen einzelnen Felsbrocken sich kleine Vögel niedergelassen haben. Über den felsigen Abgrund spannt sich eine Balustrade oder eine brückenähnliches Gebilde mit einem gegitterten Geländer. Hinter dem Geländer werden vor strahlendem Himmelblau die begrünten Zweige eines Baumes sichtbar. Nach rechts, von der vertikalen linken Wand des Fensters in der Mitte geschnitten, folgt das Motiv einer Ädikula mit Segmentgiebel.⁴⁰³⁸ Da das erste Paneel jedoch erst durch die linke der beiden Säulen begrenzt wird, läuft der höhlenartige Felsbereich, mit zahlreichen Grashalmen im Vordergrund, unterhalb der unteren horizontalen Begrenzung des Fensters, etwa bis zur vertikalen Mittelachse des Fenster weiter, bis der Ansatz des Säulenschaftes emporragt. Rechts dieses Säulenschaftes entwickelt sich bis zur Begrenzung der rechts gelegenen zweiten Säule eine monochrome gelbfarbene Konglomerat⁴⁰³⁹ aus unterschiedlichen, übereinandergestellten Miniaturbauten und einem Fluss auf der linken Seite, über den eine Brücke gespannt ist.⁴⁰⁴⁰ Auch einige menschliche Figuren bevölkern die Szene.⁴⁰⁴¹ Vor dem Paneel, auf dem Podium der Sockelzone, sitzt ein Vogel und lenkt als

⁴⁰³⁶ Phyllis Williams Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass 1953, S. 88. Lehmann spricht in diesem Zusammenhang von *logical expression of illusionism*. Doch der analoge Lichteinfall auf dem Dekor kann zunächst als eine besonders enge Einbindung des Fensters in das Dekor gewertet werden.

⁴⁰³⁷ Siehe dazu vor allem die Abbildung eines Details der Rückwand bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 80.

⁴⁰³⁸ Der vorhandene Ansatz kann auch als bogenförmiger Ansatz einer Pfeilerkolonnade gelesen werden. In diesem Fall lässt sich jedoch der Segmentbogen nur schwer zuordnen.

⁴⁰³⁹ Maxwell L. Anderson, *The Villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1987-88, S. 25 Abb. 30. Da dieses Konglomerat in der Forschung als Landschaft bezeichnet wird, übernimmt im Folgenden auch diese Untersuchung diesen noch wenig treffenden Ausdruck für die Reihung und Übereinandersetzung unterschiedlicher Motive. Baldassarre et al. betonen, dass der Maler bei der Darstellung der einzelnen Motive dieser monochromen Malerei mit der Wirkung der Anamorphose arbeite: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 96.

⁴⁰⁴⁰ Eine unbedeckte menschliche Figur balanciert über die Brücke und unter der Brücke fährt ein Kahn hindurch.

⁴⁰⁴¹ Die Figuren sind gelängt, haben kleine Köpfe und sind in Relation zu ihrer Umgebung zu groß dargestellt.

Rückenfigur den Blick des Betrachters hin zu der monochromen Darstellung.⁴⁰⁴² Auch dieses Paneel enthält einige architektonische Motive, z. B. eine Brücke mit Geländer oder Pfeilerarchitekturen, die den architektonischen Motiven in den anderen Paneelen analog sind, jedoch in wesentlich kleinerer Ausführung. Etwa im unteren Drittel der vertikalen rechten Fensterwand⁴⁰⁴³ begrenzt ein breites horizontales Gesims in einem kräftigen roten Farbton das gelbfarbene Areal.⁴⁰⁴⁴ Auf diesem zweifach gekehlten Gesims steht eine gläserne Schale mit Früchten.⁴⁰⁴⁵ Sowohl das Gesims, das sich als ein diagonal gleitsymmetrischer, nach rechts verschobener Teil des realen Fenstergesimses auffassen lässt, als auch die gläserne Schale, welche aufgrund der Transparenz des Glases auf das Material und die diaphane Qualität der Fensterfüllung anspielt, binden das Fenster in diese Dekorzone ein.⁴⁰⁴⁶

Als Hintergrund für die Schale mit Früchten dient ein braunfarbendes Tuch, dessen oberer Kontur in einem nach oben geöffneten Bogen zur rechten Säule hin leicht ansteigt. Auf dieser Konturlinie sitzt ein Papagei⁴⁰⁴⁷ mit rückwärts gewandtem Kopf. Sein Schwanz berührt den Kontur des verschatteten Pfeilers. Die Position des Vogels macht dem Betrachter deutlich, dass die Schale mit ihren so plastisch wiedergegebenen Früchten dennoch keinen Raum einnehmen kann, denn sonst müsste sich der Vorhang wesentlich weiter im Hintergrund befinden. Die Ausdehnung des Vogels und der Schale konterkarieren daher einander. Hinter der oberen Begrenzung des braunen Tuchs wird – analog dem ansteigenden Kontur des Tuchs – eine bergige, ebenfalls zur rechten Seite hin ansteigende Landschaft sichtbar. Auf dem Boden erhebt sich eine diagonal nach rechts ansteigende doppelbogige Arkade, die von einem dreiteiligen Gebälk bekrönt ist. Die beiden äußeren Pfeiler der Arkade werden von der vertikalen Fensterwand bzw. vom vertikalen, hinter der rechten Säule hervortretenden Pfeiler geschnitten, und lediglich der mittlere Pfeiler, der sich in der vertikalen Mittelachse dieses Paneels befindet⁴⁰⁴⁸, wird vollständig, jedoch nicht frontal, sondern über Eck wiedergegeben. Im Zwickel, der über der Kämpferzone dieses mittleren Pfeilers ansetzt, hängt ein Bukranion. Zwei in einem geringen Abstand übereinander liegende Verstreben halten die beiden Arkaden

⁴⁰⁴² Siehe dazu auch: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike, Köln 2002, S. 96.

⁴⁰⁴³ Genau darunter sitzt eine Taube auf dem Podium: Phyllis Williams Lehmann, Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art, Cambridge Mass 1953, S. 88.

⁴⁰⁴⁴ Die Höhe des Gesimses entspräche der Gesimshöhe über einer Orthostatenzone.

⁴⁰⁴⁵ Maxwell L. Anderson, The Villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1987-88, S. 25 Abb. 29.

⁴⁰⁴⁶ Auch dieser Bereich des Dekors ist ein Hinweis darauf, dass sich das Fenster bereits vor dem Beginn der dekorativen Gestaltung auf der Rückwand befand.

⁴⁰⁴⁷ Phyllis Williams Lehmann, Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art, Cambridge Mass 1953, S. 89.

⁴⁰⁴⁸ Ebenfalls auf dieser Achse befinden sich der Papagei und der mittlere Bereich der Glasschale und der darin liegenden Früchte und der oberste Turm der gelben Landschaft.

unterhalb des Bogenansatzes zusammen. Das diagonal ansteigende Gebälk der Arkade erreicht die vertikale Begrenzung etwa in Höhe des Kapitells des verschatteten Pfeilers, sodass es für den Betrachter den Anschein hat, die Arkadenarchitektur münde gleichsam in die Pfeilerarchitektur. Auf der oberen horizontalen Begrenzung des Gebälkes sitzen drei hermenartig behauene Steine und ragen in den blauen Himmelsgrund hinein.

Im vierten Paneel, das sich zwischen der Säule und dem rahmenden Pilaster auf der rechten Seite erstreckt, öffnet sich eine Felsengrotte und gibt den Blick auf den dunklen Felsengrund frei, vor dem eine weibliche Statue auf einem Postament steht. An der rechten Seite der Figur füllen sich zwei übereinandergestellte Bassins, deren Formen anscheinend aus einem helleren Stein herausgehauen sind, mit Wasser, das aus mehreren Fontänen aus einem Felsblock, der über den beiden Bassins hängt, in diese hineinsprudelt. Mehrere Efeuranken, auf denen Vögel unterschiedlicher Art sitzen, versperren dem Betrachter im oberen Bereich der Grotte den Blick in die Tiefe. Auf der Oberfläche des Felsens, der die obere Begrenzung der Grotte bildet, stehen – etwa in gleicher Höhe wie der oberste Pfeiler der Kolonnade im Paneel links von der Säule – leicht diagonal voneinander versetzt und in den Grund hineinlaufend, zwei Pfeilerkolonnaden. Die Gebälke der beiden Pfeilerkolonnaden werden durch eine Bogenform miteinander verbunden, die zwischen dem ersten und zweiten Pfeiler ansetzt. Hinter der steinernen Bogenform wird eine von Weinreben umrankte Pergola sichtbar. Dicke Trauben hängen von den Reben herab, deren Weinstock rechts von der Pergola zu liegen scheint. Jeweils zwei parallel übereinander geführte Verstreben – analog den beiden Verstreben der Arkade in dem Paneel links von der Säule – verstärken jede der beiden Pfeilerkolonnaden. Die Pfeiler der rechten Pfeilerkolonnade münden in eine gegitterte Balustrade – analog der Balustrade auf dem ersten Paneel –, sodass es für den Betrachter den Anschein hat, als sei sie nun von der linken auf die rechte Seite des Hügels gelangt, zumal auch die geschnittene Ädikula mit dem Segmentgiebel als vollständiger, zwei Pfeilerkolonnaden überbrückender Bogen im rechten Paneel wieder erscheint.

Auch das Motiv des belaubten Baumes, der an der linken vertikalen Begrenzung des linken Feldes auftaucht, wird an der rechten vertikalen Begrenzung des rechten Feldes wieder aufgenommen, sodass die beiden äußeren Paneele eine gewisse Korrespondenz aufweisen, die vom Auge des Betrachters im ersten Moment fast wie eine bilateralsymmetrische Valenz aufgefasst werden kann, bevor er die unterschiedlichen Details wahrnimmt. Da der untere Teil der Dekorzone im linken Paneel zerstört ist, muss offenbleiben, ob es ursprünglich auch in diesem Bereich formale Korrespondenzen gab, die denen im oberen Dekorbereich entsprachen.

Abgesehen von den beiden flankierenden weißen Pilastern und den vier dunkel verschatteten Pfeilern, die sich sowohl hinter den beiden flankierenden Pilastern als auch hinter den beiden rotfarbenen Säulen befinden, sind es vor allem die formalen Korrespondenzen zwischen einzelnen architektonischen Motiven sowie ein landschaftlich analoges Ambiente, welches sowohl das Dekor der beiden seitlichen Paneele als auch das Dekor des oberen Paneels im mittleren Bereich miteinander verbindet. Eine Verfremdung in Bezug auf dieses landschaftliche Ambiente setzt erst im unteren Paneel des mittleren Bereichs ein, und zwar geschieht dies durch drei unterschiedliche dekorative Komponenten: durch die Ausbildung der goldfarbenen monochromen Miniaturlandschaft, durch die Glasschale mit den Früchten und durch das hinter der Glasschale hochgezogene Tuch. Doch ist es in diesem Bereich zum einen die farbliche Gestaltung, die dafür sorgt, dass die auf den ersten Blick sehr heterogenen Dekorzone dennoch im Auge des Betrachters einen einheitlichen Charakter entwickeln. So wird die hellrote Farbe der flankierenden Säulen in dem Farbton des Gesimses wieder aufgenommen und die goldene Farbe, welche auf den vegetabilen Verzierungen der Säulen auftritt, gewinnt als goldene Farbe der monochromen Miniaturlandschaft nicht nur aufgrund des von ihr bedeckten Areals, sondern auch aufgrund des stärkeren farblichem Eigenwerts an Gewicht. Zum anderen ist es eine Analogie in Bezug auf das verwendete bzw. dargestellte Material, die zu einer integrativen Betrachtung dieser Dekorzone führt, denn sowohl das Material der Fensterfüllung als auch das der Schale besitzen einen diaphanen Charakter. Insbesondere die letztgenannte Art der Analogie, die in Verbindung mit der gleitsymmetrischen Valenz des rotfarbenen Gesimses wahrgenommen wird, macht deutlich, wie geschickt das Fenster in das Dekor integriert wurde. Darüber hinaus wahrt die asymmetrische Gestaltung des landschaftlichen Dekors die asymmetrische Struktur, welche der Rückwand aufgrund der Einbindung des Fensters zugrunde liegt, sodass von einer weitgehenden Integration der architektonischen Struktur des Fensters gesprochen werden kann.

7.1.2.1.3.1.1.2. Das Dekor der beiden Seitenwände des Alkovens⁴⁰⁴⁹

Zwar gelingt aufgrund des links von der Mitte eingesetzten Fensters der architektonischen Struktur der Rückwand keine Ausbildung von bilateralsymmetrischen Valenzen und auch im Dekor der Rückwand sucht man diese nicht zu erreichen. Doch innerhalb des Alkovenbereichs spielen axiale Symmetrien nicht nur in jedem der beiden Dekore der Seitenwände eine wichtige Rolle, sondern sie tragen, ausgehend vom Dekor der beiden Seitenwände, auch zur Ausbildung

⁴⁰⁴⁹ Siehe dazu vor allem die Abbildung von dieser Dekorzone auf der Ostwand des Raumes bei: Maxwell L. Anderson, *The Villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1987-88, S. 23 Abb. 28. Siehe dazu auch die Abbildungen bei: Phyllis Williams Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass 1953, Taf. XVIII-XIX.

einer bilateralsymmetrischen Valenz im Dekor der Rückwand bei. Dies geschieht dadurch, dass die Dekore der beiden Seitenwände weitgehend antithetisch analog aufgebaut sind und daher im Auge des Betrachters über eine vertikale Mittelachse hinweg, die nicht nur das Dekor auf der Rückwand, sondern den gesamten Raum des Alkovens in zwei fiktive Hälften unterteilt, mithin raumgreifend ist, gespiegelt werden können.⁴⁰⁵⁰

Die rahmende Struktur einer Seitenwand mit einem halben Pilasterspiegel auf der einen Seite und einem ganzen Pilasterspiegel auf der anderen Seite – wobei beide das zur Decke hin abschließende Gebälk tragen – ist zwar aufgrund der fehlenden Hälfte eines halben Pilasterspiegels auf der einen Seite nicht vollkommen symmetrisch.⁴⁰⁵¹ Doch dieser Mangel tritt gegenüber der zunächst auffälligen bilateralsymmetrischen Valenz eines opulent konstruierten Ädikula-Motivs zurück. Jeweils eine Halbsäule am vertikalen Rand und eine weitere Säule, beide kanneliert und mit einem korinthischen Kapitell versehen und auf einem eigenen Podium oberhalb des abschließenden Gesimses der Sockelzone stehend, bilden ein Joch einer Kolonnade. Die beiden äußeren Interkolumnien besitzen die gleiche Weite, die etwas schmaler ist als das mittlere, zwischen den beiden inneren Säulen entstandene Interkolumnium, das jedoch unvollständig ausgebildet ist, da das horizontale Gebälk jeweils über der inneren der beiden Säulen abbricht und von einem Dreiecksgiebel substituiert wird. Die Spitze des Dreiecksgiebels, der hinter den beiden äußeren Halbsäulen ansetzt, liegt direkt auf der vertikalen Mittelachse dieses Wandabschnittes.

Das Dekor im gesamten mittleren Wandabschnitt zeichnet sich gegenüber den beiden seitlichen, bilateralsymmetrischen Abschnitten dadurch aus, dass sich über alle dekorativen Zonen hinweg eine bilaterale Symmetrieachse ausbildet. Dies geschieht im unteren Bereich des zentralen Interkolumniums zunächst dadurch, dass sowohl das Podium als auch die sich nach oben anschließende Orthostatenzone gegenüber den analogen Bereichen der beiden seitlich flankierenden Interkolumnien für das Auge des Betrachters deutlich zurückgesetzt werden bei einer gleichzeitigen Senkung des oberen horizontalen Abschlusses dieser Bereiche. Dies führt dazu, dass der Blick des Betrachters in die Tiefe hineingeführt wird. Verstärkt wird dieser Effekt zunächst dadurch, dass ein hellgelbes, mit einem halbkugelförmigen oberen Abschluss versehenes Thymiaterion, dessen bilaterale Symmetrieachse mit der vertikalen Mittelachse der Alkoven-Seitenwand zusammenfällt, auf das Gesims der Sockelzone vor dem zurückgesetzten Mittelteil des grünfarbenen Podiums steht. Insbesondere das Thymiaterion zieht den Blick des Betrachters gleichsam in die Tiefe des Bildgrundes hinein. Unterstützt wird dieser Vorgang

⁴⁰⁵⁰ Über die Bedeutung der Axialität und ihrer Beziehung zwischen Realraum und Bildraum siehe vor allem: Heinrich Drerup, *Bildraum und Realraum in der römischen Architektur*, RM 66, 1959, S. 147-174.

⁴⁰⁵¹ Ein Mangel, der bei der Spiegelung über die vertikale Raumachse hinweg jedoch keine Rolle spielt.

durch das Öffnen der hellroten Orthostatenzone. Die beiden hochoblongen, hellroten Orthostatenplatten⁴⁰⁵², die – versehen mit einem dreiteiligen Gesims⁴⁰⁵³ – über die Hälfte der Höhe in den beiden seitlichen Interkolumnien bedecken, werden im mittleren Interkolumnium etwa um ein Drittel ihrer Höhe reduziert und bereits dicht hinter den Säulen abgeschnitten, sodass auf beiden Seiten nur ein schmaler hochoblonger Streifen mit einer horizontal ausgegrenzten Zone im oberen Bereich erhalten bleibt, der sich jedoch über die vertikale Begrenzung hinweg, die als Ecke dargestellt wird, diagonal und damit für den Betrachter dreidimensional, in die Tiefe hinein entwickelt.⁴⁰⁵⁴ Die beiden, den Säulen gleichsam anhaftenden Strukturen, die durch diese Verbreiterung für das Auge des Betrachters einer Mauer ähnlich geworden sind, tragen jeweils zwei Früchte und einige Zweige, das linke Mauersegment zwei gelbfarbene Birnen und das rechte Mauersegment zwei rotfarbene Granatäpfel.⁴⁰⁵⁵ Der Verlust an bilateralsymmetrischer Valenz, der aufgrund der formal und farblich unterschiedlichen Früchte im Auge des Betrachters entsteht, wird noch durch einen leicht diagonal nach rechts ragenden Zweig verstärkt, der an der Kante einer mauvefarbenen Mauer befestigt ist. Die obere Begrenzung dieser Mauer, die etwas niedriger als die beiden Orthostatenstreifen liegt, scheint auch hinter diese versetzt zu sein, da deren seitliche Kanten noch sichtbar sind. Hinter den Früchten und dem Zweig spannt sich ein Tuch, das in einem leichten Bogen, zwischen den beiden Säulen des mittleren Interkolumniums, durchhängt. Die Spitze des an der mauvefarbenen Mauer befestigten Zweigs ragt jedoch über den Scheitelpunkt dieses Bogens hinaus und kennzeichnet das breitere mittlere Interkolumnium einer Tholos, deren rosafarbene, mit goldfarbenen korinthischen Kapitellen versehene Säulen analoge goldfarbene vegetabile Verzierungen tragen wie die Säulen, welche das vertikale Rastersystem des gesamten Raumdekors konstituieren. Der oberste Rand des aufwendigen Gebälkes dieser Tholos erreicht die Höhe des Kapitellansatzes auf den beiden mittleren Säulen. Der schlecht erhaltene Akroter der zur Mitte hin hochgezogenen Bedachung der Tholos sitzt direkt unter der Unterseite der Giebelspitze und befindet sich dadurch auf einer Linie mit der vertikalen Mittelachse des Dekors des Abschnittes der Seitenwand, die zum Bereich des Alkovens gehört.

⁴⁰⁵² Ein goldfarbener Strich setzt die Spiegelfläche vom Randschlag ab.

⁴⁰⁵³ Das Gesims setzt sich zunächst mit einem goldfarbenen horizontalen Streifen von dem Orthostaten ab. Es folgt ein hellgrünes Band, auf dem ein breites, zweimal gekehltes Gesims sitzt, auf dem jeweils vier im Profil gesehene Akanthusblätter, Akroterien gleich, aufrecht stehen. Sowohl der Fries als auch die Akroterien machen diese dreiteilige Leiste zu Gebälk, das jedoch weder auf Säulen noch auf Pfeilern, sondern lediglich auf der Orthostatenplatte aufliegt.

⁴⁰⁵⁴ Das oben horizontal abschließende Gesims ist mit bilateralsymmetrischen Voluten bekrönt.

⁴⁰⁵⁵ Im Dekor der gegenüberliegenden Seite befinden sich in dieser Position Pinienzapfen und Quitten.

Auch in den beiden Seitenwänden findet – analog der Öffnung im zentralen Interkolumnium – ebenfalls über einem gespannten, in einem leichten Bogen herabhängenden Tuch – eine Öffnung in den Grund des Feldes hinein statt, jedoch erst in einer größeren Höhe, oberhalb der horizontal abschließenden Gesimse der beiden Orthostatenplatten. Im Gegensatz zu dem zentralen Interkolumnium, in welchem der Blick oberhalb des Tuches auf eine Tholos freigegeben wird, führt in den beiden seitlichen Interkolumnien jeweils eine diagonal zur vertikalen Mittelachse hin ausgerichtete Kolonnade den Blick des Betrachters in die Tiefe des Dekorfeldes hinein. Hält der Betrachter die traditionelle Blickrichtung von links nach rechts ein, so richtet sich sein Blick zunächst auf das linke Interkolumnium. Folgt er der Kolonnade über dem gespannten Tuch diagonal in die Tiefe des Bildfeldes, so bemerkt er, dass diese hinter der mittleren Säule horizontal umbiegt und im mittleren Interkolumnium parallel zum Podium und zur Mauer hinter der Tholos verläuft, bevor sie – nach kurzem Verbergen hinter der rechten Säule des mittleren Interkolumniums – im rechten Interkolumnium wieder in die diagonale Kolonnade einmündet. Aufgrund dieses Richtungswechsels bewegt sie sich nun gleichsam auf den Betrachter zu, bevor sie im Gebälk des rechten Interkolumniums endet. Da die mittlere der drei unterschiedlich ausgerichteten Kolonnaden hinter der Tholos verläuft, bilden die drei Kolonnaden eine rahmende Struktur um die Tholos herum und weisen dieser dadurch keine Position in der Tiefe des Bildgrundes zu, sondern ziehen sie in die Fläche bzw. in den vorgetäuschten Raum, der sich zwischen den drei Kolonnaden und der Scherwand im mittleren Interkolumnium konstituiert. Die vorgetäuschte raumgreifende Darstellung der pseudoarchitektonischen Strukturen verfestigt sich im Auge des Betrachters durch eine naturalistische steingraue Farbgebung der Kolonnaden. Unterstützt wird diese Einstellung durch den blaugrünen Farbton über den seitlichen Kolonnaden, in den beiden sichtbaren Interkolumnien der mittleren Kolonnade sowie zu beiden Seiten der Tholos und über ihr. Indem er als darstellender Farbwert für Himmels gelesen wird verstärkt er zugleich im Kontext eines Hintergrundes von architektonischen Formen den Eindruck des Betrachters, dass es sich bei diesen um realistische Architekturen handelt. Aufgrund des Einsatzes eines analogen Farbtones auf den Friesstreifen, die den mittleren Teil des über den beiden seitlichen Orthostatenplatten sitzenden Gesimses bilden, lassen sich auch diese beiden Streifen als eine Öffnung der Wand lesen, die bereits in der Orthostatenzone stattfindet. Doch bei einer derartigen Interpretation gelangt der Betrachter schnell zu Ungereimtheiten, zum einen, weil die beiden Streifen noch unterhalb des gespannten dunkelbraunen Tuchs sitzen, und zum anderen, weil – so es sich dennoch um eine Öffnung ins Freie handeln sollte – jeweils der untere Teil der diagonal in den Bildgrund laufenden Kolonnade noch sichtbar sein müsste. Diese Unverträglichkeit zwischen

unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen, die sich bei einer mentalen Vervollständigung der dargestellten Objekte einstellt, tritt auch bei einer näheren Betrachtung der architektonischen Bestandteile der Tholos auf. Nimmt der Betrachter jedoch die einzelnen Säulen dieses auf den ersten Blick so kompakt wirkende Bauwerks genauer in Augenschein, so muss er feststellen, dass die rotfarbenen Säulen analog mit goldfarbenen Ranken und mit Blüten, deren Kerne mit Edelsteinen in unterschiedlichen Farben gefüllt sind, geschmückt sind wie die rotfarbenen Säulen, welche als vertikales Rastersystem für das gesamte Raumdekor fungieren. Dadurch dass die hohen, dekorativ-rahmende Funktionen ausübenden Säulen analog wie die kleinen, angeblich eine stringente architektonische Struktur konstituierenden Säulen gestaltet sind, wird der real darstellende Aspekt der Tholos von dem Betrachter allmählich in Frage gestellt, sodass er schließlich das Dekor insgesamt in Bezug auf dekorative Funktionen hin ansieht. Bei einer derartigen Betrachtung fallen ihm dann auch die zahlreichen gleitsymmetrischen Operationen auf – insbesondere bei der Konstruktion der beiden diagonalen Kolonnaden oder bei den diagonal auf- und absteigenden Akroterien des Dreieckgiebels – die, zusammen mit dem Aufbau der beiden seitlichen Interkolumnien insgesamt, zur Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz in den Dekoren der beiden Seitenwänden des Alkovens führen.

7.1.2.1.3.1.2. Analyse der symmetrischen Struktur des Dekors im Alkoven von Cubiculum M in der Villa in Boscoreale insgesamt und Vergleich mit dem Dekor der beiden Alkoven A und B im Cubiculum 16 in der Villa dei Misteri

Diese bilateralsymmetrischen Valenzen in den beiden seitlichen Dekorbereichen des Alkovens M führen ihrerseits zwar aufgrund der asymmetrischen Struktur des Fensters im Dekor der Rückwand nicht zur Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz *lege artis*, aber sie fördern doch die Ausbildung einer vertikalen Mittelachse. Daher kann man bei der Ausbildung von bilateralsymmetrischen Valenzen in den Dekoren der beiden Seitenwände, die ihrerseits die Konstituierung einer bilateralsymmetrischen Valenz im Dekor der Rückwand unterstützen, von einer dekorativen Tendenz sprechen, welche bereits in den Dekoren der beiden Alkoven des Cubiculum 16 der Villa dei Misteri auftrat. Dies gilt insbesondere bei einem Vergleich mit dem Dekor des Alkovens A. Doch die verwendeten architektonischen Kombinationen im Dekor der beiden Seitenwände des Alkovens sind komplexer geworden. Auch bricht man das Dekor der Rückwand nun nicht mehr nur mit Hilfe von architektonischen Strukturen auf, so dass sich zwischen diesen der Malgrund aufgrund der blauen Farbe für den Betrachter als Blick in den Himmel öffnet, sondern zu den weiterhin eingesetzten architektonischen Strukturen gesellen sich primär landschaftlich ausgerichtete Komponenten dazu. Dies können mineralische, vegetabile und zoomorphe Motive sein, wobei die mineralischen Motive in der Regel noch

streng geometrischen Formen unterliegen, während die vegetabilen und zoomorphen Motive sich meist eher mimetisch-darstellend präsentieren. Darüber hinaus öffnet sich sowohl im Bereich der Rückwand als auch im Bereich der beiden Seitenwände die Wand wesentlich tiefer als im Dekor der beiden Alkoven des Cubiculum 16 in der Villa dei Misteri. Im Dekor der Rückwand, in dem man auf eine Orthostatenzone verzichtet, öffnet sich die Wand sogar direkt über der Sockelzone und die Farbe Blau belegt bei diesen tiefen Öffnungen nicht nur einem darstellenden Farbwert in Bezug auf den Himmel, sondern auch in Bezug auf das Wasser.

7.1.2.1.3.1.3. Das Dekor auf den beiden vor dem Alkoven liegenden Langseiten des Cubiculum M der Villa in Boscoreale

Auch in den Bereichen der beiden Langseiten, die außerhalb der Begrenzung des Alkovens liegen, welche durch die beiden weißgrundigen Pilaster gekennzeichnet ist, setzt sich der Wechsel zwischen asymmetrisch strukturierten Dekorabschnitten und bilateralsymmetrischen Dekorabschnitten fort. Doch verändern sich in den Dekorzonen im äußeren Bereich die Schwerpunkte der bilateralsymmetrischen Valenzen. Im Gegensatz zu den Dekorbereichen innerhalb des Alkovens, in denen die Dekorbereiche mit hohen bilateralsymmetrischen Valenzen peripher, auf den beiden Seitenwänden liegen, zeichnen sich die Dekore auf den beiden Langseiten dadurch aus, dass der mittlere Dekorabschnitt auch derjenige ist, der – abgesehen von einigen Details – eine weitgehend konsequent ausgebildete bilateralsymmetrische Struktur besitzt. Diese wird darüber hinaus noch durch die beiden seitlichen Dekorbereiche verstärkt, da diese sich antithetisch zueinander verhalten, d. h. sie werden über die vertikale Mittelachse des Dekors, die zugleich die bilaterale Symmetrieachse des mittleren Bereichs bildet, gespiegelt. Daher lassen sich sowohl der zentrale Dekorbereich als auch die beiden flankierenden Dekorbereiche als eine dekorative Einheit auffassen, die über eine durchgehende bilateralsymmetrische Valenz verfügen. Einen Hinderungsgrund für eine derartige Wahrnehmung stellen lediglich die rotfarbenen, mit goldfarbenen vegetabilen Elementen verzierten Säulen dar. Zum einen ist die Ursache strukturell, denn die Säulen integrieren als durchgehendes vertikales Rastersystem auch die beiden außerhalb des Alkovens liegenden Langwände durch eine vertikale Dreigliedrigkeit mit in das umlaufende vertikale System. Die andere Ursache liegt in dem Säulenschmuck, der nicht antithetisch, sondern – aufgrund der gleitsymmetrischen Valenz, welche die Säulen als vertikales Rastersystem kennzeichnet – analog aufgebaut ist. Daher lassen sich die beiden Säulen, welche das zentrale, bilateralsymmetrisch strukturierte Paneel flankieren, nur spiegeln, wenn man von ihrem Schmuck absieht, und dieses Vorgehen setzt wiederum die bilateralsymmetrische Valenz des zentralen Dekorbereichs an den beiden Rändern etwas herab.

7.1.2.1.3.1.4. Das auf beiden Langseiten weitgehend analog gestaltete Dekor⁴⁰⁵⁶ des mittleren Paneels im Cubiculum M

Das Dekor des mittleren Paneels wird vertikal auf beiden Seiten jeweils von einer roten, goldfarbenen dekorierten Säule und dem dahinter stehenden dunklen Pfeiler gerahmt, zwischen denen sich die rotfarbene Kassettierung aufzuspannen scheint, welche auf der Unterseite des Gebälks sitzt. Analog dem Dekor auf der Rückwand des Alkovens und analog dem Dekor auf den beiden Seitenwänden des Alkovens setzt auch im Dekor des mittleren Bereichs auf den beiden Langseiten oberhalb der Sockelzone eine Dynamisierung im Auge des Betrachters ein. Diese entsteht dadurch, dass jeweils die Säule sowie der sie flankierende Pfeiler auf einem weit nach vorne gezogenen Podium stehen, wohingegen im mittleren Bereich zwischen den beiden rahmenden Systemen das Podium weit in den Grund hineingezogen wird. Auf dem nach hinten versetzten Podium wiederholt sich noch einmal die Struktur von zwei weit nach vorne gezogenen seitlichen Podien und einem in den Hintergrund geschobenen mittleren Podiumsbereich. Auf den beiden seitlichen Podien stehen bankähnliche, antithetisch zueinander ausgerichtete Tische mit hochoblongen Tischplatten, deren schmale Seite jeweils parallel zur vorderen Seite des Podiums ausgerichtet ist, wohingegen die lange Seite jeweils diagonal zur Mitte hin in den Malgrund hineinläuft. Die beiden Tische besitzen keine Beine, sondern ein durchgehendes Stützsystem, dessen hinterer Kontur orthogonal ausgerichtet ist, wohingegen der vordere Kontur im mittleren Bereich kurvilinear geschwungen ist, bevor er in eine Löwenpfote ausläuft. Auf jedem der beiden Tische steht eine goldfarbene Hydria⁴⁰⁵⁷, jeweils mit dem mittleren, vertikal ansetzenden Henkel zum Betrachter hin ausgerichtet. Die dazwischenliegende tiefer gelegene Podiumszone im mittleren Bereich ist weitgehend leer; lediglich am vorderen Rand liegen zwei Granatäpfel und ein mit der Spitze nach rechts ausgerichteter Zweig mit grünen Blättern. Die rote Farbe der Äpfel bildet einen kräftigen Kontrast zu der Farbe des Podiums, die – analog der Farbe des tiefer gelegenen Podiums – in einem satten Gelbton gehalten ist.

Auch die Struktur hinter den beiden Sockelzonen weist aufgrund der dreidimensionalen Veränderungen der Orthostatenplatten Ähnlichkeiten zum Dekor der beiden Seitenwände des Alkovens auf, nur gehen die Veränderungen im mittleren Paneel der beiden Langwände wesentlich weiter. Beidseitig zur Mittelachse befinden sich Mauern, deren rote Farbe im gesamten

⁴⁰⁵⁶ Abweichende Varianten werden jeweils in den Anmerkungen erwähnt.

⁴⁰⁵⁷ Die beiden Gefäße sind bis zur Schulter mit einer Reihung vertikaler Kehlungen verziert. Auch die Lippe weist ein horizontal umlaufendes Muster auf.

Mauerbereich lediglich durch den lila Farbton eines horizontal durchlaufenden Bandes unterhalb des oben abschließenden Gesimses unterbrochen wird. Diese Mauern laufen zunächst diagonal in den Malgrund hinein, bevor sie hinter den beiden Tischen und den darauf stehenden Hydrien umbiegen und sich parallel zur horizontalen Grundlinie orientieren. Diese beiden quer ausgerichteten Mauerabschnitte versperren dem Betrachter die Sicht in einen eventuell tiefer gelegenen Malgrund hinein, bis sie – jeweils dicht vor den beiden Ecken, an denen die beiden seitlichen Podien in den parallel zur horizontalen Grundlinie verlaufenden Bereich einmünden – abrupt abbrechen. Ein graufarbenes, hölzern anmutendes Tor verschließt die Fläche zwischen den beiden Mauerenden.⁴⁰⁵⁸ Die Oberfläche des Tors ist horizontal in drei, formal unterschiedlich gestaltete Bereiche gegliedert. Ein quadratischer Rahmen schließt die unterste Zone von einer schmalen mittleren Zone mit einem horizontal durchlaufenden goldfarbenen Band ab. Die oberste Zone besteht aus zwei aneinandergesetzten Quadraten⁴⁰⁵⁹, die jeweils mit einem diagonal ausgerichteten Holzkreuz gefüllt sind. Im Gegensatz zu der hermetischen Abriegelung der beiden oberen Zonen öffnet sich die unterste Zone dem Betrachter und zeigt vor einem dunkelfarbigem Grund einen Rundaltar⁴⁰⁶⁰, dessen Tischfläche mit einer roten Platte bedeckt ist.

Als ein weiteres Indiz, den Betrachter vor dem Eindringen in den Bereich hinter dem Tor zu hindern, sind die zahlreichen, metallisch zugespitzt wirkenden Akrotere zu werten, mit denen der obere horizontale Abschluss des Tors gleichsam gespickt ist. Dahinter wird ein dunkelfarbenes Gesims sichtbar, das sich auch auf die rotfarbenen Gesimse der beiden seitlichen Mauerabschnitte legt. Sowohl das Vor- und Zurücksetzen der beiden Mauerabschnitte als auch der Verlauf des darauf liegenden dunklen Gesimses nehmen formal das Vor- und Zurückspringen der beiden Podien wieder auf und diese formale Wiederholung wird vom Betrachter als gleitsymmetrisches System und damit als ein primär ornamentales Modul wahrgenommen.

Oberhalb des Gesimses erheben sich – parallel zu den vertikalen Enden der beiden rotfarbenen Mauerabschnitte – zwei Pfeiler mit toskanischen Kapitellen, die ein dreiteiliges Gebälk tragen.⁴⁰⁶¹ In der Mitte des Architravs hängt eine Maske mit weit aufgerissenem Mund. Oberhalb

⁴⁰⁵⁸ Baldassarre et al. meinen, dass die Gestaltung dieses Tores an die fingierten Türen alexandrinischer Gräber erinnere: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike, Köln 2002, S. 94.

⁴⁰⁵⁹ D. h. die Seitenlänge der kleinen Quadrate ist gleich der Hälfte der Seitenlänge des großen Quadrates in der untersten Zone.

⁴⁰⁶⁰ Der graufarbene Rundaltar, der – analog einer Säule – über eine Auskrugung an der Basis und am oberen Abschluss verfügt, ist im Bereich unterhalb der oberen Auskrugung mit einer umlaufenden Girlande verziert, die in weiten Bögen herabhängt.

In dem gegenüberliegenden mittleren Paneel liegen auf dem Rundaltar zahlreiche Früchte.

⁴⁰⁶¹ Die oberste horizontale Begrenzung des Gebälkes endet etwas unterhalb des Kapitellansatzes der beiden, das zentrale Paneel flankierenden rotfarbenen Säulen.

des Architravs schmücken antithetische, mit dem Rücken zueinander ausgerichtete geflügelte zoomorphe Mischwesen den lilafarbenen Friesgrund. An den beiden Ecken des darüberliegenden Gesimses besetzen zwei Vögel mit aufgerichteten Flügeln jeweils die Position eines Akroters. Eine rotfarbene Platte, mit analoger Farbe wie die Platte, welche den Rundaltar bedeckt, liegt auf dem Gesims. An den beiden Enden dieser Platte steht jeweils ein goldfarbendes Gefäß, dessen oberer Abschluss hinter der Kassettierung verschwindet. Zu beiden Seiten jedes Gefäßes hängt eine Tānie herab. Ein goldfarbener Rundschild, der an dem horizontal abschließenden Gebälk dieses Dekorbereichs angebracht ist, hängt tief zwischen den beiden Gefäßen herab, sodass er beinahe die obere Begrenzung der rotfarbenen Platte berührt.

Der goldfarbene Schild stellt das oberste Element einer Betonung der vertikalen Mittelachse dar, die ihren Anfang in den unteren Zonen zum einen durch die diagonal aufeinander zulauenden architektonischen Strukturen und zum anderen durch den Rundaltar nimmt. Nach oben setzt sie sich zunächst durch die Mittellinie der beiden Quadrate in der obersten Zone des hölzernen Tores fort. Darüber wird die bronzefarbene Statue der Göttin Diana-Lucina sichtbar, die frontal zum Betrachter hin ausgerichtet ist.⁴⁰⁶² Ihre beiden Oberarme liegen eng am Oberkörper an und ihre beiden Unterarme hat sie in Ellenbogenhöhe abgespreizt. In jeder ihrer beiden Händen hält sie senkrecht eine Fackel, sodass die beiden Fackeln ihren Oberkörper vertikal flankieren und gleichzeitig parallel zu den beiden Pfeilern der Pfeilerkolonnade ausgerichtet sind, in deren Joch die Götterfigur steht. Auf der Höhe des Oberkörpers der Figur ist jeweils ein leuchtend gelbes Tuch um jeden der beiden Pfeiler geknüpft. Ebenso wie die beiden Fackeln verstärken auch die beiden Tücher die bilateralsymmetrische Valenz der Figur. Zwei Zweige, die oberhalb der Figur auf den Innenseiten der beiden Pfeiler erscheinen und diagonal nach oben laufen, wobei sie sich auf der vertikalen Mittelachse kreuzen, betonen aufgrund ihrer Position beim Kreuzen ebenso wie die darüber hängende Maske die vertikale Mittelachse, in der die bronzefarbene Figur steht. Oberhalb der Kreuzung laufen die beiden Zweige noch einmal um den Pfeiler herum, bevor sie wieder diagonal nach oben laufen und sich oberhalb der Maske, am tiefsten Punkt des goldfarbenen Schildes⁴⁰⁶³ vereinigen. Aufgrund ihrer Kreuzung nehmen die beiden Zweige, deren Status dem einer Girlande gleichkommt, das Motiv der beiden diagonal gestellten Kreuze, die sich in der obersten Zone des holzähnlichen Tores

⁴⁰⁶² Im Paneel auf der gegenüberliegenden Seite ist Aphrodite dargestellt: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike, Köln 2002, S. 94; siehe dazu auch die Abbildung bei: Phyllis Williams Lehmann, Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art, Cambridge Mass 1953, Taf. XVI. Aphrodite hat ihren lang ausgestreckten rechten Arm auf Schulterhöhe erhoben und deutet mit ihrer Hand aus dem Bildfeld heraus. Ihr linker Arm ist in Taillenhöhe angewinkelt und sie balanciert auf dem Handteller ihrer linken Hand einen Opferkorb. Bei den beiden Vögeln, welche als Akrotere auf den beiden Ecken des Gebälkes sitzen, handelt es sich in diesem Fall um Schwäne.

⁴⁰⁶³ Der Schild ist mit einem achstrahligen Stern verziert.

befinden, formal wieder auf und vernetzen dadurch die untere und die obere Dekorzone. Ausgangspunkt der als Girlanden fungierenden Zweige sind zweigähnliche Girlanden, die an den beiden dunkel verschatteten, jeweils hinter einer Säule stehenden Pfeilern hängen, und zwar etwas oberhalb einer mauvefarbenen Wand. Diese scheint hinter sämtlichen dargestellten Schichten zu laufen und ihr oberer Abschluss liegt genau auf der Höhe des Kreuzungspunktes der beiden Zweige. Analog der horizontal laufenden Kolonnade im Dekor der beiden Seitenwände des Alkovens sorgt diese Wand dafür, dass die bronzefarbene Figur in der Wahrnehmung des Betrachters nicht in den Raumgrund sinken kann, sondern fest im Mittelgrund verankert wird. Gleichzeitig schützen die beiden rotfarbenen, durch das holzähnliche Tor miteinander verbundenen Mauerareale mit dem darübergelegten Gesims gleichsam als Barriere die Figur davor, in der Wahrnehmung des Betrachters in den Vordergrund hineinzurutschen. Über der Sockelzone muss sich der Betrachter durch die Wahrnehmung von zwei Podien mit Vor- und Rücksprüngen quälen und versuchen, das graufarbene Tor mit seinen Augen zu durchdringen. Erst wenn sein Blick – geleitet durch die diagonal aufeinander zulaufenden Linien der seitlichen Mauerabschnitte, zur vertikalen Mittelachse dieses Paneels gelangt, den Rundaltar⁴⁰⁶⁴ erblickt und die Augen entlang der vertikalen Mittelachse nach oben gleiten lässt, erblickt er die bronzene Figur. Diese ist ihrerseits fest von unterschiedlichen architektonischen Strukturen und unterschiedlichen, zum Teil antithetisch zueinander ausgerichteten Objekten umgeben, welche die bereits in der Figur vorhandene bilateralsymmetrische Struktur noch weiter verstärken. Aufgrund der formal sehr unterschiedlichen Motive, die zusätzlich zu den architektonischen Strukturen vorhanden sind, empfindet der Betrachter das Dekor dieses Paneels noch als wesentlich kompakter als dasjenige auf den beiden Seitenwänden des Alkovens, obwohl der strukturelle Aufbau analog ist.

⁴⁰⁶⁴ Unterschiedliche Aspekte von Kreisformen weisen der zylinderförmige Rundaltar und der Rundschild auf. Im Gegensatz zu der Ellipse, zu der die Kreisform des Altartisches im unteren Bereich der Dekorzone aufgrund der perspektivischen Wiedergabe verzerrt wurde, präsentiert sich der Kontur des Schildes, welcher die unterschiedlichen Objektreihen, die sich entlang der vertikalen Mittelachse aufreihen, nach oben abschließt, in der Fläche als Kreisform. Gleichzeitig gibt jedoch die Fläche des Schildes eine leicht kugelförmige Ausdehnung vor, die sich dem Betrachter entgegenzuwölben scheint. Da der Schild vor das horizontal zur Decke hin abschließende Gebälk gehängt wurde, scheint seine vorgetäuschte konvexe Form die vorderste Raumebene zu verlassen. Gleichzeitig werden die beiden übereinandergelegten Podien in diesem Bereich zurückgenommen, und aufgrund dieser Dynamik in Bezug auf die Wahrnehmung von Dreidimensionalität kann der Betrachter den Schild nicht dauerhaft in der vordersten Ebene verankern.

7.1.2.1.3.1.5. Das Dekor auf den beiden seitlichen Paneelen der beiden Langseiten im Cubiculum M der Villa in Boscoreale.

Analyse des linken Paneels auf der rechten Wand

Sowohl die architektonische Struktur als auch die farbliche Gestaltung der mauvefarbenen Mauer, die den Mittelgrund im Dekor des zentralen Paneels bestimmt, wird auf den beiden seitlichen Paneelen, in denen unterschiedliche, über- und hintereinander gesetzte Gebäude einer Stadt dargestellt sind, auf einem niedrigeren Niveau fortgesetzt. Da darüber hinaus auch jeweils ein Gebäude auf der Höhe der oberen Begrenzung der Orthostatenmauer ansetzt und die meisten der Gebäude einen mauvefarbenen oder roten Farbton aufweisen, wird es dem Auge des Betrachters leicht gemacht, die Betrachtung des zentralen Paneels zu verlassen und seinen Blick den beiden seitlichen, sich weitgehend antithetisch zueinander verhaltenden Architekturdarstellungen zuzuwenden. Aufgrund dieses entgegengesetzt analogen Aufbaus wird im folgenden Abschnitt lediglich das Dekor des linken Paneels beschrieben und analysiert. Auf eventuelle Abweichungen im Dekor des rechten Paneels wird in den Anmerkungen verwiesen. Im mittleren Bereich der durchgehend grünfarbenen Sockelzone steht eine zweiflügelige Tür⁴⁰⁶⁵, die so ausgerichtet ist, dass die vertikale Trennungslinie zwischen den beiden Türflügeln mit der vertikalen Mittelachse des Dekors in diesem Paneel insgesamt zusammenfällt. Die Tür selbst ist analog der Tür an der Seitenwand des Alkovens A der Villa dei Misteri dekoriert.⁴⁰⁶⁶ Doch in den Türdarstellungen auf den beiden Seitenwänden des Cubiculum M werden zusätzlich flankierende Pfeiler eingesetzt, welche den hohen dreigliedrigen Türsturz tragen. Die mit korinthischen Kapitellen bekrönten Pfeiler tragen auf jedem Pilasterspiegel eine hochoblong gerahmte Marmorierung in roten und gelben Farbtönen. Den mittleren Bereich des dreiteiligen Gebälks durchzieht ein rosafarbenes Friesband, das in monochromer, eine steinerne Reliefierung vortäuschender Darstellung nebeneinander aufgereihte, zum Teil auch miteinander agierende Figuren zeigt. Es folgt ein Zahnschnitt und darüber krägt ein Gesims mit Soffitten auf der Unterseite und bekrönt von einer Reihung von Akroteren,⁴⁰⁶⁷ die im Profil dargestellt sind. Rechts vor der Tür steht ein grünfarbener, mit einem monochromen, eine

⁴⁰⁶⁵ Die Türen sind im Vergleich zu den übrigen Motiven dieses Paneels unverhältnismäßig groß ausgeführt.

⁴⁰⁶⁶ Vergleiche dazu die Abbildung der Tür im Dekore der Seitenwand des Alkoven A im Cubiculum 16 der Villa dei Misteri: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 110; mit der Abbildung der Tür in der Villa in Boscoreale, ebenfalls bei Mazzoleni: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 85. Im Gegensatz zu der Tür im Dekor des Alkovens A im Cubiculum 16 in der Villa dei Misteri, die lediglich einen goldfarbenen Knauf besitzt, verfügt die Tür im Dekor des Cubiculum M der Villa in Boscoreale über zwei Türklopfer mit Löwenprotomen.

⁴⁰⁶⁷ Nach Tybout handelt es sich bei zahlreichen Akroteren in diesen beiden seitlichen Paneelen um Uräusschlangen, die sich in diesem Dekor zum ersten Mal in der ersten Stilphase des zweiten Stils in pompejanischen Wandmalereien nachweisen lassen: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, S. 337 Anm. 1215.

Reliefierung vortäuschenden Figurenfries geschmückter Rundaltar auf einer rotfarbenen Sockelzone und einem rotfarbenen Altartisch, der formal das zentrale Motiv des mittleren Paneels, den Rundaltar, der sich im mittleren Bereich des oberen Podiums befindet, wieder aufnimmt. Schräg rechts hinter dem Rundaltar erhebt sich eine Säule, deren Schaft unterhalb des Kapitells des Türpfeilers endet. Auf dieser Säule steht in frontaler Ausrichtung eine weibliche, mit einem langen Gewand bekleidete Statuette.⁴⁰⁶⁸ Die Figur wird von der roten Wand eines kastenartigen Gebäudes hinterfangen, das etwas höher als die Tür ist und sich hinter dieser nach links erstreckt, wobei es für den Betrachter nicht ersichtlich ist, ob die Tür den Eingang zu dem rotfarbenen Bau darstellt oder sie separiert von ihm wahrgenommen werden sollte.⁴⁰⁶⁹ Dieses rotfarbene Architekturmotiv steht vor der niedrigeren mauvefarbenen Mauer, welche einen formalen und farblichen Anschluss zum Dekor des mittleren Paneels bildet. Farblich korrespondiert es mit der rotfarbenen Mauer der Orthostatenzone im Dekor des mittleren Paneels und es weist darüber hinaus auch formale Ähnlichkeiten mit diesem Bereich auf, da die obere horizontale Begrenzung des Baus gleich der Höhe der oberen horizontalen Begrenzung des rotfarbenen Mauerbereichs der Orthostatenzone im Dekor des mittleren Paneels ist.

Eine weitere formale Überleitung vom Dekor des zentralen Paneels zu den Dekoren der beiden seitlichen Paneele stellt die altarähnliche Zylinderform dar⁴⁰⁷⁰, die leicht von der rechts das gesamte Paneel flankierenden rotfarbenen Säule geschnitten wird. Sie nimmt das Motiv des Rundaltars aus dem Dekor des zentralen Paneels auf, das – abgesehen von dem bereits aufgeführten grünfarbenen Rundaltar – noch ein weiteres Mal als formal analoges, jedoch größerformatiges Motiv⁴⁰⁷¹ erscheint, diesmal jedoch links von der Tür. Auch diese Zylinderform wird von einer mauvefarbenen Mauer hinterfangen, die wesentlich höher als der Mauerbereich auf der rechten Seite und noch etwas höher als das rotfarbene kastenförmige Gebäude ist, dessen oberer Rand parallel zum oberen Rand des Türsturzes verläuft, bevor er in die mauvefarbene Mauer mündet. Diese Mauer setzt zunächst horizontal am oberen horizontalen Rand des Architravs, der über der Tür liegt, an, bevor sie diagonal aufsteigt, gegenüber dem oberen horizontalen Abschluss des rotfarbenen Kastens an Höhe gewinnt und schließlich in den hellen,

⁴⁰⁶⁸ Die weibliche Figur hat ihre beiden Unterarme auf Taillenhöhe erhoben und locker angewinkelt. In ihren beiden, mit den Handtellern nach oben ausgerichteten Händen hält sie die beiden Enden eines hinter ihrem Körper geführten Bandes.

⁴⁰⁶⁹ Aufgrund der Sichtbarkeit der lateralen seitlichen Pilasterspiegel der beiden Pfeiler, welche die Tür flankieren, scheint Letzteres wahrscheinlicher.

⁴⁰⁷⁰ Diese Form, die über eine breite Basis verfügt, hat im mittleren Bereich vertikale Verstrebungen, zwischen denen das Grün dicht aufeinandergepackter Blätter sichtbar wird. Zwei Palmen, die eine nach links, die andere parallel zur vertikalen Begrenzung hin ausgerichtet, und mehrere Blätter einer nach links ausgerichteten Farnpflanze wachsen darüber hinaus aus der oben geöffneten Form heraus.

⁴⁰⁷¹ Dichte, buschige Zweige, die sich von den Pflanzen auf der rechten Seite deutlich unterscheiden, wachsen sowohl zwischen den Verstrebungen im mittleren Teil als auch aus der oberen Öffnung heraus.

mit Bossen versehenen Pfeiler mündet, der das Dekor der Langwand vom Dekor des Alkovens abtrennt.⁴⁰⁷² Den Teil der mauvefarbenen Mauer, der sich über der Zylinderform befindet, ziert ein rotfarbener Balkon, dessen Gebälk von vier miniaturartigen Pfeilern gestützt wird.⁴⁰⁷³

Das Motiv der Wandöffnung durch gemalte Fenster oder durch einen gemalten Balkon, das sich auf diesem Niveau des Wanddekors zum ersten Mal in der römischen Wandmalerei nachweisen lässt, wird in höher gelegenen Bereichen in variiert Form noch häufiger eingesetzt. Es werden die Wände der unterschiedlichen architektonischen Strukturen durchbrochen, die allerdings sämtlich öher liegen als die Orthostatenzone. Diese bleibt – abgesehen von dem Balkon und dem Motiv der Tür – in dem tiefer gelegenen Bereich vollständig geschlossen. Darüber zeigen zwei schachtelähnliche, zum Teil ineinander gesteckte Strukturen, die über Eck hinter der oberen horizontalen Begrenzung der rosafarbenen, mit einem Balkon ausgestatteten Mauer dargestellt werden, im unteren Bereich nach vorne drei und auf der rechten Seite zwei hochoblonge Öffnungen – eine formale Wiederaufnahme der Balkonöffnungen – und im oberen Bereich vorne vier und zur Seite hin zwei bogenförmige Öffnungen. Ein vorkragendes Gesims mit einer Akroteren-Reihe schließt die obere Struktur nach oben hin horizontal ab. Rechts von diesen beiden architektonischen Strukturen, noch oberhalb des roten Baus in Quaderform, werden zwei ineinander geschachtelte architektonische Systeme sichtbar. Das größte, fast würfelförmig ausgebildete unterste System setzt sich auf der Frontseite aus fünf hochoblongen Öffnungen zusammen, die ebenso breit sind wie die fünf dazwischen liegenden pfeilerähnlichen Strukturen. Als zweites folgt ein kleinerer, vollständig geschlossener Kastenbau und darüber ein fast ebenso breites, mit einer Reihe von Akroterien versehenes Gebäude, welches aufgrund seiner fünf bogenförmigen Öffnungen, von denen drei nach vorn und zwei zur rechten Seite hin ausgerichtet sind, größer wirkt als die darunter liegende geschlossene Kastenform. Die beiden äußeren architektonischen Systeme korrespondieren mit den beiden schachtelartigen Systemen auf der linken Seite, sind jedoch etwas größer als jene. Das geschlossene mittlere Interponat bleibt hingegen ohne korrespondierende Form. Scheint es sich bei diesen beiden architektonischen Systemen so zu verhalten, dass deren breite Hauptseiten frontal zum Betrachter hin

⁴⁰⁷² Siehe dazu die Abbildung bei: Jacqueline Guillaud, Maurice Guillaud, *Frescoes in the Time of Pompeii*, Paris und New York 1990, S. 105 Abb. 155.

⁴⁰⁷³ Ein holzfarbenedes Gerüst aus vier Konsolen und einer horizontalen Platte unterstützt den Balkon von unten. Darüber sitzt eine rotfarbene Sockelzone, die mit einem silberfarbenen Akanthusfries verziert ist. Der eigentliche Balkonkasten besteht aus vier Pfeilern und drei dazwischen liegenden, im unteren Teil mit einem dünnen Vorhang oder mit Alabaster oder mit Glas bedeckten diaphanen Öffnungen, welche den Blick auf die Silhouetten von mehreren Figuren freigeben. Zwischen den Pfeilern sind Girlanden gespannt. Jeweils oberhalb der Stelle, an der eine Girlande auf dem Pfeiler fixiert ist, hängt darüber hinaus ein Bukranion. Ein dreiteiliges Gebälk, dessen Gesims von einer Akroteren-Reihe bekrönt wird, schließt den Balkon nach oben hin ab; siehe dazu die Abbildung dieses Details bei: Maxwell L. Anderson, *The Villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1987-88, S. 24 Abb. 29.

ausgerichtet sind, so hat es den Anschein, dass die Frontseite der hohen, beide Schachtelsysteme weit überragende architektonische Struktur, die zwischen ihnen steht, diagonal in den Malgrund hinein gedreht ist und stattdessen die Schmalseite frontal zum Betrachter hin ausgerichtet ist. Die Supraposition der Öffnungen in den Wänden dieser hohen rosafarbenen Struktur konstituiert sich als eine Kombination aus den Öffnungen der tiefer gelegenen architektonischen Strukturen. Zuunterst befinden sich auf beiden Seiten je zwei hochoblonge Öffnungen. Oberhalb des horizontalen Gesimses sind auf der schmalen frontal dargestellten Seite fünf kleinere und auf der diagonal dargestellten breiten Seite drei größere bogenförmige Öffnungen angegeben.⁴⁰⁷⁴ In einer darüberliegenden Reihe folgen wieder hochoblonge Öffnungen, und zwar drei auf der Frontseite und zwei auf der diagonal angegebenen Seite. Über einem weiteren Gesims schließt ein diagonal von links oben nach rechts unten abfallendes rotfarbenedes Pultdach, das mit einem quadratischen Rastersystem versehen ist, das architektonische System nach oben hin ab. Eine schmale, mit einem Satteldach bedeckte honiggelbe architektonische Struktur, die auf der linken Seite geschnitten ist, ragt leicht nach hinten versetzt hinter dem rosafarbenen Gebäude mit dem Pultdach empor. Sie nimmt aufgrund ihrer frontal dargestellten Giebelform, die von einem Akroter bekrönt wird, die Dreieckform des Giebels innerhalb des Ädikulamotivs im Dekor der Seitenwand des Alkovens im Dekor der Langwand wieder auf. Die hoch geschlossene gelbfarbene Wand öffnet sich erst dicht unterhalb des Giebels, oberhalb eines horizontal umlaufenden Gesimses auf jeder der beiden dargestellten Seiten zu zwei hohen bogenförmigen Öffnungen.⁴⁰⁷⁵

Die Struktur eines von der Seite her ansichtigen rosafarbenen Antentempels, dessen letzte, diagonal in den Bildgrund hineingesetzte Säule in der vertikalen Mittelachse dieses Paneels liegt, ragt hinter dem Satteldach eines gelbfarbenen Baus empor und füllt ein großes Areal im Hintergrund. Das horizontal abschließende Gesims des Daches dieses Antentempels verläuft parallel zum horizontal abschließenden Gebälk des Wanddekors, und der daraufgesetzte Mittelakroter steht so hoch, dass er beinahe die Barthaare der Maske berührt, die – analog der hintersten Säule und dem Mittelakroter – ebenfalls in der vertikalen Mittelachse dieses Paneels liegt und an dem horizontal nach oben abschließenden Gebälk befestigt ist.

⁴⁰⁷⁴ Das rechte Paneel zeigt in diesem Bereich einige Unterschiede. An die Stelle der unteren hochoblongen Öffnungen ist auf jeder Seite eine zweiflügelige Tür getreten, deren Türsturz mit einem breiten Kranzgesims versehen ist. Zu der Tür auf der über Eck gesetzten Seite der Langwand führt eine Leiter hinauf und der rechte Türflügel ist zur Hälfte geöffnet; siehe dazu die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 87.

⁴⁰⁷⁵ Die Nähe zwischen der gelbfarbenen Struktur im Hintergrund und der rosafarbenen, mit einem rotfarbenen Pultdach bedeckten Struktur im Mittelgrund wird dem Betrachter mit Hilfe des Pultdaches sichtbar gemacht, dessen linke hintere Ecke an die vordere rechte Ecke der gelbfarbenen Struktur stößt.

Die Fläche zwischen der gelbfarbenen architektonischen Struktur und dem unteren Ansatz des Antentempels wird von einer Stoa mit hellfarbenen Säulen geschlossen. In den Interkolumnien ist der untere Teil ebenfalls mit heller Farbe bedeckt, der obere hingegen mit einem rosensfarbenen Farbton, sodass es für den Betrachter den Anschein hat, als scheine die Mauer des Tempelpodiums durch die Öffnungen hindurch. Rechts begrenzt eine über Eck dargestellte kompakte, in einem gelben Farbton gehaltene architektonische Konstruktion, die mehr einem Kasten als einem Haus ähnelt, die Stoa.⁴⁰⁷⁶ Die rechte Kastenecke ordnet sich, etwas nach links versetzt, oberhalb der Ecke der obersten der drei schachtelartigen hellfarbenen Strukturen ein, die ihrerseits erst oberhalb des rotfarbenen Kastens in Erscheinung treten. Auf Grund dieser Kombination konstituieren sich – beginnend mit dem roten Kasten hinter der Tür – fünf in- und übereinander gestapelte kompakte, in sich geschlossene architektonische Strukturen entlang der vertikalen Mittelachse und bilden eine Durckblicke verwehrende Formation. Diese wird erst durch die offenere Form des Antentempels, welcher die oberste architektonische Struktur dieser Reihe links von der Mittelachse bildet, aufgebrochen. Der Durchbruch hat jedoch innerhalb des Dekors dieses Paneels keinen Bestand, denn diagonal abwärts in den Bildgrund hinein führt wieder eine geschlossene architektonische Struktur, eine mauvefarbene Mauer. Sie verschließt den weiteren Bildraum für den Betrachter. Gleichzeitig nimmt ihr Farbton denjenigen der Mauer, die im zentralen Paneel den Bereich in der Orthostatenzone für das Auge des Betrachters verschließt, wieder auf und schafft dadurch eine farbliche Verbindung zwischen dem zentralen Dekorbereich und den beiden seitlichen Dekorbereichen.⁴⁰⁷⁷ Die Mauer läuft auf einen Bau von analoger Farbe zu. Dessen parallel zu der vertikalen, das Paneel rechts begrenzenden rotfarbenen Säule ausgerichtete Silhouette, die darüber hinaus vom rechten vertikalen Rand des Paneels geschnitten wird, schimmert nur schemenhaft hinter grünbelaubten Zweigen von Bäumen und Buschwerk hindurch. Insgesamt bilden der gelbfarbene, an der linken vertikalen Begrenzung geschnittene Bau, der hoch aufgerichtete Antentempel, die diagonal in den Grund hineinlaufende Mauer sowie das hohe, parallel zum rechten vertikalen Bildrand gesetzte Bauwerk eine kompakte Barriere im oberen Bereich des Dekors, die dem Betrachter den Blick in den Hintergrund hinein verwehren. Darüber hinaus führt ihn ein Dreidimensionalität vortäuschender rotfarbener Balkon, der wie angeklebt an der gelbfarbenen

⁴⁰⁷⁶ Lediglich der horizontale Fries zeigt eine braune Farbe.

⁴⁰⁷⁷ Im rechten Paneel entspricht der geschlossenen Mauer eine Stoa, die allerdings ebenfalls in einem mauvefarbenen Ton gehalten ist. Die Stoa fügt sich mehr in das eigene Dekor ein, da sie zum einen das Motiv der tiefer gelegenen, kleineren Stoa, mit der sie durch eine gleitsymmetrische Valenz verbunden ist, wieder aufnimmt und zum anderen das Säulenmotiv des rechts oberhalb von ihr gelegenen Tempels antizipiert. Siehe dazu die Abbildung bei: Phyllis Williams Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass 1953, Taf. XVII.

Mauer des geschlossenen Kastenbaus im Mittelgrund hängt, wieder in den Mittelgrund zurück. Dieser Balkon nimmt in dreidimensional vortäuschender Form das Balkon-Motiv, welches an der linken Paneelseite, an der mauvefarbenen Mauer hängend, zunächst zweidimensional auf die Malebene beschränkt, eingeführt wird, wieder auf und er steht darüber hinaus nicht nur motivisch, sondern auch in Bezug auf die symmetrische Struktur in einer gleitsymmetrischen Beziehung mit ersterem. Was die Konstruktion des Paneels betrifft, so kommt dem dreidimensional ausgebildeten Balkon eine analoge Funktion zu wie der Bronzefigur in dem zentralen Paneel. Wie diese hält er ebenfalls den Blick des Betrachters im Mittelgrund festhält und verwehrt zugleich auf Grund der Blickfixierung ein nach oben Gleiten des Blicks, zumal dieser Zugang ihm durch eine hohe Mauer verwehrt bleibt. Den obersten Abschluss der Motive des Mittelgrundes bildet das Pflanzgefäß bzw. die Vase, die analog einem Akroter auf der Decke des Balkons steht und mit einem grünen Zweig gefüllt ist.

Demonstriert das Gefäß noch einmal die vorgetäuschte dreidimensionale Valenz dieses Dekorbereichs, so schafft der grüne Zweig zunächst eine assoziative und korrespondierende Nähe zu den weiteren Grünbereichen dieses Paneels. Diese erstrecken sich von den beiden zylinderförmigen Pflanzgefäßen auf dem Podium der Sockelzone über die grünen Büsche, die hinter der roten Kastenform hervorragen, bis hin zu den grünen Bäumen, welche an der rechten Seite des Paneels bis zum Ansatz des Kapitells der vertikal seitlich rahmenden rotfarbenen Säule reichen und daher die Silhouette der architektonischen Form weitgehend verdecken. Farblich korrespondiert der Zweig aufgrund seiner grünen Farbe auch mit der Farbe des Podiums und des Rundaltars. Sowohl die farbliche als auch die motivisch-assoziative Korrespondenz stellen nicht nur ein integratives Moment in Bezug auf das seitliche Dekor dar, sondern sie fördern im Auge des Betrachters auch den Anschluss der beiden seitlichen an das zentrale Paneel.⁴⁰⁷⁸

Die beschriebenen sowie weitere⁴⁰⁷⁹ farbliche und formale Korrespondenzen, ebenso wie die symmetrischen Strukturen der einzelnen Paneele und deren aufgrund von antithetischen

⁴⁰⁷⁸ So werden die vegetabilen Motive – gleichsam hinter der Säule und ihrem korrespondierendem Pilaster verborgen – hinter dem vertikalen Rastersystem weitergeführt

⁴⁰⁷⁹ Zu den weiteren farblichen und formalen Korrespondenzen zählen die mauvefarbenen Mauern, die diagonal von links oben nach rechts unten – entweder als geschlossene Mauer oder als Stoa – jeweils von dem Antentempel bis zu dem hohen rosafarbenen Haus am rechten Rand des Paneels geführt werden. Diese Mauer setzt sich auf einem etwas tieferen Niveau – ein Sprung, der auf Grund der Verdeckung durch das Haus für das Auge des Betrachters plausibel wird – im mittleren Paneel, hinter der zentralen Bronzefigur fort. Im rechten Paneel wird sie durch eine rechts von der Haussilhouette gelegene Mauer, die diagonal von links unten nach rechts oben ansteigt, fortgeführt, bis sie ihren Abschluss in dem Antentempel in der rechten oberen Ecke des Paneels findet. Aufgrund dieser Konstruktion bilden die Mauersysteme – bzw. ihre stoaähnlichen Entsprechungen – einen durchlaufenden Hintergrund in allen drei Paneelen und stellen dadurch – trotz aller sonstigen strukturellen und formal-inhaltlichen Unterschiede eine Einheit her, welche das Dekor der beiden Langwände vom Dekor des Alkovens grundsätzlich unterscheidet.

Zuordnungen entstandenen, den gesamten Dekorbereich der Langwand betreffenden symmetrischen Valenzen grenzen das Dekor der beiden Langwände deutlich ab vom Alkoven-Dekor. Wie erwähnt verfügt in letzterem bereits jedes Dekor der beiden Paneele auf den Seitenwänden selbst über eine bilateralsymmetrische Valenz. Beide zusammen bilden darüber hinaus aufgrund antithetischer Entsprechungen – und damit aufgrund symmetrischer Korrespondenzen zueinander – auch eine Einheit, die auf das Dekor des zentralen Paneels einwirkt. Letztlich gelangt das Dekor sämtlicher Paneele des Alkovens gleichsam additiv aufgrund der eigenen symmetrischen Valenzen sowie aufgrund der durch Korrespondenz entstandenen symmetrischen Valenz zur Ausbildung einer vagen bilateralsymmetrischen Valenz. Im Dekor der beiden Langwände ist hingegen die vertikale Mittelachse des zentralen Paneels der Ort mit der höchsten bilateralsymmetrischen Valenz. Diese Valenz nimmt zu den Rändern hin ab und wird in den Dekoren der beiden seitlichen Paneelen nur noch durch eine antithetische Entsprechung der beiden Dekore erreicht. Dabei scheint die feste bilateralsymmetrische Mittelachse dafür verantwortlich zu sein, dass sich in den beiden seitlichen Paneelen einige Abweichungen ausbilden können. Abgesehen von der zaghaften Ausbildung einer vertikalen Mittelachse im unteren Bereich der beiden seitlichen Dekore aufgrund der Einbindung der bilateralsymmetrischen zweiflügligen Tür finden sich nur zwei Motive, die eine bilateralsymmetrische Valenz aufweisen, die drei Öffnungen des unteren Balkons sowie das Gittersystem in der Öffnung des oberen Balkons. Häufig werden hingegen gleitsymmetrische Valenzen eingesetzt.

Wie die Ausbildung der Landschaftselemente im Dekor der Rückwand des Alkovens zeigt, stellt das Dekor des Alkovens in Bezug auf die Ausbildung von Bildfeldern das innovativere Dekor der beiden unterschiedlichen Dekor-Sequenzen des Cubiculum M dar. Dies liegt insbesondere daran, dass in diesem Bereich des Dekors mit dem primär ornamental entwickelten Modus des Metopen-Triglyphen-Systems gearbeitet wird. So sorgen zwei strukturell analoge Systeme zum einen durch die in ihnen vorhandenen eigenen symmetrischen Valenzen und zum anderen aufgrund der analogen⁴⁰⁸⁰ bzw. antithetischen Korrespondenz dafür, dass sich im mittleren Bereich zwischen den beiden eine asymmetrische Darstellung entwickeln kann, die durch die beiden rahmenden, bilateral valenten Systeme einen Halt erhält. Gleichzeitig wird das Auge des Betrachters, welches die symmetrischen Korrespondenzen der beiden rahmenden Dekor wahrnimmt, gleichsam zur Suche nach der Mittelachse des Systems angeregt und diese führt schließlich ins Zentrum des Dekors, in dem sich eine asymmetrische, lediglich mit Gleitsymmetrien arbeitende Darstellung befindet. Die auf die Seitenwände ausgelagerten

⁴⁰⁸⁰ Analoge Korrespondenzen sind nur bei ornamentalen Elementen und Figuren bzw. bei vollständig in sich bilateralsymmetrischen vegetabilen oder zoomorphen Motiven möglich.

bilateral symmetrischen und damit überwiegend ornamental aufgebauten Dekore erlauben die Ausbildung einer größeren gestalterischen Freiheit im zentralen Paneel⁴⁰⁸¹ und stellen daher eine wichtige Vorstufe für die Ausbildung sowohl großformatiger Landschaftsbilder als auch großformatiger figuraler Darstellungen und deren Einbindung in die Wanddekore dar.

7.1.2.1.3.2. Das aus den einzelnen, in den Museen von Neapel und New York vorhandenen Teilen für die Ausstellung in der Villa Hügel 1979⁴⁰⁸² rekonstruierte Dekor des sogenannten großen Oecus der Villa in Boscoreale⁴⁰⁸³ mit großformatigen Figuren

Ursprünglich befand sich der Zyklus mit seinen zahlreichen großformatigen Darstellungen menschlicher Figuren, die heute über mehrere Museen verstreut sind, im sogenannten großen Oecus, einem 8,30m langen und 7,30m breiten⁴⁰⁸⁴ Raum [H] der Villa in Boscoreale.⁴⁰⁸⁵ Dieser Raum liegt an der Nordseite des großen Peristyls, direkt gegenüber dem Eingang und kann sowohl vom Peristyl aus durch eine breite, von zwei Fenstern flankierte Tür auf der vorderen Schmalseite des Raumes als auch durch eine schmale Tür auf der rechten Langseite des Raumes von Raum 23 aus betreten werden.⁴⁰⁸⁶ Vermutlich befand sich im hinteren Teil der westlichen Langseite ebenfalls eine schmale Tür, sodass der Raum auch von Raum I aus betreten werden

⁴⁰⁸¹ Eine Vorstufe stellt das Dekor des Alkoven A in dem Cubiculum 16 der Villa die Misteri dar, in dem die bilateralsymmetrischen Valenzen der Dekore auf den beiden Seitenwänden bereits dem Dekor auf der Rückwand eine größere symmetrische Freiheit zu ermöglichen scheinen.

⁴⁰⁸² Maxwell L. Anderson, *The Villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1987-88, S. 27-31 Abb. 31-36. Siehe dazu auch: Bernard Andreae, *Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale*, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 71-83.

⁴⁰⁸³ Zu den großformatigen Figurendarstellungen im Fries in Boscoreale siehe: Phyllis Williams Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass 1953, S. 23ff.; Bernard Andreae, *Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale*, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 71-83; Kurt Fittschen, *Zum Figurenfries der Villa in Boscoreale*, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 93-100; Michael Pfrommer, *Göttliche Fürsten in Boscoreale: der Festsaal in der Villa des P. Fannius Synistor*, *TrWPr* 12, 1992; E. Zwierlein-Dierl in: L. Franchi dell'Orto (ed.), *Ercolano 250 anni di ricerca archeologica*, 1993, S. 478; Frank G. J. M. Müller, *The Wall Paintings from the Oecus of the Villa of Publius Fannius Synistor in Boscoreale*, Amsterdam 1994; Michaela Fuchs, *Aurea Aetas: Ein glückverheissendes Sybillinum im großen Oecus der Villa in Boscoreale*, *JdI* 113, S. 91ff.; Erika Simon *Die Fürstenbilder von Boscoreale: ein Beitrag zur hellenistischen Wandmalerei*, Baden-Baden 1958.

⁴⁰⁸⁴ Zu den Maßangaben siehe: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 46; und: Bernard Andreae, *Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale*, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 71-83.

⁴⁰⁸⁵ Siehe dazu den Plan bei: Maxwell L. Anderson, *The Villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1987-88, S. 16 Abb. 21.

⁴⁰⁸⁶ Dieser Tür korrespondiert eine dekorative Scheintür auf der gegenüberliegenden Langwand; siehe dazu auch die Abbildung einer Rekonstruktionszeichnung: Alix Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985, S. 54f. Abb. 27.

konnte.⁴⁰⁸⁷ Die Gesamthöhe des umlaufenden Wanddekors beträgt 3,80m, wovon das Dekor der Sockelzone – so die Beschreibung von Barnabei⁴⁰⁸⁸ – eine Höhe von 0,80m einnimmt.

7.1.2.1.3.2.1. Die rahmende Struktur des Dekors

Vertikal gegliedert wird das Dekor der beiden Langwände und der schmalen rückwärtigen Wand des Raums H⁴⁰⁸⁹ durch ein Rastersystem aus Säulen und nicht erhaltenen vorgetäuschten Eckstützen⁴⁰⁹⁰, die beide direkt über dem Boden ansetzen und deren korinthische Kapitelle den Ansatz des horizontalen Gebälkes tragen, welches das Dekor der Wand vom – vermutlich tonnengewölbten – Ansatz der Decke⁴⁰⁹¹ trennt. Jeweils zwei Säulen unterteilen die beiden Langwände und die rückwärtige Schmalwand in drei gleich große Paneele. In den Ecken des Raums übernimmt jeweils eine Eckstütze die vertikale Gliederung und damit auch die Begrenzung eines Paneels.⁴⁰⁹² Die weißgrundigen Säulen sind mit hellen orthogonal ausgerichteten, übereinanderliegenden Bossen verziert, deren rosafarbene Verschattung jeweils als dunkles Dreieck rechts unterhalb der Bosse sichtbar wird.⁴⁰⁹³ Darüber hinaus ist jede Bosse jeweils

⁴⁰⁸⁷ Siehe dazu den Rekonstruktionsversuch bei: Bernard Andreae, Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 78. Auch diese Tür besaß vermutlich eine dekorative Scheintür auf der gegenüberliegenden Seite.

⁴⁰⁸⁸ Zur Rekonstruktion der Sockelzone und der Verlässlichkeit der Maße von Barnabei siehe vor allem: Bernard Andreae, Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 79.

⁴⁰⁸⁹ Ausgenommen von dem umlaufenden vertikalen Rastersystem ist die Eingangswand, die aufgrund der breiten Tür und der beiden breiten Fenster lediglich unterhalb eines horizontal laufenden gekreuzten Mäanderbandes beidseits der Tür jeweils einen geflügelten unbekleideten Dämonen, einen weiblichen und einen männlichen, zeigt. Siehe dazu die Abbildungen bei: Bernard Andreae, Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 85 Abb. 60-61. Nach Barnabei war die Sockelzone im Eingangsbereich nicht bemalt. Andreae vermutet, dass sich die Sockel der Fensterbänke etwa auf der gleichen Höhe befunden haben wie die gemalte Sockelzone auf den drei anderen Wänden. Siehe dazu: Bernard Andreae, Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 79.

⁴⁰⁹⁰ Da die Eckstützen nicht erhalten sind und daher unterschiedlich – als Säulen entweder dekoriert oder undekoriert, als Eckpfeiler, entweder dekoriert oder undekoriert – rekonstruiert werden, soll in der vorliegenden Untersuchung nicht auf die eventuelle Einbettung dieser Elemente in das übrige Dekor Bezug genommen werden. Zur Frage der Eckstützen siehe vor allem: Bernard Andreae, Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 74f.

⁴⁰⁹¹ Siehe dazu: Bernard Andreae, Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 80.

⁴⁰⁹² Da die beiden Interkolumnien nicht mehr erhalten sind, lässt sich über ein eventuell vorhandenes Dekor der beiden flankierenden Pilaster keine Aussage mehr treffen. Siehe dazu: Bernard Andreae, Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 78.

⁴⁰⁹³ Siehe dazu die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 92. Auf der linken Wand folgt die Lichtführung

durch zwei lilafarbene horizontal umlaufende Bänder von der folgenden Bosse⁴⁰⁹⁴ getrennt.⁴⁰⁹⁵ Da das vertikale Rastersystem aus Säulen und Eckpilastern direkt über dem Boden ansetzt, wird die umlaufende braunfarbene Sockelzone jeweils nur in einem Paneel sichtbar, das zwischen zwei Säulen oder zwischen einer Säule und einem Eckpilaster liegt. Den oberen Abschluss der Sockelzone bilden ein goldgelber Eierstab und eine Hohlkehle.⁴⁰⁹⁶ Darüber erweitert sich jeweils der sichtbare Sockelbereich zu einem schmalen Podium, auf dem großformatige, vom Podium bis dicht unter den oberen horizontalen Abschluss reichende Figuren, die in die sechs Paneele der beiden Langseiten und die drei Paneele der schmalen Rückwand eingestellt sind, stehend oder sitzend agieren. Ebenfalls auf dem Podium stehen dunkelfarbige Pfeiler, die jeweils leicht diagonal versetzt hinter einer Säule oder hinter einem Eckpilaster zu sehen sind.⁴⁰⁹⁷ Analog dem Dekor im Cubiculum M bildet sich auch in diesem Dekor zwischen den Säulen und den dunkel verschatteten Pfeilern eine Kassettierung⁴⁰⁹⁸ aus, welche – analog dem Podium – dem Betrachter die Tiefe der Paneele anzeigt. Im Gegensatz zu früher aufgeführten Beispielen kommt es in diesem Dekor zu keiner Diskrepanz zwischen der Wahrnehmung der Tiefe des Podiums und der Tiefe der Kassettierung, da beide in den Grund hinein gerichtet sind. Doch der durchaus realistischen Entwicklung eines dreidimensionalen Raums im Bereich des Podiums und im Bereich der Kassettierung steht zunächst eine Schließung der Felder mit den eingestellten Figuren entgegen. Die Felder mit den einzelnen großformatigen Figuren in einer Zone, die in der traditionellen Gliederung die Orthostatenzone entspricht, werden oben horizontal von einem goldfarbenen Metopen-Triglyphenfries mit darüberliegenden profiliertem Gesims geschlossen, deren einzelne, in jede Metope eingestellte Motive alternierend eine vierblättrige, kreisförmig geschlossene Rosette oder eine neunblättrige, sternförmig geöffnete Rosette darstellen. Die dreidimensional ausgebildete Gebälkzone, die hinter den dunkel verschatteten Pfeilern zu verlaufen scheint, ist – analog der Bossierung der Säulen – plastisch auskragend zum Betrachter hin orientiert und führt dadurch den Blick des Betrachters, der durch

dem natürlichen Lichteinfall von links bzw. von vorn, sodass die Verschattungen hinter der rechten unteren Spitze der Bosse liegen und als Dreiecksspitzen wiedergegeben werden.

⁴⁰⁹⁴ Jeweils drei Bossen befinden sich entlang der Höhe eines Bildfeldes.

⁴⁰⁹⁵ Siehe dazu die Abbildung eines Details bei: Bernard Andreae, *Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale*, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 87 Abb. 66.

⁴⁰⁹⁶ Bernard Andreae, *Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale*, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 73.

⁴⁰⁹⁷ Die Relation zwischen den Säulen und den verschatteten Pfeilern unterscheidet das Dekor dieses Raumes vom Dekor im Cubiculum M, in dem auch die Säulen auf dem Podium stehen und lediglich die Pilaster direkt über dem Boden ansetzen.

⁴⁰⁹⁸ Die Kassetten zeigen einen braunen, das Rastersystem einen schwarzen Farbton.

das Podium und den darauf agierenden Figuren zunächst in einen mäßigen Tiefenraum gelenkt wird, wieder in die eigentliche Malfläche, die sogenannte Scherwand, zurück.

Oberhalb des Metopen-Triglyphenfrieses, bis hin zur Unterseite der Kassettierung, öffnet sich in jedem der neun Paneele die Wand durch drei Kolonnaden, zwei seitlichen, jeweils diagonal von der Innenseite des dunkel verschatteten Pfeilers aus bis in den Malgrund hineinreichenden und einer parallel zu dem Metopen-Triglyphenfries horizontal laufenden Kolonnade, welche die beiden seitlichen Kolonnaden miteinander verbindet.⁴⁰⁹⁹ Da sowohl die Interkolumnien als auch die Areale oberhalb des Gebälkes der Kolonnaden mit blauer Farbe bedeckt sind, lassen sich diese Bereiche als darstellender Farbwert für Himmel auffassen. Doch ein Blick in die Tiefe des Malgrundes hinein wird dem Betrachter im Bereich der zentralen Interkolumnien der mittleren Kolonnade verwehrt, da in dieser Position ein Klapptafelbild⁴¹⁰⁰ aufgestellt ist, dessen Basis auf dem Gesims des Metopen-Triglyphenfrieses ruht.⁴¹⁰¹ Soweit aufgrund der erhaltenen Zeichnungen eine Rekonstruktion möglich ist, nehmen die Figuren, die auf den Klapptafelbildern dargestellt sind, analoge Stellungen ein wie die großformatigen Figuren im Dekor der Mittelwand. Die Öffnungen der Oberwand stehen mit ihrer räumlichen Ausdehnung in einen fiktiven Tiefenraum hinein in einem Gegensatz zu der dreidimensionalen Ausdehnung der Figuren, die sich auf einem schmalen Podium befinden, welches sich aufgrund des oben horizontal abschließenden Metopen-Triglyphenfrieses lediglich auf eine schmale Raumzone im Vordergrund beschränken kann. Da also das Podium und die Kassettierung in Bezug auf ihre Ausdehnung in den Malgrund hinein gekoppelt – und dadurch auf eine schmale Zone

⁴⁰⁹⁹ Siehe dazu die Abbildung bei: Phyllis Williams Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass 1953, S. 30 Abb. 26. Jeweils auf den beiden vordersten Paneelen der beiden Langseiten scheint es so gewesen zu sein, dass von jeder Seite nur eine Kolonnade, parallel zum Metopen-Triglyphenfries hin ausgerichtet, auf die Mitte zuläuft, in der ebenfalls ein Klapptafelbild steht.

⁴¹⁰⁰ Andreae wertet jedes dieser Klapptafelbilder als Repoussoir für den Raum, der sich jenseits der Wand öffnet: Bernard Andreae, *Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale*, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 74. Die Klapptafelbilder aus den beiden äußeren Interkolumnien befinden sich heute im Metropolitan Museum in New York; siehe dazu die Abbildungen bei: Phyllis Williams Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass. 1953, Taf. VIII A,B. Sie sind die frühesten Darstellungen, welche die Vielseitigkeit der antiken Malerei dokumentieren. Die Darstellung im linken Interkolumnium zeigt zwei weibliche Figuren, von denen die eine steht und die andere sitzt. Lehmann deutet die beiden Figuren als Aphrodite und eine weibliche Figur, die ihr kultische Verehrung erweist: Phyllis Williams Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass 1953, S. 65. Das rechte Bild könnte nach Lehmann Aphrodite und Adonis zeigen und in dem verloren gegangenen mittleren Klapptafelbild vermutet sie eine Darstellung von Aphrodite und Eros, d. h. eine Wiederaufnahme des großformatigen Sujets im zentralen Interkolumnium: Phyllis Williams Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass. 1953, S. 66.

⁴¹⁰¹ Siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion bei: Bernard Andreae, *Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale*, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 73 Abb. 57.

beschränkt – sind, scheinen sich die kleinformatischen Architekturen der Oberwand in einen Raum hinein zu erstrecken, der hinter der Kassettierung liegt.

Zwar entwickeln sich in den drei horizontalen Zonen des Dekors unterschiedliche räumliche Aspekte, doch bezogen auf die einzelnen Paneele präsentieren sich diese dem Betrachter zunächst im Dekor aller drei Wände analog. Die erste grundlegende Differenzierung zwischen den Dekoren der einzelnen Wände erfolgt aufgrund der unterschiedlichen farblichen Gestaltung des Hintergrunds. Im Gegensatz zu den sechs Paneelen auf den beiden Langwänden, in denen der Hintergrund jeweils über die drei Paneele einer Wand hinweg durchgehend in einem kräftigen roten Farbton gehalten ist, zeichnet sich der Hintergrund der drei Paneele auf der Rückwand durch einen hellblauen Farbton⁴¹⁰² aus.

Diese unterschiedliche Farbgebung im Hintergrundbereich, setzt die Dekore der beiden Langseiten deutlich vom Dekor der Rückwand ab und signalisiert dadurch dem Betrachter gleichsam auf den ersten Blick einen dekorativ-formalen Unterschied. Dieser wiederum kann die Annahme unterstützen, dass sich das Dekor der Rückwand eventuel nicht nur dekorativ, sondern auch inhaltlich vom Dekor der beiden Seitenwände unterscheidet. Betritt der Betrachter vom Peristyl aus den Raum, so sind es die drei in einem hellen Blauton gehaltenen Paneele der Rückwand, auf die sich sofort sein Blick richtet.⁴¹⁰³ Von den drei Paneelen sind nur Zeichnungen und Fragmente des mittleren Paneels erhalten, wohingegen die Darstellungen auf den beiden äußeren Paneelen lediglich aufgrund der schriftlichen Aufzeichnungen bekannt sind, die während der Ausgrabung gemacht wurden.⁴¹⁰⁴ Im rechten Interkolumnium befand sich eine Darstellung der drei Grazien⁴¹⁰⁵ und im linken Interkolumnium eine Darstellung von Dionysos und Ariadne.⁴¹⁰⁶ Abgesehen vom rechten oberen Quadranten ist im mittleren Interkolumnium die Darstellung einer Aphrodite und der sie begleitenden Eroten weitgehend

⁴¹⁰² Der hellblaue Farbton konnte in allen drei Interkolumnien eindeutig nachgewiesen werden: Phyllis Williams Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass 1953, S. 29.

⁴¹⁰³ Leider sind von diesen drei Paneelen nur wenige Fragmente und Zeichnungen erhalten. Siehe dazu die Abbildung einer Zeichnung von Barnabei vom mittleren Fragment der Rückwand bei: Bernhard Andreae, *Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale*, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 72 Abb. 56.

⁴¹⁰⁴ Siehe dazu: Phyllis Williams Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass 1953, S. 28 Anm. 12.

⁴¹⁰⁵ Für die Rekonstruktion wird meist eine andere erhaltene Darstellung, die sich heute im Museo Nazionale in Neapel befindet, eingesetzt; siehe dazu u. a.: Maxwell L. Anderson, *The Villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1987-88, S. 26 Abb. 34.

⁴¹⁰⁶ Lehmann vermutet, die Darstellung der beiden Figuren könnte der Darstellung von Dionysos und Ariadne im Oecus 5 der Villa dei Misteri geähnelt haben; siehe dazu: Phyllis Williams Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass 1953, S. 29 Anm. 14.

erhalten.⁴¹⁰⁷ Auch die kleinformatischen Darstellungen in den drei Klapptafelbildern der Oberwand haben vermutlich sowohl formal als auch inhaltlich auf die zentrale Darstellung im Dekor der Rückwand Bezug genommen.⁴¹⁰⁸

In Bezug auf die Aufteilung der Flächen sind die beiden seitlichen Interkolumnien mit jeweils sechs Triglyphen etwas schmaler gehalten als das zentrale Interkolumnium, welches über sieben Triglyphen verfügt. Die unterschiedliche Breite der Dekorflächen führt dazu, dass die Darstellungen im zentralen Interkolumnium, insbesondere wenn der Schwerpunkt der Darstellung innerhalb der vertikalen Mittelachse des Paneels liegt, in den Blickpunkt des Betrachters geraten. Dies ist im zentralen Paneel der Rückwand der Fall, denn im zentralen Areal des mittleren Interkolumniums, der sich in einem Bereich unterhalb der dritten bis zum Beginn der fünften Triglyphe befindet, dominiert die Figur der Aphrodite, wenngleich sie mit ihrem rechten Bein⁴¹⁰⁹, den Fuß auf einen kleinen Block aufgesetzt, leicht aus der vertikalen Mittelachse nach links versetzt, dem Betrachter gegenübersteht.⁴¹¹⁰

Wie die analoge Darstellung der drei Grazien im Museum von Neapel zeigt⁴¹¹¹, könnte auch diese Darstellung – abgesehen von der nach rechts, der vertikalen Mittelachse ausweichenden Figur in der Mitte – weitgehend bilateralsymmetrisch aufgebaut gewesen sein.

Auch die Figuren in den rotgrundigen, aufgrund der Türen und korrespondierenden Scheintüren⁴¹¹² unterschiedlich breiten Paneele der beiden Langwände, über die ikonographisch häufig und sehr unterschiedlich spekuliert wurde⁴¹¹³, sind – trotz aller Unterschiede in ihrer Kleidung und in ihrer Haltung stets zum Zentrum des Feldes hin orientiert. Dennoch ist nicht immer der zentrale Bereich von einer Figur besetzt, sondern bei zweifigurigen Darstellungen – wie dies z. B. bei der Darstellung des thronenden unbekleideten Mannes und der bekleideten Frau im mittleren Paneel der rechten Langwand⁴¹¹⁴ oder bei den beiden weiblichen Figuren auf dem

⁴¹⁰⁷ Siehe dazu die Abbildung der Zeichnung nach Barnabei bei: Phyllis Williams Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass 1953, S. 29 Abb. 24.

⁴¹⁰⁸ Phyllis Williams Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass 1953, S. 65f.

⁴¹⁰⁹ Dieses zur Seite hin gedrehte Bein ist das Spielbein. Ihr Standbein steht hingegen genau in der vertikalen Mittelachse des Paneels.

⁴¹¹⁰ In Bezug auf die beiden Architekturen im Mittelgrund scheint die Darstellung hingegen nicht bilateralsymmetrisch ausgewogen zu sein. Siehe dazu die Abbildung des Fragmentes bei: Bernhard Andreae, *Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale*, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 86 Abb. 63.

⁴¹¹¹ Maxwell L. Anderson, *The Villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1987-88, S. 26 Abb. 34.

⁴¹¹² Siehe dazu vor allem: Bernhard Andreae, *Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale*, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 78f.

⁴¹¹³ Siehe dazu auch die Anmerkung am Beginn dieses Abschnittes.

⁴¹¹⁴ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Bernhard Andreae, *Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale*, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und*

korrespondierenden Paneel der linken Langwand der Fall ist – liegt das Zentrum zwischen den beiden.⁴¹¹⁵ Aufgrund der Tür bzw. der Scheintür in jedem der beiden ersten Paneele auf den beiden Langwänden steht der jeweiligen Figur, die in eines der beiden Paneele eingestellt ist, eine geringere Fläche zur Verfügung, als den anderen Figuren der beiden Langwände. Doch dieses schmalere Areal wird ebenfalls – analog den anderen Figuren der beiden Langwände – in zentraler Position besetzt. Dennoch hat es für den Betrachter den Anschein, dass die beiden Figuren, welche jeweils das erste Interkolumnium besetzen, die bekleidete männliche Figur im vordersten Interkolumnium der linken Langwand sowie die ihr auf dem Paneel der gegenüberliegenden rechten Langwand korrespondierende bekleidete weibliche Figur aufgrund ihrer jeweiligen Ausrichtung zu den folgenden Paneelen hin weniger in der Mitte des Feldes orientiert sind als die übrigen dargestellten Figuren. Trotz der ruhenden Statik des Standmotivs erzeugt die jeweilige Drehung des Kopfes einen Bewegungsimpetus im Auge des Betrachters, der ihn gleichsam anregt, die weiter entfernt von ihm liegenden Darstellungen zu betrachten. Aufgrund der zunehmend bilateralsymmetrischen Valenzen in den Darstellungen auf der Rückwand wird dieser geringe Impetus schließlich bei der Betrachtung des zentralen Paneels der Rückwand wieder von einer statischen Betrachtungsweise abgelöst.

Ob diesen strukturell so analog dekorierten Paneelen thematisch wirklich die Geschlossenheit fehlt⁴¹¹⁶, deren Mangel in einigen Abhandlungen zu diesem Dekor damit begründet wird, dass es sich um die Nachahmung unterschiedlicher griechischer Vorbilder handelt, scheint fraglich.⁴¹¹⁷ Doch weisen die einzelnen Paneele sicher aufgrund ihrer Struktur und formalen Gestaltung einige gravierende Unterschiede zum großformatigen Figurendekor im Oecus 5 der Villa dei Misteri auf. Besonders unterschiedlich erweisen sich die beiden Dekore in Bezug auf die Relationen der einzelnen Figuren zu dem vertikalen Rastersystem, in welches sie eingebunden sind. Im Gegensatz zum Dekor mit den großformatigen Figuren im Oecus 5 in der Villa dei Misteri, in dem die Lisenen des vertikalen Gliederungssystems innerhalb der Orthostatenzone eine Position hinter den Figuren einnehmen, treten die einzelnen Glieder des vertikalen Gliederungssystems in dem Dekor von Boscoreale in einer vorgetäuschten dreidimensionalen Qualität

den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten, Recklinghausen 1975, S. 89 Abb. 68. In diesem Paneel liegen lediglich die beiden übereinander auf den Stab gelegten Hände der unbekleideten männlichen Figur in der vertikalen Mittelachse.

⁴¹¹⁵ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Bernard Andreae, Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 92 Abb. 71. In diesem Paneel sind es lediglich der Schild und der aufgestützte rechte Arm der rechten, nach links ausgerichteten Figur, die im Bereich der vertikalen Mittelachse liegen.

⁴¹¹⁶ Siehe dazu die Zusammenfassung bei Mielsch: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 46ff.

⁴¹¹⁷ Ein Zusammenfassung der wichtigsten Thesen zu diesen Darstellungen findet sich bei: Michael Pfrommer, *Göttliche Fürsten in Boscoreale: der Festsaal in der Villa des P. Fannius Synistor*, *TrWPr* 12, 1992, S. 55-57.

vor die Wand, wohingegen die Figuren, die sich auf dem Podium befinden, in der Wahrnehmung des Betrachters weiter in den Grund hineinzugleiten scheinen. Das vor die traditionelle Sockel- und Orthostatenzone geschobene vertikale Rastersystem sowie das in den Bildgrund hineingeschobene Podium, auf dem die Figuren agieren, deuten dem Betrachter eine Öffnung der Orthostatenzone an, die der geschlossenen Paneelwand im Oecus 5 der Villa dei Misteri, auf welcher die Figuren häufig sogar vor den zweidimensional dargestellten Lisenen agieren, diametral entgegengesetzt ist.⁴¹¹⁸

Im Dekor des großen Oecus in der Villa in Boscoreale kündigt sich die unterschiedliche Einbindung der großformatigen Figuren in die einzelnen Paneele im Bereich der Mittelwand bereits in der Sockelzone an. Das Dekor des Oecus 5 der Villa dei Misteri folgt hingegen entgegengesetzten Prinzipien. So läuft das Dekor der Sockelzone, das aus mehreren horizontal übereinandergelegten Streifen besteht, um den Raum herum und unterstreicht dadurch – ebenso wie auch das gekreuzte umlaufende Mäanderband am oberen horizontalen Abschluss der Orthostatenzone – den Friescharakter der großformatigen figuralen Darstellungen. Im Dekor des großen Oecus der Villa in Boscoreale muss sich auch die Sockelzone dem Prinzip des vertikalen Rastersystems und damit der Konstituierung von einzelnen Wandpaneelen unterwerfen. Der Beginn dieser Trennung der einzelnen Paneele bereits im Bereich der Sockelzone unterstreicht die Separierung der einzelnen Figuren im Dekor des großen Oecus in der Villa in Boscoreale und gleichzeitig demonstriert dies eine wesentlich stärkere Einbindung der einzelnen Figur in ihre jeweilige analog vertikal rahmende Struktur. In Verbindung mit der vorangegangenen Separierung stärken die vertikalen Begrenzungen aufgrund der dadurch möglichen Ausbildung von bilateralsymmetrischen Valenzen innerhalb des Areals, in dem die jeweilige Figur im zentralen Bereich eingestellt ist, deren Fähigkeit, nicht nur Bestandteil eines Frieses, sondern unabhängiger Bildträger innerhalb dieses begrenzten, nach außen hin abgeschlossenen Areals⁴¹¹⁹ zu sein. Es ist diese Eigenschaft der Figuren, die aufgrund mangelnder ikonographischer Eindeutigkeit die neuzeitlichen, an Bildfelder gewöhnten Forscher gleichsam zu unerschöpflichen ikonographisch-ikonologischen Exkursen einlädt.

⁴¹¹⁸ Mitunter stehen und agieren die Figuren im Oecus 5 der Villa dei Misteri sogar auf eng begrenzten Sockeln vor einer Lisene. Dies gilt z. B. für die geflügelte Amorette, die vor einer Lisene, zwischen den beiden sitzenden Frauen steht; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 44 Abb. 39.

⁴¹¹⁹ Aufgrund der formal analogen Strukturen im vertikal rahmenden Bereich, die zur Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz führen, spielt die vertikale Begrenzung für die Ausbildung derartiger Tendenzen eine größere Rolle als die beiden horizontalen Begrenzungen, zumal die beiden horizontalen Begrenzungen sich nicht spiegelbildlich zueinander verhalten. Doch die Bedeutung der beiden horizontalen Begrenzungen für die Ausbildungen von Bildfähigkeit der Figuren kann nicht vollständig in Abrede gestellt werden, wie die Entwicklung hin zu einer einheitlichen, über alle vier Seiten hinweg analogen Rahmung zeigt.

Die strukturellen Veränderungen, welche den einzelnen großformatigen Figuren im Dekor des großen Oecus in der Villa in Boscoreale widerfahren, lassen daher den Metopen-Triglyphen-Fries, der die großformatigen figural darstellenden Areale zur Oberwand hin abschließt, weniger als ein zufälliges, sondern vielmehr als ein strukturell korrespondierendes, stringent analoges ornamentales Dekor erscheinen, das in einer engen Beziehung zu den großformatigen Bildträgern, den in den Paneelen eingeschlossenen Figuren, steht. Denn es ist auffällig, dass die strukturellen Qualitäten des sogenannten Metopen-Triglyphen-Frieses⁴¹²⁰, einem ornamentalen Modul, welches in der Lage ist, primär asymmetrische Komponenten in ein bilateralsymmetrisches Rahmensystem einzubinden, analog auch für die großformatigen Figurendarstellungen im Dekor des großen Oecus der Villa in Boscoreale genutzt werden. Darüber hinaus fällt ins Auge, dass es sich bei den Metopen des goldfarbenen Frieses nicht nur um finite rotations-, sondern sogar um bilateralsymmetrische Elemente handelt. Dadurch wird eine Dämpfung der bilateralsymmetrischen Valenzen im darunterliegenden Areal durch eventuellen Asymmetrien von eingestellten Motiven verhindert. Zu einer weiteren Stärkung der bilateralsymmetrischen Valenzen im Bereich des gesamten Bereichs des Wanddekors trägt auch die Einbindung der einzelnen Bereiche der Sockelzone in die jeweiligen Paneele bei.

Sieht man von den formalen Besonderheiten bei den Darstellungen der großformatigen Figuren ab und betrachtet diese lediglich in Bezug auf ihr Verhalten bei der Ausbildung einer fingierten Dreidimensionalität, so fällt auf, dass sich die großformatigen Figuren in den Interkolumnien der beiden Langwände im großen Oecus der Villa in Boscoreale durch ein analoges Verhalten auszeichnen wie die beiden Bronzefiguren im Mittelgrund der beiden zentralen Paneele auf den beiden Langwänden im Cubiculum M sowie die pseudoarchitektonischen Strukturen der beiden Tholoi auf den beiden Seitenwänden des Alkovens, ebenfalls im Cubiculum M. Allen diesen formal sehr unterschiedlich gestalteten Komponenten ist gemeinsam, dass sie sowohl auf ihrer dem Betrachter zugewandten Vorderseite als auch auf ihrer dem Betrachter abgewandten Rückseite jeweils fest in eine Raumebene eingebettet sind, aus der sie auch der scheinbar sich über die Barrieren hinwegversetzende Blick des Betrachters nicht befreien kann. Im Dekor von Cubiculum M halten zum einen die flankierenden Säulen bzw. Pfeiler in Verbindung mit den sogenannten Scherwänden und zum anderen die hinter den Rücken der Figur gelegten Mauern bzw. Kolonnaden, die Figur streng an ihrem Standort. Im Dekor der beiden Langwände des

⁴¹²⁰ Dieser Ausdruck wird in der vorliegenden Untersuchung übernommen, weil er von den Autoren, die dieses Dekor untersuchten, so gebraucht wird. Strukturell sinnvoller wäre – wie bereits bei dem ersten Auftreten dieses ornamentalen Moduls in den mykenischen Vasendekoren erwähnt wurde – die Bezeichnung Triglyphen-Metopen-System, da es die strukturelle Wertigkeit der beiden flankierenden Triglyphen ist, welche dem dazwischenliegenden Glied, der Metope, die Möglichkeiten eröffnet, sich als per se asymmetrisches Glied in eine bilateralsymmetrische Rahmung einzugliedern.

großen Oecus hingegen bestimmen zum einen die bossierten Säulen mit den diagonal versetzten Pfeilern im Hintergrund die Position der Figuren in Bezug auf deren vertikale Begrenzung. Zum anderen weisen das Podium und der oben horizontal begrenzende Metopen-Triglyphen-Fries den Figuren deren horizontale Begrenzung⁴¹²¹ zu. Analog zu den Mauern bzw. zu den Kolumnaden in der Hintergrundzone des Dekors auf den beiden Langwänden von Cubiculum M schließt der hinter den dunkelgrundigen Pfeilern verlaufende Metopen-Triglyphen-Fries die Figur vom Hintergrund ab. Lediglich die Architekturen im Hintergrund der zentralen Darstellung der Aphrodite im mittleren Interkolumnium der Rückwand scheinen für das Auge des Betrachters tiefer in den Hintergrund hineingelegt zu sein.

Diese Öffnung des Hintergrundes im zentralen Interkolumnium der Rückwand bildet das Zentrum des komplexen dekorativen Schemas im großen Oecus in der Villa in Boscoreale. Analog zum Dekor der beiden Alkoven in Cubiculum 16 der Villa dei Misteri orientieren sich die unterschiedlichen Paneele einer Wand aneinander. Auch die Dekore der beiden Langwände nehmen aufgrund analoger Hintergrundfarbe und aufgrund weitgehend analoger Figurenanordnung⁴¹²² – analog den formalen und symmetrischen Korrespondenzen im Dekor von Cubiculum M in der Villa in Boscoreale – aufeinander Bezug. Doch darüber hinaus verschmelzen die beiden Langwände jetzt auch mit der Rückwand – in Bezug auf die Lichtführung und die Korrespondenz der Fensterhöhe mit der Sockelzone war vermutlich auch die Eingangswand mit in das Dekor eingebunden – zu einem Dekor, welches nicht nur aufgrund eines durchgehenden vertikalen Rasters, sondern aufgrund eines multiplen formalen, strukturellen und farblichen Beziehungsgeflechtes als einheitliches Raumdekor empfunden wird.

7.1.2.1.3.3. Zusammenfassung der wichtigsten strukturellen Merkmale der analysierten Dekore in der Villa in Boscoreale

1. Das wichtigste Ergebnis der Analysen des Dekors im Cubiculum M sowie des Dekors im großen Oecus besteht darin, dass in den auf den ersten Blick sehr heterogenen De-

⁴¹²¹ Die Ausdehnung des Podiums und die hintere obere Begrenzung der Figur durch den Metopen-Triglyphen-Fries sowie die Öffnung des Raumes in den Grund hinein im zentralen Paneel der Rückwand lässt daher die Deutung, dass es sich bei den Figuren um ein auf die Scherwand gemaltes Bild handelt, eine These, von der Beyen ausgeht, fragwürdig erscheinen. Siehe dazu: Hendrik Gerard Beyen, *Die Pompejanische Wanddekoration. Vom zweiten bis zum vierten Stil*, Den Haag 1938, S. 213. Eine Zusammenfassung der unterschiedlichen Thesen in Bezug auf die Gestaltung dieser Bilder findet sich bei: Bernard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 82.

⁴¹²² Siehe dazu die Abbildung der Zeichnung des strukturellen Schemas dieses Dekors bei: Michael Pfrommer, *Göttliche Fürsten in Boscoreale: der Festsaal in der Villa des P. Fannius Synistor*, TrWPr 12, 1992, S. 9 Abb. 4.

koren mit den sogenannten Architekturdarstellungen oder mit landschaftlichen Elementen, aber auch bei den Dekoren mit großformatigen Figurendarstellungen ein analoges dekoratives Verständnis nachgewiesen werden konnte.

2. Die vielseitigen Kombinationsmöglichkeiten der unterschiedlichen Dekore in der Villa in Boscoreale beginnen bereits bei der Ausbildung der Rastersysteme. Die Dekore in der Casa dei Grifi und in der Villa dei Misteri zeichnen sich in der Regel dadurch aus, dass sich sowohl das vertikale Rastersystem als auch die Eckpilaster oberhalb der farblich-ornamental korrespondierenden Sockelzone entwickeln.⁴¹²³ In den Dekoren der Villa in Boscoreale hingegen differenziert man im Bereich des Dekors einer Wand bzw. in einem zusammenhängenden Dekorbereich wie dem Dekor eines Alkovens innerhalb der vertikalen Rastersysteme häufig zwischen Haupt- und Nebenzäsuren. Hauptzäsuren sind dadurch gekennzeichnet, dass die vertikal trennenden Elemente bereits am Boden ansetzen und bis zum Deckenansatz reichen. Die vertikal trennenden Elemente, die als kleinere Zäsuren zwischen den einzelnen Dekorbereichen dienen, setzen hingegen erst auf dem Podium der Sockelzone an.
3. Die Fähigkeit, architektonische Strukturen in den Dekoren zu ornamentalisieren, indem man sie mit Hilfe gleitsymmetrischer Valenzen mehrfach neben- oder hintereinander einsetzt, die sich bereits in den Dekoren der Casa dei Grifi in Ansätzen nachweisen lässt, führt zunehmend auch zu einer Miniaturisierung der einzelnen architektonischen Elemente und Strukturen. Dadurch wird auch deren Einsatz in kleinformatischen Feldern, unabhängig von der jeweiligen Position des Feldes, ermöglicht. So finden sich gleitsymmetrisch eingesetzte miniaturisierte architektonische Strukturen sowohl im Bereich der Orthostatenzone als auch im Bereich der Oberwand.
4. Darüber hinaus werden einzelne architektonische Elemente, die Teile eines vertikalen Rastersystems darstellen, entweder durch eine geometrische [durch Bossierung und deren Schattenbildungen] oder durch eine vegetabile Gestaltung der Oberfläche ornamentalisiert. In beiden Fällen findet eine Verschiebung der ornamentalen Wertigkeit des zugrundeliegenden architektonischen Elementes statt. Handelt es sich um geometrische Motive, nehmen die symmetrischen Qualitäten der architektonischen Elemente aufgrund der symmetrischen Valenzen der geometrischen Motive zu; handelt es sich hingegen um vegetabile Motive, so wird die symmetrische Valenz, welche das archi-

⁴¹²³ Und zwar gilt dies in den Dekoren der Villa dei Misteri unabhängig davon, ob es sich um Dekore mit reinen Architekturdarstellungen oder um Dekor mit großformatigen Figuren handelt.

tektonische Element von sich aus besitzt, durch die asymmetrische Gestalt der vegetabilen Motive herabgesetzt. Die freie Kombination von geometrischen oder vegetabilen Motiven verändert nicht nur die symmetrische Struktur der architektonischen Elemente, sondern macht sie auch – je nach der Art der verwendeten Motive – auch kompatibler für die Kombination mit unterschiedlichen großformatigen figuralen Darstellungen.

5. Diese zunehmende Kompatibilität unterschiedlicher darstellender Bereiche aufgrund der Angleichung ihrer symmetrischen Strukturen lädt zu einer größeren Vielfalt auch im figural darstellenden Bereich ein. Dies lässt sich an der zunehmenden Einbettung von landschaftlichen, menschlichen und tierischen Figurendarstellungen ablesen.
6. Ein weiterer wichtiger Faktor für die Entwicklung – sowohl von landschaftlichen Komponenten als auch für die Ausbildung einer großformatigen Figurenmalerei – und stellt die Ausbildung eines Mittelgrundes dar. Dieser konstituiert sich durch die gleitsymmetrisch verschobenen architektonischen Strukturen,⁴¹²⁴ deren gleitsymmetrische Valenzen, insbesondere in Verbindung mit dem darstellenden Farbwert der Farbe Blau, im oberen Bereich der Mittelwand sowie im Bereich der Oberwand vom Betrachter registriert werden. Im Bereich der Mittelwand nimmt der Betrachter die gleitsymmetrischen Verschiebungen der architektonischen Strukturen⁴¹²⁵ als eine dreidimensionale Erweiterung der mittleren Darstellungsebene wahr, in die landschaftliche Elemente oder menschliche Figuren integriert werden können, ohne jedoch einer zusätzlichen Verortung innerhalb ihres dekorativen Rahmens entgegenzustehen.
7. Die Ausbildung eines Mittelgrundes bildet eine wichtige Voraussetzung für die Entwicklung von Tiefenwerten in Landschaftsdarstellungen, die in den Dekoren der Folgezeit auftreten.
8. Im Dekor der Mittelwand kann sich ein Mittelgrund nicht nur aufgrund von gleitsymmetrischen Operationen architektonischer Strukturen konstituieren sondern auch aufgrund einer Veränderung in Bereich der Orthostatenzone, die vom Betrachter als Öffnung angesehen wird. In letzteren Fällen bilden die vorderen, Dreidimensionalität vortäuschenden Kanten des jeweiligen vertikalen Rastersystems die frontal begrenzende Fläche. Die Verbindungsfläche zwischen dem rückwärtigen horizontalen Rand des Podiums sowie den Friesen und Gesimsen, welche oben horizontal die Orthostatenzone

⁴¹²⁴ Grundlage dieser Entwicklung stellen die Ausbildungen von Kassettierungen unterhalb des horizontal abschließenden Gebälkes der Oberwand dar.

⁴¹²⁵ In den Dekoren in der Villa in Boscoreale werden die Verschiebungen zwischen den einzelnen Dekorzonon geringer.

begrenzen, konstituiert sich quasi als eine Scherwand hinter Figuren bzw. hinter den landschaftlichen Darstellungen, welche in die Orthostatenzone eingebunden werden.

9. Aufgrund dieser Öffnung der Orthostatenzone, die sich als Einbindung landschaftlicher Elemente oder großformatiger Figuren in das Dekor der Mittelwand äußert, entwickeln – abgesehen von den vertikal flankierenden Rastersystemen – auch die beiden horizontalen Begrenzungen, insbesondere bei einer analogen Gestaltung, die Qualität von Rahmungen. Zunächst sind jedoch lediglich die beiden vertikalen analog, die beiden horizontalen Dekorsysteme hingegen nur bedingt analog gestaltet. Niemals folgen sämtliche vier Seiten dem gleichen dekorativen Schema.
10. Die Ausbildung dieser Vorstufe zu einem vollständigen, auf allen vier Seiten analogen ornamentalen rahmenden System stellt nach der Ausbildung des Metopen-Trilgyphen--Systems in den mykenischen Dekoren die zweite wichtige strukturelle Komponente für die Genese eines geschlossenen Bildfeldes und damit letztlich auch für die Genese des abendländischen Bildes dar. Wie an den Dekoren auf der Rückwand des Alkovens von Cubiculum M und dem Dekor im großen Oecus in der Villa in Boscoreale deutlich wurde, ist diese Stufe am Ende der ersten Phase des zweiten Stils erreicht.

7.1.2.1.4. Ein weiteres Beispiel für Dekorationen der Stilphase II, Ic und des Übergangs zur zweiten Stilphase II, Ila: die Dekore aus der frühen Bauphase der Villa in Oplontis⁴¹²⁶

Im folgenden Abschnitt sollen kurz einige Dekore der frühen Bauphase der Villa in Oplontis vorgestellt werden, da man in diesen Dekoren einige formale und strukturelle Phänomene, die in den Dekoren der Villa die Misteri und der Villa in Boscoreale vereinzelt aufgetreten sind, systematisiert und in konsequenter Weise in zum Teil sehr umfangreiche Dekore eingebunden hat. Darüber hinaus enthalten die Dekore in zwei Räumen, im Oecus 15 und in Raum 23, Merkmale, die sie bereits in die Nähe zu den Dekoren rücken, die Beyen der späten Phase des zweiten Stils zuweist.⁴¹²⁷

Der erst zufällig im Jahr 1960, beim Bau von zwei Hochhäusern in dem heutigen Ort Torre Annunziata, dem antiken Oplontis, wiederentdeckte Villenkomplex lag damals in einem Vil-

⁴¹²⁶ Siehe dazu vor allem: Alfonso de Franciscis, Die pompejanischen Wandmalereien von Oplontis, Recklinghausen 1975; siehe dazu auch: Jacqueline Guillaud, Maurice Guillaud, Frescoes in the Time of Pompeii, Paris und New York 1990, S. 57ff.

⁴¹²⁷ Zur unterschiedlichen Zuordnung der Ostwand in Triclinium 23 siehe vor allem die Zusammenfassung bei: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, S. 46. Beyen betont insbesondere die impressionistische Malweise für die Dekorationen der Stilphase II, Ila.

lenvorort von Pompeji und wurde ebenfalls bei dem Vesuvausbruch im Jahr 79 n. Chr. verschüttet. In den Jahren seit 1964 wurde der umfangreiche Villenkomplex zwar weitgehend ausgegraben⁴¹²⁸, doch eine vollständige Publikation liegt noch nicht vor.⁴¹²⁹ Erbaut wurde die Villa vermutlich schon in der Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts⁴¹³⁰ und in julisch-claudischer Zeit noch einmal aufwendig renoviert. Da man bei den Grabungen sowohl Inschriften von Freigelassenen mit dem Namen von Poppea sowie eine Statue von Poppea fand, zog man den Schluss, dass die Villa in neronischer Zeit im Besitz von Poppea, der Mutter und Ehefrau des Kaisers Nero, war.⁴¹³¹

7.1.2.1.4.1. Die Dekorationen im zweiten Stil

Erhalten sind fünf Räume mit Dekorationen im zweiten Stil⁴¹³², deren Strukturen zum Teil noch stark an diejenigen in den Dekoren der Villa dei Misteri erinnern⁴¹³³, wenngleich das Moment der sogenannten Wandöffnung extensiver gestaltet ist. Zum Teil handelt es sich jedoch auch um großflächige Dekore mit äußerst komplexen Wandöffnungen, die innerhalb der Dekorationen des zweiten Stils eine Weiterentwicklung der Stilstufe Ic darstellen, die sich bereits im Dekor der Villa in Boscoreale greifen lässt.⁴¹³⁴ Neben architektonischen Strukturen, die in komplexen Kombinationen eingesetzt werden, und einer Zunahme der Darstellungen von kurvilinearen Objekten in unterschiedlichen Dekorzonon zeichnen sich sämtliche Räume mit Dekoren im zweiten Stil durch die Einbindungen von einer oder mehrerer polychromer oder monochromer Landschaftsdarstellungen aus.⁴¹³⁵ Abgesehen von zum Teil gewagten farblichen Korrespondenzen werden die einzelnen, mitunter sehr heterogenen Elemente auch vermehrt durch die formale Vermittlung von geflügelten, meist nur mit wenigen Pinselstrichen entstandenen Rankenwesen in die Dekore eingebunden. Auch dieses dekorative Detail stellt

⁴¹²⁸ Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 126.

⁴¹²⁹ Suchgrabungen sind bereits unter den Bourbonen für die Jahre 1839 und 1840 bezeugt; siehe dazu: Alfonso de Franciscis, *Die pompejanischen Wandmalereien von Oplontis*, Recklinghausen 1975, S. 5.

⁴¹³⁰ Der kompakten Grundriss des Villenkomplexes der ersten Bauphase zeigt in der Mitte einen rechtwinkligen Baukörper, der sich aus einem Atrium, einem Garten, und einem Triclinium zusammensetzt; siehe dazu: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 127.

⁴¹³¹ Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 126.

⁴¹³² Dabei handelt es sich um die Räume 7 [Atrium], 13, 14, 22, 23; siehe dazu den Plan bei: Jacqueline Guillaud, Maurice Guillaud, *Frescoes in the Time of Pompeii*, Paris und New York 1990, S. 75.

⁴¹³³ So erinnert das Dekor von Cubiculum 11 mit den unterschiedlich dekorierten Alkoven an die Struktur des Dekors in Cubiculum 16 in der Villa dei Misteri.

⁴¹³⁴ Siehe dazu: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 28.

⁴¹³⁵ Zu den Entwicklungen der Landschaftsdarstellungen in der Villa Oplontis siehe vor allem: Eleanor Winsor Leach, *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton 1988, S. 98ff.

eine Weiterentwicklung der Stilmerkmale dar, die sich in den Dekoren von Boscoreale feststellen ließen.

7.1.2.1.4.1.1. Die Dekoration im Atrium [Raum 7]

Eine der großflächigsten Dekorationen im zweiten Stil stellt das Dekor im Atrium dar, das nur im unteren Teil auf den beiden gegenüberliegenden Seitenwänden erhalten ist. Über einer niedrigen umlaufenden schwarzen Sockelzone⁴¹³⁶ auf der westlichen Langwand⁴¹³⁷ sind jeweils noch zwei Drittel des Wanddekors, leider – abgesehen von den Gebälken der niedrigeren marmorierten Säulen im rechten Bereich des Dekors – ohne die horizontal oben abschließenden Gebälke sichtbar. Erhalten sind drei unterschiedliche vertikale Systeme, von denen keines als durchgehendes vertikales Rastersystem dominiert, sondern es hat den Anschein, dass die drei vertikalen Systeme konkurrierend zueinander eingesetzt wurden. So stehen jeweils zwei kannelierte⁴¹³⁸ Säulen gemeinsam auf einem quergestellten Podest⁴¹³⁹ und flankieren ihrerseits die linke Tür, die sich auf drei Stufen auf dem Podium über der Sockelzone erhebt. Die Tür wird auf jeder Seite von einer Säule gerahmt, die sich ebenfalls auf einem Podest befindet, welches die gleiche Höhe wie das Podest der beiden flankierenden Doppelsäulen besitzt, jedoch etwas höher ist als die oberste Stufe der Tür.⁴¹⁴⁰ Die beiden hellgrundigen Säulen, welche die Tür flankieren, sind mit einem lilafarbenen linearen Muster bedeckt.⁴¹⁴¹ Zunächst sind die Säulenschäfte horizontal in regelmäßigen Abständen von Linien unterteilt. In jedes zweite der dadurch entstandenen Kompartimente ist ein Rhombus eingestellt. Zusätzlich zu dem zweidimensionalen, geometrisch-linearen Muster sind in den Kompartimenten, in die kein Rhombus eingestellt wurde, dreidimensional vortäuschende Bossen angebracht, sodass die

⁴¹³⁶ Siehe dazu die beiden Abbildungen bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 133, S. 134.

⁴¹³⁷ Jacqueline Guillaud, Maurice Guillaud, *Frescoes in the Time of Pompeii*, Paris und New York 1990, S. 64 Abb. 101.

⁴¹³⁸ Das Dekor der Tür ähnelt den Türdekorationen in der Villa die Misteri und in der Villa in Boscoreale. Doch unterscheidet es sich in zwei Punkten von diesen. Zum einen ist in jedes der beiden Paneele im oberen Türbereich eine geflügelte Viktoria eingestellt und zum anderen steht über dem vorkragenden Türsturz ein gerahmtes Paneel, das unterschiedliche architektonische Strukturen aufgereiht zeigt und sich daher als architektonischer Fries lesen lässt. Der Türsturz verfügt auf beiden Seiten über eine große Volute. Bei der Einwärtsrollung in den unteren Bereich hinein läuft jede der beiden Voluten in ein geflügeltes zoomorphes Mischwesen aus; siehe dazu auch die Abbildung bei: Alfonso de Franciscis, *Die pompejanischen Wandmalereien von Oplontis*, Recklinghausen 1975, S. 23 Abb. 7.

⁴¹³⁹ Soweit der Erhaltungszustand eine Beurteilung noch zulässt, steht hinter jeder Säule ein leicht verschatteter, jedoch ebenfalls hellgrundiger Pfeiler. Jeweils zwischen der äußeren Säule und dem rückwärtigen Pfeiler scheint sich oberhalb einer dunkleren Zone im unteren Bereich die Wand in einem grünen Farbton zu öffnen. Eine horizontale Verstrebung im mittleren Bereich demonstriert dem Betrachter, wie weit sich die Wand zwischen Säule und rückwärtig korrespondierendem Pfeiler öffnet.

⁴¹⁴⁰ Das Motiv der Tür begegnet auf jeder der beiden Seitenwände je zweimal, wobei die seitlich sich anschließenden Säulen auf beiden Seiten unterschiedlich dargestellt sind.

⁴¹⁴¹ Hinter den Säulen werden in diesem Dekor keine dunkel verschatteten Pfeiler sichtbar, sondern hellfarbene, nur leicht dunkler gehalten als die dazugehörigen Säulen. Darüber hinaus wird jeweils nicht nur einer, sondern es werden zwei Pfeiler sichtbar, obwohl in der Front nur jeweils eine Säule steht.

Säule mit ihrem Dekor im Auge des Betrachters unterschiedliche visuelle Qualitäten entwickelt. Zum einen entrollt sich ihre zylindrische Form aufgrund des geometrischen Musters zur Fläche und zum anderen tragen die Bossierungen zur Wahrnehmung ihrer vorgetäuschten dreidimensionalen Form bei. Die Art des Musters erinnert an die dreidimensional vorge-täuschten Bossierungen in lilafarbenen Tönen, die sich z. B. auf einigen Säulen im Dekor von Cubiculum M in der Villa in Boscoreale finden. Es hat den Anschein, als habe man im Dekor von Atrium 5 die beiden Komponenten, zum einen die Umrandungen in den lilafarbenen Tönen und zum anderen die Bossierungen, voneinander getrennt und dadurch zwei unterschiedliche, in der Betrachtung schnell aufeinander wechselnde visuelle Systeme geschaffen. In der Nische, die sich zwischen den mit geometrischen Mustern verzierten Säulen und der jeweils sich anschließenden Säule der beiden mit Kanneluren versehenen Doppelsäulen ausbildet, ist vor einer dunkelroten Wand jeweils eine bronzefarbene Pyxis⁴¹⁴² auf das in diesem Bereich zurück-gesetzte grünfarbene Podium eingestellt. Auf einer Höhe, die mit der Frieshöhe im Türsturz korrespondiert, läuft innerhalb eines dreiteiligen Gesimses ein grünfarbendes Band, vor dem sich in regelmäßigen Abständen goldgelbe, vertikal bzw. in den diagonal nach vorne laufenden Abschnitten diagonal ausgerichtete Voluten um die Nischenwand herumwinden.⁴¹⁴³ In jeder Nische ist in jede der beiden Flächen oberhalb des Gesimses ein Clipeus eingestellt. Die beiden Clipeen, welche die Tür flankieren, tragen einen beinahe frontal ausgerichteten Kopf, der jeweils nur leicht zur Tür hin ausgerichtet ist. Die Köpfe in den beiden verkürzt dargestellten Clipeen, welche jeweils die diagonal auf den Betrachter zulaufende Fläche der Nischenwand besetzen, sind ebenfalls verkürzt dargestellt und auf den Betrachter hin ausgerichtet.

In einem helleren Rot, das sich in dem dekorativen Kontext als ein Indiz für eine größere Nähe dieses Dekorabschnitts zum Betrachter auffassen lässt, ist der Wandabschnitt gehalten, der sich nach außen jeweils an dem vorderen Ende der Nischenwand fortsetzt und zwischen den beiden kannelierten Doppelsäulen für den Betrachter sichtbar wird. In jedem der beiden Wand-abschnitte steht ein hohes Thymiaterion, dessen graue Färbung auf den darstellenden Farbwert eines Metalls hinweist.⁴¹⁴⁴ Sowohl die beiden Thymiaterien als auch die beiden Cisten

⁴¹⁴² Siehe dazu die Abbildung der rechten Cista bei: Alfonso de Franciscis, Die pompejanischen Wandmalereien von Oplontis, Recklinghausen 1975, S. 20 Abb. 6. Die Cista ist als zylindrische Pyxis wiedergegeben, mit einem grünen Schaft und einer bronzefarbenen Basis und einem ebenfalls bronzefarbenen Deckel. Ein Ring aus goldfarbenen Blättern ist etwas oberhalb der Mitte um den Gefäßkörper herumgelegt. Den goldfarbenen Blattkranz schmücken grüne Edelsteine in mandelförmigen Fassungen. Hinter dem Kranz sowie hinter dem Deckel ragen einige Zweige mit grünen Blättern empor. Die grüne Farbe des Pyxiskörpers korrespondiert mit der grünen Farbe des Podestes, auf dem sie steht.

⁴¹⁴³ Alfonso de Franciscis, Die pompejanischen Wandmalereien von Oplontis, Recklinghausen 1975, S. 27 Abb. 11.

⁴¹⁴⁴ Siehe dazu die Abbildung bei: Alfonso de Franciscis, Die pompejanischen Wandmalereien von Oplontis, Recklinghausen 1975, S. 21 Abb. 5.

kennzeichnen für den Betrachter in ihrer vorgetäuschten Dreidimensionalität zum einen die Rücksprünge im Wandbereich, der hinter ihnen liegt, und zum anderen die Position, an der die Podien der beiden unterschiedlichen Säulensysteme ansetzen.

Im Gegensatz zu den beiden unterschiedlichen Säulensystemen, welche die linke Tür flankieren, wird die rechte Tür lediglich in ein Säulensystem eingebettet, das sich jedoch auf jeder Seite der Tür aus vier schlanken Säulen zusammensetzt, die auf einem gemeinsamen, diagonal auf die Schwelle der Tür zulaufenden Podium stehen.⁴¹⁴⁵ Die unterschiedlich in gelben und lilafarbenen Tönen marmorierten Säulen tragen ein dorisches Gebälk, das als Motiv für die Einstellungen in den Metopen alternierend eine kreisförmig geschlossene Rosette und ein nur noch vage erkennbares, in elliptischer Form verwendetes Motiv zeigt. Im Gegensatz zu der analogen Form des Gebälks sind die drei Interkolumnien auf den beiden Seiten der Tür unterschiedlich gestaltet. Auf der Seite rechts von der Tür werden die Interkolumnien bis zur halben Höhe – analog der Höhe der Orthostatenzone – durch eine grünfarbene Wand geschlossen. Darüber ist vor dunkelrotem Grund in jedem der drei Interkolumnien in verkürzter Form ein Schild angebracht.⁴¹⁴⁶ Die Seite links von der Tür ist schlechter erhalten. Im oberen Teil wird das Friesband, welches die rotfarbene bemalte Nischenwand, die sich links von diesem Säulensystem anschließt, von der grünfarbene bemalten Oberwand abschließt, hinter den Interkolumnien der marmorierten Säulen weitergeführt. An die grünfarbene Oberwand im Bereich der Nische schließt sich ein dunkelrot bemalter Bereich an. Unterhalb des Friesbandes öffnen sich die Interkolumnien vor einem grünblauen Grund zu hochoblongen polychromen Landschaftsvignetten.⁴¹⁴⁷ Soweit der untere Bereich der Interkolumnien erhalten ist, zeigt er eine Mauer in einem ockerbraunen Farbton.⁴¹⁴⁸

In den Untersuchungen zu der Dekoration des Atriums 7 der Villa in Oplontis wird häufig die Abhängigkeit dieser Dekoration von der Bühnenbildmalerei hervorgehoben.⁴¹⁴⁹ Dabei wird

⁴¹⁴⁵ Siehe dazu die Abbildung eines Details von der rechten Seite bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 143.

⁴¹⁴⁶ Jeder der drei Schilde hat ebenfalls einen dunkelroten Mittelteil, auf dem eine sternförmige Verzierung angebracht ist. Am Rand ist der Schild mit zwei goldfarbenen Streifen verziert, die sich durch einen dazwischen gelegten rotfarbenen Streifen voneinander abgrenzen.

⁴¹⁴⁷ Die inselartig übereinander gesetzten architektonischen Strukturen sind mit einigen gelängten Figuren bevölkert. Es hat den Anschein, als bewege sich jeweils ein Schiff auf eine inselartige Struktur zu; siehe dazu die Abbildung dieses Details bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 141. Einige der Akroterfiguren sind formal analog zu den Mischwesen, die sich aus den beiden Voluten der Tür entwickeln.

⁴¹⁴⁸ Siehe dazu die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 141.

⁴¹⁴⁹ Siehe dazu u. a. Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, S. 98.

stets auf das Türmotiv⁴¹⁵⁰ hingewiesen. Unabhängig von ihrer Funktion bei Theateraufführungen, den Schauspielern den Zutritt zur Bühne zu ermöglichen, lassen sich Türen lediglich als besonders passendes Dekor für ein Atrium verstehen, von dem aus neben den gemalten Scheintüren sicherlich ursprünglich auch reale Türen zu den einzelnen Räumen führten.⁴¹⁵¹ Geht man von der Existenz realer Türen aus, so hätte das Dekor auf der Westwand von Atrium 7 reale architektonische Strukturen durch analoge vorgetäuschte architektonische Strukturen in die gemalte Dekoration eingebunden. Diese integrative Funktion bestimmter, den realen architektonischen Strukturen analoger Dekorelemente war – ebenfalls in Bezug auf die Einbindung von realen Türen – bereits im Dekor des großen Oecus in der Villa in Boscoreale aufgezeigt worden.⁴¹⁵² Darüber hinaus sollte das Motiv der Tür innerhalb einer sehr umfangreichen Dekoration in erster Linie nicht auf seinen realistischen Gehalt hin befragt werden, sondern in Bezug auf seine Funktion innerhalb des ornamentalen Kontextes, in dem es steht. Für den dekorativ-ornamentalen Kontext ist in erster Linie jedoch nicht der realistische Gehalt, sondern vielmehr die symmetrische Struktur von Belang. In Bezug auf die symmetrische Struktur zeichnet sich das Türmotiv, natürlich in Abhängigkeit von der Art der Darstellung, dadurch aus, dass es über eine starke bilateralsymmetrische Valenz verfügt und daher auch asymmetrische dekorative Glieder in einen bilateralsymmetrischen Kontext einbinden kann. Geht man von der Richtigkeit des Rekonstruktionsversuches von Barbet⁴¹⁵³ aus, so wird evident, dass es insbesondere das mittlere Türmotiv ist, welches für den bilateralsymmetrischen Aufbau des gesamten Dekors die Verantwortung trägt. Damit erfüllen die Türmotive, insbesondere das mittlere Türmotiv, eine strukturelle Funktion, die für den Aufbau der Dekoration grundlegend ist, unabhängig von irgendwelchen direkten ikonographischen Vorbildern, die lediglich nachgeahmt werden.⁴¹⁵⁴ Die Türmotive, die anstelle von Orthostaten eingesetzt werden, präsentieren sich als eine Umkehrung der Zentren der bilateralsymmetrischen Valenzen,

⁴¹⁵⁰ Diese ließen sich ja auch in den Alkovendekoren des Cubiculum 16 in der Villa die Misteri und im Cubiculum M der Villa in Boscoreale nachweisen.

⁴¹⁵¹ Von der Einbindung einer realen dritten Tür in das Dekor der erhaltenen Langwand geht u. a. Barbet aus: Alix Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985, S. 73 Abb. 39.

⁴¹⁵² Siehe dazu vor allem die Abbildung der Skizze in der Darstellung von Pfrommer: Pfrommer, *Göttliche Fürsten in Boscoreale: der Festsaal in der Villa des P. Fannius Synistor*, *TrWPr* 12, 1992, S. 9 Abb. 4.

⁴¹⁵³ Alix Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985, S. 73 Abb. 39. Strocka negiert das Vorhandensein einer realen dritten Tür und schiebt die durchgehaltene bilateralsymmetrische Valenz im Bereich der linken Tür darauf zurück, dass diese Tür auf das Impluvium hin ausgerichtet sei. Letztlich bezeichnet auch dies eine strukturelle Korrespondenz zwischen einer realen architektonischen Struktur und einer dekorativ-ornamentalen pseudoarchitektonischen Struktur; siehe dazu: Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 217.

⁴¹⁵⁴ So sieht Strocka im Dekor von Atrium 7 lediglich die Nachahmung eines gewaltigen Palastprospektes: Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 217. Schon die Sprache Strockas macht deutlich, dass er von einem realen Vorbild ausgeht, wenn er von zwei *Portalen* spricht, welche die Komposition beherrschen.

welche sich innerhalb einer Orthostatenplatte aufgrund der analogen Rahmung und des daraus resultierenden antithetischen Verhaltens von außen nach innen entwickeln. Im Motiv der Tür hingegen wird das Zentrum einer bilateralsymmetrischen Valenz, die bilaterale Symmetrieachse, betont wohingegen die bilateralsymmetrische Valenz zu den Rändern hin abnimmt.

Abgesehen von dem strukturell dominanten Motiv der Türen sind – ebenfalls analog dem Dekor der beiden Alkoven in Cubiculum 16 der Sockelzone in der Villa dei Misteri – die unterschiedlich ausgerichteten Podien auffällig. Die Säulen, die auf diesen Podien eingesetzt werden, zeichnen sich jedoch durch eine größere Vielfalt bei der Gestaltung des Ornates aus. Auch blickt man durch die Interkolumnien hindurch nicht einfach auf eine geschlossene Orthostatenzone, sondern die Orthostatenzone selbst wird – abgesehen von den frontal auf den Betrachter hin ausgerichteten Türmotiven – in die unterschiedlichen vor- oder zurückgeschobenen Podien integriert, sodass die Paneele, die an den seitlichen Partien der Podien ansetzen, analog zu den Linien der Podien in den Grund hineinlaufen. Dieses Verfahren führt sowohl bei den Säulen, die auf den diagonal in den Grund hineinlaufenden Podien stehen, als auch bei den verkürzten Objekten, welche auf die diagonal in den Grund hineinlaufenden Flächen gesetzt wurden, zur Ausbildung von gleitsymmetrischen Valenzen. Auch sorgt es dafür, dass der Betrachter das Dekor des Atriums bereits in den unteren Dekorzonen als weniger geschlossen sowie als beweglicher empfindet, als dies in den Dekoren in der Villa dei Misteri und in der Villa in Boscoreale der Fall war. Der dynamisierende Aspekt des Dekors setzt sich auch in den darüberliegenden Dekorzonen aufgrund der Einbindung von formal unterschiedlichen dreidimensionalen Objekten⁴¹⁵⁵ sowie aufgrund der unterschiedlich hohen und niedrigen Durchblicke⁴¹⁵⁶ zwischen den einzelnen Interkolumnien im Bereich der Orthostatenzone fort. Abgesehen von den Durchblicken, zu denen sich weitere Architekturlandschaften in den Paneelen oberhalb der Türstürze gesellen, tragen im Bereich oberhalb der Orthostatenzone auch die zahlreichen aufgehängten, unterschiedlich dekorierten und in unterschiedlichen Perspektiven gezeigten Schilde zu diesem Aspekt der Dynamisierung des Dekors bei.⁴¹⁵⁷ Betrachtet man diese Schilde nur formal, unabhängig von ihren dekorativen Applikationen, so verfügen sie aufgrund ihrer Kreisform – oder bei einer perspektivischen Verkürzung – aufgrund ihrer Ellipsenform über eine rotationssymmetrische Valenz und korrespondieren daher formal und strukturell auch

⁴¹⁵⁵ Die Einbindung der Objekte erinnert an das Dekor des mittleren Panels auf den beiden Langwänden im Dekor von Cubiculum M in der Villa in Boscoreale, doch dominierte dort noch eine statische Wahrnehmung.

⁴¹⁵⁶ Die hochoblongen Paneele mit den Landschaftsvignetten erinnern an das monochrome Landschaftsbild im Dekor der Rückwand des Alkovens in Cubiculum M der Villa in Boscoreale. Jedoch verhelfen sie zum einen aufgrund ihrer polychromen Gestaltung zu einem realistischeren Eindruck. Zum anderen sind sie aufgrund ihrer höheren Position in dem Dekor leichter zu betrachten.

⁴¹⁵⁷ Diese Dynamisierung der Wahrnehmung durch die Rundschilder wird durch die kurvilinearen Zeichnungen auf den marmorierten Säulen unterstützt.

mit den runden und ellipsenförmigen Motiven⁴¹⁵⁸, welche alternierend in die Metopen des Metopen-Triglyphen-Frieses über den marmorierten Säulen eingestellt sind. Die zahlreichen finiten rotationssymmetrischen Motive lösen die Statik des Dekors, die im Bereich der Mittelwand durch die bilateralsymmetrisch konstruierten Türen entstand, in der Oberwand in einer Weise auf, die in den bereits analysierten Dekoren in keinem Fall nachgewiesen werden konnte. Doch nicht nur im Dekor der Oberwand, sondern auch im Bereich der bewegten Podien, die sich unterhalb der flankierenden Säulensysteme befinden, d. h. direkt unterhalb der Türmotive, verliert die aufgrund der bilateralsymmetrische Valenzen der Türmotive erzeugte Statik an Kraft. So bilden die bilateralsymmetrischen Türmotive für das Auge des Betrachters einen Ruhepol in einem insgesamt sowohl formal als auch aufgrund der zahlreichen gleitsymmetrischen und rotationssymmetrischen Strukturen recht turbulent anmutendem Dekor.

7.1.2.1.4.1.2. Das Dekor auf den beiden Langwänden von Triklinium 14⁴¹⁵⁹

Ähnlich komplex wie das Dekor des Atriums ist auch das Dekor von Triklinium 14 gehalten. Abgesehen von zwei Pfeilern, welche jeweils auf einem eigenen Sockel stehen⁴¹⁶⁰ und die dazwischenliegende Wandfläche zu einer dekorativen Einheit zusammenschließen, wird jede der beiden Langwände noch durch zwei weitere unterschiedliche vertikale Systeme in fünf Dekorbereiche gegliedert, wobei sowohl die beiden äußeren als auch die darauf folgenden Paneele des Dekors weitgehend antithetisch zueinander ausgerichtet sind. Aufgrund dieser Korrespondenzen bildet sich die vertikale Mittelachse des zentralen Dekorbereichs im Auge des Betrachters zu einer bilateralen Symmetrieachse aus. Verstärkt wird diese bilateralsymmetrische Valenz im zentralen Dekorbereich dadurch, dass er von zwei goldfarbenen Säulen, die mit goldfarbenen vegetabilen Ranken und Blüten verziert sind, vertikal von den äußeren Dekorbereichen abgetrennt wird. Analog den Säulenverzierungen im Cubiculum M der Villa in Boscoreale sind auch auf diesen beiden Säulen die Blütenkerne mit geometrisch gerahmten roten und grünen Kernen versehen.⁴¹⁶¹ Jede der beiden Säulen, hinter denen jeweils ein braunfarbener Pfeiler hervorlugt, steht auf einem Podium, das diagonal zur vertikalen Mittelachse

⁴¹⁵⁸ Ob es sich bei den ellipsenförmigen Motiven auch um vegetabile Motive handelt, lässt sich aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nicht mehr bestimmen.

⁴¹⁵⁹ Siehe dazu die Abbildungen bei: Jacqueline Guillaud, Maurice Guillaud, *Frescoes in the Time of Pompeii*, Paris und New York 1990, S. 66 Abb. 107-108; siehe dazu auch: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 144-147; und: Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, Taf. 150.

⁴¹⁶⁰ Die Sockelzone ist über zwei horizontal umlaufenden Streifen in eine Zone aus Läufern und Bindern strukturiert, deren Ausrichtung unabhängig von dem darüberliegenden Dekor der Mittelwand zu sein scheint.

⁴¹⁶¹ Doch die Spiralranken sind in diesem Säulendekor weicher, kurvilinear angelegt als in dem Dekor der rotfarbenen Säulen im Dekor des Cubiculum M in der Villa in Boscoreale; siehe dazu vor allem die Abbildung eines Details bei: Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, Taf. 150.

des Wanddekors ausgerichtet ist und in den Bildgrund hineinzulaufen scheint. Parallel dazu verläuft jeweils das verkröpfte Gebälk, das auf den kompositen Kapitellen⁴¹⁶² der beiden Säulen ruht.⁴¹⁶³ Die beiden verkröpften Gebälke münden in eine Kolonnade, zu der vier Stützen gehören, zwei goldfarbene marmorierte Säulen auf den beiden Außenseiten und die beiden dunklen Pfeiler, welche diagonal gleitsymmetrisch versetzt zu den vegetabil dekorierten Säulen jeweils auf demselben Podium wie diese stehen. Sowohl die Stirnseiten der unterschiedlichen Podien, auf denen die Stützen der Kolonnade stehen, als auch das Gebälk der Kolonnade laufen parallel zum oberen Rand der Sockelzone und sind daher frontal zum Betrachter hin ausgerichtet. Im Bereich oberhalb eines Podiums, das parallel zur oberen horizontalen Begrenzung der Sockelzone läuft, füllt ein queroblonges Portal mit hellen Seitenstützen und einem hellen Gebälk das zentrale Interkolumnium der Kolonnade.⁴¹⁶⁴ Einen Kontrast zu den hellen Gebälkteilen bietet lediglich das lilafarbene Friesband, auf dem eine Reihe von Tritonen u.ä. nach links ausgerichteten Figuren zu sehen ist. Mit einem etwas helleren Rotton ist der dreieckförmige Giebel gefüllt, dessen Fläche sich zwischen zwei aufeinander zulaufenden Voluten konstituiert, die an ihrer Basis, oberhalb des Gebälkes jeweils in einen Delphinkopf auslaufen. Die Spitze des Giebels konstituiert sich aus einer Verschlingung der beiden Voluten und endet in einem vegetabilisierten Mittelakroter.⁴¹⁶⁵ In die rotfarbene Giebelfläche ist eine geflügelte Rankenfrau eingestellt, deren Rock aus zwei mit der Spitze nach unten hin ausgerichteten Akanthusblättern besteht, die in fragilen Ranken in den beiden unteren Giebel-ecken auslaufen.

Die Öffnung des Portals wird auf beiden Seiten von zwei kompakten rotfarbenen pfeilerähnlichen Pfosten eines Türgewändes verdeckt, die etwa zwei Drittel der Portalhöhe einnehmen. Im darüberliegenden Bereich erstreckt sich hinter den hellen Pfeilern eine dunkelbraune Wandzone, die auf der horizontalen Unterseite des Gebälkes in eine kassettierte Decke übergeht. Auf den beiden rotfarbenen Pfosten des Türgewändes sitzen zwei antithetische, zur Mitte hin ausgerichtete goldfarbene geflügelte zoomorphe Mischwesen, die eine Wächterfunktion

⁴¹⁶² Über einem Blattkranz aus Akanthusblättern sitzt in der Position einer Abakusblume ein Kopf.

⁴¹⁶³ Jeweils die Stirnseite des rotfarbenen Friesbandes auf den verkröpften Gebälken ist mit einer geflügelten Rankenfigur verziert. Bekrönt wird die Stirnseite des verkröpften Gebälkes jeweils mit einem geflügelten, sphinxartigen Mischwesen, das seine Flügel weit gespreizt hat und als Akroter plastische Qualitäten vortäuscht, wohingegen das geflügelte Rankenwesen im darunterliegenden Friesband nur geringe dreidimensionale Qualitäten besitzt. Siehe dazu die Abbildung des Details bei: Alfonso de Franciscis, *Die pompejanischen Wandmalereien von Oplontis*, Recklinghausen 1975, S. 35 Abb. 20; siehe dazu auch die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 147. Sowohl der Kopf auf dem korinthischen Kapitell als auch der Kopf des sphinxartigen Mischwesens sind nach links, der Kopf der Rankenfrau ist hingegen nach rechts ausgerichtet.

⁴¹⁶⁴ Diese Fläche ist gleich der Fläche des mittleren Panels bis zur oberen horizontalen Begrenzung der Kolonnade.

⁴¹⁶⁵ Leider ist die Spitze des Mittelakroters nicht mehr erhalten.

gegenüber dem breiten braunfarbenen Tor innezuhaben scheinen, dessen beide Flügel im unteren Bereich jeweils noch einmal in zwei⁴¹⁶⁶ und im oberen Bereich jeweils in vier hochoblonge Paneele unterteilt sind. Der obere horizontale Abschluss des Tores wird von einer Reihe filigraner goldfarbener geflügelter Rankenfiguren verziert, zwischen die jeweils eine aufrecht stehende Palmette eingefügt ist. Die vertikale Mittelachse der beiden Türflügel wird durch einen runden goldfarbenen Schild betont, der in der Mitte des Architravs befestigt ist. Zwei bilateralsymmetrische Blattgirlanden in hellem Grün hängen jeweils in einem weichen Bogen vom Schild bis zu den oberen horizontalen Begrenzungen der beiden rotfarbenen Pfosten des Türgewändes herab, wobei sowohl ihr Ursprung als auch ihr Ansatz für den Betrachter verborgen bleibt.

Hinter den unterschiedlichen gold- und grünfarbenen Konfigurationen scheint sich aufgrund des darstellenden Farbwerts, den die blaue Farbe im Kontext eines Torbogens einnimmt, der oberhalb des Tores keinerlei Barrieren mehr aufweist⁴¹⁶⁷, der Torbogen zum blauen Himmel hin und damit ins Freie zu öffnen. Den Betrachter mutet jedoch merkwürdig an, dass außer der blauen Himmelsfarbe weder eine architektonische Struktur noch eine landschaftliche Komponente zu sehen ist, während sich ihm dergleichen in der darüberliegenden Dekorzone oberhalb des Torbogens präsentiert. Diese Dekorzone bleibt dem Betrachter zunächst durch ein bogenförmig gespanntes Tuch, das jeweils am Mittelakroter des Torbogens ansetzt und bis hinter den braunfarbenen Pfeiler läuft, verborgen. Lässt er jedoch seinen Blick entlang der vertikalen Mittelachse nach oben gleiten, so wird oberhalb des Mittelakroters eine Tholos sichtbar, in deren breitem mittleren Interkolumnium eine bronzefarbene bekleidete weibliche Figur steht, die leicht nach links ausgerichtet ist.⁴¹⁶⁸ Das Dach der Tholos ragt bis in die Kassettierung des Gebälkes hinein, das von den beiden rahmenden Pfeilern getragen wird. Gleichzeitig wird die Tholos vom horizontal laufenden Gebälk der großen Kolonnade hinterfangen und dadurch bleibt die Tholos in der Wahrnehmung des Betrachters gleichsam im Mittelgrund gefangen, obwohl sich die Fläche zwischen dem Mittelakroter des Portals, den beiden seitlich flankierenden braunfarbenen Tüchern sowie der Kassettierung der großen Kolonnade aufgrund einer

⁴¹⁶⁶ Auf jedem der vier hochoblongen Paneele sitzt ein Türklopfer in Form einer Löwenkopfpotome.

⁴¹⁶⁷ In diesem Kontext, zu dem auch der darstellende Farbwert von Grün gehört, wird auch der darstellende Farbwert für Gold für die goldfarbenen Figuren größer. Im Bereich der Säulen hingegen ist dieser darstellende Farbwert diffuser bzw. dekorativ-abstrakter anzusehen.

⁴¹⁶⁸ Der dekorative Kontext ist sehr aufwendig gestaltet. Die kannelierten Säulen tragen korinthische Kapitelle, deren Voluten in Mischwesen auszulaufen scheinen. Auf dem grünen Friesband innerhalb des dreiteiligen Gebälkes findet sich eine Reihung von Tritonen u. a. Mischwesen, die unterschiedlich ausgerichtet sind. Auch das Gesims schmücken goldfarbene Mischwesen, die äußerst filigran gestaltet sind. Der obere Abschluss des Gesimses korrespondiert mit dem oberen Abschluss des Gebälkes der frontal laufenden Kolonnade. Der Mittelakroter des spitz zulaufenden Daches ist – analog dem Mittelakroter des Torbogens – im unteren Teil als ein Blattkranz aus Akanthusblättern gestaltet. Darüber sitzt eine gelängte Eiform, aus der ein vertikal ausgerichteter Stab herausragt. Die Spitze dieses Stabes berührt das Gebälk, welches die beiden flankierenden Pfeiler tragen.

weiteren blauen Fläche zu öffnen scheint. In diesen blauen Grund hat man zwei kleinere Kolonnaden eingestellt, die scheinbar jeweils hinter dem Kapitell des braunfarbenen Pfeilers ansetzen und diagonal zur vertikalen Mittelachse hinter der Tholos hinablaufen. Motivisch korrespondieren die beiden kleinen Kolonnaden zwar mit der großen Kolonnade, doch sowohl ihre hellgraue Färbung als auch ihre starke diagonale Ausrichtung stimmt mit keiner Linie der großen Kolonnade oder deren Verkröpfungen überein.⁴¹⁶⁹

Durch den unten begrenzenden Torbogen, das Gebälk der horizontal laufenden großen Kolonnade sowie durch die beiden diagonal aufeinander zulaufenden kleinen Kolonnaden entwickelt sich in Verbindung mit der Tholos in der Wahrnehmung des Betrachters ein Phänomen, das bereits im Dekor des Cubiculum M in der Villa in Boscoreale aufgetaucht war, das Verorten einer Figur bzw. eines Figurenkomplexes im Mittelgrund. Im zentralen Dekor der beiden Langseiten in Cubiculum M in der Villa in Boscoreale kam es lediglich zur Verortung bzw. zur Fixierung einer einzelnen statuarischen bronzefarbenen Figur. Im Dekor des zentralen Paneels auf der Langwand des Triclinium 14 hingegen ist die Figur noch von einer Tholos umgeben und wird nicht nur vom horizontal laufenden Gebälk der großen Kolonnade, sondern auch von den beiden kleinen, diagonal aufeinander zulaufenden Kolonnaden im Mittelgrund gehalten. Aufgrund dieser Darstellungsweise wird der Blick des Betrachters nicht weit in die Tiefe gelenkt, sondern gleichsam im Mittelgrund fixiert.

Analoge Phänomene lassen sich auch in den Dekoren der beiden äußeren Paneele aufzeigen. Zunächst folgen jedoch auf beiden Seiten in zwei schmalen Interkolumnien Dekorbereiche, die Wahrnehmungen intendieren, welche denjenigen, die beim Betrachten des Dekors im zentralen Interkolumnium entstehen, diametral entgegengesetzt sind. Jeweils zwischen der vegetabil verzierten Säule und ihrem verkröpften Gebälk und der marmorierten Säule, welche das horizontale Gebälk der dahinter gesetzten großen Kolonnade trägt, zeigt sich ein Rücksprung im Podium, der durch eine einheitlich in einem braunen Farbton gehaltene Orthostatenzone wieder aufgefangen wird. Vor diesem geschlossenen Paneel steht ein Thymiaterion⁴¹⁷⁰ und hält aufgrund seiner Präsenz den Blick des Betrachters in der vorderen Dekorebene fest. Oberhalb der Orthostatenzone, die horizontal mit einem rotfarbenen Eierstab⁴¹⁷¹ abgeschlossen wird, steht vor einem grünfarbenen Hintergrund eine silberfarbene Amphore. Da deren Fuß zum Teil durch

⁴¹⁶⁹ Die beiden diagonal laufenden Kolonnaden reduzieren die blaugrundigen Areale auf zwei dreieckförmige Flächen, die jeweils oberhalb einer der beiden Kolonnaden sichtbar werden.

⁴¹⁷⁰ In der Funktion von Atlanten sind Mischwesen anstelle der Füße unter die drei Ecken des Thymiaterions gestellt worden. Die beiden für den Betrachter sichtbaren Flächen auf der Basis des Thymiaterions zeigen jeweils eine geflügelte weibliche Figur in einem bodenlangen gegürteten Gewand.

⁴¹⁷¹ In der mittleren Zone des Gesimses liegt ein grünfarbendes Friesband, das mit einer Reihung nach links ausgerichteter geflügelter Rankenwesen gefüllt ist. Sowohl die Farbe des Frieses als auch einige der Friesfiguren korrespondieren mit den Figuren des Tholosfrieses.

den Eierstab verdeckt wird, muss das Gefäß eigentlich tiefer im Malgrund verhaftet sein als das Thymiaterion, sodass es – räumlich betrachtet – in einer Ebene hinter dem darunterstehenden Thymiaterion liegen müsste.⁴¹⁷² Andererseits wird die Amphore aufgrund ihrer hellen Farbe und aufgrund des hellgrünen Farbtons des Malgrunds vom Auge des Betrachters ungefähr in die gleiche Raumebene geschoben wie das Thymiaterion, und daher kann sich in der Wahrnehmung der beiden schmalen Interkolumnien kein Tiefenraum abbilden.

Dieser Zustand verändert sich jedoch sofort wieder bei der Betrachtung der beiden äußeren Interkolumnien, die sich bereits durch eine Diskrepanz in der Anzahl der flankierenden Säulen von den drei mittleren Interkolumnien unterscheiden. Mit den beiden schmalen Interkolumnien ist den beiden äußeren Interkolumnien die marmorierte Säule gemeinsam, welche am Ende der großen Kolonnade steht. Außen hingegen begrenzen jeweils drei schräg hintereinander gesetzte Säulen, die zusammen auf einem Podium stehen, das äußere Interkolumnium.⁴¹⁷³ Die unterschiedliche Anzahl der Säulen auf den beiden Seiten des Interkolumniums und die sich dadurch einstellende architektonische Instabilität verhindert die Ausbildung einer statisch fixierten Wahrnehmung; stattdessen lässt dies den Blick des Betrachters immer wieder von rechts nach links und umgekehrt schweifen. Dieser dynamische Aspekt in der Wahrnehmung setzt auch bei einer Musterung des Dekors von unten nach oben ein, da sich bereits im Bereich des Podiums Rücksprünge finden. Die veränderte architektonische Situation im Bereich des Podiums wird dem Betrachter durch einen Vogel nahegebracht, der auf der freien braunfarbenen Fläche vor dem zurückgesetzten Podium steht und durch seine Präsenz das Interesse des Betrachters weckt, die architektonischen Konstruktionen zu verfolgen, die oberhalb der unterschiedlichen Podien liegen. Zunächst verschließt oberhalb einer Reihe dunkelfarbiger Läufer eine traditionell anmutende Orthostatenzone von geringer Höhe⁴¹⁷⁴, die aus zwei hochoblongen rotfarbenen Paneelen besteht, den unteren Bereich der Mittelwand vor dem Auge des Betrachters. Den Bereich oberhalb eines doppelt gekehlten hellen Gesimses versperrt ein braunfarbenedes Tuch, dessen oberer Kontur in der Form eines nach oben geöffneten Bogens gestaltet ist, wobei der Scheitelpunkt genau oberhalb der Trennlinie der beiden Orthostatenplatten liegt. Die Verortung des Tuches, welches die Position der sogenannten Scherwand einnimmt, bereitet dem Auge des Betrachters große Schwierigkeiten, da es sowohl hinter der einzelnen marmorierten Säule auf

⁴¹⁷² Dafür spricht auch die Kassettierung, die sich unterhalb des Gebälkes der großen Kolonnade ausbildet, wobei jedoch keine Stütze sichtbar wird, welche die Kassettierung im hinteren Teil tragen könnte.

⁴¹⁷³ Die Höhe der Stirnseite des Podiums, auf dem die drei Säulen stehen, entspricht jedoch der Höhe der Stirnseite des breiten Podiums, auf dem die beiden marmorierten Säulen stehen, welche die große Kolonnade nach außen hin abschließen.

⁴¹⁷⁴ Die Orthostatenzone ist niedriger als der horizontale Abschluss des Portals im mittleren Interkolumnium, jedoch höher als die zweiflügelige Tür, die in dieses Portal eingestellt ist.

der Innenseite als auch hinter der hintersten der drei außenstehenden Säulen vorbeiläuft. Trotz der unterschiedlichen Anzahl der Stützen auf beiden Seiten des Interkolumniums bilden diese ein einheitliches Gebälk aus, welches jeweils am äußeren Ende der großen Kolonnade ansetzt und einen eckigen Rücksprung mit einer vor das Gebälk gezogenen Kassettierung im horizontal laufenden Mittelteil⁴¹⁷⁵ bildet, dessen Ansatz hinter der Kassettierung des Gebälkes der großen Kolonnade zu liegen scheint. In dem Durchblick, der sich dem Betrachter oberhalb des Tuches öffnet, sind drei Pfeiler einer Pfeilerkolonnade zu sehen, die diagonal in den Grund laufen, und zwar analog zu der diagonalen Linie des Gebälkes, das auf den drei hintereinandergesetzten Säulen liegt und die Außenseite des Rücksprungs im äußeren Interkolumnium konstituiert. Lediglich zwischen den Pfeilern, die, abgesehen von ihrem Gebälk, zusätzlich mit zwei, ebenfalls diagonal laufenden Verstrebrungen miteinander verbunden sind, wird etwas blaue Farbe in der Eigenschaft als darstellender Farbwert des Himmels sichtbar. Oben hingegen wird die Pfeilerkolonnade durch eine ockerfarbene Kassettierung geschlossen. In der Mitte des horizontal laufenden Teils des Gebälkes innerhalb des Rücksprungs hängt am Architrav jeweils ein Rundschild, in dem ein nach links ausgerichteter Kopf eingestellt ist.⁴¹⁷⁶

Die runde Form des Schildes holt den Blick des Betrachters aus der Tiefe des Malgrundes gleichsam wieder an die Oberfläche zurück. Formal antizipiert seine Kreisform die Halbkreisform des Bogens⁴¹⁷⁷, der sich über dem Gebälkrücksprung spannt, wobei sich seine Ansatzpunkte jeweils über einer der beiden marmorierten Säulen und über den sich nach außen anschließenden drei hintereinander gesetzten Säulen befinden. Das Motiv des Bogens, unter dem sich die Wand aufgrund der himmelblauen Farbe des Malgrundes gleichsam öffnet⁴¹⁷⁸, wenn man dieser Farbe den darstellenden Farbwert für Himmel zuordnet, fand sich bereits im Dekor der Rückwand des Alkoven A im Cubiculum 16 der Villa dei Misteri, dort jedoch in einer analogen Reihung.⁴¹⁷⁹ Auch als zentrales Motiv innerhalb einer Kolonnade wurde es im Dekor der Rückwand des Alkovens B, ebenfalls im Cubiculum 16 der Villa dei Misteri,

⁴¹⁷⁵ Der horizontal laufende Teil des Rücksprungs schließt an das Gebälk der großen Kolonnade an, und zwar in der Weise, dass die obere Linie des horizontalen Abschlusses im Rücksprung etwa in Höhe des Friesbandes des Gebäudes der großen Kolonnade liegt.

⁴¹⁷⁶ Siehe dazu die Abbildung bei: Alfonso de Franciscis, Die pompejanischen Wandmalereien von Oplontis, Recklinghausen 1975, S. 35 Abb. 22; und: Volker Michael Strocka, Der zweite Stil, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart [u. a.] 1990, Taf. 151.

⁴¹⁷⁷ Der Scheitelpunkt der Bogen liegt jeweils etwas unterhalb des horizontal abschließenden Gebälkes.

⁴¹⁷⁸ Innerhalb der blauen Fläche scheint eine Girlande gespannt gewesen zu sein, doch davon sind nur noch Ansätze erhalten.

⁴¹⁷⁹ Auffällig ist, dass – abgesehen von zwei Dekoren in der Casa di Gavio Rufo und in der Casa di Cerere, in denen die Bogenform lediglich ein Drittel einer Kreisform umschreibt, – die Bögen stets halbkreisförmig gestaltet sind; zum Bogenmotiv siehe auch: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae*. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, Amsterdam 1989, S. 249.

eingesetzt. Behielt das Motiv des Bogens in diesen Kontexten trotz aller Besonderheiten dennoch im Auge des Betrachters eine architektonische Valenz, so wird es nun zum gleitsymmetrischen ornamentalen Modul, das darüber hinaus in den oberen Bereichen der beiden äußeren Interkolumnien dieses Wanddekors eine im tiefer gelegenen Bereich lediglich in antithetischer Variante vorhandene bilateralsymmetrische Korrespondenz⁴¹⁸⁰ um eine analoge Korrespondenz verstärkt.⁴¹⁸¹ Lenkten die beiden, steil diagonal in den Grund hineinlaufenden Pfeilerkolonnaden im mittleren Bereich der beiden äußeren Interkolumnien den Blick des Betrachters zur Mitte, auf die Tholos und die darin eingestellte Figur hin, so verhelfen sowohl die beiden Rundschilde als auch die beiden Bogenformen, die beide unterschiedliche Aspekte der geometrischen Kreisform darstellen, dem Blick zur Ruhe. Dies geschieht, indem sich die Bogenform wie eine großformatige, mit der Form des Schildes korrespondierende Rahmung über den Rundschild schiebt, der aufgrund des eingestellten Kopfes trotz der Kreisform seiner ursprünglich vorhandenen rotationssymmetrischen Valenz verlustig gegangen ist.

Ausgangspunkt der häufig verwendeten Kreisform in diesem Dekor ist der mit einem Stern verzierte Rundschild, der am Gebälk des zentralen Portals hängt. In dieser Kreisform ist die rotationssymmetrische Valenz nicht nur vorhanden, sondern wird aufgrund der Verzierung durch einen Stern noch verstärkt. Die beiden Rundschilde in den beiden äußeren Jochen haben hingegen ihre ornamentale rotationssymmetrische Valenz völlig aufgegeben. Aufgrund dieses Symmetrieverlustes steigert sich zum einen ihr Darstellungswert. Zum andern bilden sie dennoch aufgrund ihrer geometrischen Kreisform eine geeignete Überleitung für die Dreidimensionalität vortäuschende Tholos, einem Rundbau mit kreisförmiger Grundfläche, der zwischen ihnen im zentralen Joch emporragt, sowie für die beiden über den Rundschilden liegenden halbkreisförmigen Bögen.⁴¹⁸² Nur jeweils vage antithetisch korrespondierend mit der oberen Bogenform sind die weit auseinandergesetzten, fast das Gesims berührenden Bögen der beiden gespannten Tücher. Doch diese Korrespondenz reicht, um den Blick des Betrachters von der Oberwand wieder bis zur Mittelwand zurückzuholen⁴¹⁸³, wo ihm von neuem die beiden mit figuralen Darstellungen besetzten Rundschilde zur Fixierung seines Blicks dienen, zumal

⁴¹⁸⁰ Diese Aussage gilt für den mittleren Bereich, wo in jedem Paneel jeweils eine Kolonnade von vorne außen diagonal nach hinten innen in den Grund hineinläuft.

⁴¹⁸¹ Damit wird die analoge Korrespondenz, die in der Orthostatenzone vorhanden ist, dann im mittleren Bereich von einer antithetischen Entsprechung abgelöst wird, im oberen Bereich wieder aufgenommen. Das Auge des Betrachters nimmt also in kürzester Zeit sehr unterschiedliche, schnell changierende symmetrische Korrespondenzen wahr.

⁴¹⁸² Formal gehören auch die beiden elliptischen Flächen, welche den oberen Abschluss der beiden Amphoren bilden, zu dem kompositorischen Merkmal der Kreismotive.

⁴¹⁸³ Über den Verlauf des weiteren Wanddekors in diesem Raum siehe vor allem die Abbildung bei: Jacqueline Guillaud, Maurice Guillaud, *Frescoes in the Time of Pompeii*, Paris und New York 1990, S. 66 Abb. 108.

sie auch in Relation zur diagonal ausgerichteten Pfeilerkolonnade einen viel zu großen Umfang haben.⁴¹⁸⁴

Neben dem Spiel mit der geometrischen Form des Kreises und dem Einsatz unterschiedlicher gleitsymmetrischer Valenzen im Kontext einzelner pseudoarchitektonischer Strukturen sowie dem Aufbau einer bilateralsymmetrischen Valenz über die gesamte Wand hinweg mit Hilfe antithetischer oder analoger, in unterschiedlichen Dekorbereichen alternierender Strukturen,⁴¹⁸⁵ sorgt vor allem die farbliche Gestaltung – trotz aller ornamentaler Vielfalt und Raffinesse – für die Konstituierung eines einheitlichen Raumdekors. Zunächst ist es die Farbe Gold, die für unterschiedliche architektonische Elemente wie Säulen, Pfeiler, Kapitelle, Bogenstrukturen und Kassettierungen eingesetzt wird. Dabei bleibt der darstellende Charakter der goldenen Farbe im Auge des Betrachters zweifelhaft, denn die Farbe Gold findet sich als Grundfarbe der marmorierten Säulen und als Grundfarbe der Säulen, die darüber hinaus noch mit goldfarbenen vegetabilen Ranken verziert sind. Auch bei den übrigen architektonischen Strukturen scheint die goldene Farbe eher aufgrund ihres Eigenwertes als aufgrund ihres Darstellungswerts eingesetzt worden zu sein. Für die unbelebten Objekte, den Thymiaterien und Schilden hingegen, signalisiert der Darstellungswert der Farbe dem Betrachter den hohen materiellen Wert der aus Gold gefertigten Gegenstände.

Unabhängig davon, ob die goldene Farbe als Eigen- oder Darstellungswert eingesetzt wird, tritt sie am häufigsten zusammen mit der Farbe Rot auf. Dies geschieht zunächst durch die rotfarbenen Orthostaten in den beiden seitlichen Interkolumnien sowie durch die beiden roten Pfosten des Türgewändes, den Rudimenten der Orthostatenzone im zentralen Interkolumnium. Zentral wird ein leuchtendes Rot zur Bedeckung der Giebelfläche in der Mitte⁴¹⁸⁶ des zentralen Interkolumniums eingesetzt. Über dieser primär vertikal orientierten Rotzone findet sich die Farbe Rot – als Flankierung von Grün – in den horizontal abschließenden Gesimsen über den

⁴¹⁸⁴ Auch im Bereich der schmalen Rückwand dominieren in analoger Höhe zwei figurale Darstellungen, die in den Untersuchungen zum Dekor in der Villa in Oplontis häufig aufgrund ihrer naturalistischen Darstellungsweise hervorgehoben werden. Es handelt sich dabei um zwei Körbe mit Feigen; siehe dazu die Abbildungen bei: Jacqueline Guillaud, Maurice Guillaud, *Frescoes in the Time of Pompeii*, Paris und New York 1990, S. 67 Abb. 109; und: Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, Taf. 152. Analog den beiden Rundschilden haben auch die beiden Körbe die Funktion, den Blick des Betrachters aufgrund dieser formalen Korrespondenz wieder ins Zentrum zurückzulocken.

⁴¹⁸⁵ So überwiegen in den beiden seitlichen Interkolumnien im unteren Bereich analoge, im zentralen Joch hingegen antithetische Strukturen. Im oberen Bereich der Mittelwand sind die Dekore in den beiden äußeren Interkolumnien antithetisch aufgebaut. In den beiden mittleren Interkolumnien sind die Dekore hingegen gleich und lassen sich dadurch sowohl analog als auch antithetisch kontextuieren. Der Bereich der Mittelwand innerhalb des zentralen Interkolumniums ist aufgrund der beiden seitlichen Kolonnaden und der beiden Teile der Tholos zunächst antithetisch aufgebaut. Die zentrale Figur in der Tholos ist hingegen asymmetrisch gestaltet, sodass sich in dieser Zone keine konsequente bilaterale Symmetrieachse aufbauen kann. Im Bereich der Oberwand bildet sich hingegen mit dem Akroter des Tholosdachs in der Mitte wieder eine bilaterale Symmetrieachse aus.

⁴¹⁸⁶ *Mitte* ist in diesem Kontext sowohl als die halbe Höhe als auch die halbe Breite zu verstehen.

Orthostaten in den beiden mittleren Interkolumnien sowie als durchgehendes horizontales Friesband – flankiert von Gold – in den unterschiedlichen, zum Teil verkröpften Gebälken.

Als rotbrauner Farbton bedeckt es die Basen sämtlicher Säulen, dient als Farbe für die Reihung von Läufern unterhalb der geschlossenen Orthostatenzone in den beiden äußeren Interkolumnien. Abgesehen von den nach vorn geschobenen Soffitten im mittleren Bereich der beiden seitlichen Paneele tragen auch sämtliche Kassettierungen einen rotbraunen Farbton. Überwiegend vertikal in der Wirkung wird die Farbe Rotbraun im zentralen Tor und im darüberliegenden Wandbereich eingesetzt. Eine analoge Wirkung geht auch von dem rotfarbenen Hintergrund aus, der in den beiden mittleren Interkolumnien im Bereich der Orthostatenzone jeweils ein Thymiaterion hinterfängt. Darüber hinaus ist ein bräunlicher Farbton auch als Hintergrundfarbe hinter jedem der beiden Köpfe in den beiden Rundschilden erhalten. Abgesehen von dem Tor, das sich bei der Annahme eines darstellenden Farbwertes als hölzernes Tor lesen lässt, scheint die Farbe Rot im Kontext dieses Dekors wesentlich aufgrund ihres Eigen- und nicht aufgrund ihres Darstellungswertes eingesetzt worden zu sein. Dabei kommt Rot sowohl neben der Farbe Gold in darstellender Funktion als auch neben der Farbe Gold in seiner Funktion als farblicher Eigenwert zum Einsatz. Betrachtet man das Dekor in Bezug auf die Flächen insgesamt, welche die beiden Farben bedecken, so hat es für den Betrachter den Anschein, dass beide Farben ausgewogen eingesetzt worden sind.

Wesentlich seltener als Gold findet sich der Einsatz von hellen weißlichen und weißgrauen Farben. Abgesehen von den beiden hellgrauen Kolonnaden, die im Hintergrund hinter der hellgelben Tholos, diagonal nach unten, zur vertikalen Mittelachse hin laufen, sind es die beiden silberfarbenen Amphoren, die jeweils im mittleren Bereich der beiden mittleren Interkolumnien eingestellt sind, die mit einem derartig hellen Farbauftrag bedeckt sind. In beiden Fällen handelt es sich dabei um einen darstellenden Farbwert.

Nur sporadisch wird auch die Farbe Grün eingesetzt, zur Bemalung der Podien, und zwar gilt dies für sämtliche Podien, die auf der Sockelzone stehen, aber auch für die beiden Podien auf den rotfarbenen Pfosten des Türgewändes, auf denen die beiden Mischwesen sitzen, welche das Tor flankieren. Mehrmals tritt die Farbe Grün auch als Hintergrundfarbe von Friesdarstellungen auf, und in den oberen Bereichen der beiden mittleren Interkolumnien fungiert Grün jeweils als Hintergrundfarbe für die silberfarbene Amphora. In all den aufgeführten Fällen besitzt die Farbe Grün einen hohen Eigenwert und wird im Kontrast zu Gold oder zu einem silbrigen Hellgrau eingesetzt. Lediglich als Blattgrün in den zierlichen Girlanden besitzt die Farbe Grün einen Darstellungswert.

Neben den hellen Farbtönen ist es lediglich die Farbe Blau, die aufgrund ihrer Applikation auf Flächen, die eine Öffnung ober- oder unterhalb eines Gebälkes, in einem Interkolumnium oder unterhalb eines Bogens angeben, im Auge des modernen Betrachters den höchsten darstellenden Farbwert in diesem Dekor einnimmt. Es ist jedoch zu fragen, ob diese Farbe auch vom antiken Betrachter in diesen Kontexten stets so gelesen wurde. So spricht die Öffnung im Portal in der untersten Zone des zentralen Interkolumniums, wenn man von einem realistischen Kontext ausgeht, gegen einen darstellenden Farbwert der blauen Farbe⁴¹⁸⁷, zumal im direkt darüberliegenden Bereich architektonische Strukturen zum großen Teil die Fläche füllen, die – betrachtet man die beiden übereinanderliegenden Dekorzonen unter einem realistischen Aspekt – in den unteren Bereich hinunterreichen müssten. Die Farbe Blau könnte also durchaus in einigen Kontexten aufgrund ihres dekorativen Farbwertes in das Dekor eingefügt worden sein, als Komplementärfarbe zu Gold sowie als Primärfarbe in Verbindung mit Rot, eine Farbkombination, die in der orientalischen Wandmalerei eine lange Tradition besitzt. Geht man daher von einer kontinuierlichen Entwicklung der pompejanischen Wandmalerei innerhalb der beiden Phasen des zweiten Stils und dem Übergang zum dritten Stil aus, so scheint gegenüber den meisten Untersuchungen zu den Dekoren der ersten Phase des zweiten Stils Vorsicht geboten zu sein. Diese Analysen gehen stets von darstellenden Farbwerten aus und wollen erst in den Dekoren des dritten Stils einen dekorativen Manierismus sehen, der im Bruch mit der bisherigen Tradition Farben in erster Hinsicht aufgrund ihres Eigenwertes verwendet. Doch wie die Untersuchungen des vorherigen Abschnittes gezeigt haben, setzt sich die dekorativ-ornamentale Verwendung von Farben, die sich bereits in Dekoren des ersten Stils findet, gleichsam bruchlos in Dekoren des zweiten Stils fort. Der in den Untersuchungen stets betonte konsequent illusionistische Aspekt infolge einer intendierten Mimesis⁴¹⁸⁸ in den sogenannten Architekturdarstellungen der frühen Phase des zweiten Stils, der mit der Hypothese von darstellenden Farbwerten einhergeht, wird zum einen der aufwendigen kreativen ornamental-

⁴¹⁸⁷ Blickt man, auf ebener Erde stehend, aus einem Tor hinaus, so wird man in den seltensten Fällen reinen Himmel wahrnehmen, sondern eher andere Bauten oder Bäume und Sträucher.

⁴¹⁸⁸ So sieht Strocka z. B. in der Überschneidung des Gebälkes durch die Tholos lediglich eine gewisse Unfähigkeit oder Sorglosigkeit des Malers, nicht jedoch eine künstlerische Intention. *Dass dieser [der Rundtempel] wieder oben ein Gebälk überschneidet, dessen Pfeiler weiter unten vor dem Türgewände fußen, wird nur ein Pedant dem Maler vorgerechnet haben, der vor allem bezaubern, mit immer neuen Überraschungen den Betrachter in Bann schlagen will*: Volker Michael Strocka, Der zweite Stil, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 217. Für Strocka scheint es unvorstellbar zu sein, dass dem Dekor in Raum 14 – unabhängig von einem mimetischen Effekt – eine stringente dekorative Struktur zugrunde liegt. Anders argumentiert hingegen Tybout. Auch er geht von realen hellenistischen Vorbildern aus, betont jedoch gleichzeitig, dass die Wandschemen des frühen zweiten Stils Versatzstücke sind und dass es ständig zu neu entworfenen Motivkollagen kommt: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, S. 297.

dekorativen Gestaltung der Dekore dieser Phase nicht gerecht und verhindert zum anderen den Blick auf eine folgerichtige Weiterentwicklung der römisch-pompejanischen Wandmalerei.⁴¹⁸⁹

7.1.2.1.4.1.3. Das Dekor der Ostwand in Oecus 15

Im Dekor der im Bereich der Sockelzone und im Bereich der Oberwand stark beschädigten Ostwand⁴¹⁹⁰ in Oecus 15⁴¹⁹¹ hat man auf die Einbindung der Dekorzonen – wie sie z. B. auch das Dekor von Raum 14 aufweist – in eine komprimierende Rahmung durch Kolonnaden mit Säulen, die – mit Hilfe von unterschiedlichen Podien – zu Säulengruppen zusammengefasst auch unterschiedliche verkröpfte Gebälke ausbilden, verzichtet. Analog zum Dekor von Raum 14 ist jedoch auch das Dekor dieser Wand in fünf vertikale Dekorbereiche unterteilt, die sich mit Hilfe eines vertikalen Rastersystems ausbilden. Dieses System besteht aus vier kannelierten Säulen, deren weitgehend zerstörte Kapitelle am Übergang zur Decke ein über die gesamte Wand hinweg laufendes Gebälk bis in die beiden Ecken hineintragen, in denen es von den Eckpilastern übernommen wird, welche das Wanddekor insgesamt flankieren. Die Binnengliederung in fünf vertikale Dekorbereiche erfolgt durch die vier dazwischenliegenden Säulen. Sowohl die beiden Pilaster als auch die vier, mit grünfarbenen Basen versehene Säulen stehen auf dem oben abschließenden Band der Sockelzone⁴¹⁹², die nicht über die ganze Wand hinwegläuft, sondern im zentralen Interkolumnium ausgespart wird. Da man die Sockelzone am Rand des zentralen Interkolumniums über Eck, mit der Schmalseite zum Interkolumnium hin laufend darstellt, wird dadurch überzeugend die Dreidimensionalität eines Sockels vorgetäuscht. Im Gegensatz zum Dekor der beiden Langwände in Raum 14, in dem jeweils das

⁴¹⁸⁹ So spricht Strocka, für den die Phasen Ia-Ic des zweiten Stils eine *klassische Stufe* darstellen, beim Übergang zur Spätphase von einer *Wendung zum Irrationalen*: Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 217.

⁴¹⁹⁰ Jacqueline Guillaud, Maurice Guillaud, *Frescoes in the Time of Pompeii*, Paris und New York 1990, S. 70f. Abb. 110.

⁴¹⁹¹ Siehe dazu die Abbildungen bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 148-153; siehe dazu auch: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 99; siehe dazu auch: Jacqueline Guillaud, Maurice Guillaud, *Frescoes in the Time of Pompeii*, Paris und New York 1990, S. 70ff. Abb. 110; siehe dazu auch: Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, Taf. 153; und: Alfonso de Franciscis, *Die pompejanischen Wandmalereien von Oplontis*, Recklinghausen 1975, S. 39-43 Abb. 24-27.

⁴¹⁹² Die Sockelzone scheint zwischen goldfarbenen flankierenden Bändern eine Reihe aus grünfarbenen Läufern besessen zu haben. Den oberen, dreiteiligen Abschluss bildet ein lilafarbenes Band, über dem ein schmales goldfarbenes Band mit einem Zahnschnitt oder mit einer schmalen Kassettierung läuft. Darüber folgt ein Eierstab, der als Verzierung für die horizontal abschließende goldfarbene Platte dient; siehe dazu die Abbildung der rechten Sockellecke im zentralen Interkolumnium bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 153. Ein Vogel, der den Kopf nach rechts, zur dritten Säule von rechts hin wendet, unterstützt im Auge des Betrachters die Ausbildung einer dreidimensionalen Wahrnehmung und dient darüber hinaus als halbe Rückenfigur dazu, den Betrachter in das Dekor hineinzuführen.

mittlere Interkolumnium das breiteste Paneel des Dekors ist, sind im Dekor von Oecus 15 jeweils die beiden seitlichen Interkolumnien breiter als das mittlere Interkolumnium.

Jede der beiden Säulen des zentralen Interkolumniums, das aufgrund der Unterbrechung der Sockelzone in diesem Bereich direkt über dem Fußboden ansetzt, wird – jeweils getrennt durch eine schmale braunfarbene Zone – zur vertikalen Mittelachse hin von einem diagonal, ebenfalls zur vertikalen Mittelachse hin ausgerichteten goldfarbenen Pfeiler flankiert. Unter jedem der beiden Pfeiler liegt ein über Eck dargestellter Abschnitt der Sockelzone, deren seitlich begrenzende Linien sich analog zur Ausrichtung der Pfeiler verhalten und wie diese in den Malgrund des zentralen Interkolumniums hineinführen. Lässt sich das Auge des Betrachters von diesen Linien leiten, so erblickt es hinter der Sockelzone eine Gittertür mit einer rotfarbenen Rahmung und einem ebenso farbigen Türsturz, der von einem Volutengiebel⁴¹⁹³ bekrönt wird. Die beiden Flügel der Gittertür⁴¹⁹⁴ sind geöffnet und geben zunächst den Blick frei auf eine braunfarbene Bodenzone⁴¹⁹⁵ mit mehreren, unterschiedlich großen behauenen Steinblöcken, die treppenartig übereinander liegen. An dem obersten Steinblock lehnt eine bronzefarbene Fackel, mit der Spitze diagonal nach rechts ausgerichtet. Oberhalb der braunen Bodenzone lugen im Bereich zwischen den Gittertüren, aber auch zwischen den Gittern der beiden Türflügel unterschiedlich grünfarbene Gewächse hervor, die sich ikonographisch einem Gartenbereich zuordnen lassen. Im mittleren Bereich werden die grünen Zweige jedoch bald von einem zylinderförmigen graufarbenen Altar⁴¹⁹⁶ verdeckt, dessen Vorderseite mit zarten Blattgirlanden⁴¹⁹⁷ bekränzt ist.⁴¹⁹⁸ Auf der Altarplatte stehen drei Füße, die in den unteren Anteil der drei Beine eines goldfarbenen Dreifußes übergehen. Die drei Beine ragen bis zur unteren Begrenzung des Türsturzes empor und entziehen sich dann der Beobachtung durch den Betrachter. Sie werden erst wieder oberhalb eines braunen Tuches sichtbar, das – wobei der obere Kontur als nach oben geöffneter Bogen gegeben ist – zwischen den beiden goldfarbenen Pfeilern gespannt ist und hinter dem Türgiebel herabzuhängen scheint.⁴¹⁹⁹ Etwas oberhalb des Tuchs

⁴¹⁹³ Auf der Spitze des Giebels sitzt in der Position eines Akroters eine Palmette.

⁴¹⁹⁴ Jeweils sieben vertikale, parallel zueinander in Beziehung gesetzte Stäbe von unterschiedlicher Dicke konstituieren das Gitter bis auf etwa zwei Drittel der gesamten Türhöhe. Dann folgen in jedem Türflügel zwei nebeneinander stehende Quadrate, in die jeweils ein sternförmiges Gitter gelegt ist, das aus acht Strahlen besteht.

⁴¹⁹⁵ Die Bodenzone, die farblich dunkler als der oberste Streifen der Sockelzone gehalten ist, reicht etwa bis zur halben Höhe der Sockelzone; siehe dazu die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 152.

⁴¹⁹⁶ Der Altar ist nicht ganz so hoch wie die vertikalen Gitterstäbe der Tür.

⁴¹⁹⁷ Die Blattgirlanden scheinen sich hinter dem mittleren Fuß des Dreifußes zu kreuzen und laufen dann diagonal zu beiden Seiten der Altarwand herab, jedoch nicht genau bilateralsymmetrisch ausgerichtet.

⁴¹⁹⁸ Siehe dazu die Abbildung des Details bei: Alfonso de Franciscis, *Die pompejanischen Wandmalereien von Oplontis*, Recklinghausen 1975, S. 25-27 Abb. 8-10, 13.

⁴¹⁹⁹ Die Schnur sowie die Ösen des Tuchs, die durch die Schnur gezogen sind, lassen sich gut erkennen; siehe dazu die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 152.

enden die beiden, das zentrale Interkolumnium flankierenden Pfeiler in korinthischen Kapitellen und die gesamte zwischen den beiden Pfeilern liegende Fläche wird von einem goldfarbenen Bogen überspannt, dessen Endpunkte auf den beiden Kapitellen aufliegen. In diese blaugrundige Fläche, die sich zwischen dem nach oben geöffneten Bogen des Tuchs und dem nach unten geöffneten architektonischen Bogenelement sowie den beiden vertikal begrenzenden Pfeilern konstituiert⁴²⁰⁰, ragen die drei Beine aus dem darunterliegenden Dekorbereich hinein, obwohl dieser durch einen breiten Türsturz von dem darüberliegenden Dekorbereich abgegrenzt wurde. Die drei goldfarbenen Beine, die auf halber Höhe durch eine horizontale Verstrebung gesichert sind, erheben sich bis über die beiden Pfeilerkapitelle, bevor sie den – ebenfalls goldfarbenen – Kessel stützen, der im Bereich des Gefäßkörpers mit vertikalen muldenförmigen Einkerbungen versehen ist und am oberen Rand eine breite Verzierung aus dicht übereinandergesetzten kreisförmigen Einbuchtungen trägt. Auch die grünen Gewächse ragen in die blaugrundige Bogenfläche hinein, und so hinterfängt zunächst ein Baum den Dreifuß. Dieser wird seinerseits von einer hellgrauen Kolonnade hinterfangen, deren Gebälk parallel zum horizontalen oberen Gebälkabschluss ausgerichtet ist. Der obere horizontal begrenzende Kontur der Kolonnade mündet auf beiden Seiten genau in den oberen horizontal begrenzenden Kontur der beiden Pfeilerkapitelle, sodass die beiden unterschiedlichen architektonischen Systeme eng miteinander verortet sind, zumal auch die beiden Säulen der Kolonnade parallel zu den beiden Pfeilern des zentralen Interkolumniums ausgerichtet sind. Doch nicht nur die beiden unterschiedlichen architektonischen Systeme korrespondieren miteinander, sondern auch das Motiv des Dreifußes wird in diese Korrespondenzen einbezogen, da die orthogonal ausgerichteten Beine des Dreifußes sowohl zu den beiden Säulen der Kolonnade als auch zu den beiden flankierenden Pfeilern parallel laufen. Darüber hinaus bezeichnet das mittlere Bein des über Eck dargestellten Dreifußes aufgrund seiner Position nicht nur die vertikale Mittelachse des zentralen Interkolumniums, sondern es bildet in dem oberen Bereich des horizontal zweigeteilten zentralen Interkolumniums zugleich die bilaterale Symmetrieachse.

Zwar liegt das mittlere Bein des Dreifußes auch im unteren Dekorbereich des zentralen Interkolumniums auf der vertikalen Mittelachse, doch eine bilateralsymmetrische Mittelachse bildet sich hier schwächer aus als im oberen Dekorbereich. Die liegt daran, dass im unteren Bereich zunächst aufgrund der leicht diagonal nach rechts gestapelten Steinplatten als auch aufgrund des diagonal nach rechts ausgerichteten Objektes lediglich der analoge Rahmen zu einer Akzentuierung der Mitte führt. Die Betonung der Mitte wird im darüberliegenden Bereich

⁴²⁰⁰ Sowohl die beiden vertikalen als auch die beiden horizontalen rahmenden Elemente korrespondieren miteinander.

stärker, da die beiden vertikalen Begrenzungen des zylinderförmigen Altares ebenfalls miteinander korrespondieren und dadurch den mittleren Bereich einengen. Schließlich bereitet der leicht nach links aus der vertikalen Mittelachse gesetzte Kreuzungspunkt der beiden Girlanden unterhalb der Altarplatte das Auge des Betrachters auf die Genese einer bilateralen Symmetrieachse vor, die ihm ein wenig höher dann auch in der Gestalt des mittleren Beins des Dreifußes gewährt wird. Zusätzlich fördern die flankierenden geometrischen Strukturen der beiden Quadrate mit den eingestellten sternförmigen Systemen, die auf dieser Höhe in den beiden Türflügeln jeweils die vertikalen Gitterstäbe ablösen, die Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz. Diese geht im Bereich des Türsturzes zunächst verloren, doch bereits die als Akroter fungierende, aufrecht stehende Palmette auf der Giebelspitze antizipiert die Ausbildung einer weiteren bilateralen Symmetrieachse im höher gelegenen Dekorbereich. Sie bildet sich im unteren Teil der kreisähnlichen Fläche aus und ist aufgrund der engen Einbindung in drei orthogonal ausgerichtete bilateral symmetrische Systeme wesentlich stärker als ihr Vorgänger im unteren Dekorbereich. Doch dieses stringent ausgebildete bilateralsymmetrische System bricht fast abrupt oberhalb des oberen horizontalen Konturs des Gebäudes der Kolonnade ab und wird nur noch aufgrund der antithetischen Valenzen der Riefelungen im Gefäßkörper des Dreifußkessels latent weitergeführt bis zum Kesselrand. Dort gehen die bilateralsymmetrischen Rudimente auf in blau hinterfangenen grünfarbenen Gewächsen, bis die Öffnung wieder mit einer weichen Rundung, deren Scheitelpunkt an das obere horizontale Gebälk stößt, geschlossen wird.

Der Verzicht auf die Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse im oberen Bereich der Bogenfläche hat den Effekt, dass der Blick des Betrachters in Ruhe auf der Rundung des Dreifußkessels, der darüber hinaus auch oben und unten von einer Rundung eingeschlossen ist, verweilen kann. Zu dieser statischen Wahrnehmung im zentralen Interkolumnium tragen auch die Dekorbereiche der jeweils zwei seitlichen Interkolumnien bei, die im Gegensatz zu dem zentralen Interkolumnium horizontal nicht nur in zwei, sondern in drei Dekorbereiche unterteilt sind. In diesen seitlichen Interkolumnien, die breiter angelegt sind als das zentrale Interkolumnium, sind die miteinander korrespondierenden Dekorbereiche in der mittleren und oberen Zone jeweils antithetisch zueinander ausgerichtet, wodurch die Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse in diesen Zonen im zentralen Interkolumnium unterstützt wird.

Die unterste Zone ist sowohl in den beiden Interkolumnien, die sich beidseits an das zentrale Interkolumnium anschließen, als auch in den beiden äußeren Interkolumnien in der traditionellen Form der Orthostatenreihe geschlossen, allerdings fällt dieser Bereich in den beiden äußeren Interkolumnien niedriger aus als in den beiden Interkolumnien, die jeweils zwischen dem

äußeren und dem zentralen Interkolumnium liegen. In den mittleren Interkolumnien sind jeweils zwei hochoblonge Orthostaten so weit hochgezogen, dass ihre obere horizontale Begrenzung in einer Höhe mit der unteren horizontalen Begrenzung der vier Quadrate liegt, die in die beiden Flügel der Gittertür eingefügt sind. Darüber folgt ein goldfarbenes Gesims mit einem rotfarbenen lesbischen Kymation. Ist bis zu dieser Höhe der bilateralsymmetrische Druck auf das zentrale Interkolumnium zur Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse aufgrund der analogen Gestaltung der flankierenden Orthostaten nur mäßig – und korrespondiert daher auch vorzüglich mit der behäbigen Ausbildung im zentralen Bereich aufgrund des zylinderförmigen Altars –, wird dieser Druck in der darüberliegenden Zone aufgrund der Ausbildung von antithetisch zueinander ausgerichteten rosafarbenen Kolonnaden stärker. Jede der beiden Kolonnaden setzt in einem gewissen Abstand zu der äußeren Säule an und läuft diagonal abwärts zur inneren Säule, wobei die Sicht auf beide architektonische Strukturen zum Teil durch das bogenförmig gespannte braunfarbene Tuch verstellt wird, das hinter den beiden flankierenden Säulen ansetzt und in einem leichten Bogen herabhängt. Den Bereich zwischen dem hängenden Tuch und der Kolonnade, dessen flächige oder dreidimensionale Qualität vom Betrachter nur schwer eingeschätzt werden kann, vermittelt jeweils ein Pfau, der sich auf der Schnur, an welcher das Tuch befestigt ist, niedergelassen hat, und seinen Schwanz über das Gesims auf die Sockelzone herabhängen lässt. Die beiden Vögel sind zwar beide zur Mitte hin ausgerichtet, doch im Gegensatz zu dem rechten Vogel, der – analog seinem Körper auch seinen Kopf nach rechts gewandt hat, hat der antithetisch nach links ausgerichtete Vogel auf der linken Seite seinen Kopf rückwärts gewandt. Am unteren Ende der grünfarbenen Fläche, die sich jeweils zwischen dem inneren Kontur der äußeren Säule und dem linken Kontur der Kolonnade konstituiert, ist auf einem Sockel jeweils ein zur Mitte hin ausgerichtetes Maskengesicht im Profil⁴²⁰¹ angebracht.⁴²⁰²

Jeweils oberhalb der rosafarbenen Kolonnade setzt diagonal gleitsymmetrisch verschoben eine graufarbene Kolonnade an.⁴²⁰³ Dies geschieht in der Weise, dass der obere Abschnitt der Säulen mit den Kapitellen sowie das darüberliegende Gebälk sich nicht mehr in der mittleren Zone

⁴²⁰¹ Das Maskengesicht hat einen weit aufgerissenen Mund und ein weit geöffnetes Auge. Um seine dunklen Haare ist ein blaues Band gewunden. Der untere Teil des Maskengesichts auf der rechten Seite ist durch die Tür abgeschnitten. Die Masken werden häufig mit der Theatermalerei in Verbindung gebracht; siehe dazu vor allem: Agnes Allroggen-Bedel, *Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei*, München 1974, S. 29f. Tybout weist jedoch mit Recht darauf hin, dass die Masken in Raum 23 satyresk seien und nicht zu dem eher tragisch zu nennenden architektonischen Prospekt passten: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, S. 203.

⁴²⁰² Die Relationen zwischen der Maske und Vogel sind in den beiden Interkolumnien unterschiedlich: Im Interkolumnium rechts von der vertikalen Mittelachse blicken die beiden sich an, im Interkolumnium links von der vertikalen Mittelachse hingegen nicht.

⁴²⁰³ Soweit das noch zu erkennen ist, tragen die Säulen beider Kolonnaden dorische Kapitelle.

befinden, sondern über eine balkenartige horizontale Begrenzung in einem kräftigen Rotton⁴²⁰⁴ jeweils zwischen der äußeren Säule und dem Pfeilerkapitell verlaufen und in den oberen Bereich bis zum Ansatz des horizontal begrenzenden Gebälkes hineinragen.⁴²⁰⁵ Da das Gebälk der beiden Kolonnaden jeweils erst in der oberen Zone sichtbar wird, kann der antithetische Aspekt der beiden graufarbenen Kolonnaden auch erst in diesem Bereich wahrgenommen werden. In diesem Kontext hat das antithetische Verhalten der beiden miteinander korrespondierenden Dekorzone auch den Sinn, den bilateralsymmetrischen Aspekt in der zugehörigen Zone des zentralen Interkolumniums zu stärken, da dieser sich in dem Bereich oberhalb der beiden Pfeilerkapitelle wieder aufzulösen beginnt. Jeweils zwischen der äußeren Säule des vertikalen Rastersystems und der graufarbenen Kolonnade scheint lediglich auf einer Kante ihres rotfarbenen Rahmens eine Pinax zu stehen, die eine monochrome Wasserlandschaft in Blau zeigt.⁴²⁰⁶ Trotz der engen Verbindung zwischen der gekippten Pinax und dem darunterliegenden horizontal ausgerichteten roten Gesims scheint die Pinax eher zu schweben als auf dem Gesims zu stehen. Der jeweilige Neigungswinkel zwischen dem Rahmen der Pinax entspricht nicht dem Neigungswinkel der Säulen der graufarbenen Kolonnade, und daher hat es für den Betrachter den Anschein, als falle die Pinax auf die Kolonnade herab. Die analoge Größe von Pinax und Kolonnade im Dekor, die nicht im geringsten ihrer größenmäßigen Relation in der natürlichen Welt entspricht, stellt dem Betrachter die dekorative Valenz beider, jedoch insbesondere die dekorative Valenz des architektonischen Motivs deutlich vor Augen.⁴²⁰⁷

In den beiden äußeren Interkolumnien nehmen die drei Orthostaten, aus denen sich jeweils die Orthostatenzone konstituiert, eine deutlich geringere Höhe ein als in den beiden Interkolumnien, die zwischen den beiden äußeren und dem zentralen Interkolumnium liegen. Im Gegensatz zu den Orthostatenzonen in den früher abgehandelten⁴²⁰⁸ werden die flachen Orthostaten, die schon aufgrund ihrer geringen Höhe mehr einer Sockelzone als einer Orthostatenzone gleichen, jeweils als sockelähnliches Interponat entweder zwischen die roten Pfeiler einer Pfeilerkolonnade oder zwischen eine der beiden Säulen des Interkolumniums und einem Pfeiler eingebunden.⁴²⁰⁹ Aufgrund der analogen Höhe des Gebälkes der beiden Pfeilerkolonnaden in den beiden

⁴²⁰⁴ Auch diese horizontal begrenzende Zone ist mit einem lesbischen Kymation verziert, jedoch ebenfalls in einem Rotton.

⁴²⁰⁵ Der Ansatz des Gebälkes wird erst in der oberen Zone sichtbar.

⁴²⁰⁶ Siehe dazu die Beschreibung bei: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae*. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, Amsterdam 1989, S. 342, Taf. 53,1-2.

⁴²⁰⁷ Zu diesem dekorativen Aspekt tragen auch die Masken und die Pfauen im darunterliegenden Register bei.

⁴²⁰⁸ Dies gilt auch für die beiden Orthostatenzonen der mittleren Interkolumnien. Hier bilden die Orthostaten einen für sich abgeschlossenen Bereich, der zwar hinter einer Säulenstellung liegen kann, jedoch als dekorative Zone stets unangetastet bleibt.

⁴²⁰⁹ Siehe dazu die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 151.

äußeren Interkolumnien zu der Höhe des Türsturzes im zentralen Interkolumnium bildet sich zwischen den beiden unteren Dekorzonen der beiden äußeren Interkolumnien und der unteren Dekorzone des zentralen Interkolumniums eine dekorativ-strukturelle Korrespondenz aus.

Doch die Beziehungen zwischen diesen drei Dekorzonen sind nicht allein auf analoge Höhen beschränkt; auch in den Flächen zwischen den Pfeilern und der analogen Fläche im zentralen Interkolumnium lassen sich Entsprechungen aufzeigen. Dies gilt zum einen für den blaufarbenen Hintergrund, der sich in den drei Öffnungen zwischen den Pfeilern sowie als Grundfarbe zwischen den Gittern der geöffneten Tür findet und der in beiden Kontexten vom Betrachter als Blick ins Freie gedeutet wird, sodass der Farbe Blau ein darstellender Farbwert zukommt.

Zum anderen korrespondieren, und zwar sowohl in Bezug auf die Farbe als auch in Bezug auf die formale Gestaltung, auch die grünfarbenen Sträucher bzw. Bäume, die in jeder der drei Öffnungen zwischen den Pfeilern in den beiden seitlichen Interkolumnien, aber auch in der geöffneten Tür des zentralen Interkolumniums in Erscheinung treten. Es sind diese großformatigen vegetabilen Motive vor dem blauen Grund, die – trotz dem jeweiligen Verstellen des Blicks in den beiden mittleren Dekorzonen der beiden mittleren Interkolumnien durch die beiden gleitsymmetrisch auseinandergeschobenen Kolonnaden⁴²¹⁰ und deren struktureller Funktion, aufgrund ihrer antithetischen Ausrichtung eine bilateralsymmetrische Valenz im zentralen Joch zu erzeugen, – zu Beschreibungen dieses Dekors als eines kontinuierlich sich erstreckenden Gartenhofs u.ä. führen. Bei einer derartigen Deutung werden jedoch sämtliche in diesem Dekor auftretenden formalen, farblichen und strukturellen Diskrepanzen negiert.⁴²¹¹

Zur Erhärtung dieses Deutungsversuchs werden die Bukranien herangezogen, die jeweils auf halber Höhe auf jedem der vier Pfeiler angebracht sind. Horizontal verbunden werden die Schädel⁴²¹² jeweils durch eine Girlande, die in weichen Bögen hinter den Bukranien entlangläuft, bevor sie sich im weiteren Verlauf jeweils hinter den beiden flankierenden Säulen dem Blick des Betrachters entzieht.

⁴²¹⁰ Wenngleich sich auch über der rosafarbenen Kolonnade einige grünfarbene Gewächse zeigen; siehe die Abbildung der mittleren Dekorzone des linken mittleren Interkolumniums bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 148.

⁴²¹¹ So beschreibt de Franciscis das Dekor der Ostwand in Oecus 15 folgendermaßen: *Das architektonische Motiv besteht aus einer Säulenstellung im Vordergrund, hinter der sich ein offener, von einer perspektivisch gemalten zweistöckigen Säulenhalle eingefasster Hof in die Tiefe zu erstrecken scheint. Inmitten des Hofes steht auf rundem, hohen Sockel der delphische Dreifuß*: Alfonso de Franciscis, *Die pompejanischen Wandmalereien von Oplontis*, Recklinghausen 1975, S. 38.

⁴²¹² Gegen eine Deutung dieser Dekore als mythologisch verschlüsselte Aussage spricht sich hingegen auch Tybout aus: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, S. 360f. Tybout wendet sich in diesem Kontext auch gegen Zanker, der in dem apollinischen Dreifuß eine Anspielung auf Augustus sieht.

In Bezug auf die Wahrnehmung des Betrachters hingegen üben die Bukranien auf den Pfeilern der beiden äußeren Interkolumnien die gleiche Funktion aus wie die beiden Vögel in den beiden mittleren Interkolumnien, nämlich im Auge des Betrachters ein Changieren der Oberfläche des Dekors zu erreichen.

Inhaltlich setzt man die Bukranien zu dem zentralen Motiv des Dreifußkessels in Beziehung und dies führt dazu, das Dekor dieses Raumes als Opferszene zu deuten. Hingegen wird auf eine Analyse der einzelnen dekorativen Aspekte dieses Wanddekors sowie auf eine Analyse des strukturellen Kontextes verzichtet. So kümmert es z. B. wenig, dass die beiden sich – analog der darunterliegenden Dekorzone – antithetisch zueinander ausgerichteten Reihungen von leicht verkürzt dargestellten Rundschilden den so euphorisch beschriebenen weiten Gartenraum bereits oberhalb des Gebälkes der Pfeilerkolonnaden sowie oberhalb eines darauf folgenden breiten Bandes mit einer Reihung aus blaugrünen Läufern wieder schließen.⁴²¹³ Die Rundschilde der beiden Reihen laufen diagonal in den Malgrund hinein, wobei sie unten und oben durch einen Streifen begrenzt werden, dessen Ausrichtung ebenfalls eine gleitsymmetrische Verschiebung der rosafarbenen unteren Kolonnade darstellt. Die bedeutet, dass sowohl die Rundschilde als auch die beiden sie flankierenden Streifen fest in die dekorative Struktur der mittleren und oberen Dekorzone in den beiden mittleren Interkolumnien eingebunden sind. Als Dekorzone wird jeweils ein Bereich abgedeckt, der um das rotfarbene horizontale Gesims der beiden mittleren Interkolumnien herum liegt, wodurch die oberste Dekorzone in den beiden äußeren Interkolumnien tiefer ansetzt als in den drei dazwischenliegenden Interkolumnien. Dies erscheint nur konsequent, da die unterste Zone in diesen Dekorbereichen ebenfalls eine geringere Höhe besitzt als die unteren Zonen der beiden sich zur Mitte hin anschließenden Interkolumnien. Mit der diagonalen Reihung der Rundschilde wird die Oberwand für den Betrachter geschlossen⁴²¹⁴ und auch in dem darüberliegenden braunfarbenen Streifen nicht mehr geöffnet. Aufgrund der Ausbildung einer monochromen Fläche, die als geschlossener Wandbereich gelesen werden kann, korrespondiert in den beiden äußeren Interkolumnien jeweils die oberste Dekorzone mit der untersten, wohingegen die Wand in der dazwischenliegenden Zone weit geöffnet wird. Untersucht man das Dekor sämtlicher Dekorbereiche dieser Wand in Bezug auf das Moment des Öffnens und des Schließens, so fällt auf, dass die drei unterschiedlichen Dekorbereiche sehr heterogen aufgebaut sind. Wie bereits dargelegt, wird im zentralen Interkolumnium, das nur über zwei Zonen bzw. über zwei Register⁴²¹⁵ verfügt, in

⁴²¹³ Die blaugrüne Farbe der Quader reduziert aufgrund der Farbkombination von Grün und Blau im Auge des Betrachters sowohl den darstellenden Farbwert von Grün als auch den darstellenden Farbwert von Blau in diesem Bereich, da er beide Farben in der Funktion ihres farblichen Eigenwertes präsentiert.

⁴²¹⁴ Dies erinnert an das Dekor der Oberwand auf der Westwand im Atrium [Raum 7]. Doch lässt der schlechte Erhaltungszustand im Atrium keine Aussage darüber zu, wie dieser Dekorbereich in der unteren Zone gestaltet war.

⁴²¹⁵ Da sich in den Analysen der vorherigen Abschnitte herausgestellt hat, dass eine naturalistische Deutung den Dekoren des zweiten Stil wenig angemessen ist, wird von nun an und in den folgenden Analysen der Terminus Register für die Bezeichnung der unterschiedlichen Wandzonen verwendet, um das Artifizielle der Dekore hervorzuheben.

beiden Registern die Malfläche mit einem blauen Grund unterlegt, bzw. die Wandfläche geöffnet. In den beiden sich anschließenden Dekorbereichen ist das untere Register geschlossen, wohingegen die beiden oberen Register geöffnet sind und antithetische architektonische Strukturen enthalten, wobei die architektonische Struktur im oberen Register eine farbliche und gleitsymmetrische Variante der architektonischen Struktur im unteren Register darstellt. In den beiden äußeren Interkolumnien ist das niedrige unterste Register geschlossen. Darüber, im hohen zweiten Register wird mit weiten Durchbrüchen geöffnet und im dritten Register, das auf der Höhe des Türsturzes im zentralen Joch ansetzt, wird die gesamte Oberwand wieder geschlossen. Die geöffneten Bereiche nehmen also von außen nach innen zu und diese zunehmende Öffnung wird dem Betrachter mit Hilfe einer Zunahme der Farbe Blau verdeutlicht.⁴²¹⁶ Die größte zusammenhängende blaue Fläche findet sich unterhalb der Bogenform im oberen Register des zentralen Interkolumniums. So unterstreichen Farbigkeit, die Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Struktur sowie der Gebrauch der auffälligen Kreisform die Bedeutung des zentralen Interkolumniums für den Betrachter.⁴²¹⁷

Insgesamt betrachtet zeichnet sich dieses Dekor zum einen durch eine konsequente Einbeziehung naturalistisch dargestellter Lebewesen und Objekte in das Dekor aus. Zum anderen bricht eine noch weitgehend konsequente architektonische Rahmung, die selbst das Dekor im Atrium noch besitzt, ab und stattdessen wird die Wand fast patchworkartig in unterschiedliche Kompartimente unterteilt. Deren Korrespondenzen entstehen weniger aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten rahmenden Struktur, sondern eher aufgrund farblicher und struktureller Beziehungen, die sich mit Hilfe von analogen Reihungen und antithetischen Entsprechungen konstituieren sowie aufgrund farblicher Korrespondenzen oder diskreter farblicher Differenzierungen. Im Rahmen sämtlicher Relationen dominiert eine ornamentale, lediglich an symmetrische Strukturen gebundene Willkür, die aufgrund ihrer Befähigung, sich selber die Regeln zu geben, nur noch in wenigen Fällen auf die Gesetze der natürlichen Welt Rücksicht zu nehmen scheint.⁴²¹⁸

⁴²¹⁶ Das Künstliche der Farbe wird dem Betrachter hingegen durch die beiden blaugrundigen Klapptafelbilder in der oberen Dekorzone der beiden mittleren Interkolumnien vor Augen geführt.

⁴²¹⁷ Wie schon im Dekor des Atriums und im Dekor von Raum 14 sind es die Kreisformen bzw. deren Derivate, die im Auge des Betrachters zu einer Dominanz des zentralen Interkolumniums beitragen. Im Gegensatz zu den beiden anderen Dekoren ist die Kreisform in diesem Dekor in ihrer vollständigen Form nicht ausgebildet. Jedoch wird häufig auf sie angespielt. So zeigen sie Nähe zur Kreisform: die Zylinderform des Rundaltars, der Greifenkessel sowie die beiden Reihen mit den elliptisch verkürzten Rundschilden. Die reinste Kreisform, jedoch nur unvollständig, bietet der halbkreisförmige Bogen im zentralen Joch.

⁴²¹⁸ So können monumentale architektonische Strukturen wie Streichholzkästchen aufeinander gesetzt werden, wohingegen ein gelänger Dreifuß über zwei Dekorzonen hinweg in den Himmel hineinzuragen scheint.

7.1.2.1.4.1.4. Das Dekor der Ostwand in Raum 23⁴²¹⁹

Eine neue Dominanz der Farbe findet sich auch im Dekor der Rückwand⁴²²⁰ von Raum 23. Zwischen hellen Pilastern, die am Fußboden ansetzen und das Dekor der Wandfläche insgesamt vertikal rahmen, entwickelt sich über einer durchgehenden, aus drei Streifen in den Farben Gold, Braun und Grün bestehenden Sockelzone eine zusammenhängende bühnenähnliche Struktur, die –zusammen mit den beiden flankierenden Pilastern – durch vier Säulen vertikal in fünf Dekorbereiche gegliedert wird.⁴²²¹ Die beiden äußeren Dekorbereiche sind durch einen Rücksprung, der etwa in Höhe der vertikalen Mittelachse erfolgt, noch einmal in zwei etwa gleich große Paneele unterteilt.

Die vier Säulen, von denen die beiden äußeren kanneliert, die beiden inneren hingegen bossiert sind, erreichen mit ihren Kapitellen nicht den horizontalen Abschluss der Oberwand, sondern bilden ihr Gebälk bereits aus, als erst Dreiviertel der gesamten Wandhöhe erreicht sind. Lediglich der Akroter des dreieckförmigen Volutengiebels über dem horizontalen Gebälkabschnitt, der von den beiden bossierten Säulen⁴²²² im zentralen Dekorbereich getragen wird, berührt mit seiner Spitze die horizontale Begrenzung der Oberwand.⁴²²³ Jede der vier Säulen steht auf einem niedrigen Podest. Hinter den beiden äußeren Säulen befindet sich, jeweils zusammen mit der Säule auf einem Podest, dessen begrenzende Linien, leicht diagonal zur vertikalen Mittelachse der Wand hin ausgerichtet, in den Grund hineinlaufen, der in dieser Dekorationsphase übliche Pfeiler, der jeweils im Verbund mit der davorstehenden Säule einen verkröpften Gebälkabschnitt konstituiert. Die beiden verkröpften Gebälke, die analog zu den Podesten ausgerichtet sind, münden in ein horizontal durchlaufendes, tiefer im Malgrund verortetes Gebälk ein.

Ist die Verbindung zwischen einer Säule und einem im Hintergrund flankierenden Pfeiler auf einem gemeinsamen Podest und mit einem gemeinsam getragenen Gebälk in den Dekoren des

⁴²¹⁹ Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, Taf. 154; siehe dazu ein Detail bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 156-157; siehe dazu auch: Alfonso de Franciscis, *Die pompejanischen Wandmalereien von Oplontis*, Recklinghausen 1975, S. 43 Abb. 27.

⁴²²⁰ Siehe dazu auch die Abbildung bei: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, Taf. 55.

⁴²²¹ Da sich die gesamte architektonische Struktur am Rande des obersten grünen Streifens der Sockelzone entwickelt, fungiert dieser Streifen gleichzeitig als Podium.

⁴²²² Ein alternierend lila- oder grünfarbener horizontal um die Säule herumlaufender Streifen setzt jeweils eine Bosse von der anderen Bosse ab; siehe die Abbildung eines Details bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 157.

⁴²²³ Die Ausbildung eines zentralen Ädikula-Motivs findet sich zum ersten Mal in diesem Dekor; siehe dazu auch: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, S. 166.

zweiten Stils nichts Ungewöhnliches, so ist es der Aufbau des zentralen Dekorbereichs zwischen den beiden flankierenden bossierten Säulen umso mehr. Zwar stehen auch die beiden bossierten Säulen auf einem Podest und konstituieren sich in Verbindung mit dem horizontalen Gebälk und dem bekrönenden Volutengiebel zu einem Ädikula-Motiv, mithin zu einem architektonischen Motiv. Doch der Eindruck, dass es sich bei dieser Konstruktion um eine architektonische Struktur handelt, täuscht das Auge des Betrachters nur im ersten Augenblick. Dann machen sich die malerischen Komponenten dieses Dekorbereichs bemerkbar.⁴²²⁴ So ist – analog zu den seitlichen Dekorbereichen – die Fläche fast bis zur halben Höhe der Wand mit rot umrandeten hochoblongen Orthostatenplatten geschlossen. Bereits durch die drei rot umrandeten Orthostaten des zentralen Dekorbereichs, zwei seitliche braunfarbene und eine zentrale grünfarbene wird die architektonische Struktur des Ädikula-Motivs destruiert. Dies geschieht dadurch, dass die beiden seitlichen braunfarbenen Orthostaten, die diagonal verkürzt auf die vertikale Mittelachse zulaufen, einfach beim Erreichen der fiktiven Rückwand der Ädikula wie ein Blatt Papier umknicken, ohne dass eine Stütze oder eine Strukturierung der Rückwand in diesem Bereich sichtbar wird. Ein ähnliches Phänomen lässt sich auch oberhalb des breiten horizontalen Gesimses beobachten, das etwas höher als die horizontal begrenzenden Gesimse der Orthostatenzonen in den seitlichen Dekorbereichen liegt und zwischen zwei breiten goldfarbenen horizontalen Profilmotiven auf einem hellgrünen Band goldfarbene aufrecht laufende Voluten in einer Stützfunktion zeigt. In diesem Bereich bilden sich sowohl der rotgrundige Grund der Nische, der sich aus mehreren Reihen von Läufern zusammensetzt, als auch die rotgrundige, mit weißen Kassetten dekorierte Decke aus, ohne dass die rückwärtige Nischwand in irgendeiner Form gestützt wird.

Stattdessen steht auf jedem der beiden diagonal verkürzt dargestellten seitlichen Bereiche des Gesimses jeweils ein geöffnetes Klapptafelbild, dessen beide Flügel außen mit orangefarbener Farbe bedeckt sind. Die beiden Bildflächen zeigen vor einem hellblauen Grund jeweils eine aufrecht stehende bekleidete menschliche Figur.⁴²²⁵ Leicht seitlich versetzt zur vertikalen Mittelachse hat man eine Maske auf das Gesims gesetzt, die fast die gesamte Höhe der Nische oberhalb des Gesimses ausfüllt.⁴²²⁶

⁴²²⁴ Zu der intendierten Doppeldeutigkeit derartiger Vordergrundsarchitekturen siehe vor allem: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, S. 277.

⁴²²⁵ Dargestellt sind eine weibliche und eine männliche Figur, die sich in den Dekoren auf beiden gegenüberliegenden Raumseiten entsprechen.

⁴²²⁶ Das Verständnis der räumlichen Situation im Nischenbereich bereitet dem Betrachter Schwierigkeiten. Zunächst scheint ihm das Gesims direkt entlang der rückwärtigen Wand zu laufen, doch gleichzeitig erweckt auch die Maske den Anschein, als habe man sie hinter das Gesims versetzt. Durch diese unterschiedlichen Eindrücke entsteht eine changierende Wahrnehmung. Abgesehen von den formalen Schwierigkeiten wird diese auch durch den Einsatz der Farben verunklärt, denn sowohl die grüne Farbe auf der mittleren Orthostatenplatte als auch das

Die schmalen toskanischen Kapitelle der beiden bossierten Säulen, welche den zentralen Dekorbereich vertikal flankieren, tragen ein dreiteiliges Gebälk mit einem braunfarbenen horizontalen Friesband in der Mitte und einem vorkragenden Gesims, das mit einem Eierstab zum Volutengiebel hin abgeschlossen wird. Auf der hellroten Giebelfläche ist eine Rankenfrau eingesetzt, deren Voluten bis in die beiden unteren Ecken der Giebelfläche hineinlaufen. Jeweils die Figur eines geflügelten Greifs, dessen Körper in Ranken ausläuft, dient als seitlicher Akroter. Die Giebelspitze zwischen den beiden ausrollenden Voluten besetzt eine aufrecht stehende Palmette. Ähnlich filigrane zoomorph-vegetabile Mischwesen bevölkern als Akrotere – jeweils zusammen mit einer silberfarbenen Kylix – auch die Stirnseiten der beiden verköpften Gebälke über den kannelierten Säulen.⁴²²⁷

Die beiden Dekorbereiche, die sich beidseitig an das zentrale Ädikulamotiv anschließen, sind in Bezug auf die vertikale Mittelachse des zentralen Dekorbereichs weitgehend antithetisch zueinander ausgerichtet.⁴²²⁸ Farblich korrespondierend mit der Farbfläche der Nische in der Oberwand des zentralen Dekorbereichs ist auch die Oberfläche der zentralen Orthostatenplatte mit einer hellroten Farbe bedeckt, wohingegen die äußere seitliche, verkürzt dargestellte Orthostatenfläche den gleichen braunen Farbton wie die beiden seitlichen Orthostatenflächen im zentralen Dekorbereich zeigt, mithin sich mit diesen zu einer gleitsymmetrischen Reihung konstituiert.⁴²²⁹ Auch die Friesstreifen in den Gesimsen, die – wie bereits erwähnt – in den seitlichen Dekorbereichen etwas tiefer liegen als das Gesims im zentralen Dekorbereich, wirken durch einen analogen braunen Farbton auf den Betrachter als geschlossene Flächen.⁴²³⁰ Die aufgrund der tieferen Gesimse etwas breiteren mittleren Register, die sich zwischen den Gesimsen, den vertikal abschließenden Säulen sowie den dazugehörigen Abschnitten des horizontal durchlaufenden Gebälkes in den beiden seitlich vom zentralen Ädikula-Motiv liegenden Dekorbereichen konstituieren, werden vom Betrachter aufgrund der blauen Farbe im Hintergrund als Öffnungen des Malgrundes angesehen. Abgesehen von dem blauen Grund, der lediglich jeweils in dem oberen Quadranten vorhanden ist, der an den zentralen Dekorbereich anschließt, sind die beiden Register jeweils mit dem Ausschnitt einer Kolonnade besetzt, die

horizontal laufende grüne Band hinter den goldfarbenen Voluten innerhalb des Gesimses entwickeln eher als die roten Farbtöne einen darstellenden Farbwert und können daher als Öffnungen der Malfläche und dadurch zugleich als Tiefenraum gelesen werden.

⁴²²⁷ Nach Tybout handelt es sich bei diesen Akroterfiguren um Uräusschlangen, die in dieser Stilphase zuerst als Eckakrotere auftreten: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, S. 337.

⁴²²⁸ Der Bezug auf die zentrale Mittelachse wird durch die perspektivischen Verkürzungen in den korrespondierenden Bereichen der beiden Außenseiten noch mehr hervorgehoben.

⁴²²⁹ Diese Fläche wird im Bereich oberhalb des Gesimses in einem hellbraunen Farbton fortgeführt und kennzeichnet den Bereich, der sich zwischen der Säule und dem sie hinterfangenden Pfeiler konstituiert.

⁴²³⁰ Im Gegensatz zu dem grünen Grund im Friesband des zentralen Dekorbereichs.

diagonal von der inneren unteren zur äußeren oberen Ecke läuft. Auch in den beiden äußeren Dekorbereichen zeigt sich im analogen Register ein kleiner Ausschnitt dieser Kolonnade, und zwar jeweils in der oberen Ecke, welche an das soeben beschriebene mittlere Register des zentraler gelegenen Dekorbereichs anschließt. Oberhalb der mittleren Registerreihe, jeweils jenseits des verkröpften Gebälkes über der kannelierten Säule, läuft die Kolonnade jeweils steil in die äußere obere Ecke der Wand hinein.

Verfolgt der Betrachter hingegen umgekehrt den Verlauf der beiden Kolonnaden von oben nach unten, so erblickt er zwei von außen nach innen diagonal aufeinander zulaufende Kolonnaden, deren Kreuzungspunkt auf der zentralen vertikalen Mittelachse, im oberen Drittel der zentralen Orthostatenplatte liegt. Die beiden aufeinander zulaufenden Kolonnaden verbinden in ihrem Verlauf beidseitig der vertikalen Mittelachse jeweils drei unterschiedliche Register miteinander und sorgen gleichzeitig dafür, dass sich für den Betrachter hinter der bühnenähnlichen Struktur des Vordergrundes noch eine weitere Raumebene entwickelt. Gleichzeitig trennen diese Pseudoarchitekturen die bühnenähnliche Struktur des Vordergrundes vom hellblauen Hintergrund, indem sie sich selbst in den Mittelgrund hineinschieben. Bei diesem Vorgang handelt es sich um das gleiche Prinzip, das bereits im Dekor der beiden Langwände von Cubiculum M in Boscoreale angewandt wurde. Dort wurde das Motiv der Mauer jedoch nur in einer orthogonalen Ausrichtung über die Begrenzung eines Dekorbereichs hinweg fortgesetzt, im Dekor der Ostwand von Raum 23 hingegen läuft das Motiv diagonal über die Registergrenzen hinweg und bringt dadurch gleichzeitig einen Aspekt der Bewegung in das Dekor.⁴²³¹

In den beiden mittleren Registern der beiden Dekorbereiche, welche die zentrale Ädikula flankieren, ist jeweils vor der diagonal nach unten, zur vertikalen Mittelachse hin ziehenden Kolonnade eine goldfarbene Kanne⁴²³² eingestellt, deren Standmotiv durch den oberen Kontur eines bogenförmig herabhängenden braunfarbenen Tuchs verborgen ist. Dieses Tuch spannt sich jeweils zwischen der bossierten und der kannelierten Säule, doch woran es befestigt ist, bleibt dem Betrachter verborgen.⁴²³³ Die beiden Gefäße stehen – analog der Maske im mittleren Register des zentralen Bereichs – hinter dem horizontal abschließenden Gesims der Orthostatenzone, doch ihre Position wird im Auge des Betrachters durch zwei Sachverhalte verunklärt. Dies geschieht zum einen durch die rote Farbe des Orthostaten in den beiden unteren

⁴²³¹ In eingeschränkter Form, lediglich über ein Register hinweg, wurde dieses Verfahren bereits bei den oberen Kolonnaden in den oberen und mittleren Registern der beiden mittleren Interkolumnien von Oecus 15 angewandt.

⁴²³² Tybout weist darauf hin, dass die beiden Kannen, ebenso wie die beiden Kylikes, die als Akrotere auf den verkröpften Gebälken stehen, mit dem Trinken von Wein in Verbindung stehen und daher ein geeignetes Dekor für ein Triklinium darstellen: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, S. 363.

⁴²³³ Für den Betrachter hat es den Anschein, dass beide Befestigungen hinter den beiden Säulen verborgen sind.

Registern seitlich des zentralen Ädikula-Motivs, denn der intensive warme rote Farbton ist dafür verantwortlich, dass man die zentralen Orthostatenflächen in den beiden seitlichen Registern als näher befindlich an der Oberfläche der Wand wahrnimmt als die grüne Farbfläche des zentralen Orthostaten im unteren Register des zentralen Dekorbereichs. Gleichzeitig schiebt sich jedoch die zentrale Ädikula aufgrund der rotfarbenen Nische und dem Giebel im oberen Bereich sowie aufgrund der in den Raum hineinkragenden Bossen der beiden flankierenden Säulen in die vorderste Betrachtungsebene des Betrachters. Bei einer Bewertung dieses Changierens zwischen vorne und hinten fallen zunächst die beiden äußeren Dekorbereiche in der Wahrnehmung des Betrachters in die hinterste Ebene zurück. Dies liegt in erster Linie an den zurückhaltenden hellbraunen und dunkelbraunen Farbtönen, mit denen die Orthostaten in den beiden seitlichen Bereichen bedeckt sind.⁴²³⁴ Des Weiteren sorgt das Umknicken der Orthostatenzone jeweils zum flankierenden Pilaster hin, das sich wie eine schachtelartige Einbindung des Dekors der Ostwand an das Dekor der beiden anschließenden Wände ausnimmt, dass dieser Dekorbereich im Auge des Betrachters zunächst zurückzuweichen beginnt.⁴²³⁵ Auch in den beiden mittleren Registern erfasst das Auge zunächst dekorative Elemente, welche diese Tendenzen des Zurückweichens noch unterstützen. Dabei handelt es sich zum einen um ein breites grünfarbendes Band, welches jeweils diagonal von der inneren unteren Ecke zur äußeren oberen Ecke des Registers läuft. Dieses Band nimmt die grüne Farbe, welche die zentrale Orthostatenplatte im zentralen Dekorbereich bedeckt, wieder auf und wirkt als komplementäre Kontrastfarbe zu den warmen Rot- und Brauntönen kühl und damit in der räumlichen Verortung zurückgesetzt in die Tiefe des Malgrundes, wohingegen die Rottöne in der Wahrnehmung des Betrachters gleichsam an die Oberfläche der Wand gleiten. Darüber hinaus sorgt auch jeweils der Teil der Kolonnade, der – analog dem grünen Streifen – diagonal von der oberen, außen gelegenen Ecke zur unteren, innen gelegenen Ecke läuft, dafür, dass dieses Register als in den Malgrund hineinlaufend – und damit als vom Betrachter zurückweichend wahrgenommen wird.⁴²³⁶ Dieser Wahrnehmung steht jedoch eine andere entgegen, die durch ein rotfarbendes Gesims entsteht, das von der Mitte der unteren horizontalen Begrenzung des Registers jeweils bis zur äußeren vertikalen Begrenzung läuft, wo es etwa ein Drittel der Registerhöhe einnimmt. Dieses Gesims wird jeweils als Fortsetzung des Gesimses,

⁴²³⁴ Darüber hinaus sind auch die Paneele im hellbraunen Bereich so gestaltet, dass sie auf den Betrachter wie eingetieft wirken.

⁴²³⁵ Dafür sorgt auch die ausgesparte Zone auf dem grünfarbenen Streifen der Sockelzone, die gerade in diesem zurückweichenden Bereich als Podium wahrgenommen wird.

⁴²³⁶ Auch Tybout löst sich im Kontext diese Dekors von gebauten Vorlagen und geht stattdessen davon aus, dass eine *malerisch optimale Flächeneinteilung* bestimmend war: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae*. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, Amsterdam 1989, S. 305.

welches die Orthostatenzone auf der jeweilig sich anschließenden Langwand oben horizontal abschließt, und daher als eine Vernetzung zwischen dem Dekor der Rückwand und der beiden Langwände wahrgenommen. Einem direkten Anschluss widersetzt sich jedoch jeweils ein Fenster⁴²³⁷, das jeweils im umgeklappten äußeren Bereich über die gesamte Höhe und Breite des mittleren Registers eingefügt wurde.⁴²³⁸

Insgesamt betrachtet zeigt dieses Dekor Tendenzen, die es eher mit den Dekoren der späten Phase des zweiten Stils verbindet als mit denen der frühen Phase. Formal gehört dazu die Abkopplung der architektonischen Motive von einer stringenten tektonischen Struktur, die in den frühen Dekoren noch von einer umfassenden dekorativen Rahmung unterstützt wurde. Es ist vermutlich dieser Aspekt des Abkoppelns bzw. der Dekonstruktion des architektonisch motivierten Dekors von der tektonischen Struktur des Wandaufbaus, der – abgesehen von den Maskendarstellungen⁴²³⁹ – dazu geführt hat, dieses Dekor als ein Derivat der Kulissenmalerei zu bezeichnen und damit in Beziehung zu realen Theaterdekorationen zu setzen, von denen jedoch nur Beschreibungen überliefert sind.⁴²⁴⁰ Doch lässt sich das Dekor auf der Ostwand von Raum 23, unabhängig von einer derartigen, letztlich hypothetischen Annahme, die nicht zu einer besseren Einordnung der Stilphasen beiträgt, stringent als eine Weiterentwicklung von dekorativen Strukturen begreifen, die sich in zeitlich früher entstandenen Dekoren entwickelten.

Dazu gehört die Ausbildung von Registern ebenso wie der Einsatz von gleitsymmetrischen Operationen bei miniaturisierten architektonischen – und damit ornamentalisierten Strukturen, wobei beide Verfahren in diesem Dekor kühner verwendet werden als in den bereits vorgestellten Dekoren der frühen Phase des zweiten Stils. Da man darüber hinaus die gleitsymmetrischen Operationen stets antithetisch in Bezug auf die vertikale Mittelachse des Dekorbereichs insgesamt durchführt, wird durch einen vermehrten Einsatz derartiger Operationen auch der Bereich um die vertikale Mittelachse herum verstärkt. Gleichzeitig erleichtern gleitsymmetrische Operationen eine Staffelung des Dekors nicht nur von unten nach oben bzw.

⁴²³⁷ Dieses Fenster lässt sich auch als geöffnete Türklappe lesen, wobei diese Klappe dann der Tür im darunterliegenden Register zugeordnet werden müsste; siehe dazu: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae*. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, Amsterdam 1989, S. 205, S. 211.

⁴²³⁸ Dieses Umbiegen, das in den Untersuchungen zu dieser Stilphase als *Seitenhalle* gedeutet wird, tritt nur in einigen Dekoren der Stilphase II, Ic auf; siehe dazu vor allem: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae*. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, Amsterdam 1989, S. 304.

⁴²³⁹ In Bezug auf die Maskendarstellungen weist Tybout darauf hin, dass die Theatermaske seit dem 2. Jh. v. Chr. zum allgemein-dionysischen Dekorationstopos geworden war: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae*. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, Amsterdam 1989, S. 202.

⁴²⁴⁰ Zu den weiteren Wänden, die – abgesehen vom Dekor der Ostwand in Triclinium 23 – einer derartigen Malerei, entweder der Kulissenmalerei oder der Nachahmung von tatsächlichen Theaterprospekten zugeordnet werden, siehe vor allem: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae*. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, Amsterdam 1989, S. 98, S. 198ff.

umgekehrt, sondern auch von vorne nach hinten und sind daher der Ausbildung eines Mittelgrundes im zentralen Bereich förderlich. Dieser neu sich manifestierende Mittelgrund wird häufig von Figurendarstellungen besetzt, die in der neu ausgebildeten Fläche fest verankert wirken und zunehmend ein Eigengewicht gegenüber den ornamental gestalteten architektonischen Strukturen gewinnen.

Die Hervorhebung des Zentrums geschieht jedoch nicht nur durch unterschiedliche strukturelle Operationen, sondern auch durch eine konsequent durchgehaltene farbliche Gestaltung, die aufgrund eines hierarchischen Einsatzes von Farben ebenfalls zu einer Konzentration der dekorativen Komposition auf das Zentrum hin beiträgt. Die Akkumulation der Farbe Rot in den beiden Orthostatenzonen, welche die zentrale Orthostatenzone flankieren, sowie die Farbe Rot als Farbe des Hintergrundes der Nische im oberen Bereich der zentralen Ädikula – wobei Rot in beiden Fällen unabhängig von jeglichem darstellenden Wert eingesetzt wird – halten den Blick des Betrachters im dekorativen Zentrum fest. In diskreterer Weise lässt sich dies auch für den konsequenten Einsatz der komplementären Farbe Grün durchspielen. Die diagonal zur Mitte hin ausgerichteten grünfarbenen Flächen in den beiden mittleren Registern der beiden äußeren Dekorbereiche lenken den Blick des Betrachters zur Mitte und damit zur zentralen grünfarbenen Fläche in der Orthostatenzone hin. Doch die mit grüner Farbe bedeckten Flächen liefern sich mit den rotfarbenen Flächen keinen Agon, sondern sie ordnen sich aufgrund ihrer geringeren Leuchtkraft der Dominanz der roten Farbflächen unter, indem sie diese gewissermaßen flankieren. So ist es in erster Linie die Ornamentalisierung der architektonischen Strukturen sowie das Experimentieren und Kombinieren mit dem Eigenwert unterschiedlicher Farben, die zum einen zu einer stärkeren Ausbildung des zentralen Bereichs führen und es darüber hinaus dem Maler ermöglichen, diesen Bereich in unterschiedlichen Ebenen zu öffnen.

7.1.2.1.4.2. Zusammenfassung zu den Dekoren in der Villa in Oplontis

1. Die Umbildung von architektonischen Strukturen zu ornamentalen Modulen, die sich ansatzweise bereits in den Dekoren der Casa dei Grifi findet, ist in den Dekoren in der Villa in Oplontis weitgehend abgeschlossen, wie die zahlreichen gleitsymmetrischen, antithetischen und analog bilateralsymmetrischen Operationen zeigen, mit Hilfe derer die nun definitiv lediglich pseudoarchitektonischen Komponenten eingesetzt werden.
2. Mit der Destruktion der architektonischen Strukturen geht ein vermehrter Einsatz von leblosen, häufig kurvilinearen Objekten bzw. Gegenständen einher, deren Konstruktion sich über mehrere Register hinziehen kann. Derartige Motive machen dem Betrachter das Artifizielle dieser Konstruktion bewusster. Als typisches Beispiel für ein derartiges

Verfahren sei der Einsatz des Dreifußes im zentralen Dekorbereich von Oecus 15 genannt.

3. Abgesehen von dem Aspekt der Geschlossenheit, den diese Objekte besitzen und der sich antithetisch zu der Destruktion der architektonischen Strukturen verhält, sind es die dreidimensional vortäuschenden Qualitäten dieser Objekte, aufgrund derer sie zu wichtigen Fixpunkten in den unterschiedlichen Registern des Dekors werden und das Auge des Betrachter bei einer Verortung der einzelnen dekorativen Elemente in den unterschiedlichen Dekorebenen unterstützen.
4. Zwischen der changierenden Wahrnehmung von dreidimensional vorgetäuschten Objekten, seien es nun menschliche, tierische oder pflanzliche Figuren, finite tote Gegenstände oder miteinander verbundene pseudarchitektonische Module, vermitteln im Dekor der Villa in Oplontis vermehrt geflügelte, bilateralsymmetrische Rankenfiguren. Diese Rankenfiguren können sowohl in Beziehung zu unterschiedlichen symmetrischen Ebenen gesetzt werden als auch zwischen einem dreidimensionalen und einem zweidimensionalen Aspekt des Dekors vermitteln. Ihre ornamentalen Eigenschaften sind ein weiteres Indiz für die zunehmende Ornamentalisierung der architektonischen Strukturen, mit denen sie häufig eine enge Verbindung eingehen.
5. Abgesehen von den symmetrischen Operationen der nun pseudoarchitektonischen Module ist es vor allem der gezielte Einsatz von Farbkombinationen, die aufgrund ihrer farblichen Eigenschaften, d. h. aufgrund ihres farblichen Eigenwertes, zu einer Zentrierung des Dekors im Auge des Betrachters beitragen können.
6. Das gesteigerte Verständnis der römischen und kampanischen Wandmaler in Bezug auf die Wirkung von Farben, unabhängig von einem darstellenden Kontext, ist zum einen ein weiteres wichtiges Indiz für eine zunehmend dekorative Auffassung auch primär architektonischer Kontexte.
7. Zum anderen tragen Farbflächen, die wegen ihres farblichen Eigenwertes miteinander kombiniert werden, aufgrund der unterschiedlichen Flächen- und dreidimensionalen Tiefenwirkungen der einzelnen Farbtöne auch deutlich dazu bei, dass sich innerhalb des Malgrundes zwischen vorne und hinten eine neue Dimension, der Mittelgrund, ausbilden kann.
8. Diese Konstituierung des Mittelgrundes, dessen Anfänge auch durch die Staffelung von architektonischen Strukturen hervorgerufen wird, stellt in Bezug auf die Ausbildung eines Bildraumes eine wichtige Vorbedingung dar, da erst in einem Reservoir die

Figuren nicht wie im Fries gleichsam reliefartig an der Oberfläche fixiert bleiben oder in der Staffelung nach hinten weggleiten.

9. Zusammen mit der Konzentration der dekorativen Komposition auf das Zentrum der Wand⁴²⁴¹, die einhergeht mit einer konsequenten vertikalen und horizontalen Rahmung, stellt die Ausbildung eines Mittelgrundes die wichtigste Vorbedingung für die Genese des abendländischen Bildes dar. Festzuhalten bleibt, dass alle drei Komponenten in der römisch-kampanischen Wandmalerei entwickelt wurden.⁴²⁴²

7.1.2.2. Die Transformation verkleinerter und geometrisch ornamentalisierter architektonischer Strukturen in ein überwiegend vegetabil organisiertes Dekor und die dadurch heraufgesetzte Fähigkeit zur Integration einzelner Figuren und Bildfelder: die späte Phase des zweiten Stils [II, IIa-IIb]

7.1.2.2.1. Das Dekor im Haus des Augustus auf dem Palatin⁴²⁴³

Das sogenannte Haus des Augustus auf dem Palatin⁴²⁴⁴ wurde erst bei Grabungen durch Carettoni in den 1960er Jahren auf zwei Terrassen westlich des Apollo-Tempels, mit dem es durch eine Rampe verbunden ist, entdeckt.⁴²⁴⁵ Vermutlich erstreckte sich die kaiserliche Domus, zu der auch die Casa Livia gehört, jedoch wesentlich weiter bis zu dem Abhang, der zum Circus Maximus hin abfällt, und hätte in diesem Fall ca. 12000m² Wohnfläche umfasst.⁴²⁴⁶ Entstanden sein dürfte dieser Baukomplex kurz nach 36 v. Chr., als Augustus nach dem Sieg von Actium nach Rom zurückkehrte und Land auf dem Palatin erwarb, um einen Tempel für Apollon und sein Haus bauen zu können.⁴²⁴⁷ Die absolute Datierung wird durch den Stil der weitgehend

⁴²⁴¹ Dies kann durch korrespondierende dekorative Systeme auf den beiden flankierenden Wandflächen unterstützt werden. Im Zentrum derartig korrespondierender Systeme lassen sich daher auch die ersten großflächigen Wandbilder nachweisen.

⁴²⁴² In diesem Kontext ist auch die zunehmende Einbindung von landschaftlichen Elementen, die häufig Funktionen im Mittelgrund wahrnehmen, zu sehen.

⁴²⁴³ Zu dem Haus des Augustus siehe vor allem: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007; und: Gianfilippo Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983; siehe dazu auch: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 131ff.

⁴²⁴⁴ Der augusteische Baukomplex mit den Säulengängen und den Bibliotheken erstreckt sich über eine Front von 150m.

⁴²⁴⁵ Zur Topographie siehe vor allem: Ulrike Wulf, Nathalie André (ed.), *Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom: das Zentrum der römischen Welt und seine Bauten*, Mainz 2004, S. 6 Abb. 3.

⁴²⁴⁶ Siehe dazu vor allem: Maria Antonietta Tomei, *die Residenz des ersten Kaisers – Der Palatin in augusteischer Zeit*, in: Ulrike Wulf, Nathalie André (ed.), *Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom: das Zentrum der römischen Welt und seine Bauten*, Mainz 2004, S. 6-17.

⁴²⁴⁷ Nach Velleius Paterculus [2,81] u. a. begann Augustus nach 36 v. Chr. einige Häuser auf dem Palatin aufzukaufen, um auf diesem Gelände einen Tempel des Apollon zu errichten, dessen Einweihung 28 v. Chr. erfolgte. Siehe dazu auch: Gianfilippo Carettoni, *Die Wandmalereien im oberen Cubiculum des Augustushauses*, in: René Mathias Hofter (ed.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Mainz 1988, S. 287ff. Da das Haus auf den gleichen Substruktionen wie der Apollontempel steht und durch eine Rampe mit diesem verbunden ist, ist eine etwa gleichzeitige Entstehung wahrscheinlich.

erhaltenen Dekoren in sechs Räumen⁴²⁴⁸ auf der unteren Ebene⁴²⁴⁹ unterstützt, in denen sich zahlreiche der von Beyen für die Stilphase IIa herausgearbeiteten Elementen nachweisen lassen.⁴²⁵⁰ Diese Dekore unterscheiden sich sowohl von den kampanischen Dekoren – wie etwa den im vorherigen Abschnitt behandelten Dekoren in der Villa in Oplontis – als auch von den nur wenig später entstandenen Dekoren in der Villa Farnesina, deren Dekore im Anschluss an die Dekore in der Casa di Augusto behandelt werden sollen.

7.1.2.2.1.1. Das Dekor der Südwand in Raum 5, dem sogenannten Maskenzimmer⁴²⁵¹ [1961 ausgegraben]⁴²⁵²

Im Dekor der südlichen Langwand von Raum 5 in der Casa di Augusto kann das Auge des Betrachters eine weitere Destruktion des zentralen Ädikula-Motivs in Bezug auf seine Stringenz als architektonische Struktur, wie sie sich im Dekor von Raum 23 in der Villa in Oplontis andeutete, wahrnehmen und gleichzeitig die Umbildung dieses Motivs zur dekorativen Grundstruktur eines Wanddekors beobachten.⁴²⁵³ Vertikal wird das dekorative System dieser Wand durch das breite, von zwei bossierten Säulen und den dahinterstehenden Pfeilern aufgespannte zentrale Ädikula-Motiv sowie durch ein parallel dazu gesetztes weiteres doppeltes vertikales Stützensystem gegliedert, welches in den beiden seitlichen Dekorbereichen anstelle der Säulen die vertikale Strukturierung übernimmt. Auf ein weiteres, das gesamte Wanddekor flankierende Pilastersystem wurde verzichtet. Stattdessen grenzt eine grünfarbene Leiste, die oberhalb der Sockelzone ansetzt, die Wand von den beiden angrenzenden Wänden sowie die Wand zur Decke hin ab.

Sämtliche vertikale Stützen stehen auf einem hohen hellgrundigen Podium, dessen einzelne vorkragende oder zurückweichende Abschnitte sich an der Stellung der Stützen orientieren. Die darunterliegende durchgehende Sockelzone ist in einem unscheinbaren dunkelgrauen Farbton gehalten und entwickelt aufgrund dieses Farbtones keine dreidimensionalen Qualitäten im

⁴²⁴⁸ Siehe dazu: Gianfilippo Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983, S. 18f.

⁴²⁴⁹ Die Dekorationen der Räume im oberen Bereich, bei denen es sich vermutlich um Privaträume handelte, sind weitgehend verlorengegangen.

⁴²⁵⁰ Siehe dazu auch: Gianfilippo Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983; zur stilistischen Einordnung der Dekore in der Casa di Augusto siehe vor allem: Wolfgang Ehrhardt, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros*, Mainz 1987, S. 13.

⁴²⁵¹ Zur Diskussion, ob es sich bei der Rück- und Eingangswand im Maskenzimmer um ein *scaenarum frontes* handelt; siehe vor allem: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, S. 98ff., S. 199ff., S. 208ff. Nach Tybout weist keine der Wände Elemente auf, die sich exklusiv mit der Bühnendekoration verbinden lassen, selbst wenn die sieben Masken, die in das Dekor eingebunden sind, als zusätzliche Indizien das Dekor in die Sphäre einer Theaterdekoration rücken.

⁴²⁵² Siehe dazu die Abbildungen bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 20-28; und: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 134-135; siehe dazu auch: Gianfilippo Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983, S. 23ff. Farbtafeln E, F.

⁴²⁵³ Analoges gilt auch für das Dekor der korrespondierenden Wand.

Auge des Betrachters, sondern wird als neutrale Fläche wahrgenommen. Trotz der Orientierung der Podien an den Positionen der vertikalen Stützen treten diese eher filigran gliedernden und daher unauffälligen Strukturen hinter den rotfarbenen Flächen der beiden breiten, fast quadratischen Orthostaten zurück, welche die Fläche des zentralen Ädikula-Motivs flankieren. Unterbrochen wird dieser helle Rotton, den auch die beiden seitlichen, mit hochoblongen, jeweils eine Eintiefung vortäuschenden Paneelen verzierten Stützen tragen, durch den gelben Farbton des zentralen vertikalen Stützensystems, das sich jeweils aus einer schmalen bossierten Säule⁴²⁵⁴ und einem viereckigen Pfeiler zusammensetzt. Zwei horizontale Verstrebungen, von denen die untere etwas unterhalb des horizontal abschließenden Gesimses der Orthostatenzone sitzt, verbinden jeweils die runde und die eckige Stütze miteinander.⁴²⁵⁵ Abgesehen von den Verstrebungen kann der Blick des Betrachters ungehindert durch die Zone hindurch auf die beiden seitlich sich anschließenden Dekorbereiche gleiten, die sich jeweils an den gelbfarbenen Pfeiler anschließen, mithin gegenüber der zentralen Säulenstellung eine zurückgesetzte Position einnehmen. Über den schlecht erhaltenen graufarbenen Kapitellen der beiden zentralen Säulen sowie über den schmalen Scheiben der beiden Pfeiler, die im Hintergrund mit den Säulen korrespondieren, sitzt ein Gebälk mit einem rotfarbenen Architrav und einem hellgrünfarbenen Friesband.⁴²⁵⁶ Dessen Schmalseite ist frontal zum Betrachter hin ausgerichtet, wohingegen jeweils die Langseite, die sich zugleich als Innenwand des Ädikula-Motivs konstituiert, diagonal in den Malgrund hineinläuft. Hinter dem gelbfarbenen Pfeiler ändert sich die Farbgebung des Gebälks von einer rot-hellgrünen Zweifarbigkeit in einen lilafarbenen Ton, der nicht nur das Gebälk begrenzt, sondern auch als Wandzone die gesamte Länge des Pfeilers hinterfängt. Jeweils eine breite rotfarbene Platte, deren Rotton etwas dunkler gehalten ist als das Rot auf den beiden Orthostatenplatten, schließt das Gebälk nach oben hin ab. Auf jeder der dieser Platten liegt das Ende eines flachen Satteldaches auf, das sich darüberspannt.⁴²⁵⁷ Die Unterseite des Satteldaches wird von einer Kassettierung verziert. Bekrönt wird das Dach in der Position eines Mittelakroters durch ein aufrecht stehendes doppeltes Füllhorn. Als Eckakrotere dienen zwei antithetisch, mit dem Rücken zueinander ausgerichtete zoomorphe Rankenwesen, deren Fühler an ihren geneigten Köpfen bis zum Dach herabhängen.

⁴²⁵⁴ Zwischen zwei horizontal trennenden Abschnitten sitzt alternierend eine quadratische Bosse und eine Rosette.

⁴²⁵⁵ Bei genauerer Betrachtung ist festzustellen, dass auf der rechten Seite die untere Verstrebung um die Säule herumgelegt ist und so fixiert wird, wohingegen die obere Verstrebung lediglich zwischen der Säule und dem flankierenden Pfeiler interponiert ist.

⁴²⁵⁶ Jeweils auf der Stirnseite des Friesbandes sitzt ein reliefierter Skorpion.

⁴²⁵⁷ Siehe dazu insbesondere die Abbildung bei: Gianfilippo Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983, Abb. F; siehe dazu auch die Abbildung bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 21.

Innerhalb der Ädikula-Rahmung findet keine horizontale Unterteilung in Registern statt, sondern die hellgrundige Fläche, die direkt über einem schmalen violettfarbenen Streifen ansetzt, schließt sich zu einem hellen Malgrund für eine großformatige Darstellung mit landschaftlichen Komponenten.⁴²⁵⁸ Genau in der vertikalen Mittelachse des Bildfeldes sind mehrere Felsblöcke übereinander aufgetürmt. Über dem obersten Felsblock erhebt sich auf einer zylinderförmigen Basis ein hohes Steinmal⁴²⁵⁹, das die Form einer langgezogenen Spindel besitzt. Dieses Motiv, welches horizontal in regelmäßigen Abständen mit einer Einkerbung versehen ist, trägt in den dazwischenliegenden Flächen – analog den beiden gelbfarbenen Flächen der Säulen – quadratische Bossen und ist im unteren Teil seines Körpers mit einer Binde umwunden. An seinem oberen Ende bildet ein weit auskragender tellerförmiger Rand den Übergang vom Körper zu einer spitzenförmigen Bekrönung, die bis über den Ansatz des Gebälkes zum Dachfirst hinaufragt. Direkt unter den beiden Füllhörnern, deren Ansatz ebenfalls in Verbindung mit der Firstlinie steht, setzen zwei Girlanden an und laufen jeweils in einem weichen Bogen zu den beiden Seiten des Steinmals herab, bevor sie unterhalb des Gebälkansatzes zu beiden Seiten jeweils hinter der violettfarbenen Wandzone verschwinden.⁴²⁶⁰ An der Basis des Steinmals hängt ein Köcher und um die Basis herumgeführt ist eine weitere Girlande, die zu beiden Seiten des obersten Steinblocks herabläuft, bevor ihre beiden Enden auf dem untersten Steinblock liegenbleiben. An die rechte Seite des Steinmals ist eine Lanze gelehnt, deren Stab von der vertikalen Mittelachse diagonal nach rechts unten ausgerichtet ist und deren Lanzenspitze dicht vor der rechten unteren Ecke auf dem Steinboden aufsetzt. Links an der Basis ist ein Köcher angelehnt. Im oberen Teil wird das Steinmal von den Zweigen eines Baumes flankiert. Das Auge des Betrachters ist jedoch nicht in der Lage zu entscheiden, ob dieser Baum direkt hinter dem Steinmal steht oder noch hinter einer Mauer, deren oberer Kontur von links unten in einem weichen Bogen nach rechts oben verläuft. Die Mauer ist nicht mit den beiden vertikalen Bildrändern verbunden, sondern sie beginnt recht unvermittelt hinter einem Wacholderbaum, hinterfängt in ihrem mittleren Verlauf das Steinmal und hört dann ebenso abrupt wieder vor der rechten vertikalen Begrenzung auf. Dieses Verfahren erinnert an das Hinterfangen der bronzefarbenen Figur, ebenfalls durch eine Mauer, im Dekor der Rückwand von Cubiculum M. Doch die Verortung der Figur bzw. eines Objektes im Mittelgrund mit Hilfe einer Mauer wird im Dekor des Maskenzimmers nicht durch ein Verschließen des Vordergrundes komplettiert. Stattdessen wird das Steinmal lediglich auf den obersten von

⁴²⁵⁸ Siehe dazu die Abbildung bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 21.

⁴²⁵⁹ Dabei handelt es sich um einen Baitylos, ein anikonisches Kultmal des Apollo; siehe dazu auch: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 132.

⁴²⁶⁰ An jeder der beiden Girlanden hängt ein Kranz.

mehreren übereinanderliegenden Steinblöcken gesetzt und kann sich daher dem Betrachter aus einer größeren Höhe präsentieren.

Das im Mittelgrund positionierte Steinmal hindert den Blick des Betrachters, in die Tiefe zu schweifen; und die zum Teil latent vorhandene bilateralsymmetrische Valenz, die sich dadurch ausbildet, dass das Steinmal in der vertikalen Mittelachse steht, wird aufgrund der asymmetrischen Steinblöcke im Vordergrund sowie aufgrund der asymmetrischen, diagonal von links unten nach rechts oben ansteigenden Mauer zum Teil wieder reduziert. Gleichzeitig tragen jedoch die beiden weitgehend analog aufgebauten – und daher die bilateralsymmetrische Valenz der vertikalen Mittelachse wiederum stärkenden – seitlich sich anschließenden Dekorbereiche (2) zu einer Festigung der bilateralsymmetrischen Valenz bei. Im Gegensatz zum zentralen Ädikula-Motiv, dessen Fläche lediglich aus einem durchgehenden Bildfeld besteht, konstituieren sich die beiden seitlichen Dekorbereiche aus zwei Registern. Das untere besteht jeweils aus der bereits erwähnten, in einem kräftigen Rotton gehaltenen Orthostatenzone, die oben horizontal von einer weißgrundigen Frieszone abgeschlossen wird. In zartem Grün, einer Farbe, die auch das darüber gesetzte Gesims bedeckt, wurde mit leichtem Pinsel eine Reihung aus zwei unterschiedlichen vegetabilen Motiven auf den weißen Grund gesetzt.⁴²⁶¹ Über dem grünfarbenen Gesims⁴²⁶² erscheint jeweils der Kopf einer Maske bis zum Schulteransatz, und da die beiden Maskenköpfe sich deutlich voneinander unterscheiden, wird die bilateralsymmetrische Valenz in diesen Registern wieder herabgesetzt. Jeder der beiden Maskenköpfe befindet sich in einer Nische, die zur Außenseite und nach oben mit einer dunkelbraunen Farbfläche verschlossen ist, wohingegen sie auf der Seite zur zentralen Ädikula hin geöffnet ist und daher auch Licht von dieser Seite her einfällt. Das hellgrundige Paneel hinter dem Maskenkopf deutet zum einen eine Öffnung an und macht zum anderen aufgrund der analogen Farbe dem Betrachter deutlich, dass sich sowohl das zentrale Bildfeld als auch die beiden Paneele hinter den beiden Maskenköpfen auf einer gemeinsamen Ebene befinden müssten. Dies würde jedoch bedeuten, dass die beiden Nischen in den oberen Registern der beiden seitlichen Dekorbereiche keine Tiefenausdehnung besäßen, da die Vorderseiten der beiden Nischen erst hinter den gelbfarbenen Pfeilern, mithin auf einer Malebene mit dem Grund des zentralen Bildfeldes ansetzen. Da der Hintergrund des zentralen Bildfeldes aufgrund der Darstellungen der landschaftlichen

⁴²⁶¹ Dabei handelt es sich alternierend um eine Palmette und um eine Frucht, die sich durch Kleinigkeiten voneinander unterscheiden. Insbesondere die Palmette ist sehr frei gemalt und besteht aus einzelnen, unterschiedlich ausgerichteten Strichen, die locker nebeneinander gesetzt wurden; siehe dazu die Abbildung bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 27.

⁴²⁶² Die oberer horizontale Linie des grünfarbenen Gesimses ist mit einer Reihe aus unregelmäßigen Formen besetzt, die wirken, als wären sie auf den Malgrund gekleckst worden; siehe dazu das Detail bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 27.

Motive fest in das Bildfeld eingebunden ist und daher in der Wahrnehmung des Betrachters resistent gegen ein Changieren ist, schieben sich – wider jede faktische Plausibilität – die Konstruktionen der beiden seitlich flankierenden Dekorbereiche in der Wahrnehmung des Betrachters weiter nach vorn. Verstärkt wird dieses Changieren beim Ausbilden einer räumlichen Wahrnehmung durch eine Girlande, die jeweils über dem Maskenkopf befestigt ist und auf der Innenseite der Nische ein Stück senkrecht herabhängt. Auf der Außenseite der Nische hängt sie hingegen in einem weichen Bogen herab, bevor sie jeweils durch die braunfarbene Wand, die diesen Dekorbereich von dem nach außen folgenden trennt, gleichsam hindurchdringt und im folgenden Dekorbereich weiterläuft. Auch durch den Verlauf dieser Girlanden schieben sich die Maskenköpfe in der Wahrnehmung des Betrachters weiter in den Vordergrund, wohingegen die Girlande im zentralen Bildfeld, die vor der Spitze des Steinmals zu hängen scheint, die Darstellungen des Bildfeldes in der Wahrnehmung des Betrachters zurückschiebt.

Oberhalb der beiden Nischen sitzt ein dreiteiliges Gebälk mit einem goldfarbenen Friesband in der Mitte, das in einer Reihung alternierend in einem braunen Farbton ein Bukranion und eine über einer Doppelvolute sitzende Rosette zeigt.⁴²⁶³ Der obere horizontale Kontur des bekronenden braunfarbenen Gesimses, das mit analog farbigen filigranen Zacken verziert ist, befindet sich auf der Höhe des oberen horizontalen Abschlusses des Architravs der zentralen Ädikula. In der Mitte des Gesimses steht jeweils eine transparente Schale mit zwei Früchten und einigen Ähren, die zu beiden Seiten der beiden Früchte in die Schale mit eingesteckt sind. Die beiden äußeren Dekorbereiche (3) schließen sich nahtlos an die beiden mittleren Dekorbereiche (2) an, indem das Gebälk auf gleicher Höhe weiterläuft, jedoch nicht frontal zum Betrachter hin ausgerichtet, sondern zunächst jeweils mit einer diagonal verkürzten Auskragung nach vorn, zum Betrachter hin, bevor es wieder umknickt und parallel zur Grundlinie weiterläuft. Getragen werden die beiden baldachinartigen Vorkragungen jeweils durch zwei rotfarbene Stützen, die in mehrere hochoblonge Paneele unterteilt sind, zwischen denen jeweils ein quadratisches Paneel sitzt. Diese Paneele sind mit Rosetten verziert, wobei jeweils drei übereinandergestellte Rosetten ein hochoblonges Paneel schmücken, wohingegen jeweils eine Rosette in einem quadratischen Paneel eingestellt ist.⁴²⁶⁴ Der Bereich, der sich jeweils durch die diagonale Verschiebung der ersten rotfarbenen Stütze nach außen konstituiert, wird im Bereich der Orthostatenzone durch eine grünfarbene Fläche geschlossen. Analog zu den mittleren Dekorbereichen bleibt diese Zone im oberen Register geöffnet, sodass der Betrachter jeweils zur hellgrundigen Rückwand der vorbauähnlichen Struktur hindurchblicken kann. In jede der

⁴²⁶³ Siehe dazu die Abbildung eines Details bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 22.

⁴²⁶⁴ Siehe dazu die Abbildung eines Details bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 22.

beiden Rückwandzonen ist eine braunfarbene Tür⁴²⁶⁵ eingelassen, die aufgrund ihres braunen Farbtons das Auge des Betrachters aus der Tiefe des weißen Malgrundes wieder an die Oberfläche zurückleitet. Abgesehen von der Tür sorgen die weit nach vorne gesetzten roten Stützen dafür, dass die beiden Vorbauten⁴²⁶⁶, welche die beiden äußeren Dekorbereiche konstituieren, in der Wahrnehmung des Betrachters in der vordersten Ebene angesiedelt sind, zumal jeweils ein schräg nach außen ansteigendes Pultdach über dem Gesims des Vorbaus noch einmal für einen Moment der Bewegung in der Wahrnehmung des Betrachters sorgt.⁴²⁶⁷ In dem Zwickel, der sich zwischen dem Gesims und dem Pultdach ausbildet, besetzen unterschiedliche Figuren innerhalb der Struktur eines Frieses den grünfarbenen Grund. Als Eckakroter am Übergang vom mittleren (2) zum seitlichen Dekorbereich (3) fungiert jeweils eine aufrecht stehende⁴²⁶⁸ geflügelte männliche Rankenfigur, die zur zentralen Mittelachse hin ausgerichtet ist und sich aufgrund dieser Ausrichtung auch in Beziehung zu dem gegenüberstehenden zoomorphen Mischwesen setzt, welches die Ecke des Gesimses der zentralen Ädikula besetzt.⁴²⁶⁹

Der grüne Streifen, welcher das gesamte Dekor auf beiden Seiten vertikal sowie an der oberen horizontalen Seite begrenzt, bildet gleichzeitig den Rahmen für eine weißgrundige architektonische Struktur des Hintergrundes, die wie eine Negativform die rotfarbenen Strukturen des Vordergrundes umfängt. Architektonische Details wie Schattenbildung oder Kassettierungen sind in pastellfarbenen Farben angegeben. So werden hinter jeder Maske, welche jeweils in das obere Register der beiden mittleren Dekorbereiche (2) eingestellt ist, eine zarte vertikale Stütze sowie ein auf dieser Stütze liegendes Gebälk sichtbar. Jede der beiden Stützen wurde aus der Mittelachse des eigenen Registers herausgenommen und stattdessen näher zur zentralen Mittelachse des Dekors insgesamt eingestellt. Oberhalb dieser beiden Dekorbereiche (2) ist jeweils eine Kassettierung in einer zartbraunen Farbe unterhalb des grünen Streifens angegeben.

⁴²⁶⁵ Die Tür ist im oberen Bereich mit einem achtstrahligen Stern verziert, siehe dazu auch die Abbildung der vorherigen Anmerkung. Bei diesen beiden Türen handelt es sich um sehr späte Türdarstellungen. In der späten Stilphase des zweiten Stils finden sich keine Türdarstellungen mehr; siehe dazu auch: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae*. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, Amsterdam 1989, S. 261.

⁴²⁶⁶ Ein analoges dekoratives System mit Vorbauten wurde auch im Dekor der Ostwand eines Oecus in der spät-republikanischen Villa in Settefinestre/Toscana gefunden. Die Grabungskampanien für diese Villa fanden in den Jahren von 1976 bis 1981 statt; siehe dazu den Grabungsbericht von: Marietta de Vos et al. (ed.), *A Painted Oecus from Settefinestre (Toscany): Excavation, Conservation and Analysis*, in: Joan Liversidge (ed.), *Roman Wall Painting of the Western Empire*, British Archaeological Reports: International Series 140, Oxford 1982, S. 27 Abb. 1.9.

⁴²⁶⁷ Und diese Bewegung richtet sich zwar diagonal nach oben, jedoch nicht nach hinten.

⁴²⁶⁸ Das Stehmotiv drückt sich bei dieser Figur dadurch aus, dass die beiden mit den Spitzen zum Boden ausgerichteten Akanthusblätter, aus denen sich der Unterkörper sowie die beiden Beine der Rankenfigur konstituieren, mit der Spitze auf dem Pultdach stehen, während sich die Voluten zu beiden Seiten des Daches hin entrollen. In ihren beiden Händen hält die Figur einen waagrecht ausgerichteten Stab, an den ein Tuch geknüpft ist.

⁴²⁶⁹ Die beiden Mischwesen befinden sich nicht auf der gleichen Höhe, da das Gesims der zentralen Ädikula um einiges höher liegt als das Gesims des seitlichen Dekorbereiches (3). Doch die hochaufgerichtete Rankenfigur wirkt aufgrund ihrer aufrechten Haltung dennoch höher.

Diese sorgen im Auge des Betrachters dafür, dass die darunterliegenden Dekorbereiche (2), deren Konstruktion in den beiden unteren Registern nach vorne, auf den Betrachter zu ausgerichtet ist, im obersten Register gleichsam in den Hintergrund eingetieft werden, wohingegen der Dekorbereich mit der zentralen Ädikula – und damit auch das zentrale Bildfeld – sich in der Wahrnehmung des Betrachters wieder nach vorne schiebt. An den beiden Wandecken hat es für den Betrachter den Anschein, als binde man die beiden äußeren (3) der fünf Dekorbereiche in die reale Wand ein, da eine horizontale Frieszone, die jeweils etwa in Höhe des Türsturzes ansetzt, die rotfarbene Stütze über einer dunkler verschatteten Wandzone mit dem vertikal rahmenden grünen Band verbindet. Dieses Band stellt gleichzeitig die Überleitung zu den Dekorbereichen der sich anschließenden Wand dar, wobei diese analog in eine weißgrundige Architektur eingebunden sind.

Die weiß- und hellgrau gemalten architektonischen Strukturen im Hintergrund stimmen das Auge des Betrachters darauf ein, dass sich die rote Ädikula gleichsam von der Wand ablösen lässt, wobei jedoch das Bildfeld aufgrund des hellen Grundes gleichzeitig auf der weißen Wand zu verharren scheint. Dieser Ablösungsprozess der rotfarbenen dekorativen Elemente im Vordergrund⁴²⁷⁰ verleiht ihnen eine intendierte Doppeldeutigkeit als Verbindungsglied zwischen dem realen Raum, in dem der Betrachter steht, und einem vorgetäuschten Raum. Die Grenzen des letzteren können vom Auge des Betrachters nicht mehr erfasst werden können, da der Malgrund selbst sich in eine fiktive architektonische Struktur verwandelt hat, hinter die nicht mehr geblickt werden kann.⁴²⁷¹ Es ist nicht mehr die blaue Farbe des Grundes, die sich darstellend als Himmel deuten lässt, sondern die Farbe Weiß, die ohne eindeutigen figural darstellenden Kontext keinen darstellenden Farbwert annehmen kann. Daher enthebt sie sich als großflächige Farbe im Hintergrund das Dekor jeglicher eindeutigen ikonographischen Deutung und ist darüber hinaus auch dafür verantwortlich, dass die unterschiedlichen Raumebenen des Dekors im Auge des Betrachters allmählich zu verschwimmen beginnen und sich zu einem Dekor zusammensetzen, das letztlich von derartigen fiktiven Raumbezügen frei ist. Damit sind die jegliche Analogien des Dekors zu einer Innen- oder Außenfassade verschwunden und die Oberfläche der Wand als plane Fläche konstituiert sich zum eigentlichen Träger des Dekors.

⁴²⁷⁰ Aufgrund der kulissenhaften Gruppierung der einzelnen Elemente zu einem nicht mehr als gebaut denkbaren Ganzen wird häufig der bühnenhafte Charakter dieses Dekors betont, doch hat Tybout zu Recht darauf hingewiesen, dass sämtliche Elemente auch ohne Verbindung zu hellenistischen Theaterdekorationen ausgebildet werden konnten; siehe dazu: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, S. 211f.

⁴²⁷¹ Tybout spricht in diesem Zusammenhang von einem *irrealen Kompositionscharakter*: Rolf A. Tybout, *Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, S. 277.

Auch in Bezug auf die Farbgebung präsentiert das gesamte Dekor des Maskenzimmers als neuartige Einstimmung auf eine Hauptfarbe, die in diesem Fall die Farbe Rot, in Verbindung mit einem abgedunkelten bräunlich-violetten Rotton einnimmt. Die beiden nahtlos ineinander übergehenden Rottöne werden diskret von einem gedämpften Goldton sowie von einem zarten, pastellfarbenen Grünton flankiert. Aufgrund der hellgrundigen Strukturen im Hintergrund schweben die kräftigen rotfarbenen Farbflächen gleichsam an der Oberfläche des Dekors und bilden sich im Auge des Betrachters zu einer soliden teppichartig gebreiteten Dekorfläche aus, die nur in ihrer dunklen Abschattierungen begrenzte dreidimensionale Kompartimente vor-täuscht. Lediglich die beiden bossierten goldfarbenen Säulen, welche die zentrale Ädikula stützen, fingieren noch vollständig dreidimensionale Objekte. Stellt man sich die Frage nach dem Anteil des Darstellungs- bzw. des Eigenwertes der eingesetzten Farben, so fällt auf, dass sich in diesem Dekor kein eindeutig darstellender Farbwert findet, obwohl die Farbkombination Rot und Gold an die traditionelle Königsikonographie erinnert⁴²⁷², in der die Farbe Rot als Darstellung von Purpur und die Farbe Gold als Darstellung des Metalls Gold verwendet wird. Doch gibt es in diesem Dekor keinerlei Anhaltspunkte dafür, dass die beiden Farben dieses Dekors so gelesen werden sollten. Selbst bei einer intendierten engen Verbindung zwischen der Darstellung des Apolloheiligtums im zentralen Bildfeld und den übrigen Dekorbereichen ließe sich zwar die Farbe Gold in Verbindung zu Apollo bringen, die Farbe Rot hingegen nicht.⁴²⁷³ Dieses Dekor zeichnet sich also dadurch aus, dass die Farbkombinationen lediglich aufgrund des farblichen Eigenwertes der einzelnen Farben bzw. aufgrund der Eigenschaften, die sie in ihren Relationen zueinander entwickeln, ausgewählt wurden.⁴²⁷⁴

7.1.2.2.1.2. Wichtige neue dekorative Elemente in Räumen des oberen Geschosses der Casa di Augusto

Im Gegensatz zu den vollständig rekonstruierbaren Dekoren in den Räumen im unteren Bereich der Casa di Augusto sind die Dekore der oberen Räume nur unvollständig erhalten. Da sich jedoch in diesen Dekoren einige neuartige dekorative Elemente finden, die für die Entwicklung der Dekore in der Folgezeit eine wichtige Rolle spielen, sollen diese Elemente und ihre jeweiligen noch vorhandenen dekorativen Kontexte kurz zur Sprache kommen.

⁴²⁷² Abgesehen von der klassischen Königsikonographie können die beiden Farben auch für den großen Reichtum des Besitzers – aufgrund des materiellen Wertes von Gold und Purpur – stehen.

⁴²⁷³ Lediglich in der ägyptischen Ikonographie trägt der Sonnengott Re eine rote Sonnenscheibe.

⁴²⁷⁴ Ob eine Anspielung an die östlich geprägte königliche Ikonographie erwünscht war, erscheint ebenfalls fraglich, wenn man bedenkt, mit welcher Vehemenz Augustus in dieser Zeit einer eventuellen Ausbildung eines römischen Königtums gegenüberstand.

7.1.2.2.1.2.1. Das Motiv des stilisierten Akanthusblatt-Kranzes als ein grundlegendes ornamentales Modul für das Dekor in Raum 15, dem oberen Cubiculum⁴²⁷⁵

7.1.2.2.1.2.1.1. Die Destruktion der architektonischen Struktur der Säule durch Vegetabilisierung und gleichzeitige Ornamentalisierung in Raum 15, dem oberen Cubiculum⁴²⁷⁶

Eine weitergehende Destruktion von Säulen aufgrund einer Vegetabilisierung, einem Verfahren, das mit den vegetabilen Verzierungen der Säulen in den Dekoren der Villen in Boscoreale und Oplontis beginnt, wird im Dekor des oberen Cubiculum der Casa di Augusto fortgesetzt. Insbesondere der Blattkranz aus Akanthusblättern, ein vegetables Motiv, welches oberhalb der Säulenbasis den Säulenschaft umhüllt, erfährt im Dekor des oberen Cubiculum in der Casa di Augusto zunächst eine Weiterentwicklung im Sinne einer zunehmenden Vegetabilisierung. In den vorherigen Dekoren fand es sich sowohl am unteren Ansatz der Verzierungen auf den Säulen im Dekor von Cubiculum M in der Villa in Boscoreale als auch auf einigen Säulen im Dekor des Atriums in der Villa in Oplontis. In Raum 15 der Casa Augusti schmücken jeweils die vordere von zwei kannelierten Doppelsäulen, die zusammen ein diagonal zum Grund hin ausgerichtetes Gebälk tragen, oberhalb ihrer Basis drei übereinander gesetzte Kränze aus Akanthusblättern. Als weitere vegetabilisierte Basis verwendet man einen um 180 Grad gedrehten Kalathos, dessen kelchartig erweiterter oberer Blattkranz mit den Spitzen zum Boden hin ausgerichtet ist.⁴²⁷⁷ Darüber, durch einen breiten Anulus abgetrennt, sitzt eine schmale, ebenfalls mit einem Kranz aus Akanthusblättern verzierte Säulentrommel, wobei die Blattspitzen dieser Trommel nach oben hin ausgerichtet sind. Betrachtet man diesen Dekorbereich kopfunter oder stellt man ihn sich auf den Kopf gestellt vor, so lassen sich der Kalathos als Kapitell und die Säulentrommel, die sich nun unter dem Kalathos befindet, als Halsansatz der Säule lesen. In diesem dekorativen Bereich werden also nicht nur die ornamentalen Verzierungen, die Akanthusblatt-Kränze, sondern auch die zugrunde liegenden architektonischen Elemente quasi auf den Kopf gestellt und damit zugleich ornamentalisiert. Die beiden Einfügungen, insbesondere die Ausrichtung der unteren, demonstrieren dem Betrachter das wenig Tektonische, Absurde dieser Säulengestaltung.

⁴²⁷⁵ Die Maße des quadratischen Raumes sind: 3,50 x 3,50m. Auch die Höhe des tonnengewölbten Raumes beträgt am Scheitelpunkt 3,50m; siehe dazu: Gianfilippo Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983, S. 60.

⁴²⁷⁶ Siehe dazu insbesondere die Abbildungen bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 36-55; siehe dazu auch: Gianfilippo Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983, S. 66 Taf. 18, S. 68-89 Abb. 10, S. 70-72 Taf. 19-21.

⁴²⁷⁷ Siehe dazu die Abbildung bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 41.

Der natürlichen Ordnung des Oben und Unten widersetzt sich jedoch nicht nur die architektonische Struktur der Säule, sondern auch die vegetabil-organische Struktur des Dekors. Letzere wird aufgrund der Ausrichtung der Akanthusblatt-Kränze auf dem Kalathos, die – im Gegensatz zu den beiden darüberliegenden Akanthusblatt-Kränzen – zum Boden hin, und damit in einer Richtung, die dem natürlichen Pflanzenwachstum entgegengesetzt ausgerichtet ist, ad absurdum geführt. Motivisch wiederholen sich diese kelchartigen Kränze, in denen die einzelnen Zacken der Akanthusblätter in Form einer Stilisierung wieder zu einem geschlossenen Kontur zusammengeführt wurden, im oberen Schaftbereich der Säule selbst sowie im Bereich des Gebälkes. Dort bedecken sie in positiver und negativer Reliefform die Stirnseite des mintfarbenen Frieses und als negative Reliefform das Gesims. Als vorgetäuschte dreidimensionale Form konstituieren sie sich zu rosafarbenen vegetabilen Akroterfiguren. Die korinthischen Kapitelle der Säulen entziehen sich hingegen einer derartigen Umformung, sie entsprechen dem üblichen Schema.

7.1.2.2.1.2.1.2. Der stilisierte Akanthusblatt-Kranz zur Konstituierung von Gefäßen und Kandelabern

Abgesehen von der häufigen Einbindung von kelchförmigen Akanthusblatt-Kränzen im Kontext von korinthischen und kompositen Säulen sowie deren zugehörigen Gebälken dient dieses Motiv auch als ornamentales Modul, welches der Ausbildung von originär metallischen Objekten wie Situlae und Kandelabern zugrunde liegt. So stehen auf den Gesimsen, welche die Orthostatenzonen nach oben hin horizontal abschließen, Situlae, die sich aus drei dicht übereinandergelegten Akanthusblatt-Kränzen konstituieren, welche an der Basis des Vasenkörpers von einem kurzen Fuß unterstützt werden, der ebenfalls die Form eines umgekehrten Kalathos bzw. eines umgekehrten Akanthusblatt-Kranzes annimmt.⁴²⁷⁸ Lediglich der Deckel und der bogenförmige Henkel zeigen noch metallischen Charakter, ein Eindruck, der jedoch auf den beiden Seiten durch vegetabile Ranken sofort wieder abgeschwächt wird.⁴²⁷⁹ Andere Gefäße hingegen sind weniger vegetabilisiert als die Situlae und besitzen lediglich eine oder mehrere Manschetten, die jeweils aus einem Kranz aus Akanthusblättern bestehen.⁴²⁸⁰

⁴²⁷⁸ Siehe dazu die Abbildung bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 40. Carettoni schreibt diesen Motiven aufgrund der Blattkränze einen kultischen Charakter zu: Gianfilippo Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983, S. 75. Dazu wäre anzumerken, dass die häufige Verwendung dieses Motivs, das auch in kleinerem Format in die Frieße eingebettet ist, gegen den religiösen Charakter des Motivs in diesem Kontext spricht. Wie Grabar in seiner Untersuchung zur Ornamentik angemerkt hat, ist der dekorative Charakter eines Motivs umso höher anzusetzen je häufiger es in einem begrenzten dekorativen Kontext Verwendung findet; siehe dazu: Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992, S. 230.

⁴²⁷⁹ Auch die Blüte, die sich in einem rotgrundigen Paneel neben der Pyxis im Dekor der Oberwand auf der Nordseite des Raumes befindet, zeigt über zwei Voluten, die eine Kelchform tragen, einen Kranz von Akanthusblättern.

⁴²⁸⁰ Siehe dazu die Abbildung einer Kanne, die ebenfalls auf dem oberen horizontal abschließenden Gesims der Nordwand steht, bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 44. Der Henkel der Kanne ist

Für die Konstruktion von vegetabilisierten Kandelabern, die auf den Gesimsen der Oberwand auf den beiden Schmalseiten des oberen Cubiculum stehen, in schwarzgrundige Felder eingestellt sind und trotz ihres ornamentalen Charakters einen Teil des oberen horizontal abschließenden Gebälkes zu tragen scheinen, nutzt man – abgesehen von einem invers gestellten Akanthusblatt-Kranz als Basis⁴²⁸¹ – auch die Supraposition von Blüten und weiteren Blattkränzen. Eine zusätzliche Vegetabilisierung entsteht durch das Auslaufen der beiden seitlichen Akanthusblätter aus dem untersten Blattkranz in Ranken, die sich wieder aufwärts wenden und – meist bilateralsymmetrisch zur Mittelachse orientiert – am Ende zu Blütenformen einrollen.⁴²⁸²

7.1.2.2.1.2.1.3. Die Bedeutung des stilisierten Akanthusblatt-Kranzes bei der Gestaltung der Friese

Eine weitgehendere dekorative Aufgabe als in den bisher behandelten Dekoren erhalten die unterschiedlichen Friese im Dekor des oberen Cubiculum in der Casa di Augusto. Abgesehen von den üblichen Friesen unter dem horizontal abschließenden Gesims oberhalb der Orthostatenzone und den Friesen, welche in die Gebälke der Ädikulen sowie in die Gebälke der Oberwand integriert sind, werden im oberen Cubiculum der Casa di Augusto – abgesehen von den rahmenden Streifen – zusätzlich noch Friese eingesetzt, um die einzelnen Paneele voneinander abzutrennen. Die Friese können umlaufend sein⁴²⁸³, aber es finden sich auch Friese, die bei jedem Richtungswechsel neu einsetzen.⁴²⁸⁴ Dabei ist die Verbindung der einzelnen Motive untereinander je nach der Ausrichtung des Frieses unterschiedlich. In horizontal ausgerichteten Friesen werden die einzelnen Motive in der Regel durch *arcaded stems* miteinander verbunden, in vertikal ausgerichteten hingegen durch einfache Supraposition der einzelnen Motive. Abgesehen von den bereits erwähnten Positionen von Friesen in diesem Dekor finden sich Pa-

mit einem Uräus geschmückt. Caretoni sieht in dieser Kanne aufgrund der Uräusschlange eine Hervorhebung der Symbolik des Isis-Kultes: Gianfilippo Caretoni, Das Haus des Augustus auf dem Palatin, Mainz 1983, S. 75.

⁴²⁸¹ Eine derartige Konstruktion ist analog der Konstitution der unteren Partie in den Rankenfiguren sowie analog dem Dekor des umgekehrten Kalathos, der als Basis der vegetabilisierten Säulen im Dekor des oberen Cubiculum dient. Siehe dazu die Abbildung der schematisierten Zeichnung eines vegetabilisierten Kandelabers auf der Rückwand des oberen Cubiculum bei: Gianfilippo Caretoni, Das Haus des Augustus auf dem Palatin, Mainz 1983, S. 68 Abb. 10; siehe dazu auch die Abbildung der dementsprechenden Ecke des Raumes bei: Irene Iacopi, La casa di Augusto: le pitture, Mailand 2007, S. 38.

⁴²⁸² Selbst die Konturen der Giebel können sich vegetabilisieren, wenngleich die architektonische Form noch weitgehend eingehalten wird, ein Phänomen, das sich in wesentlich schwächerer Ausprägung bereits im Giebelbereich des zentralen Tors im Dekor von Triclinium 14 in der Villa in Oplontis findet.

⁴²⁸³ Siehe dazu die Abbildung der Rückwand des oberen Cubiculum, in der die breiten hochoblongen roten Orthostatenplatten von den schmalen weißen Orthostatenplatten durch einen schwarzgrundigen Fries mit einer Reihung von vegetabilen Motiven abgetrennt werden: Irene Iacopi, La casa di Augusto: le pitture, Mailand 2007, S. 36.

⁴²⁸⁴ Siehe dazu die Abbildung des Dekors der Südwand im oberen Cubiculum bei: Irene Iacopi, La casa di Augusto: le pitture, Mailand 2007, S. 43.

neele mit wesentlich großformatigeren Friesen im zentralen Dekorbereich oberhalb des Ädikula-Motivs⁴²⁸⁵ sowie – in etwas kleinerer Ausführung – in den seitlichen Dekorbereichen oberhalb der Paneele, in die jeweils einzelne großformatigere dekorative Motive wie vegetabile Kandelaber eingestellt sind.

Das wichtigste dekorative Motiv dieser Friese ist die Lotosblüte, mit der zugleich aufgrund der Fähigkeit zu einer Reihung durch *arcaded stems* die Möglichkeit einer engen Bindung der einzelnen Motive aneinander gegeben ist. Dabei sind die Kelche der zahlreichen Lotosblüten, welche die Friese im Dekor des oberen Cubiculum füllen, stets als stilisierte Akanthusblatt-Kränze dargestellt, was diesem Dekor insgesamt, jedoch insbesondere den Friesen, formal eine große Einheitlichkeit verleiht. Die starken formalen Korrespondenzen sowie die Fähigkeit zu engen Bindungen aufgrund der *arcaded stems* scheinen die Wandmaler andererseits dazu ermutigt zu haben, zwischen den einzelnen analogen Motiven kleinformatige figural gegenständliche Motive einzubinden, die sich in den früheren Wanddekoren lediglich in großformatigen Kontexten fanden. Die zum Teil kristallin anmutenden Motive – wie z. B. die Obelisken – werden mit Voluten versehen und erhalten dadurch die Fähigkeit zu einer direkten Anbindung an die *arcaded stems*, sodass eine analoge Friesreihung entsteht.⁴²⁸⁶ Sowohl die geringe Größe als auch die hohe Anzahl von Obelisken innerhalb einer Reihung reduziert die Bedeutung dieses Motivs, doch gleichzeitig vermag die Einbettung unterschiedlicher gegenständlicher Motive in feste vegetabilisierte Friesstrukturen und damit in ein regelmäßiges, sich wiederholendes System den Betrachter darauf hinweisen, dass diesen Motiven – abgesehen von ihrem dekorativen Aspekt – auch eine inhaltliche Bedeutung zukommt. Das ikonographische Missverhältnis, welches zwischen einem Obelisken oder – wobei diese Differenz geringer anzusetzen ist – zwischen einer Situla und den alternierenden vegetabilen Motiven vorhanden ist, wird durch deren formale Korrespondenz zum größten Teil wieder aufgefangen, und dadurch entsteht trotz ikonographischer Diskrepanzen ein formal homogenes Dekor. Strukturell gemeinsam ist beiden Motivgruppen, dass sie ein eindeutig definiertes Unten und Oben besitzen⁴²⁸⁷, eine Eigenschaft,

⁴²⁸⁵ Siehe dazu die Abbildung des Dekors der Nordwand im oberen Cubiculum bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 37.

⁴²⁸⁶ Siehe dazu die Abbildung eines Frieses, der alternierend geflügelte Obelisken mit kelchförmigen Blüten, verbunden durch *arcaded stems*, zeigt, bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 44; siehe dazu auch die Abbildung einer schematisierten Zeichnung dieses Frieses bei: Gianfilippo Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983, S. 76 Abb. 12.

⁴²⁸⁷ Die Ausbildung eines definierten Unten und Oben gilt für die vegetabilisierten Kandelaber ebenso wie für die hybriden Rankenwesen und erklärt, warum eine Verbindung zwischen einer Ranke und einer menschlichen oder tierischen Figur dem Betrachter weniger Schwierigkeiten bereitet, als es die Verbindung zwischen einer menschlichen Figur und einem Quadrat täte. Denn sowohl die Figur als auch das Akanthusblatt besitzen in ihrer natürlichen Form diese Ausrichtung.

die den Gliedern von rein ornamentalen Friesen, wie z. B. den einzelnen Ösen eines Flechtbandes, fehlt. Der strukturell nach wie vor vorhandene Primat des figural darstellenden Aspekts gegenüber dem rein ornamentalen drückt sich in der Struktur der umlaufenden Friese im Dekor des oberen Cubiculum auch darin aus, dass die natürliche Ausrichtung der Motive im gesamten Umlauf einer Motiv-Reihung um ein Paneel herum auch respektiert wird. Dies äußert sich darin, dass man derartige Motive eines Frieses bei einem Richtungswechsel weder zur Seite kippt oder gar auf den Kopf stellt, sondern innerhalb einer Supraposition verwendet.

7.1.2.2.1.2.2. Die Farbgestaltung des Dekors

Aufgrund des flächendeckenden Einsatzes nur weniger unterschiedlicher vegetabiler Motive wie den Akanthusblatt-Kränzen oder den Lotosblüten und den Lotoknospen, wobei die beiden Letzteren meist in Verbindung mit dem ornamentalen Modul der *arcaded stems* auftreten, kann man von zahlreichen stark vegetabilisierten Dekorbereichen sprechen. Doch diese bestechen nicht durch eine naturalistische Farbgebung mit Farbtönen, die bevorzugt aufgrund ihres darstellenden Farbwertes eingesetzt werden, sondern durch das Zusammenspiel der farblichen Eigenwerte kühler Pastellfarben in Rosa und Hellgrün sowie durch ein perlfarbenedes Weiß, das durch unterschiedliche Abschattierungen entweder in ein leuchtendes glänzendes Weiß oder in ein kühles Grau übergehen kann. So besitzt z. B. der unterste Blattkelch eines finiten Kandelabersystems, welches als Akroter jeweils über der Stirnseite der beiden Säulen des Ädikulamotivs thronet, einen zarten rosa Farbton, wohingegen der darüberliegende mittlere Akanthusblatt-Kranz einen graugrünen Farbton zeigt. Die beiden flankierenden Rankensysteme tragen alternierend farbige Abschnitte in den Farben Grau, Graugrün und Violett.⁴²⁸⁸ Diese kühlen Farbtöne in den dekorativen Systemen, zu denen auch die großformatigeren vegetabilisierten Kandelabermotive, die sowohl als Akrotere als auch als Einzelmotive in den Paneelen der Oberwand⁴²⁸⁹ eingesetzt werden, zu rechnen sind, stehen zum einen in Kontrast zu der schwarzen Farbe des Hintergrundes in den Friesbändern und in den meisten Paneelen, die von finiten kompositen Motiven besetzt sind; zum anderen erfahren sie selbst die Wirkung des stärksten Kontrastes, d. h. einen Gegensatz zwischen Schwarz und Weiß, da die Paneele in der Oberwand, in die einzelne vegetabile Motive eingestellt werden, alternierend einen schwarzen

⁴²⁸⁸ Siehe dazu die Abbildung des rechten Kandelabermotivs auf der Rückwand des oberen Cubiculum bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 39; eine Beschreibung der Farben findet sich auch bei: Gianfilippo Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983, S. 73. Zu diesen Farben gesellt sich mitunter auch ein Himmelblau.

⁴²⁸⁹ In den weißgrundigen Paneelen finden sich, abgesehen von den vegetabilisierten Kandelabermotiven, auch kleinformatige Landschaftsvignetten; siehe dazu die Beschreibung bei: Gianfilippo Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983, S. 74.

und einen weißen Grund tragen.⁴²⁹⁰ Das alternierend schwarz- oder weißgrundige Farbsystem mit den zarten Pastellfarben steht seinerseits in einer starken Spannung zu den kräftigen Rottönen der Orthostatenzone auf den beiden Langwänden sowie zu den breiten hochoblongen rotfarbenen Orthostaten auf der Rückwand des Raumes. An letzterer Wand alternieren die breiten rotfarbenen Orthostaten mit schmalen weißfarbenen Orthostaten. Die drei wichtigen Hintergrundfarben – Rot, Weiß und Schwarz – präludivieren im Auge des Betrachters bereits im Bereich der schwarzgrundigen Sockelzone⁴²⁹¹, die mit einem linearen geometrischen Raster-system in den Farben Rot, Weiß und Gelb netzartig bedeckt ist.⁴²⁹² Die vierte Hintergrundfarbe, ein goldgelber Farbton, wird als Flächenfarbe erst im Bereich der Oberwand eingesetzt, tritt jedoch bereits als Farbband eines breiten, mit einem vorgetäuschten Zahnfries verzierten Gsimmses oberhalb der Sockelzone in Erscheinung.

Der leuchtend rote Farbton der mit grünen Streifen und mit schwarzgrundigen, pastellfarbene Figuren tragenden Friesbändern gerahmten breiten hochoblongen rotfarbenen Orthostaten schließt die seitlichen Dekorabschnitte auf den Wänden und lenkt den Blick des Betrachters auf das Bildfeld in der zentralen Ädikula.

7.1.2.2.1.2.3. Die Gliederung von Wänden und Decke

Die Dekore der frühen Phase des zweiten Stils zeichnen sich in Bezug auf ihre Struktur dadurch aus, dass die Dekore der einzelnen Wände, insbesondere die Dekore der Rückwand, von den Dekoren der beiden seitlich sich anschließenden Langwänden strukturell meist stark voneinander abweichen. Die Dekore im oberen Cubiculum der Casa di Augusto hingegen besitzen eine analoge Struktur, die lediglich in Bezug auf die Ein- oder Zweifarbigkeit der Orthostatenzone sowie in Bezug auf die Ausbildung der Giebelform der zentralen Ädikulen einige formale und farbliche Unterschiede aufweist.⁴²⁹³

7.1.2.2.1.2.3.1. Der Aufbau der zentralen Ädikula und ihre Beziehung zu den anderen Dekorbereichen der Wand

Im Gegensatz zum Dekor des Maskenzimmers, in dem die Ädikula –trotz aller changierenden Effekte in der Wahrnehmung des Betrachters – noch fest in die flächendeckende Struktur des Dekors eingebunden ist, wird die Ädikula in den Wanddekoren des oberen Cubiculum deutlich

⁴²⁹⁰ Im Gegensatz zu dem schwarzen Grund, in dem aufgrund der schwarzen Kontrastfarbe die Leuchtkraft der einzelnen Pastellfarbtöne zum Tragen kommt, verschmelzen auf dem weißen Grund die einzelnen Pastellfarben zu einer zarten hellfarbigen Komposition.

⁴²⁹¹ Die Sockelzone besitzt eine Höhe von ca. 0,70m: Gianfilippo Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983, S. 67.

⁴²⁹² Die Verflechtung von roten und weißen rechteckigen und quadratischen Feldern wird von gelben Linien begrenzt; siehe dazu auch: Gianfilippo Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983, S. 67.

⁴²⁹³ Siehe dazu die Abbildungen bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 36-37.

vom restlichen Dekor abgetrennt. Dies geschieht zunächst dadurch, dass keines ihrer architektonischen bzw. pseudoarchitektonischen Glieder⁴²⁹⁴ mehr in die Struktur des restlichen Wanddekors eingebunden ist.⁴²⁹⁵ Die fehlende formale Integration äußert sich zunächst im Auge des Betrachters als ein Unvermögen, die rahmenden Formen der Ädikula in eine Korrespondenz zu den Strukturen der übrigen Dekorbereiche bringen zu können.⁴²⁹⁶ Des Weiteren nimmt das Ädikula-Motiv in der Wahrnehmung des Betrachters aufgrund des Fehlens einer analogen bzw. korrespondierenden farblichen Gestaltung der Rahmenform der Ädikula in Bezug auf die Farbgestaltung der übrigen Dekorbereiche eine dominante Position gegenüber den seitlichen Strukturen des Dekors ein. Darüber hinaus sorgen sowohl die beiden flankierenden Säulen als auch mitunter ein dreieckförmiger Giebel dafür, dass sich im Auge des Betrachters die Ausbildung einer vertikalen Mittelachse in diesem Bereich zunächst zur Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz verstärkt. Diese Fixierung auf ein Zentrum veranlasst ihn, näherzutreten und die großformatigen Darstellungen, welche die von den Ädikulen gerahmten Bildfelder⁴²⁹⁷ zeigen, zu betrachten.

7.1.2.2.1.2.3.2. Die Struktur der stuckierten Decke⁴²⁹⁸

Im Gegensatz zu den erhaltenen vollständig stuckierten und daher in der Regel weißfarbenen Deckendekoren aus der frühen zweiten Stilphase, die nur gelegentlich geringe polychrome

⁴²⁹⁴ Der Begriff „pseudarchitektonisch“ wurde deshalb in diesem Kontext gewählt, da auch die Säulen der Ädikula mit Manschetten aus Akanthusblättern versehen sind und daher als vegetabilisiert zu betrachten sind.

⁴²⁹⁵ So besitzt die Ädikula ein eigenes Podest, das in einem gehörigen Abstand von den übrigen vertikalen Gliedern des Dekors auf dem Podium der Sockelzone separat steht, dabei fast bis an den vorderen Rand des Podiums vorstößt und höher ist als der Ansatz der Orthostatenzone. Darüber hinaus unterscheidet sich das Dekor ihrer beiden Säulen vom Dekor der übrigen Säulen des Dekors, wobei sich diese Unterscheidung jedoch auch bereits in früheren Dekoren findet. Auch der obere Abschluss der Ädikula, der Giebel, schließt weder mit der horizontalen Begrenzung der Mittelwand noch mit der horizontalen Begrenzung der Oberwand ab, sondern liegt stets irgendwo dazwischen.

⁴²⁹⁶ Selbst wenn seitlich flankierende Doppelsäulen mit Gebälk vorhanden sind, so orientieren sich weder die Basen der Säulen noch die Höhen der Gebälke an den analogen Strukturen der Ädikula; siehe dazu die Abbildung der zentralen Ädikula im Dekor der Nordwand bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 37.

⁴²⁹⁷ Leider sind die Bildfelder nur schlecht erhalten, doch scheinen sich auf dem Bildfeld der Ädikula der Südwand im Vordergrund großformatige Darstellungen menschlicher Figuren befunden zu haben. Im Bildfeld der Ädikula der Nordwand sind hingegen einige landschaftliche Elemente erhalten.

⁴²⁹⁸ Siehe dazu auch: Gianfilippo Carettoni, *Die Wandmalereien im oberen Cubiculum des Augustushauses*, in: René Mathias Hoffer (ed.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Mainz 1988, S. 287ff.

Anteile aufgrund bemalter stuckierter Kompartimente besaßen⁴²⁹⁹, zeichnet sich diese vollständig dekorierte tonnengewölbte Decke⁴³⁰⁰ – etwa die Hälfte⁴³⁰¹ fand man als Fragmente⁴³⁰² – dadurch aus, dass fein stuckierte und rein bemalte Bereiche alternieren. Gemeinsam in eine geometrische Rasterform integriert⁴³⁰³ fügen sie sich zu einer geschlossenen Komposition zusammen. Gegliedert ist das Deckendekor in vier analoge Sektoren, die um ein zentrales Tondo herum angeordnet sind.⁴³⁰⁴ Abgesehen von der Kreisform, die zweimal – als rahmendes [1,50m Durchmesser] und als zentrales [0,60m Durchmesser] Tondo die Deckenmitte dominiert, bestimmen quadratische und rechteckige Felder das Dekor.⁴³⁰⁵

Vom zentralen Tondo sind nur noch die Reste von zwei Figuren erhalten, von denen eine geflügelt war.⁴³⁰⁶ Die vier hochoblongen hellgrundigen Rechtecke enthalten jeweils ein vegetabilisiertes Kandelabermotiv, dessen Basis aus einer weiblichen Rankenfigur besteht, die jeweils mit den Füßen bzw. mit dem aus Blättern und Ranken bestehenden Unterkörper nach unten – zum Boden hin – ausgerichtet ist.⁴³⁰⁷ Abgesehen von weiß stuckierten Kompartimenten⁴³⁰⁸, die

⁴²⁹⁹ Vgl. dazu z. B. das Deckendekor in Raum 2 in der Casa die Grifi; siehe dazu: Roger Ling, *Stucco Decoration in Pre-Augustan Italy*, in: Roger Ling, *Stucco and Painting in Roman Italy*, Aldershot 1999.

⁴³⁰⁰ Die Tonnengewölbung war in Gußmauerwerk durchgeführt worden; siehe dazu: Gianfilippo Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983, S. 81.

⁴³⁰¹ Von den beiden Lünettendekoren sind hingegen nur noch wenige Fragmente erhalten; siehe dazu die Abbildung der Rückwand des oberen Cubiculum bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 47. In einem rot umrandeten hellgrundigen Feld scheint zumindest eine geflügelte weibliche Figur dargestellt gewesen zu sein.

⁴³⁰² Gianfilippo Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983, S. 81.

⁴³⁰³ Siehe dazu die Abbildung einer Zeichnung des Deckenschemas bei: Gianfilippo Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983, S. 82 Abb. 16.

⁴³⁰⁴ Siehe dazu die Abbildung bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 48.

⁴³⁰⁵ Das zentrale Tondo ist in ein Quadrat eingebettet und dieses wiederum in zwei ineinander verschachtelte Rechtecke, deren Ecken jeweils an die äußere Kreisform stoßen. Stets der Bereich der beiden Rechtecke, der aus dem Quadrat herausragt, lässt sich in drei Quadrate unterteilen. Jeweils das mittlere der drei Quadrate wird jedoch wiederum zu einem hochoblongen Rechteck gelängt, das aus der äußeren Kreisfläche herausragt und dabei eine Quadratfläche durchbricht, welche die große Kreisfläche in sich birgt. Zwischen dem Umfang des äußeren Kreises und dem Quadrat bilden sich vier dreieckförmige Zwickel aus. Diese Zwickel lassen die vier hochoblongen Rechtecke hinter sich und münden schließlich in ein größeres Quadrat, dessen Fläche um die Seitenlänge erweitert ist, welche stets der Strecke der vier hochoblongen Rechtecke entspricht, die sie noch innerhalb dieses Quadrates zurücklegen. Die vier hochoblongen Rechtecke teilen die vier Seiten des größeren Quadrates jeweils in zwei Teile. Die schmalen Flächen, die sich zwischen dem inneren und äußeren Quadrat ausbilden, werden mit Hilfe der hochoblongen Rechtecke jeweils in drei Kompartimente unterteilt, zwei flankierende Quadrate und ein queroblonges Rechteck in der Mitte, dessen Fläche zwei Flächen der kleinen Quadrate entspricht. Auch das äußere Quadrat wird noch einmal eingeschlossen, und zwar in ein Rechteck, dessen Seite der Seitenlänge des Raumes entspricht. Noch einmal werden in diesem äußeren Bereich die beiden Langseiten in ein analoges System mit flankierenden Quadraten und dazwischen gesetzten Rechtecken unterteilt. Die beiden Schmalseiten bleiben hingegen intakt.

⁴³⁰⁶ Siehe dazu die Abbildung dieses Details bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 51. Die Rankenfigur hat ihre Arme über ihren Kopf erhoben und hält mit beiden Händen eine Blüte, deren Blütenkern auf ihrem Scheitel aufliegt. Aus dieser Blüte entwickeln sich noch die Stiele von drei weiteren, übereinandergestellten Blüten.

⁴³⁰⁷ Siehe dazu die Abbildung dieses Details bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 50.

⁴³⁰⁸ Stuckiert sind die kleineren quadratischen Kompartimente, in die jeweils eine stuckierte Blüte, die von einer kreisförmigen Ranke umgeben ist, eingestellt ist; siehe dazu die Abbildung bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 50.

mit lesbischen Kymatien und einem Eierstab gerahmt sind, finden sich in den gemalten Kompartimenten unterschiedliche Hintergrundfarben, deren Intensität in den einzelnen Kompartimenten vom inneren zum äußeren Deckenbereich hin zunimmt. So tragen die vier dreieckförmigen Kompartimente, die sich zwischen dem äußeren Kreis und zweiten Quadrat konstituieren, einen hellen, rosafarbenen Grund.⁴³⁰⁹ Die länglichen Kompartimente im äußeren Bereich hingegen nehmen die schwarze Hintergrundfarbe der Wandpaneele wieder auf, und auch die Rahmungen der quadratischen Kompartimente im äußeren Deckenbereich zeigen einen violetten oder kräftigen himmelblauen Farbton.⁴³¹⁰ Doch geht man einem direkten Aufeinanderprallen der unterschiedlichen Farben aus dem Wege, indem man die dazwischenliegenden Paneele lediglich mit einem rautenförmigen stuckierten Netz überzieht.

Sowohl die aufeinander abgestimmte Farbgestaltung als auch eine strukturelle Korrespondenz zwischen den eingestellten Motiven und den geometrischen Rahmungen führt im Auge des Betrachters dazu, dass dieses Dekor trotz des Reichtums an Motiven als sehr ausgewogen wahrgenommen wird.⁴³¹¹ Dabei nimmt die Intensität des Dekors von innen nach außen zu, sodass sich die größte und am abwechslungsreichsten gestaltete Figurengruppe in den Friesen der beiden Schmalseiten befindet, einem Bereich, in dem die Figuren auch am leichtesten vom Betrachter wahrgenommen werden können. Die beiden Friese, die – soweit der Erhaltungszustand ein Urteil zulässt – in sich bilateralsymmetrisch aufgebaut und dabei antithetisch zueinander ausgerichtet sind, zeichnen sich dadurch aus, dass zwischen mythologischen Figuren wie den geflügelten Viktoren, den zu Rankenfiguren verwandelten geflügelten Eroten sowie der

⁴³⁰⁹ Siehe dazu die Abbildung eines Fragmentes bei: Gianfilippo Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983, S. 91 Y₄. Aus dem Kern einer Blüte entwickelt sich ein lotusblütenähnlicher Blattkranz, über dem sich zwei Voluten öffnen, die eine Palmette mit Blättern alternierend in Rot und Grün flankieren. Auf dem rautenförmigen mittleren Blatt steht ein Stiel mit drei weiteren, dicht aufeinanderfolgenden Blüten. Aus zwei Stielen, die sich aus dem Kern der untersten Blüte heraus entwickeln, öffnet sich jeweils eine kelchförmige Blüte und aus dieser wiederum ein Stiel, der sich jeweils in dem sich anschließenden Zwickel des dreieckförmigen Feldes zunächst zu einer Spirale entfaltet, bevor es sich wieder zu einer kreisrunden Blüte einrollt. Die vier kleineren dreieckförmigen Kompartimente um das zentrale Tondo herum sind mit kräftiger roter Farbe ausgemalt. Dadurch wird die rote Farbe, die als Hintergrundfarbe im Wandbereich die dominanteste Farbe darstellt, im Deckenbereich noch einmal aufgenommen.

⁴³¹⁰ Siehe dazu die Abbildung dieser Details bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 54-55. Die vegetabilen Friese in den farbigen Rahmungen besitzen unterschiedliche symmetrische Valenzen. Die Lotosknospen-Lotosblüten-Friese in den violettfarbenen Rahmungen zeigen die archaische Form der Verbindung durch *arcaded stems* und verfügen daher lediglich über einer Reihung von bilateralsymmetrische Valenzen; siehe dazu die Abbildung eines Fragmentes bei: Gianfilippo Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983, S. 90 Y_{1,2}. Die Blütenfriese auf den blaufarbenen Rahmungen hingegen zeigen einzelne rotationssymmetrische Blütenmotive sowie zwei antithetisch zueinander ausgerichtete Lotosblüten, die – abgesehen von einer rotationssymmetrischen Valenz – auch vertikal- und horizontalsymmetrisch sind. Darüber hinaus werden einzelne horizontal ausgerichtete Trichterblütenmotive dazwischengesetzt, die lediglich eine gleitsymmetrische Reihung bilden, sich jedoch nicht zu einem finiten rotationssymmetrischen Motiv zusammenschließen; siehe dazu die Abbildung dieses Details bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 55.

⁴³¹¹ So setzt man in die quadratischen Felder finite rotationssymmetrische Motive ein oder wählt für die Füllungen der Zwickel Kandelabermotive, deren Basen jeweils von der Ecke ausgehen und sich von dort diagonal in den Zwickel hinein entfalten.

zentralen Blattmaske⁴³¹² der Kontakt zueinander jeweils in antithetischer Ausrichtung über ein vegetabilisiertes Kandelabermotiv erfolgt.⁴³¹³ Bei den seitlich von der vertikalen Mittelachse angeordneten Figurengruppen bildet jeweils ein vertikal ausgerichtetes vegetabilisiertes Kandelabermotiv die vertikale Mittelachse. In der vertikalen Mittelachse des gesamten Friesbandes hingegen besetzt die Blattmaske diese Position und wird ihrerseits von zwei antithetisch zueinander ausgerichteten vegetabilisierten Kandelabermotiven flankiert. Abgesehen von den vertikal ausgerichteten vegetabilisierten Kandelabermotiven, welche die einzelnen antithetisch zueinander ausgerichteten Figuren voneinander trennen, finden sich auch horizontal ausgerichtete einzelne Blüten, welche die geflügelten Rankenfiguren in antithetischer Ausrichtung flankieren.⁴³¹⁴ Diese ausgesprochen ornamentale Anordnung der Blüten nimmt das ornamentale Modul des mittleren Bandes wieder auf, das horizontal die beiden breiten figural darstellenden Friesbänder flankiert.⁴³¹⁵ Die beiden äußeren dieser flankierenden Bänder zeigen jeweils ein Wellenband, wobei die Wellenbänder in antithetischer Ausrichtung zueinander laufen. Das breitere mittlere Friesband besteht aus einer Reihung von zwei unterschiedlichen Motiven, einer durch vier Voluten verlängerten vierpassähnlichen Blüte sowie einer weiteren vierpassähnlichen Blüte, bei der sich die Voluten zu beiden Seiten der Blüte jeweils zu einer Flechtbandöse schließen. An den beiden äußeren Enden schließt sich jeweils eine horizontal nach außen hin ausgerichtete Lotusblüte an.⁴³¹⁶ Doch die Korrespondenz der vegetabilisierten Kandelabermotive und der Lotusblütenmotive beschränkt sich nicht auf die monochromen linearen Blütenfriese innerhalb der Rahmung, sondern sowohl farblich als auch formal greifen sie Elemente aus den zahlreichen vegetabilisierten Kandelabermotiven des Wandbereichs wieder auf. Dies verleiht dem gesamten Raumdekor ein organisch-vegetables Ineinander-Verwobensein und im

⁴³¹² Streng genommen handelt es sich um eine Vorform der Blattmaske, da das Gesicht – abgesehen von den luchsartigen Ohren – noch vollständig menschlich dargestellt ist. Lediglich der Schulteransatz ist ein nach unten hängender Blattkranz und das Haar ist von einer Blüte bedeckt, deren äußerer Blattkranz nach oben hin absteht, wobei sich aus dem Kranz heraus zwei Voluten entwickeln, die in einem hohen Bogen über die Figur hinweglaufen und in die beiden flankierenden Kandelabermotive einmünden. Siehe dazu die Abbildung dieses Details bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 53. Ikonographisch lässt sich dieses Motiv auf das ägyptische Motiv des Horusknaben in der Lotusblüte zurückführen; siehe dazu vor allem: Hans Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch. Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform*, Freiburg 1961, S. 180ff. Zu den ersten vollständig ausgebildeten antiken Blattmasken siehe vor allem: Max Wegner, *Blattmasken*, in FS Adolph Goldschmidt zum 70. Geburtstag, Berlin 1935, S. 43-50; und: Kathleen Basford, *The Green Man*, Cambridge 1978, S. 9. Nach Wegner tauchen die ersten Blattmasken erst in der Mitte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts auf. Doch war beiden bei ihrer Veröffentlichung noch nicht das Dekor der Casa di Augusto bekannt. Auch in der Casa di M. Obellius Firmus findet sich die Verbindung eines männlichen Kopfes mit einer Blattmaske; siehe dazu die Abbildung bei: Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, Taf. 104.

⁴³¹³ Siehe dazu die Abbildungen bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 52-53.

⁴³¹⁴ Siehe dazu die Abbildung dieses Details bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 52.

⁴³¹⁵ Siehe dazu die Abbildung dieses Details bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 53.

⁴³¹⁶ Beide Motive sind sowohl bilateral- und horizontal- als auch rotationssymmetrisch strukturiert.

Deckenbereich aufgrund der zahlreichen geflügelten Figuren⁴³¹⁷ darüber hinaus auch eine gewisse Leichtigkeit, demgegenüber die reduzierten architektonischen Reminiszenzen im Wandbereich zurücktreten.

Die wichtigste Funktion der Ädikula besteht nicht mehr darin, ein architektonisches Glied innerhalb eines größeren architektonischen Ensembles zu sein, sondern als dekorative Rahmung für das zentrale Bildfeld zu dienen. Ähnlich verändert haben sich auch die Funktionen der Dekore auf der Unter- und Mittelwand. Die umlaufenden Dekorflächen von Sockel- und Orthostatenzone übernehmen weder lastende Funktionen noch täuschen sie dreidimensionale Valenzen vor, sondern sie vereinheitlichen die Dekorbereiche zu geschlossenen Wandflächen, indem sie gleichzeitig aufgrund ihrer farblichen Gestaltung die Möglichkeiten von Farbkombinationen sowohl für die großformatigen Bildfelder als auch für die kleinformatischen, überwiegend mit dekorativ-ornamentalen Motiven ausgestatteten Paneele vorgeben. Aus einem vorgetäuschten dreidimensionalen Dekorsystem sind dadurch farblich und formal miteinander verbundene Paneele geworden. Lediglich den großformatigen figuralen Darstellungen sowie den Landschaftsdarstellungen im zentralen Bildfeld wird noch eine gewisse Dreidimensionalität zugebilligt, die sich jedoch weniger in einem Tiefenraum zu erstrecken scheint, sondern eher im Vordergrund, bestenfalls im Mittelgrund, angesiedelt ist.

7.1.2.3. Der Übergang vom zweiten zum dritten Stil: die Dekore der Villa Farnesina⁴³¹⁸

1879 fand man auf dem Gartengrund der von Peruzzi erbauten Villa Farnesina in Trastevere bei der Errichtung einer Kaimauer zur Eindeichung des Tibers Reste einer antiken Villa, deren Umfang den Bau von Peruzzi bei weitem übertraf. Man grub die antike Villa aus, die sich aus zwei symmetrischen, zu beiden Seiten eines großen Halbrunds befindlichen Baukörpern zusammensetzte. In den Räumen der Villa fand man zahlreiche Wand- und Deckendekore. Bevor die antiken Bauten durch die Tiberregulierung zerstört wurden, nahm man die bemalten Wände und größere Teile der Stuckdecken ab. Diese Dekorteile aus insgesamt neun Räumen, von denen heute vier vollständig rekonstruiert sind, befinden sich im Palazzo Massimo delle

⁴³¹⁷ Insbesondere die geflügelten Rankenwesen spotten jedem tektonischen Verständnis. Zu der Zunahme derartiger Wesen in den Dekoren der augusteischen Zeit siehe auch: Volker Michael Strocka, *Der zweite Stil*, in: Giuseppe Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 222.

⁴³¹⁸ Zur antiken Villa Farnesina siehe vor allem: Irene Bragantini, Marietta de Vos, *Museo Nazionale Romano II, 1: Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Rom 1982; und: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 210-240.

Terme in Rom.⁴³¹⁹ Aufgrund der stilistischen Analyse, welche den Dekoren eine Übergangstellung zwischen dem zweiten und dem dritten Stil einräumt⁴³²⁰, müssten diese – und damit vermutlich auch die Villa – am Übergang von der Republik zur Kaiserzeit entstanden sein. Daher wird sie von einigen Forschern, u. a. auch Beyen⁴³²¹, ohne dass sich – abgesehen von der Stilanalyse – weitere Anhaltspunkte ergaben, für die Villa, die Agrippa anlässlich seiner Hochzeit mit Julia, der Tochter des Augustus, im Jahr 21 v. Chr. erbauen ließ.

7.1.2.3.1. Das Dekor von Cubiculum B⁴³²²

Am besten erhalten ist das Dekor von Cubiculum B, das sich hinter einer Kryptoportikus in der östlichen Hälfte des Baukörpers befand.⁴³²³ Das Cubiculum besitzt zwei Eingänge, von denen der eine, gegenüber der Rückwand mit dem Alkoven gelegen, in den Garten hinausführt. Durch den anderen, in der nördlichen Langwand gelegenen Eingang gelangt man zunächst in einen Zwischenraum, von dem aus man das Triclinium C betreten kann.⁴³²⁴ In der üblichen Weise ist das Dekor des Cubiculum in den Dekorbereich des sogenannten Vorzimmers auf den beiden Langwänden und in den Dekorbereich des Alkovens unterteilt. Beiden Dekorbereichen liegt jedoch zunächst ein grobes gemeinsames Gliederungssystem zugrunde: Über einer niedrigen umlaufenden Sockelzone⁴³²⁵, die oben horizontal durch eine braunfarbene, ebenfalls umlaufende Podiumszone begrenzt wird, beginnt das vertikale Gliederungssystem der Wände. Es zeigt jedoch sowohl im gesamten Bereich der Ädikulen als auch im Bereich der Oberwand Abweichungen von der gliedernden Struktur der Mittelwand. Darüber weisen auch die vertikalen Glieder selbst Unterschiede sowohl in ihrer tektonischen Ausprägung als auch in ihrem Dekor auf.

⁴³¹⁹ Maria Rita Sanzi Di Mino, *La Villa della Farnesina*, in: Adriano La Regina, *Palazzo Massimo alle Terme*, Rom 1998, S. 215-235.

⁴³²⁰ Dabei erfolgt der stilistische Vergleich mit dem Dekor des Cestius-Pyramide, sodass die Datierung des Dekors in der Farnesina ihrerseits abhängig ist von der Datierung der Cestius-Pyramide; siehe dazu: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 60.

⁴³²¹ Hendrik Gerard Beyen, *Les domini del la villa de la Farnésina*, in: *Studia Varia* Vollgraf, Amsterdam 1948, S. 3-21; zur stilgeschichtlichen Analyse siehe vor allem: Wolfgang Ehrhardt, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros*, Mainz 1987, S. 31ff.

⁴³²² Siehe dazu die Abbildungen bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 211, 214, 217-229; siehe dazu auch: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 140-144; und: Irene Bragantini, Marietta de Vos, *Museo Nazionale Romano II,1: Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Rom 1982, S. 140-175 Taf. 35-70.

⁴³²³ Siehe dazu den Plan und die Gesamtansicht des Raumes bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 213, 214.

⁴³²⁴ Maria Rita Sanzi di Mino, *Cubicoli B e D*, in: Maria Rita Sanzi Di Mino (ed.), *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Rom 1998, S. 57.

⁴³²⁵ Der erhaltene Rest weist eine hellgraue Farbschicht auf.

7.1.2.3.1.1. Das Dekor der fünf Interkolumnien auf der linken Langwand⁴³²⁶

Das Dekor der Mittelwand auf der linken, südlich gelegenen Langwand des Cubiculum gliedert sich in fünf Interkolumnien mit einer Betonung des zentralen Interkolumniums (1), das sich – abgesehen von seiner zentralen Lage – bereits auf den ersten Blick zusätzlich noch durch drei Faktoren von den übrigen Interkolumnien unterscheidet. Dies geschieht erstens aufgrund seiner größeren Breite, zweitens aufgrund der Arkade, die in das Interkolumnium eingepasst ist, und drittens aufgrund der hellen Farbe, die innerhalb der von der Arkade umschlossenen Fläche den Grund bedeckt. Erst nach dem Blick auf das zentrale Interkolumnium nimmt der Betrachter die Unterschiede zwischen den einzelnen vertikalen Stützen wahr, deren dekorative Differenzierung bereits unterhalb eines Podiums beginnt, das zwar unterschiedliche Auskragungen besitzt, auf dem sich jedoch die Basen sämtlicher Stützen befinden. Das Podium mit den beiden Säulen, welche die zentrale Arkade flankieren, wird von zwei Postamenten getragen, die sich – analog den Postamenten der beiden Säulen, welche im oberen Cubiculum der Casa di Augusto die zentrale Ädikula flankieren, – jeweils aus einem umgedrehten vegetabilisierten Kalathos und darüber hinaus aus einem darauf stehenden Volutenkapitell konstituieren. Die Fläche des rotumrandeten queroblonden Paneels, das sich zwischen den beiden zentralen Postamenten, unterhalb des vorkragenden Podiums befindet, ist mit gelber Farbe bedeckt und mit einem horizontal ausgerichteten Lotosblüten-Lotosknospen-Fries verziert. Auch die Paneele der seitlichen Interkolumnien sind rot umrandet, jedoch mit unterschiedlichen Farben und – jeweils korrespondierend zu der Farbe – mit einem abgewandelten horizontal ausgerichteten Lotosfries bedeckt. An die gelbe Farbe des zentralen Paneels (1) schließen sich zwei blaufarbene Paneele (2) an, denen nach außen hin jeweils ein violettfarbenedes Paneel (3) folgt.

Nicht nur in Bezug auf die Ausbildung ihrer Postamente, sondern auch in Bezug auf ihr Dekor zeigen die Säulen, welche die zentrale Arkade bzw. die zentrale Ädikula⁴³²⁷ flankieren, Ähnlichkeiten mit den beiden Säulen im oberen Cubiculum der Casa di Augusto, welche die zentrale Ädikula flankieren, denn wie diese sind auch sie kanneliert und zusätzlich mit einem Kranz von Akanthusblättern vegetabilisiert. Darüber hinaus weisen jedoch die beiden mittleren Säulen in der Villa Farnesina zwei weitere vegetabilisierte Blattringe auf, wodurch jede der beiden

⁴³²⁶ Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 220-221. Die Maße des erhaltenen Dekors der Langwand betragen 4,80 x 2,80m; siehe dazu: Jacqueline Guillaud, Maurice Guillaud, *Frescoes in the Time of Pompeii*, Paris und New York 1990, S. 125.

⁴³²⁷ Da dieser verallgemeinernde Begriff in den Untersuchungen zu den Dekoren der antiken Farnesina üblich ist, soll er auch weiterhin in dieser Untersuchung verwendet werden, obwohl strenggenommen die Bogenfelder auf den beiden Langwänden nicht vollständig einem Ädikulamotiv entsprechen, da die Ausbildung eines Giebels fehlt.

Säulen in drei gleichlange Abschnitte unterteilt wird.⁴³²⁸ Gegenüber den beiden zentralen Säulen ist die Vegetabilisierung auf den beiden ebenfalls kannelierten Säulen, die sich jeweils seitlich an das zentrale Interkolumnium anschließen, zurückgenommen. Dies macht sich bereits durch die geschlossene, lediglich mit einer Rosette verzierten Form des Podestes bemerkbar. Auf den niedrigeren Blattkranz oberhalb der Basis folgt nur ein weiterer, diskret eingearbeiteter Blattkranz etwas unterhalb der Kämpferzone der zentralen Arkade. Die Höhe der Kämpferzone wird durch ein Gesims, das hinter den unterschiedlichen vertikalen Stützen beidseitig zu den Ecken der Wand hinzieht, auch in den seitlichen Dekorbereichen für den Betrachter angegeben, wobei dieses Gesims gleichzeitig die Funktion des oben horizontalen Abschlusses der weit hochgezogenen Orthostatenzone übernimmt, deren einzelne Segmente – abgesehen vom hellgrundigen Bogenfeld im mittleren Interkolumnium – mit hellroter Farbe bedeckt sind. Es wurde in diesem Zusammenhang bewusst von Segmenten gesprochen, die aufgrund der Unterteilung durch die vertikalen Stützen entstehen, und nicht von Paneelen oder Feldern, da die einzelnen Segmente der Orthostatenzone nur unten und oben horizontal durch einen filigranen weißfarbenen Fries dekorativ von dem jeweils sich anschließenden Abschnitt abgetrennt wurden, wohingegen vertikal keine Einfassung der einzelnen Orthostatenplatten erfolgt. Dies unterscheidet das Dekor im Cubiculum B von allen vorherigen Dekoren, insbesondere noch von dem Dekor im oberen Cubiculum der Casa di Augusto, in dem die einzelnen Orthostaten noch in der alten umlaufenden Manier mit einem Randschlag gekennzeichnet sind.⁴³²⁹

Die beiden äußeren Stützen⁴³³⁰ sind nicht rund, sondern eckig konzipiert und lassen sich daher frontal in der Fläche als dekorierte Pilasterspiegel lesen, evozieren jedoch aufgrund der Schattenbildung beim Betrachten noch die architektonische Struktur des Pfeilers, die ja in den früheren Dekoren meist als Stützen eingesetzt wurden und das gesamte Dekor einer Wand flankierten. Auch diese Stützen sind über die ganze Länge hinweg dekoriert.⁴³³¹ Eine Unterbrechung findet lediglich auf der Höhe statt, auf der das filigrane Friesband der Orthostatenzone

⁴³²⁸ Die obere der beiden Manschetten setzt jeweils auf Höhe der Köpferzone der eingestellten Arkade an, und die untere der beiden Manschetten unterteilt diese Strecke in zwei gleichlange Teile.

⁴³²⁹ Vergleiche dazu die Abbildung bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 41.

⁴³³⁰ Das Postament unterhalb der beiden Stützen ist sehr flach gehalten und zeigt vor dem hellgelbfarbenen Grund, eine Farbe, die der Grundfarbe der beiden Stützen entspricht. Auf dieser Fläche ist jeweils in vorgetäushtem hellgrauen Relief eine Rankenfigur aufgebracht, wobei die Haltungen der beiden Rankenfiguren weitgehend analog sind.

⁴³³¹ Die Spiegel präsentieren sich als zwei violettfarbene hochoblonge Paneele, die jeweils in einer vertikalen Friesreihung das analoge Dekor tragen, das auch die Paneele verziert, die unterhalb der beiden äußeren Interkolumnien (3) jeweils zwischen den beiden Podesten der beiden äußeren Stützen verlaufen. Der vertikal- und horizontalsymmetrische Fries besteht aus Vierpässen, zwischen die jeweils – umschlossen von zwei Ranken, die sich zu einer Öse schließen, – ein weiteres Vierpass-Motiv eingeschlossen ist. Eine sowohl aufgrund motivischer als auch aufgrund struktureller Analogien vergleichbares Dekor zeigen die flankierenden Friesbänder im Deckendekor des oberen Cubiculum in der Casa di Augusto; siehe dazu: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 53. Die violettfarbenen Paneele der beiden Pilasterspiegel sind gelbumrandet. Diese gelbe Farbe

verläuft.⁴³³² Die Kapitelle der beiden flankierenden Pilasterspiegel tragen ein horizontal über die fünf Interkolumnien hinweglaufendes Gebälk, in welches die vier verkröpften Gebälke münden, die sich auf die vier Säulen stützen. Sowohl die Stirnseiten der vier verkröpften Gebälke als auch das horizontale durchlaufende Gebälk sind in den unterschiedlichen Gebälkteilen aufwendig verziert. So sind die Faszien des Architravs in zwei Farben, in Weiß und in Violett, gehalten und das darüberliegende Friesband weist im zentralen Abschnitt gegenüber den beiden seitlichen Abschnitten nicht nur eine farbliche, sondern auch eine formale Differenzierung bei der Gestaltung der Muster auf.⁴³³³ Auch das abschließende Gesims und die Bekrönung sind im mittleren Bereich aufwendiger als in den beiden seitlichen Bereichen gestaltet.⁴³³⁴

In Bezug auf die Möglichkeiten zur Einbindung von vegetabilen Kandelabermotiven stellt jedes der beiden untersten Register in den beiden äußeren Interkolumnien (3) eine Weiterentwicklung im Vergleich zum Dekor im oberen Cubiculum in der Casa di Augusto dar. Im Dekor des oberen Cubiculum in der Casa di Augusto bleibt jedoch die Orthostatenzone komplett geschlossen und vegetabilisierte Kandelabermotive finden sich erst auf dem Gesims oberhalb der Orthostaten oder, eingeschlossen in Paneelen, ebenfalls oberhalb dieses Gesimses. Im Dekor der linken Langwand von Cubiculum B in der Villa Farnesina hingegen ist jedes der beiden unteren Register in den beiden äußeren Interkolumnien mit einem Kandelabermotiv gefüllt, dessen vollständig vegetabilisierte Basis leicht oberhalb des weißen Striches, der den horizontalen Fries von der rotfarbenen Fläche abgrenzt, aufgestellt ist. Aus der Blüte des zweiten Registers des Kandelabermotivs entwickelt sich jedoch jeweils eine aufrecht stehende weibliche Figur, die jeweils von zwei Pantheren flankiert wird.⁴³³⁵ Die beiden sich zur Mitte hin anschließenden

der Rahmung wird durch die gelbe Farbe des Hintergrundes auf den beiden zugehörigen Postamenten, die jeweils eine in Ranken auslaufende Silenfigur zeigen, antizipiert; siehe dazu die Abbildung bei: Irene Bragantini, Marietta de Vos, Museo Nazionale Romano II,1: Le decorazioni della villa romana della Farnesina, Rom 1982, Taf. 117.

⁴³³² Die hellgrundige Zone des Pilasterspiegels ist auf dieser Höhe mit einem blaufarben umrandeten Quadrat geschmückt, in das eine liegende Palmette eingestellt ist, die sich farblich nur wenig vom Grund abhebt.

⁴³³³ In den beiden äußeren Zonen ist der Hintergrund des Frieses in Blau, oberhalb der zentralen Ädikula ist der Hintergrund des Frieses hingegen in Weiß gehalten. Auch formal korrespondieren die beiden äußeren Frieszonen miteinander und zeigen einen analogen Fries, der sich aus einer Reihung aus finiten geometrischen rotationssymmetrischen Motiven zusammensetzt, wohingegen sich im zentralen Bereich ein filigraner Lotosblüten-Lotosknospen-Fries befindet.

⁴³³⁴ Oberhalb des Friesbandes ziehen sich zunächst Streifen in den Regenbogenfarben Blau – Schwarzblau – Lila – Gelb – Grün. Die Streifen des zentralen Bereichs sind darüber hinaus noch mit lesbischen Kymatien verziert. Als bekrönende Elemente fungieren im mittleren Bereich aufrecht stehende Palmetten, in den beiden seitlichen Bereichen lyraförmige Blattstäbe. Als Akrotere auf den Stirnseiten der beiden verkröpften Gebälke über den zentralen Säulen (1) dienen ebenfalls filigrane weiße Blattstäbe. Die Stirnseiten der verkröpften Gebälke der beiden äußeren Säulen besetzen hingegen polychrome Fackeln. Die beiden seitlich abschließenden Gebälkteile über den Pilasterspiegeln bleiben hingegen unverziert. Dadurch kann der Betrachter auch in dieser Höhe deutlich eine Hierarchie unter den einzelnen Interkolumnien erkennen.

⁴³³⁵ Die aufrecht stehende weibliche linke Figur, bei der anstelle von Füßen eine weiße Knospe sitzt, die sich aus der Blüte des zweiten Registers des vegetabilen Kandelabermotivs entwickelt, trägt einen sich nach unten verengenden kelchförmigen Rock und einen gegürteten dunklen Überwurf mit schwalbenschwanzähnlichen Zipfeln. Auf ihrem Kopf sitzt ein analog dunkelfarbenes fächerförmiges Gebinde, das von mehreren goldfarbenen Ähren und Lotosknospen bekrönt wird. Sie hat ihre beide Arme am Ellenbogen angewinkelt, die beiden Unterarme zur

Interkolumnien zeigen jeweils im unteren Register lediglich ein mit roter Farbe gefülltes Feld. Diese Absenz von jeglicher figuraler Darstellung trägt – in Verbindung mit der Rhythmisierung der seitlichen Paneele aufgrund deren unterschiedlichen Breiten – dazu bei, die großformatigen Figurendarstellungen im zentralen Interkolumnium noch mehr hervorzuheben, als dies bereits durch die Breite des zentralen Paneels, durch dessen Einbindung in eine Arkade sowie durch den weißen Grund innerhalb des Bogenfeldes der Fall ist. Darüber hinaus besitzt das weißgrundige Feld, in welchem in Umrisszeichnung die Toilette der Venus dargestellt ist, eine erhöhte Sockelzone⁴³³⁶ und setzt sich auch dadurch von den seitlichen Paneelen ab.⁴³³⁷ Ein weicher Bogen, der im Sinne einer vorgetäuschte Verschattung zunächst mit einem braunen

Seite ausgestreckt und hält in jeder Hand eine mit Nahrung gefüllte Schale, die sie jedem der beiden Panther entgegenstreckt. Die beiden Panther sind als Mischwesen gekennzeichnet, da lediglich ihre vordere Körperhälfte für den Betrachter sichtbar ist, wohingegen die rückwärtige Körperhälfte jeweils in einer Trichterblume verschwindet bzw. in diese übergeht. Ihre beiden Vorderpfoten haben die Panther jeweils sitzsam auf eine Ranke gestützt und den Kopf der weiblichen Figur zugewandt.

Die rechte, ebenfalls aufrecht stehende weibliche Figur, deren Füße analog in eine weiße Knospe eingebunden sind, trägt ein helleres rosafarbenes Gewand. Auf ihrem Kopf sitzt ein kelchartiger Aufsatz, der von einer goldfarbenen Lotosblüte bekrönt wird. In jeder Hand hält sie ein langgezogenes Füllhorn, nach dessen unterem Ende die beiden Tiere schnappen, die – analog den beiden Tieren auf dem linken Paneel – sich ebenfalls aus einer Blüte heraus entwickeln. Im Gegensatz zu den beiden Tieren auf der linken Seite sind sie jedoch im Profil dargestellt, und so ist für den Betrachter nur jeweils eine auf die Ranke gestellte Vorderpfote sichtbar.

⁴³³⁶ Die rotgrundige Sockelzone zeigt das analoge filigrane weißfarbene Ornament wie die beiden Paneele auf den Postamenten des äußeren Interkolumniums.

⁴³³⁷ Dargestellt sind drei Figuren von unterschiedlicher Größe. Die dominanteste Figur der gesamten Komposition ist die Figur der Aphrodite, die im Bereich der vertikalen Mittelachse des Bogenfeldes auf einem goldfarbenen, mit einem grünen Kissen belegten Stuhl thront. Ihre Füße hat sie auf einen Schemel gestellt. Aphrodite ist aufwendig in mehrere Gewänder – ein weißes Untergewand, dessen Rüschen am Hals und um die Knöchel herum sichtbar werden, einem blaubestickten cremefarbenen Übergewand sowie einem rosafarbenen, ebenfalls bestickten Mantel, der am unteren Saum mit einer hellblauen Bordüre abgesetzt ist – eingehüllt. Ihre nackten Füße sind mit goldfarbenen Sandalen bekleidet, an jedem ihrer beiden Handgelenke trägt sie ein goldfarbenedes Armband und in ihrer rechten Hand hält sie eine goldfarbene Lotosblüte. Wie die beiden anderen Figuren ist auch Aphrodite in der Manier der griechischen Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts v. Chr. im Profil dargestellt, sodass nur ein Ohring für den Betrachter sichtbar ist. Auf ihrem hochgesteckten rotgoldenen Haar sitzt eine hohe Goldkrone. Nicht nur Aphrodite selbst ist prunkvoll gekleidet, sondern auch der Stuhl, auf dem sie sitzt, ist mit zahlreichen Details verziert. Abgesehen von der goldenen Farbe und den auffällig gedrechselten Beinen ist der Stuhl unterhalb der Sitzfläche mit einem blaugrundigen Relief geschmückt, das eine kriegerische Szene zeigt. Die Stuhllehne, auf welcher der rechte Unterarm von Aphrodite ruht, wird von einer weiblichen Rankenfigur gestützt, die auf ihrem Kopf eine Lotosblüte trägt. Die hohe Stuhllehne ist vertikal mit einer Reihung von fünf Kassetten versehen, in denen jeweils eine Rosette eingestellt ist. Hinter der Stuhllehne steht eine schmale weibliche Dienerin in einem hellen Untergewand und einem blauen Mantel. Auch sie trägt Schmuck, und zwar ein Armband um ihr rechtes Handgelenk, einen Reif um ihren linken Oberarm sowie eine Kette um ihren Hals. Ihr Haar ist mit einer weißfarbenen Haube bedeckt. Die Dienerin hat ihre beiden Arme erhoben und hält jeweils zwischen ihrem Daumen und ihrem Zeigefinger ein blaues Band, wobei sie versucht, dieses um den Oberkörper der Göttin herumzulegen. Vor der Figur der Göttin steht – und zwar ebenfalls auf dem Schemel, auf den die Göttin ihre Füße gelegt hat –, das rechte Bein mit aufgestellter Fußspitze vor das linke Bein gezogen, der Sohn der Göttin, der geflügelte unbekleidete Eros. Mit seiner rechten Hand umgreift er ein langes goldfarbenedes, mit einem grünen Band umwickeltes Zepter, das er vor sich auf den Boden bzw. auf den Schemel gestellt hat. Seine linke Hand hat Eros locker in seine linke Seite gestützt. Auch Eros trägt mehrere Schmuckstücke. Um seinen Oberkörper ist kreuzförmig eine goldene Kette herumgelegt, die etwas oberhalb seines Bauchnabels mit einem grünfarbenen Stein verziert ist. An beiden Handgelenken trägt er einen Armreif, um den Hals eine Kette und darüber hinaus wird auch ein Ohring an seinem linken Ohr sichtbar; siehe dazu die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 223.

Streifen von dem Bogenfeld abgesetzt wird, wird anschließend mit einer Streifenfolge in Weiß – Hellblau – Weiß bedeckt und darüber mit filigranen ausgearbeiteten, jedoch dicht gedrängten weißfarbenen Ornamenten bekrönt.⁴³³⁸ Die beiden rotgrundigen Zwickel zwischen dem Bogen und dem oberen horizontal abschließenden Gebälk sind jeweils mit einer weißgrundigen Rosette mit einem blaufarbenen Kern gefüllt. In den entsprechenden Registern der seitlichen Interkolumnien, d. h. in den rechteckigen Flächen zwischen dem Gesims oberhalb der Orthostatenzone und dem horizontal abschließenden Gebälk, sind unterschiedlich gerahmte Bildfelder mit kleinfigurigen Darstellungen eingestellt, wobei sich jeweils die Rahmenformen in den analogen Registern der beiden seitlich korrespondierenden Interkolumnien entsprechen.⁴³³⁹ Vom Dekor der Oberwand ist nur noch ein Ansatz erhalten, doch scheinen auch in diesem Bereich kleinformatige Bildfelder in das ornamentale Dekor eingebunden gewesen zu sein.

7.1.2.3.1.2. Der Übergang zum Dekor des Alkovens⁴³⁴⁰

Sowohl vor als auch zwischen die fünf Interkolumnien des Vorraums und des vertikal dreigliedrigen Dekors der linken Alkovenwand ist jeweils ein weiteres dekoriertes Paneel (4) eingefügt. Dieses ist zwar schmaler als sämtliche Interkolumnien der Langwand ist, unterscheidet sich jedoch in Bezug auf seine Registerinteilung nicht von diesen und unterstützt daher – zusammen mit den seitlichen Interkolumnien – im Auge des Betrachters die Flankierung (4) des zentralen Interkolumniums. Dazu trägt auch bei, dass die Farbe Rot als Kennzeichnung der Orthostatenzone weitergeführt wird. Abweichungen zum Dekor der Langwand weisen lediglich das Dekor des Postamentes und das Dekors des Registers oberhalb der Orthostatenzone auf. Als Paneel am Beginn der Langwand fällt ihm die Aufgabe der Antizipation der farblichen Gestaltung zu, was durch die Farbfolge Schwarz – Rot – Weiß – Blau in den Registern [von unten nach oben] geschieht.⁴³⁴¹

⁴³³⁸ Dabei handelt es sich um einen Lotos-Palmetten-Fries, bei dem die einzelnen Elemente dicht aufeinander folgen.

⁴³³⁹ In den beiden Interkolumnien (2), die sich an das zentrale Interkolumnium anschließen, ist jeweils ein oktogonales, mit einem grünfarbenen Streifen gerahmtes Bildfeld eingestellt, das noch einmal von einem Randschlag umgeben ist. In diesen Bildfeldern sind vor dunklem Grund jeweils agierende Figuren dargestellt; siehe dazu die Abbildung bei: Irene Bragantini, Marietta de Vos, Museo Nazionale Romano II,1: Le decorazioni della villa romana della Farnesina, Rom 1982, Taf. 41-42. Dabei scheint es sich um Theaterszenen zu handeln; siehe dazu die beiden Abbildungen bei: Maria Rita Sanzi Di Mino, La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme, Rom 1998, S. 72f. Abb. 89-90. In den entsprechenden Registern der beiden äußeren Interkolumnien (3) war vermutlich jeweils ein geöffnetes Klapptafelbild eingestellt. Die Fläche des rechten Registers ist fast völlig zerstört. Das Klapptafelbild im linken Register zeigt eine erotische Szene vor einem Hintergrund, dessen Farbe von links nach rechts von Lila zu Blau und anschließend zu Gold und Grün changiert; siehe dazu die Abbildung bei: Irene Bragantini, Marietta de Vos, Museo Nazionale Romano II,1: Le decorazioni della villa romana della Farnesina, Rom 1982, Taf. 39, siehe dazu auch die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration, München 2005, S. 224-225.

⁴³⁴⁰ Siehe dazu die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration, München 2005, S. 221.

⁴³⁴¹ Auf die Farbe Violett wird lediglich durch einige farbliche Details im finiten ornamentalen Motiv hingewiesen.

In der weiteren Farbgestaltung im Dekor des Alkovens spielen die Farben Gelb und Schwarz eine wesentlich größere Rolle als im Dekor der Langwand. Daher kommt den beiden äußeren Registern dieses Paneels die Aufgabe zu, mit Hilfe eines Chiasmus den schwarzen Grund, der in den Paneelen der Langwand lediglich als Hintergrundfarbe in den achteckigen Bildfeldern vorhanden ist, als Farbe im Postament⁴³⁴² einzuführen und stattdessen die Farbe Gelb als Farbe des Hintergrundes im oberen Register einzusetzen. Dieses chiasmatische Versetzen von Farbflächen wird formal in beiden Fällen durch den Einsatz eines kompositen finiten ornamentalen Motivs, das abgesehen von der rotationssymmetrischen Valenz auch über bilateral- und horizontalsymmetrische Valenzen verfügt, noch unterstützt. Trotz ihrer analogen Struktur unterscheiden sich jedoch die eingesetzten Motive in den beiden Registern morphologisch voneinander.⁴³⁴³

7.1.2.3.1.3. Das Dekor der linken, vertikal in drei Abschnitte unterteilten Alkovenwand⁴³⁴⁴

Sowohl die quadratische Form als auch die schwarze Farbe des Grundes im Postament bzw. im unteren Register des schmalen interponierten Dekorbereichs (4)⁴³⁴⁵, dem eine blau umrandete, in einzelne dekorative Kompartimente unterteilte Lisene⁴³⁴⁶ folgt, leiten zu den beiden quadratischen äußeren Postamenten sowie zu den beiden formal und farblich korrespondierenden oberen Registern des Dekors der Alkovenwand über, die ebenfalls eine quadratische Form besitzen und schwarzgrundig gehalten sind. In den beiden äußeren Postamenten wird darüber hinaus auch die rotationssymmetrische Struktur des eingestellten Motivs übernommen. Die beiden schwarzgrundigen quadratischen Flächen im oberen Register hingegen gleichen sich motivisch an die Bildfelder in den Registern der Langwand an, da jeweils eine nach außen

⁴³⁴² Das quadratisch geformte schwarzgrundige Postament besetzt ein finites rotationssymmetrisches Vierpassmotiv, in dessen Mitte eine Rosette eingestellt ist.

⁴³⁴³ Sowohl die zu Grund liegende quadratische Form als auch die symmetrische Struktur wird im Dekor des Registers oberhalb der Orthostatenzone wieder aufgenommen, jedoch in einer abweichenden Farbe und in einer stärker geometrisierten Form. An dieser Position wird die gelbfarbene Quadratfläche von einem dunkelblauen Streifen umrandet und das eingestellte Vierpassmotiv entwickelt sich aus zwei gekreuzten Diagonalen, die jeweils von bilateralsymmetrischen lyraförmigen Motiven verziert werden.

⁴³⁴⁴ Siehe dazu die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 218.

⁴³⁴⁵ Dieser Bereich korrespondiert mit einem analogen Bereich am Eingang des Raumes. Die Frage, ob sich daran noch eine blau umrandete Lisene anschloss, muss offenbleiben, da das Dekor in diesem Bereich stark zerstört ist; siehe dazu die Abbildung bei: Maria Rita Sanzi Di Mino, *La Villa della Farnesina in Adriano La Regina*, Palazzo Massimo alle Terme, Rom 1998, S. 228.

⁴³⁴⁶ Jedes der blau umrandeten Paneele sitzt auf rotem Grund und trägt ein gelbes, weiß umrandetes Feld mit einem filigran ausgearbeiteten vertikalen Fries aus lyraförmigen Blattstäben in violetter Farbe. Mit den Farben Blau – Rot – Gelb – Weiß sind wieder die vier Leitfarben dieses Dekors am Übergang vom Dekor der Langwand zum Dekor des Alkovens zusammengefasst.

gerichtete menschliche Figur den schwarzen Grund füllt und dadurch eine Fortsetzung der Reihung von Bildfeldern in diesem dekorativen Bereich herstellt.

Eine wichtige Funktion in Bezug auf die Ausbildung der vertikal rahmenden Strukturen des Alkovendekors übt die Farbe Gelb aus, die im Dekor der Langwand lediglich als Hintergrundfarbe auf dem queroblungen Paneel im Postament des zentralen Interkolumniums sowie auf den beiden Postamenten der beiden Pilasterspiegel auftritt, welche das Dekor der Langwand flankieren. Erst als Umrandung der violettfarbenen Paneele dieser flankierenden Pilasterspiegel gelangt die gelbe Farbe in die höheren Register des Dekors. Gerahmt mit dem komplementären blauen Farbton wird die Farbe Gelb als Flächenfarbe des quadratischen Paneels im oberen Register des schmalen, als Interponat fungierenden Paneels dicht an dem gelben Rand des Pilasterspiegels wieder aufgenommen.

Im Dekor der sich anschließenden linken Alkovenwand übernimmt die Farbe Gelb dann zwei wichtige unterschiedliche dekorative Aufgaben. Zum einen fugiert sie strukturell als Hintergrundfarbe der beiden Lisenen, welche die beiden oberen Register des breiten zentralen Dekorbereichs flankieren, und zum anderen setzt man sie flächenfüllend ein, und zwar in den beiden hochoblungen gelbgrundigen Paneelen, welche in den beiden seitlichen Dekorbereichen gleichsam wie eine Applikation die rotgrundigen Orthostatenzonen fast vollständig bedecken. Gemeinsam ist beiden Gruppen von gelbgrundigen Dekorflächen eine weißfarbene Rahmung, die allerdings im Falle der beiden hochoblungen Paneele⁴³⁴⁷ aufwendiger gestaltet ist als bei den beiden Lisenen sowie eine analoge Struktur der ornamentalen Muster, die jedoch auf den Lisenen mit violetter Farbe, auf den hochoblungen Paneelen hingegen mit weißer Farbe aufgebracht worden sind.⁴³⁴⁸

Beiden Motivfolgen, die sich aus filigranen lyraförmigen Blattstäben und Lotosblüten konstituieren, ist eine lockere vertikale Supraposition der einzelnen Motive gemeinsam, wobei deren – abgesehen von einer bilateralsymmetrischen Valenz – häufig auch vorhandene rotations-symmetrische Valenz aufgrund der Kettenbildung vermindert wird oder vollständig verloren geht. Im Gegensatz zu den ornamentalen Sequenzen in den Paneelen der Lisenen, deren streng lineare Gestaltung den Mustersequenzen in den unterschiedlichen Dekorbereichen der

⁴³⁴⁷ Die beiden gelbgrundigen hochoblungen Paneele verfügen über eine zweifache Rahmung mit einer Zahnschnitt-Reihung, zwischen die ein einfacher weißer Streifen gelegt wurde. Die Lisenen besitzen hingegen lediglich einen breiten Randstreifen, der mit zwei violettfarbenen Linien, die ebenfalls noch auf dem weißen Grund laufen, von den gelbgrundigen Paneelen abgesetzt ist.

⁴³⁴⁸ Die weiße Farbe, mit welcher die Lisenen gerahmt sind, wurde als Hintergrundfarbe der darunterliegenden hochoblungen Postamente im Auge des Betrachters bereits antizipiert, falls dieser das Dekor von unten nach oben betrachtet; siehe dazu die Abbildung bei: Maria Rita Sanzi Di Mino, *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Rom 1998, S. 67 Abb. 82. Die weißgrundigen Postamente sind mit filigranen vegetabilen Kandelabermotiven in Pastellfarben dekoriert.

Langwand analog ist, sind die Motive in den Musterfolgen der beiden hochoblongen Paneele sehr plastisch gestaltet, wodurch sie sich deutlich – trotz analoger Form – von den übrigen Mustersequenzen im Dekor dieses Cubiculum abheben.

Sowohl das Dekor auf den beiden seitlichen quadratischen Postamenten als auch auf dem zentralen queroblongen blaufarbenen Paneel, das zunächst von einem breiten roten und anschließend von einem schmalen weißen Streifen gerahmt wird, ist nur rudimentär erhalten.⁴³⁴⁹

Mit der Farbe Blau als Hintergrundfarbe des sehr breiten Paneels wird eine Farbe wieder aufgenommen, die im Dekor der Seitenwand lediglich als Hintergrundfarbe für das Paneel in den beiden sich an den zentralen Dekorbereich (1) anschließenden Podesten (2) eingesetzt wird. Als darstellender Farbwert des Himmels bereitet die blaue Farbe des Postamentes auf die Figur des Jupiter Ammon⁴³⁵⁰ vor, der – analog den beiden weiblichen Figuren in den beiden seitlichen Interkolumnien des Dekors der linken Langwand – als eine Rankenfigur dargestellt ist, deren Füße in einer Blüte fixiert sind. Im Gegensatz zu den beiden weiblichen Figuren, die jeweils Attribute tragen, greift die Figur des Jupiter Ammon fest in die Ranken und geht aufgrund dieses Griffes eine engere Verbindung mit den Ranken ein, als dies bei den beiden weiblichen Figuren der Fall ist.⁴³⁵¹ Abgesehen von der blauen Hintergrundfarbe des Postamentes wird die Bedeutung dieser Figur durch die goldene Farbe der Lisenen und der Paneele betont. Doch die Figur des Jupiter Ammon wird nicht nur hervorgehoben, sondern gleichzeitig auch in das Dekor integriert, da die großformatige Form der goldfarbenen Lotosblüte, mit der Jupiter bekrönt ist, in kleinformatiger ornamentaler Korrespondenz sowohl in den Mustern der beiden hochoblongen Paneelen als auch in den Mustern der Paneele auf den beiden Lisenen wieder aufgenommen wird.⁴³⁵²

Sowohl ein farblicher als auch ein motivischer Wechsel folgt in dem blauumrandeten queroblongen Paneel, welches das Register oberhalb der Figur des Jupiter Ammon füllt.⁴³⁵³ In diesem

⁴³⁴⁹ Vermutlich war auch in diesem Paneel ursprünglich ein horizontal laufender Fries aus Lotosblüten und lyraförmigen Blattstäben zu sehen. Ansätze dazu zeigt noch die Aufnahme bei: Jacqueline Guillaud, Maurice Guillaud, *Frescoes in the Time of Pompeii*, Paris und New York 1990, S. 124 Abb. 184.

⁴³⁵⁰ Irene Bragantini, Marietta de Vos, *Museo Nazionale Romano II,1: Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Rom 1982, Taf. 52. Die Figur wird mit Jupiter Ammon identifiziert, obgleich er nicht die ägyptische Federkrone, sondern eine Krone in der stilisierten Form einer Lotosblüte trägt.

⁴³⁵¹ Zur Vegetabilisierung in der augusteischen Zeit und der politischen Bedeutung dieses Phänomens siehe vor allem: Gilles Sauron, *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris 2000.

⁴³⁵² Im korrespondierenden Paneel auf der gegenüberliegenden seitlichen Wandbereich des Alkovens ist als vegetabilisierte Kandelaberfigur Isis zu sehen; siehe dazu die Abbildung bei: Irene Bragantini, Marietta de Vos, *Museo Nazionale Romano II,1: Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Rom 1982, Taf. 45. Im schwarzgründigen Paneel des oberen Registers dieses Wandbereichs ist – im Kontext mit Isis verständlich – hier die Gestalt der Venus zu sehen: Irene Bragantini, Marietta de Vos, *Museo Nazionale Romano II,1: Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Rom 1982, Taf. 46.

⁴³⁵³ Die Höhe des weißen horizontal abschließenden Gesimses entspricht der Höhe der Kämpferzone im Dekor der beiden Langseiten.

Paneel sind auf weißem Grund in zarten Pastellfarben mehrere Figuren innerhalb einer dionysischen Szene dargestellt⁴³⁵⁴, die jedoch – analog zu den beiden Figuren in den beiden seitlichen quadratischen Paneelen mit schwarzem Hintergrund⁴³⁵⁵ – nur noch schemenhaft zu erkennen sind. Die beiden Lisenen, welche den zentralen Dekorbereich flankieren, scheinen in der Höhe des oberen horizontalen Abschlusses des weißgrundigen Bildfeldes ursprünglich Kapitelle in einem hellblauen Farbton getragen zu haben.⁴³⁵⁶ Darüber sitzt – analog einem Gebälk – zunächst ein Faszienarchitrav in Hellblau, gefolgt von einem gelbfarbenen queroblungen Paneel, das mit einem lilafarbenen horizontal laufenden ornamentalen Fries verziert ist, dessen einzelne Elemente eine Verbindung zwischen vegetabilen Komponenten, Spiralranken und dem Modul eines Flechtbandes darstellen.⁴³⁵⁷

Vom Bereich der Oberwand oberhalb des weißfarbenen horizontalen Gesimses⁴³⁵⁸ sind nur noch Fragmente erhalten, doch lassen sich sicher in den beiden seitlichen Registern zwei hochoblunge blaugrundige Paneele mit roter Rahmung nachweisen, die vermutlich vollständig mit einem finiten ornamentalen System aus Lotosblüten sowie deren Derivaten in einem zarten rosa Farbton gefüllt waren.⁴³⁵⁹ Zwischen den beiden seitlichen Paneelen stand auf einer architektonischen Struktur eine Viktoria im Dreiviertelprofil, wobei der schlechte Erhaltungszustand keine Aussage darüber zulässt, ob sich hinter der Viktoria – analog zu den beiden Viktorien in den hochoblungen Paneelen der Oberwand im Dekor der Rückwand des Alkovens⁴³⁶⁰ – die Wand aufgrund einer diagonal in die Tiefe gehenden architektonischen Struktur für den Betrachter öffnete.⁴³⁶¹

Ein Vergleich des Dekors der linken Alkovenwand mit dem Dekor der rechten Alkovenwand erweist zwar einen motivischen Unterschied derjenigen Paneelen, die mit menschliche Figuren

⁴³⁵⁴ Irene Bragantini, Marietta de Vos, Museo Nazionale Romano II,1: Le decorazioni della villa romana della Farnesina, Rom 1982, Taf. 54. Das Bildfeld wird von einem umlaufenden Wellenband gerahmt, dessen einzelne Wellen nach außen gerichtet sind.

⁴³⁵⁵ Die Figur im linken Paneel der Attikazone, die nach links ausgerichtet ist, wird von Bragantini als Apoll benannt; siehe dazu die Abbildung bei: Irene Bragantini, Marietta de Vos, Museo Nazionale Romano II,1: Le decorazioni della villa romana della Farnesina, Rom 1982, Taf. 53.

⁴³⁵⁶ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Maria Rita Sanzi Di Mino, La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme, Rom 1998, S. 67 Abb. 83.

⁴³⁵⁷ Die Mitte eines Motivs konstituiert sich jeweils durch eine weißgrundige Kreisrosette mit einem dunklen Kern. Diese Rosette ist jeweils in die Öse eines flechtbandähnlichen Verbundes eingestellt, das den Anschein erweckt, als konstituiere es sich aus zwei miteinander verbundenen, fast kreisförmig gelängten Ranken. Jeweils zwischen die Rosette und den Bogen der Öse ist eine dreiteilige Lotosblüte eingestellt, und zwar in der Weise, dass die beiden Lotosblüten, die sich beidseits einer Rosette zusammen innerhalb einer Öse befinden, antithetisch zueinander ausgerichtet sind.

⁴³⁵⁸ Diese Höhe des Gesimses entspricht der Höhe des Gebälkes im Dekor der beiden Langseiten.

⁴³⁵⁹ Siehe dazu die Abbildungen bei: Maria Rita Sanzi Di Mino, La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme, Rom 1998, S. 66f. Abb. 81-82.

⁴³⁶⁰ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Maria Rita Sanzi Di Mino, La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme, Rom 1998, S. 63 Abb. 80.

⁴³⁶¹ Siehe dazu die Abbildung bei: Maria Rita Sanzi Di Mino, La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme, Rom 1998, S. 66 Abb. 81.

besetzt sind. Das dekorative, bilateralsymmetrisch orientierte Schema ist jedoch auf beiden Wänden identisch, sodass zum einen jedes der beiden Dekore auf den beiden seitlichen Alkovenwänden auf den ersten Blick des Betrachters als bilateralsymmetrisch konstruiert wahrgenommen wird und er dadurch zu der Annahme kommt, dass auch die Dekore beider Wände analog korrespondieren. Letzterer Schluss trägt seinerseits dazu bei, den Blick des Betrachters auf den zentralen Bereich des Dekors der Alkovenrückwand zu konzentrieren.

7.1.2.3.1.4. Das Dekor der Alkovenrückwand⁴³⁶²

Das – analog den beiden Seitenwänden des Alkovens – ebenfalls vertikal in drei Dekorbereiche gegliederte Dekor auf der Rückwand des Alkovens präsentiert sich dem Betrachter dicht gefüllt mit Bildfeldern in unterschiedlichen Formaten, die zwischen auffällig vegetabilisierten architektonischen Strukturen sowie unterschiedlichen vegetabilisierten Friesen sowohl mit diesen als auch miteinander kombiniert, geordnet und zusammengefasst werden. Der Blick des Betrachters fällt sofort auf den zentralen Dekorbereich (1) der Alkovenrückwand, der sich in der Form einer Ädikula konstituiert und das gesamte Wanddekor dominiert, obwohl dieser Dekorbereich im Gegensatz zu dem zentralen Dekorbereich auf den beiden Seitenwänden des Alkovens sowie im Gegensatz zum zentralen Dekorbereich auf den beiden Langseiten nicht breiter ist als die beiden seitlichen Dekorbereiche (2). Die trotz dieser fehlenden Zentralisierungshilfen einsetzende Fixierung des Betrachterblicks lässt sich auf mehrere unterschiedliche kompositorische Faktoren zurückführen.

Dazu trägt zunächst die architektonisch motivierte Hervorhebung des Ädikulamotivs im unteren Bereich des Wanddekors bei. Für den Betrachter hat es den zunächst den Anschein, als sei das frontal dargestellte Postament der Ädikula auf dem Podium weit nach vorn gezogen worden. Der Blick wird eingeladen, über drei niedrige Stufen, die ebenso wie die beiden seitlichen Paneele des Postamentes in einem hellen, Marmor vortäuschenden Farbton gehalten sind, weiter nach oben, auf das zentrale bogenförmige Bildfeld zu gleiten. Dieses präsentiert sich – analog dem bogenförmigen Bildfeld in den beiden zentralen Dekorbereichen der beiden Langseiten – leicht erhöht über einer rotfarbenen, mit weißen vegetabilisierten Friesen⁴³⁶³

⁴³⁶² Siehe dazu die Abbildungen bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 22-229.

⁴³⁶³ Der Fries setzt sich aus einer Reihung aus horizontalen Blattstäben zusammen, von denen jeweils zwei in antithetischer Manier mit einer Rosette als Mittelmotiv verbunden werden. In jeden der beiden Blattstäbe ist eine liegende Palmette eingestellt, wobei die beiden Palmetten ebenfalls antithetisch zueinander ausgerichtet sind. Zwischen diese konstruierten Doppelmotive, die sowohl über axial symmetrische als auch über rotationssymmetrische Valenzen verfügen, ist jeweils ein – ebenfalls axial und rotationssymmetrisches – Vierpass-Motiv eingestellt. Erhardt weist in seiner Untersuchung darauf hin, dass die Vorläufer einer derartig ausgebildeten Predella in denjenigen Dekoren der frühen zweiten Stilphase zu finden sei, in denen das zentrale Interkolumnium durch eine Mauer verstellt worden sei; siehe dazu: Wolfgang Ehrhardt, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros*, Mainz 1987, S. 33 Anm. 342.

verzierten Basis und ist in eine Arkade eingeschlossen. Sowohl die rotfarbene Basis als auch die beiden rotfarbenen Pfeiler binden das Bogenfeld – analog den beiden Bogenfeldern im Dekor der beiden Langseiten – in die Orthostatenzone ein. Vor die Pfeiler sind – auch dies ist allen drei Dekoren gemeinsam – zwei vertikal rahmende Säulen⁴³⁶⁴ gesetzt, welche zugleich die beiden vertikalen Komponenten des Ädikulamotivs darstellen. Im Gegensatz zu den Dekoren auf den beiden Langseiten, in denen sich auf beiden Seiten – wenn auch zu den Seiten hin leicht differenzierte – vertikale Stützen anschließen und sich dadurch eine Reihung ergibt, bilden die beiden Säulen des Ädikulamotivs im Dekor der Alkovenrückwand die beiden einzigen vertikalen Stützen des gesamten Dekorbereichs. Aufgrund dieser formalen Besonderheit heben sie die Bedeutung des von ihnen vertikal eingeschlossenen Bildfeldes hervor.

Auch das zentrale Ädikulamotiv selbst weist gegenüber den Ädikulamotiven in den Dekoren der beiden Langwände einige Besonderheiten auf. So schließt im Gegensatz zu den zentralen Dekorbereichen auf den beiden Langseiten der Giebel der zentralen Ädikula im Dekor der Alkovenrückwand nicht mit dem horizontalen Gebälk der beiden seitlichen Dekorbereiche ab, sondern das Gebälk der Ädikula setzt erst im Bereich der Oberwand ein, sodass die Spitze des dreieckförmigen Giebels schließlich bis etwa zur halben Höhe der Oberwand hinaufreicht. Diese Missachtung der Registerausbildung im zentralen Bereich der Oberwand führt dazu, dass in dieser Zone das oben horizontal abschließende Gebälk in der Mitte durchbrochen wird und an seine Stelle ein schwarzer Grund tritt, der oben von einem Gesims geschlossen wird, das die Dreieckform des Giebels wieder aufnimmt.⁴³⁶⁵

Neben der auffälligen Sprengung des Gebälkes aufgrund der Giebelhöhe des Ädikulamotivs ist es die vegetabile Ausbildung der Giebelform selbst, die zu einer Fokussierung in der Wahrnehmung des Betrachters führt, denn an die Stelle der in früheren Dekoren üblichen rankenden Voluten, welche das Tympanon nach oben hin abschließen, sind zwei kompakte Pflanzenstiele getreten.⁴³⁶⁶ Die beiden kräftigen, an ihren beiden Enden mit blattkranzähnlichen Verdickungen gekennzeichneten Stiele laufen an den beiden seitlichen Giebelecken jeweils in ein zoomorphes Motiv aus, das löwen- oder hundeähnliche Züge trägt. An jeder der beiden hybriden Figuren lehnt ein Erot und greift – jeweils mit seiner vom Betrachter entfernten Hand – in den vertikal

⁴³⁶⁴ Diese Säulen sind jeweils durch eine vegetabile Manschette an der Basis sowie durch zwei weitere vegetabile Manschetten in drei gleich große Abschnitte unterteilt. Jede dieser Manschetten besteht nicht nur aus einem Kranz aus Akanthusblättern, sondern zeigt zwischen den Blättern auch eine vertikal ausgerichtete Lotosblüte; siehe dazu die Abbildung bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 142.

⁴³⁶⁵ Siehe dazu die Abbildung des dementsprechenden Ausschnitts bei: Maria Rita Sanzi Di Mino, *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Rom 1998, S. 63 Abb. 78.

⁴³⁶⁶ Möchte man diese Stiele im Kontext des großformatigen Bildfeldes mit der Darstellung des Dionysos deuten, so könnte es sich um die Hohlstängel des Riesenfenchels handeln, der als Stiel für den Thyrsos diente.

ausgerichteten Stiel einer Blüte, die – entgegen jeglichem statischen Gesetz – trotz ihrer Zerbrechlichkeit jeweils den zur Mitte hin ausgerichteten Teil des oben horizontal abschließenden Gebälkes zu stützen scheint. Auf der Höhe des Scheitelpunkts des Giebels verflechten sich die beiden widerspenstigen Stiele zu einer vertikal langgezogenen Öse, bevor sie sich wieder in einer sehr eckigen Manier auseinanderbiegen. Die auffällige Verflechtung, die allein schon der Funktion eines Akroters genügt, wird noch von einer geflügelten weiblichen Figur bekrönt⁴³⁶⁷, deren Füße – analog den Füßen der Figuren, die in die seitlichen Orthostatenflächen im Dekor der beiden Langwände sowie im Dekor der beiden Seitenwände des Alkovens eingestellt sind – in die Blätter einer Blüte übergehen, die sich oberhalb der vertikalen Öse ausbildet. Aus den Blattkränzen der beiden Stiele entwickeln sich zum einem rein ornamentale goldfarbene Spiralvoluten⁴³⁶⁸, die nach unten ziehen und jeweils den oberen Abschnitt des Stiels mit dem unteren verbinden, zum anderen vegetabilisierte Ranken, welche in einem hohen Bogen sowohl die Öse als auch die geflügelte Figur flankieren, bevor sie in hellen Blüten auslaufen. Abgesehen von der auffälligen formalen Gestaltung des Akroters wird der Blick des Betrachters durch den Kontrast zwischen den pastellfarbenen Figuren der beiden Erogen und der weiblichen Akroterfigur sowie den ebenfalls in unterschiedlichen Pastelltönen locker gemalten Ranken und der schwarzen Farbe des Hintergrundes angezogen und zunächst auch in diesem Bereich der Oberwand gebannt. Es ist die älteste erhaltene gemalte römische Wanddekoration, in der sich eine derartig große schwarze Farbfläche als kontrastiver Hintergrund zu den zarten Farben der figuralen Darstellungen findet.⁴³⁶⁹

Erst allmählich senkt sich der Blick wieder und richtet sich auf das Bildfeld innerhalb der eingestellten Arkade⁴³⁷⁰, in dem eine Episode aus dem Leben des Dionysos, die Ernährung und Aufzucht des Dionysosknaben durch die Nymphen von Nysa, geschildert wird. Die farbliche Gestaltung erweckt den Anschein, als bündele die großformatige Komposition, die sich – abgesehen von einigen steinigen landschaftlichen Komponenten im Vordergrund und einigen architektonischen Strukturen im Mittelgrund – aus vier Figuren, drei Nymphen und dem kleinen Dionysosknaben zusammensetzt, die farblichen Eigenwerte der rein ornamentalen, das Bildfeld

⁴³⁶⁷ Die weibliche Figur trägt ein rosafarbenes Untergewand und einen blauen Mantel. Von der gleichen blauen Farbe sind auch ihre beiden weit gebreiteten Flügel.

⁴³⁶⁸ Ein weiteres Paar von Spiralvoluten füllt als nach unten geöffneter lyraförmiger Blattstab das rotfarbene Tympanon.

⁴³⁶⁹ Eine zweite, vollständig schwarzgrundige Dekoration findet sich im Wintertriklinium dieser Villa; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 230-231. In der Orthostatenzone dieses Tricliniums ist eine zarte, pastellfarbene Landschaft in der Art eines kontinuierlichen Frieses über die gesamte Orthostatenzone verteilt.

⁴³⁷⁰ Analog dem Bogen im mittleren Interkolumnium des Dekors der linken Langwand ist auch in der zentralen Ädikula im Dekor der Alkovenrückwand der Bogen mit einem filigranen Fries verziert, allerdings ohne eine Verzierung mit drei Streifen.

umgebenden Dekorbereiche und verwandle diese in mehr oder weniger darstellende Farbwerte. So trägt die erste Nymphe, die rechts auf einem Fels im Vordergrund sitzt und den Dionysosknaben säugt, den sie in ihren Armen hält, ein blaues Gewand und einen goldfarbenen Überwurf. Die goldene Farbe ihres Manteltuchs, dessen eines zusammengerafftes Ende über ihren linken Unterarm herabfällt, nimmt nicht nur die goldene Farbe des Paneels im Postamentbereich der Ädikula, sondern auch die Farbe der vier Bilderrahmen wieder auf, die sich zu beiden Seiten – zwei im unteren und zwei im oberen Register – der Ädikula befinden. Dem goldfarbenen Mantel der rechts von der vertikalen Mittelachse sitzenden monumentalen weiblichen Figur ist etwas höher als Gegengewicht in der linken Bildhälfte ein goldfarbener Fächer entgegengesetzt, den die mittlere der drei weiblichen Figuren in ihrer linken Hand hält. Diese Figur trägt ein bodenlanges hellblaues Untergewand. Ihr rosafarbenes Manteltuch bedeckt nicht nur den Oberkörper, sondern ist auch als Schleier um ihren Kopf herumgeschlungen. Die aufrecht stehende Figur im Dreiviertelprofil lehnt mit ihrer linken Schulter an dem linken Pfeiler einer diagonal dargestellten architektonischen Bogenform.⁴³⁷¹ Dieser kommt in Bezug auf die Struktur des Bildfeldes eine wichtige Funktion zu, da die vordere vertikale Linie des Pfeilers mit der vertikalen Mittelachse des Bildfeldes zusammenfällt. Von dem höchsten Punkt des Schleiers der mittleren Figur lässt sich über den Scheitel der rechts von ihr, in der rechten Bildhälfte, und zwar im Bereich der seitlichen Fläche des rechten Bogenpfeilers sitzenden Figur, eine diagonale Linie ziehen, die einen Thyrsosstab dicht vor der buschigen Bekrönung am rechten Bildrand schneidet. Dieser Thyrsos, der an einer Mauer lehnt, die rechts hinter dem Bogen parallel zum horizontalen Rand des Bildfeldes verläuft, stellt das letzte figural darstellende Motiv am rechten Bildrand dar und betont als Attribut des Dionysos den dionysischen Aspekt der Szene insgesamt. Eine weitere diagonale Linie entsteht durch einen schräg hinter der mittleren Figur aufragenden Baumstamm, der mit mehreren kahlen Ästen ausgestattet ist. Verlängert man die Linie des Baumstammes, der zur linken oberen Ecke des Bildfeldes hin ausgerichtet ist, so endet sie mitten in der vegetabilen Bekrönung des Thyrsos. So sorgen die beiden parallel zueinander ausgerichteten diagonalen Linien mit ihren Fixpunkten am rechten äußeren Bildrand dafür, dass der Blick des Betrachters auf den Thyrsos gelenkt wird. Verstärkt wird diese Lenkung des Betrachterauges auch durch die Blickrichtungen der dargestellten Figuren. So blickt die mit einem blauen Mantel bekleidete linke Figur auf die mittlere Figur mit dem goldfarbenen Fächer und diese hat wiederum ihren Kopf nach rechts gewandt und sieht

⁴³⁷¹ Durch das architektonische Motiv der Bogenform wird im Bildfeld der rahmende Kontur des Bildfeldes spielerisch – gleichsam im Dreiviertelprofil – wieder aufgenommen.

nach rechts, über die rechte Figur hinweg. Auch aufgrund der chiastischen farblichen Gestaltung von Rosa und Blau sind die beiden Figuren links der vertikalen Mittelachse enger miteinander verbunden als mit der Figur rechts der Mittelachse. Der Bekleidung von allen drei Figuren ist jedoch der blaue Farbton gemeinsam. Der goldfarbene Mantel der rechten Figur, der diese von den beiden anderen Figuren farblich unterscheidet, gibt gleichzeitig die Folie für das purpurfarbene Tuch, in welches der Dionysosknabe gehüllt ist.⁴³⁷²

Die Farben Rosa und Blau, welche die drei weiblichen Figuren in dem großformatigen Bildfeld aufgrund ihrer in diesen Farben dargestellten Kleidungsstücke im Auge des Betrachters miteinander verbinden, lenken gleichzeitig den Blick des Betrachters wieder in den Bereich der zentralen Akroterfigur, denn auch diese trägt ein rosafarbenes Gewand und einen blauen Mantel und verfügt darüber hinaus über gebreitete zartblaue Flügel. Formal ist es darüber hinaus die mehrfach um den vorderen Pfeiler der Bogenkonstruktion gewundene helle Binde, welche die Kreuzung der vegetabilisierten Stiele am oberen Rand des dreieckförmigen Giebels des Ädikulamotivs antizipiert. Doch der dominante Eigenwert der schwarzen Farbe hinter der geflügelten weiblichen Akroterfigur, durch den Kontrast mit den schmalen pastellfarbenen Arealen hervorgehoben, lenkt den Blick des Betrachters erneut nach unten. Erst dort, im zentralen Bildfeld wird ihm – abgesehen von den Farben der Inkarnate – als erster eindeutig darstellender Farbwert die Farbe Blau als Farbe des Hintergrundes und damit zugleich als Farbe des Himmels präsentiert.

Im gleichen Register, in den beiden seitlichen Dekorbereichen, übernimmt die Farbe Blau hingegen – analog zu ihrer Funktion im queroblungen Paneel in der Sockelzone des zentralen Ädikulamotivs – ausschließlich dekorative Aufgaben, da sie lediglich zur Rahmung der beiden quadratischen Bildfelder dient, die im Bereich der rotfarbenen Orthostatenzone jeweils von einer Sirene⁴³⁷³ mit gespreizten Flügeln emporgehalten werden. Zusätzlich zu der schmalen äußeren blauen Umrandung ist jedes der beiden quadratischen Bildfelder noch von einem breiten gelbfarbenen Streifen umgeben, den ein umlaufender lilafarbener vegetabiler Fries aus lyraförmigen, mit Palmetten gefüllten Blattstäben und Vierpassmotiven ziert. Diese verzierten gelben Streifen korrespondieren mit dem – allerdings auffälliger dekorierten – gelbfarbenen queroblungen Paneel im Postament der Ädikula.⁴³⁷⁴

⁴³⁷² Der Kranz aus Blüten, Früchten und Blättern, der um den Kopf des Dionysosknaben gewunden ist, korrespondiert sowohl motivisch als auch formal mit der vegetabilen Bekrönung des Thyrsos.

⁴³⁷³ Siehe dazu die Abbildung bei: Maria Rita Sanzi Di Mino, *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Rom 1998, S. 61 Abb. 74.

⁴³⁷⁴ Im Gegensatz zu dem umlaufenden Fries in der gelbfarbenen Rahmung, dessen Motive lediglich linear gezeichnet sind, weisen die einzelnen Motive des gelbgrundigen Paneels zum Teil eine dreidimensionale Ausprägung auf. Darüber hinaus setzen sie sich – abgesehen von den Flechtbandmotiven – aus zwei floralen Motiven, der

Die komplementäre Farbkombination Goldgelb und Blau, die im queroblongen Paneel des Postamentes der Ädikula als farblicher Eigenwert das erste Mal im Dekor der Alkovenrückwand auftritt, wird zum einen in den Rahmungen der beiden quadratischen Bildfelder in dem unteren Register der beiden seitlichen Dekorbereiche und zum anderen als Farbfläche auf der Kleidung der zentralen weiblichen Figur fortgeführt. In beiden Fällen wird der Eigenwert der beiden Farben hervorgehoben, doch tritt er in der Kombination im großen Bildfeld zurück, da die Farben sich in der Nähe der Darstellung einer großformatigen Figur befinden und aufgrund der Körperkonturen dieser Figur einen darstellenden Aspekt erhalten. Darüber hinaus fehlt den Farbflächen im großformatigen Bildfeld die ornamental gestaltete Oberfläche, die dem Paneel im Bereich des Postamentes, aber auch den beiden quadratischen Rahmungen gemeinsam ist.⁴³⁷⁵

Die beiden quadratischen Bildfelder erfahren jedoch – trotz ihrer Betonung durch die tragenden Sirenen⁴³⁷⁶ – nicht nur aufgrund ihrer ornamentalen Rahmung sowie aufgrund ihrer geringeren Fläche gegenüber dem Bildfeld in der zentralen Ädikula, sondern auch aufgrund einer dezenteren Art der Darstellung eine geringere Beachtung durch den Betrachter. Analog zu den beiden zentralen Bogenfeldern im Dekor der beiden Langwände präsentiert man auch hier die Figuren auf weißem Grund in dunkler Umrisstechnik⁴³⁷⁷ und diese zarte Darstellungsform wird im Kontrast zu der polychromen Malweise im zentralen Bildfeld gleichsam erst verzögert wahrgenommen. Zwar nimmt man die Technik der beiden großformatigen Bilder im zentralen Dekorbereich der beiden Langwände in einem kleineren Format, gleichsam in verdichteter quadratischer Form, im Dekorbereich der Rückwand des Alkovens wieder auf. Doch aufgrund der Verkleinerung der Bildfelder, der geometrisierten und damit symmetrisierten Quadratform der Felder sowie der analogen Rahmgestaltung verringert sich die Aufmerksamkeit des Betrachters gegenüber den beiden quadratischen Feldern. Stattdessen wird das Auge des Betrachters aufgrund des Wechsels in der Maltechnik im zentralen Bildfeld auf dieses Zentrum

Lotosblüte und der Rosette, zusammen. Gemeinsam ist beiden Friesen die Verwendung des lyraförmigen Blattstabes.

⁴³⁷⁵ Den stärksten darstellenden Farbwert besitzt Blau in der Darstellung des Himmels im Bogenfeld der zentralen Ädikula des Dekors der Alkovenrückwand, und es ist dieses Bogenfeld, welches der Betrachter fokussiert, wenn er das Cubiculum betritt, d. h. im Zentrum der Aufmerksamkeit des Betrachters konstituiert sich ein darstellender Farbwert.

⁴³⁷⁶ Die beiden hybriden Figuren, deren untere Gliedmaßen Tonklumpen gleichen, stehen jeweils auf einer Plinthe, deren Aussehen einer vollständig vegetabilisierten Säulentrommel gleicht, wobei die Höhe dieser Plinthen der Höhe des Postamentes der zentralen Ädikula entspricht. Dadurch schieben sich die beiden quadratischen Bildfelder im Auge des Betrachters in eine Ebene vor die geschlossene rotfarbene Orthostatenzone, erlangen jedoch aufgrund ihrer geringen Größe weniger Aufmerksamkeit vom Betrachter als das zentrale Bildfeld. Zu der vegetabilisierten Säulentrommel, die unterhalb einer Einschnürung zwei nach unten gerichtete Blattkelche und oberhalb dieser Einschnürung zwei nach oben gerichtete Blattkelche besitzt, sodass die Einschnürung gleichzeitig als horizontale Mittelachse dieser Struktur dient, siehe vor allem die Abbildung bei: Maria Rita Sanzi Di Mino, *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Rom 1998, S. 58 Abb. 69.

⁴³⁷⁷ Siehe dazu die Abbildungen bei: Maria Rita Sanzi Di Mino, *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Rom 1998, S. 69 Abb. 86.

im Dekor der Rückwand des Alkovens gelenkt und damit dessen Vorrang innerhalb der figural darstellenden Hierarchie betont.

Nicht nur im Bereich der Unterwand und der Mittelwand, sondern auch im Bereich der Oberwand⁴³⁷⁸ findet sich die dekorative Funktion der Farben Goldgelb und Blau als Umrandungen für Felder in unterschiedlichen Formaten, die mit figuralen Darstellungen besetzt sind. Den zentralen schwarzgrundigen Bereich oberhalb des Giebels der zentralen Ädikula flankieren zwei hochoblonge Bildfelder, deren Umrandung jeweils aus einem gelben Streifen besteht, der sich im unteren horizontalen Bereich zu einer gelbfarbenen Sockelzone verbreitert. Die Bildfelder zeigen jeweils eine geflügelte Viktoria, die vor einer leicht diagonal nach links unten in den Grund hineinlaufenden Kolonnade steht.⁴³⁷⁹ Analog den Vögeln im Dekor der Villa in Oplontis im Dekor des Oecus 15, die auf der Scherwand vor der Kolonnade sitzen, steht auch in diesen beiden Feldern die Viktoria jeweils auf dem Podium der Sockelzone und damit vor der architektonischen Struktur. Eingebunden in die horizontal gliedernde Struktur der Oberwand sind die beiden Bildfelder aufgrund von flankierenden blaugrundigen Pilasterspiegeln, deren einzelne Paneele violett gerahmt und jeweils mit einem violettfarbenen vertikalen Fries aus lyraförmigen Blattstäben bedeckt sind. Die beiden Kapitelle der Pilasterspiegel, die mit hybriden Figuren bedeckt sind, leiten über zu dem horizontal abschließenden Gebälk, das ein breites blaufarbenes Friesband dominiert.

Nach außen schließt sich – für den Betrachter eine Reminiszenz an die rotfarbene Orthostatenzone der Mittelwand – eine rotfarbene Zone an, in die, jeweils rechts von der vertikalen Mittelachse dieses Registers, eine Ädikula mit kannelierten Säulen eingefügt ist.⁴³⁸⁰ Diese ist trotz der architektonischen Rahmung nicht in die horizontalen Strukturen der Oberwand eingebunden ist sondern scheint gleichsam in der Luft vor dem roten Hintergrund zu schweben. Auf einer hohen blaugrauen Sockelzone in der Ädikula ist die Figur einer Statue zu sehen, die aufgrund ihrer Attribute als Götterfigur gedeutet wird.⁴³⁸¹ Zwischen dem hochoblongen Paneel mit der eingestellten Figur einer Viktoria und der Ädikula mit der eingestellten Götterfigur in der

⁴³⁷⁸ Siehe dazu die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 227.

⁴³⁷⁹ Vergleiche dazu den Vogel vor der Kolonnade in Oecus 15 der Villa in Oplontis; siehe dazu die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 148.

⁴³⁸⁰ Der architektonische Aspekt verändert sich im Bereich des Giebels, der sich oberhalb eines liegenden Akanthusblattes in zwei, leicht nach rechts gerückte Voluten auflöst. Lediglich die linke Seite ist mit einer Akroterfigur in Gestalt einer Kobra besetzt.

⁴³⁸¹ Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 216. An Attributen sind ein Zepter in der rechten Hand und ein Krone auf dem Kopf zu erkennen.

Gestalt einer Statuette besetzt die hoch aufgerichtete Figur einer Karyatide⁴³⁸² den Bereich der vertikalen Mittelachse über die gesamte Länge hinweg. Diese Figur ist durch ein vorkragendes Kapitell⁴³⁸³, auf dem ihre Basis in Form einer Blüte steht, zum einen in das horizontale Gebälk, welches den oberen Abschluss der Orthostatenzone und zugleich den Bereich der Kämpferzone der zentralen, in die Ädikula eingebundenen Arkade bildet, eingebunden. Zum anderen verbindet sie das üppige vegetabilisierte Kapitell⁴³⁸⁴ eines dünnen Säulchens, das aus ihrem Hinterkopf emporragt, als vorkragendes Element mit dem oben horizontal abschließenden Gebälk der Oberwand. Trotz dieser architektonischen Einbindung ist sie nicht statisch, sondern als lebendige Figur in einer vorwärtsschreitenden Bewegung dargestellt. Farblich korrespondieren das goldfarbene Gewand und der blaue Mantel chiastisch mit den beiden Gewändern der sitzenden weiblichen Figur⁴³⁸⁵ im großformatigen Bogenfeld der Ädikula, mit der sie auch das formale Motiv des Mantelzipfels teilt, den beide jeweils über ihren linken Unterarm geschlungen haben. Die komplementäre Farbkombination von Goldgelb und Blau, die im Dekor der Alkovenrückwand in zahlreichen dekorativen Funktionen eingesetzt wird und die dadurch den Eigenwert dieses Farbenpaares im Auge des Betrachters hervorhebt, endet – nach dem erhaltenen Befund – im Bereich der Oberwand in einem breiten blauen Friesband, das von einem undulierenden gelbfarbenen Wellenband bekrönt wird.

Neben der farblichen Einbindung des zentralen Bildfeldes in den Dekorbereich der Alkovenrückwand insgesamt wird dessen Einbettung auch durch den Einsatz der zahlreichen vegetabilen Komponenten erleichtert. Dies geschieht mit Hilfe der Eigenschaft des Wachsens bzw. des Zusammenwachsens, der mit der Species *Pflanze* konnotiert wird. Dieser Aspekt – übertragen auf die vegetabilen Motive des Dekors – führt in der Rezeption des Betrachters dazu, dass die Dekorzonen gleichsam – analog der wachsenden Rosenhecke um das Schloss von Dornröschen – zu einer vegetabilen Einheit zusammenwachsen. Am deutlichsten lässt sich dieses Phänomen im Bereich des Giebels der zentralen Ädikula fassen. Vorbereitet wird es bereits im unteren Bereich der zentralen Ädikula durch die beiden Säulen, welche das

⁴³⁸² Die leicht nach rechts ausgerichtete und mit dem rechten Fuß nach vorn tretende Karyatide, deren rechter Arm lang an ihrer rechten Körperseite herabhängt, greift mit ihrer rechten Hand in den Henkel einer Kanne. Ihren linken Arm hat sie in Taillenhöhe angewinkelt und auf ihrem zur Decke hin gedrehten Handteller balanciert sie eine Opferschale oder einen Teller mit Früchten.

⁴³⁸³ Das Volutenkapitell übernimmt im Bereich des Abakus das Ornament des Gesimses, einen Fries in Form eines Blattstabes. Darüber, auf einer niedrigen Plinthe, sitzt eine glockenförmige, nach oben geöffnete Blüte, auf der die beiden Füße der Karyatide stehen.

⁴³⁸⁴ Das Kapitell öffnet sich über einem umlaufenden Blattkranz kelchförmig in mehreren Blättern, die sich nach oben zusehends in ein ajouriertes Muster verwandeln, das gleichermaßen von den negativen Formen des Grundes wie von den positiven Formen des Musters geprägt ist. Oberhalb der ajourierten Zone ist der Abakus in die Faszien des Architravs eingebunden.

⁴³⁸⁵ Die sitzende weibliche Figur trägt ein hellblaues Gewand und einen blauen Mantel.

Bogenfeld⁴³⁸⁶ flankieren. Bereits an der Basis werden die jeweils mit einem horizontalen Blattkranz dekorierten Säulen jeweils durch drei weitere blattkranzartige Manschetten⁴³⁸⁷ in vier gleich hohe Abschnitte⁴³⁸⁸ unterteilt. Diese noch – aufgrund der Unterteilung in gleich große Abschnitte – gleichsam regelhafte Form der Vegetabilisierung führt im Bereich des Giebels zu einer organischeren Form der Vegetabilisierung, die sich zunächst in einer Verknotung und anschließend in einem abundanten, die gesamte Fläche bedeckenden rankenförmigen Auslauf bemerkbar macht.⁴³⁸⁹ Unterstützt wird dieses eher figural darstellende Moment einer Vegetabilisierung durch die zahlreichen horizontal und vertikal ausgerichteten ornamentalen Friese, die – abgesehen von lyraförmigen Blattstäben und Vierpassmotiven – meist auch über Palmetten und Rosetten und häufig auch über Lotosblüten als regelmäßig sich wiederholende Motive in ihren Reihungen verfügen. Zwar besitzen diese Motivreihungen in der Regel aufgrund ihrer großen Anzahl sowie aufgrund ihrer meist monochromen linearen Gestaltung⁴³⁹⁰ deutlich ornamentale und weniger figural darstellende Züge. Doch die Abundanz ihres Einsatzes trägt im Auge des Betrachters dennoch dazu bei, dass er in diesen Friesen nicht nur ein unverbindliches Dekorativum, sondern einen spezifisch schmückenden Aspekt durch den Einsatz vegetabiler Formen wahrnimmt.

Insbesondere mit der überquellenden organischen Form der Vegetabilisierung konnotiert ist der Aspekt der Fruchtbarkeit, der in diesem Dekor auch durch die zahlreichen weiblichen Figuren zum Ausdruck kommt. Abgesehen von dem Dionysosknaben und den beiden Eroten, die letztlich als Kinderfiguren androgyne Züge tragen, sind es elf weibliche sowie fünf hybride geflügelte weibliche Wesen in Gestalt von Viktorien und Sirenen, welche dieses Dekor bevölkern. Es hat daher den Anschein, als seien in diesem Dekor ikonographische Anforderungen, die mit der Darstellung einer Szene aus dem Leben des Dionysos und der überwiegenden Ausübung seines Kultes durch Frauen impliziert sind, eine aussagekräftige und zugleich harmonisch-dekorativ befriedigende Verbindung mit der dekorativen Gestaltung des Dekors ins-

⁴³⁸⁶ Das Bogenfeld selbst wird auf den Seiten durch zwei rotfarbene Pfeiler und oben durch einen filigranen weißen, mit einem goldfarbenen linearen Muster versehenen Bogen gerahmt. Darüber folgt noch einmal, von rotem Grund hinterfangen, ein weißfarbendes ajouriertes Muster.

⁴³⁸⁷ Jede dieser Manschetten ist mit einem hellblauen, horizontal umlaufenden Band geschmückt. Dadurch wird zum einen die blaue Farbe der Rahmung des queroblongen Paneels der Sockelzone wieder aufgenommen und zum anderen die hellblaue Farbe des Hintergrundes im Bildfeld antizipiert.

⁴³⁸⁸ Die vier gleich hohen Abschnitte lassen sich als die noch vorhandene architektonische Regelmäßigkeit verstehen, die dem Dekor – trotz den zahlreichen Vegetabilisierungsaspekten – noch innewohnt.

⁴³⁸⁹ In den beiden seitlichen Paneelen setzt die Vegetabilisierung tiefer, im Bereich der beiden vegetabilisierten Säulentrommeln ein, auf dem die beiden Sirenen stehen.

⁴³⁹⁰ Lediglich die vegetabilen Motiven in den beiden horizontalen vegetabilen Friese im Bereich der Ädikula im Dekor der Alkovenrückwand, der Fries im queroblongen Paneel des Postamentes sowie der Fries im Gebälk der Ädikula sind in dreidimensionaler Manier und mehrfarbig gestaltet.

gesamt eingegangen. Eine derartige Entwicklung lässt sich nicht nur im Bereich der Wandmalerei, sondern auch – man denke z. B. an das Dekor der Ara Pacis Augustae – in anderen Monumenten der bildenden Kunst der augusteischen Zeit aufzeigen, in denen Form – auf dem Sektor der Wandmalerei tritt gleichberechtigt die Farbe hinzu – und Inhalt eine enge gestalterische Verbindung eingehen. Der überwältigend harmonisierende Effekt kann – trotz des unterschiedlichen kulturellen Kontextes – auch vom modernen Betrachter noch weitgehend nachempfunden werden kann. Derartig enge, für den Betrachter eingängige Beziehungen zwischen Inhalt und Form in römischen Dekoren vollziehen sich in einer Phase, die man als die augusteische Klassik zu bezeichnen pflegt.⁴³⁹¹

7.1.2.3.1.5. Die Paneele mit den Maskengesichtern im Eingangsbereich des Cubiculum B⁴³⁹²

Ein Beispiel für eine besonders enge Vernetzung zwischen formalen und farblichen Elementen des Dekors stellen die Paneele mit den Masken dar, welche die Attikazone des Eingangsbereichs schmücken.⁴³⁹³ Im darunterliegenden Gesims breiten helle, dunkel konturierte Lotosblüten ihrer äußeren Kelchblätter zueinander, sodass sich Bögen konfigurieren. Die Flächen unter diesen vegetabilen Bogenformen sind mit gelber Farbe bedeckt. Jeweils in die Mitte des Bogens ist eine achtblättrige Rosette eingestellt, deren Blätter alternierend mit roter und mit grüner Farbe bedeckt sind. Einen analogen Farbwechsel zeigt auch das Diadem der beiden Maskengesichter, die jeweils in ein quadratisches, über dem Gesims liegenden Paneel eingestellt sind. Abgesehen von den auffälligen farblichen Korrespondenzen von Rot und Grün in den kleinformatigen Rosetten und in den Diademen der großformatigeren Maskengesichter tritt aufgrund der engen Verbindung von Grün mit Gelb – zum einen als Hintergrundfarbe des Lotosfrieses, zum anderen als Rahmung des Diadems – im Auge des Betrachters auch die Farbe Blau auf, eine Farbe, die in Verbindung mit Gelb zur wichtigsten dekorativen Farbkombination vor rotem, weiß gerahmtem Grund im Dekor des gesamten Cubiculum wird. Die Präsentation der polychromen farblichen Gestaltung insgesamt wird zunächst in den Dekorzonen um den Eingangsbereich herum mit Hilfe der finiten rotationssymmetrischen Motive antizipiert. Sie

⁴³⁹¹ Ein ähnlicher Effekt in der augustäischen Literatur findet sich z.B. in den Eclogen Vergils.

⁴³⁹² Die beiden quadratischen Paneele mit den Maskengesichtern befinden sich im Dekor der Eingangswand, links von der Tür in dem Register oberhalb der rotfarbenen Orthostatenzone, und flankieren die vegetabilisierte Säule einer Kandelaberfigur. Diese Figur ist in ein vegetabilisiertes Kandelabersystem eingebunden, das seinerseits auf einem erhöhten vegetabilisierten Säulenpostament steht und mit dem horizontal abschließenden Gebälk der Oberwand verkröpft ist; siehe dazu die nicht nummerierte Abbildung in der Beilage bei: Maria Rita Sanzi Di Mino, *La Villa della Farnesina*, in: Adriano La Regina, *Palazzo Massimo alle Terme*, Rom 1998.

⁴³⁹³ Siehe dazu die Abbildungen bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 217; Maria Rita Sanzi Di Mino, *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Rom 1998, S. 60 Abb. 73; und: Irene Bragantini, Marietta de Vos, *Museo Nazionale Romano II,1: Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Rom 1982, Taf. 60.

setzt sich anschließend durch die farbigen Streifen im Gesims auf den beiden Langseiten sowie – nach einer vorübergehenden Trennung der farblichen Komponenten in einzelne Paneelen – im Dekor der beiden Seitenwände des Alkovens in den Streifen des Gesimses auf der Rückwand des Alkovens fort.⁴³⁹⁴

7.1.2.3.2. Die Deckendekore in den unterschiedlichen Cubicula in der Villa Farnesina

Ob die einzelnen Kompartimente der vollständig weiß stuckierten Deckendekore in den Cubicula der Villa Farnesina ein ähnlich kompliziertes geometrisches Muster wie im Dekor des oberen Cubiculum in der Casa di Augusto besaßen, lässt sich an Hand des schlechten Erhaltungszustandes dieser Decken nicht nachweisen. Fest steht jedoch, dass es sich auch in den Deckendekoren in der Villa Farnesina um Dekore handelt, die sich aus unterschiedlich großen Paneelen zusammensetzen, und dass diese mit landschaftlichen Darstellungen oder mit vegetabilen, in Verbindung mit vegetabilen und floralen Elementen auftretenden Rankenwesen besetzt sind.⁴³⁹⁵ Die einzelnen Paneele mit landschaftlichen Elementen zeichnen sich durch ein lockeres Neben- und Übereinanderstellen der einzelnen Vignetten aus, zu denen sich häufig agierende menschliche Figuren gesellen. Eingfasst werden diese Felder mit einem umlaufenden Eierstab sowie mit mehreren umlaufenden, voneinander abgesetzten Streifen. Die Paneele mit Rankenfiguren zeigen u. a. unbekleidete geflügelte, in die Ranken greifende Eroten, die ein zentrales Lotosknospenmotiv flankieren.⁴³⁹⁶ Die Körper der beiden Eroten laufen jeweils in langgezogene Ranken aus, deren Ende sich zunächst zu einer Lotosblüte gabelt, bevor das eine Ende wieder zum Körper des Eroten zurückläuft, wohingegen das andere Ende sich zu einer Blüte einrollt. Ein weiteres Fragment zeigt auch ein bekleidetes bärtiges männliches Rankenwesen⁴³⁹⁷, das unterhalb seines kurzen Gewandes in zwei derartig weit sich spreizende Ranken ausläuft, dass es den Anschein hat, als eile es dem geflügelten zoomorphen Mischwesen entgegen, das drohend auf ihn zuläuft. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes der Fragmente des Deckendekors hat es den Anschein, als seien die Paneele noch aufwendiger, noch liebe-

⁴³⁹⁴ Diese Streifen, die im Dekor der Rückwand sowohl im Bereich des Faszienarchitravs, d. h. im unteren Teil des Gebäudes in der Farbkombination Blau – Gelb – Grün als auch im unteren Bereich des Gesimses, d. h. im oberen Teil des Gebäudes eingesetzt werden, lassen sich im oberen Teil auch als unterschiedlich vorkragende Abschnitte des Gesimses lesen.

⁴³⁹⁵ Siehe dazu u. a. die Abbildungen bei: Maria Rita Sanzi Di Mino, La Villa della Farnesina, in: Adriano La Regina, Palazzo Massimo alle Terme, Rom 1998, S. 229, 233-235; und: Maria Rita Sanzi Di Mino (ed.), La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme, Rom 1998, S. 82-91 Abb. 98-110.

⁴³⁹⁶ Siehe dazu die Abbildung eines Fragmentes aus Cubiculum D bei: Maria Rita Sanzi Di Mino (ed.), La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme, Rom 1998, S. 82 Abb. 98.

⁴³⁹⁷ Siehe dazu die Abbildung eines Fragmentes aus dem Cubiculum D bei: Maria Rita Sanzi Di Mino (ed.), La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme, Rom 1998, S. 82 Abb. 99. Dieses Fragment wird als der Kampf eines Arimaspen mit einem Greifen beschrieben.

voller im Detail gestaltet als die freskierten Dekorzonen. Aus den geometrischen Rastersystemen in den frühen Deckendekoren des zweiten Stils sind in den Deckendekoren der Villa Farnesina eigenwillig stuckierte Formen mit überwiegend figural darstellenden flachen Reliefs entstanden, die mit weichen Linien fast malerisch eine ganze Welt an Formen an die Decke zaubern.

7.1.2.3.3. Weitere wichtige Elemente in den anderen Raumdekoren in der Villa Farnesina

Abgesehen von den farblich zum Teil sehr unterschiedlich gestalteten Dekoren der drei erhaltenen Cubicula-Dekore zeichnen sich insbesondere die Dekore dreier langgestreckter Durchgänge, das Dekor der Kryptoportikus A und die Dekore der Korridore F und G durch einen systematischen Einsatz von Elementen aus, die sich auch im Dekor des Cubiculum B fanden. So sind die dünnen Säulenschäfte in dem parataktisch vertikal gliedernden System der Kryptoportikus A⁴³⁹⁸ nicht nur mit vegetabilen Blattkränzen an der Basis dekoriert, sondern darüber hinaus mit blaugrüner Farbe bedeckt⁴³⁹⁹, die in diesem Kontext eines pflanzlichen Wachsens nicht nur dekorativen Eigenwert, sondern auch eine darstellende Komponente besitzt. Der streng parataktischen vertikalen Reihung, die sich von der Basis bis zum Ansatz des horizontal abschließenden Gebälkes vor einem hellen Hintergrund vollzieht, korrespondiert auch eine auf den ersten Blick streng horizontale Gliederung der einzelnen Interkolumnien in drei Register mit analogen Strukturen, in die jedoch jeweils unterschiedliche Motive eingestellt sind. So zeigen im untersten Register die langen queroblongen Paneele zwischen den einzelnen Säulenpostamenten, die stets mit schwarzer Farbe bedeckt sind, in ihren pastellfarbenen Friesen unterschiedliche vegetabile Motive und Rankenfiguren, die sich meist zu antithetischen Gruppen konstituieren. Auch in die leicht queroblongen Bildfelder im mittleren Register, die jeweils von zwei Lisenen flankiert werden, sind vor analogem blauem Hintergrund jeweils unterschiedlich agierende Figuren⁴⁴⁰⁰ eingestellt. Ob die drei Figuren⁴⁴⁰¹, die jeweils einen Abschnitt in der Attikazone besetzen, ebenfalls – analog den Figuren in den beiden tiefer gelegenen Registern –

⁴³⁹⁸ Siehe dazu die Abbildung bei: Anna Maria Dolciotti, Criptoportico A, in: Maria Rita Sanzi Di Mino (ed.), *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Rom 1998, S. 33-45 Abb. 31-49; siehe dazu auch die nicht nummerierte Abbildung in der Beilage von: Maria Rita Sanzi Di Mino, *La Villa della Farnesina*, in: Adriano La Regina, *Palazzo Massimo alle Terme*, Rom 1998.

⁴³⁹⁹ Siehe dazu die Abbildung bei: Maria Rita Sanzi Di Mino (ed.), *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Rom 1998, S. 24 Abb. 23.

⁴⁴⁰⁰ Die Figuren unterscheiden sich auch formal voneinander; siehe dazu die Abbildungen bei: Anna Maria Dolciotti, Criptoportico A, in: Maria Rita Sanzi Di Mino (ed.), *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Rom 1998, S. 36-43 Abb. 32-47.

⁴⁴⁰¹ Wahrscheinlich fungierte die mittlere Figur – analog den beiden weiblichen Figuren im Bereich des Dekors der Oberwand auf der Alkovenrückwand – als Kandelaberfigur.

in jedem Abschnitt variieren, darüber kann aufgrund des heutigen schlechten Erhaltungszustandes dieses Dekorbereichs keine sichere Aussage getroffen werden.⁴⁴⁰²

In dem vertikal parataktisch reihenden System der Dekore der beiden Korridore F und G⁴⁴⁰³ wird die vegetabilisierte Säule jeweils durch eine schmale, kandelaberähnliche filigrane kannelierte Säule ersetzt. Deren grünfarbener Säulenschaft verstärkt den bereits vorhandenen Aspekt der Vegetabilisierung, der sich aufgrund des Postamentes, das sich aus einer Supraposition von locker aufeinandergestellten, unterschiedlich geformten Blüten konstituiert, sowie aufgrund der Manschette aus Lotosblüten, die oberhalb der Basis um den Säulenschaft herumgelegt wurde, in der Wahrnehmung des Betrachters bereits ausgebildet hat. Abgesehen von einem umlaufenden roten Streifen an der Basis des Dekors und einer polychromen horizontalen Streifenzone⁴⁴⁰⁴, welche die Orthostatenzone nach oben hin abschließt, ist der gesamte Hintergrund der beiden Korridore vollkommen hell gehalten. Eine Farbigkeit entsteht nur durch den Auftrag zarter, fast nur wie hingetupft wirkender Pastellfarben zur Konstituierung von figural darstellenden und ornamentalen Motiven, die sämtlich ohne Konturierung dargestellt werden. Im untersten Register reihen sich queroblange Paneele in lockerer Sequenz aneinander, deren Flächen mit finiten Mustern aus unterschiedlichen Blüten gefüllt sind. Die einzelnen finiten Muster verfügen über vertikale, horizontale und rotationssymmetrische Valenzen.⁴⁴⁰⁵ Im Zentrum steht in der Regel ein finites rotationssymmetrisches Motiv, an das sich – antithetisch, mit dem Blütenboden zueinander ausgerichtet – horizontal ausgerichtete Lotosblüten anschließen. In den ausgesparten Flächen zwischen zwei queroblungen Paneelen stehen – häufig in einer analogen Motivreihe wie in den Mustern der queroblungen Paneele, jedoch stets mit der Basis zum Boden hin ausgerichtet, – vertikal übereinandergesetzte Blütenmotive, die zum einen als flächig zurückgenommene, ornamentale Reihung, zum anderen als Basis der

⁴⁴⁰² Ein Aquarell von Massuero enthält jedoch in diesem Dekorbereich leicht variierte Figuren; siehe dazu die Abbildung dieses Aquarells bei: Anna Maria Dolciotti, Criptoportico A, in: Maria Rita Sanzi Di Mino (ed.), La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme, Rom 1998, S. 33 Abb. 30.

⁴⁴⁰³ Siehe dazu die nicht nummerierten Abbildungen in der Beilage bei: Maria Rita Sanzi Di Mino, La Villa della Farnesina, in: Adriano La Regina, Palazzo Massimo alle Terme, Rom 1998; siehe dazu auch die Abbildungen bei: Maria Rita Sanzi Di Mino (ed.), La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme, Rom 1998, S. 219-221.

⁴⁴⁰⁴ In diesen Streifen werden sämtliche Farben des Dekor zusammengefasst; siehe dazu zwei Abbildungen von Details des Korridors G bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration, München 2005, S. 236-239.

⁴⁴⁰⁵ Der Ansicht Ehrhardts, dass in diesen Paneelen die einzelnen Glieder so ineinandergeschoben werden, dass *der so entstehende kompakte, friesartige Eindruck den ornamentalen Charakter des Gesamten auf Kosten der Einzelglieder unterstreiche*, kann nur bedingt zugestimmt werden. Wie die Analyse ergeben hat, zeichnen sich die Dekore dieser Paneele gerade dadurch aus, dass die symmetrischen Strukturen der einzelnen Glieder erhalten bleiben und zu einer Akkumulation der symmetrischen Valenzen insgesamt führen. Dies unterscheidet das Dekor dieser Paneele gerade von einem ornamentalen Fries, der in der Regel eine einheitliche symmetrische Struktur besitzt; zu Ehrhardt siehe: Wolfgang Ehrhardt, Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros, Mainz 1987, S. 33.

vegetabilisierten Säulen fungieren. Im Gegensatz zu den zahlreichen unterschiedlichen Valenzen der Muster in den queroblungen Paneelen verfügen sie lediglich über eine bilateralsymmetrische Valenz und aufgrund dieses Unterschiedes in der symmetrischen Struktur werden sie – trotz formaler Analogie – im Auge des Betrachters weniger als Muster, sondern eher als vegetabilisierte Komponenten einer ursprünglich architektonisch orientierten vertikalen Struktur angesehen.

Dieser vegetabilisierte Aspekt des Dekors setzt sich im oberen Bereich der Orthostatenzone fort, in dem jeweils eine Karyatide⁴⁴⁰⁶ zwischen das Säulenkapitell und das horizontal abschließende Gesims der Orthostatenzone eingefügt wurde. Jede dieser Karyatiden ist mit langen Gewändern bekleidet, die in unterschiedlichen Regenbogenfarben⁴⁴⁰⁷ changieren und sich jeweils in einigen Nuancen voneinander unterscheiden.⁴⁴⁰⁸ Eine polosähnliche Bekrönung⁴⁴⁰⁹ verbindet jede dieser Figuren mit einem verkröpften Gebälk, auf dem jeweils die Basis einer weiteren grünfarbenen, noch filigraner gestalteten Säule ansetzt, welche die Attikazone gleichmäßig in queroblunge Paneele unterteilt. In ihren Händen, die aufgrund unterschiedlicher Armhaltungen ebenfalls unterschiedlich ausgerichtet sind, halten die Karyatiden jeweils die Enden von zarten, aus Blüten und hellgrünen Blättern gewundenen Girlanden, die jeweils in einem weichen Bogen zwischen den einzelnen Figuren herabhängen und die einzelnen hochoblungen Paneele, die sich zwischen den grünfarbenen Säulen und den auf ihnen stehenden Karyatiden ausbilden, miteinander verbinden.

Ein weiteres horizontal durchlaufendes Dekorsystem stellt der Landschaftsfries⁴⁴¹⁰ in der Attikazone dar, der – alternierend mit Feldern, in welche mehrere Masken eingestellt sind, – die

⁴⁴⁰⁶ Siehe dazu vor allem die Abbildungen bei: Irene Bragantini, *Ambulacro F-G*, in: Maria Rita Sanzi Di Mino (ed.), *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Rom 1998, S. 115-123 Abb. 148. Jede der Karyatiden hat eine eigene Kopf- und Armhaltung.

⁴⁴⁰⁷ In diesen Farben konzentriert sich das gesamte Farbspektrum, das in diesem Dekor verwendet wird.

⁴⁴⁰⁸ Siehe dazu die Abbildung bei: Irene Bragantini, *Ambulacro F-G*, in: Maria Rita Sanzi Di Mino (ed.), *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Rom 1998, S. 115-123 Abb. 148; und: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 238-239.

⁴⁴⁰⁹ Auch in Bezug auf die Bekrönungen unterscheiden sich die einzelnen Figuren voneinander; siehe dazu die Abbildungen bei: Irene Bragantini, *Ambulacro F-G*, in: Maria Rita Sanzi Di Mino (ed.), *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Rom 1998, S. 115-123 Abb. 148.

⁴⁴¹⁰ Zu den einzelnen Paneelen des Landschaftsfrieses siehe vor allem die Abbildungen bei: Irene Bragantini, *Ambulacro F-G*, in: Maria Rita Sanzi Di Mino (ed.), *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Rom 1998, S. 118-121 Abb. 138-147. Die Gebäude sind meist über Eck gestellt, jedoch ohne konsequent perspektivische Darstellung. Stattdessen wird eine Tiefenwirkung durch immer zartere, dunstigere Farben, d. h. in der Form einer Farbperspektive erreicht.

gesamte Zone oberhalb des horizontal abschließenden Gesimses der Orthostatenzone durchläuft.⁴⁴¹¹ Die lose aneinandergereihten und übereinandergestellten Landschaftsmotive wie Felsen, Bäume, Häuser, Wasserflächen und Schiffe schließen sich aufgrund der analogen Kolorierung sowie aufgrund zahlreicher, miteinander agierender menschlicher, mitunter auch tierischer Figuren zu einem überwiegend idyllischen Landschaftsprospekt zusammen, bei dem jedoch kein Horizont angegeben ist. Wie in den übrigen Bereichen dieses Dekors ist es auch in Paneelen der Attikazone in erster Linie die farbliche Gestaltung, die das Auge des Betrachters dazu anregt, die einzelnen Komponenten dieses Panels zu einem einheitlichen Landschaftsbild zusammenzuschließen. Gleichzeitig ist es jedoch auch die Farbe, die wieder für eine Dissoziierung sorgt, denn die analoge farbliche Gestaltung des Dekors regt den Blick des Betrachters erneut dazu an, korrespondierende Farbareale in anderen Dekorbereichen und in anderen dekorativen Kontexten aufzusuchen. In den Dekoren der Korridore in der antiken Villa Farnesina haben Farbe und Form aufgrund eines gleichwertigen Einsatzes der einzelnen verwendeten Farben in Bezug auf ihre darstellenden Farbwerte und farblichen Eigenwerte noch nicht zu einer unauflösbaren Einheit von Farbe und Form und damit zu einer nicht reversiblen Konstituierung eines Bildes gefunden, zumal sich in den Bildfeldern keine kompakten großformatigen Figuren finden, die sich einer Dissoziierung in Farbareale entgegenstellen.

7.1.2.4. Die Deckendekore des zweiten Stils⁴⁴¹²

Analog zu den üblichen Darstellungen von Kassettierungen innerhalb der freskierten Wanddekore, um Deckenstrukturen unterhalb der Gebälke vorzutäuschen, sind auch stuckierte Kassettierungen die häufigste Form des Dekors der Deckenflächen des frühen zweiten Stils.⁴⁴¹³ Doch allmählich lösen sich die strengen, einer freieren Dekoration hinderlichen Rastersysteme in variationsreichere Dekorsysteme auf.⁴⁴¹⁴ Dies kann zum einen in Verbindung zu den Wanddekoren stehen, in denen auch zunehmend komplexe Kombinationen pseudoarchitektonischer Elemente den Gedanken an jegliche gebaute Architektur ad absurdum führen. Zum

⁴⁴¹¹ Zur Bedeutung dieser Landschaftsfriese in augusteischer Zeit siehe vor allem: Eleanor Winsor Leach, *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton 1988, S. 261ff. Ein Vorläufer für diese Art von landschaftlichen Friesdarstellung findet sich, allerdings in monochromer Form, in der Casa di Livia; siehe dazu vor allem die Untersuchung von: Verena Bigalke, *Der gelbe Fries der Casa di Livia auf dem Palatin in Rom*, Diss. Marburg 1990, insbesondere S. 257ff.

⁴⁴¹² Eine Auflistung der frühen italischen Deckendekore findet sich bei: Roger Ling, *Stucco Decoration in Pre-Augustan Italy*, in: Roger Ling, *Stucco and Painting in Roman Italy*, Aldershot 1999, S. 25ff.

⁴⁴¹³ Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 42. Mit den rasterförmigen Deckendekoren gehen einfach strukturierte Mosaikböden einher.

⁴⁴¹⁴ Zu dieser Entwicklung siehe auch: Harald Mielsch, *Römische Stuckreliefs*, [Diss. 1969 Heidelberg], Heidelberg 1975, S. 17.

anderen könnte die Ursache in der zu dekorierenden Unterlage selbst liegen, denn die zunehmend tonnengewölbten Decken konzidieren nur schwer die Struktur eines rektilinearen, ursprünglich für flache Decken konzipierten Dekors⁴⁴¹⁵ und lassen daher eine Erweiterung des ornamentalen Repertoires mit kurvilinearen Formen für Decken gleichsam zwingend notwendig erscheinen.⁴⁴¹⁶

Die meisten Deckendekore des zweiten Stils sind lediglich stuckiert und nicht bemalt, wobei jedoch die Wirkung von Licht und Schatten durch die Einbindung zusätzlicher ornamentaler Bänder wie Eierstab oder Blattstab seit der Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts gesteigert wird. Zunehmend löst sich das zugrunde liegende einheitliche Rastersystem in einzelne, unterschiedlich gerasterte sowie unterschiedlich dekorierte Kompartimente auf, die stets durch einen analog dekorierten Streifen voneinander getrennt werden.⁴⁴¹⁷ Abgesehen von der traditionellen quadratischen Kassettierung finden sich rautenförmige, rechteckige oder polygonale Rastersysteme, in deren einzelne Rahmungen unterschiedliche vegetabile Elemente wie Rosetten oder andere Blüten⁴⁴¹⁸, Blattranken, Akanthusblätter oder andere Blattformen, aber auch zoomorphe Motive wie Delphine oder hybride Figuren⁴⁴¹⁹, diese meist in antithetischer Ausrichtung, eingestellt werden. Mitunter finden sich auch unbelebte Gegenstände wie Blitzbündel, Schilde oder kultische Gegenstände in diesen Rasterformen.⁴⁴²⁰ Stuckierte Rankensysteme, die innerhalb der stuckierten Deckendekore des dritten Stils zu einem wichtigen dekorativen Schema werden, beschränken sich in den Deckendekoren des zweiten Stils auf wenige Deckenteile.⁴⁴²¹

Die unterschiedlichen dekorativen Schemata können auch lediglich freskiert auf die Decken aufgetragen werden, wobei mit Hilfe des Farbeinsatzes eine dreidimensionale Gestaltung der einzelnen Elemente vorgetäuscht werden kann.⁴⁴²² Doch – analog dem Wanddekor – ist es auch in den gemalten Deckendekoren die polychrome Farbgebung, welche die Ausbildung einer konsequent dreidimensionalen Wahrnehmung im Auge des Betrachters reduziert.

⁴⁴¹⁵ Zu dieser Argumentation siehe vor allem: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 42.

⁴⁴¹⁶ Auch die kürzlich erst erfolgte Einführung des *opus reticulatum* in Italien könnte eine Ursache für die zunehmende Beliebtheit für rautenförmige Rastersysteme darstellen; siehe dazu auch: Roger Ling, *Stuccowork and Painting in Roman Italy*, Aldershot 1999, S. 52 Anm. 137.

⁴⁴¹⁷ Siehe dazu u. a. die stuckierte Dekoration der Decke im Tepidarium der Casa di Criptoportico bei: Roger Ling, *Stuccowork and Painting in Roman Italy*, Aldershot 1999, Taf. XIII.

⁴⁴¹⁸ Siehe dazu auch: Harald Mielsch, *Römische Stuckreliefs*, [Diss. 1969 Heidelberg], Heidelberg 1975, S. 17.

⁴⁴¹⁹ So findet sich in der tonnengewölbten Decke des Tepidariums in der Casa del Criptoportico ein Paneel mit antithetischen Greifen und antithetischen Seepferdchen; siehe dazu die Abbildung bei: Harald Mielsch, *Römische Stuckreliefs*, [Diss. 1969 Heidelberg], Heidelberg 1975, Taf. 1,2.

⁴⁴²⁰ Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 44.

⁴⁴²¹ Siehe dazu auch: Harald Mielsch, *Römische Stuckreliefs*, [Diss. 1969 Heidelberg], Heidelberg 1975, S. 19.

⁴⁴²² So wurden einige Gewölbefragmente mit gemalten Rastersystemen in zwei Alkoven in der Villa in Oplontis gefunden: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 44.

Abgesehen von dem bereits analysierten Deckendekor im oberen Cubiculum in der Casa di Augusto⁴⁴²³ und einem weiteren Deckendekor in der Casa di Livia⁴⁴²⁴, in dem Stuckierungen mit einer farbenfrohen Freskierung eine enge Verbindung eingehen, wird in den erhaltenen Deckendekoren der späten Phase des zweiten Stils entweder ein rein stuckiertes⁴⁴²⁵ oder ein vollkommen freskiertes Deckendekor vorgezogen.⁴⁴²⁶ Beide Dekorationsarten gemeinsam ist jedoch die Einbindung zahlreicher, in der Regel geflügelter Mischwesen sowie die Einbindung von Landschaftsvignetten oder umfangreicherer landschaftlicher Darstellungen in das Dekor.⁴⁴²⁷ Die Diskrepanz zwischen jeglicher statischen Logik in den figurenreichen späten stuckierten Deckendekoren lässt es auch in Hinblick auf die Beurteilung der Wanddekore als fragwürdig erscheinen, diesen eine architektonische Statik unterstellen zu wollen.⁴⁴²⁸

7.1.2.5. Zusammenfassung der Dekorationsweise in der späten Stilphase des zweiten Stils

1. In den Dekoren der späten Phase des zweiten Stils werden die ursprünglich architektonisch orientierten vertikalen und horizontalen Gliederungssysteme, die bereits in der frühen Phase des zweiten Stils aufgrund von Verkleinerungen und von Vervielfältigungen ornamentalisiert worden sind und aufgrund dieser Ornamentalisierung mit anderen ornamentalen Modulen und Motiven – d. h. auch mit vegetabilen Motiven – besser kompatibel wurden, einer stetig fortschreitenden Vegetabilisierung unterzogen.
2. Der Aspekt der Vegetabilisierung entsteht zum einen durch die einfache oder mehrfache Applikation vegetabiler Motive auf den architektonischen Elementen. Zum anderen bildet er sich aufgrund der Angleichung bestimmter architektonischer Elemente – wie Säulen oder Voluten – an Pflanzenstängel aus. Die letztgenannte Form der Vegetabilisierung entsteht besonders durch die zeichnerisch zerbrechlichere sowie durch die zartere farbliche Gestaltung dieser Motive. Strukturell möglich ist diese Angleichung, da sowohl vertikal ausgerichtete architektonische Elemente wie Säulen als auch Pflanzen und Blüten eindeutig definiert sind in Bezug auf ihre Ausrichtung des Unten und des Oben.

⁴⁴²³ Siehe dazu u. a. auch die Abbildung bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 136.

⁴⁴²⁴ Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 45.

⁴⁴²⁵ In den späten stuckierten Dekoren tritt nicht nur eine Verflachung und Verfeinerung des rahmenden Liniensystems ein, sondern die Reliefierung wird insgesamt flacher und damit zugleich malerischer.

⁴⁴²⁶ Die Deckendekore in der Farnesina stellen einen Höhepunkt der römischen Stuckdekoration dar.

⁴⁴²⁷ Die figural darstellenden Szenen werden in den unteren Bereichen der Decke verwendet, wohingegen sich im oberen Bereich vermutlich Grotteskendekore befunden haben; siehe dazu: Harald Mielsch, *Römische Stuckreliefs*, [Diss.1969 Heidelberg], Heidelberg 1975, S. 21.

⁴⁴²⁸ Siehe dazu auch: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 47.

3. Die in (2) beschriebene Form der Vegetabilisierung wird in den Untersuchungen zu dieser Stilphase meist als *Kandelaberstil* bezeichnet.
4. Aufgrund dieser Angleichung der tektonisch geschlossenen vertikal gliedernden Systeme an lebendig wachsende Formen entsteht im Auge des Betrachters zwischen den einzelnen Dekorbereichen eine organische Kontextuierung, die schließlich in der Wahrnehmung zu einer wesentlich festeren Verzahnung der einzelnen Dekorbereiche führt, als dies bei den artifiziellen architektonischen Strukturen der Fall war.
5. Unterstützt wird diese Verzahnung nicht nur durch die Vegetabilisierung der vertikalen Systeme, sondern auch durch die Vegetabilisierung von horizontalen Elementen wie Podien, Postamenten oder verkröpften Gebälken.
6. Der vegetabile – und damit der organische – Charakter des Dekors kann durch Verwendung der Farbe Grün als darstellender Farbwert für die vegetabilen Komponenten verstärkt werden.
7. Neben der Vegetabilisierung der vertikal und horizontal gliedernden architektonischen Elemente setzt auch im rein ornamentalen Bereich des Dekors aufgrund der zahlreichen Einbindung von Lotosblüten und lyraförmigen Blattstäben in die ornamentalen Friese oder aufgrund der Substitution andersartiger Friese durch vollständig vegetabilisierte Friese eine umfangreiche Vegetabilisierung ein.
8. Da gleichzeitig die Anzahl der verwendeten rein ornamentalen Friese – u. a. aufgrund der Rahmenbildung für die zahlreichen Bildfelder – in den Dekoren der späten Stilphase des zweiten Stils steigt, kann – je nach Anzahl der eingesetzten Friese – die Vegetabilisierung des Dekors insgesamt deutlich gesteigert werden.
9. Insbesondere umlaufende vegetabile Friese sowie das Einstellen von ornamental verzierten Paneelen im Bereich der Orthostatenzone verleiht den einzelnen Partien dieser Zone eine neue flächenhafte Geschlossenheit, welche sie sowohl als Träger von abgeschlossenen Bildfeldern⁴⁴²⁹ als auch als Träger von einzelnen, direkt auf die Paneele gemalten Figuren geeignet erscheinen lässt.
10. Eine Sonderform der als Bildträger genutzten Orthostatenzone findet sich in den Dekoren der langen Kryptoportiken und Korridore, in denen sich zahlreiche landschaftliche Vignetten, nebeneinander- und übereinandergestellt, zwischen den parataktischen vertikalen Gliederungssystemen zu friesähnlichen Formationen zusammenschließen.

⁴⁴²⁹ Dabei korrespondieren in der Regel die Motive in den ornamentalen Rahmungen der Bildfelder mit den vegetabilen Friesen, welche die Orthostatenzone horizontal unten und oben abschließen.

Analog dem Landschaftsfries auf dem Esquilin finden sich derartige landschaftliche Kompositionen mitunter auch in kleinerem Maßstab im Bereich der Attikazone.

11. Im Gegensatz zu den parataktischen Dekoren in den langgestreckten Räumen und Wandelgängen, in denen der Blick des Betrachters von Paneel zu Paneel geleitet wird, führt in kleineren, mitunter fast quadratischen Räumen eine Rhythmisierung des Dekors in den seitlichen Dekorbereichen im Auge des Betrachters zu einer Dominanz des zentralen Dekorbereichs.
12. Darüber hinaus erfolgt eine Fokussierung des Zentrums durch eine deutliche Abtrennung des zentralen Dekorbereichs von seinen seitlichen vertikalen und horizontalen Bezügen. Dies gilt insbesondere für das Dekor der Rückwand. Sowohl die Rhythmisierung der seitlichen Dekorbereiche als auch die Separierung des zentralen Motivs führen im Auge des Betrachters zu einer stärkeren Ausbildung der zentralen bilateralen Symmetrieachse innerhalb eines Wanddekors.⁴⁴³⁰
13. Die Ausbildung vertikaler Mittelachsen fördert ihrerseits das Einstellen von großformatigen Figuren in das zentrale Feld, wobei diese Figurengruppen sich zu sogenannten mythologischen Bildern zusammenschließen. Auf gegenüberliegenden Wänden werden bevorzugt Darstellungen mit einer analogen Figurenkomposition gewählt.⁴⁴³¹
14. Abgesehen von der Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse ist es vor allem die konsequente Farbgestaltung mit analogen Farbkombinationen in sämtlichen Dekorbereichen, die – trotz der zahlreichen ornamentalen Friese und der zahlreichen Bildfelder in unterschiedlichen Formaten, die insbesondere die Auflösung der Orthostatenzone fördern – dazu beiträgt, dass der Betrachter das Dekor nicht als diffus auseinanderfallend, sondern als sehr homogen wahrnimmt.
15. Die konsequente, Register übergreifende Farbgestaltung führt bei den großformatigen Figurendarstellungen zu einer dissoziierenden farblichen Gestaltung. Diese steht zwar einer engen Verbindung zwischen den einzelnen Figuren innerhalb eines Bildfeldes entgegen, fördert jedoch die Einbettung der Figuren in das Dekor insgesamt.

⁴⁴³⁰ Da die einzelnen vertikalen Dekorbereiche in Bezug auf die ornamentale Gestaltung jeweils bilateralsymmetrisch strukturiert sind, wird durch die Zunahme des Dekors, insbesondere im Bereich der Orthostatenzone, die Ausbildung einer zentralen bilateralen Symmetrieachse im Auge des Betrachters auf den ersten Blick verstärkt.

⁴⁴³¹ Siehe dazu auch: Winfried Prehn, Bild und Raumkontext: Zu einigen Darstellungen des Narziß in der römisch-kampanischen Wandmalerei, in: Eric M. Moormann (ed.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting*. Amsterdam, 8-12 September 1992, Leiden 1993, S. 174-178.

16. Bei den kleinformatischeren Figuren ist es deren Vegetabilisierung – und damit zugleich deren Hybridisierung – die zu einer engen Kontextuierung dieser Figuren innerhalb des Dekores beiträgt.

7.1.3. Von durchgehend organisierten Farbkombinationen in organisch kontextuierten Dekoren zum Primat der Farben und ihrer Leuchtkraft in den Dekorflächen sowie in zunehmend geometrisierten Ornamenten: der Sieg der Farben und ihrer Leuchtkraft über die Form in den Dekoren des dritten Stils

Die Dekore des dritten Stils sind durch zwei auf den ersten Blick sehr unterschiedlich anmutende Phänomene gekennzeichnet, die jedoch bei näherem Hinsehen einander notwendig bedingen. Die Ablösung der Farben von den zugrunde liegenden Formen und damit auch die Möglichkeit der Konstituierung von Farbkombinationen unabhängig von den jeweils zugrunde liegenden Formen, die bereits in den späten Dekoren des zweiten Stils sichtbar wird, setzt sich in den Dekoren der Folgezeit verstärkt fort. Durch eine zunehmende Geometrisierung in der Ornamentik wird ein regelmäßiger – und damit in der Regel kein darstellender – Farbwechsel unterstützt. Die Dominanz von jeweils zwei Farben innerhalb eines Raumdekors, von denen die eine die Sockelzone bedeckt und die andere zur Trägerfarbe des Raumdekors wird, welche – abgesehen von eingelassenen Bildfeldern und filigranen Dekoren – die gesamte Fläche der Wände bedeckt, lenkt gleichzeitig den Blick des Betrachters auf die zentral in die Wandflächen eingelassenen Bildfelder oder filigranen Motive. Dies geschieht unabhängig davon, wie groß die dekorierte Fläche ist. Für die eingelassenen Bildfelder zeichnen sich zwei unterschiedliche Dekorweisen ab. Die sogenannten sakral-idyllischen Landschaften⁴⁴³² sowie die mythologischen Bilder, in denen die verwendeten Farben in der Regel einen darstellenden Farbwert einnehmen, werden in schmale polychrome Rahmungen eingebunden, wobei die Farben der Ornamente in der Regel mit den Farben in den Bildfeldern korrespondieren. Durch dieses Verfahren werden die darstellenden Farbwerte in den Bildfeldern vor dem dominanten Eigenwert der leuchtenden Wandflächen gleichsam geschützt. Dominiert jedoch der farbliche Eigenwert einer Flächenfarbe – dies trifft in der Regel für schwarzgrundige Dekore zu – über eventuell zu blasse darstellende Farbtöne, so wählt man kleinformatischere Vignetten in leuchtenden Pastellfarben, die den Farben in den Ornamenten der vertikalen und horizontalen Gliederungssysteme entsprechen. In diesem Fall ist eine weitere Rahmung nicht mehr notwendig.

⁴⁴³² Zu diesem Begriff siehe vor allem: Wilhelm J. Th. Peters, Die Landschaft in der Wandmalerei Kampaniens, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 249-262.

Das liegt zum einen an der Leuchtkraft der korrespondierenden Farben in den Gliederungssystemen und zum anderen in der – aufgrund des schwarzen Grundes – reduzierten dreidimensionalen Ausbildung der Gliederungssysteme, die ihrerseits zu einer Verstärkung der bereits vorhandenen bilateralsymmetrischen Tendenzen führt. Abgesehen von der Reduzierung dreidimensionaler Komponenten in den Ornamentensystemen aufgrund der Konfrontation mit der Farbe Schwarz ist es auch die zunehmende Geometrisierung – und damit auch axiale Symmetrisierung des ornamentalen Dekors –, die dafür verantwortlich ist, dass eine überwiegend flächige Ausprägung dieser Dekorbereiche zunimmt.

Sowohl die filigrane ornamentale Gestaltung als auch der homogene dekorative Charakter der Dekore machen eine chronologische Einteilung der einzelnen Phasen schwierig und daher wurde die Chronologie der Dekore des dritten Stils lange kontrovers diskutiert. Doch deuten sowohl die Inschrift in der Cestius-Pyramide als auch die Ziegelstempel in der Villa in Boscotrecase, beides Dekore, die einer frühen Phase dieses Stils zuzuordnen sind, darauf hin, dass die Anfänge dieses Stils wohl im ersten Jahrzehnt des ersten vorchristlichen Jahrhunderts liegen.⁴⁴³³ Das Ende des dritten Stils und der Beginn des vierten Stils, ein Datum, das in früheren Untersuchungen mit dem Erdbeben von 62 n. Chr. zusammenfiel, wird nun aufgrund neuerer Funde wesentlich früher, in den späten 40er Jahren angesetzt. Die beiden umfangreichsten Analysen zu den Dekoren des dritten Stils, die Untersuchungen von Bastet und Ehrhardt unterscheiden sich dadurch voneinander, dass Bastet in ihrer Untersuchung – analog der Untersuchung von Beyen zum zweiten Stil – den dritten Stil in drei Phasen einteilt, die nach dem Ende des zweiten Stils kontinuierlich aufeinander folgen. Ehrhardt hingegen geht sowohl am Anfang von einer Überlappung mit dem zweiten Stil als auch am Ende von einer Überlappung mit dem vierten Stil aus und setzt auch den Beginn des letzteren wesentlich früher an.

7.1.3.1. Die Villa Imperiale⁴⁴³⁴

Die große Villenanlage, die erst 1984 ausgegraben wurde, war im ersten Jahrhundert vor Christus widerrechtlich von Privatleuten auf öffentlichem Grund in Pompeji unterhalb des Venus-Tempels errichtet worden. Nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. waren Restaurierungsarbeiten notwendig geworden, bei denen man jedoch die erhaltenen Dekorationen der dritten Stilphase

⁴⁴³³ Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 52.

⁴⁴³⁴ Zur Villa Imperiale siehe vor allem: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 242ff.; Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 154-160; Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 69f.; und: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 56f.; Angaben zur Forschungsgeschichte der Wandmalereien in der Villa Imperiale finden sich bei: Wolfgang Ehrhardt, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros*, Mainz 1987, S. 47 Anm. 416.

in die neuen Dekorationen im vierten Stil mit einbezog.⁴⁴³⁵ Erhalten sind die Dekore eines Oecus, eines der größten dekorierten Räume in Pompeji, eines Cubiculum, eines Triclinium, einer Portikus und teilweise das Dekor des Peristyls.⁴⁴³⁶

7.1.3.1.1. Das Dekor im Oecus A der Villa Imperiale⁴⁴³⁷

Fast vollständig ist das Dekor im Oecus A der Villa Imperiale erhalten, wobei jedoch die Attikazone im vierten Stil nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. neu dekoriert wurde.⁴⁴³⁸ Die dominante Farbe dieses Dekors ist ein Zinnoberrot, das über einer schwarzen umlaufenden Plinthe bereits als Grundfarbe die Sockelzone bedeckt, die darüber hinaus lediglich mit einem filigranen weißen Liniensystem⁴⁴³⁹ verziert ist.⁴⁴⁴⁰ Das einheitlich durchlaufende lineare Dekor der Sockelzone zeigt typische Merkmale des dritten Stils. Doch das Dekor oberhalb des ebenfalls rotfarbenen Podiums wirkt auf den ersten Blick konservativer als das Dekor des Cubiculum B in der Villa Farnesina. Dieser Eindruck wird durch die schlanken Säulen hervorgerufen, die als vertikal gliedernde Elemente auf dem Podium stehen und jeweils in weiten Abständen das Dekor zusammenhalten. Diese Säule wurden nicht durch Blattkränze vegetabilisiert sondern scheinen – soweit der Erhaltungszustand diese Aussage zulässt – unverziert geblieben zu sein. Lediglich die beiden Doppelsäulenpaare, die – jeweils auf einem gemeinsamen Postament stehend – die zentrale, mit einem Bildfeld versehene Ädikula flankieren, heben sich durch mehrere, mit Mustern verzierte Manschetten von den übrigen Stützen ab.⁴⁴⁴¹ Diese Differenzierung zwischen den seitlichen Stützen und dem zentralen Stützenpaar erfolgt auf der Rückwand und den beiden Seitenwänden analog. Dies gilt auch für die Einstellung eines zentralen Bildfeldes,

⁴⁴³⁵ Siehe dazu vor allem: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 43ff.

⁴⁴³⁶ Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 244.

⁴⁴³⁷ Der Oecus A ist ein rechteckiger, überwölbter Raum von 6m Breite, 7,5m Länge und ca. 8m Höhe: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 244. Das Gewölbe musste nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. wieder neu eingezogen werden.

⁴⁴³⁸ Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 57.

⁴⁴³⁹ Ein analoges Liniensystem weist bereits die Sockelzone im Triclinium C der Villa Farnesina auf: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 146; Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990, Taf. 55.

⁴⁴⁴⁰ Siehe dazu die Abbildung bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 138.

⁴⁴⁴¹ Der Zustand der Muster ist sehr schlecht, doch lassen sich mehrere Abschnitte erkennen, u.a ein goldfarbenedes Rankenmuster auf türkisfarbenem Grund sowie ein doppeltes goldfarbenedes Lotosblütenmuster auf weißem Grund. Darüber hinaus können noch einige schmalere Bänder mit einem goldfarbenen Andreaskreuz auf weißem Grund identifiziert werden.

das zwar jeweils formal eine unterschiedliche Darstellung zeigt, doch thematisch lassen sich alle drei Darstellungen den Mythen um Kreta zuordnen.⁴⁴⁴²

Die Figuren in den großformatigen Bildfeldern sind jedoch nicht die ersten figuralen Darstellungen dieses Dekors. Bereits hinter den Säulenpostamenten, die alle analog, jeweils mit einem finiten geometrischen Motiv, einem Quadrat, verziert sind, läuft auf schwarzem Grund ein schlecht erhaltener Fries⁴⁴⁴³ mit kleinformatischen Figuren um die Wände herum.

Analog dem Dekor der Säulen wirkt auch das Dekor der Orthostatenzone, deren gleich große Paneele lediglich jeweils mit einem weißen Streifen umrandet worden sind, altertümlich. Hingegen wurde die neue Manier der Farbgestaltung, wie sie bereits beim Dekor der Farnesina nachgewiesen wurde, sowohl in den Dekoren der Säulepostamente als auch im Dekor der Leiste eingesetzt, welche den schwarzgrundigen Fries zur Orthostatenzone hin abschließt. In diesem Bereich finden sich sämtliche Farben, aus denen sich dieses Dekor konstituiert, und zwar Weiß – Gold – Goldgelb – Hellblau sowie Zinnoberrot.⁴⁴⁴⁴ Das horizontal laufende Band, welches oberhalb der Sockelzone verläuft, setzt sich aus einer alternierenden Reihung von zwei unterschiedlich farbigen Quadraten, einem gold- und einem türkisfarbenen zusammen, in die jeweils ein kleineres goldfarbenes Quadrat eingestellt ist.⁴⁴⁴⁵ Lediglich im Bereich der zentralen Ädikula hat man auf das Band verzichtet, und daher kann der Blick des Betrachters, ohne durch kleinteilige Ornamentik abgelenkt zu werden, auf das goldfarbene Podium fallen, welches den Vordergrund des großformatigen Bildfeldes oberhalb der horizontalen Frieszone besetzt. Doch im Bereich der Ädikula wird nicht völlig auf das polychrome Ornament verzichtet, denn innerhalb des Gebälkes der zentralen Ädikula, das etwas über dem oben horizontal abschließenden Gesims der Orthostatenzone liegt, ist das Friesband mit einer aufwendigeren polychromeren Variante des Podiumfrieses verziert. Anstelle von Quadraten reihen sich in diesem Kontext Arkaden, die jeweils die Farbfolge Gelb – Rot – Blau als Rapport tragen. In jedes dieser monochromen Bogenfelder ist eine hängende sandfarbene Palmette eingestellt. In einem größeren Format wiederholt sich das Motiv der Palmette in der filigranen goldfarbenen kompositen Akroterfigur⁴⁴⁴⁶, welche in der Mitte der zinnoberroten rechteckigen Giebelzone steht. Auch

⁴⁴⁴² Im Bildfeld der Rückwand danken Kinder Theseus für ihre Errettung vor dem Minotauros. Im Bildfeld der linken Wand wird Ariadne auf Naxos von Theseus verlassen [zu zwei Dritteln zerstört] und im Bildfeld der rechten Wand schwebt Dädalus über dem zerschmetterten Körper seines Sohnes Ikarus.

⁴⁴⁴³ Der Fries enthält bacchantische Szenen sowie geflügelte Erosknaben und Psychen, die in Ranken auslaufen.

⁴⁴⁴⁴ Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike, Köln 2002, S. 139.

⁴⁴⁴⁵ Die Zunahme von geometrischen Motiven in den Friesen stellt eine Entwicklung dar, deren Anfänge das Einstellen von Vierpässen in die vegetabilen Friese in den Dekoren der Villa Farnesina darstellt.

⁴⁴⁴⁶ Die Akroterfigur konstituiert sich aus zwei übereinanderstehenden Palmetten, zwischen denen noch ein lyraförmiger Blattstab eingefügt ist. Ein weiterer Blattstab umhüllt die untere Palmette, die darüber hinaus noch jeweils von einer Halbpalmette flankiert wird, bevor ihre beiden Voluten in zwei weichen Schwüngen auslaufen. Seitlich flankieren zwei goldfarbene Kannen die zentrale Akroterfigur. Auf den verkröpften Gebälken sitzt jeweils

der ornamentale Fries des Gesimses, welches die Orthostatenzone zur Oberwand hin abschließt, führt die analogen Farben, jedoch in einem anderen dekorativen Kontext. In diesem Fries werden die Farben Rot und Hellblau alternierend in stilisierte hängende Lotosblüten mit goldfarbenem Kontur eingefügt.

Obwohl es sich bei den drei polychromen Friesen in diesem Raumdekor formal um drei unterschiedliche Friese handelt, wirken sie dennoch aufgrund einer ähnlichen Farbgestaltung gleichsam kompatibel auf den Betrachter, wenngleich sie auch hinsichtlich ihrer farblichen Gestaltung noch geringfügig differenziert sind. Aufgrund dieser analogen Wirkung auf den Betrachter tragen die polychromen Friese zusammen mit der weitgehend monochrom gestalteten Orthostatenzone zu einer großen Geschlossenheit dieses Dekors bei. Soweit aufgrund des zum Teil schlechten Erhaltungszustand der großformatigen Bildfelder eine farbliche Analyse möglich ist, scheint sich auch die farbliche Gestaltung der einzelnen Figuren an das den ornamentalen Friesen zugrunde liegende Farbschema gehalten zu haben.⁴⁴⁴⁷ Ein Unterschied besteht jedoch in der Farbgebung der Gewänder. Im großformatigen Bildfeld im Dekor der Alkovenrückwand im Cubiculum B der Villa Farnesina setzten sich die Gewänder der einzelnen aus mehreren Farben zusammen, die mit den Farben des rein ornamentalen Repertoires korrespondierten. Dadurch zerfiel die Kleidung gleichsam in die einzelnen farbigen Areale und dadurch verloren die Figuren ihre körperliche Konsistenz. Hingegen tragen die Gewänder großformatigen Figuren im Dekor des Oecus A der Villa Imperiale – dies zeigt zumindest das erhaltene Bildfeld mit der Darstellung des Sturzes von Ikarus sowie der erhaltene Teil des Bildfeldes mit der Darstellung der Tötung des Minotauros –, jeweils nur eine Farbe. Dadurch bleiben die Körperformen der Figuren intakt und präsentieren sich jeweils als geschlossene Kompaktheit, obgleich auch die Farben ihrer Kleidung mit den Farben der rein ornamentalen Friese korrespondieren. Noch stärker als im Dekor des Cubiculum B in der Villa Farnesina fixiert jedoch die den ornamentalen Friesen analoge farbliche Gestaltung der bekleideten Figuren diese im Vordergrund⁴⁴⁴⁸ und verhindert deren Abgleiten in einen Tiefenraum.

ein anthropomorph-maritimes Mischwesen. Das Mischwesen auf der rechten Seite hält eine Posaune in seiner rechten Hand.

⁴⁴⁴⁷ So ist die Predella in der Darstellung des Sturzes des Ikarus mit gelber Farbe bedeckt. Ikarus – wie Dädalus mit braunem Inkarnat dargestellt – liegt auf einem schmalen Strand vor dem mit hellblauer Farbe dargestellten Meer. Das blaugrüne Gewand der trauernden weiblichen Figur nimmt zum einen den blauen Farbton wieder auf und zum anderen sorgt die grüne Farbkomponente, zusammen mit der gelben Farbkomponente des Podiums, im Auge des Betrachters dafür, dass sich aus den beiden Farbkomponenten ebenfalls ein blauer Farbton ergibt. Die Farbe des Felsens, auf dem die weibliche Figur sitzt, nimmt die zinnoberrote Farbe der Orthostatenzone wieder auf. Nicht nur in der Szene mit der Darstellung des Sturzes von Ikarus spielt die Farbe Blau eine wichtige Rolle. Auch in der Darstellung der Szene nach der Tötung des Minotauros findet sich auf der linken Seite des Bildfeldes sowohl im Manteltuch der Kinderfigur als auch im Kleid einer weiblichen, hinter dem Kind sitzenden Figur die Farbe Blau.

⁴⁴⁴⁸ Bzw. die Figuren werden in der neutralen Ebene des Malgrundes fixiert. So wird die weibliche Figur, welche in der Darstellung des Sturzes des Ikarus am rechten Bildrand auf einem Felsen sitzt, aufgrund der Farbe ihres

Aufgrund der analogen Farbgestaltung gehen die großformatigen figural darstellenden Bildfelder und die rein ornamentalen Friese, die zum Teil auch als Rahmung der Bildfelder eingesetzt werden, in diesem Dekor eine enge Bindung ein. Diese koloristisch bedingte neuartige enge Beziehung zwischen Ornament und Figur, die sich in Ansätzen bereits im Dekor des Cubiculum B in der Villa Farnesina zeigte, wird zu einem wichtigen Merkmal der Dekore der dritten Stilphase. Da die Friese häufig als Teilrahmung der Bildfelder fungieren, stellt diese farbliche Korrespondenz auch ein wichtiges Element in Bezug auf die Entwicklung einer umlaufenden Rahmung dar. Gleichzeitig wird der konsequente Umlauf von rein ornamentalen Friesen in den Dekoren des dritten Stils auch formal durch das Einstellen von geometrischen Motiven, die über mehrere symmetrische Valenzen verfügen, erleichtert, da diese sich leichter in den Ecken positionieren lassen und einen ununterbrochenen Wechsel von der horizontalen in die vertikale oder in die diagonale Ausrichtung erleichtern.

7.1.3.2. Das Dekor der Villa in Boscotrecase⁴⁴⁴⁹

Die Villa wurde 1902 bei Arbeiten an der Bahnstrecke der Circumvesuviana in Boscotrecase, einem Ort an den Südhängen des Vesuv, nördlich von Pompeji gefunden und in den Jahren 1903 bis 1905 von dem Besitzer des Grundes, Ernesto Santini, nur teilweise ausgegraben, jedoch 1906 durch einen Ausbruch des Vesuvs erneut verschüttet. 1920 verkaufte Santini die am besten erhaltenen Dekore dreier Räume zum Teil an das Museum von Neapel und zum Teil an das Metropolitan Museum in New York. Der Grundriss⁴⁴⁵⁰ der Villenanlage sowie ein Verzeichnis der Funde wurden 1922 von Della Corte veröffentlicht.⁴⁴⁵¹

Die Villa in Boscotrecase, die aufgrund der Ziegelstempel Marcus Vipsanius Agrippa bzw. seinem posthum geborenen Sohn Agrippa Postumus (12 v. Chr. - 14 n. Chr.) zugeschrieben wurde⁴⁴⁵², enthält, abgesehen von zahlreichen Dekorationen im zweiten Stil, auch Dekorationen im dritten Stil, die entweder ebenfalls kurz nach dem Bau oder erst bei Renovierungsarbeiten ausgeführt wurden. Falls die Dekorationen nicht bereits kurz nach der Bauphase um 10 v. Chr.

Kleides im Auge des Betrachters in den Vordergrund gerückt, und dadurch wird die Tiefenwirkung des gleichfalls blaufarbenen Meeres im Hintergrund reduziert bzw. sie geht gänzlich verloren.

⁴⁴⁴⁹ Siehe dazu vor allem: Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990; und: Wolfgang Ehrhardt, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros*, Mainz 1987, S. 54ff.; siehe dazu auch: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 258-260; und: Jacqueline Guillaud, Maurice Guillaud, *Frescoes in the Time of Pompeii*, Paris und New York 1990, S. 139-167 Abb. 201-233.

⁴⁴⁵⁰ Siehe dazu die Abbildung des Grundrisses bei: Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990, S. 4 Abb. 1.

⁴⁴⁵¹ Zur Fundgeschichte siehe vor allem: Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990, S. 1.

⁴⁴⁵² De facto war seine Mutter Julia, die Tochter von Augustus, in dieser Zeit die Herrin der Villenanlage.

angefertigt wurden, müssten sie zumindest vor 7 n. Chr. entstanden sein, dem Jahr, in dem Agrippa Postumus ins Exil geschickt wurde, oder sie wurden erst um 10 n. Chr. vor der Ankunft des letzten Eigentümers der Villa, einem kaiserlichen Freigelassenen, ausgeführt.⁴⁴⁵³

7.1.3.2.1. Das Dekor des sogenannten roten, sich heute im Museo Archeologico in Neapel befindlichen Zimmers 16⁴⁴⁵⁴

Das Dekor der drei erhaltenen Wandflächen dieses Raumes zeichnet sich durch eine einheitliche rote Wandfarbe aus, die lediglich durch schmale Ornamentstreifen und jeweils ein großformatiges zentrales Bildfeld mit der Darstellung einer sakral-idyllischen Landschaft in jeder Wand unterbrochen wird.⁴⁴⁵⁵ Über einer schwarzgrundigen, mit einem weißen Liniensystem versehenen⁴⁴⁵⁶ Sockelzone ist jedes der drei Bildfelder in ein bilateralsymmetrisches ornamentales System integriert, das jedoch insgesamt nur wenig Fläche einnimmt. Doch das ornamentale System ist nicht auf allen drei Wandseiten analog. So entsprechen sich zwar die dekorativen Strukturen auf den beiden Langseiten, die dekorative Struktur der kürzeren Rückwand ist hingegen abweichend gestaltet. Für die Dekore sämtlicher Wände gilt jedoch, dass sich sowohl die zentrale Ädikula, in welche jeweils das großformatige Bildfeld eingebettet ist, als auch die flankierenden Dekorbereiche durch ein orthogonales ornamentales Rastersystem auszeichnen, welches – von der Ferne aus betrachtet – jeglicher kurvilinearen Gestaltung entbehrt. Dies unterscheidet das dekorative System im roten Raum der Villa in Boscotrecase vom Dekor im Cubiculum B in der Villa Farnesina, in dem jeweils eine Arkade als Rahmenform für das zentrale Bildfeld dient.⁴⁴⁵⁷

⁴⁴⁵³ Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 259. Für das frühe Entstehungsdatum plädiert: Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990, S. 3 Anm. 10.

⁴⁴⁵⁴ Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990, S. 12ff. Taf. 24-25. 30-33.

⁴⁴⁵⁵ Siehe dazu die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 259.

⁴⁴⁵⁶ Auf den beiden Langseiten ist jeweils der Bereich der Sockelzone, der unterhalb eines Bildfelds mit einer Landschaftsdarstellung oder unter den beiden seitlichen Dekorbereichen liegt, innerhalb eines weiß umrandeten queroblongen Paneels mit filigranem Blattwerk und zarten Girlanden verziert. Das Blattwerk entwickelt sich zum einen aus drei Ranken einer grünfarbenen, aufrecht stehenden Palmette, welche in der vertikalen Mittelachse auf der unteren horizontal begrenzenden Linie dieses Paneels steht. Zum anderen sind die beiden seitlichen Ranken noch einmal zusätzlich an filigranen weißen Fäden befestigt, die von der oberen horizontal begrenzenden weißen Linie herabhängen; siehe dazu die Abbildung dieses Details bei: Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990, Taf. 31. Auch der Schmuck der beiden Säulen, welche das zentrale Bildfeld flankieren, ist vegetabil gestaltet: Auf den Säulenschäften alternieren Manschetten mit linearen hängenden und aufrecht stehenden geometrischen Motivreihungen mit Manschetten, die aus einem dichten Gesteck aus Blättern und Blüten bestehen.

⁴⁴⁵⁷ Die zunehmende Bedeutung eines orthogonalen Rastersystems zeigt sich bereits im Dekor im Oecus A der Villa Imperiale, in dem die zentrale Ädikula lediglich ein über die Horizontale des Gesimses der Orthostatenzone hinaufgeschobenes hochoblonges Rechteck darstellt.

7.1.3.2.1.1. Das vollständig erhaltene Dekor der nördlichen Rückwand des roten Zimmers 16

Aus der Nähe betrachtet lassen sich dennoch leicht gekrümmte Linien finden, da das vertikal rahmende System der Ädikula aus zwei miniaturartigen Säulen besteht, deren Basen auf dem schmalen grünfarbenen Streifen eines Podiums stehen. Von der schwarzgrundigen Sockelzone getrennt wird dieser schmale grünfarbene Streifen durch einen weiteren, nur unwesentlich schmaleren weißen Streifen. Die Beziehungen zwischen der Sockelzone, dem weißen Streifen und dem darüber ansetzenden Wanddekor werden dem Betrachter durch zwei dekorative Aspekte verdeutlicht. Zum einen dadurch, dass eine vertikale weißfarbene Verstrebung im Bereich der Sockelzone jeweils an den Stellen sitzt, an denen eine vertikale Verstrebung jeweils von oben auf das Podium herabstößt, und zum anderen dadurch, dass diese Stellen auf dem horizontalen weißen Band jeweils durch das filigrane Motiv einer Lotosblüte markiert werden.⁴⁴⁵⁸ Die dreidimensionale Rundung der beiden vertikal flankierenden Säulen wird dem Betrachter bereits mit Hilfe der Säulenbasen angezeigt, die im Vergleich zu den vertikal gliedernden Stäben in den beiden seitlichen Paneelen leicht nach vorne gezogen wurden.⁴⁴⁵⁹ Beide Säulenschäfte sind jeweils bis zu den Kapitellen vollständig mit polychromen Ornamenten überzogen, die durch horizontal umlaufende goldfarbene Bänder gegliedert sind.⁴⁴⁶⁰ Auch das auf den Kapitellen sitzende Gebälk ist mit einem polychromen Fries bedeckt, dessen ornamentale Formen sich jedoch sowohl von den Ornamenten der Säulenschäfte als auch von den Ornamenten auf den Streifen des übrigen vertikalen und horizontalen Rastersystems unterscheiden. Jeweils zwischen die Säule und das hochoblonge, schwarz umrandete Bildfeld ist noch ein grüner Streifen eingefügt, der gleichsam die grüne Farbe des Podiums in zweidimensionaler Manier bis zu den Kapitellen weiterführt und anschließend als horizontaler Streifen unterhalb der oberen horizontalen Rahmung der Ädikula weiterläuft.⁴⁴⁶¹ Die untere horizontale Seite des schwarz umrandeten Bildfelds liegt nicht direkt auf dem Podium auf, sondern sie wird mit einem schmalen horizontalen, vollständig dekorierten hellgrundigen Streifen von einer schmalen rotgrundigen Zone, die in diesem Kontext als Predella fungiert, vom Podium abgetrennt. Breiter

⁴⁴⁵⁸ Darüber hinaus wird die vertikale Mittelachse des zentralen Bildfeldes jeweils durch ein bilateralsymmetrisches Paar von Akanthusblättern gekennzeichnet, wobei von jedem der beiden Blätter noch ein Anhänger herabhängt.

⁴⁴⁵⁹ Siehe dazu die Abbildung dieses Details bei: Jacqueline Guillaud, Maurice Guillaud, *Frescoes in the Time of Pompeii*, Paris und New York 1990, S. 155 Abb. 225.

⁴⁴⁶⁰ Neben Reihungen von linearen Mustern in V- oder in Tropfenform füllen goldfarbene schildförmige Formen die Fläche, die mit einigen grünfarbenen Kreisformen verziert sind und ebenfalls tropfenförmige Anhänger tragen.

⁴⁴⁶¹ Analog einem Gebälk werden sowohl die beiden Ecken jeweils in der Manier einer Akroterfigur mit der Figur eines filigranen weißfarbenen Vogels bekrönt. Der Scheitelpunkt der vertikalen Mittelachse ist mit einem Blattstab bekrönt, der mit unterschiedlichen Blättern, Früchten und Blüten bedeckt ist. Seine Spitze reicht bis zum oberen horizontal abschließenden Gebälk der Oberwand; siehe dazu die Abbildung dieser Register bei: Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990, Taf. 22,1-4.

als dieser schmale Dekorstreifen an der Basis des Bildfeldes, jedoch schmaler als der Dekorstreifen, welcher die Ädikula oben horizontal begrenzt, ist der horizontale Streifen, welcher das Bildfeld oben begrenzt. Dieser verläuft hinter den beiden vertikal begrenzenden Säulen, bis er jeweils von dem ornamentalen Streifen begrenzt wird, der zur vertikalen Begrenzung der beiden das zentrale Dekorfeld flankierenden Dekorbereiche dient (2).⁴⁴⁶² Die beiden seitlich sich anschließenden Dekorbereiche (3) der Rückwand werden jeweils von einem etwas tiefer gelegenen horizontalen Dekorstreifen in zwei Register unterteilt, von denen jeweils das obere Register von einer nur rudimentär erhaltenen Gebälkzone begrenzt wird.⁴⁴⁶³

Abgesehen von dem – ebenfalls von dem Dekor der Streifen unterschiedenem – Dekor der Säulen zeichnen sich die dekorativen Streifen, welche die rahmende Struktur des Wanddekors konstituieren, durch drei unterschiedliche ornamentale Module aus, die zwar farblich weitgehend analog gestaltet sind, jedoch formal feine Differenzierungen aufweisen. Die Farbe Gold wird am häufigsten im Dekor der beiden Säulen eingesetzt und nimmt um so mehr ab, je schmaler das zu dekorierende Band wird. Es folgen Rot- und Brauntöne, die sowohl für die linearen Muster als auch zum Bedecken der herzförmigen Felder im Dekor des Gebälkes der Ädikula eingesetzt werden.

Die Ornamente sämtlicher Bänder unterliegen einem regelmäßigen Wechsel von flächig und linear gestalteten Motiven, wobei die flächigen Motive unterschiedliche Farben einnehmen können, wohingegen die linearen Ornamente, kalligraphischen Systemen ähnlich, in einer dunkelbraunen bzw. fast schwarzen Farbe gemalt sind.⁴⁴⁶⁴ Kurvilinear begrenzte Flächen sowie die meisten kurvilinearen Motive finden sich in den breiteren Bändern, wohingegen man in schmalen Bändern überwiegend rektilineare Motive nutzt. Aufgrund der hohen Anzahl der rektilinearen geometrischen Motive besitzen die schmalen Bänder auch die höchste Anzahl an Motiven mit bilateral- und rotationssymmetrischen Valenzen.

Im Gegensatz zu den unteren Registern im Dekor von Cubiculum B in der Villa Farnesina, in denen häufig unterschiedliche Objekte, seien es Rankenfiguren oder Bildfelder, eingestellt werden, sind die unteren Register im Dekor der Rückwand völlig frei von Einstellungen irgendwelcher Art. Sie bilden lediglich aufgrund der leuchtend roten Farbe des Grundes einen

⁴⁴⁶² Der Abstand zwischen dem zentralen Streifen und den beiden Streifen, welche die beiden äußeren Dekorbereiche (3) oben begrenzen, entspricht der Höhe der Predella unterhalb des zentralen Bildfeldes, d. h. dieses Maß bestimmt nicht nur die Höhe im Bereich der Ädikula (1), sondern auch in den beiden sich anschließenden Bereichen (2).

⁴⁴⁶³ Siehe dazu die Abbildung dieser Register bei: Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990, Taf. 22,1-4. Offensichtlich wurde in der Gebälkzone die grüne Farbe des Podiums wieder aufgenommen.

⁴⁴⁶⁴ Die filigranen Muster sind vorgeritzt worden; siehe dazu: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 70.

lebhaften Kontrast zu den hellgrundigen Darstellungen der bukolischen Landschaften, die in den Farben Grün, Braun und Gelb gehalten sind. Selbst im Dekor der beiden Langseiten ist nur jeweils ein minaturisiertes Tondo mit einer Maskendarstellung in die Mitte des Paneels eingestellt und mit einer ebenfalls minaturisierten stabförmigen Säule verbunden.⁴⁴⁶⁵ Es ist in erster Linie die rote Farbe in den Dekorbereichen um die zentrale Landschaftsdarstellung herum, die den Blick des Betrachters auf das Zentrum selbst lenkt. Eine die zentrale Fokussierung unterstützende Funktion nimmt auch ein mit Blüten und Blättern⁴⁴⁶⁶ besetzter, an der Spitze konisch zulaufender Stab ein. Da er auf dem horizontalen Gebälk der Ädikula die zentrale Position einnimmt, fungiert in Bezug auf diese als Akroter und über der vertikalen Mittelachse des Bildfeldes stehend lenkt er gleichsam in nach unten zeigender Manier den Blick des Betrachters auf das darunterliegende Zentrum des Bildfeldes. Die beiden Girlanden, die jeweils zwischen dem Stab und dem äußeren vertikalen Ornamentstreifen gespannt sind, offenbaren sich dem Betrachter hingegen erst bei einem längeren Blick auf die Oberwand. Ähnlich verhält es sich auch in den beiden seitlichen Registern mit den filigranen, metallähnlich dargestellten goldfarbenen Stäben, die beidseitig mit goldfarbenen, belaubten Ranken, einmal sogar in der Form eines Blattstabes, verziert sind. Sie stehen jeweils in der Mittelachse ihres Registers, doch der Blick des Betrachters wird nicht von ihnen, sondern lediglich von dem kleinen Paneel angezogen, das im oberen Drittel des belaubte Stabmotivs integriert ist und auf hellem Grund zwei unterschiedlich farbige und unterschiedlich gestaltete Masken zeigt.⁴⁴⁶⁷

Die roten und braunen Farbtöne der Masken nehmen ebenso wie die analogen Farbtöne der Ornamente die Erdfarben der Landschaftsdarstellung wieder auf oder – wenn man das Dekor vom Rand her zum Zentrum hin betrachtet – antizipieren diese. Auch die hellen Ockertöne finden sich regelmäßig in den kleinteiligen Ornamenten der vertikalen und horizontalen Streifen. Der grüne Farbton des Baumes wird durch den grünfarbenen Streifen, der das Ädikulamotiv gleichsam von innen auskleidet, noch einmal aufgenommen und zugleich in der Form einer Rahmung komprimiert. Da auch die orthogonale Ausrichtung des ornamentalen Gliederungssystems keine außergewöhnliche Form zeigt, die den Blick des Betrachters ablenken könnte, kann dieser sich in Ruhe dem zentralen Bildfeld zuwenden.⁴⁴⁶⁸

⁴⁴⁶⁵ Siehe dazu die Abbildung bei: Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990 Taf. 26-27.

⁴⁴⁶⁶ Nach Blanckenhagen sind die einzelnen Blätter jeweils mit einem Pinselstrich gemalt; siehe dazu die Abbildung bei: Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990 Taf. 66,1.

⁴⁴⁶⁷ Siehe dazu die Abbildung dieses Details bei: Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990 Taf. 23,1-2.

⁴⁴⁶⁸ Siehe dazu die Abbildung bei: Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990 Taf. 24.

Die Komposition der Landschaft stellt eine Weiterentwicklung der architektonischen Strukturen der Dekore im zweiten Stil dar, die häufig mit einem Monopteros oder/und einer Götterstatue im mittleren Paneel eines mehrteiligen Wanddekors kombiniert wurden.⁴⁴⁶⁹ Analog der Tholos in der Villa in Oplontis⁴⁴⁷⁰, welcher der Betrachter kein reales Standmotiv zuordnen kann, sondern die gleichsam auf dem Wandgrund zu schweben scheint, verhält sich auch der Felsengrund. Er trägt die menschlichen und tierischen Figuren sowie die architektonischen Strukturen des Vordergrundes im unteren Drittel des Bildfeldes, ohne auf irgendeine Weise weder am unteren horizontalen Bildrand noch an den beiden seitlichen Bildrändern befestigt zu sein. Genau in der vertikalen Mittelachse steht ein mit einem Gefäß bekrönter Pfeiler, vor dem, leicht nach rechts ausgerichtet und durch ein Postament erhöht, eine Götterstatue thront. Ein kleinerer, etwas nach links verschobener Rundbau und der kräftige, leicht nach rechts aus der Mittelachse versetzte Baum hinterfangen diesen Pfeiler. Links von den zentral positionierten Motiven steht ein kleinerer Pfeiler, der von einer über Eck gestellten Mauer hinterfangen wird. Analog zu dem Bereich des zentral gesetzten Pfeilers wird auch der Bereich hinter der Mauer durch baumähnliche Strukturen abgedeckt. Eine ähnliche Kombination zwischen einem kleineren Pfeiler und einem hinterfangenden Baum findet sich auch auf dem kleinen Felsareal im rechten Vordergrund, das durch eine Brücke mit dem zentralen Areal verbunden ist. In allen drei Fällen wird der Tiefenraum durch vegetabile Motive verstellt, sodass der Blick des Betrachters lediglich in einer zickzackförmigen Bewegung im Vorder- und Mittelgrund umherschweifen kann.⁴⁴⁷¹ Letztlich fehlt jedoch auch der Vordergrund, da die Felsareale erst jenseits des Vordergrundes auf dem Bildfeld gleichsam zu schwimmen scheinen. Auch die Figuren wirken wie nachträglich in das landschaftliche Ambiente hineingesetzt, ohne eine enge Verbindung mit den landschaftlichen Komponenten einzugehen. Dass es sich um eine Konfiguration von bestimmten landschaftlichen Zeichen handelt, die unterschiedlich kontextuiert werden können, dafür findet sich ein Hinweis im Paneel mit der Darstellung des Polyphem an

⁴⁴⁶⁹ Siehe dazu u. a. das Dekor des mittleren Paneels auf den beiden Langseiten im Cubiculum M der Villa in Boscoreale bei: Maxwell L. Anderson, *The Villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1987-88, S. 22 Abb. 27. Zur Entwicklung der Landschaftsmalerei allgemein siehe vor allem: Wilhelm J. Th. Peters, *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting*, Assen 1963, S. 194ff. Peters betont in seiner Zusammenfassung, dass die Landschaftsmalereien des dritten Stils sich dadurch auszeichnen, dass sie vom Zentrum aus konzipiert werden, wohingegen die Landschaftsdekore im vierten Stil strukturell dem Verlauf einer der beiden Diagonalen oder einer vertikalen Unterteilung in zwei Teilen folgen.

⁴⁴⁷⁰ Siehe dazu die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 144-145.

⁴⁴⁷¹ Schefold spricht in Bezug auf die hinteren Schichten der Darstellung von *Luftperspektive*: Karl Schefold, *Pompejanische Malerei: Sinn und Ideengeschichte*, Basel 1952, S. 61ff. Doch es ist weniger das Phänomen der Perspektive, sondern die Konzentration der landschaftlichen Komponenten um den Pfeiler und um den grünen Baum herum, die zum ruhigen Fixpunkt des Betrachters wird.

der Westwand im sogenannten mythologischen Zimmer.⁴⁴⁷² In dieser Darstellung werden die landschaftlichen Elemente im Bereich der vertikalen Mittelachse zum Teil analog kombiniert wie im Bildfeld auf der Westwand von Zimmer 16. Die weitgehend unabhängig voneinander stehenden, gleichsam dissoziierten landschaftlichen Areale greifen jedoch nicht nur einen wichtigen Modus der Kombination architektonischer Strukturen des zweiten Stils auf, sondern führen darüber hinaus auf struktureller Ebene das Phänomen der Dissoziation und Kombination der einzelnen Farbareale fort, das sich in der großformatigen Darstellung im Dekor der Alkovenrückwand in Cubiculum B in der Villa Farnesina nachweisen ließ.

Trotz der lediglich parataktischen Reihung landschaftlicher Komponenten und den gleichsam in diese Komponenten nur eingestreuten Figuren empfindet der moderne Betrachter eine in sich stimmige landschaftliche Atmosphäre. Diese entsteht jedoch nicht allein aufgrund der Komposition des Bildfeldes sondern wird in starkem Maße auch durch das rahmende Dekor beeinflusst. Dies geschieht zum einen durch den farblichen Kontrast der kräftig rotfarbenen Paneele und zum anderen durch die farblichen Korrespondenzen zwischen den kleinteiligen Ornamenten auf den hellgrundigen Streifen und den Farbtönen, die in der landschaftlichen Darstellung verwendet wurden. In Bezug auf diese farblichen Beziehungen zwischen Rahmung und Bildfeld wird im Dekor in Raum 16 in der Villa in Boscotrecase konsequent eine wichtige dekorative Komponente weiterentwickelt, die sich bereits im Dekor von Cubiculum B in der Villa Farnesina sowie im Dekor von Oecus H in der Villa Imperiale nachweisen ließ. Aufgrund dieser analogen farblichen Rahmung komprimieren sich die einzelnen Komponenten eines Bildfeldes im Auge des Betrachters zu einer wesentlich geschlosseneren landschaftlichen Darstellung, als dies ohne Rahmung der Fall wäre.

7.1.3.2.2. Weitere wichtige dekorative Komponenten in den Dekoren der Räume 15 und 19 in der Villa in Boscotrecase

Ein sowohl thematisch als auch formal vergleichbares Dekor zu Raum 16 findet sich in Raum 15, allerdings mit vertauschten Farben im Bereich der Sockelzone und im Bereich der Wand. Über einer rotgrundigen Sockelzone wird das Dekor jeder Wand durch filigrane vertikale Stützen, sogenannten Kandelabersäulen, die zum Teil bis zur Oberwand hindurchlaufen, in ein rhythmisiertes System von Paneelen unterteilt. Sowohl die Stützen und Gebälke sind mit

⁴⁴⁷² Siehe dazu die Abbildung bei: Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990 Taf. 55. Eine ähnliche Konfiguration von landschaftlichen Elementen findet sich bereits in einem Dekor des späten zweiten Stils in der Casa di Livia auf dem Palatin; siehe dazu die Abbildung bei: Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990, Taf. 52. Im Gegensatz zum Dekor in der Rückwand von Raum 16 in der Villa in Boscotrecase rücken im Dekor der Casa di Livia die einzelnen landschaftlichen Komponenten dichter an die beiden seitlichen und den unteren horizontalen Rand des Bildfeldes heran, d. h. sie geraten im Auge des Betrachters nicht ins Schwimmen.

goldfarbenen Mustern auf unterschiedlich pastellfarbenem Grund bedeckt. In der Mitte der schmaleren seitlichen Paneele balancieren zwei antithetisch zueinander ausgerichtete Schwäne auf Voluten, die sich von der zentralen Kandelabersäule aus entwickeln⁴⁴⁷³. Der Abgang der Voluten erfolgt über dem Kern einer mit der Säule verbundenen Blüte, die den Mittelpunkt dieses Paneels kennzeichnet. Abgesehen von den Voluten sind die beiden Schwäne auch durch eine Girlande aus kleinen aufgereihten Perlen miteinander verbunden. Diese Girlande ist ebenfalls an der Kandelabersäule fixiert und hängt jeweils in einem weichen Bogen bis auf den Schnabel eines Schwanes herab. Ein vertikales Ornamentband flankiert die zentrale Kandelabersäule in einem so geringen Abstand, dass es jeweils auf der Höhe des Schwans in einer rechteckigen Ausbuchtung ausweichen muss, um ihn nicht zu berühren. Sowohl die drei dicht nebeneinander liegenden parallel laufenden vertikalen ornamentalen Bänder als auch die beiden antithetisch zueinander ausgerichteten Schwäne fördern im Auge des Betrachters die Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz, zum einem jeweils im Bereich der beiden seitlichen Paneele und zum andern aufgrund der formalen Korrespondenz zwischen den beiden seitlichen Paneelen auch im dazwischen liegenden Bereich der zentralen Ädikula. Aufgrund der bereits bilateralsymmetrisch aufgebauten seitlichen Paneele kann sich im Auge des Betrachters im Bereich der zentralen Ädikula im Vergleich zu dem analogen Bereich im Dekor der Rückwand von Raum 16 eine wesentlich stärkere vertikale Mittelachse aufbauen. Vermutlich aus diesem Grund wagt es der Wandmaler, eine zentral ausgerichtete kleinformatige Landschaftsvignette ohne irgendeine Rahmung auf der schwarzgrundigen Wandfläche in zentraler Position aufzubringen. Dem häufig beschriebenen irrationalen Charakter dieser Landschaftsvignetten⁴⁴⁷⁴, liegt – ebenso wie den angeblich metallischen Vorbildern der Ornamente⁴⁴⁷⁵ – in erster Linie ein starker Farbkontrast zugrunde, der durch den Einsatz von Pastellfarben entsteht, die zusätzlich mit Glanzlichtern versehen sind.⁴⁴⁷⁶ Unabhängig von tiefsinnigen Spekulationen über den ikonographischen Hintergrund derartiger Dekore und ihre Beziehung zum neuen politischen System des Prinzipats lässt sich über den Gebrauch der Farben in den Wanddekoren des dritten Stils die Aussage treffen, dass die augusteischen Maler die Leuchtkraft der Farben bzw. der Farbkombinationen entdeckt haben. Diese Fähigkeit, bestimmte Farben miteinander zu kombinieren, die bereits aufgrund ihrer Beziehung zueinander eine höhere Leuchtkraft

⁴⁴⁷³ Siehe dazu die Abbildung bei: Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990 Taf. 4,1-2.

⁴⁴⁷⁴ Karl Schefold, *Pompejanische Malerei: Sinn und Ideengeschichte*, Basel 1952, S. 60.

⁴⁴⁷⁵ Wolfgang Ehrhardt, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros*, Mainz 1987, S. 54, S. 161.

⁴⁴⁷⁶ Analoge Glanzlichter weisen z. B. auch die Figuren in den mythologischen Landschaftsbildern im Dekor von Raum 19 auf; siehe dazu die Abbildung bei: Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990 Taf. 42.

entwickeln, als sie der einzelnen Farbe innewohnt, war bereits im Dekor des Cubiculum B in der Villa Farnesina aufgezeigt worden. Auch im Figurenfries der Oberwand im schwarzgrundigen Wintertriclinium C der Villa Farnesina traten solche Tendenzen zutage.⁴⁴⁷⁷ Insbesondere die Verstärkung der Leuchtkraft der Farben durch weiße Detailzeichnungen, und zwar sowohl bei ornamentalen Elementen als auch bei figural darstellenden Motiven⁴⁴⁷⁸ in einem schwarzgrundigen Dekor, findet sich jedoch erst im Dekor von Raum 16 in der Villa in Boscotrecase. Eine weitere Neuerung in Bezug auf die Darstellungen mythologischer Szenen findet sich im rotgrundigen Dekor von Raum 19. Zwar setzte man bereits im Dekor der Casa di Livia auf dem Palatin sowie im Dekor der Alkovenrückwand im Cubiculum M der Villa Farnesina großformatige mythologische Darstellungen in die zentralen Dekorbereiche von Ädikulen ein, jedoch nicht als erzählende Darstellungen, sondern eher als statische Sinnbilder mit großformatigen Figuren und nur wenigen Landschaftselementen.⁴⁴⁷⁹ Von dieser Kompositionsstruktur unterscheiden sich jedoch die beiden erhaltenen mythologischen Bilder im Dekor von Raum 19 in der Villa in Boscotrecase. Die beiden mythologischen Darstellungen sind jeweils in das mittlere Paneel des Dekors der östlichen und westlichen Langwand⁴⁴⁸⁰ in Raum 19 eingefügt⁴⁴⁸¹, und zwar vor einem blaufarbenen Grund, der in beiden Darstellungen im unteren und mittleren Bereich des Bildfeldes als darstellender Farbwert für Wasser gelesen werden kann, im oberen Bereich hingegen auch als Himmel, wenngleich es keine Kennzeichnung des Horizontes gibt.⁴⁴⁸² In beiden Darstellungen wird mit kleinformatigen Figuren in mehreren Simultandarstellungen jeweils ein Mythos erzählt. Die wichtigste ist Szene im Bereich der vertikalen Mittelachse dargestellt, wohingegen sich die Vorgeschichte bzw. die Sequenz, welche auf die wichtigste Szene folgt, mit etwas kleineren Figuren im Mittelgrund findet, sodass in Bezug auf den Höhepunkt der Geschichte in diesem Fall auch von einer Bedeutungsgröße gesprochen werden kann. Abgesehen von den diskreten Farbtönen in den Figurendarstellungen, die – analog den Ornamenten in den schwarzgrundigen Dekoren – mit weißen Linien aufgehellert werden, zeichnen sich diese Darstellungen durch eine fast monochrom zurückgenommene Farbgebung

⁴⁴⁷⁷ Siehe dazu die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 230-231.

⁴⁴⁷⁸ Betont wird bei diesem Dekor auch die hohe Anzahl ägyptisierender Motive, die mit dem Begriff der Ägyptomanie gefasst wird; siehe dazu vor allem: Katharina Lorenz, *Ägypten in Pompeji*, in: AK Herbert Beck, Peter C. Bol, Maraike Bückling (ed.), *Ägypten Griechelndland Rom. Abwehr und Berührung*, Frankfurt 2006, S. 446-450.

⁴⁴⁷⁹ Siehe dazu die Abbildung einer zeichnerischen Rekonstruktion eines großformatigen Bildfeldes aus der Casa di Livia mit den Figuren Merkur, Io und Argus, die gleichsam um einen Felsen herum drapiert worden sind.

⁴⁴⁸⁰ Lediglich das Dekor dieser beiden Wände ist erhalten; siehe dazu vor allem: Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990, S. 28.

⁴⁴⁸¹ Auf der Ostwand ist die Geschichte der Befreiung Andromedas durch Perseus dargestellt, und auf der Westwand finden sich mehrere Episoden aus der Geschichte von Poylphem und Galatea.

⁴⁴⁸² Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990, Taf. 42-45.

aus. Dies hat in den Untersuchungen zu diesen Bildern dazu geführt, sie von den monochromen Friesen abzuleiten, wie etwa dem gelben Fries in der Casa di Livia.⁴⁴⁸³ In Bezug auf die farbliche Gestaltung gleicht ihre Monochromie mit den aufhellenden Lichtreflexen jedoch eher der dekorativen Gestaltung des schwarzen Raumes 15 insgesamt und lässt sich daher als eine figural darstellende Variante eines grundlegenden Dekorschemas des dritten Stils auffassen, welches überwiegend monochrom, mit kleinen leuchtenden Arealen angelegt ist. Darüber hinaus zeigen die einzelnen Episoden, die auf locker aneinandergereihten felsigen Arealen stattfinden und häufig nur mit Hilfe einer Figur angegeben werden, formal eine Nähe zu den sakralidyllischen Landschaften ohne einen bestimmten mythologischen Kontext im Dekor von Raum 16. Das sogenannte Schwimmen der einzelnen Kompartimente auf dem Malgrund wird – analog den mythologischen Bildern des dritten Stils, die häufig auch mit dem Terminus mythologische Landschaftsbilder⁴⁴⁸⁴ bezeichnet werden, – dadurch vermieden, dass ein weitgehend monochrom gehaltener Hintergrund die unterschiedlichen Kompartimente und damit auch die unterschiedlichen Episoden zusammenhält. Der figural nicht gekennzeichnete Hintergrund in diesen Darstellungen weist darauf hin, dass die Maler nicht im Sinn einer zusammenhängenden räumlichen Darstellung dachten, sondern lediglich die enge Verbindung der einzelnen Episoden durch eine gemeinsame Farbgebung des Malgrundes dem Betrachter vor Augen bringen wollten. Darüber hinaus werden die Darstellungen der Episoden in hochoblongen Bildfeldern gleichsam in der Form eines vertikalen Frieses komprimiert⁴⁴⁸⁵ und dadurch können die Darstellungen von unten nach oben bzw. von oben nach unten gelesen werden. Für eine enge Verbindung der Simultandarstellung mit der farblichen Konstellation der Dekore spricht, dass derartige Darstellungsmodi in den Dekoren der Folgezeit, in denen zum einen die Monochromie der Wandflächen durch schnelle Farbwechsel und zum anderen ein monochromer, die einzelnen Episoden umfassender Bildgrund reduziert wird bzw. aufgrund der zunehmenden Größe der Figuren obsolet wird, keine Fortsetzung mehr findet.

7.1.3.3. Die Deckendekore des dritten Stils

Die Annäherung zwischen stuckierten und freskierten Elementen, die im Deckendekor im oberen Cubiculum in der Casa di Augusto, einem Dekor der späten Phase des zweiten Stils, stattgefunden hat, setzt sich in den Deckendekoren des dritten Stils nicht fort. Stattdessen werden die Decken entweder wieder mit einem vollständig stuckierten oder lediglich mit einem freskierten Dekor ausgestattet. Dochman trägt weiterhin auch in den vollständig stuckierten

⁴⁴⁸³ Siehe dazu vor allem: Erika Simon, Mythologische Darstellungen in der pompejanischen Wandmalerei, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 24.

⁴⁴⁸⁴ Siehe dazu u. a.: Harald Mielsch, Römische Wandmalerei, Darmstadt 2001, S. 150.

⁴⁴⁸⁵ Eine Dissoziation in einzelne Areale ist quasi für das Auge des Betrachters nicht mehr möglich.

Decken farbige Details in Fresko auf, welche die zugrundeliegenden Formen der Rastersysteme unterstreichen.⁴⁴⁸⁶ In den vollständig stuckierten Dekoren mit eingestellten Figuren⁴⁴⁸⁷ offenbart sich eine Tendenz zu mehr Einfachheit und einer deutlicheren Trennung zwischen den einzelnen Figuren innerhalb eines Panels sowie eine Separierung zwischen der jeweils eingestellten Figur und ihrem umgebenden Panel⁴⁴⁸⁸ so dass freie Flächen innerhalb der rahmenden Rastersysteme entstehen.⁴⁴⁸⁹

In den freskierten Decken setzt sich – analog zu den zeitgenössischen Wanddekoren – ein Dekorsystem durch, in dem gänzlich auf dreidimensional vortäuschende Elemente verzichtet wird. Sämtliche ornamentale Motive und Figuren, die eingesetzt werden, sind kleinfigurig und unauffällig und können daher auch ohne Schwierigkeiten zu größeren Gruppen zusammengefasst werden. Dabei lassen sich drei dekorative Schemata unterscheiden. (1) So finden sich Dekore mit zur Mitte hin konzentrierten figural darstellenden und rein ornamentalen Elementen.⁴⁴⁹⁰ Des Weiteren (2) setzt man Figuren und Ornamente in einem regelmäßig sich wiederholenden Schema zu flächendeckenden Mustern zusammen⁴⁴⁹¹ und darüber hinaus (3) entwickeln sich auch sogenannte organische Kompositionen aus primär asymmetrischen Wellenranken⁴⁴⁹² heraus.

Für die Dekore der Folgezeit am wichtigsten ist die dekorative Hervorhebung des Deckenzentrums. Dies erreicht man durch konzentrische Bordüren oder geometrische Figuren, die über

⁴⁴⁸⁶ Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 62.

⁴⁴⁸⁷ Das Relief ist noch flacher und daher mehr auf den Grund bezogen, als dies in den Reliefs in den Deckendekoren der Villa Farnesina der Fall war; siehe dazu auch: Harald Mielsch, *Römische Stuckreliefs*, [Diss. 1969 Heidelberg], Heidelberg 1975, S. 25.

⁴⁴⁸⁸ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Ausschnittes des Deckendekors des zentralen Gewölbes in der unterirdischen Basilika von Porta Maggiore bei: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 63 Abb. 62. Im Gegensatz zu den stuckierten Figuren in den Deckendekoren der Villa Farnesina, in denen die Figuren meist den oberen oder unteren Rand oder sogar beide berühren, bleibt im Deckendekor der unterirdischen Basilika unter der Porta Maggiore zwischen den Figuren und den Umrandungen noch ein breites Spatium erhalten.

⁴⁴⁸⁹ Siehe dazu auch: Harald Mielsch, *Römische Stuckreliefs*, [Diss. 1969 Heidelberg], Heidelberg 1975, S. 25.

⁴⁴⁹⁰ Dieses Schema findet sich mitunter auch in stuckierten Dekoren; siehe dazu auch: Harald Mielsch, *Römische Stuckreliefs*, [Diss. 1969 Heidelberg], Heidelberg 1975, S. 26f.

⁴⁴⁹¹ In einigen dieser Dekore finden sich auch geflügelte Figuren, u. a. in einem Deckenfragment aus Boscotrecase. Die Muster können noch einer Kassettierung entsprechen, doch die eingesetzten Farben wirken dem Eindruck einer dreidimensional gestalteten Form stets entgegen.

⁴⁴⁹² Das älteste erhaltene vollständig gemalte Deckendekor, das sich aus Ranken heraus entwickelt, ist das Deckendekor im Grab des Pomponius Hylas in der Via Latina. In den weit ausgreifenden Ranken sitzen Eroten und Vögel; siehe dazu die Abbildung bei: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 65 Abb. 66. In einigen Deckendekoren findet sich eine Mischung aus Feldern, die in teppichartiger Manier mit Blättern und Blüten gefüllt sind, und aus Feldern, deren Dekor jeweils zum Zentrum hin konzentriert ist. In derartigen Dekoren fehlen häufig verbindende Zweige zwischen den einzelnen Blättern. Auch beläßt man den Hintergrund nicht weiß belasse sondern bedeckt ihn mit roter Farbe; siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion einer Decke aus dem Haus der Theaterwände in Pompeji bei: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 67 Abb. 68. Bei diesem teppichartigen Muster handelt es sich um einen neuen Mustertypus, das sogenannte Streumuster, welches sich in diesem Fall aus Streublumen konstituiert; siehe dazu auch: Alix Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985, S. 140 ff. Abb. 88- 125.

sämtliche vier Achsen eines zentralen Feldes, das entweder die Form eines Kreises oder eines Quadrates besitzt, gespiegelt werden können. In den frühen Deckendekoren des dritten Stils bleibt der Hintergrund in diesem Dekorschema hell, doch in den Deckendekoren der späteren Phase des dritten Stils bzw. am Übergang vom dritten zum vierten Stil kann der Hintergrund unterschiedliche Farben annehmen.

7.1.3.4. Zusammenfassung: dritter Stil

1. Das gleichsam wie Einfrieren anmutende Kompensieren der vegetabilisierten vertikal und horizontal gliedernden Strukturen zu kristallinen Flächenornamenten in Form von ornamentalen Streifen führt in Verbindung mit einer neuen Affinität zu geometrischen Ornamenten im Auge des Betrachters zu einer starken Verminderung der dreidimensionalen Wahrnehmung innerhalb dieser Bereiche. Dies wirkt sich auch auf die angrenzenden Dekorbereiche aus. Auch sie werden meist flächig-zweidimensional wahrgenommen.
2. Die vertikal gliedernde Funktion der Wandfläche durch Säulen, die bereits in den Dekoren der späten Phase des zweiten Stils – bei einer gleichzeitigen Vegetabilisierung dieser Komponenten – in einigen Bereich des Wanddekors zurücktritt, beschränkt sich in den Dekoren des dritten Stils auf eine strukturierende Funktion innerhalb der zentralen Ädikula.
3. Simultan mit der Veränderung ihrer Funktion vollzieht sich eine vollständige Vegetabilisierung der Säulen bei einer gleichzeitigen Verkleinerung des Säulenumfangs. Dadurch entstehen die sogenannten Kandelabersäulen, die nur noch in sehr beschränktem Maße als dreidimensionale Objekte wahrgenommen werden können.
4. Die Minaturisierung der Säulen, die gleichsam kristallinen Veränderungen in den vegetabilen Motiven und Modulen sowie deren Verbindung mit geometrischen Motiven evozieren ebenso wie die regelmäßige Unterlegung dieser Ornamente mit einer farbigen Fläche aufgrund der formalen und farblichen Korrespondenzen im Auge des Betrachters die dezidierte Wahrnehmung der zugrundeliegenden Malfläche und fördern simultan den Augenmerk für die Ausbildung bilateralsymmetrischer Valenzen.
5. Gleichzeitig führt die konsequente Verkleinerung der pseudoarchitektonischen Strukturen und der rein ornamentalen Module zu einer Vergrößerung der geschlossenen Wandflächen und dies wiederum lenkt den Blick des Betrachters nachdrücklich auf die Eigenschaften der Farbe, mit denen diese Wandflächen bedeckt sind.
6. Denn der Polychromie in den kleinformatigen ornamentalen Modulen auf den gliedernden Streifen und auf der gesamten Oberfläche der Kandelabersäulen steht jeweils

eine mit großer Leuchtkraft ausgestattete Monochromie in den geschlossenen Wandflächen gegenüber.

7. Das Phänomen eines monochromen Zusammenhalts unterschiedlicher Komponenten nutzt man auch bei der Gestaltung der hochoblongen, sogenannten sakral-idyllischen Landschaften sowie der sogenannten mythologischen Landschaftsbilder⁴⁴⁹³, die als zentrale Paneele in die monochromen Wandflächen eingestellt sind. Abgesehen von den handelnden Figuren – dies gilt insbesondere für die mythologischen Landschaftsbilder⁴⁴⁹⁴ – konstituieren sich die unterschiedlichen Landschaftsareale des Mittel- und Hintergrundes mit Hilfe eines durchgehaltenen Farbtons. Dies geschieht in den mythologischen Darstellungen, die im oder am Wasser spielen, in der Regel durch einen blaugrünen Farbton, in den mythologischen Darstellungen, die auf dem Land spielen, hingegen durch einen Farbton, der zwischen einem hellen Ocker und einem hellen Brauntönen liegt. Diese einheitliche Farbgebung in weiten Arealen sorgt dafür, dass sich die heterogenen Figurendarstellungen in der Wahrnehmung des modernen Betrachters zu einem Bildfeld schließen.⁴⁴⁹⁵
8. Die Verbindung der unterschiedlichen landschaftlichen Areale aufgrund eines monochromen Zusammenhalts, in die jeweils unterschiedliche Figuren eingesetzt werden können, ermöglicht den Malern, simultan unterschiedliche Szenen eines Mythos innerhalb eines einzigen Bildfeldes zu erzählen.⁴⁴⁹⁶ Mit der zunehmenden Absage an monochrome Wandflächen und dem gleichzeitigen Einsatz von schnellen Farbwechseln in den späten Dekoren des dritten Stils verflüchtigt sich auch das weitgehend monochrom gestaltete hochoblonge mythologische Landschaftsbild aus den Dekoren.⁴⁴⁹⁷

⁴⁴⁹³ Siehe dazu: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 150f.; siehe dazu auch: Wolfgang Ehrhardt, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros*, Mainz 1987, S. 101ff.; und: Renate Thomas, *Zum Stilpluralismus in der römischen Wandmalerei seit claudischer Zeit*, in: Eric M. Moormann (ed.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting*. Amsterdam, 8-12 September 1992, Leiden 1993, S. 154-159.

⁴⁴⁹⁴ In den sogenannten sakral-idyllischen Landschaftsbildern gleichen sich die Figuren häufig an die Farbe des Grundes an; siehe dazu u. a. die Abbildung des Bildfeldes einer sogenannten sakral-idyllischen Landschaft aus der Nordwand des roten Zimmers 16 in der Villa in Boscotrecase bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 265.

⁴⁴⁹⁵ Ob dies vom antiken Betrachter ebenso stringent gelesen wurde, erscheint fraglich. Die baldige Auflösung dieses Verfahrens in den Dekoren des vierten Stils spricht dagegen.

⁴⁴⁹⁶ Diese Verfahren, ineinander verwobene Episoden in einem geschlossenen System darzustellen, ist ein Strukturprinzip, das sich auch in der augusteischen Literatur nachweisen lässt, man denke dabei nur an die Metamorphosen Ovids. Analog zur Literatur lässt sich auch in den mythologischen Darstellungen der Wandmalerei dieses Phänomen seit den 30er Jahren des ersten nachchristlichen Jahrhunderts nur noch selten nachweisen.

⁴⁴⁹⁷ Eines der letzten Bilder dieser Phase sind die sogenannten mythologischen Landschaftsbilder im Dekor des Triclinium der Casa di Sacerdos-Amandus und im Triclinium der Casa di Frutteto in Pompeji; siehe dazu die Abbildungen bei: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 77 Abb. 81, S. 78 Abb. 82. In der Darstellung in der Casa di Frutteto nimmt die Farbigekeit auch innerhalb des Bildfeldes bereits wieder zu.

7.1.4. Übergang zum vierten Stil⁴⁴⁹⁸

Die wichtige Rolle, welche jeweils einer einzigen Farbe als dominant leuchtendem Wandgrund in den frühen Dekoren des dritten Stils zukommt, verschiebt sich in den späten Dekoren des dritten Stils hin zu einer Relation zwischen zwei oder mehreren Farben. Diese Beziehung entsteht zwischen der Farbe des Wandgrundes und den Farben der Ornamentbänder, und zwar zum einen, weil die Bänder – und damit auch der Hintergrund dieser Bänder – zunehmend breiter werden, und zum anderen, weil nun sämtliche ornamentale Motive farbig unterlegt werden.⁴⁴⁹⁹ Das farbige Unterlegen von Motiven trägt jedoch nicht nur zur Entwicklung von Farbrelationen bei, sondern führt, insbesondere bei größeren Motiven, im Auge des Betrachters dazu, dass in der Wahrnehmung die Farbe gleichsam wie eine Folie von dem Motiv abgezogen wird und dass sich dadurch zwischen eher flächigen Motiven und dem davon abgesonderten Grund wieder eine dreidimensionale Betrachtungsweise entwickeln kann. Dieses Phänomen könnte den Anstoß für eine Entwicklung gegeben haben, in der sich nicht nur im Bereich der Oberwand, sondern auch innerhalb der breiten gliedernden Bänder zunehmend Formen einnisten, die nicht nur rein dekorativ aufgefasst werden können, sondern die sich auch figural gegenständlich als architektonische Elemente interpretieren lassen. Derartige Konfigurationen werden in Relation zu dem sie hinterfangenden Grund in den Untersuchungen zu den Dekoren des vierten Stils – analog zu den Architekturdekorationen des zweiten Stils – als *Durchblicke* beschrieben.⁴⁵⁰⁰ Doch unterscheiden sich derartige Konfigurationen in dreierlei Hinsicht von den Architekturdarstellungen des zweiten Stils. Sie sind in der Regel wesentlich kleinformatiger und können daher sowohl aufgrund ihrer mangelnden Größe als auch aufgrund einer weitgehend linearen Darstellungsweise selten konsequent dreidimensional wahrgenommen werden. Darüber hinaus zeichnet sich der Hintergrund derartiger *Durchblicke* in der Regel dadurch aus, dass er mit einer Farbe bedeckt ist, der kein darstellender Wert aus dem Bereich der realen Welt eindeutig zugeordnet werden kann, sodass davon auszugehen ist, dass diese Farbe aufgrund ihres farblichen Eigenwertes gewählt wurde. Daher sollten diese Kombinationen von miniaturisierten – und dadurch zugleich auch ornamentalisierten – architektonischen Strukturen und dem jeweils dazugehörigen farbigen Hintergrund weniger als Objekte bzw. Strukturen der realen Welt

⁴⁴⁹⁸ Siehe dazu vor allem: Giuseppina Cerulli, Der letzte pompejanische Stil, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 233-238; Karl Schefold, Pompejanische Malerei. Sinn- und Ideengeschichte, Basel 1952; Karl Schefold, Vergessenes Pompeji, München 1962. Zu frühen Dekoren des vierten Stils und deren Datierung siehe: Frédéric L. Bastet, Wann fing der vierte Stil an? Babesch 39, 1964, S. 149-155.

⁴⁴⁹⁹ Zur Stilentwicklung siehe u. a.: Harald Mielsch, Römische Wandmalerei, Darmstadt 2001, S. 73ff.

⁴⁵⁰⁰ Siehe dazu u. a.: Harald Mielsch, Römische Wandmalerei, Darmstadt 2001, S. 74. Zu dem pseudoarchitektonischen Strukturen können auch Teppiche und gespannte Tücher treten: Harald Mielsch, Römische Wandmalerei, Darmstadt 2001, S. 76.

beschrieben werden, sondern besser als eine Sonderform bzw. als eine übersteigerte, hypertrophe oder monumentalisierte Form von farbig unterlegten Ornamenten aufgefasst werden. Die reichen Kombinationsmöglichkeiten zwischen unterschiedlichen Farben, die durch die Unterlegung von pseudoarchitektonischen, ebenfalls in unterschiedlichen Farben gehaltenen Strukturen ergeben, führen allmählich auch zu einer Erweiterung der verwendeten Flächenfarben insgesamt.⁴⁵⁰¹ Aufgrund der breiten farbigen Rahmensysteme vermitteln die Farben des Grundes jedoch dem Betrachter nicht mehr – wie dies in den frühen Dekoren des dritten Stils der Fall war – den Eindruck eines überwiegend monochrom gehaltenen Wanddekors. Stattdessen wählt man rasche Farbwechsel, die sich nicht nur auf einen farbliche Alternierung zwischen den Paneelen und den rahmenden Streifen sowie zwischen den unterschiedlichen Hintergründen und den sogenannten architektonischen Strukturen der Oberwand beschränken, sondern auch zu einer unterschiedlichen Farbgestaltung innerhalb der Paneele der Mittelwand, der früheren Orthostatenzone, führen können. Häufig findet sich ein derartiger Farbwechsel bei einer vertikalen Dreiteilung der Wand im Dekor einer Rückwand, und in diesen Fällen wählt man für das mittlere Paneel in der Regel eine hellere Farbe als für die beiden flankierenden Paneele.⁴⁵⁰² Wie das musivische Dekor in Raum 45, einem Nymphäum, sowie im Jahr 2005 der Fund eines weiteren Mosaiks in den Räumen der Domus Aurea nahelegen⁴⁵⁰³, scheinen die schnellen Farbwechsel auch dazu geführt zu haben, dass eine weitere Technik, die Mosaizierung, im Dekor von Wand und Decke gegenüber der Wandmalerei langsam an Bedeutung zunimmt, bis sie schließlich in den frühchristlichen Kirchendekoren gegenüber den freskierten Dekoren die Oberhand gewinnt.⁴⁵⁰⁴

Auf den ersten Blick und unabhängig von eventuell darüber hinaus noch vorhandenen formalen Korrespondenzen in den beiden seitlichen Paneelen wird bereits eine derartige Farbkonstellation zwischen zwei dunkleren seitlichen Paneelen und einem helleren zentralen Paneel vom einordnenden Betrachter in eine bilateralsymmetrische Struktur umgesetzt, d. h. mit analogen, korrespondierenden Seiten und der Ausbildung einer vertikalen Mittelachse im zentralen

⁴⁵⁰¹ So finden sich jetzt auch blaugrundige Wanddekore mit schwarzen Lisenen; siehe dazu: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 77.

⁴⁵⁰² Siehe dazu die Abbildung der Nordwand des Tablinum A in der Casa di Marcus Lucretius Fronto in: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 276. Die farbliche Struktur einer Dreiteilung wiederholt sich – diesmal jedoch nicht zwischen den Farben Schwarz und Rot, sondern zwischen Rot und Gelb – im Dekor der Oberwand.

⁴⁵⁰³ Das Mosaik, das 13m unterhalb des Kolosseums gefunden wurde, besitzt die Maße 3x5m und zeigt fünf Männer bei der Weinlese; zu dem musivischen Dekor des Nymphäums siehe vor allem: Henri Lavagne, *Le nymphée au Polyphème de la Domus Aurea*, *Mefra* 82, 1970, S. 673-721.

⁴⁵⁰⁴ Riegl erklärt diese steigende Vorliebe für Mosaiken in den spätantiken Dekoren mit dem Übergang von der haptischen Wahrnehmung zur optischen Wahrnehmung, die mit einer Vorliebe für Fernsicht einhergeht. Der Fernsicht werde der grobe Farbwechsel bei der Darstellung der einzelnen Objekte in den Mosaiken eher gerecht als die feinmodellierende Schattenbildung in den freskierten Darstellungen: Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927, S. 239.

Dekorbereich wahrgenommen.⁴⁵⁰⁵ Die dadurch evozierte Betonung des zentralen Dekorbereichs kann durch einen andersfarbigen Randstreifen im zentralen Paneel noch verstärkt werden. Beides scheint dem zentralen Paneel nun genügend stabilisierende bilateralsymmetrische Struktur zu verleihen, sodass die zentralen Bildfelder, die zunehmend an Fläche verlieren und sich formal von einer hochoblongen zu einer quadratischen Form hin entwickeln⁴⁵⁰⁶, nun nicht mehr von ädikulähnlichen Systemen gehalten werden, sondern ohne eine Einbettung in irgendwelche pseudarchitektonische Konstruktionen, gleichsam als *schwimmende* Areale, mitten in die Felder eingestellt werden können.⁴⁵⁰⁷ Fehlt die farbliche Korrespondenz und bildet sich eine bilateralsymmetrische Valenz lediglich aufgrund formaler Korrespondenzen aus, so werden die Bilder meist etwas oberhalb der horizontalen Mittelachse in das Feld eingesetzt.⁴⁵⁰⁸ Jedoch wird in beiden Fällen die farbige Fläche, welche das Bildfeld umgibt, zur umlaufenden Rahmung des Bildfeldes, sodass man eigentlich erst ab diesem Zeitpunkt – aufgrund der vollständigen Rahmung – von einem Bild sprechen sollte, wenn man davon ausgeht, dass eine wesentliche Qualität eines Bildes, nämlich das Abgeschlossenheit von der Umgebung, erst durch eine konsequente Rahmung entsteht.⁴⁵⁰⁹ Mit diesen Darstellungen in quadratischen Bildfeldern, die ohne jegliche Befestigung mitten auf den Wandpaneelen zu schweben scheinen,

⁴⁵⁰⁵ Dabei fungieren die beiden seitlichen Paneele im Sinne der Struktur eines Triglyphen-Metopen- Systems, d. h. die analogen Farben der beiden seitlichen Paneele ermöglichen aufgrund ihrer Korrespondenz das Einstellen eines primär asymmetrischen Motivs in das Zentrum zwischen den beiden Paneelen. Eine symmetrische Korrespondenz wird in diesem Kontext in erster Linie nicht aufgrund von formalen Kriterien, denn die Größe der Farbflächen lässt quasi ihre analoge Form vergessen, sondern aufgrund von analogen Farben vom Betrachter erfasst. Diese neue Bedeutung von farblichen Arealen lässt sich auch am Einsatz großflächiger Muster aufzeigen, die auf einem regelmäßigen Wechsel von Farben beruhen. So wird z. B. in der Oberwand des Viridariums B in der Casa di Marcus Lucretius Fronto ein umlaufendes Schachbrettmuster eingesetzt; siehe dazu die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 279.

⁴⁵⁰⁶ Kleinere queroblonge Felder werden hingegen weiterhin stärker dekorativ eingebettet. So stehen die Paneele mit den Villendarstellungen in der Südwand des Tabliniums der Casa di Marcus Lucretius Fronto auf fragilen vegetabilen Kandelabern; siehe dazu die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 290-291.

⁴⁵⁰⁷ Siehe dazu u. a. die Abbildung mit der Darstellung der Tötung des Neoptolemos in Delphi in einem quadratischen Bildfeld im Dekor des Triclinium C in der Casa di Marcus Lucretius Fronto bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 278.

⁴⁵⁰⁸ Siehe dazu die Abbildung aus dem Cubiculum B der Casa di Marcus Lucretius Fronto mit der Darstellung des Narziss. Die Grundseite des Bildfeldes liegt genau auf der horizontalen Mittelachse des Wanddekors; siehe dazu: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 277; siehe dazu auch die Abbildung einer Rekonstruktionszeichnung bei: Wilhelm J. Th. Peters, *La Casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompei e le sue pitture*, Amsterdam 1993, S. 301 Abb. 216. Lediglich die Rahmung der seitlichen Paneele wird auch im zentralen Paneel wiederholt.

⁴⁵⁰⁹ In den Untersuchungen zur pompejanischen bzw. römischen Wandmalerei wird bereits bei den figuralen Darstellungen im späten zweiten Stil stets von Bildern gesprochen, wobei man, ohne den Tatbestand zu hinterfragen, davon ausgeht, dass die antiken Betrachter ein dem modernen Betrachter analoges Bildverständnis hatten. Dem war jedoch sicherlich nicht so, wie die zahlreichen, für den modernen Betrachter gewöhnungsbedürftigen langen Friese zeigen, die uns in reliefierten und freskierten Darstellungen sowohl aus den bronzezeitlichen Hochkulturen als auch aus dem Bereich der griechischen und römischen Antike erhalten sind. Die Abgrenzung seitlich offener figuraler Darstellungen zu in sich geschlossenen Darstellungen, die sich unabhängig von einer

beginnt auch die Tradition der sogenannten *quadri riportati*, die in den Dekoren der Domus Aurea nicht mehr nur auf die Wand beschränkt sind, sondern auch im Bereich des Deckendekors auftreten, jedoch streng genommen lediglich als eine Sonderform der Wandbilder betrachtet werden müssen.⁴⁵¹⁰

Ohne eine weitere Rahmung als das umgebende monochrome Feld – und damit im Verhalten analog zu den Landschaftsvignetten in den schwarzgrundigen Dekoren des dritten Stils – finden sich jetzt auch einzelne Figuren in der Mitte von Wandpaneelen, ein Phänomen, das in den Dekoren des dritten Stils nur in den rhombenförmigen Feldern von Deckendekoren auftrat. Im Gegensatz zu den Landschaftsvignetten, die in der Regel noch über einer Grundlinie aufgebaut sind⁴⁵¹¹, scheinen diese Figuren ohne eine Grundlinie frei auf dem Paneel zu schweben und sich lediglich aufgrund farblicher und/oder formaler Korrespondenzen sowie – falls die beiden

antithetischen und/oder bilateralen Symmetrieachse innerhalb der Figurenkonstellationen dem Betrachter präsentieren, ist ein Phänomen, das sich – wie die vorliegende Untersuchung gezeigt hat – erst seit der ornamentalen Konfiguration des sogenannten Triglyphen-Metopen-Schemas in der mykenischen und später in der griechischen Kunst allmählich ausbildet. Ob die nur in schriftlichen Quellen überlieferten Sujets der klassischen Maler bereits geschlossene Figurengruppen ohne ein derartiges flankierendes System enthielten, darüber muss ein Streit müßig bleiben, solange kein derartiges Bild aufgefunden wurde. Die Darstellungen auf den apulischen Vasen weisen zumindest darauf hin, dass in der hellenistischen Zeit sowohl aufgrund der zunehmenden Dreidimensionalität vortäuschenden Figuren als auch aufgrund der Einbindung von landschaftlichen Elementen eine Verdichtung des Bildraumes stattfindet. Sollte es sich – wie in zahlreichen Untersuchungen unterstellt wird – bei den in die Dekore des späten zweiten und des dritten Stils eingebundenen mythologischen Darstellungen tatsächlich um Nachahmungen griechisch-hellenistischer Darstellungen handeln, ist dennoch festzuhalten, dass es sich in diesen Fällen nicht um Bilder im modernen Sinn handelt. Dies zeigt deutlich die Bindung der Figuren an einige landschaftliche Elemente, von denen stets eines das Zentrum dominiert, mithin die Position einer vertikalen Mittelachse einnimmt. Im Hinblick auf die Kopplung der Figuren an landschaftliche Elemente kann von einem Konglomerat gesprochen werden, dessen einzelne Elemente sich – analog der Elemente eines Frieses – horizontal, vertikal oder diagonal hintereinander lesen lassen. Die Idee eines Bildes im neuzeitlichen Sinne, in dem sämtliche Elemente simultan, quasi in einem Moment aufgefasst werden können und erst durch eine sich anschließende reflexive Betrachtung wieder in ihre einzelnen Elemente aufgelöst werden, ein derartiges Bild findet sich in den Dekoren sämtlicher pompejanischen Stilphasen nicht. Bedenkt man, dass erst im Verlauf der vierten Stilphase eine Rahmenbildung einsetzt, so nimmt dies auch nicht wunder.

⁴⁵¹⁰ Leider gibt es bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt keine Untersuchung zur Entstehung der *quadri riportati*, und in der Untersuchung zu der Entwicklung der *quadri riportati* in der italienischen Kunst des Cinquecento und in der Folgezeit von Fastenrath geht diese auf den antiken Ursprung nicht ein, sondern schreibt nur, dass *quadri riportati* in den Wandmalereien der römischen Kaiserzeit vorhanden waren. Siehe dazu: Wiebke Fastenrath, *Quadro riportato*. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei, München 1990, S. 1-7. Daher ist ihr entgangen, dass das unabhängig von irgendwelchen pseudarchitektonischen Konstruktionen in das Wandpaneel eingestellte Bild etwa gleichzeitig mit den an die Decke applizierten Bildern auftritt, mithin nur eine Sonderform darstellt. Ein derartiges Vorgehen steht in Gegensatz zu dem Verfahren in den Dekoren der früheren Stilphasen der römischen Wandmalerei, in denen die kleinformatischen Klappholzbilder stets auf pseudoarchitektonischen Strukturen aufgestellt werden, wohingegen großformatige Figuren zunächst lediglich in die Rastersysteme von Friesen eingestellt werden. Mythologische Bilder mit großformatigen Figuren entwickeln sich erst innerhalb der zentralen Ädikulen – und damit innerhalb von vertikal stark rahmenden Systemen – in der letzten Phase des zweiten Stils. Die starke Symmetrisierung des zentralen Dekorbereichs aufgrund der vertikal – und zunehmend auch horizontal – korrespondierenden ornamentalen Streifen scheint in den Bildfeldern des dritten Stils eine Verkleinerung der einzelnen Figuren und damit zugleich die Vervielfältigung von Figuren zu ermöglichen, sodass sich nun auch Simultandarstellungen unterschiedlicher Szenen innerhalb eines mythologischen Bildes finden. In den Dekoren des vierten Stils schließlich entfällt die ornamentale vertikale Rahmung der Ädikulen, und die umgebende Farbfläche wird selbst zum Rahmen, der das Bildfeld mit nun wieder großformatigeren Figuren hält.

⁴⁵¹¹ Siehe dazu u. a. die Landschaftsvignette der Nordwand von Raum 15 in der Villa in Boscotrecase bei: Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990 Taf. 1.

Figuren sich jeweils auf korrespondierenden seitlichen Paneelen befinden – aufgrund ihrer eigenen antithetischen Ausrichtung zueinander gleichsam im Feld gehalten.⁴⁵¹²

Bei aller Freiheit der Farbgestaltung und der Einbindung von zahlreichen heterogenen Elementen, wie z. B. den pseudoarchitektonischen Strukturen, lässt sich dennoch in Bezug auf die Verwendung der Ornamente als gemeinsames Merkmal eine Geometrisierung feststellen. Diese äußert sich zum einen in dem Einstellen von geometrischen Motiven und zum anderen in einer zunehmenden Bevorzugung rektilinearere Formen bei der Gestaltung der einzelnen ornamentalen Motive. In Bezug auf die symmetrische Struktur bedeutet eine Geometrisierung eine Zunahme axialer Symmetrien, und diese Vorliebe für Achsensymmetrien lässt sich auch an dem Einsatz vegetabiler Motive ablesen, die häufig axial gespiegelt eingesetzt werden. Ungewohnt ist dabei die horizontale Achsenspiegelung von Blattmotiven⁴⁵¹³, die beim Akanthusblatt zu einer Verkehrung von unten und oben und damit zu einer Negierung des natürlichen Wachstums führt.⁴⁵¹⁴ Sowohl die Geometrisierung der Ornamente als auch die Präferenz für rektilineare Formen stellen zwar keine notwendige Vorbedingung für die Übernahme von pseudoarchitektonischen Motiven in die Dekore dar, erleichtern jedoch deren Einbindung.⁴⁵¹⁵ Sowohl die ungewohnten Spiegelungen im ornamentalen Bereich als auch der häufige Farbwechsel setzen ein geschultes Betrachterauge zur Rezeption derartiger Dekore voraus. Ein weiteres Indiz für eine zunehmende Versiertheit in Bezug auf das rasche Umspringen zwischen unterschiedlichen Modi innerhalb der visuellen Wahrnehmung ist der abrupte Wechsel von Formen, welche eine Dreidimensionalität vortäuschen und linear bzw. flächig gebreitete Formen innerhalb der unterschiedlichen Dekorzonnen. Dieser schnelle Wechsel beginnt bereits im Dekor der Sockelzone, das im Gegensatz zu den Dekoren des zweiten und des dritten Stils, in denen die Sockelzone in der Regel vollständig flächig gestaltet war, in Gestalt von Zäunen,

⁴⁵¹² Siehe dazu u. a. die Abbildung mit der Darstellung der Tötung des Neoptolemos in Delphi in einem quadratischen Bildfeld im Dekor des Triclinium C in der Casa di Marcus Lucretius Fronto bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 278.

⁴⁵¹³ Einen Vorläufer der horizontalen Achsenspiegelung bildet die Rankenfigur, bei der die Akanthusblätter bereits nach unten ausgerichtet sind, jedoch noch nicht gespiegelt werden. Die frühen Rankenfiguren tragen auch noch keine Akanthusblätter, sondern ihr Rock setzt sich aus einer oder mehreren hängenden Palmetten zusammen.

⁴⁵¹⁴ Die Spiegelung von primär vegetabilen Motiven, die eine Negation der eindeutigen Ausrichtung von unten und oben signalisiert und damit zugleich mit einem weitgehenden Verlust der natürlichen Bedeutung dieser Motive einhergeht, findet sich auch in zeitgenössischen reliefierten vegetabilen Friesen; siehe dazu u. a.: Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, [Diss. Lausanne] Wien 2002, S. 90 Abb. 18. Die Abbildung zeigt eine schematisierte Zeichnung des reliefierten Ornaments einer Soffitte im Castor- und Pollux-Tempel in Athen, der im ersten nachchristlichen Jahrhundert entstanden ist. Zu weiteren Beispielen siehe: Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, [Diss. Lausanne] Wien 2002, S. 91 Anm. 5.

⁴⁵¹⁵ In den Deckendekoren entsteht durch die Einbindung von symmetrisierten Blütendekoren in geometrische Rastersysteme das Phänomen eines unendlichen Rapportes mit vegetabilen Komponenten; siehe dazu auch: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 308ff.

Gräsern und Blüten häufig einzelne Dreidimensionalität vortäuschende Motive präsentiert, die jedoch stets von flächigen Abschnitten unterbrochen werden.⁴⁵¹⁶ Auch die Frieszone oberhalb der Sockelzone, die sogenannte Predella, kann Motive enthalten, die eine unterschiedlich stark ausgeprägte Dreidimensionalität vortäuschen.⁴⁵¹⁷

Im Bereich der Mittelwand sind es insbesondere die figuralen Darstellungen in den Bildfeldern, die schwebenden Figuren sowie die vertikalen Streifen mit pseudoarchitektonischen Elementen, welche zwischen den flächigen Arealen der Wandpaneele in einem eng begrenzten Bereich Dreidimensionalität vortäuschen können.⁴⁵¹⁸ Die Relation zwischen Figuren und dem ornamentalen Kontext ist sehr unterschiedlich gestaltet. Für die kleinformatischen Figurendarstellungen in den Friesen und in den kleinformatischen Bildfeldern sowie für die Figurendarstellungen in pseudarchitektonischen Strukturen innerhalb des Dekors der Oberwand gilt, dass die Verbindung zwischen den Figuren und den ornamentalen Elementen mitunter sehr eng ist.⁴⁵¹⁹ Die großformatigen Figuren in den Bildfeldern sind hingegen aufgrund des umgebenden monochromen Paneels, das sich als eine riesige Rahmenform konstituiert, streng von den ornamentalen Komponenten des Dekors getrennt.

Im Gegensatz zu den Dekoren des dritten Stils, in denen die Farben der großformatigen Bildfelder mit den Farben der ornamentalen Rahmungen korrespondieren, unterscheidet sich die Farbgebung der großformatigen Figuren in den zentralen Bildfeldern in der Regel von der Farbgebung der Umgebung, zumal die großformatigen Figuren häufig weitgehend unbekleidet dargestellt sind. Die gedeckte braune Farbe, mit welcher das Inkarnat ihrer Körper wiedergegeben wird, entspricht keiner der leuchtenden Farben der umgebenden Paneele. Abgesehen von den Darstellungen der unbekleideten Körper, die in plastischem Helldunkel gemalt sind, finden sich auch innerhalb der Bildfelder selbst – analog zu den schnellen, harten Farbwechseln in den anderen eng aneinandergrenzenden Zonen eines Dekors – ebenfalls harte Farbkontraste,

⁴⁵¹⁶ Siehe dazu u. a. die Sockelzone im Triclinium A der Casa di Marcus Lucretius Fronto, in der ein Garten mit einem rosafarbenen Zaun dargestellt ist. Trotz der raumgreifenden Form des Gartens wird das geometrische Rastermuster des Zauns vom Betrachter als linear-flächiges Muster wahrgenommen: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 276. Mitunter werden auch Bildfelder oder miniaturisierte architektonische Strukturen in die Sockelzone eingestellt; siehe dazu u. a. Die Abbildung mit dem Dekor der Sockelzone im sogenannten Pentheus-Zimmer in der Casa dei Vetti bei: Giuseppina Cerulli, *Der letzte pompejanische Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, Taf. 55.

⁴⁵¹⁷ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer Sockelzone aus dem Wanddekor des Atriums in der Casa del Poeta tragico bei: Giuseppina Cerulli, *Der letzte pompejanische Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, Taf. 49.

⁴⁵¹⁸ Siehe dazu die vorherige Anmerkung.

⁴⁵¹⁹ Siehe dazu u. a. den Ausschnitt aus einem Wandpaneel mit der anthropomorphen Basis eines Kandelabers bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 345.

und zwar in der Gestaltung der Bekleidung der Figuren.⁴⁵²⁰ Ton in Ton gemalte landschaftliche Elemente, wie sie sich sowohl in den reinen Landschaftsbildern als auch in den hochoblongen mythologischen Bildern der Dekore des dritten Stils fanden, werden hingegen weitgehend reduziert.⁴⁵²¹ Stattdessen beginnt die Figur, sich aus den wenigen sie umgebenden landschaftlichen Komponenten zu lösen und sich dem Betrachter in einer weitgehend frontalen Ausrichtung zuzuwenden.⁴⁵²² Aufgrund dieser Haltung erstarren eventuell noch dargestellte Handlungsansätze im Auge des Betrachters und stattdessen nehmen die Figuren des Bildfeldes dem Betrachter gegenüber den Status von Marmor- oder Bronzeplastiken ein.⁴⁵²³ Trotz eines fehlenden Standmotivs und trotz gebreiteter Flügel bringen auch die sogenannten schwebenden Figuren, die einzeln oder zu zweit häufig in den seitlichen Paneelen eines Wanddekors zu finden sind, keinen dynamischen Aspekt in die Paneele, da sie zumindest in den mittleren Bereich einer vertikalen Symmetrieachse, häufig darüber hinaus auch in die horizontale Symmetrieachse des zugehörigen Paneels eingebunden sind. Dies lässt sie im Auge des Betrachters auch in diesem Bereich fixiert bleiben. Derartige Phänomene erwecken den Anschein, als bedürfe das Auge des Betrachters aufgrund der beschriebenen komplexen Wahrnehmungsprozesse, welche es beim Betrachten der unterschiedlichen Register des Dekors durchlaufen muss, im Zentrum des Dekors eines absolut statischen Fixierungspunkts.

Es ist zu konstatieren, dass sich in den Dekoren des vierten Stils, die nicht nur die größte Dekorgruppe in den 79 n. Chr. zerstörten Häusern in Pompeji und in Herculaneum bilden, sondern sich in leicht veränderter Form auch in unterschiedlichen römischen Provinzen häufig nachweisen lassen, für die Folgezeit wichtige stilistische Kriterien ausbilden. Diese werden nicht nur in die Wandmalerei der Spätantike tradiert sondern werden auch in der Folgezeit für die byzantinische und später auch für italienische Wandmalerei des späten Duecento und des Trecento sowie – insbesondere aufgrund der Rezeption der Dekore in der Domus Aurea – darüber hinaus auch für die italienischen Maler des späten Quattrocento und des frühen Cinquecento bedeutsam. Dazu gehören die Betonung von direkten Farbkontrasten in den figural

⁴⁵²⁰ So ist z. B. die Figur, die am rechten Bildrand der Szene von Aphrodite und Ares, die sich in einem leicht queroblongen Bildfeld im Dekor der Nordwand des Tablinium A in der Casa di Marcus Lucretius Fronto befindet, in ein violettes Untergewand, einen gelben Umhang und einen grünen Mantel gehüllt. Siehe dazu die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 286.

⁴⁵²¹ Eine Untersuchung zu den Landschaftsbildern in den Dekoren der Domus Aurea findet sich bei: Wilhelm J. Th. Peters, *Die Landschaftsbilder in den Wand- und Deckenmalereien der Domus Aurea*, Babesch 57, 1982, S. 52-69.

⁴⁵²² Dies gilt insbesondere für die Hauptfigur in einer Szene. Scheffold beschreibt dieses Phänomen hingegen folgendermaßen: *Die Figuren werden in das räumliche und farbige Kontinuum der Dekoration eingestellt und verlieren ihre griechische Autonomie*: Karl Scheffold, *Vergessenes Pompeji*, München 1962, S. 104.

⁴⁵²³ Siehe dazu u. a. die Abbildung im Collegio di Augustali bei: Giuseppina Cerulli, *Der letzte pompejanische Stil*, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990, Taf. 145.

darstellenden und in den ornamentalen Dekoren ebenso wie die Ausbildung von Frontalität bei den großformatigen Figuren und die aufgrund der Geometrisierung erleichterten regelmäßigen Spiegelungen über alle vier Achsen hinweg bei vegetabilen Ornamenten.⁴⁵²⁴ Eine wichtige Funktion kommt den geometrischen Motiven zu, die – eingestellt in die Ecken von umlaufenden Friesen – zu einer eleganteren Ecklösung führen, da sie aufgrund ihrer rotationssymmetrischen Valenz gleichsam wie Scharniere die einzelnen Friesabschnitte miteinander verzahnen. Dadurch stellen sie eine stärkere Verbindung zwischen den unterschiedlich ausgerichteten Friesabschnitten her, als dies in der vorherigen Stilphase durch eine einfache Richtungsänderung des Friesabschnittes infolge einer lockeren Supraposition geschehen konnte. Die Bedeutung der Ecken, die sowohl bei den umlaufenden Rahmungen der großformatigen Bildfelder als auch bei der Konzeption des Deckendekors eine wichtige Rolle spielt, dokumentieren auch die Figurendarstellungen in diesen Friespartien. Seit der neronischen Phase stellt man sie diagonal in die Ecken eingestellt werden und dadurch wird auch dem Betrachter die besondere Aufgabe der Eckposition, zwischen den beiden angrenzenden Seiten zu vermitteln, vor Augen führt.⁴⁵²⁵ Betrachtet man die Figurendarstellungen in Feldern, so können sich mit Hilfe einer konsequent durchgeführten Rahmung symmetrische Struktureigenschaften innerhalb der Felder ausbilden, die deren Unabhängigkeit vom Kontext und damit ihre jeweilige Eigenständigkeit als Bildfeld fördern.⁴⁵²⁶ Diese Emanzipation des Bildfeldes vom dekorativen Kontext, die in den Dekoren des vierten Stils stattfindet, stellt einen wichtigen Schritt auf dem Weg zur Entwicklung des abendländischen Bildes bzw. zum abendländischen Bildverständnis dar. In den meisten archäologischen Untersuchungen zu dieser Phase⁴⁵²⁷, wird die folgenschwere Weichenstellung

⁴⁵²⁴ Dazu zählt vor allem die Spiegelung von Akanthusblättern.

⁴⁵²⁵ Dies unterscheidet z. B. das Deckendekor im oberen Cubiculum der Casa di Augusto, das der späten zweiten Stilphase angehört, grundsätzlich von den Deckendekoren der neronischen Phase des vierten Stils. Im Deckendekor der augusteischen Zeit wird die Ecke aus dem Dekor bewusst ausgegrenzt. Allerdings deuten schon die finiten sternförmigen Motive in den Paneelen an, dass die Vermittlung zwischen den unterschiedlich ausgerichteten Friesbändern mit einem finiten rotationssymmetrischen Motiv besser zu bewältigen ist als mit einem Motiv, das lediglich über axiale Valenzen verfügt; siehe dazu die Abbildung des Deckendekors im oberen Cubiculum bei: Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007, S. 48. Auch in den meisten Deckendekoren des dritten Stils lässt man die dekorativen Friese, insbesondere im äußeren Bereich, unvermittelt auslaufen und setzt recht unvermittelt nach der Richtungsänderung wieder neu an, siehe dazu u. a. die Abbildung einer im dritten Stil dekorierten tonnengewölbten Decke bei: Alix Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985, S. 168-169 Abb. 118- 119.

⁴⁵²⁶ Die Bedeutung der Rahmung für die Figurendarstellungen lässt sich auch an den Figurendarstellungen in der Oberwand aufzeigen, die in pseudoarchitektonische – und damit auch in bilateralsymmetrische Rahmungen – eingestellt sind, die jedoch lediglich in Bezug auf die vertikale Symmetrieachse kompatibel sind.

⁴⁵²⁷ In den Untersuchungen zum vierten Stil wird in der Regel lediglich eine Wiederaufnahme von dekorativen Komponenten gesehen. So betont Mielsch die Wiederaufnahme illusionistischer Elemente und spricht lediglich von einer *eklektizistischen Endphase*: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 73-77. Anders hingegen Schefold, der diese Phase als eine *großartige, neue Konzeption* beschreibt: Karl Schefold, *Vergessenes Pompeji*, München 1962, S. 104.

in Hinblick auf die Wanddekorationen späterer Zeiten jedoch verkannt. Man ist meist der Ansicht, dass es sich bei derartig separierten Bildstrukturen lediglich um das Motiv eines an die Wand gehängten Bildes handle. Daher wird weder die Struktur des Kontexts untersucht noch diese mit der Struktur früherer Kontexte mit Figurendarstellungen verglichen. Wie gering das Ansehen der Dekore insgesamt ist, die in der vierten Stilphase entstanden sind, mag eine Bemerkung von Cerulli verdeutlichen, die in ihrer Beschreibung der Kriterien des vierten Stils anmerkt, *dass der vierte Stil keine interessanten Neuheiten und Entwicklungen mehr bringe*.⁴⁵²⁸ Während man sich daher in den Untersuchungen zu den Dekoren des vierten Stils über die Beurteilung, dass es sich bei diesen Dekoren lediglich um den Eklektizismus einer Spätphase handle, im Großen und Ganzen einig ist, gehen die Ansichten zur Datierung dieser Stilphase weit auseinander.⁴⁵²⁹ Im Gegensatz zu Beyen⁴⁵³⁰, der den vierten Stil bereits in den vierziger Jahren beginnen lässt, geht Schefold⁴⁵³¹ davon aus, dass sich der vierte Stil erst in den späten Jahren Neros durchsetzte. Bastet hingegen bemerkt – analog zu Beyen –, dass sich bereits in den Dekoren claudischer Zeit ein Eklektizismus durchsetze, der das wichtigste Merkmal des vierten Stils darstelle.⁴⁵³² Diese Meinung wird auch in den neueren Untersuchungen und Zusammenfassungen dieser Stilphase geteilt.⁴⁵³³

7.1.4.1. Das Dekor in den Räumen der neronischen Palastanlage, der sogenannten Domus Aurea

Nach der heute gängigen Auffassung, dass sich eine Entwicklung zum vierten Stil bereits in den Dekoren der 40er Jahre nachweisen lässt, eine Auffassung, die durch neuere Funde gestützt wird, stellt demnach das Dekor in den Räumen der Domus Aurea kein besonders frühes Dekor dieser Stilphase dar. Aufgrund der Wiederentdeckung eines Teils der Raumdekore dieses Palastkomplexes, zumindest der Deckendekore und der Dekore der Oberwände im letzten

⁴⁵²⁸ Giuseppina Cerulli, Der letzte pompejanische Stil, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 236.

⁴⁵²⁹ Eine Zusammenfassung der unterschiedlichen Standpunkte der älteren Forschung findet sich bei: Frédéric L. Bastet, Wann fing der vierte Stil an? Babesch 39, 1964, S. 149-155. Eine Zusammenfassung auch der neueren Forschung zu diesem Thema bietet: Giuseppina Cerulli, Der letzte pompejanische Stil, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 233-238.

⁴⁵³⁰ Hendrik Gerard Beyen, Die Pompejanische Wanddekoration. Vom zweiten bis zum vierten Stil, Den Haag 1938, S. 355. Beyen führt auch die Mosaikfragmente des Schiffs aus Nemi an.

⁴⁵³¹ Karl Schefold, Pompejanische Malerei: Sinn und Ideengeschichte, Basel 1952, S. 171ff.; Karl Schefold, Vergessenes Pompeji, München 1962, S. 99ff.

⁴⁵³² *Was diese Äußerungen einer erstaunlich eklektizistischen Kunst [dieser Zeit] noch zu einer Gruppe zusammenhält, ist die überall zurückzufindende Geschmacksvorliebe für Ungebundenheit und Willkür:* Frédéric L. Bastet, Wann fing der vierte Stil an? Babesch 39, 1964, S. 155.

⁴⁵³³ Giuseppina Cerulli, Der letzte pompejanische Stil, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 233ff.

Viertel des Quattrocento⁴⁵³⁴ kommt jedoch der Domus Aurea eine sehr wichtige Rolle bei der Rezeption antiker Wandmalerei in den Dekoren der italienischen Wandmaler des späten Quattrocento und des frühen Cinquecento zu. Man kann daher von einer Schlüsselstellung dieser Dekore bei der Rezeption der antiken Relation von Ornament und Figur sprechen. Aus diesem Grund sollen im folgenden Abschnitt die wichtigsten dekorativen Komponenten einiger Dekore vorgestellt werden. Da diese heute nur noch sehr schlecht erhalten sind, müssen zu deren Beurteilung auch Zeichnungen und Stiche aus der Zeit der Entdeckung oder zumindest aus den folgenden Jahrhunderten herangezogen werden.

7.1.4.1.1. Topographie der Palastanlage

Die Domus Aurea, der umfangreichste römische Palastkomplex der Kaiserzeit, war ein Nachfolgebau der Domus Transitoria⁴⁵³⁵, die etwa um 60 n. Chr. errichtet wurde und die kaiserliche Residenz auf dem Palatin mit den Gärten des Maecenas auf dem Esquilin verband.

Die nach dem großen Brand von Rom im Jahr 64 n. Chr. und vermutlich bis zum Tode Neros 68 n. Chr. errichtete Domus Aurea war ein riesiger, 80ha großer Komplex, der eher einer Villenanlage als einem Palast ähnlich war. Von dieser Anlage ist heute nur noch ein Pavillon auf dem Oppius mit einer Länge von 300m und einer Tiefe von etwa 190m vorhanden, der in die Fundamente der Trajansthermen einbezogen wurde.⁴⁵³⁶ Diese auch nach dem Thermenbau noch zugänglichen Räume, die spätestens im letzten Viertel des Quattrocento wiederentdeckt und häufig von Malern aufgesucht wurden, die während dieser Zeit in Rom weilten⁴⁵³⁷, wurden teilweise bereits im 18. Jahrhundert ausgegraben. Diese Grabungen wurden im 19. Jahrhundert fortgesetzt und erstreckten sich bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts.⁴⁵³⁸

⁴⁵³⁴ Zur Wiederentdeckung der Domus Aurea im späten Quattrocento siehe vor allem: Nicole Dacos, *la Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*, London 1969.

⁴⁵³⁵ Zur Domus Transitoria siehe vor allem: Frédéric L. Bastet, *Domus Transitoria*, I, *Babesch* 46, 1971, S. 144-172; Frédéric L. Bastet, *Domus Transitoria*, II, *Babesch* 47, 1972, S. 61-87. Erhalten ist ein Teil des Deckendekors eines Nymphäums, das rotbraunes Rankenwerk mit Blüten aus Glasfluss zeigt; zum Plan des Nymphäums und Teilen des Deckendekors siehe vor allem: Elisabetta Segala, Ida Sciortino, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 4-7 Abb. 1-3; und: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 18-21 Abb. 14-17.

⁴⁵³⁶ Zum Grundriss der erhaltenen Teile siehe u. a. die Abbildung bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 217.

⁴⁵³⁷ Fritz Weege, *Das goldene Haus Neros*, *JdI* 28, 1913, S. 1-118; zur Bibliographie über die Domus Aurea siehe vor allem die bibliographischen Angaben bei: Larry F. Ball, *The Domus Aurea and the Roman Architectural Revolution*, Cambridge 2003, S. 303-307.

⁴⁵³⁸ Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 216.

Der durch die Grabungen wieder freigelegte Abschnitt der Domus Aurea⁴⁵³⁹ umfasst 150 Räumlichkeiten.⁴⁵⁴⁰ Sämtliche Räume erreichen eine Raumhöhe zwischen dreizehn und vierzehn Metern. Doch nur in den Nebenräumen reichen die gemalten Wanddekore bis zum Boden herab.⁴⁵⁴¹ In den Wohnräumen hingegen lief ursprünglich in einer Höhe von zwei bis zu fünf Metern eine marmorne Sockelzone um die Wand herum, die später abgeschlagen wurde.⁴⁵⁴² Eine Besonderheit der Dekore in der Domus Aurea, die sie von anderen Dekoren des vierten Stils unterscheidet, ist die plastische Gestaltung von Säulen und Pilastern durch Stuckierungen.⁴⁵⁴³ Dieses Stilelement wurde später auch von den italienischen Renaissancemalern in ihren Dekoren übernommen, nachdem Giovanni da Udine, ein Mitarbeiter der Raffael-Werkstatt, die Zusammensetzung des antiken Stucks wiederentdeckt hatte.⁴⁵⁴⁴ Aufgrund der hohen, mit Marmorplatten ausgestatteten Sockelzone sowie aufgrund der zahlreichen Stuckierungen im Wand- und Deckenbereich spielt die reine Freskierung in den Raumdekoren der Domus Aurea eine geringere Rolle als in den früheren Raumdekoren. Diese Entwicklung setzt sich später in den Raumdekoren der hadrianischen Zeit fort. Abgesehen von Marmorinkrustationen, Stuckierungen sowie den traditionelleren Freskierungen wird im Dekor von Raum 45, einem Nymphäum, eine weitere dekorative Technik, die Mosaizierung, eingesetzt, die in den spätantiken und frühchristlichen Dekoren der Folgezeit zunehmend an Einfluss gewinnt.⁴⁵⁴⁵

7.1.4.1.2. Das Deckendekor von Raum 80, die sogenannte Volta dorata⁴⁵⁴⁶

Trotz des heutigen schlechten Erhaltungszustands sollen einige dekorative Elemente des Deckendekors in Raum 80, der sogenannten Volta dorata, analysiert werden, da dieses Dekor-

⁴⁵³⁹ Auffallend ist die große Anzahl an gewölbten Räumen. Die Untersuchung der Frage ob dies – ebenso wie der Kuppelbau – auf einen parthischen Einfluss zurückzuführen sei, steht noch offen. Als Vermutung äußert dies Winkelmann in: Uwe Ellerbrock, Sylvia Winkelmann, *Die Parther. Die vergessene Großmacht*, Darmstadt/Mainz 2012, S. 88f. Auch die reiche Verwendung von Bögen in der hohen Kaiserzeit führt Winkelmann auf parthische Vorbilder zurück.

⁴⁵⁴⁰ Siehe dazu vor allem: Larry F. Ball, *The Domus Aurea and the Roman Architectural Revolution*, Cambridge 2003.

⁴⁵⁴¹ Zu den unterschiedlichen Dekortypen in der Domus Aurea siehe auch: Wilhelm J. Th. Peters, Paul G. P. Meyboom, *Decorazione ed ambiente nella Domus aurea di Nerone*, in: Eric M. Moormann (ed.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting*, Amsterdam, 8-12 September 1992, Leiden 1993, S. 59-63.

⁴⁵⁴² Die marmornen Sockelzonen wurden später geraubt. Zum ursprünglichen Dekor siehe die Abbildung eines Stichs von Mirri von 1776 bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 28 Abb. 25.

⁴⁵⁴³ Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 85; siehe dazu vor allem: Harald Mielsch, *Römische Stuckreliefs*, Heidelberg 1975, S. 39-50.

⁴⁵⁴⁴ Zur Bedeutung der Stuckierungen in den Dekoren der römischen Hochrenaissance siehe in der vorliegenden Untersuchung den Abschnitt über das Dekor in der Gartenloggia der Villa Madama.

⁴⁵⁴⁵ Siehe dazu den Beitrag von: Henri Lavagne, *Le nymphée au Polyphème de la Domus Aurea*, *Mefra* 82, 1970, S. 673-721.

⁴⁵⁴⁶ Siehe dazu vor allem: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 41-49 Abb. 38-47; siehe dazu die Abbildung der Decke bei: Elisabetta Segala, Ida Sciortino, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 38 Abb. 29.

schema für die Deckendekore der italienischen Renaissance ein wichtiges Vorbild war. Es wurde daher auch früh kopiert und spielte noch für die klassizistischen Deckendekore des späten 18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle, wie die Stichserie von Mirri aus dem Jahr 1776 zeigt.⁴⁵⁴⁷ Im Gegensatz zu den in der Regel weiß stuckierten Deckendekoren früherer Stilphasen, die lediglich als Umrandung einiger Areale Bemalung aufwiesen, zeichnet sich das Deckendekor der sogenannten Volta Dorata dadurch aus, dass es – abgesehen von den hellgrundigen oder vergoldeten stuckierten Rahmungen mit ornamentalen Musterreihungen⁴⁵⁴⁸, aus denen sich das Rastersystem des gesamten Deckendekors konstituiert⁴⁵⁴⁹ – sich vollständig aus farbigen Flächen zusammensetzt. Die einzelnen Farbflächen, die durch einen konsequenten, regelmäßigen Farbwechsel im Sinne eines Musters miteinander verbunden sind, nehmen das Auge des Betrachters bereits gefangen, bevor er die zugrunde liegenden Rahmenformen erkennen und zuordnen kann. Die wichtigsten regelmäßig wiederkehrenden Farben dieses Deckendekors – Weiß, Gold, Rot und Blau – werden dem Betrachter bereits in dem ornamentalen stuckierten umlaufenden Rahmen angezeigt, der das rasterartig zusammengesetzte Dekor der tonnengewölbten Decke vom Dekor der Oberwand abgrenzt. Nicht vorhanden in den Ornamenten der Rahmung sind die Farben Grün und Schwarz, die im Bereich des Mittelfeldes lediglich innerhalb von drei unterschiedlichen Rahmenformen auftauchen. Abgesehen von den Farben Weiß und Gold, die jeweils für die Kennzeichnung der abgrenzenden geometrischen Rahmenformen genutzt werden, herrschen in den einzelnen Feldern die Farben Rot und Blau vor, die zum einen in Verbindung mit den Figurengruppen der Bildfelder eine bestimmte Funktion erfüllen, zum anderen jedoch auch mit bestimmten Formen des zugrundeliegenden Rastersystems eine enge Verbindung eingehen.

Analog zu den Farben zeichnen sich auch die stuckierten Rahmenformen durch eine Beschränkung auf wenige geometrische Formen aus, von denen drei, das Quadrat, der Kreis sowie die Raute analoge symmetrische Eigenschaften besitzen und daher nicht nur neben-, sondern auch über- bzw. ineinander gelegt eingesetzt werden können. So findet sich in diesem Dekor der Kreis stets nur eingesetzt in ein Quadrat, wobei die blaugrundige Kreisfläche in diesem Kontext die figural darstellenden Eigenschaften eines Medaillons übernimmt. Die Raute hingegen, die ebenfalls nur eingestellt in ein Quadrat Verwendung findet, wird stets vollkommen mit roter Farbe bedeckt und fungiert, in Verbindung mit dem Quadrat, in diesem Dekor als finites rotationssymmetrisches Motiv. Doch das Quadrat wird nicht nur aufgrund der unterschiedlichen

⁴⁵⁴⁷ Siehe dazu die Abbildung des aquarellierten Deckendekors von Francisco de Hollanda (1517-1587) aus dem Jahr 1538 und die Abbildung des farbigen Stiches von Mirri von 1776 bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 46f. Abb. 44-45.

⁴⁵⁴⁸ Dazu zählt in der Regel ein Eierstab.

⁴⁵⁴⁹ Siehe dazu vor allem die Abbildungen bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 42-45 Abb. 40-43.

eingestellten Formen und deren strukturellen Eigenschaften zu einem wichtigen ornamentalen Modul dieser Decke, sondern es ist darüber hinaus bereits konstitutiv in Bezug auf die Begrenzung des Deckendekors, da man der Oberfläche des hohen Tonnengewölbes⁴⁵⁵⁰ in Raum 80 mit einem nahezu quadratischen Grundriss auch eine quadratische Rahmenform für das Deckendekor gegeben hat.⁴⁵⁵¹

Innerhalb dieser Quadratform ist das gesamte Dekor angelegt, in welchem die Quadratform zum wichtigsten gestaltenden ornamentalen Modul des gesamten Deckendekors wird, da diese nicht nur als Rahmenform des zentralen Deckendekors wiederkehrt, sondern auch sämtliche Positionen, die auf der Diagonale von den vier Ecken des rahmenden Quadrates aus bis zur Ecke des zentralen Quadrates hinführen, besetzt. Insgesamt betrachtet nimmt die Größe der einzelnen Paneele zum Zentrum hin zu, doch finden sich – abgesehen vom zentralen Paneel – auch immer Felder in einem kleinerem Format, welche die entstandenen Lücken zwischen den großformatigeren Feldern schließen.

Lediglich der Randstreifen, der innerhalb der stuckierten Rahmung der Quadratform um alle vier Seiten des Quadrates herumläuft, besteht nur aus kleinformatigen Paneelen. Dabei wird jede Seite des Quadrates jeweils in sieben Paneele unterteilt, vier quadratische und drei queroblange. In die vier rotgrundigen Quadrate, welche die vier Ecken besetzen, ist jeweils in die diagonale Achse hinein eine schwebende Figur mit nach außen gerichteten Füßen eingestellt. Zwischen diesen Eckpositionen liegen – jeweils durch zwei blaugrundige Quadratformen mit eingestellten rotfarbenen Rauten voneinander getrennt⁴⁵⁵² – die queroblungen blaugrundigen Paneele, in die jeweils eine polychrome kleinformatige Figurengruppe eingestellt ist.⁴⁵⁵³

Diagonal zur Mitte hin folgt jeweils ein großflächigeres, rot gerahmtes quadratisches Feld, in das jeweils vor schwarzem Hintergrund eine goldfarbene gerahmte Kreisform füllt. In der goldfarbenen Rahmung befindet sich jeweils vor blauem Grund eine Figur auf einem Reittier⁴⁵⁵⁴, die jedoch nicht – analog der kleinen schwebenden Figur in dem rotfarbenen Quadrat – diagonal, sondern orthogonal ausgerichtet ist.⁴⁵⁵⁵

⁴⁵⁵⁰

⁴⁵⁵¹ Siehe dazu den Grundriss des Raumes bei: Elisabetta Segala, Ida Sciortino, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 18.

⁴⁵⁵² Lediglich der schmale Bereich, der zwischen dem Kontur der Raute und der Rahmung des Quadrates noch sichtbar bleibt, ist mit blauer Farbe bedeckt.

⁴⁵⁵³ Die Paneele sind auf einen roten Grund gesetzt und werden von schmalen grünfarbenen Streifen, die vermutlich ursprünglich mit Grotteskendekor bedeckt waren, vertikal flankiert.

⁴⁵⁵⁴ Sowohl die anthropomorphen als auch die zomorphen Figuren in den einzelnen Feldern unterscheiden sich voneinander.

⁴⁵⁵⁵ Obgleich die vier reitenden Figuren in den vier Ecken jeweils eine Diagonale besetzen, sind sie, wenn man dem Aquarell von de Hollanda Glauben schenkt, selbst nicht diagonal sondern in Bezug auf die orthogonale Rahmung hin ausgerichtet. Raffael hingegen richtet seine Figuren in den zentralen Kreisfeldern der beiden seitlichen Gewölbeareale in der Gartenloggia der Villa Madama nicht orthogonal, sondern diagonal aus. Bereits Pinturicchio scheint – dies zeigt zumindest ein erhaltener Entwurf eines Gewölbedekors im Palazzo Perucci – seiner Figuren

Da sowohl das Quadrat als auch der Kreis über sämtliche vier Achsen gespiegelt werden können und darüber hinaus beide Motive auch rotationssymmetrische Valenz besitzen, verleihen die korrespondierenden symmetrischen Valenzen den beiden ineinander gestellten Motiven im Auge des Betrachters eine besondere dekorative Nachhaltigkeit, die seinen gleitenden Blick gleichsam zum Stillstand bringen, so dass er die eingestellten Figuren Figurengruppen fixieren kann. Mit einer Ecke stoßen diese vier Felder mit den figuralen Darstellungen in den Kreisformen bereits auf die Ecken des zentralen quadratischen Feldes, welches – abgesehen von der quadratischen Rahmung – die zweitgrößte quadratische Form dieses Deckendekors darstellt und – analog den vier auf den Diagonalen gelegenen Quadraten – mit roter Farbe gerahmt ist. Im Gegensatz zu den vier auf den Diagonalen liegenden Kreisfeldern, in denen ein schwarzer Grund die goldfarbene Rahmung der Kreisform hinterfängt, wird die zentrale Kreisform⁴⁵⁵⁶ von einem blauen Grund hinterfangen, dessen Farbe sich nicht von der Farbe des Hintergrundes innerhalb der Kreisform unterscheidet.⁴⁵⁵⁷ Die vier diagonalen Verstreungen, die von der Ecke des rahmenden Quadrates bis an den eingestellten Kreisrand heranreichen, erwecken in dem Betrachter den Anschein, als ob sie das zentrale Feld fixieren müssten. Dadurch wird die innere Rahmung des zentralen Motivs vergegenständlicht und erhält die Konsistenz eines Tuchs oder eines Teppichs im Auge des Betrachters.⁴⁵⁵⁸

In das zentrale Kreisfeld selbst ist eine mehrfigurige Gruppe mit der Darstellung des Raubes von Ganymed eingestellt. Analog den vier Darstellungen in den vier Kreisfeldern ist auch diese Gruppe orthogonal ausgerichtet und unterscheidet sich aufgrund dieser Ausrichtung von der diagonalen Ausrichtung der vier kleinen schwebenden Figuren in den vier kleinformatischen rotgrundigen Quadraten an den vier Ecken der quadratischen Deckenrahmung. Bereits die unterschiedliche Ausrichtung der Figuren signalisiert dem Betrachter, dass diese – je nach Ausrichtung – eine unterschiedliche Funktion innerhalb des Dekors erfüllen. So nehmen die kleinformatischen Figuren, die sich innerhalb einer friesähnlichen Randzone des Dekors befinden, eine dekorative Funktion entsprechend den Elementen eines Frieses wahr. Aufgrund ihrer diagonale Ausrichtung, die auf die Richtung der beiden angrenzenden Seiten Bezug nimmt, tragen sie zur Lösung der Problematik bei, in der sich die Figuren eines Frieses bzw. einer friesähnlichen

in den vier Eckfeldern diagonal ausgerichtet zu haben; siehe dazu die Abbildung dieses Entwurfes bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 41 Abb. 39.

⁴⁵⁵⁶ Diese Kreisform nimmt die ornamentale Gestaltung der äußeren Rahmung zum Teil wieder auf. Zum Teil integriert sie darüber hinaus auch die Farbe Schwarz von den vier Schirmformen, die sie umgeben.

⁴⁵⁵⁷ Jeweils ein Band mit Grottesken führt von der Ecke des Quadrates an die Kreisform heran, sodass es für den Betrachter den Anschein hat, die aufwendig verzierte Kreisform werde von den vier Bändern gestützt, siehe dazu die Abbildung bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 46 Abb. 44. Trotz der analogen Hintergrundfarbe Blau deutet die aufwendige Rahmung der Kreisform darauf hin, dass es sich um ein besonderes Feld handeln muss.

⁴⁵⁵⁸ Dieses Motiv könnte später für Raffael der Anlass gewesen sein, seine zentralen Bildfelder in dem Deckendekor der modernen Villa Farnesina mit Bändern an dem Pergolagerüst zu befestigen.

Formation beim Umschlag an der Ecke befinden. Trotz motivischer Ähnlichkeit untereinander erfüllen die großformatigeren Figuren hingegen keine rein dekorative, sondern auch eine figural darstellende Aufgabe. Diese Differenzierung wird dem Betrachter jedoch nicht nur aufgrund der unterschiedlichen Ausrichtung der Figuren kenntlich gemacht, sondern darüber hinaus unterscheiden sich die unterschiedlich ausgerichteten Figuren bzw. Figurengruppen auch durch eine abweichende Farbe Hintergrundes. Die kleinformatischen Figuren, welche in die kleinen Quadrate an den vier Ecken des Deckenfeldes eingestellt sind, stehen vor einem roten Hintergrund, die Figurengruppen hingegen, die darüber hinaus von Kreisformen gerahmt werden, sind vor einem blauen Hintergrund dargestellt. Diese Unterscheidung zwischen ornamentalem und figural darstellendem Bereich aufgrund einer unterschiedlichen Grundfarbe wird in sämtlichen Dekorfeldern durchgehalten.

So verfährt man in dieser Manier auch mit den Quadraten, welche – jeweils zu dritt übereinandergestellt – die Quadrate mit den eingestellten Kreisformen von dem dazwischenliegenden Dekorbereich abtrennen. Jeweils die beiden äußeren Quadrate besitzen aufgrund ihrer eingestellten rotfarbenen Rauten – analog den zwölf Quadraten in dem Randbereich des Deckenkors – dekorativen bzw. rein ornamentalen Charakter, das mittlere Quadrat hingegen, das jeweils zwei Figuren in einem handelnden Kontext zeigt, ist mit blauer Farbe unterlegt.⁴⁵⁵⁹

Lediglich die vier Dekorbereiche, die jeweils in der Mitte einer Seite des äußeren rahmenden Quadrats ansetzen und zusammen mit dem zentralen Feld eine Kreuzform bilden, fallen sowohl formal als auch farblich aus dem Dekorschema heraus. Über queroblongen Paneelen, die in einem grünen Farbton⁴⁵⁶⁰ gehalten sind, entfaltet sich jeweils in einer querovalen, an den beiden Schmalseiten geschnittenen Form fächerförmig eine Muschel, die jeweils mit der geschlossenen Scheitellinie zum zentralen Feld hin ausgerichtet ist, wohingegen die fächerförmige Öffnung jeweils nach außen gerichtet ist. Die Aufgabe dieser schwarzen, lediglich mit einer roten Bordüre versehenen Fächerformen ist es, die Wölbung so auszugleichen, dass die quadratische Dekorstruktur nicht gefährdet ist. Dazu trägt insbesondere der Eigenwert der schwarzen Farbe in diesem Kontext bei, der einen Ausgleich der vorhandenen Krümmung im Auge des Betrachters ermöglicht.⁴⁵⁶¹

⁴⁵⁵⁹ Eigentlich besäße das mittlere Paneel eine leicht hochoblonge Rechteckform, doch ein goldfarbener gerahmter rotgrundiger Streifen mit goldenen Ornamenten oberhalb des blaugrundigen Feldes verkleinert diese Fläche zum Quadrat.

⁴⁵⁶⁰ Es könnte sein, dass diese Paneele ursprünglich mit Grottesken bedeckt waren. Dafür spräche, dass sich in der Grotteskenrezeption der Renaissance, z. B. bei Pinturicchio häufig die Verbindung zwischen der Farbe Grün und Grottesken findet.

⁴⁵⁶¹ Gleichzeitig werden die vier querovalen Felder aufgrund der Höhe der beiden geschnittenen Schmalseiten mit der Höhe der rotfarbenen, in die kleinen Quadrate eingebundenen Rauten in das quadratisch strukturierte Dekor eingebunden.

Die besonderen Aufgaben dieser Felder werden dem Betrachter farblich auch dadurch kenntlich gemacht, dass die Farbe Schwarz, abgesehen von der schwarzen Farbe der Fächer, ansonsten nur noch zur Unterlegung der vier Kreisformen in den vier quadratischen Feldern dient und nicht im Bereich der ornamentalen Rahmung zusammen mit den vier grundlegenden Farben dieses Dekors – Rot, Blau, Weiß und Gold – auftritt. Ähnlich verhält es sich auch mit der Farbe Grün in jedem der vier queroblungen Felder, die unter den vier Fächern angeordnet sind.

Die vier konstitutiven Farben des Dekors weben gleichsam in textiler Manier die Farben flächenmäßig in nahezu gleichmäßiger Verteilung in das Dekor, wobei sich jeweils bestimmte Farben mit bestimmten formalen Konstellationen verbinden. Die Farbe Gold, die auf sämtlichen rahmenden Stuckierungen angebracht ist, übernimmt die strukturelle Funktion, dem Betrachter das Rastersystem der Decke als Einheit zu präsentieren und gleichzeitig die einzelnen Felder konsequent voneinander zu separieren. In ihrer Eigenschaft als glänzende Farbe hat sie darüber hinaus die Aufgabe, das Dekor zum Leuchten zu bringen.

Ein roter Streifen dient innerhalb der umfassenden quadratischen Rahmung des Deckendekors stets zur Rahmung eines Quadrates. In diesem Kontext erfüllt die Farbe Rot daher in erster Linie eine dekorative Aufgabe. Darüber hinaus bedeckt rote Farbe die sechzehn Rauten, die jeweils in die kleinformatischeren quadratischen Paneele eingestellt sind. Auch in diesem Kontext, als finites rotationssymmetrisches Motiv, erfüllt die Farbe Rot eine dekorative Funktion. Abgesehen von den unterschiedlichen darstellenden Farbwerten, die als Kleidungsfarben oder als Farben des Inkarnates in Verbindung mit Figurendarstellungen vorhanden sind, kommt daher als Füllung größerer Flächen lediglich der Farbe Blau im zentralen Kreisfeld ein darstellender Farbwert zu.

7.1.4.1.3. Die wichtigsten Strukturmerkmale in den anderen Deckendekoren der Domus Aurea

Wie bereits erwähnt wurden die Motive aus den Deckendekoren oder das gesamte Schema einer Decke von den italienischen Malern, welche die Grotten besichtigten, am häufigsten kopiert und später auch von diesen in ihre eigenen Dekore eingebunden wurden. Aus diesem Grund sollen im folgenden Abschnitt einige der wichtigsten Merkmale weiterer Deckendekore erwähnt werden, obwohl der heutige Zustand dieser Deckendekore so schlecht ist, dass dabei auf Stiche zurückgegriffen werden muss. Da die meisten dieser Stichserien zur Domus Aurea aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen⁴⁵⁶², ist davon auszugehen, dass es sich eher um recht freie, im klassizistischen Sinn veränderte Bearbeitungen als um werkgetreue

⁴⁵⁶² Diese Stichserien entstanden nach einer Romreise oder durch Rückgriff auf ältere Vorlagen.

Wiedergaben handelt. Dennoch werden wichtige Merkmale der originalen Dekore aus der neronischen Zeit übernommen, deren Nachweis an den originalen Decken trotz des schlechten Erhaltungszustandes noch möglich ist.

7.1.4.1.3.1. Die *volta delle civette* in Raum 29⁴⁵⁶³

Inbesondere Raffael und seine Werkstatt nehmen sich in der Dekoration der Vatikanischen Loggien sowohl die unterschiedlichen Formen und Farben der stuckierten Medaillons in der *volta delle civette* (Raum 29) als auch die Art und Weise, wie Figuren in Form von Flachreliefs in diese Medaillons eingestellt wurden, zum Vorbild für die dekorative Struktur sämtlicher Pilasterspiegel. Auch die gliedernde Funktion, welche die übereinandergestellten Medaillons im Deckendekor der *volta delle civette* innehaben, findet sich in Raffaels Dekor, allerdings nicht im Decken-, sondern lediglich im Wandbereich.

In der *volta delle civette* kennzeichnen Medaillons in unterschiedlichen Formen, die mit Hilfe von vegetabilen und grottesken Formen übereinandergestellt werden, sowohl die vier vertikalen als auch die vier horizontalen Achsen des auf ein großformatiges Bildfeld in der Mitte hin zentrierten Dekors. Dabei wird in der Reihenfolge der übereinandergestellten Formen der Medaillons zwischen den orthogonalen und diagonalen Achsen differenziert. Zwei Formen, die sogenannte Pelta und das queroblange Feld, welche beide die Einstellung einer größeren Figurengruppe möglich machen, werden nur orthogonal, die mandelförmigen Medaillons hingegen nur diagonal eingesetzt. Die unterschiedlichen Medaillon-Formen werden auch in Bezug auf die Farbe des Hintergrundes unterschiedlich behandelt. So sind die acht kreisförmigen Medaillons, die vier Pelta-Formen sowie die vier mandelförmigen Medaillons⁴⁵⁶⁴, deren Rahmung in goldfarbene Voluten ausläuft, mit blauer Farbe unterlegt. Die vier queroblungen Paneele werden innerhalb einer breiten vertikalen Rahmung in Blau sowie einer schmaleren goldfarbenen umlaufenden Rahmung hellgrundig belassen.

Abgesehen von den stuckierten Medaillons sind es die horizontalen Verbindungen zwischen den einzelnen Medaillons, die aufgrund ihrer Leichtigkeit nicht nur in den Dekoren der italienischen Renaissance, sondern auch in den europäischen Dekoren der Folgezeit häufig eingesetzt werden. Es sind zum einen die nach unten geöffneten – und damit einer natürlichen, der Schwerkraft entsprechenden Hängung entgegengesetzten – Bögen, die sich aus einer Reihung aus vegetabilen Komponenten und grottesken Wesen zusammensetzen, welche aufgrund des nach oben versetzten Scheitelpunktes zu einer Leichtigkeit, insbesondere zu derjenigen eines

⁴⁵⁶³ Siehe dazu die Abbildungen bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 137-141 Abb. 131-134; zu den Landschaftsdarstellungen in diesem Dekor siehe vor allem: Wilhelm J. Th. Peters, *Die Landschaftsbilder in den Wand- und Deckenmalereien der Domus Aurea*, Babesch 57, 1982, S. 59ff.

⁴⁵⁶⁴ Diese vier Medaillons sitzen in den vier Ecken der quadratischen Rahmenform.

Deckendekors beitragen. Zum anderen sind es die an diese Bögen geknüpften Tücher, deren Hängung zwar nicht der Schwerkraft entgegengesetzt ist, die aufgrund ihres leichten Falls sowie ihrer Verbindung mit den nach oben geöffneten Bögen jedoch ebenfalls dazu beitragen, dass der Betrachter dieses Deckendekor als leicht empfindet. Ansatzweise, bei einzelnen Motiven, lassen sich diese nach unten geöffnete Bögen bereits in den kristallin ausgearbeiteten Dekoren des dritten Stils nachweisen⁴⁵⁶⁵, doch bilden sie in diesen Fällen noch keine vollständigen Reihen.

Insgesamt betrachtet zeichnet sich das Dekor der *volta delle civette* formal durch ein Gleichgewicht zwischen geometrisch-ornamentalen, vegetabilen sowie figural darstellenden Formen aus. Obwohl zahlreiche Figuren nicht nur in die Medaillons, sondern in der Form von Figurenreihungen in die unterschiedlichen Register eingestellt sind, wirkt das Dekor auf den Betrachter nicht überladen, da die Anzahl der Figuren gegenüber der Polychromie der rein dekorativen Komponenten – wie etwa den blaufarbenen Tüchern oder der Hintergrundfarbe in den Medaillons zurücktritt.

Auch ikonographisch bilden die groß- und kleinformatigen Dekorteile eine Einheit, denn auf die Darstellung des heute weitgehend zerstörten zentralen Bildfeldes, in dem sich ursprünglich eine Figurengruppe mit Pallas Athena befand, verweisen die Peltaschilde, deren Form mit dem weiblichen Kampf verbunden ist, ebenso wie die zahlreichen Eulen, die Vögel der Göttin, welche in die einzelnen Register dieses Deckendekors eingestellt sind.

7.1.4.1.3.2. Die *volta gialla* in Raum 31⁴⁵⁶⁶

Das goldgrundige Deckendekor der *volta gialla* zeichnet sich insbesondere durch starke Farbkontraste aus, die sich zwischen der goldenen Farbe des Grundes, den rotfarbenen Rahmungen des zugrundegelegten Rastersystems sowie dem kräftigen Grün der vegetabilen Elemente und der blauen Farbe der hängenden Tücher ausbilden. Die kräftige Farbe des Grundes lässt die zahlreichen rotfarbenen, mit eingestellten Figurengruppen ausgestatteten *tabulae ansatae*, die in leichte Ranken- und Kandelabersysteme eingebunden sind, sowie die zahlreichen Mischwesen, welche die unterschiedlichen Paneele dieses – analog der *volta delle civette* – ebenfalls auf ein Zentrum hin orientiertes Deckendekor bevölkern, im Auge des Betrachters als äußerst filigran erscheinen.

⁴⁵⁶⁵ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Details aus dem schwarzen Raum 15 in der Villa in Boscotrecase bei: Jacqueline Guillaud, Maurice Guillaud, *Frescoes in the Time of Pompeii*, Paris und New York 1990, S. 144 Abb. 209.

⁴⁵⁶⁶ Siehe dazu vor allem: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 143-145 Abb. 135-139.

Sowohl der leuchtende Farbkontrast als auch die große Anzahl von unterschiedlichen Mischwesen scheint von den Wiederentdeckern der Domus Aurea als sehr anregend empfunden worden zu sein, wie eine Grotteskendekoration von Pinturicchio in der Cappella di Domenico della Rovere in Santa Maria del Popolo zeigt.⁴⁵⁶⁷ Bei dieser Kandelabergrotteske handelt es sich um die älteste erhaltene Grotteskendekoration des späten Quattrocento, die nicht nur eindeutig grotteske Elemente aus der Domus Aurea enthält, sondern auch eine Farbkombination in der Art der *volta gialla* zeigt. Pinturicchio hat diese Farbkombination auch in späteren Dekoren, insbesondere auch im Wand- und Deckendekor der Libreria Piccolomini, beibehalten. Darüber hinaus sprechen auch die Zeichnungen einiger Motive aus der *volta gialla*, die im Codex Escorialensis erhalten sind, dafür, dass sowohl das dekorative Schema der filigranen Rankensysteme⁴⁵⁶⁸ in Verbindung mit den *tabulae ansatae* und die dadurch ermöglichten Figureneinstellungen als auch die Gestaltung einzelner Mischwesen von den italienischen Malern des späten Quattrocento und des frühen Cinquecento als interessant angesehen wurde.

7.1.4.1.3.3. Die *volta nera* in Raum 32⁴⁵⁶⁹

Auf den ersten Blick liegt der Reiz des polychromen rasterförmigen Deckendekors der *volta nera*, das nicht auf ein Zentrum hin ausgerichtet ist, in dem Kontrast zwischen den leuchtenden Farben des Dekors und der schwarzen Farbe des Grundes. Erst bei näherer Betrachtung fällt die filigrane Gestaltung der kristallhart⁴⁵⁷⁰ anmutenden Kandelabergrottesken ins Auge, welche die orthogonale Rahmung der einzelnen Kompartimente bilden. Da sowohl die einzelnen vegetabilen Elemente als auch die grottesken Mischwesen alternierend in Rot und Blau mit weißfarbenen Detailangaben gehalten sind, zerfallen die einzelnen kleinformatischen Formen im Auge des Betrachters in farbige Areale. In diesem rahmenden System ist jeder Kreuzungspunkt alternierend durch ein kleinformatisches queroblonges oder durch ein rundes stuckiertes Feld gekennzeichnet. Der Hintergrund sämtlicher runder Felder ist in Blau gehalten, ihre Rahmung stets in Weiß. Bei den queroblongen Feldern wird hingegen in jeder Reihe die Farbe des Hintergrunds mit der Farbe der Rahmung vertauscht, sodass in einer Reihe rot gerahmte Felder mit blauem Hintergrund auftreten, in der folgenden Reihe hingegen blau gerahmte Felder mit rotem Hintergrund. In jeder zweiten Reihe ist jeder zweite Kreuzungspunkt zwischen vier Paneelen jeweils mit einem rot umrandeten schwarzgrundigen Feld in größerem Format bedeckt, das entweder eine queroblonge Rechteckform, mitunter auch mit kreisförmig

⁴⁵⁶⁷ Siehe dazu die Anmerkungen in dem Abschnitt über Pinturicchio.

⁴⁵⁶⁸ Auch Raffael verwendet in der Loggetta das Motiv der Pergola aus dem Dekor der *volta gialla*.

⁴⁵⁶⁹ Siehe dazu vor allem: Irene Iacopi, Domus Aurea, Rom 1999, S. 147-149 Abb. 140-144.

⁴⁵⁷⁰ Eine Ausnahme dieser Härte bieten lediglich einige Girlanden, deren einzelne Glieder, aufgereiht wie die Perlen auf einer Schnur, im Betrachter eher den Eindruck eines Colliers als den Eindruck eines vegetabilen Bandes hervorrufen.

angeschnittenen vertikalen Seiten, oder eine Mandelform besitzt. In die mandelförmigen Felder ist jeweils nur eine stuckierte Figur eingestellt, die queroblongen Felder besetzen hingegen stets mehrere, miteinander agierende Figuren. Der extreme Farbkontrast zwischen dem Weiß der stuckierten Figuren und dem Schwarz des Grundes führt dazu, dass die Figuren trotz des Reliefs nicht plastisch hervorgehoben werden, sondern gleichsam in den schwarzen Grund eingebnet werden. So sorgt die Sogwirkung der schwarzen Farbe nicht nur in Bezug auf die farbigen Areale der vegetabilen Rankensysteme und der Kandelabersysteme, sondern auch in Bezug auf die figural darstellenden Felder für eine Destruktion der figuralen Formen zugunsten eines einheitlichen flächendeckenden Dekors. Gleichzeitig nivelliert der schwarze Grund sowohl die Raumhöhe als auch die Gewölbeform der Decke. Diese Schwerelosigkeit des Dekors aufgrund der mangelnden Verortung von rahmenden architektonischen Strukturen empfindet der Betrachter umso stärker, als ihm bereits der schwarze Grund im Dekor des Wandbereichs keinerlei topographische Orientierung bietet.⁴⁵⁷¹

7.1.4.1.3.4. Die tonnengewölbte Decke in Kryptoportikus 92⁴⁵⁷²

Eine besondere Form der Deckengestaltung hat man für die langen Gänge gewählt, die zur Versorgung der einzelnen Raumgruppen dienten. Im Gegensatz zu den kaiserlichen Gemächern sind die Sockelzonen der Kryptoportiken, in denen überwiegend die Dienerschaft ihren Besorgungen nachging, nicht mit Marmorpaneelen verkleidet, sondern das freskierte Dekor, das sich als ein endloser Rapport von Suprapositionen pseudoarchitektonischer Strukturen beschreiben lässt, reicht bis zum Boden herab.⁴⁵⁷³ Während sich im Dekor der Wände die gleichen Elemente wiederholen⁴⁵⁷⁴, wechselt das Dekor der Decke nach einem bestimmten Abschnitt abrupt, ohne dass zwischen den einzelnen Bereichen eine strukturelle Verbindung besteht.

⁴⁵⁷¹ Zum Dekor des Wandbereichs siehe die Abbildung eines Stichs von Mirri von 1776 bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 149 Abb. 144. Über einer zwei Meter hohen, mit Marmorplatten verkleideten Sockelzone liegt über einem Rankenfries, der ebenfalls auf schwarzem Grund läuft, der Bereich der Mittelwand mit hochoblongen schwarzgrundigen Paneelen, die sowohl voneinander als auch von der darunterliegenden und der darüberliegenden Zone durch rotfarbene Bänder mit weißen Verzierungen getrennt sind. Im Gegensatz zu den horizontalen Bändern, die lediglich mit einem geometrischen Muster, einem nach links ausgerichteten Mäanderband verziert sind, bedeckt die vertikalen Bänder ein vegetabiler Kandelaberstab. Filigrane weiße Kandelaberstäbe bilden eine weitere Rahmung innerhalb des Paneels. Vom oberen horizontalen Abschluss dieser Rahmung hängen jeweils zwei zierliche Girlanden herab. In die mittleren Paneele sind jeweils quadratische Bildfelder mit weiß stuckierten Figuren vor rotem Grund eingestellt. Die seitlichen Paneele schmücken weißfarbene Landschaftsvignetten ohne Rahmung. In die polychromen pseudoarchitektonischen Gerüste der Oberwand sind – ebenfalls vor schwarzem Grund – unterschiedliche weißfarbene und damit Stuck vortäuschende, stehende und berittene Figuren eingestellt, die vom Auge des Betrachters als Statuen wahrgenommen werden sollen.

⁴⁵⁷² Siehe dazu vor allem: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 89-101 Abb. 82-96.

⁴⁵⁷³ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 89 Abb. 82.

⁴⁵⁷⁴ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 100 Abb. 95. Abwechslungsreicher ist das Dekor der Oberwand gestaltet, dessen zarte, jedoch recht einfalllos dargestellte Ädikulen, insbesondere im Dekor der Loggetta von Raffael, eine farbliche und formale Verfeinerung erfahren. Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Wandpaneels von der Langwand bei: Elisabetta Segala, Ida Sciortino, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 75 Abb. 65.

Durchgehalten wird lediglich die in Weiß, Gelb, Rot, Rotbraun und Blau gehaltene Farbgestaltung. In den meisten Arealen beließ man den Grund hell, nur in wenigen wählte man einen gelbfarbenen Grund. Die einzelnen Deckenabschnitte zeigen ein sehr unterschiedliches Dekor. So finden sich geometrische Rastersysteme mit eingestellten finiten rotationssymmetrischen Motiven, wobei jedoch die Rastersysteme nicht aus aneinandergereihten Paneelen oder geschlossenen Linien bestehen, sondern aus filigranen Kandelaberstäben, deren einzelne Elemente sich auflösen scheinen, oder aus einer Reihung von Blüten, die durch zarte Stängel miteinander verbunden sind. In der Literatur werden derartige Deckendekore als *Tapetenmuster* oder *Streumuster* beschrieben.⁴⁵⁷⁵ Beurteilt man diese Systeme gemäß ihrer symmetrischen Strukturen, so handelt es sich bei den einzelnen Rasterformen primär sowohl um axial symmetrische als auch um rotationssymmetrische Strukturen, deren axial symmetrische Valenzen jedoch aufgrund der Einstellung von finiten rotationssymmetrischen Motiven in den vier Ecken jedes Rasters herabgesetzt werden. Aufgrund der gleitsymmetrischen Valenzen dieser lockeren Motivreihungen entwickelt sich daher eine diagonale gleitsymmetrische Valenz zur wichtigsten symmetrischen Struktur dieses ornamentalen Netzes und ihr unterliegen auch die eingestellten, sich in regelmäßigen Abständen wiederholenden Motive.⁴⁵⁷⁶

Besonders häufig kopierten die Renaissancemaler den Bereich eines Deckendekors mit Rastersystem, in dessen einzelnen Raster man keine finiten rotationssymmetrischen Motive, sondern mythologische Figuren und Tiere einstellte.⁴⁵⁷⁷ Die meisten dieser Tiere zeichnen sich dadurch aus, dass sie Flügel besitzen und dadurch zu der Gruppe der schwebenden Figuren gerechnet werden können, doch einige dieser Tiere, wie z. B. ein Löwe, scheinen, obwohl ungeflügelt, dennoch gleichsam schwerelos an der Decke zu schweben.⁴⁵⁷⁸ Im Gegensatz zu den zoomorphen Hybridbildungen, die in der Regel in unterschiedlichen Farben, meist in Blau- und Rottönen, dargestellt sind, bedeckt die Figur des Löwen ein brauner Farbton, mithin eindeutig ein darstellender Farbwert, sodass es sich bei dieser Tierfigur in gewisser Weise um eine

⁴⁵⁷⁵ Siehe dazu vor allem: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 308ff.

⁴⁵⁷⁶ Zum besseren Verständnis sei an dieser Stelle auf die Abbildung eines Wanddekors im vierten Stil mit analogem Muster aus der Villa Arianna aus Stabiae verwiesen, das besser erhalten ist als das dementsprechende Deckendekor in der Kryptoportikus der Domus Aurea; siehe dazu die Abbildung bei: Domenico Carnaro, Antonio Ferrara (ed.), *Tesori di Stabiae*, Neapel 2004, 127-128.

⁴⁵⁷⁷ Siehe dazu die Abbildung bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 98 Abb. 93.

⁴⁵⁷⁸ In der späten Kaiserzeit bzw. in frühbyzantinischer Zeit kommen im östlichen Reichsteil, insbesondere in Syrien Fußbodenmosaiken auf, in denen einzelne Motive, teils in einem Rastersystem, teils als einfaches Streumuster flächendeckend eingesetzt werden; siehe dazu auch: Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century*, London 1977, S. 49. Mitunter kann das sogenannte Teppichprinzip auch auf Figurendarstellungen innerhalb einer geschlossenen Landschaft ausgedehnt werden; siehe dazu u. a. die Abbildung eines Fußbodenmosaiks aus Tabgha, am See Genezareth, aus dem fünften nachchristlichen Jahrhundert bei: Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century*, London 1977, Abb. 92.

naturalistische Darstellung und damit um eine neuartige dekorative Komponente in einem Rastersystem handelt.⁴⁵⁷⁹ Insbesondere diese Verbindung zwischen einem Rastersystem und naturalistischen Tierdarstellungen in dem Deckendekor der Kryptoportikus 92 scheint Raffael im Dekor der Loggetta dazu inspiriert zu haben, das gesamte Rastersystem mit naturalistischen Tierdarstellungen zu füllen, fast im Sinn eines zoologischen Lexikons, denn einige der Tiere in dem Deckendekor der Loggetta sind eben erst aus der gerade entdeckten Neuen Welt nach Italien gebracht worden.⁴⁵⁸⁰

Auch das Vorbild für das Motiv der Pergola, das in zwei Dekoren Raffaels, zum einen im Dekor der Loggetta und zum anderen im Dekor der *loggia di Amore e di Psiche* in der Villa Farnesina, eine wichtige Rolle spielt, könnte nach dem Vorbild eines Dekorbereichs im Gewölbe der Kryptoportikus 92 entstanden sein.⁴⁵⁸¹ Aus den Paneelen mit den figuralen Darstellungen, die – ohne einen direkten Kontakt – in das Dekor eines fragilen Bandes, in das man alternierend, mit nach außen gerichteten Spitzen, Blätter in zwei unterschiedlichen Formen und Farben, eingeband, könnte sich die Idee zu der Struktur der beiden *arazzi finti* entwickelt haben, welche die gewölbte Decke der *loggia di Amore e di Psiche* bedecken.⁴⁵⁸²

Das Phänomen der sogenannten *quadri riportati*, das ansatzweise in einem Abschnitt des Deckendekors der Kryptoportikus 92 nachgewiesen werden konnte, hat Raffael mit der Darstellung der Hochzeit von Amor und Psyche auf den beiden *arazzi finti* auf zwei große, die gesamte Deckenwölbung bedeckende Bildfelder ausweitet. Vorbilder für ein derartiges Vorgehen dürften jedoch weniger die schematischen Darstellungen des Dekors in der Kryptoportikus gewesen sein, sondern eher zwei Deckendekore, in denen jeweils großformatige Bildfelder mit mehrfigurigen Darstellungen das Zentrum des Deckendekors besetzen. Daher sollen am Ende dieses Abschnittes diese beiden Deckendekore, das Deckendekor in Raum 119, dem sogenannten Saal des Achilles auf Skyros, und das Deckendekor in Raum 129, dem sogenannten Saal von Hektor und Andromache, behandelt werden.

⁴⁵⁷⁹ In den erhaltenen Deckendekoren des dritten Stils ist bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt nichts Vergleichbares gefunden worden.

⁴⁵⁸⁰ Siehe dazu den Abschnitt über die Loggetta in Kapitel 10.

⁴⁵⁸¹ Siehe dazu die Abbildung dieses Gewölbebereichs bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 91 Abb. 84.

⁴⁵⁸² Auch die Verbindung von Tieren, die auf einer Linie wie auf einem Drahtseil zu balancieren scheinen, ein Motiv, das dazu geeignet ist, ein Paneel zu füllen und gleichzeitig eine Verbindung zur Rahmung herzustellen und daher in zahlreichen Renaissancedekoren eingesetzt wird, findet sich im Deckendekor der Kryptoportikus 92. Siehe dazu die Abbildung bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 92 Abb. 85.

7.1.4.1.3.5. Das Dekor in Raum 119, dem sogenannten Saal des Achilles auf Skyros⁴⁵⁸³

Der tonnengewölbte Raum mit einem apsidalen Abschluss hat seinen Namen aufgrund der Szene im zentralen *quadro riportato* des Deckendekors erhalten, in dem Achill auf Skyros dargestellt ist. Vom Dekor der Wand ist nur wenig erhalten. Doch einige Fragmente des Dekors der Oberwand zeigen, dass sich zwischen stuckierten Pilastern, die mit unterschiedlichen Mustern, wie z. B. einem gleitsymmetrischen Muster aus Dreiecken in den Farben Weiß, Rot und Schwarz, oder mit polychromen Kandelaberstäben bedeckt sind⁴⁵⁸⁴, zweidimensionale pseudoarchitektonische Strukturen ausbildeten, in deren Flächen man jeweils eine Figur einstellte.⁴⁵⁸⁵ Aufgrund der dargestellten Körperlichkeit und einer dadurch vorgetäuschten Dreidimensionalität der Figuren entsteht im Auge des Betrachters eine Diskrepanz zwischen den als dreidimensional wahrgenommenen Figuren und den flächigen Architekturen, auf deren unteren strichartigen horizontalen Begrenzungen die Figuren jeweils stehen.⁴⁵⁸⁶ Dieses Phänomen erinnert an das Changieren des Betrachtersauges zwischen dreidimensional vorkragenden Postamenten und geometrischen Mustern in den Dekoren der frühen Stilphase des zweiten Stils. Nur wird dieses Changieren, das im ersten Fall zwischen zwei Mustersystemen erfolgte, jetzt auf zwei primär finite Strukturen, auf die menschliche Figur und die sie umgebende Rahmung übertragen. Abgesehen von der schwarzen Farbe in dem geometrischen Muster – wobei auch diese Farbkombination z. B. eine Reminiszenz an die Farbkombination des Rhombenmusters in dem Dekor in Raum II in der Casa dei Grifi darstellt – weist das Dekor der Wand die gleiche Farbkombination wie das Dekor der Decke, die Farben Weiß, Gelb/Gold, Rot und Blau, auf.

7.1.4.1.3.6. Das Dekor der Decke in Raum 119⁴⁵⁸⁷

Das hellgrundige Dekor, das sich aus bemalten stuckierten und rein freskierten Bereichen zusammensetzt, ist in drei Farben gehalten: Rot, Blau und Gold. Diese Farben überziehen sowohl die rein ornamentalen als auch die figural darstellenden Formen gleichermaßen, sodass den verwendeten Farben kein intendierter Darstellungswert zugesprochen werden kann. Der regelmäßige Farbwechsel, der selbst in den Figuren des zentralen Bildfeldes stattfindet, verleiht dem Dekor die farbliche Einheit eines Tapetenmusters. Die Fläche der tonnengewölbten Decke sowie die Halbkuppel in der Apsis sind jeweils mit einem eigenen stuckierten und polychrom

⁴⁵⁸³ Siehe dazu vor allem: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 51-71 Abb. 48-67.

⁴⁵⁸⁴ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Jacqueline Guillaud, Maurice Guillaud, *Frescoes in the Time of Pompeii*, Paris und New York 1990, S. 219 Abb. 353-354.

⁴⁵⁸⁵ Siehe dazu die Abbildung bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 44 Abb. 50.

⁴⁵⁸⁶ Mitunter hat es den Anschein, als werde die Figur in einen kleinen Kastenraum gesetzt; siehe dazu die Abbildung einer sitzenden Figur in der Oberwand bei: Elisabetta Segala, Ida Sciortino, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 89 Abb. 83.

⁴⁵⁸⁷ Siehe dazu die Abbildung bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 223.

bemalten Rastersystem bedeckt, in dessen einzelne Raster zum Teil stuckierte und bemalte und zum Teil lediglich bemalte geometrisch-ornamentale oder figural darstellende Formen hineingesetzt wurden.⁴⁵⁸⁸

Das Rastersystem des relativ gut erhaltenen Dekors in der Halbkuppel der Apsis besteht aus einem reliefierten Rippenwerk, dessen einzelne Rippen diagonal auf eine stuckierte Muschelkalotte, welche den Scheitelpunkt des Apsisbogens bedeckt, zulaufen.⁴⁵⁸⁹ Die Vertiefung zwischen zwei Rippen ist alternierend mit einem stuckierten doppelten Flechtband und einem freskierten vertikalen Kandelaberstab bedeckt. Das schlecht erhaltene Flechtband scheint vergoldet gewesen zu sein.⁴⁵⁹⁰ Die Kandelaberstäbe enthalten unterschiedliche Blütenmotive, lyraförmige Blattstäbe sowie geflügelte Mischwesen. Allen Motiven ist gemeinsam ist die farbliche Zusammensetzung Blau, Rot und Gelb. Ein blauer Streifen flankiert die Kandelaberstäbe, wohingegen das doppelte Flechtband lediglich auf der linken Seite von einem gelbfarbenen Streifen abgeschlossen wird. Auf diese Weise wird die hellere Leuchtkraft der gelb- und goldfarbenen Farbtöne im Bereich des Flechtbandes durch die doppelte Anzahl an blauen Bändern kompensiert.

Das Rastersystem der tonnengewölbten Decke besteht aus unterschiedlich großen, eckigen geometrischen Formen, die nicht direkt aneinander anschließen, sondern durch vertikal und horizontal laufende freskierte Grotteskenfriese miteinander verbunden sind. Diese laufen nicht vollständig um die jeweiligen Paneele herum, sondern werden jeweils in der Seitenmitte eines Panels durch eine vertikale bzw. horizontale Streifenfolge voneinander getrennt, sodass sie jenseits der Streifenfolge, welche in ihrer Farbenfolge jeweils der Streifenfolge des dazugehörigen Panels entspricht, wieder neu einsetzen müssen. Um die Ecken hingegen laufen die Friese herum, da spezielle rotationssymmetrische Motive interponiert werden, die eine Richtungsänderung der Grotteskenfriese ermöglichen. Dies unterscheidet diese rahmenden Friese von den Friesen in den Dekoren des späten zweiten und dritten Stils, in denen die Friese jeweils ohne vermittelndes Motiv aufeinanderstießen und danach neu angesetzt wurden.⁴⁵⁹¹

Das Rastersystem der Decke ist in zwei voneinander abgegrenzte Bereiche, einen schmaleren Rand- und einen breiteren zentralen Deckenbereich, unterteilt. Flankiert von einem goldfarbenen, stuckierten doppelten Zahnfries trennt ein zweifarbiges gekreuztes Mäanderband in den

⁴⁵⁸⁸ Der regelmäßige Wechsel zwischen stuckierten und freskierten Formen verleiht der Oberfläche aufgrund der wechselnden Lichtreflexe einen lebendigen Charakter.

⁴⁵⁸⁹ Siehe dazu die Abbildung bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 67 Abb. 63.

⁴⁵⁹⁰ Siehe dazu die Abbildung bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 68 Abb. 64.

⁴⁵⁹¹ Vergleiche dazu u. a. die Friese aus Lotosblüten, die um die beiden Maskenköpfe im Dekor von Cubiculum B in der Farnesina herumlaufen; siehe dazu die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 217.

Farben Rot und Blau mit rotfarbenen, jeweils zwischen die Kreuzungen eingestellten Quadraten, die beiden Bereiche voneinander.⁴⁵⁹² Der Randbereich konstituiert sich aus jeweils drei Paneelen pro Seite und vier Eckfeldern, deren L-Form sich jeweils mit der geöffneten Seite zur Ecke hin orientiert.⁴⁵⁹³ Jedes der drei Paneele auf einer Seite besitzt innerhalb der Rahmung, die sich aus einer Streifenfolge in den Farben Rot – Blau – Gold [von außen nach innen] zusammensetzt, einen breiten, jeweils mit einem unterschiedlichen Muster versehenen Rand⁴⁵⁹⁴, der zur Mitte hin in einen hellgrundigen Bereich übergeht. In den beiden seitlichen Paneelen wird der hellgrundige Bereich mit unterschiedlichen mehrfigurigen Gruppen gefüllt, wohingegen das zentrale Paneel auf allen vier Seiten jeweils mit einer queroblungen rotfarbenen Form bedeckt ist, die an den beiden Langseiten verziert ist, wohingegen sie sich an den beiden Schmalseiten in der Manier eines Tuches wölbt.⁴⁵⁹⁵

Die Mittelposition innerhalb des Rastersystems im zentralen Dekorbereich besetzt das größte queroblunge Paneel des gesamten Deckendekors mit der Darstellung des Achill auf Skyros⁴⁵⁹⁶, das mit der Basis zur Apsis hin ausgerichtet ist.⁴⁵⁹⁷ Im Gegensatz zu sämtlichen anderen Paneelen ist dieses Feld nicht mit einem vegetabilen Muster sondern mit einer breiten, aufwendig stuckierten Streifenfolge mit der Farbfolge Blau – Gold – Rot – Gold – Blau – Rot – Gold [von

⁴⁵⁹² Auch die einzelnen Mäanderhasten sind an den Rändern stuckiert und die Farbe bedeckt lediglich jeweils den Bereich zwischen den beiden erhabenen Rändern.

⁴⁵⁹³ Von den Dekoren dieser vier Eckfelder ist keines vollständig erhalten. Sie besitzen im Gegensatz zu den restlichen zwölf queroblungen Paneelen im Randbereich eine Rahmung analog derjenigen des zentralen Paneels. Darüber hinaus sind sie – innerhalb dieser Rahmung – mit einem vegetabilen Fries verziert, dies wiederum analog den Friesen in den zwölf Paneelen, sodass sie in Bezug auf ihre Rahmung sowohl mit dem zentralen Paneel als auch mit den übrigen Paneelen im Randbereich korrespondieren. Die beiden erhaltenen rein ornamentalen Motive in der einen Hälfte des Eckfeldes sprechen dafür, dass sich auch – vermutlich als spiegelbildliche Entsprechung – in der anderen Hälfte zwei korrespondierende rein ornamentale Motive befunden haben. Es hat den Anschein, dass sie die beiden Motive wieder aufnehmen – bzw. antizipieren –, welche den vegetabilen Fries konstituieren, der um das zentrale Paneel und die vier quadratischen Paneele, welche die vier Ecken des zentralen Paneels besetzen, herumläuft. Daher sind die vier Eckfelder formal eng mit dem zentralen Dekorbereich der Decke verbunden.

⁴⁵⁹⁴ Einige der Muster setzen sich aus vegetabilen Reihungen zusammen, die alternierend Lotosblüten und Palmetten zeigen. Auch in diesen kleinen Mustern wird eine gleichmäßige Farbfolge in Rot, Blau und Gold gewahrt; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 70 Abb. 66.

⁴⁵⁹⁵ Da darüber hinaus die beiden schmalen Enden auch jeweils durch ein vegetables Motiv mit der Mitte der beiden ornamentalen Friese auf den beiden Schmalseiten verbunden werden, überwiegt im Auge des Betrachters die Wahrnehmung, dass es sich um ein Tuch handelt.

⁴⁵⁹⁶ Die Figuren haben keine scharfen Konturen und die Körper- und Gewandflächen setzen sich aus dichten Pinselstrichen zusammen.

⁴⁵⁹⁷ Siehe dazu die Abbildung bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 325. Die zwölffigurige Darstellung zeigt Achill, flankiert von einer Gruppe von Mädchen und dem gerüsteten Odysseus im linken Hintergrund wie er bereits im Aufbruch begriffen ist, den Speer in seiner rechten und den Schild mit der Öffnung zum Betrachter in seiner erhobenen linken Hand haltend. An seiner rechten Seite sitzt Deidamia und versucht ihn zurückzuhalten, indem sie ihn an seinem rechten Arm festhält. Achill nimmt zusammen mit Deidamia in einer dreieckförmigen Komposition den mittleren Bereich des Bildfeldes ein; siehe dazu auch die Abbildungen bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 60-63 Abb. 56-59.

innen nach außen] gerahmt.⁴⁵⁹⁸ In den dekorativen Rahmen des zentralen Paneels mit einbezogen sind kleinere quadratische Paneele, die jeweils an die vier Ecken des zentralen Paneels stoßen. Die Fläche dieser quadratischen Paneels ist jeweils mit einer blaufarbenen Rosette besetzt, an die jeweils diagonal aus einer Ecke eine bilateralsymmetrisch aufgebaute Blüte stößt, wodurch sich das Motiv insgesamt zu einem Vierpass entwickelt. Ein vegetabiler Fries, der sich alternierend aus primär axial symmetrischen und primär rotationssymmetrischen Motiven zusammensetzt, umfährt in rektilinearer Ausrichtung sowohl das zentrale Paneel⁴⁵⁹⁹ als auch die vier Paneele, die sich an den vier Ecken des zentralen Paneels anschließen. Diese Konstruktion bietet jeweils gegenüber den beiden Schmalseiten des Paneels Platz für ein hochoblonges Paneel, das wiederum im Rahmenbereich analog den zwölf Paneelen an den beiden Schmalseiten verziert ist. In den hellgrundigen Bereich ist eine aufrecht stehende, frontal ausgerichtete weibliche Figur eingestellt, die eine Blüte in ihrer rechten Hand hält.⁴⁶⁰⁰ Gegenüber den beiden Langseiten des zentralen Paneels ist zwischen dem vegetabilen Fries und dem gekreuzten Mäanderband noch jeweils ein queroblonges Paneel mit einer mehrfigurigen Darstellung eingefügt, dessen Basis nach außen bzw. nach unten ausgerichtet ist.⁴⁶⁰¹

Insgesamt hat man dreizehn Felder, davon elf mit mehrfigurigen Darstellungen als *quadri riportati* in das ornamentale Deckendekor eingefügt. Diese polychrom bemalten Bildfelder – insbesondere das zentrale Paneel mit den großformatigen Figuren – stellen ein neues dekoratives Element im Bereich des Deckendekors dar.

Zwar finden sich weiß stuckierte Paneele mit antithetisch zueinander ausgerichteten Mischwesen schon in den Lünetten der Casa dei Grifi, mithin in einem Dekor des frühen zweiten Stils. Doch die meisten Deckendekore dieser Stilphase bestehen lediglich aus flächendeckenden stuckierten geometrischen Rastersystemen.

Erst in den Deckendekoren der späten Phase des zweiten Stils werden zum einen die Formen der stuckierten Rahmungen unterschiedlicher gestaltet und zum anderen auch umfangreichere

⁴⁵⁹⁸ Die beiden blauen freskierten Streifen rahmen den zentralen Bereich der Streifenfolge, der sich aus einem flankierten stuckierten goldfarbenen Zahnschnitt und aus einem stuckierten rotfarbenen Band zusammensetzt, welches in bestimmten Abschnitten jeweils mit einer stuckierten goldfarbenen Rosette bedeckt ist. Ein rotfarbener laufender Hund schließt die Streifenfolge auf allen vier Seiten des Paneels nach außen ab.

⁴⁵⁹⁹ Solange der Fries entlang den vier Seiten des zentralen Paneels läuft, wechseln sich langgezogene Ösen, in die zarte blaufarbene Blüten eingestellt sind, mit blaufarbenen Rosetten ab. Umfährt der Fries hingegen die vier quadratischen Felder, so alternieren jeweils Rosetten mit kompakteren, gleichsam gestauchten queroblongen Motiven; siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 52 Abb. 48.

⁴⁶⁰⁰ Erhalten ist nur ein Paneel, doch das Korrespondenzprinzip spricht dafür, dass auch in dem verlorengegangenen Paneel eine analoge weibliche Figur eingestellt war; siehe dazu die Abbildung bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 52 Abb. 48. Nach Iacopi handelt es sich um die Darstellung einer Bacchantin.

⁴⁶⁰¹ Erhalten ist nur das eine der beiden Paneele mit der Darstellung einer vierfigurigen dionysischen Szene; siehe dazu die Abbildung bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 64 Abb. 60.

Sujets, wie etwa landschaftliche Vignetten, ebenfalls weiß stuckiert, mit kleinformatigen Figuren, in die Rahmungen eingestellt. Derartige Kombinationen verwendet man z. B. in einigen Deckendekoren der Villa Farnesina häufig. Auch ein Deckendekor, das sich zu gleichen Teilen aus stuckierten und gemalten, und zwar sowohl aus figural darstellenden als auch aus rein ornamentalen Elementen zusammensetzt, lässt sich in dieser Stilphase zum ersten Mal nachweisen, und zwar im oberen Cubiculum in der Casa di Augusto.⁴⁶⁰²

In der sich anschließenden Phase des dritten Stils setzen sich diese kombinierten Formen jedoch in den Deckendekoren nicht durch, sondern man präferiert zunehmend wieder rein stuckierte oder rein gemalte Deckendekore. In den stuckierten Deckendekoren werden die Rahmungen zunehmend differenzierter in Bezug auf die Größe und die Form gestaltet, und sowohl in die größeren als auch kleineren Rahmungen können stuckierte Figuren eingestellt werden, deren Figurenhöhe in der Regel wesentlich niedriger als die zur Verfügung stehende Höhe des Feldes gewählt wird.⁴⁶⁰³ Zunehmend freier entwickeln sich die gemalten Deckendekore, die drei unterschiedlichen Strukturprinzipien folgen können. So finden sich neben Deckendekoren, die weiterhin durch Rastersysteme strukturiert werden, auch Deckendekore, deren Ornamentik und figuralen Darstellungen sich im Bereich der Deckenmitte zentrieren.⁴⁶⁰⁴ Darüber hinaus setzen jetzt auch Deckendekore ein, deren Oberflächen vollständig mit vegetabilen Ranken bedeckt sind.⁴⁶⁰⁵ Auch in die gemalten Deckendekore können Figuren eingesetzt werden, und zwar innerhalb der Rahmungen von geometrischen Rastersystemen, doch – soweit sich dies nach dem Erhaltungszustand beurteilen lässt – bevorzugte man auch bei den gemalten Dekoren aufwendige geometrische Systeme, in die einzelne Figuren eingestellt werden konnten oder Deckendekore, welche das ornamentale Paneelsystem der Wände wieder aufnehmen.⁴⁶⁰⁶ Rein freskierte Bildfelder mit großformatigen Figurendarstellungen, noch dazu in Verbindung mit stuckierten Rahmungen, sucht man hingegen in den Deckendekoren des dritten Stils vergeblich. Als Vorläufer dieses Dekorschemas sind stuckierte kassetierte Deckendekore des dritten Stils anzusehen, in die großformatigere Felder eingeschoben werden.⁴⁶⁰⁷ In den kampanischen

⁴⁶⁰² Zu den frühen Deckendekoren des zweiten Stils siehe vor allem: Roger Ling, *Stucco Decoration in Pre-Augustan Italy*, in: Roger Ling, *Stucco and Painting in Roman Italy*, Aldershot 1999, II, S. 17ff.; zu den Deckendekoren des zweiten Stils allgemein: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 42-47.

⁴⁶⁰³ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Ausschnitts des Deckendekors der unterirdischen Basilika an der Porta Maggiore bei: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 63 Abb. 62.

⁴⁶⁰⁴ Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 63.

⁴⁶⁰⁵ Ling spricht in diesem Zusammenhang von *organic compositions*: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 63.

⁴⁶⁰⁶ Siehe dazu vor allem die zeichnerischen Rekonstruktionen bei: Alix Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985, S. 140 ff. Abb. 88- 125.

⁴⁶⁰⁷ Siehe dazu u. a. die Beschreibung der Deckendekore der Sosandrasthermen in Baiae von: Harald Mielsch, *Römische Stuckreliefs*, [Diss.1969 Heidelberg], Heidelberg 1975, S. 122 K 19.

Städten werden diese einfachen Vorläufer in den Deckendekoren des vierten Stil nicht wesentlich weiterentwickelt, sondern weiterhin mit diesem einfachen Schema verwendet. Stattdessen hat es den Anschein, dass man sowohl in Pompeji als auch in Herculaneum vollständig stuckierte Deckendekore⁴⁶⁰⁸ oder lediglich freskierte Deckendekore den kompositen Dekoren vorgezogen hat. Daher finden sich die komplexesten kompositen Deckendekore nicht in Kampanien, sondern in Rom, in der Domus Transitoria⁴⁶⁰⁹, sowie in den Dekoren des Nachfolgerbaus, in der Domus Aurea.

Die unterschiedliche Ausrichtung der Figuren in den Bildfeldern des Deckendekors zeigt, dass das Deckendekor nicht für einen statischen Betrachter konzipiert wurde, sondern für einen Betrachter, der sich in den Raum hineinbewegt. Beim Eintritt kann er die Figuren im mittleren Paneel oberhalb des Eingangs wahrnehmen. Schreitet er entlang der Längsachse durch den Raum, so nimmt er die Figuren wahr, welche in die Paneele auf beiden Langseiten eingestellt sind. Erst wenn er die Raummitte erreicht bzw. überschritten hat oder nach dem Durchschreiten des Raumes sich umdreht und in der Apsisnische Platz nimmt, kann er das großformatige Bildfeld mit der Darstellung des Achill auf Skyros betrachten. Die Dynamik der architektonischen Struktur des Tonnengewölbes, die einen Betrachter gleichsam in den von ihr gedeckten Raum hineinzieht, ist im Dekor des Raumes 119 auch auf das Dekor der Decke übertragen worden. Diese enge Verbindung bzw. Korrespondenz zwischen den strukturellen Besonderheiten der Architektur und der Dekoration, welche das Deckendekor im Raum 119 der Domus Aurea zeigt, ist ebenfalls ein Merkmal, das sich in den Dekoren der vorherigen Stilphasen nicht nachweisen ließ.

7.1.4.1.3.7. Das Deckendekor in Raum 129, dem sogenannten Saal von Hektor und Andromache⁴⁶¹⁰

Der apsidale⁴⁶¹¹ tonnengewölbte Raum 129, der seinen Namen nach der Szene erhielt, die in dem am besten erhaltenen Bildfeld dargestellt ist, das allerdings in diesem Saal nicht in der

⁴⁶⁰⁸ Die stuckierten Deckendekore zeigen eine Rückkehr zu den traditionellen Kassettierungen.

⁴⁶⁰⁹ Zu den Deckendekoren in der Domus Transitoria siehe vor allem: Irene Iacopi, *Domus Aurea, Rom 1999*, S. 18-21 Abb. 14-17; und: Frédéric L. Bastet, *Domus Transitoria, I*, *BaBesch* 46, 1971, S. 144-172; Frédéric L. Bastet, *Domus Transitoria, II*, *BaBesch* 47, 1972, S. 61-87.

⁴⁶¹⁰ Siehe dazu vor allem: Irene Iacopi, *Domus Aurea, Rom 1999*, S. 73-76 Abb. 68-76; und: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 318, 326-327; siehe dazu auch: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 219-221.

⁴⁶¹¹ Analog Raum 119 ist auch diese Apsis mit einem stuckierten Rippenwerk verziert, das am Scheitelpunkt in einem Muschelmotiv endet; siehe dazu die Abbildung der Decke bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 318. Das Motiv der Muschel in der Apsis, das im Betrachter die Erinnerung an Aphrodites Geburtsmythos evoziert, nimmt später Raffael im stuckierten Dekorbereich der Gartenloggia in der Villa di Madama wieder auf.

Deckenmitte, sondern an der linken Langseite sitzt⁴⁶¹², besitzt ebenfalls ein reich stuckiertes Wand-⁴⁶¹³ und Deckendekor, das in analogen Farben gehalten ist wie das Deckendekor in Raum 119. Neben zahlreichen Gemeinsamkeiten wie dem gekreuzten Mäanderband, welches das zentrale Deckendekor von den seitlichen Bereichen abtrennt, den analog gerahmten großformatigen Bildfeldern sowie den umlaufenden ornamentalen Friesen, die jeweils als Ecklösung ein rotationssymmetrisches Motiv in den vier Ecken besitzen, zeichnet sich das Dekor auch durch einige signifikante dekorative Varianten aus. Letztere finden wesentlich später in den Dekoren der Renaissancemaler erneut Beachtung. So präsentiert sich in den seitlichen queroblungen Paneelen in der Randzone jeweils eine vegetabile Verbindung in Form eines nach oben und eines nach unten geöffneten Bogens zwischen zwei queroblungen rot gerahmten Feldern, in denen jeweils eine Figurengruppe agiert. In dem nach oben geöffneten Bogen, der aus zwei Akanthusblättern besteht, die sich auswärts jeweils zu einer Blüte einrollen, ist eine stuckierte weibliche Figur eingestellt, deren Gewandsaum sich auf dem Boden vor ihr kräuselt.⁴⁶¹⁴ Die beiden seitlichen Paneele sind jeweils mit dem zentralen vegetabilen System, zum einen in einer stützenden, zum anderen in einer hängenden Form verbunden. Dem hängenden Paradigma entspricht am oberen äußeren Rand des Paneels jeweils eine einwärts eingerollte Volute. Der Stützfunktion entspricht am unteren äußeren Rand ebenfalls eine Volute, die von einem geflügelten zoomorphen Mischwesen gehalten wird. Insgesamt bietet das Paneel dem Betrachter drei unterschiedliche Aspekte in Bezug auf seine visuelle Wahrnehmung, zum einen das Bildfeld mit illusionistisch vorgetäuschten Figuren, zum anderen das Ornament in der Fläche und zum dritten eine dreidimensional dargestellte, aufgrund der Stuckierung sehr haptisch anmutende Figur, die sich aus den zweidimensionalen Ornamenten entwickelt.

In den umlaufenden Friesen alternieren grotteske, antithetisch angeordnete Figurengruppen, deren vertikale Mittelachse jeweils durch ein Kandelabermotiv oder durch einen lyraförmigen Pflanzenstab gekennzeichnet ist, mit kleinformatischen Paneelen, auf denen landschaftliche Vignetten zu sehen sind.⁴⁶¹⁵ Zwischen jeder Figurengruppe – dies gilt auch für jeden Eckbereich, der sich stets ebenfalls zwischen zwei Figurengruppen befindet, – ist jeweils ein Quadrat

⁴⁶¹² Siehe dazu die Abbildung des gesamten Deckendekors bei: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005, S. 318.

⁴⁶¹³ Vom Dekor der Wände ist nur wenig erhalten, doch die erhaltenen Reste zeigen, dass auch diese aufwendig stuckiert waren.

⁴⁶¹⁴ Siehe dazu die Abbildung dieses Details bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 77 Abb. 72. Die innere ornamentale Rahmung dieses Feldes besteht aus aufrecht stehenden Akanthusblättern, die jeweils in einen halbkreisförmigen Bogen eingestellt sind. Zwischen jedem Bogen hängt ein dreieckförmiges Gestell herab, dessen negative Form an eine dreiblättrige Lotosblüte erinnert.

⁴⁶¹⁵ Nach Iacopi handelt es sich um antithetische Panther mit geflügelten Erosen oder Psychen und um antithetischen Greife, die ein vegetables Kandelabermotiv flankieren. Sowohl die Panther- als auch die Greifengruppen möchte Iacopi dem dionysischen Kreis zuordnen; siehe dazu: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 73.

eingestellt. Diese Quadrate erleichtern als finite rotationssymmetrische Motive die Konstruktion des umlaufenden Frieses, wobei sie sich analog zu den ebenfalls rotationssymmetrischen finiten kreisförmigen Motiven in den Paneelen des Randstreifens verhalten. Formal leitet das Quadrat über zu den Quadratformen in dem Bereich des Dekors, der näher zum Scheitelpunkt hin liegt. Jeweils ein größeres L-förmiges Paneel mit einem eingestellten vegetabilen Kandelaberdekor bedeckt die Fläche des Zwickels, der sich zwischen der Lünette und dem ansteigenden Gewölbe konstituiert, und reicht direkt an das Mäanderband heran, welches den zentralen Deckenbereich um die Scheitelzone herum von dem seitlichen Dekorbereich abschließt. Es folgen auf beiden Seiten fünf kleinere Quadrate, die jeweils zwischen zwei T-förmigen Friesbändern eingebettet sind und deren Rahmung jeweils an die Rahmung des Mäanderbandes angebunden ist. In das erste, dritte und fünfte der Quadrate ist jeweils über Eck ein Rhombus mit einer ornamentalen Rahmung eingestellt und in das dazwischenliegende zweite Quadrat – vermutlich war auch für das vierte Quadrat analog dekoriert – sind zwei schwebende Figuren eingestellt.⁴⁶¹⁶ Wahrscheinlich folgte als Abschluss wieder ein größeres Quadrat mit einer eingestellten vegetabilen Kandelaberform. Im Gegensatz zu den vier kleineren, mit einem einfachen roten Streifen als Rahmung versehenen Quadraten besitzt das größere Quadrat – trotz seines ornamentalen Inhalts eine aufwendige Rahmung, die in der Decke von Saal 119 dem zentralen Bildfeld und auch in diesem Deckendekor lediglich dem einzigen großformatigen erhaltenen Bildfeld mit der Darstellung der Abschiedsszene zwischen Hektor und Andromache zukommt.

Eine weiter ins Detail gehende Beschreibung lässt der schlechte Erhaltungszustand des Deckendekors nicht zu. Doch bereits am dem geringen Bereich des Dekors, der erhalten ist, kann nachvollzogen werden, dass es sich bei den geometrischen Formen des Quadrats und des Kreises um grundlegende konstitutive Motive dieses Dekors handelt, die aufgrund ihrer geometrischen Form sich dazu eignen, als Rahmungen von Bildfeldern dienen. Darüber hinaus tragen sie aufgrund ihrer Symmetrieeigenschaften zu einer befriedigenderen Ecklösung in figural darstellenden Friesen bei.

Im Gegensatz zu dem Deckendekor in Raum 119, das – abgesehen vom zentralen Bildfeld – überwiegend mit abstrakten ornamentalen Bändern gestaltet ist, zeichnet sich das Deckendekor in Raum 129 durch die Einbindung zahlreicher geflügelter anthropomorpher und zoomorpher Mischwesen aus, die durch eine Ambivalenz zwischen abstrakt-ornamentalen figural darstel-

⁴⁶¹⁶ Siehe dazu die Abbildung einer Zeichnung des Felderschemas bei: Elisabetta Segala, Ida Sciortino, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 97 Abb. 93.

lenden Valenzen gekennzeichnet sind. Auch das Motiv der Figur, die in die beiden Rankenbögen eingestellt und von Paneelen mit Figurendarstellungen flankiert wird, trägt zu einer engeren Verbindung zwischen rein dekorativen und figural darstellenden Elementen bei, als dies im Deckendekor von Raum 119 der Fall ist. Die Leichtigkeit bzw. der Verlust an lastender Schwere, welche das Deckendekor sowohl formal als auch aufgrund der Bedeutung des Fliegens durch die geflügelten Mischwesen erhält, wird durch die Darstellung der schwebenden Figuren in den quadratischen Paneelen noch gesteigert. Gleichzeitig sorgt eine Beschränkung auf wenige geometrische Motive mit kompatiblen symmetrischen Eigenschaften dafür, dass die Kleinteiligkeit der einzelnen Figuren im Auge des Betrachters nicht überhand nimmt, sondern durch die analogen Rahmungen ein geordnetes Beziehungssystem erhält.

Im Gegensatz zu dem zentralen Bildfeld im Deckendekor von Raum 119, das lediglich von einer aufwendig stuckierten Streifenrahmung umgeben ist, besitzt das zentrale, heute weitgehend zerstörte Bildfeld⁴⁶¹⁷ im Deckendekor von Raum 129 noch eine weitere Rahmung innerhalb des Streifenrandes. Diese Rahmung besteht aus einem umlaufenden blaufarbenen vegetabilen Fries, dessen Ranken jeweils in Blüten mit Blütenkernen aus gelbem Glasfluss enden.⁴⁶¹⁸ Der Fries beginnt jeweils aus einer Ranke heraus, die von einem Stiel abgeht. Dieser ist diagonal in den Eckbereich eingestellt, sodass es für den Betrachter den Anschein hat, als wachse dieser Stiel aus einer Pflanze aus der Ecke heraus. Analog zu den finiten geometrischen Motiven, welche jeweils den Eckbereich in den T-förmig aufgebauten Friesen in den Randbereichen des Deckendekores besetzen, wird auch im umlaufenden Fries des zentralen Deckenfeldes eine neue Art der Eckgestaltung gewählt. Die vertikalen und horizontalen Friese laufen nicht mehr unvermittelt aufeinander zu, sondern erfahren – entweder durch ein weiteres, aufgrund seiner geometrischen Eigenschaften geeignetes Motiv oder durch die Diagonalstellung eines Motivs – eine Vermittlung in die neue Richtung. Diese bewusste Gestaltung bzw. Überwindung des Eckkonflikts in den neronischen Dekoren der Domus Aurea zeigt, dass die Rahmung nun als eine eigene, in sich geschlossene Einheit betrachtet wird. Diese Abkapselung nach außen hat auch Konsequenzen für die Darstellungen des innenliegenden Bereichs: Die Figurendarstellungen, die sich innerhalb dieser geschlossenen Rahmung befinden,

⁴⁶¹⁷ Siehe dazu die Abbildung bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 79 Abb. 74.

⁴⁶¹⁸ Siehe dazu die Abbildung bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 79 Abb. 72. Das zentrale Bildfeld, das in einem Stich von Francesco Bartoli [Windsor, 175 fol.20 v.n. 9582] aus dem 18. Jahrhundert erhalten ist, zeigt einen Meeresthiasos mit zwei weiblichen Figuren. Die eine der beiden weiblichen Figuren sitzt, flankiert von zwei Tritonen, in einer Muschelschale, während Amor mit einer Pyxis über ihr fliegt. Die zweite weibliche Figur reitet diagonal von links hinten nach rechts vorne auf einem Delphin. Dabei handelt es sich nach Iacopi vermutlich um die Göttin Amphitrite. Raffael hat später in seinem Fresko *Der Triumph der Galatea* beide Figuren zu einem Motiv zusammengezogen.

rücken in der Wahrnehmung des Betrachters gleichsam enger zusammen und konstituieren dadurch eine simultan lesbare visuelle Einheit.

7.1.4.2. Zusammenfassung der Dekorationssysteme des vierten Stils in der Domus

Aurea

1. Analog zu den anderen Dekoren des vierten Stils zeichnen sich auch die Dekore der Domus Aurea durch ein geschlossenes Wanddekor im Bereich der Mittelwand, den sogenannten Felderstil, und durch kleinformatige, sich wiederholende pseudarchitektonische Strukturen mit eingestellten Figuren im Bereich der Oberwand aus.
2. Im Gegensatz zu den Dreidimensionalität vortäuschenden architektonischen Strukturen in den Dekoren der frühen Phase des zweiten Stils sind die pseudarchitektonischen Strukturen in den Wanddekoren der vierten Stils – dies gilt insbesondere für die Dekore der Domus Aurea – flächig, mitunter sogar lediglich linear gestaltet. Dreidimensional vortäuschende Effekte beschränken sich hingegen auf die Figurendarstellungen, und zwar auf die Figurendarstellungen in den gerahmten Bildfeldern der Mittelwand, die eingestellten Figuren der Oberwand sowie auf die Figurendarstellungen in den Bildfeldern des Deckendekors.
3. Ein weiteres plastisches Element, eine Besonderheit der Dekore in der Domus Aurea, sind die zahlreichen Stuckierungen, die im Gegensatz zu den Dekoren des zweiten und dritten Stils meist nicht auf die Decke beschränkt sind, sondern auf den gesamten Wandbereich ausgedehnt werden und in beiden Dekorbereichen farbig bemalt oder vergoldet sind. Dieses dekorative Konzept einer gleichberechtigten Kombination von Freskierung und Stuckierung im gesamten Raumdekor wird nach der Wiederentdeckung eines Teils der Räume in der Domus Aurea im letzten Viertel des Quattrocento in die italienischen Wand- und Deckendekore des späten Quattrocento und des frühen Cinquecento übernommen.
4. Neben der Zunahme von Stuckierungen gegenüber den freskierten Anteilen in den Wanddekoren zeichnen sich die Dekore der Domus Aurea auch durch eine Verkleidung der Sockelzonen und der unteren Wandbereiche mit Platten aus Buntmarmoren aus, die in der Regel zu geometrischen Mustern zusammengesetzt werden.⁴⁶¹⁹ Dieses neuartige dekorative Schema lässt sich nicht nur für die in erneronischer Zeit entstandenen Dekore

⁴⁶¹⁹ Doch können die einzelnen Marmorfragmente, *crustae*, auch als Marmorinkrustationen zu mosaikähnlichen Feldern mit Figurendarstellungen zusammengesetzt werden; siehe dazu u. a.: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike, Köln 2002, S. 381.

der Domus Aurea, sondern auch für die Dekore in der Folgezeit nachweisen. Dies gilt u. a. auch für die hadrianischen Dekore, insbesondere für diejenigen in der Villa Hadriana.⁴⁶²⁰

5. Ein Gegengewicht zu der zunehmenden Kompaktheit des Dekors aufgrund der schweren Wandverkleidungen und der zahlreichen Stuckierungen entwickelt sich aus einem schnellen Malduktus in den freskierten Bereichen, der insbesondere bei den ornamentalen Friesen zu lockeren, lediglich mit wenigen Pinselstrichen aufgetragenen ornamentalen Elementen führt, die zunehmend einen linearen Charakter entwickeln.
6. Die einzelnen Dekore in der Domus Aurea zeichnen sich durch kräftige Farben und schnelle, regelmäßige Farbwechsel aus. Dabei findet ein Wechsel der Farbe nicht nur beim Übergang in das anschließende Paneel statt, sondern häufig wird auch das einzelne Element innerhalb eines Frieses defragmentiert, indem man es in unterschiedliche Farbareale zerlegt. Durch dieses Verfahren, das sich zuerst in der der orientalischen Wandmalerei nachweisen lässt, entstehen unregelmäßige Formen, die vom Auge des Betrachters zunächst als ornamentale Neubildungen wahrgenommen werden, bevor sie quasi in einem zweiten Schritt im intellektuellen Nachvollzug wieder zu den bekannten Formen zusammensetzt werden.
7. Abgesehen von ornamentalen Neubildungen durch eine Defragmentierung einzelner ornamentaler Motive in unterschiedliche Farbareale lassen sich in den Dekoren der Domus Aurea weitere ornamentale Neubildungen nachweisen, die dadurch entstehen, dass sich lineare ornamentale Elemente zu neuen Konfigurationen zusammenschließen. So entwickelt sich u. a. ein neuer Typus der Blattmaske. Im Gegensatz zu den Blattmasken in dem Dekor des oberen Cubiculum in der Casa di Augusto, die aus zwei unterschiedlichen Motiven, einem Kopf und den ihn unhüllenden Blättern bestehen, konstituiert sich in den neronischen Dekoren der Domus Aurea eine Blattmaske aus einzelnen linearen Ranken, d. h. ein gegenständliches Motiv konfiguriert sich aus mehreren ornamentalen und damit primär abstrakten Modulen.⁴⁶²¹ Die Blattmasken entwickeln sich zu einem wichtigen Motiv in den Dekoren der Folgezeit und werden über die spätantiken

⁴⁶²⁰ Siehe dazu u. a.: Antonio Giuliano et al. (ed.), Villa Adriana, Mailand 1988, S. 62f.

⁴⁶²¹ Siehe dazu die Abbildung einer Blattmaske, die sich aus mehreren filigranen Ranken und Voluten konstituiert, bei: Elisabetta Segala, Ida Sciortino, Domus Aurea, Rom 1999, S. 81 Abb. 73. Wie die bisherige Untersuchung gezeigt hat, ließ sich eine derartige Konstitution gegenständlicher Motive aus einem primär ornamental verwendeten Formenrepertoire zuerst in der minoischen Kunst nachweisen. Die Art der gleichsam sekundären Objektivierung im Auge des Betrachters entspricht strukturell dem unter Punkt (6) beschriebenen Verfahren.

Dekore hinaus in die ornamentalen Module der mittelalterlichen Ornamentik übernommen.⁴⁶²²

8. Abgesehen von einer Defragmentierung der einzelnen Elemente in unterschiedliche Farbareale lässt sich in den ornamentalen Friesen auch zunehmend eine Einbindung von geometrischen Motiven feststellen, ein Verfahren, das sich in einem wesentlich schwächeren Umfang bereits in den Dekoren des dritten Stils feststellen ließ. Es fällt auf, dass man je höher die Anzahl an geometrischen Motiven ist, die in ein Dekor eingebunden werden, desto stärker auch die Möglichkeit nutzt, eine Kompatibilität zwischen den geometrischen Motiven und den vegetabilen oder anderen figural darstellenden Elementen innerhalb eines Frieses herzustellen. Als Folge dieser neuen Fähigkeit zur Angleichung der unterschiedlichen Strukturen der ornamentalen Elemente kommt es zu einer Symmetrisierung sämtlicher Ornamente.
9. Die aufgrund von Symmetrisierung erreichte Kompatibilität zwischen den einzelnen ornamentalen Elementen und den kleinformatischen, häufig hybriden Figuren, die in diese Frieze eingestellt sind, lässt bei umlaufenden Friesen eine neuartige Ecklösung zu, bei der infolge der Diagonalstellung eines Motivs anstelle einer losen Supraposition zwischen einem horizontalen und einem vertikalen laufenden Fries die beiden unterschiedlich laufenden Frieze strukturell enger aneinandergebunden werden.
10. Durch derartige Ecklösungen mit diagonal eingestellten Motiven kann sich jeweils zwischen zwei vertikal und zwei horizontal parallel zueinander laufenden Friesen ein Carrée ausbilden, welches dem Auge des Betrachters signalisiert, diese Konstruktion als eine geschlossene Rahmenform wahrzunehmen.
11. Die Abkapselungen fördern ihrerseits den inneren Zusammenhalt der einzelnen großformatigen Figurendarstellungen in den Bildfeldern, die von diesen Rahmenformen umgeben werden. Darüber hinaus lässt die Stringenz der rahmenden Struktur die umfangreichen pseudoarchitektonischen Konstruktionen der vorherigen Stilphasen unnötig werden.
12. Die Auflösung derartiger pseudarchitektonischen Rahmenformen sowie die symmetrische Struktur des umlaufenden Frieses, der nun die Rahmung bildet und der seinerseits durch mehrere umlaufende Streifen ersetzt werden kann, verleiht den großformatigen Figurenbildern eine dekorative Eigenständigkeit, sodass sie ohne weitere Einbindungen in die Mitte der Wandpaneele oder auch im Bereich des Deckendekors als sogenannte *quadri riportati* eingesetzt werden können.

⁴⁶²² Siehe dazu vor allem: Kathleen Basford, *The Green Man*, Cambridge 1978.

13. Die Zunahme von analogen Rasterformen führt auch im Bereich der Deckenkore zu neuen Möglichkeiten der Gestaltung.⁴⁶²³ In den vielfältig gestalteten Deckenkoren lassen sich – analog zu den Deckenkoren des dritten Stils – drei unterschiedliche Typen unterscheiden: das geometrische Rastersystem, das auf das Zentrum hin ausgerichtete Dekor, auch als Medaillondecke bezeichnet, sowie ein flächendeckendes Rankendekor.⁴⁶²⁴
14. Eine Sonderform der Decken mit geometrischen Rastersystemen stellen die – meist freskierten – rautenförmigen Rastersysteme dar, in deren einzelne Raster man jeweils eine – in der Regel geflügelte – Figur einstellt. In diesen Dekoren hat es den Anschein, als ob zum einen die axial- und rotationssymmetrischen Valenzen der analog gestalteten rahmenden Rastersysteme – analog zu dem umlaufenden Friesen mit diagonalen Ecklösungen – und zum anderen die diagonal gleitsymmetrischen Valenzen der eingestellten schwebenden Figuren selbst eine symmetrische Struktur bieten, welche den lose im Feld stehenden Figuren auch im Auge des Betrachters einen Halt verleiht.⁴⁶²⁵
15. Zwar konstituieren sich in den einzelnen dekorativen Elementen symmetrische Valenzen – sowohl in Form von axialen Symmetrien als auch in Form von diagonalen Gleitsymmetrien –, doch die bilaterale Symmetrieachse, die sich in den Dekoren des zweiten und dritten Stils innerhalb des Dekors einer Wand im Bereich der vertikalen Mittelachse ausbildete, erfährt in den Dekoren der Domus Aurea und insbesondere in späteren Dekoren des vierten Stils eine allmähliche Auflösung. Stattdessen erfolgt im Bereich des Wanddekors eine Zentrierung – und damit auch eine Fokussierung des Betrachtersauges – auf einzelne Bildfelder.
16. Im Bereich der Oberwand halten sich rotationssymmetrische [bei zentrierten Deckenkoren] und diagonale gleitsymmetrische Systeme [bei Rastersystemen und bei Decken mit Rankendekoren] die Waage. Beides unterstützt im Auge des Betrachters den Eindruck des sogenannten Schwebens der Figuren.

⁴⁶²³ Dorigo führt diese kompositionelle Freiheit in der Gestaltung auf die bewusste Leugnung jeglicher Raumvorstellung in den Dekoren zurück: Wladimiro Dorigo, *Late Roman Painting. A Study of Pictorial Recors 30 BC – AD 500*, London 1971, S. 33. Wichtiger als dieser Aspekt scheint jedoch die Ausbildung eines durchstrukturierten Rastersystems zu sein, welches gleichsam in der Lage ist, den unterschiedlichen figuralen Darstellungen einen homogenen Rahmen zu bieten.

⁴⁶²⁴ Zu dieser Einteilung siehe u. a.: Harald Mielsch, *Römische Stuckreliefs*, [Diss.1969 Heidelberg], Heidelberg 1975, S. 105.

⁴⁶²⁵ In einem analogen Kontext befinden sich auch die kleinformatigen schwebenden Figuren auf den Wänden. Die großformatigen schwebenden Figuren hingegen nähern sich, wenn sie in eine Rahmung eingestellt werden, vom Verhalten her den Bildfeldern mit den großformatigen Figurendarstellungen an.

17. An die Stelle der bilateralen Symmetrieachse, welche das Dekor einer Wand unter der Prämisse eines Ordnungssystems für die Wahrnehmung des Betrachters sinnvoll zusammenfasst, ohne direkt auf ihn bezogen zu sein, tritt aufgrund einer zunehmend frontalen Ausrichtung der Figuren – dies gilt für großformatige Figuren ebenso wie für schwebende Wandfiguren sowie für die in Pseudoarchitekturen eingestellte Figuren – eine auf den Betrachter hin intendierte Ausrichtung. Diese eindeutige Orientierung des Dekors in Relation zum Betrachter bleibt jedoch zunächst auf bestimmte Abschnitte des Dekors beschränkt.⁴⁶²⁶
18. Als Vorbilder für den Primat einer frontalen Darstellung der menschlichen Figur, die in der griechischen Antike sowie in den frühen Phasen der römischen Antike in der Flächenkunst nur eine bestimmten Figuren vorbehaltene Darstellungsform⁴⁶²⁷ war, dienten vermutlich orientalische Darstellungen, insbesondere parthische.⁴⁶²⁸ Dieser Darstellungstypus wurde im östlichen Teil des Römischen Reiches von einigen römischen Städten, zu denen in erster Linie Palmyra zählt, bereits in der ersten Hälfte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts übernommen.⁴⁶²⁹
19. Wie u. a. parthische Wandmalereien aus Dura-Europos belegen, könnte die Übernahme der frontalen Figurenausrichtung auch zu der Vorliebe für schwebende Figurendarstellungen geführt haben, denn die nach vorne gesetzten Füße der großformatigen Figuren in Dura Europos erwecken im Betrachter den Anschein, nicht auf dem Boden zu stehen, sondern zu schweben.⁴⁶³⁰
20. Wichtig für die Dekore der folgenden Jahrhunderte ist die Tatsache, dass zwei dekorative Komponenten aus dem orientalischen Bereich gleichzeitig in die römischen Dekore

⁴⁶²⁶ Möglich wurde dies in der römischen Flächenkunst jedoch erst, als ein geschlossener Rahmen gleichsam als struktureller Halt für die nicht mehr an den Grund gebundenen Figuren dienen konnte.

⁴⁶²⁷ So stellte man insbesondere Gorgonen, Sterbende oder nicht bei sich Seiende [wie z.B. den trunkenen Dionysos auf dem Klitias-Krater] frontal dar. Diese Form der Darstellung war ihrerseits aus der vorderasiatischen Kunst in der früharchaischen Zeit in die griechische Kunstsprache gelangt, nachdem in der geometrischen Periode auf Grund einer Dekonstruktion des Figurenschemas bei gleichzeitiger Geometrisierung der strukturelle Rahmen für eine derartige Übernahme geschaffen wurden war. Man vergleiche hierzu u. a. die Darstellung eine luristanischen Mittelumbos aus dem 8./7. vorchristlichen Jahrhunderts bei: Roman Ghirshman, Iran. Protoiranier, Meder, Achämeniden, München 1964, S. 69 Abb. 90; S. 74 Abb. 96.

⁴⁶²⁸ Ein altes Vorbild für frontale orientalische dreidimensionale Figurendarstellung ist das Motiv der *Potnia theoron*. Siehe dazu u.a. die Abbildung einer auf zwei Pferdekopfprotomen sitzender Göttin bei: Roman Ghirshman, Iran. Protoiranier, Meder, Achämeniden, München 1964, S. 298 Abb. 358.

⁴⁶²⁹ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer rekonstruierten Zeichnung mit der Darstellung des Jupiter-Bel im Zentrum des Kuppeldekors des 32 n. Chr. geweihten Bel-Tempels bei: Johannes G. Deckers, Die frühchristliche und byzantinische Kunst, München 2007, S. 66 Abb. 39.

⁴⁶³⁰ Dies gilt auch für die Reliefdarstellungen; siehe dazu u.a.: Hans Erik Mathiesen, *Sculpture in the Parthian Empire. A Study in Chronology*. Volume II, Aarhus 1992, S. 202 Abb. 63. Zur Geschichte der Parther siehe u.a.: Josef Wiesehöfer, *Das frühe Persien. Geschichte eines antiken Weltreiches*, München 1999, S. 92ff. Zu den frontalen freskierten parthischen Darstellungen in Dura Europos siehe vor allem: Uwe Ellerbrock, Sylvia Winkelmann, *Die Parther. Die vergessene Großmacht*, Darmstadt/Mainz 2012, S. 211-214 Abb. 41.

gelangen, zum einen eine zunehmende Geometrisierung im ornamentalen Dekor und zum anderen eine deutlich frontalere Ausrichtung der Figuren.⁴⁶³¹ Beides zusammen führt nicht nur zu einer Stärkung der bilateralsymmetrischen Valenzen sowohl im Bereich der Bildfelder als auch in den einzelnen Elementen der rein ornamentalen Dekorbereiche, sondern trägt auch zu einer höheren Kompatibilität zwischen Figur und Ornament bei.

7.2. Die vollständig oder teilfreskierten römischen Wand- und Deckendekore im zweiten nachchristlichen Jahrhundert⁴⁶³²

Zwei wichtige dekorative Strukturen, die bereits in den Raumdekoren der Domus Aurea häufig zu finden sind, lassen sich auch in den Dekoren der Folgezeit unter den flavischen Kaisern sowie in den Dekoren der mittleren Kaiserzeit nachweisen. Bei diesen dekorativen Strukturen handelt es sich zum einen um lineare Rastersysteme und zum anderen um die sogenannten Felderwände, die sich als reduzierte dekorative Schemata von den pseudoarchitektonischen Strukturen des vierten Stils ableiten lassen. Insbesondere bei den Dekorsystemen, die auf dem Schema der sogenannten Felderwände basieren, geht darüber hinaus die formale Reduktion mit einer Veränderung der axialsymmetrischen Strukturen, und zwar mit deren Zunahme einher.

Unabhängig vom verwendeten dekorativen System lässt sich sowohl in Bezug auf die eingesetzten ornamentalen Module als auch in Bezug auf die Figurendarstellungen, insbesondere was die großformatigen Figurendarstellungen innerhalb von mythologischen Bildern betrifft, eine

⁴⁶³¹ Ausschlaggebend ist die Geometrisierung der Ornamente, die bereits im 3. Stil stattfindet. Die axiale Symmetrisierung des ornamentalen Umfeldes – darunter zählt auch die Ausbildung einer Rahmung – unterstützt die Einbindung frontal ausgerichteter, mithin axialsymmetrischer Figuren. Durch den großen Orientfeldzug Trajans (114-117 n. Chr.) kam es zu engen Kontakten mit Kunstformen des Vorderen Orients; siehe dazu u.a.: Michael Sommer, *Hatra. Geschichte und Kultur einer Karawanenstadt im römisch-parthischen Mesopotamien*, Mainz 2003, S. 16ff.

⁴⁶³² Zu der Wandmalerei in der mittleren und späten Kaiserzeit siehe vor allem: Fritz Wirth, *Römische Wandmalerei. Vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*, Berlin 1934; Wladimiro Dorigo, *Late Roman Painting. A Study of Pictorial Records 30 BC – AD 500*, London 1971; Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 277-343; Hetty Joyce, *The Decoration of Walls, Ceilings, and Floors in Italy in the Second and Third Centuries A.D.*, Roma 1981; Claudia Liedtke, *Nebenraumdekorationen des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr. In Italien*, [Diss. Berlin 1997] *JdI Ergänzungsheft* 31, 2003; John R. Clarke, *The Houses of Roman Italy 100 BC – AD 250. Ritual, Space and Decoration*, Berkeley [u. a.] 1991.

Zu der Katakombenmalerei, deren Beginn mitunter schon in das späte zweite Jahrhundert gelegt wird, siehe vor allem: Klaus-Dieter Dorsch, Hans Reinhard Seeliger, *Römische Katakombenmalereien. Dokumentation von Zustand und Erhaltung 18864-1994*, Münster 2000; Vincenzo Fiocchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni (ed.), *Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*, Darmstadt 2000; Francisca Ferraudi-Gruénais, *Ubi diutius nobis habitandum est. Die Innendekoration der kaiserzeitlichen Gräber Roms*, Wiesbaden 2001; Norbert Zimmermann, *Beginn und Ende der Katakomben. Die Gesellschaft des spätantiken Rom im Spiegel ihrer Katakomben*, in: Franz Alto Bauer, Norbert Zimmermann (ed.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, Mainz 2001, S. 117-127.

deutliche Reduktion feststellen.⁴⁶³³ In den wenigen vorhandenen Feldern mit großformatigen, zunehmend monochromer gestalteten Figurendarstellungen⁴⁶³⁴ werden die in früheren Stilphasen angedeuteten Beziehungen zwischen einer agierenden Figur und reagierenden Figuren sowie der landschaftliche Kontext abbreviaturnhaft verkürzt. Dennoch bleibt ein wichtiger Aspekt der großformatigen Figurendarstellung, der Bezug zum Betrachter, der aufgrund der weitgehend frontalen Ausrichtung der Figuren entsteht, in den Dekoren erhalten.⁴⁶³⁵ Dies erreicht man jedoch in den Dekoren der mittleren Kaiserzeit weniger durch die frontale Ausrichtung der Figuren und deren Relation zum Betrachter sondern vielmehr durch eine Ausrichtung der bilateralsymmetrischen Bezüge des Raumdekors insgesamt auf Betrachter hin. Dies geschieht dadurch, dass die bilateralsymmetrischen Valenzen sich nicht mehr im Bereich des Dekors einer Wand in Bezug auf die jeweilige vertikale Mittelachse hin ausbilden, sondern dass sich diese zunehmend als Korrespondenz zweier gegenüberliegender Wanddekore, die durch diese symmetrische Operation in Bezug zur Mittelachse des Raumes gesetzt werden, entwickeln. Sobald das Dekor sich jedoch auf eine Raumachse hin ausrichtet, beziehen sich die in Bezug auf diese Achse erzeugten symmetrischen Valenzen des Dekors in besonderem Maße auch auf denjenigen, der den Raum betritt und eine Position innerhalb dieser Achse wahrnimmt.⁴⁶³⁶

Die beiden größten Komplexe mit Wandmalereien, die sich an die Wandmalereien des späten vierten Stils in Pompeji und Herculaneum anschließen, stammen zum einen aus einem römischen Villenkomplex auf dem Aventin⁴⁶³⁷ und zum anderen aus den Häusern der römischen Hafenstadt Ostia⁴⁶³⁸. Einige der Wand- und Deckendekore in beiden Komplexen zeichnen sich

⁴⁶³³ Zur Entwicklung der Malerei in der mittleren Kaiserzeit siehe vor allem: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 277ff. Zu den Veränderungen in den Figurendarstellungen siehe auch: Wulf Raack, *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen*, Stuttgart 1992, insbesondere S. 139ff.

⁴⁶³⁴ Wladimiro Dorigo, *Late Roman Painting. A Study of Pictorial Recors 30 BC – AD 500*, London 1971, S. 71 Abb. 46-47. Dorigo führt als Beispiel die Figuren in der Casa di Via dei Dipinti in Ostia an.

⁴⁶³⁵ Siehe dazu auch: Wladimiro Dorigo, *Late Roman Painting. A Study of Pictorial Recors 30 BC – AD 500*, London 1971, S. 71.

⁴⁶³⁶ Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 99. Dekor und Betrachter gehen aufgrund dieser Korrespondenzen eine wesentlich engere Beziehung ein als in den Dekoren der vorherigen Stilphasen.

⁴⁶³⁷ Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 279. Auch die Dekorationen einer Domus unter der Stazione Termini sind vermutlich in diesem Zeitraum entstanden. Terminus post quem sind Ziegelstempel aus dem Jahr 161 n. Chr.; siehe dazu die Abhandlung von: Wibke Kolbmann, Heikki Solin, *Architekturwände. Römische Wandmalerei aus einer Stadtvilla bei Stazione Termini in Rom*, Berlin 2005; siehe dazu auch: Mariarosaria Barbera, *Antiche stanze: un quartiere di Roma imperiale nella zona di Termini*; Museo Nazionale Romano Terme Diocleziano, Roma, dicembre 1996 – giugno 1997, Mailand 1997, S. 32ff. Taf. I-IV.

⁴⁶³⁸ Siehe dazu vor allem: Stella Falzone, *Ornata Aedificia. Pitture parietali dalle case Ostiensi*, Rom 2007; und: Claudia Liedtke, *Rom und Ostia*, in: Wolfgang Hoepfner (ed.), *Geschichte des Wohnens. 5000 v. Chr.-500 n. Chr. Vorgeschichte, Frühgeschichte, Antike*, Stuttgart 1999, S. 694-699.

durch einen weitgehenden, mitunter auch völligen Verzicht auf farbige Wandflächen aus.⁴⁶³⁹ Stattdessen bilden sich sowohl im Wand- als auch im Deckenbereich farbige lineare Rastersysteme⁴⁶⁴⁰ aus, die auf einem hellen Grund aufgetragen werden.⁴⁶⁴¹ Die derartig gerahmten Felder werden als parataktische Reihungen wahrgenommen.⁴⁶⁴² Im Gegensatz zu den Dekoren der Domus Aurea, in denen derartige lineare Dekorsysteme nur den Räumen mit unbedeutenden Funktionen vorbehalten gewesen waren, finden sich diese Rastersysteme nun als Dekore in sämtlichen Räumen. Innerhalb derartiger Strukturen wird in der Regel die traditionelle dreiteilige horizontale Wandaufteilung beibehalten. Aufgrund ihrer filigranen Gestaltung tragen die Rastersysteme meist zu einer Betonung der architektonischen Struktur der Räume bei, in der Regel ohne diese optisch zu verändern; doch können insbesondere Gewölbe durch eine bestimmte Gestaltung der linearen Strukturen des Dekors auch illusionistisch in andere Gewölbeformen transformiert werden.⁴⁶⁴³

Auch wenn für die lineare Gestaltung der Rastersysteme nach wie vor pseudoarchitektonische Strukturen Verwendung finden, beschränkt man sich dabei nicht auf orthogonale Rastersysteme, sondern kombiniert vermehrt die einzelnen pseudoarchitektonischen Strukturen auch mit diagonalen Elementen, die vor allem in Form von gleitsymmetrischen Reihungen dem Dekor im Auge des Betrachters eine dynamische Komponente verleihen. Eine derart wahrgenommene Dynamik wird in der Literatur zu dieser Stilphase häufig mit dem Begriff *Unruhe* umschrieben.⁴⁶⁴⁴

Eine besondere Entwicklung zeichnet die Deckendekore aus, die sich aus geometrisch aufgebauten Rastersystemen konstituieren, und zwar zum einen dadurch, dass kompatible geometrische Formen ineinandergestellt werden, und zum anderen dadurch, dass die einzelne geometrische Form aufgrund von weitergeführten Linien oder durch ineinander verschlungene

⁴⁶³⁹ Eine Zwischenstufe stellen farbig gerahmte weißgrundige Bildfelder dar, die durch breite einfarbige Streifen, voneinander getrennt werden. In diese Streifen können hochoblonge Gegenstände wie z. B. DreifüÙe eingestellt werden; siehe dazu u. a. die Abbildung eines Wanddekors aus der Villa Grande unter San Sebastiano bei: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 96; zu den linearen Rastersystemen in Ostia siehe u. a.: Stella Falzone, *Ornata Aedificia. Pitture parietali dalle case Ostiensi*, Rom 2007, S. 88 Abb. 42.

⁴⁶⁴⁰ Mielsch spricht in diesem Zusammenhang von einer *Umsetzung von Architekturen in farbige Bänder*: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 95.

⁴⁶⁴¹ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Lünetten- und Gewölbedekors aus der Domus neben dem Heiligtum des Jupiter Dolichenus auf dem Aventin bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 280.

⁴⁶⁴² Der Aspekt von parataktischen Reihungen wird durch das Einstellen von frontal ausgerichteten Figuren noch unterstützt: Wladimiro Dorigo, *Late Roman Painting. A Study of Pictorial Recors 30 BC – AD 500*, London 1971, S. 73.

⁴⁶⁴³ So werden häufiger Kreuzgratgewölbe durch das Dekor illusionistisch in Kuppeln umgewandelt: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 294.

⁴⁶⁴⁴ Siehe dazu u. a.: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 292; siehe dazu auch: Stella Falzone, *Ornata Aedificia. Pitture parietali dalle case Ostiensi*, Rom 2007, S. 117 Abb. 66.

Linien in ein übergeordnetes Formensystem überführt wird.⁴⁶⁴⁵ Analog zu den zunehmenden diagonalen Gleitsymmetrien in den Wanddekoren gewinnen auch in den Deckendekoren der mittleren Kaiserzeit diagonale Streifen, die zu einem zentralen Deckenfeld hinführen, an Gewicht.⁴⁶⁴⁶ Derartige diagonale Verstrebnungen erleichtern den Übergang von einem Deckendekor, welches der zugrunde liegenden architektonischen Struktur folgt oder sogar diese hervorhebt, hin zu einem Dekor, welches dem Betrachter eine nicht vorhandene architektonische Struktur vortäuscht. So kann das Dekor eines einfachen Tonnengewölbes aufgrund von vier diagonal auf ein rundes oder oktogonales Feld zulaufende Streifen im Auge des Betrachters als ein dekoriertes Kreuzgratgewölbe wahrgenommen werden. Andererseits können innerhalb des Deckendekors eines Kreuzgratgewölbes diagonale Streifen, die in ein zentrales oktogonales Feld einmünden, dem Betrachter die architektonische Struktur einer Kuppel vortäuschen.⁴⁶⁴⁷ In beiden Fällen kaschiert die diagonale Anordnung der auf das Zentrum hin ausgerichteten Streifen sowie die rotationssymmetrische Valenz der runden oder oktagonalen zentralen Felder die real zugrundeliegende architektonische Struktur. In derartigen Fällen löst sich das geometrische Raster system deutlich von der zugrundeliegenden architektonischen Struktur.⁴⁶⁴⁸

Die gleitsymmetrische Dynamik der geometrischen Strukturen im Bereich der Deckendekore sowie der pseudoarchitektonischen Elemente im Bereich der Wanddekore kontrastiert mit einer kristallinen Statik in den vegetabilen und den grotesken Komponenten des Dekors. In anglei-

⁴⁶⁴⁵ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Deckendekors aus dem Privatwohnsitz Kaiser Trajans auf dem Aventin bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike, Köln 2002, S. 279. In der zeichnerischen Rekonstruktion einer Decke aus der Casa delle Ierodule in Ostia wird deutlich, wie die vier Ausbuchtungen des zentralen Vierpasses in die vier Zwickel, die jeweils durch einen Segmentbogen vom zentralen Teil des Dekors abgetrennt sind, ihrerseits hineingreifen; siehe dazu die Abbildung dieser Zeichnung bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike, Köln 2002, S. 284.

⁴⁶⁴⁶ Siehe dazu u. a. die zeichnerische Rekonstruktion der Decke eines Hauses unter den Caracalla-Thermen bei: Roger Ling, Roman Painting, Cambridge Mass. 1991, S. 180 Abb. 195.

⁴⁶⁴⁷ Roger Ling, Roman Painting, Cambridge Mass. 1991, S. 181 Abb. 196. Zu letzterem Vorgang, der dekorativen Transformation von einem Kreuzgratgewölbe in eine Kuppel siehe vor allem die Abbildung des Dekors des Kreuzgratgewölbes im Hauptraum der Casa delle Volte dipinte bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike, Köln 2002, S. 292. Die acht Streifen münden zunächst in ein Oktagon, das nach einem weiteren ornamentalen Streifen, der das Muster der diagonalen Streifen wieder aufnimmt, in eine Kreisform übergeht. In diese Kreisform ist auf rotem Grund ein goldfarbenes Pferd mit Reiter eingestellt. Die Bewegung des Pferdes wird durch die rotierende Bewegung des rahmenden Streifens noch unterstützt. Dieses Dekor wird jedoch von Falzone bereits in die severische Zeit, mithin in eine Übergangszeit vom zweiten ins dritte nachchristliche Jahrhundert datiert: Stella Falzone, *Ornata Aedificia*. Pitture parietali dalle case Ostiensi, Rom 2007, S. 140 Abb. 85.

⁴⁶⁴⁸ Das filigrane Liniensystem erlaubt auch eine stärkere Integration architektonisch abgesetzter Zonen, wie z. B. einen fließenden Übergang von der Bogenunterseite zum Gewölbezwickel oder von der Wand zur Kämpferzone; siehe dazu u. a. das Dekor in der sogenannten Villa piccola bei: Vincenzo Fiocchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni (ed.), Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften, Darmstadt 2000, S. 90.

chender Weise an die zugrundeliegende lineare Struktur der Rastersysteme sowie an die zunehmenden geometrischen ornamentalen Motive⁴⁶⁴⁹, die vermutlich ihrerseits eine Annäherung an die orthogonalen Rastersysteme darstellen, werden auch die vegetabilen Elemente sowie die grottesken Formen ebenfalls weitgehend linearisiert. Selbst in dieser linearisierten Form werden sie nur sehr zurückhaltend eingesetzt und den rahmenden Rastersystemen angepasst, indem sie häufig auch deren Farbgebung annehmen. Dabei assimilieren sich die vegetabilen Formen zunehmend mit dem Rankensystem, in das sie integriert sind. So zeigen die Akanthusblätter, die sich aus den Spiralranken entwickeln, in der Regel nur eine schmale Silhouette, bevor sie wieder in die Spiralranke einmünden. Lediglich Blüten und Blattmasken breiten sich weiterhin in der Fläche aus.⁴⁶⁵⁰

Ein analoger Bezug, wie er sich formal zu den Rastersystemen in den Dekoren der Domus Aurea herstellen lässt, sodass bezüglich dieses Aspekts von einer Kontinuität zwischen den neronischen Dekoren und den Dekoren der mittleren Kaiserzeit gesprochen werden kann, lässt sich hinsichtlich der eingesetzten Farben nicht aufzeigen. Zwar bleibt der Wandgrund – vergleichbar mit ähnlichen Dekoren der Domus Aurea – hell, doch an die Stelle der kräftigen rotbraunen Farbtöne, die man für die Darstellung der architektonischen Strukturen in den Kryptoportiken der Domus Aurea verwendete, treten in den Dekoren der mittleren Kaiserzeit zarte, aquarellähnliche Pastellfarben.⁴⁶⁵¹ Im Gegensatz zu den leuchtenden, warmen Farben in den Dekoren der Domus Aurea umgibt die Dekore der mittleren Kaiserzeit häufig aufgrund der Verwendung von hellen Farben und deren Verbindung mit dem hellen Wandgrund eine kühle Aura.

⁴⁶⁴⁹ Der kristalline Charakter der geometrischen Motive verstärkt sich häufig durch das Ineinanderstellen von zwei geometrischen Motiven; siehe dazu das Motiv einer in einen Kreis eingestellten Raute in einem Dekor innerhalb der Insula dell’Aquila bei: Stella Falzone, *Ornata Aedificia*. Pitture parietali dalle case Ostiensi, Rom 2007, S. 148 Abb. 93.

⁴⁶⁵⁰ Siehe dazu die Darstellung eines bilateralsymmetrischen Rankensystems, welches die Lünette einer Domus auf dem Aventin, neben dem Heiligtum des Jupiter Dolichenus verziert, bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 280. Dieses Rankensystem geht beidseitig von den Barthaaren einer Blattmaske ab, die sich im Bereich der vertikalen Mittelachse konstituiert. Die Blattmaske dient jedoch nicht nur als Ausgangspunkt des Rankensystems, sondern auch als Basis für einen filigranen vegetabilen Kandelaber. Sowohl das rahmende Rastersystem als auch die Ranken sind in einem rotbraunen Farbton gehalten, sodass – abgesehen vom Inkarnat der Blattmaske – der Eindruck eines monochromen Dekors entsteht.

⁴⁶⁵¹ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Wanddekors im Peristyl der Sosandra-Therme in Baiae, bei: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 94 Abb. 108. Pastellfarben tragen auch die Rahmungen des vollständig stuckierten Gewölbes im Grab der Pankratier in der Via Latina in Rom; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 306.

Lediglich in Wanddekoren mit farbigen Streifen, in denen die einzelnen Paneele durch breite monochrome Streifen, die eine vereinfachte Form der in den Dekoren des vierten Stils verwendeten Ornamentstreifen⁴⁶⁵² darstellen, bevorzugt man weiterhin – analog zu den stuckierten Flächendekoren der Domus Aurea, wie z. B. in der Volta Dorata, – einen farblichen Kontrast zwischen den einzelnen Flächen durch den Einsatz der Farben Gelb oder Ocker in jeder zweiten Fläche, gegen die jeweils eine Fläche in Rot gesetzt wird.⁴⁶⁵³ Für die Rahmung wählt man in diesen Fällen jeweils die inverse Farbe. Zu diesen drei Farben können sich noch die Farben Blau und Weiß gesellen, wobei Blau ebenfalls als Flächenfarbe für kleinere Areale im Bereich der Oberwand eingesetzt wird und Weiß – abgesehen von den Binnenzeichnungen – als Hintergrund für landschaftliche Vignetten dient.⁴⁶⁵⁴

Die weiterhin vorhandene Vorliebe für die Farbkombination von Gelb und Rot⁴⁶⁵⁵ im Bereich des Wanddekors, die sich insbesondere in den Dekoren von Ostia nachweisen lässt, könnte mit dem Wunsch nach farblicher Korrespondenz mit dem Dekor des unteren Wandbereichs zusammenhängen. Da sowohl in den Dekoren der Wohnräume als auch in den Dekoren der Gräber für das Dekor der Wände, zumindest im unteren Bereich, unterschiedlich farbige, sich zu geometrischen Mustern konstituierende Marmorplatten verwendet werden⁴⁶⁵⁶, und zwar überwiegend in den Farben Gelb und Rot⁴⁶⁵⁷, liegt es nahe, eine analoge Farbkombination auch im freskierten Dekor im oberen Bereich der Wand einzusetzen.⁴⁶⁵⁸ Mitunter ist der Wandgrund auch monochrom, entweder vollständig in Gelb oder vollständig in Rot, gehalten. In diesen Fällen nimmt das Wanddekor dann lediglich eine der beiden Farben der marmorverzierten Sockelzone wieder auf.⁴⁶⁵⁹

⁴⁶⁵² Bereits der Ornamentstreifen stellt eine Umformung der pseudoarchitektonischen Strukturen dar.

⁴⁶⁵³ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Wanddekors in Raum 5 in der Casa delle Muse in Ostia aus antoninischer Zeit bei: Harald Mielsch, Römische Wandmalerei, Darmstadt 2001, S. 102 Abb. 118.

⁴⁶⁵⁴ Siehe dazu u. a. die Abbildung zweier aneinanderstoßender Wanddekore im Oecus der Villa Grand unter San Sebastiano in Rom, bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike, Köln 2002, S. 295.

⁴⁶⁵⁵ Vermutlich fand sich eine derartige Vorliebe bereits in den Dekoren der Domus Aurea. Doch leider sind aus der Domus Aurea keine Dekorationen der Sockelzonen erhalten.

⁴⁶⁵⁶ Im Dekor der Sockelzone können derartige Marmore auch vorgetäuscht werden; siehe dazu u. a. die Abbildung der Sockelzone im Oecus der Villa Grand unter San Sebastiano in Rom, bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike, Köln 2002, S. 295. Die Sockelzone enthält eine Reihung geometrischer Formen wie Quadrate, die mit einer Rahmung umgeben sind, in Quadrate eingestellte rotfarbene Kreise sowie Dreiecke, die auch in Quadrate eingestellt sind.

⁴⁶⁵⁷ Die Kombination von gelben und roten Buntmarmoren [*giallo antico* und *pavonazzetto*] findet sich auch in den Fußböden der großen zeitgenössischen Marmorbauten, u. a. in der Exedra des Forum Trajanum und im Fußboden des Pantheons.

⁴⁶⁵⁸ Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike, Köln 2002, S. 298. Malereien und Stuckierungen beschränken sich zunehmend auf die Decke.

⁴⁶⁵⁹ Harald Mielsch, Römische Wandmalerei, Darmstadt 2001, S. 103f. Abb. 121.

Zusammenfassung

1. Die Tendenz, zwischen Wand- und Deckendekor eine dekorative Einheit aufgrund analoger farblicher Gestaltung und/oder analoger Rastersysteme herzustellen, nimmt in den Dekoren des zweiten Jahrhunderts zu.
2. Der Wunsch nach einem in sich geschlossenen Raumdekor kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass die Rastersysteme des Wanddekors nicht mehr eine bilateralsymmetrische Valenz in Bezug auf die Mitte einer Wand entwickeln, sondern dass zwei gegenüberliegende Wanddekore über die vertikale Mittelachse des Raumes hinweg gespiegelt werden. Eine derartige Struktur des Dekors bezieht die Wahrnehmung des Betrachters, der den Raum betritt, aktiv in das Dekor mit ein.
3. In Bezug auf die farbliche Gestaltung kristallisieren sich zwei Farbkombinationen heraus, die jeweils an eine bestimmte dekorative Struktur gebunden sind. Für die Dekorationen im sogenannten Felderstil werden Felder in den alternierenden Hintergrundfarben Gold und Rot oder nur monochrom in einer der beiden Farben bevorzugt. In den hellgrundigen linearen Rastersystemen dominiert neben hellen Pastellfarben die Farbkombination Rot und Grün.
4. Großformatige Figurendarstellungen, die insgesamt seltener eingesetzt werden, scheinen sich aufgrund der Reduktion von narrativen Komponenten wie der Darstellung einer Handlung sowie aufgrund der mangelnden Einbindung in eine Landschaft in ihrer Abkürztheit inhaltlich den einzelnen schwebenden Figuren in den Rasterformen der Deckendekore anzunähern. Das Lösen von Einbindung äußert sich auch darin, dass die großformatigen Figuren im Wandbereich – dies setzt sie in einen Gegensatz zu den Figuren in den Deckendekoren – auch die Rahmungen durchbrechen können.⁴⁶⁶⁰
5. Die zunehmend frontale Ausrichtung der Figuren geht in den flächenmäßig reduzierten rein ornamentalen Bereichen des Dekors mit einem Anstieg der Geometrisierung einher, die man nicht nur durch den verstärkten Einsatz von geometrischen Motiven, sondern auch durch eine härtere, rektile Gestaltung vegetabiler Motive erreicht. Damit setzt sich eine wichtige, bereits in den Dekoren des vierten Stils nachgewiesene Tendenz, fort.
6. Die Geometrisierung der vegetabilen Motive geht motivisch weitgehend mit einer Umgestaltung der unterschiedlichen pflanzlichen Motive in modifizierte Akanthusmotive

⁴⁶⁶⁰ Siehe dazu auch: Wladimiro Dorigo, Late Roman Painting. A Study of Pictorial Recors 30 BC – AD 500, London 1971, S. 71.

einher, d. h. die morphogische Vielfalt wird zugunsten einer Vereinheitlichung des Dekors reduziert.

7. Gleichzeitig erfährt das Akanthusmotiv selbst eine formale Reduktion, die seine axialen Spiegelungen erleichtert. Dieser Vorgang setzt sich in der Folgezeit fort, bis das Akanthusmotiv schließlich in den frühbyzantinischen Dekoren zur sogenannten byzantinischen Pfeilranke⁴⁶⁶¹ umgebildet wird.

7.3. Die vollständig oder teilfreskierten römischen Wand- und Deckendekorationen der späten Kaiserzeit im dritten und vierten nachchristlichen Jahrhundert⁴⁶⁶²

Trotz der Wiederbelebung der Bautätigkeit und der dadurch vorhandenen Möglichkeit zur Gestaltung von Dekorationen nach der Stabilisierung des Reiches unter Diokletian (285-305 n. Chr.) sind im stadtrömischen Bereich sowie in der näheren Umgebung von Rom aus der späten Kaiserzeit, abgesehen von den Dekoren in den Katakomben, nur vereinzelte Fragmente mit Wandmalereien, darunter auch das Fragment eine großformatigen Figurendarstellung⁴⁶⁶³ erhalten.⁴⁶⁶⁴ Da in den Katakomben jedoch nur selten größere Wandflächen dekoriert werden, soll in diesem Abschnitt in den Anmerkungen auch auf einige herausragende Beispiele von Wandmalereien aus den römischen Provinzen Bezug genommen werden, wenn sich daran

⁴⁶⁶¹ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 272ff.

⁴⁶⁶² Siehe dazu vor allem: Hetty Joyce, *The Decoration of Walls, Ceilings, and Floors in Italy in the Second and Third Centuries A.D.*, Roma 1981; Harald Mielsch, *Zur Stadtrömischen Malerei des 4. Jahrhunderts n. Chr.*, RM 85, 1978, S. 151-207; und: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 346-382.

⁴⁶⁶³ Dabei handelt es sich um die monumentale Figur der sogenannten Dea Barberini, die Mitte des 17. Jahrhunderts in der Nähe des Baptisteriums von San Giovanni in Laterano in Rom bei Bauarbeiten zum Vorschein gekommen war. Es ist eine thronende weibliche Figur, die auf ihrer rechten Handfläche die Figur einer geflügelten Viktoria mit Globus und Fahne in der rechten Hand trägt. In ihrer linken Hand hält sie einen Speer und an ihrer linken Seite ist ein Schild aufgestellt. Auf jeder ihrer beider Schultern sitzt eine geflügelte Figur. Die beiden Figuren werden meist als Eros und Psyche gedeutet. Ihr Thronstuhl ist reich mit goldfarbenen vegetabilen Ranken verziert, deren farbige Blütenkerne Glassfluss imitieren. Auf jeder der beiden Armlehnen befindet sich – jeweils auf einem Schwan sitzend – eine kleine männliche bzw. weibliche Figur. Aufgrund ihrer Bekleidung – ein Mantel, darunter ein Chiton, der ihr von ihrer linken Schulter herabgerutscht ist, – sowie aufgrund der Attribute wird die Figur in der neueren Forschung als Venus Victrix gedeutet; siehe dazu die Beschreibung und Abbildung der Figur bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 366f. Derartige monumentale Figurendarstellungen kündigen sich bereits in einigen Darstellungen des vierten Stils an, u. a. in den Werken des sogenannten Telephos Meisters; siehe dazu auch: Wladimiro Dorigo, *Late Roman Painting. A Study of Pictorial Recors 30 BC – AD 500*, London 1971, S. 37.

⁴⁶⁶⁴ Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 123. Lediglich Fragmente aus zwei Baukomplexen, der Komplex der zwischen 306 bis 312 entstandenen Villa des Maxentius in der Via Appia und der Komplex der sogenannte Domus Faustae nahe dem Lateran, die wohl in den Jahren zwischen 315 und 337 erbaut wurde, zeigen die in den Provinzen beobachtete sogenannte Erneuerung der Kunst in der tetrarchischen Zeit. Siehe dazu vor allem: William Tronzo, *The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Forth-Century Roman Painting*, Pennsylvania and London 1986, S. 74 Anm.18.

Elemente oder Strukturen genauer aufzeigen lassen, als dies in den römischen Dekoren der Fall ist.

Der Höhepunkt der Neuanlagen von Katakomben⁴⁶⁶⁵ – und damit auch der Höhepunkt der Gestaltung ihrer Dekorationen – im stadtrömischen Bereich liegt im späten dritten und in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts.⁴⁶⁶⁶ Als *domus aeterna* konzipiert, werden auf die Dekore der Katakomben die Dekorregeln des Hausbaus übertragen, sodass auch die Raumdekore – analog den Dekoren in den Räumen der Häuser – in den Katakomben in drei Zonen unterteilt sind. Über der mit Marmorplatten verzierten Sockelzone⁴⁶⁶⁷, im Bereich der Mittelwand, befindet sich in den frühen Dekoren häufig ein figürlicher Fries. Den Gewölbereich ziert meist ein geometrisches rasterförmiges System, in dessen einzelne Rasterformen Figuren eingestellt werden können. Mitunter besetzt auch ein flächendeckendes Rankenwerk die gesamte Gewölbefläche.⁴⁶⁶⁸

In Bezug auf die Einstellung von Figuren lässt sich in den Dekoren der Katakomben eine Tendenz zu einer zunehmend abbreviaturhaften Einheit zwischen Figur und Rahmen feststellen.

⁴⁶⁶⁵ Zum Begriff der Katakomben allgemein siehe vor allem: EAA II (1959) 429-432 s.v. catacombe. Sowohl die Grabkammern als auch die Gänge in den Katakomben sind Aushöhlungen aus dem festen römischen Tuffstein und benötigen keine Stütze. Dieser Schwerelosigkeit in der Konstruktion sollte vielleicht das Dekor angeglichen werden. Ein Verzeichnis der römischen Katakombenmalereien findet sich bei: Klaus-Dieter Dorsch, Hans Reinhard Seeliger, *Römische Katakombenmalereien. Dokumentation von Zustand und Erhaltung 1864-1994*, Münster 2000; zu den römischen Katakomben siehe auch: Fabrizio Bisconti, *Die Dekoration der römischen Katakomben*, in: Vincenzo Ficchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni (ed.), *Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*, Darmstadt 2000, S. 13; und: Gérald Gassiot-Talabot, *Römische und frühchristliche Malerei*, Lausanne 1966, S. 71-83. Wie Bisconti in seinem Beitrag zu der Dekoration der römischen Katakomben anmerkt, *mus die Kunstgeschichte der Katakomben erst noch geschrieben werden*: Fabrizio Bisconti, *Die Dekoration der römischen Katakomben*, in: Vincenzo Ficchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni (ed.), *Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*, Darmstadt 2000, S. 135. Eine der frühesten Katakombenmalereien findet sich in Rom in der sogenannten Villa piccola unter San Sebastiano; siehe dazu die Abbildung bei: Fabrizio Bisconti, *Die Dekoration der römischen Katakomben*, in: Vincenzo Ficchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni (ed.), *Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*, Darmstadt 2000, S. 90 Abb. 99. Zur erst 1955 entdeckten Katakombe in der Via Latina siehe vor allem: Antonio Ferrua, *Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina*, Stuttgart 1991; sowie: Frederick Perez Bargebuhr, *The Paintings of the New Catacomb of the Via Latina and the Struggle of Christianity against Paganism*, Heidelberg 1991; und: William Tronzo, *The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting*, Pennsylvania and London 1986.

⁴⁶⁶⁶ Die ersten Anlagen von Katakomben fallen wohl noch ins späte 2. Jahrhundert: Fabrizio Bisconti, *Die Dekoration der römischen Katakomben*, in: Vincenzo Ficchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni (ed.), *Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*, Darmstadt 2000, S. 71.

⁴⁶⁶⁷ Die Marmorinkrustationen der Sockelzone können auch als Fresko imitiert werden; siehe dazu die Abbildung der Sockelzone eines Raums einer Insula unterhalb der Kirche von San Giovanni e Paolo aus konstantinischer Zeit bei: William Tronzo, *The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting*, Pennsylvania and London 1986, Abb. 105. Ein frühes Beispiel einer derartigen Vortäuschung findet sich im *Thermopolium* in der Via di Diana in Ostia; siehe dazu die Abbildung bei: Stella Falzone, *Ornata Aedificia. Pitture parietali dalle case Ostiensi*, Rom 2007, S. 158 Abb. 100.

⁴⁶⁶⁸ Fabrizio Bisconti, *Die Dekoration der römischen Katakomben*, in: Vincenzo Ficchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni (ed.), *Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*, Darmstadt 2000, S. 87.

Ein derartiger Verzicht auf eine narrative Darstellungsweise, die sich sowohl in den großformatigen Figurendarstellungen im Bereich der Wand⁴⁶⁶⁹ als auch in den kleinformatigen Figurendarstellungen im Deckenbereich bereits in den Dekoren der hadrianischen und antoninischen Zeit nachweisen lässt, findet sich nicht nur in den Dekoren der Katakomben, sondern auch in profanen Dekoren der severischen und zu Beginn des vierten Jahrhunderts – in Verbindung mit klassizistischen Tendenzen – ebenfalls in erster Linie in profanen Dekoren der konstantinischen Zeit.⁴⁶⁷⁰

⁴⁶⁶⁹ Siehe dazu u. a. die Abbildung der sogenannten schwebenden Figuren auf der linken Wand in Kammer E der Via Latina bei: Antonio Ferrua, Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina, Stuttgart 1991, S. 99 Abb. 87.

⁴⁶⁷⁰ Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike, Köln 2002, S. 346. In dem sehr qualitätvollen profanen Deckendekor im Kaiserpalast von Trier aus der konstantinischen Periode werden hingegen die einzelnen Figuren oder Büsten wieder stärker in die kassettierten Rasterformen eingebunden. Dies deutet auf einen bewussten Rückgriff auf die *quadri riportati* der neronischen Dekore hin und kann daher sowohl in Bezug auf die plastische Formsprache als auch in Bezug auf den Rückgriff auf die starken Rahmungen als bewusster Klassizismus verstanden werden; siehe dazu vor allem die Abbildungen bei: Erika Simon, Die konstantinischen Deckengemälde in Trier, Mainz 1986, S. 17-25 Abb. 12. In den roten und grünen rahmenden Streifen macht sich jedoch trotz derartiger formaler klassizistischer Tendenzen die zeitgenössische Vorliebe für die Farbkombination von Rot und Grün für das strukturgebende System bemerkbar. Zum Deckendekor in Trier siehe auch: Hugo Brandenburg, Zur Deutung der Deckenbilder aus der Trierer Domgrabung, *Boreas* 8, 1985, S. 143-189; siehe dazu auch die Abbildungen bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike, Köln 2002, S. 370-371. Die Rahmungen der Rasterformungen sind unterschiedlich ausgebildet. Im Gegensatz zu den Rahmungen der weiblichen Brustbilder, die sich lediglich aus einer Streifenfolge Rot – Grün – Rot (von innen nach außen) zusammensetzen, sind die Erotendarstellungen auf der Innenseite von einem goldfarbenen Rand mit einem Eierstab umgeben. Es folgen eine grüner und ein roter Streifen. Der rote Streifen ist darüber hinaus auch mit einem goldfarbenen Flechtband verziert. Die Plastizität der beiden Erogenfiguren kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass ihre Konturen von der opulenten Rahmenform geschnitten werden.

Die in Rahmungen eingebundenen Figuren finden sich in den Dekoren der Katakomben, insbesondere in den Kontexten der von den Wänden auf die Decke übergreifenden Rastersysteme⁴⁶⁷¹, die sich meist aus einem rot-grünen, mithin einem komplementärfarbigem Liniensystem konstituieren.⁴⁶⁷² In die hellgrundigen Rasterformen sind nicht nur geflügelte anthropomorphe oder zoomorphe Figuren eingestellt, wie dies auch bereits in einigen Abschnitten des Deckendekors in den Kryptoportiken der Domus Aurea der Falle war⁴⁶⁷³, sondern auch zahlreiche großformatige ungeflügelte anthropomorphe Figuren und Figurengruppen. Diese bevölkern in der Regel gleichsam schwebend ohne irgendeine Grundlinie oder Standfläche die einzelnen Rasterformen und berühren niemals ihre jeweilige Rahmung.⁴⁶⁷⁴ Abgesehen von den aufrecht stehenden Figuren finden sich auch auf einer Erdscholle gelagerte Figuren, die jedoch meist im Bereich einer Lünette oder direkt über einer Lünette in eine Rasterform eingestellt sind und dadurch in einem direkten Bezug zu einer zugrundeliegenden architektonischen Struktur des Raumes stehen. Mitunter werden jedoch auch stehende anthropomorphe oder zoomorphe Figuren innerhalb des zentralen Deckenbereichs mit einem grünen Streifen im Fußbereich

⁴⁶⁷¹ Ein frühes Beispiel für die Verwendung eines derartigen Systems ist das Dekor in der sogenannten Villa Piccola unter San Sebastiano in Rom; siehe dazu u. a. die Abbildungen bei: Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001, S. 114f. Abb. 132-135. Die Liniensysteme konstituieren sich in der Regel kurvilinear und finden sich im Bereich der Wand, meist unabhängig von den architektonischen Strukturen, zu einem Feldersystem zusammen, das noch rudimentär an die alten pseudoarchitektonischen Strukturen erinnert. Im Bereich der Lünetten orientiert sich das Liniensystem an der Form der Lünetten und im Bereich der gewölbten Decke führen die unterschiedlichen Stränge diagonal oder in Kreuzform auf das zentrale Feld, das in der Regel kreisförmig oder achteckig gestaltet ist. In der Regel wird für die wichtigen, die Felder voneinander trennenden Linien die rote Farbe gewählt, für die gliedernde, unterteilende Linien hingegen die grüne Farbe. Doch kann auf eine derart strikte Unterscheidung auch verzichtet werden. Die Linie der zentralen Form ist hingegen immer mit roter Farbe aufgetragen. Bisconti versteht das Liniensystem als Nachahmung eines konkreten stofflichen Bezuges und hält es für möglich, dass sich derartige Liniensysteme vielleicht an einem Zeltdach aus genähten Stoffteilen orientierten: Fabrizio Bisconti, *Die Dekoration der römischen Katakomben*, in: Vincenzo Ficocchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni (ed.), *Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*, Darmstadt 2000, S. 94. Wirth betont in seiner Untersuchung die Einzigartigkeit dieses Dekorsystems und weist darauf hin, dass die Linien, die in den frühen Dekoren noch eine Streifenbreite von 4-5cm erreichen, schließlich nur noch 1-1,5cm breit sind: Fritz Wirth, *Römische Wandmalerei. Vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*, Berlin 1934, S. 166.

⁴⁶⁷² Zu den drei Typen der rot-grünen Liniensysteme siehe vor allem: Fritz Wirth, *Römische Wandmalerei. Vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*, Berlin 1934, S. 197-199. Nach Wirth bilden sich die unterschiedlichen Typen der rot-grünen Liniensysteme in den Jahren zwischen 220 und 260 n. Chr. aus, doch in den neueren Untersuchungen nimmt man an, dass diese nebeneinander bestanden; siehe dazu vor allem: Fabrizio Bisconti, *Die Dekoration der römischen Katakomben*, in: Vincenzo Ficocchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni (ed.), *Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*, Darmstadt 2000, S. 94.

⁴⁶⁷³ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 98 Abb. 93. Eine analoge Einstellung von Tierfiguren – u. a. wird auch die Darstellung eines Lammes gezeigt – findet sich z. B. im Dekor des Tonnengewölbes des rechten Arkosoliums von Kammer F in der Katakombe unter der Via Latina; siehe dazu die Abbildung bei: Antonio Ferrua, *Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina*, Stuttgart 1991, S. 103 Abb. 91.

⁴⁶⁷⁴ Siehe dazu u. a. eine Abbildung mit einer Darstellung des jungen Hirten im Tondo des Gewölbes von Kammer M in der Katakombe unter der Via Latina bei: Antonio Ferrua, *Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina*, Stuttgart 1991, S. 124 Abb. 122.

in ihren einzelnen Rasterformen versehen.⁴⁶⁷⁵ In jedem der angeführten Fälle gilt, dass die Figuren, die jeweils mit den Beinen nach außen bzw. nach unten ausgerichtet sind und meist den zentralen Bereich des Feldes bedecken, in der Regel selbst nicht spiegelsymmetrisch aufgebaut sind und daher die vorhandenen symmetrischen Valenzen der umgebenden Rasterform herabsetzen. Gleichzeitig werden die Figuren jedoch durch die noch vorhandenen symmetrischen Strukturen der einzelnen Rasterformen in ihrer Position gehalten, zumal wenn sich die umgebenden Rasterformen – dies gilt vor allem für die schwebenden Figuren – jeweils in einem gehörigen Abstand zu der eingestellten Figur befinden. Die asymmetrische und weder formal noch farblich miteinander korrespondierende Gestaltung der Figuren, die meist weitgehend frontal ausgerichtet sind und sich nur selten zu lockeren Gruppen oder Reihungen zusammenfinden, signalisiert dem Betrachter bei der Wahrnehmung eines Deckendekors, dass diese Figuren keine rein dekorative Funktion ausüben, zumal sie sich wenig integrativ in Bezug auf die Rasterformen konstituieren. Dieses Phänomen wiederum hält den Betrachter dazu an, die jeweiligen Figuren separat vom rahmenden Rastersystem in der Folge ihres Erscheinens als eine bedeutungstragende Reihung aufzufassen⁴⁶⁷⁶ und als visuelle Sequenz zu lesen.

Bei einer derartigen Betrachtungsweise verschmelzen schließlich die einzelnen abbreviaturhaften Figurendarstellungen zu einer sinngebenden Einheit.⁴⁶⁷⁷ Gleichzeitig können die eventuell vorhandenen Zeitunterschiede, welche die ursprünglichen Ereignisse der stattgefundenen Episoden betreffen, vom Betrachter aufgrund dessen eigener sukzessiver Leseweise gleichsam nachvollzogen werden.⁴⁶⁷⁸

In derartigen Darstellungen werden die heidnischen Figuren zunächst formal unverändert für die christliche Thematik genutzt. Da darüber hinaus nur in die wichtigsten Kompartimente Figuren eingestellt werden, wohingegen die übrigen Kompartimente mit dekorativen Motiven gefüllt werden, von denen sich einige erst allmählich zu christlich konnotierten Motiven entwickeln, lässt sich mitunter schwer entscheiden, ob es sich bei den unter derartigen Dekoren

⁴⁶⁷⁵ Siehe dazu u. a. eine Abbildung der Decke im *cubicolo della velata* in der Priscillakatakomben bei: Vincenzo Ficchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni (ed.), Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften, Darmstadt 2000, S. 97 Abb. 107; siehe dazu auch die Abbildungen der Darstellungen von Moses und zwei Adoranten in der Laibung des Arkosolium d von Saal I in der Katakomben unter der Via Latina bei: Antonio Ferrua, Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina, Stuttgart 1991, S. 120 Abb. 114-116.

⁴⁶⁷⁶ Die – häufig mehrfach – mit Rahmungen versehenen Figuren besitzen meist keine Standlinie, sondern werden aufgrund der axialsymmetrischen Valenzen in ihren Rahmungen gehalten und gleichzeitig von Figuren, die sich in weiteren Rahmungen befinden, separiert. Diese Abtrennung der einzelnen Figur innerhalb eines rasterförmigen Systems verleiht jeder Figur eine besondere Aura. Da jedoch auch in anderen Rasterformen Figuren eingestellt sind, werden die einzelnen Figuren weniger als Bilder, sondern als Teile eines Rebus wahrgenommen und eingeordnet.

⁴⁶⁷⁷ Aufgrund des Abstandes zwischen Figur und Rahmung gewinnt die Figurendarstellung an Bedeutung und separiert sich trotz des dekorativen Umfeldes von diesem.

⁴⁶⁷⁸ Wladimiro Dorigo, Late Roman Painting. A Study of Pictorial Recors 30 BC – AD 500, London 1971, S. 33.

Beigesetzten um Christen oder um Heiden handelt.⁴⁶⁷⁹ Erst im Laufe des dritten Jahrhunderts verliert die Ausstattung – insbesondere in den christlichen Grabbauten⁴⁶⁸⁰ – ihre primär dekorative Orientierung und konzentriert sich bewusst auf Darstellungen von Motiven, die mit dem Jenseitsglauben verbunden sind.⁴⁶⁸¹ Auch die antiken Formen der Figuren, die in die Rasterformen eingestellt werden, verändern sich, inhaltlich, indem sie zunehmend hinsichtlich ihrer Bedeutungsgrößen dargestellt werden, und formal, indem sie, vom Malgrund gelöst, in die Fläche gebreitet werden, und frontal, mit kräftigen Konturen dargestellt werden.⁴⁶⁸² Sowohl das geometrische Gitternetz, welches ungeachtet der zugrundeliegenden architektonischen Struktur die Wand- und Deckenfläche überzieht und nach wie vor aufgrund seiner symmetrischen Valenzen die eingestellten Figuren gleichsam hält, als auch die Figuren selbst scheinen in dieser späten Phase wie eine gemeinsame Hülle den Malgrund abzustreifen. Beide präsentieren sich daher in der Wahrnehmung des Betrachters als die abbreviaturnhaft in ein einheitliches abstraktes Schema gebrachten Bestandteile einer transzendentalen Aussage. Gleichsam dialektisch aufgehoben bewegen sich Ornament und Figur in ein Ordnungssystem hinein, das nicht auf den Gesetzen der realen, sondern auf denen einer idealen Welt beruht.⁴⁶⁸³

⁴⁶⁷⁹ Zu der Herausbildung spezifisch christlicher Motive siehe u. a.: Josef Fink, Beatrix Asamer, *Die römischen Katakomben*, Mainz 1997, S. 64-66.

⁴⁶⁸⁰ Zu den späten Katakombendekoren siehe vor allem: Raffaella Farioli, *Pitture di epoca tarda nelle catacombe romane*, Ravenna 1963; und: John Osborne, *The Roman Catacombs in the Middle Ages*, Papers of the British School at Rome 53, 1985, S. 278-328. Osborne weist in seinem Aufsatz darauf hin, dass einige Katakomben noch bis zum Ende des Mittelalters zugänglich waren, mitunter noch dekoriert wurden und in seltenen Fällen auch noch für Begräbnisse genutzt wurden. Es ist daher davon auszugehen, dass einige Katakombendekore auch den italienischen Malern im Quattrocento und im beginnenden Cinquecento noch zugänglich waren.

⁴⁶⁸¹ Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 352. Unter dem ikonographisch-ikonologischen Aspekt betrachtet, nimmt die inhaltliche Aussage des Dekors von unten nach oben zu, da die Figuren, Zeichen und Symbole, welche in die einzelnen Rasterformen des Gewölbes eingestellt sind, die Transzendenz des christlichen Kosmos zum Ausdruck bringen. Siehe dazu auch: Fabrizio Bisconti, *Die Dekoration der römischen Katakomben*, in: Vincenzo Ficchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni (ed.), *Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*, Darmstadt 2000, S. 88. Abgesehen von den christlichen Symbolen nehmen auch die Porträt-darstellungen der Verstorbenen in den Katakombendekoren zu.

⁴⁶⁸² Eine analoge Lösung der Figuren vom Malgrund lässt sich auch bei den wenigen erhaltenen römischen Fragmenten nachweisen, die großformatige Figuren ohne einen landschaftlichen Kontext zeigen. Dies gilt sowohl für die bereits angeführte Figur der Dea Barberini als auch für die Darstellung der Figuren von Perseus und Andromeda in einer Lünette eines Gebäudes in der Via del Mare in Rom, das sich heute im Antiquarium Comunale befindet; siehe dazu die Abbildung bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 376-377.

⁴⁶⁸³ Dies gilt nicht nur für die menschlichen Figurendarstellungen, sondern auch für die zahlreichen Fächermuster in den Deckendekoren, die aufgrund der locker eingestellten Rosen oder anderer Blüten als Tapetenmuster bezeichnet werden. Die als analog empfundene symmetrische Struktur, die sowohl der Rahmung als auch der Figur innewohnt, führt dazu, dass beide sich ohne direkte Berührung oder eine fiktive architektonische Beziehung aufeinander beziehend in der Schwebe halten können. Diese enge Art der Kombination von Figur und Ornament gewinnt auch in den Codices, welche seit dem vierten Jahrhundert beginnen, die Bücherrollen abzulösen, zunehmend an Bedeutung.

Bibliographie zu Kapitel 7:

- Agnes Allroggen-Bedel, Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei, München 1974.
- Maxwell L. Anderson, The Villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1987-88, S. 16-36.
- Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975.
- Bernhard Andreae, Rekonstruktion des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 71-83.
- Andreas Andreou, *Griechische Wanddekorationen*, [Diss.] Mainz 1988.
- Josef Fink, Beatrix Asamer, *Die römischen Katakomben*, Mainz 1997.
- Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002.
- Larry F. Ball, *The Domus Aurea and the Roman Architectural Revolution*, Cambridge 2003.
- Mariarosaria Barbera, *Antiche stanze: un quartiere di Roma imperiale nella zona di Termini; Museo Nazionale Romano Terme Diocleziano*, Roma, dicembre 1996 – giugno 1997, Mailand 1997, S. 32ff. Taf. I-IV.
- Alix Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985.
- Frederick Perez Bargebuhr, *The Paintings of the New Catacomb of the Via Latina and the Struggle of Christianity against Paganism*, Heidelberg 1991.
- Felice Barnabei, *La villa pompeiana di P. Fannio Sinistore scoperta presso Boscoreale*, Accademia dei Lincei, Rom 1901.
- Kathleen Basford, *The Green Man*, Cambridge 1978.
- Frédéric L. Bastet, Wann fing der vierte Stil an? *Babesch* 39, 1964, S. 149-155.
- Frédéric L. Bastet, *Domus Transitoria, I*, *Babesch* 46, 1971, S. 144-172.
- Frédéric L. Bastet, *Domus Transitoria, II*, *Babesch* 47, 1972, S. 61-87.
- Janetta Rebold Benton, *Influences of Ancient Roman Wall-Painting on Late Thirteenth-Century Italian Painting: A New Interpretation of the Upper Church of S. Francesco in Assisi*, Philadelphia 1981.
- Carlo Bertelli (ed.), *Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Freiburg und Basel 1989.
- Hendrik Gerard Beyen, *Die Pompejanische Wanddekoration. Vom zweiten bis zum vierten Stil*, Den Haag 1938.
- Hendrik Gerard Beyen, *The Wall-Decoration of the cubiculum of the Villa of P. Fannius Synistor near Boscoreale in its Relation to Ancient Stage-painting*, *Mnemosyne* 4. Serie 10, 1957, S. 147-153.
- Verena Bigalke, *Der gelbe Fries der Casa di Livia auf dem Palatin in Rom*, [Diss.] Marburg 1990.
- Fabrizio Bisconti, *Die Dekoration der römischen Katakomben*, in: Vincenzo Ficocchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni (ed.), *Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*, Darmstadt 2000.
- Peter H. von Blanckenhagen, Christine Alexander (ed.), *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz 1990.
- Adolf H. Borbein, *Zur Deutung von Scherwand und Durchblick auf den Wandgemälden des zweiten pompejanischen Stils*, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 61-70.
- Irene Bragantini, Marietta de Vos, *Museo Nazionale Romano II, 1: Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Rom 1982, S. 140-175 Taf. 35-70.
- Hugo Brandenburg, *Zur Deutung der Deckenbilder aus der Trierer Domgrabung*, *Boreas* 8, 1985, S. 143-189.
- Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004.
- Philippe Bruneau et al. (ed.), *Delos. Il sacrée et ville cosmopolite*, Paris 1996.
- Vincent J. Bruno, *The Mariemont Fragments from Boscoreale in Color*, in: Eric M. Moormann (ed.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting*, Amsterdam, 8-12 September 1992, Leiden 1993, S. 223-233.
- Gianfilippo Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983.
- Gianfilippo Carettoni, *Die Wandmalereien im oberen Cubiculum des Augustushauses*, in: René Mathias Hoffer (ed.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Mainz 1988, S. 287ff.
- Domenico Carnardo, Antonio Ferrara (ed.), *Tesori di Stabiae*, Neapel 2004, 127-128.
- Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart [u. a.] 1990.
- John R. Clarke, *The Houses of Roman Italy 100 BC – A.D. 250. Ritual, Space and Decoration*, Berkeley [u. a.] 1991.
- Brian F. Cook, *The Boscoreale Cubiculum: A New Installation*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 22 (Januar) 1966, S. 16-183.
- Nicole Dacos, *la Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*, London 1969.
- Christofer M. Dawson, *Romano-Campanian Mythological Landscape Painting*, 1965.
- Johannes G. Deckers, *Die frühchristliche und byzantinische Kunst*, München 2007.

- Anna Maria Dolciotti, Criptoportico A, in: Maria Rita Sanzi Di Mino (ed.), *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Rom 1998.
- Wladimiro Dorigo, *Late Roman Painting. A Study of Pictorial Records 30 BC – AD 500*, London 1971.
- Klaus-Dieter Dorsch, Hans Reinhard Seeliger, *Römische Katakombenmalereien. Dokumentation von Zustand und Erhaltung 1864-1994*, Münster 2000.
- Heinrich Drerup, *Bildraum und Realraum in der römischen Architektur*, RM 66, 1959, S. 147-174.
- Wolfgang Ehrhardt, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros*, Mainz 1987.
- Uwe Ellerbrock, Sylvia Winkelmann, *Die Parther. Die vergessene Großmacht*, Darmstadt/Mainz 2012.
- Josef Engemann, *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Heidelberg 1967.
- Stella Falzone, *Ornata Aedificia. Pitture parietali dalle case Ostiensi*, Rom 2007.
- Raffaella Farioli, *Pittura di epoca tarda nelle catacombe romane*, Ravenna 1963.
- Ronald W. Ferrier, *The Arts of Persia*, New Haven and London 1989.
- Francisca Ferraudi-Gruénais, *Ubi diutius nobis habitandum est. Die Innendekoration der kaiserzeitlichen Gräber Roms*, Wiesbaden 2001.
- Antonio Ferrua, *Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina*, Stuttgart 1991.
- Kurt Fittschen, *Zum Figurenfries der Villa in Boscoreale*, in: Bernhard Andreae und Helmut Kyrieleis (ed.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, S. 93-100.
- Kurt Fittschen, *Zur Herkunft und Entstehung des 2. Stils – Probleme und Argumente*, in: Paul Zanker (ed.), *Hellenismus in Mittelitalien: Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen: Folge 3, 97*, Göttingen 1976, S. 539-563.
- L. Franchi dell'Orto (ed.), *Ercolano 250 anni di ricerca archeologica*, 1993.
- Alfonso de Franciscis, *Die pompejanischen Wandmalereien von Oplontis*, Recklinghausen 1975.
- Michaela Fuchs, *Aurea Aetas: Ein glückverheissendes Sybillinum im großen Oecus der Villa in Boscoreale*, JdI 113, S. 91.
- Gérald Gassiot-Talabot, *Römische und frühchristliche Malerei*, Lausanne 1966.
- Hendrik Gerard, *Die Pompejanische Wanddekoration. Vom zweiten bis zum vierten Stil*, Den Haag 1960.
- Roman Ghirshman, *Iran. Protoiranier, Meder, Achämeniden*, München 1964.
- Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992.
- Jacqueline Guillaud, Maurice Guillaud, *Frescoes in the Time of Pompeii*, Paris und New York 1990.
- Monika Hinterhöller, *Typologie und stilistische Entwicklung der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei in Rom und Kampanien während des Zweiten und Dritten pompejanischen Stils*, *Römisch historische Mitteilungen* 49, 2007, S. 17ff.
- Irene Iacopi, *La casa di Augusto: le pitture*, Mailand 2007.
- Hetty Joyce, *The Decoration of Walls, Ceilings, and Floors in Italy in the Second and Third Centuries A. D.*, Roma 1981.
- Hans Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch: Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform*, Freiburg 1961.
- Elke Kather, *Hellenistische Wanddekorationen [Diss.]* Marburg 1992.
- J. H. Immo Kirsch, *Villa dei Misteri: Bauaufnahme, Bautechnik, Baugeschichte, [Diss.]* Freiburg 1993.
- Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century*, London 1977.
- Wibke Kolbmann, Heikki Solin, *Architekturwände. Römische Wandmalerei aus einer Stadtvilla bei Stazione Termini in Rom*, Berlin 2005.
- Anne Laidlaw, *The first Style in Pompeii: Painting and Architecture*, Rom 1985.
- Henri Lavagne, *Le nymphée au Polyphème de la Domus Aurea*, *Mefra* 82, 1970, S. 673-721.
- Phyllis Williams Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass 1953.
- Claudia Liedtke, *Rom und Ostia*, in: Wolfgang Hoepfner (ed.), *Geschichte des Wohnens. 5000 v. Chr. - 500 n. Chr. Vorgeschichte, Frühgeschichte, Antike*, Stuttgart 1999, S. 694-699.
- Claudia Liedtke, *Nebenraumdekorationen des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr. in Italien*, [Diss. Berlin 1997] JdI Ergänzungsheft 31, 2003.
- Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991.
- Roger Ling, *Ancient Mosaics*, London 1998.
- Roger Ling, *Stuccowork and Painting in Roman Italy*, Aldershot 1999.
- Amedeo Maiuri, *La Villa dei Misteri*, Rom 1931.
- Hans Erik Mathiesen, *Sculpture in the Parthian Empire. A Study in Chronology. Volume I-II*, Aarhus 1992.
- August Mau, *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin 1882.
- Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo (ed.), *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005.
- Donatella Mazzoleni, *Domus. Pittura e architettura d'illusione nella casa romana*, San Giovanni Lupatoto 2004.
- Harald Mielsch, *Römische Stuckreliefs, [Diss. 1969 Heidelberg]*, Heidelberg 1975.

- Harald Mielsch, Römische Wandmalerei, Darmstadt 2001.
- Eric M. Moormann, L. F. J. Swinkels, Lozenges in perspective, in: Alix Barbet, La peinture murale romaine dans les provinces de l'Empire journées d'étude de Paris 23-25 septembre 1982, Oxford, S. 239-262.
- Frank G. J. M. Müller, The Wall Paintings from the Oecus of the Villa of Publius Fannius Synistor in Boscoreale, Amsterdam 1994.
- Alessandro Naso, Architetture dipinte. Decorazioni parietali non figurate nelle tombe a camera dell'Etruria meridionale (VII-V sec. a. C.), Rom 1996.
- Vincenzo Ficocchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni (ed.), Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften, Darmstadt 2000.
- John Osborne, The Roman Catacombs in the Middle Ages, Papers of the British School at Rome 53, 1985, S. 278-328.
- Pagenstecher, Nekropolis 1919, S.170ff.
- Umberto Pappalardo, Der dritte Stil, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart [u. a.] 1990.
- Wilhelm J. Th. Peters, Landscape in Romano-Campanian Mural Painting, Assen 1963.
- Wilhelm J. Th. Peters, Die Landschaftsbilder in den Wand- und Deckenmalereien der Domus Aurea, Babesch 57, 1982, S.59ff.
- Wilhelm J. Th. Peters, Die Landschaft in der Wandmalerei Kampaniens, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 249-262.
- Wilhelm J. Th. Peters, Paul G. P. Meyboom, Decorazione ed ambiente nella Domus aurea di Nerone, in: Eric M. Moormann (ed.), Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting. Amsterdam, 8-12 September 1992, Leiden 1993, S. 59-63.
- Michael Pfrommer, Göttliche Fürsten in Boscoreale: der Festsaal in der Villa des P. Fannius Synistor, TrWPr 12, 1992.
- Winfried Prehn, Bild und Raumkontext: Zu einigen Darstellungen des Narziß in der römisch-kampanischen Wandmalerei, in: Eric M. Moormann (ed.), Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting. Amsterdam, 8-12 September 1992, Leiden 1993, S. 174-178.
- Wulf Raack, Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bilderschemen, Stuttgart 1992.
- Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985].
- Michail Rostovzeff, JHS 39, 1919, S. 144ff.
- Gisela Salies, Untersuchungen zu den geometrischen Gliederungsschemata römischer Mosaiken, [Diss. Bonn 1972], Bonn 1974.
- Maria Rita Sanzi Di Mino, La Villa della Farnesina, in: Adriano La Regina, Palazzo Massimo alle Terme, Rom 1998, S. 215-235.
- Gilles Sauron, La Grande Fresque de la Villa des Mystères à Pompéi, Paris 1998.
- Karl Schefold, Pompejanische Malerei: Sinn und Ideengeschichte, Basel 1952.
- Karl Schefold, Vergessenes Pompeji, München 1962.
- Karl Schefold, Der zweite Stil als Zeugnis alexandrinischer Architektur, in: Bernhard Andreae, Helmut Kyrieleis, Neu Forschungen in Pompeji, Recklinghausen 1975, S. 53-59.
- Bernhard Schmalz, Der 2. Pompejanische Stil – Zur Eigenart einer Dekorationsweise und zum Verständnis einer Entwicklungsstufe, Gymnasium 96, 1989, S. 217-238.
- Elisabetta Segala, Ida Sciortino, Domus Aurea, Rom 1999.
- Erika Simon, Die Fürstenbilder von Boscoreale : ein Beitrag zur hellenistischen Wandmalerei, Baden-Baden 1958.
- Erika Simon, Die konstantinischen Deckengemälde in Trier, Mainz 1986.
- Volker Michael Strocka, Der zweite Stil, in: Giuseppina Cerulli Irelli et al. (ed.), Pompejanische Wandmalerei, Stuttgart [u. a.] 1990, S. 213-222.
- Maria Antonietta Tomei, die Residenz des ersten Kaisers – Der Palatin in augusteischer Zeit, in: Ulrike Wulf, Nathalie André (ed.), Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom: das Zentrum der römischen Welt und seine Bauten, Mainz 2004, S. 6-17.
- William Tronzo, The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting, Pennsylvania and London 1986.
- Rolf A. Tybout, Malerei und Raumfunktion im zweiten Stil, in: Eric M. Moormann (ed.), Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting. Amsterdam, 8-12 September 1992, Leiden 1993, S. 38-50.
- Rolf A. Tybout, Aedificorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, Amsterdam 1989.
- Loretta Vandi, La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento, [Diss. Lausanne] Wien 2002.
- Marietta de Vos et al. (ed.), A Painted Oecus from Settefinestre (Tuscany): Excavation, Conservation and Analysis, in: Joan Liversidge (ed.), Roman Wall Painting of the Western Empire. British Archaeological Reports: International Series 140, Oxford 1982.

- Andrew Wallace-Hadrill, The Villa as Cultural Symbol, in: Alfred Frazer (ed.), The Roman Villa. Villa Urbana. Symposium on Classical Architecture held at the University of Pennsylvania, Philadelphia, April 21-22 1990, Philadelphia 1998, S. 43-53.
- Fritz Weege, Das goldene Haus Neros, JdI 28, 1913, S. 1-118.
- Max Wegner, Blattmasken, in FS Adolph Goldschmidt zum 70. Geburtstag, Berlin 1935, S. 43-50.
- Burkhardt Wesenberg, Zur asymmetrischen Perspektive des zweiten pompejanischen Stils, MarWPr 1968, Marburg 1969, S. 102-109.
- Ruth Westgate, *Pavimenta atque emblemata vermiculata*: Regional Styles in Hellenistic Mosaic and the First Mosaics at Pompeii, AJA 104, 2000, S. 255-275.
- Josef Wiesehöfer, Das frühe Persien. Geschichte eines antiken Weltreiches, München 1999.
- Fritz Wirth, Römische Wandmalerei. Vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts, Berlin 1934.
- Ulrike Wulf, Nathalie André (ed.), Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom: das Zentrum der römischen Welt und seine Bauten, Mainz 2004.
- Norbert Zimmermann, Beginn und Ende der Katakomben. Die Gesellschaft des spätantiken Rom im Spiegel ihrer Katakomben, in: Franz Alto Bauer, Norbert Zimmermann (ed.), Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter, Mainz 2001, S. 117-127.

**Ornament und Figur:
Eine Untersuchung zur Struktur dieser Beziehung**

Teil 3:

**Die Kontinuität der antiken strukturellen Beziehung
zwischen Ornament und Figur
in den frühchristlichen und byzantinischen Kirchendekoren
und die bewusste Rezeption antiker Strukturen
in den italienischen Renaissance-Dekoren
bis hin zu den römischen Loggiendekoren Raffaels**

Inhaltsverzeichnis von Teil 3

8.	Die Beziehung zwischen Ornament und Figur in den frühchristlichen sowie in den früh- und hochmittelalterlichen freskierten oder mosaizierten römischen Kirchendekoren bis hin zu den freskierten Kirchendekoren Giottos und seiner Nachfolger	1101
8.1.	Trotz inhaltlichem Paradigmenwechsel formale und strukturelle Konstanz? Das Phänomen der Kontinuität in der strukturellen Relation zwischen Ornament und Figur in den frühchristlichen und mittelalterlichen römischen Kirchendekoren	1101
8.2.	Das Fortbestehen spätantiker Dekorstrukturen sowie die Übernahme einiger struktureller Merkmale der antiken Wandmalerei in die freskierten und mosaizierten Dekore frühchristlicher römischen Kirche	1116
8.2.1.	Das Fortbestehen der Strukturen antiker Deckenmosaiken in den frühchristlichen Kirchendekoren	1118
8.2.2.	Die Übernahme antiker Formen in den Figurendarstellungen bei einer teilweisen Veränderung der Kontextuierung in die frühchristlichen Wand- und Deckendekore von Sakralbauten	1127
8.2.3.	Die Übernahme des antiken ornamentalen Moduls der Akanthusranke in die frühchristlichen sakralen Wand- und Deckendekore	1131
8.3.	Zwischen Rekurs auf frühchristliche römische Dekore und der Übernahme byzantinischer dekorativer Kriterien: die Apsisdekore der römischen Kirchen im 6. bis 9. Jahrhundert	1178
8.3.1.	Das unter Papst Felix (526-530) entstandene Apsismosaik in SS. Cosma e Damiano	1178
8.3.2.	Das um 640 n. Chr. entstandene musivische Dekor in der Kapelle des Heiligen Venantius im Baptisterium von San Giovanni in Laterano	1181
8.3.3.	Die konsequente Reduktion der ornamentalen Elemente und die Ausbildung streng hierarchisch strukturierter Figurengruppen in den römischen Kirchendekoren der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts und im gesamten 8. Jahrhundert	1186
8.3.4.	Die römischen Apsisdekore des frühen 9. Jahrhunderts	1191
8.4.	Eine erneute Begegnung mit den byzantinischen Stilprinzipien: Die Wiedereinführung der musivischen Kunst in Italien im 11. Jahrhundert	1204
8.4.1.	Das Dekor am Portal von Santa Maria in Grottaferrata aus dem 11. Jahrhundert	1205
8.5.	Die Ausbildung romanischer Stilelemente im freskierten Dekor der Unterkirche von San Clemente in Rom	1207
8.5.1.	Die Wiederbelebung der Akanthusranke im freskierten Dekor in der Unterkirche von San Clemente (ca.1100 n. Chr.)	1208
8.6.	Eine Wiederbesinnung auf frühchristliche Dekorationsformen in Verbindung mit byzantinischen Stilprinzipien: die stadtrömischen musivischen Apsisdekore des 12. Jahrhunderts	1211
8.6.1.	Das im Jahr 1127 fertiggestellte Apsisdekor von San Clemente	1212
8.6.2.	Das Apsisdekor in Santa Maria in Trastevere (1140)	1221

8.7.	Der Beginn einer Synthese zwischen geometrischen und naturalistischen vegetabilen Formen und die dadurch erleichterte Erweiterung der zentralen Figurengruppe: Die römischen Kirchendekore am Übergang vom Duecento zum Trecento	1224
8.7.1.	Das Apsisdekor in Santa Maria Maggiore (1290-1325)	1225
8.7.2.	Das Dekor der Cappella Sancta Sanctorum (1278/79)	1234
8.7.3.	Zusammenfassung der stilistischen Tendenzen in den stadtrömischen Dekoren im letzten Viertel des Duecento und in der Zeit um 1300	1238
8.8.	Das Dekor der Cappella Scrovegni in Padua	1240
8.8.1.	Die architektonische und dekorative Struktur der Kapelle	1240
8.8.2.	Das Dekor der Nordwand	1242
8.8.3.	Das Dekor der Gurtbögen	1245
8.8.4.	Das Dekor der Südwand	1246
8.8.5.	Die Beziehungen zwischen dem ornamentalen und figural darstellenden Dekor	1247
8.8.6.	Zusammenfassung	1251
8.9.	Die Rezeption von gottesken Dekorationsprinzipien in den florentinischen Dekoren des späteren Trecento und des frühen Quattrocento	1254
8.9.1.	Das Vorbild: das späte Giottodekor in der Cappella Bardi in Santa Croce	1255
8.9.2.	Die Dekore der Giotto-Nachfolger	1258
8.9.3.	Zusammenfassung der dekorativen Prinzipien der florentinischen Dekore des Trecento	1270
8.9.4.	Die Dekore im frühen Quattrocento	1272
	<i>Bibliographie zu Kapitel 8</i>	1281
9.	Eine neue Form der Annäherung zwischen Ornament und Figur: die Wiederentdeckung antiker Dekorationssysteme in der Domus Aurea und ihre Rezeption in den Dekoren des späten Quattrocento sowie die Um- und Weiterbildung von Grotteskensystemen und deren Einbindung in geometrische Stuckierungen aufgrund der ebenfalls wiederentdeckten antiken Stuckzusammensetzung in den Wand- und Deckendekoren des frühen Cinquecento	1285
9.1.	Domenico Ghirlandaio (1449-1494): Der Übergang von den vegetabilen Kandelaberstäben des frühen und mittleren Quattrocento zu einfachen Kandelabergrottesken auf Grund der Einbindung antiker Grotteskenmotive in sakrale Wand- und Deckendekore toskanischer Kapellen und in profane Raumdekore im florentinischen und römischen Raum	1297
9.1.1.	Die Santa-Fina-Kapelle der Kollegiatskirche in San Gimignano (1475)	1297
9.1.2.	Das Lünettendekor der Bibliotheca Latina im Vatikan (1475-1476)	1299
9.1.3.	Das flankierende Dekor und das Dekor innerhalb der figuralen Darstellungen der Geburt Mariens in der Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella (1486-1490)	1300
9.2.	Bernardino di Betti di Biagio, genannt Pinturicchio (1454-1513): Die Rezeption antiker Kandelabergrottesken sowie die Rezeption flächendeckender Grotteskensysteme im Kontext sakraler und profaner Deckendekore	1306
9.2.1.	Das im Auftrag von Kardinal Domenico della Rovere entstandene Dekor (ca.1479) in der Cappella di San Girolamo in Santa Maria del Popolo	1307
9.2.2.	Das Dekor der Cappella di Sant'Agostino in Santa Maria del Popolo im Auftrag von Basso della Rovere(1484-1492)	1316

9.2.3. Die Decke der San Lorenzo geweihten Cappella Ponziani für Giovan Battista Ponziani in Santa Cecilia in Trastevere (1485-1490)	1321
9.2.4. Das von Niccolò di Ricomanno genannt Manno Bufalini in Auftrag gegebene Dekor in der dem heiligen Bernhard geweihten Cappella Bufalini in Santa Maria Aracoeli in Rom (1484-1486)	1323
9.3. Die Einheit von architektonischer und dekorativer Struktur: Das Dekor von Filippino Lippi (1457-1504) in der Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva (1488-1492)	1332
9.3.1. Die Architektur und die dekorative Struktur der Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva	1332
9.3.2. Das Dekor der Cappella Carafa	1334
9.4. Integration von ornamentaler und farblicher Vielfalt auf Grund geometrischer und architektonischer Strukturen: das von Troilo Baglioni – seit 1501 Bischof von Perugia – in Auftrag gegebene Dekor der Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore in Spello (1500-1501)	1356
9.4.1. Das Dekor der Rahmung des Bildfeldes mit der Verkündigung sowie die dekorativen Systeme innerhalb dieses Bildfeldes	1357
9.4.2. Die ornamentalen Dekore auf den gemalten Architekturen innerhalb des Bildfeldes	1365
9.4.3. Fazit der Analyse des Wanddekors auf der Seite mit der Darstellung der Verkündigung	1368
9.4.4. Das Gewölbedekor	1371
9.5. Pietro Vanucci genannt il Perugino (1445/48-1523): Flächendeckende Grotteskendekore als rahmende Strukturen von Medaillons mit antikisierenden Darstellungen im Deckendekor der sala dell'Udienza (1497-1500)	1377
9.5.1. Die architektonische und dekorative Ausstattung des Raumes	1377
9.5.2. Die großformatigen Figuren in den Bildfeldern	1378
9.5.3. Das Dekor der rahmenden Pilasterspiegel	1381
9.5.4. Die Dekore auf den Pilasterspiegeln der gemalten Architekturen in den großformatigen Bildfeldern	1382
9.5.5. Die strukturelle Funktion der Kandelabergrottesken	1383
9.5.6. Das Deckendekor	1384
9.6. Die Deformierung antiker grottesker Motive und ihr Einsatz in antikisierenden Grotteskendekoren, die in Bezug auf die symmetrische Valenz systematisiert wurden: Luca Signorelli (1450-1523)	1403
9.6.1. Der Freskenzyklus in der Cappella Nova im Dom von Orvieto (1499-1503)	1404
9.7. Die zweite Phase der Antikenrezeption: An die Stelle der Einbindung grottesker Motive und Strukturen in Dekorsysteme des Quattrocento tritt das Konzept einer weitgehend antiken Dekorstruktur kombiniert mit Darstellungen zeitgenössischer Ereignisse: Pinturicchio in der Libreria Piccolomini	1418
9.7.1. Die Architektur und die Ausstattung des Raumes	1419
9.7.2. Die dekorative Struktur der Libreria Piccolomini oberhalb der Holztäfelung	1420
9.7.3. Das Dekor der Wände	1423

9.7.4. Das Gewölbe	1440
9.7.5. Das zentrale Deckenfeld	1454
9.7.6. Die Rolle der Farbgestaltung in den ornamentalen Zonen des Dekors	1463
9.8. Die Erfindung neuer grottesker Motive in ungewöhnlichen Farbkombinationen und ihre Einbettung in konventionelle antikisierende Grotteskendekore: Sodoma (1477-1549)	1471
9.8.1. Sant'Anna in Camprena (1503-1504)	1471
9.8.2. Der Freskenzyklus im Kreuzgang des Benediktinerklosters in Monte Oliveto Maggiore (1505-1508)	1485
9.8.3. Die Decke der Stanza della Segnatura im nördlichen Flügel des Vatikans	1500
9.9. Die Rezeption innovativer zeitgenössischer Dekorsysteme und deren Integration in ein streng dekoratives Schema, kombiniert aus geometrischen Systemen, flächendeckend orientalisierten Ornamenten und Grottesken mit antikisierenden Komponenten: Das Dekor des Chorgewölbes (1509-1510) in Santa Maria del Popolo, das letzte Wanddekor von Pinturicchio und seiner Werkstatt	1509
9.9.1. Die Struktur des Deckendekors	1509
9.9.2. Die Figurendarstellungen	1511
9.9.3. Vergleich der geometrischen Struktur des Deckendekors im Chorgewölbe von Santa Maria del Popolo mit der geometrischen Struktur im Deckendekor der Stanza della Segnatura	1511
9.9.4. Die vier Ädikulen mit den vier lateinischen Kirchenvätern in den vier Gewölbezwicken	1513
9.9.5. Die äußere dekorative Rahmung der Deckenzone und das Dekor im Hintergrund der vier Ädikulen	1514
9.9.6. Die symmetrischen Strukturen der rein ornamentalen Dekore und ihre Bedeutung für die figuralen Darstellungen	1515
9.9.7. Einordnung und Vergleich des Deckendekors des Chorgewölbes von Santa Maria del Popolo mit den bereits analysierten Deckendekoren und dem zeitgleich entstandenen Deckenfresko der Sistina von Michelangelo	1516
9.10. Fazit	1519
<i>Bibliographie zu Kapitel 9</i>	1522
10. Die Entstehung der Raffaelleske , eines – auf Grund der Einbindung naturalistischer Motive in antikisierende Grotteskendekore – modifizierten Grotteskensystems, und die mit dieser Erweiterung der dekorativen Systeme einhergehende Entwicklung hin zu Raumdekoren, die in der Lage sind, mit Hilfe formal und ikonographisch kontextfähiger Elemente sowie korrespondierender symmetrischer Strukturen in eine engere Beziehung zu ihrer räumlichen Umgebung zu treten	1526
10.1. Die ersten römischen Grotteskendekore Raffaels in den Stanzen	1529
10.1.1. Das Wanddekor in der Stanza della Segnatura: die Wiederaufnahme dekorativer Farbkombinationen in den Kandelabergrottesken	1529
10.1.2. Die Deckendekore in der Stanza di Eliodoro und in der Stanza dell'Incendio	1531

10.2.	Die römischen Loggiendekore Raffaels und seiner Werkstatt	1540
10.2.1.	Das antikisierende Grotteskendekor der Loggetta des Cardinal Bibbiena im Vatikan, eine Wiederbelebung antiker Grotteskendekore, zum einen aufgrund einer sorgfältigen Rezeption der noch vorhandenen antiken Vorbilder und zum anderen auf Grund einer Rekonstruktion antiker Räume und ihrer Dekore durch das Heranziehen antiker Texte [insbesondere durch das Heranziehen der Villenbriefe von Plinius d. Jüngeren	1541
10.2.2.	Die Erweiterung des eigentlichen Raumes auf Grund der Einbeziehung des Gartens und der Gartenskulpturen in das Dekor: Die Gewölbedekoration der <i>Loggia di Amore e Psiche</i> in der Villa Farnesina	1562
10.2.3.	Der Beginn der Monumentalisierung von grottesken Stilelementen in der Raffaelleske – eine Vergrößerung der narrativen Bildfelder, die Zunahme des Illusionismus sowohl in den Girlanden des Wanddekors als auch in den vorgetäuschten Architekturen des Deckendekors sowie die rahmende und zugleich nivellierende Funktion stuckierter Rastersysteme – im Dekor des mittleren Vatikanischen Loggiengeschosses (1518-1519), der <i>heitersten Halle der Welt</i>	1590
10.3.	Die Eroberung eines neuen Raumes auf Grund der Einbeziehung der landschaftlichen Umgebung in die architektonische Gestaltung und in das Dekor: Raffael als Architekt und Dekorateur in der Gartenloggia der Villa Madama	1623
10.3.1.	Die Baugeschichte der Villenanlage	1624
10.3.2.	Die architektonische Gestaltung der Villenanlage	1626
10.3.3.	Die Gartenanloggia der Villa Madama, die sogenannte <i>loggia di Raffaello</i> Jochen	1630
10.3.4.	Weiterführung und Modifikation der Raffaelleske nach dem Tode Raffaels durch einzelne Mitglieder aus Raffaels Werkstatt: das Dekor der <i>grande sala</i> in der Villa Madama	1687
10.4.	Epilog: die Bedeutung der Raffaelleske für die Dekore des Seicento und Settecento	1717
	<i>Bibliographie zu Kapitel 10</i>	1726
11.	Zusammenfassung	1729
11.1.	Ägyptische Wand- und Deckendekore	1729
11.2.	Altorientalische Wand- und Deckendekore	1732
11.3.	Die Dekorentwicklung im ägäischen Bereich	1733
11.4.	Die Beziehung zwischen Ornament und Figur in den Dekoren der griechischen Vasen	1736
11.5.	Die Beziehung zwischen Ornament und Figur in der römischen Wandmalerei	1738
11.6.	Die Beziehung zwischen Ornament und Figur in den nachantiken Dekoren bis hin zu den Raffael-Dekorationen	1739

8. Die Beziehung zwischen Ornament und Figur in den frühchristlichen sowie in den früh- und hochmittelalterlichen freskierten oder mosaizierten römischen Kirchendekoren bis zu den freskierten Kirchendekoren Giotto und seiner Nachfolger

8.1. Trotz inhaltlichem Paradigmenwechsel formale und strukturelle Konstanz?

Das Phänomen der Kontinuität in der strukturellen Relation zwischen Ornament und Figur in den frühchristlichen und mittelalterlichen römischen Kirchendekoren

Nachdem im ersten Teil der Untersuchung die grundlegenden symmetrischen Strukturen der ornamentalen Systeme in Dekoren der bronzezeitlichen Hochkulturen des östlichen Mittelmeers und die Bedeutung analoger symmetrischer Strukturen bei der Ausbildung von Figurdarstellungen herausgearbeitet und im zweiten Teil die Interaktion zwischen symmetrisch analogen ornamentalen Modulen und Figuren in den Dekoren der griechisch-römischen Antike dargelegt wurde, soll am Beginn des dritten Teils, der sich mit der Frage nach der Übernahme bzw. mit der Frage nach dem Weiterleben dieser Beziehung in den postantiken und mittelalterlichen Dekoren, insbesondere jedoch mit der Untersuchung über die Art der Rezeption dieser Beziehung in den römischen Renaissance-Dekoren beschäftigt, zunächst der Frage nachgegangen werden, ob die grundlegenden Strukturprinzipien, die sich in den profanen freskierten Dekoren des vierten Stils, insbesondere in den freskierten und stuckierten Dekoren der Domus Aurea, herausgebildet haben und die in den profanen und sepulkralen Dekoren der mittleren und späten römischen Kaiserzeit weitgehend ihre Gültigkeit behielten, trotz veränderter Inhalte in den Darstellungen auch Eingang in die freskierten Dekore der frühchristlichen Kirchen im weströmischen Reichsgebiet gefunden haben. In Hinblick darauf, dass der Schwerpunkt des dritten Teils dieser Untersuchung auf der Analyse römischer Renaissance-dekore liegt, kommt der Erfassung der frühchristlichen Kirchendekore im stadtrömischen Gebiet besondere Relevanz zu.

8.1.1. Die Denkmäler

Bei einer derartig eng gefassten Gruppe von Monumenten tritt jedoch in dem zu untersuchenden Zeitraum die grundlegende Schwierigkeit auf, dass sich unter den noch erhaltenen frühen Kirchendekoren in dem abgesteckten Bereich – dies gilt insbesondere auch für die Dekore der römischen Kirchen – nur wenige aus der frühchristlichen Phase befinden, die freskiert sind. Daher muss zur Erfassung struktureller Merkmale auch auf die noch zahlreicher vorhandenen Mosaiken zurückgegriffen werden, die seit dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert bereits in bestimmten paganen Dekorkontexten nicht nur in traditioneller Weise als Fußbodendekor,

sondern auch vermehrt als Wand- und Deckendekor eingesetzt werden.⁴⁶⁸⁴ Vorrangig bleibt dabei in Hinblick auf die Möglichkeit, dass diese Dekore auch denjenigen Malern des Quattrocento und des frühen Cinquecento bekannt sein konnten, die in Rom einige der Dekore der Domus Aurea wiederentdeckten, die Erfassung der frühchristlichen römischen Kirchendekore.⁴⁶⁸⁵ Untersucht werden sollen in erster Linie Apsidendekore, zum einen weil das Apsisdekor in den stadtrömischen frühchristlichen Kirchen das Zentrum des Kirchendekors darstellt und stets sowohl einen Dekorbereich mit großformatigen Figurendarstellungen als auch einen oder mehrere Dekorbereiche mit ornamentalen Modulen enthält, zum anderen weil die Apsidenprogramme zu den bei weitem am besten erhaltenen Dekorationsbereichen in den frühchristlichen und mittelalterlichen Kirchen gehören.⁴⁶⁸⁶

Die musivischen Dekorationssysteme werden in Kirchenräumen angebracht, denen zwei sehr unterschiedliche architektonische Typen zugrunde liegen. Nachdem sich bereits im dritten nachchristlichen Jahrhundert die Idee der Sakralisierung des christlichen Kultbaues⁴⁶⁸⁷ durchgesetzt hat, kommt es nach dem Mailänder Toleranzedikt von 313 n. Chr. durch die Stiftungen Kaiser Konstantins (272-337) in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts zu zahlreichen Kirchengründungen in den westlichen und östlichen Reichsteilen.⁴⁶⁸⁸ Bei den Bauten für Gemeindegkirchen greift man meist nicht auf den architektonischen Typus des antiken Kultbaus, den

⁴⁶⁸⁴ Siehe dazu vor allem: Roger Ling, *Ancient Mosaics*, London 1998, S. 101f.; und: Klaus Werner, *Polychrome Mosaikpavimente und Emblemata aus Rom und Umgebung* [Diss. Würzburg], Würzburg 1994; zu den Mosaiken in den römischen Kirchen siehe vor allem: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom. Vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967; und: Joseph Wilpert, Walter N. Schumacher (ed.), *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert*, Freiburg 1976 [1916].

⁴⁶⁸⁵ Zumal die römischen Kirchendekore in diesem Zeitraum sich auch dadurch auszeichnen, dass sie sich zum Teil sowohl ikonographisch als auch stilistisch von den etwa zeitgleich entstandenen byzantinischen Dekoren unterscheiden und einen lokalen Stil entwickeln; siehe dazu auch: André Grabar, *Byzantine Painting*, London 1970, S. 12, 15.

⁴⁶⁸⁶ Eine Ausnahme in Rom stellt lediglich das musivische Wanddekor in Santa Maria Maggiore dar. Die um 1500 noch erhaltenen Dekore wurden von einigen Malern des Raffaelkreises vermutlich auch gesehen, bevor sie selbst Entwürfe für die wiederbelebte mosaische Technik zeichneten. Dies gilt für Peruzzi, der die unterirdische, der Heiligen Helena Kapelle in Santa Croce in Jerusalem mosaizierte ebenso wie für Raffael und seinen Entwurf für die Kuppel der Cappella Chigi; siehe dazu vor allem: Carlo Bertelli (ed.), *Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Freiburg und Basel 1989, S. 230, S. 246f. Ebenfalls auf frühchristliche Mosaiken rekurrieren die Brüder Domenico und Davide Ghirlandaio in dem Mosaik mit der 1491 fertiggestellten Darstellung der Verkündigung an Maria an der Porta della Mandorla an der Nordseite des Florentiner Domes; siehe dazu die Abbildung bei: Carlo Bertelli (ed.), *Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Freiburg und Basel 1989, S. 244.

⁴⁶⁸⁷ Ursprünglich benötigt die christliche Gemeinde keinen eigenen sakralen Kultraum, da die Ecclesia sich genau dort befindet, wo die Gemeinde sich versammelt, sodass eine Hauskapelle vollkommen hinreichend ist: Irmgard Hutter, *Frühchristliche und byzantinische Kunst*, Stuttgart und Zürich 1991, S. 8. Zum Kontext von römischer und frühchristlicher Architektur siehe vor allem: John Byran Ward-Perkins, *Studies in Roman and Early Christian Architecture*, London 1994; und: Neil Christie, *From Constantine to Charlemagne. An Archeology of Italy AD 300-800*, Aldershot 2006.

⁴⁶⁸⁸ Siehe dazu vor allem: Kay Ehling, Gregor Weber (ed.), *Konstantin der Große. Zwischen Sol und Christus*, Darmstadt/Mainz 2011.

Tempel, zurück, sondern auf den architektonischen Typus des antiken Markt- und Versammlungsraumes, die Basilika, welche einer großen Gemeinde genügend Platz für ihre Versammlungen bietet. Wichtige Vorbilder für diesen dreischiffigen Kirchenbau mit erhöhtem befenstertem Mittelschiff werden die 313 n. Chr. gestiftete Basilika San Giovanni in Laterano sowie die 324 n. Chr. über dem Märtyrergrab des Apostel Petrus errichtete Basilika von Alt-Sankt-Peter.⁴⁶⁸⁹ Insbesondere für Baptisterien, Mausoleen, aber auch für Märtyrerkirchen gewinnt ein weiterer antiker Bautypus, der Zentralbau, der in der heidnischen Antike für Heroen, Grabmäler, Thermensäle u. Ä. eingesetzt wurde, in der Form des Rund-, Kreuz- oder Achteckbaus an Bedeutung.⁴⁶⁹⁰

Beide Bautypen zeichnen sich durch eine durchgehende Befensterung und damit auch durch eine konsequente Lichtführung aus.⁴⁶⁹¹ Dies beeinflusst wiederum die dekorative Gestaltung der Kirchenräume, zum einen hinsichtlich der angewandten Techniken, bei denen man aufgrund der Leuchtkraft zunehmend die Gattung des Mosaiks bevorzugt, zum anderen hinsichtlich der verwendeten dekorativen Schemata, bei denen man die traditionelle Einteilung der horizontalen und vertikalen Dekorzon, die sich in der pompejanischen Wandmalerei am Übergang vom zweiten zum ersten vorchristlichen Jahrhundert ausgebildet haben, verändert. So wird die Sockelzone erhöht, um nicht nur dekorative, sondern auch inhaltlich bedeutsame Elemente auf Fensterhöhe anbringen zu können. Sicherlich lässt sich dies aus dem Wunsch heraus begründen, dem Betrachter eine bessere Sicht zu ermöglichen. Doch es ist darüber hinaus auch ein Hinweis darauf, dass die architektonischen Strukturen des Innenraums zunehmend auch für die dekorative Gestaltung an Gewicht gewinnen, während gleichzeitig die Strukturierungen des Außenraumes an Bedeutung verlieren.⁴⁶⁹² Unter dem Aspekt der Wahrnehmung betrachtet, unterstützen sowohl die hoch angebrachten Fenster als auch die musivische Technik eine Fernsicht des Betrachters und ermöglichen dadurch eine Konzentration des Dekors auf den oberen Wandbereich und die Decke. Doch ebenso wenig wie man bei den Kirchenbauten neue Bautypen entwickelt, sondern auf herkömmliche Typen

⁴⁶⁸⁹ Irmgard Hutter, *Frühchristliche und byzantinische Kunst*, Stuttgart und Zürich 1991, S. 14.

⁴⁶⁹⁰ Irmgard Hutter, *Frühchristliche und byzantinische Kunst*, Stuttgart und Zürich 1991, S. 15. Insbesondere das Mausoleum Hadrians, die spätere Engelsburg, wird als Vorbild für den christlichen Zentralbau angesehen; siehe dazu auch: Étienne Coche de la Ferté, *Byzantinische Kunst*, Freiburg u. a. 1982, S. 27. Häufig findet sich – insbesondere im römischen Bereich – eine Kombination zwischen einer Umgangsbasilika und einem angeschlossenen Mausoleum in Form eines Rundbaus, z. B. in der Kirche SS. Pietro e Marcellino mit dem angebauten Helena-Mausoleum. Siehe dazu vor allem: Antonella Negri, *Santi Martiri Marcellino e Pietro al Laterano*, Rom 1999; siehe dazu auch: Kay Ehling, Gregor Weber (ed.), *Konstantin der Große. Zwischen Sol und Christus*, Darmstadt/Mainz 2011, S. 72-79.

⁴⁶⁹¹ Dies ändert sich in den kleineren Kuppelkirchen der späteren byzantinischen Phasen, die nahezu ohne Fenster gebaut sind; siehe dazu u. a.: Irina Danilowa, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Dresden 1983, S. 20.

⁴⁶⁹² Diese Entwicklung beginnt jedoch nicht erst mit den frühchristlichen Kirchenbauten, sondern lässt sich bereits an paganen Bauten des dritten nachchristlichen Jahrhunderts beobachten: Irmgard Hutter, *Frühchristliche und byzantinische Kunst*, Stuttgart und Zürich 1991, S. 9.

zurückgreift, so stellt auch die Verlagerung des Dekors in den oberen Wand- und Deckenbereich sowie in den Bereich der Apsiden nicht den Ansatz einer neuen Entwicklung, sondern vielmehr die kontinuierliche Fortsetzung dekorativer Schemata dar, deren Anfänge sich auf die Dekorationen des vierten Stils in der Domus Aurea zurückführen lassen.⁴⁶⁹³ Darüber hinaus werden die frühchristlichen Kirchendekore sowohl inhaltlich als auch formal sowie in Bezug auf die verwendeten dekorativen Strukturen zunehmend durch dekorative Prinzipien beeinflusst, die sich in den östlichen Reichsteilen nach der Gründung von Konstantinopel im Jahr 324 n. Chr. ausbilden und durch die byzantinischen Eroberungen im Westreich nach Italien gelangen.⁴⁶⁹⁴ Abgesehen von einer weitergeführten spätantiken Tradition⁴⁶⁹⁵ – dies lässt sich sowohl in Bezug auf die Darstellung von Figuren⁴⁶⁹⁶ als auch auf den Einsatz von ornamentalen Elementen feststellen – findet in den Kirchendekoren von Byzanz⁴⁶⁹⁷ eine erneute Belebung der altorientalischen Ornamentik und damit eine Rückkehr zu einem strengen geometrischen Formenkanon statt. Neben der starken Geometrisierung der verwendeten ornamentalen Elemente, die in ihrer rigiden rektilinearen Gestaltung auch zu einer gewissen Erstarrung der klassischen antiken ornamentalen Module, insbesondere bei einem vegetabilen ornamentalen Modul wie dem Modul der Akanthusranke führt, ist es auch die Kanonisierung der Darstellung von zunächst überwiegend frontal ausgerichteten Figuren, die nach der Beendigung des Ikonoklasmusstreites im Jahr 843 n. Chr. von den ausführenden byzantinischen Kunsthandwerkern gefordert wird, die in den Untersuchungen zu den byzantinischen Kirchendekoren in der Regel als einer der wichtigsten Gründe dafür aufgeführt wird, dass sich in den byzantinischen Kirchendekoren, insbesondere seit dem neunten

⁴⁶⁹³ In den Untersuchungen zur Entwicklung der byzantinischen Kunst wird meist ein anderer Standpunkt vertreten. Zwar wird die formale Kontinuität z. B. bei der Darstellung großformatiger Figuren betont, doch die Entwicklung der dekorativen Strukturen wird quasi als ein – gleichsam zufälliges – Zusammenstellen heterogener dekorativer Elemente aufgefasst; siehe dazu u. a. Demus: Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, New Rochelle 1976 [1953], S. 44ff.

⁴⁶⁹⁴ Zur Geschichte des byzantinischen Reiches in der frühen Phase bis zum Sturz von Kaiserin Irene siehe vor allem: John Julius Norwich, *Byzanz. Der Aufstieg des oströmischen Reiches*, München 1993.

⁴⁶⁹⁵ Wie die Analyse der Figuren in der Wandmalerei der mittleren und späteren Kaiserzeit ergeben hat, gehen auch die spätantiken Figurendarstellungen auf die Vorbilder orientalischer Figurendarstellungen, insbesondere parthischer, zurück. Zu dem Problem des Übergangs allgemein siehe u. a.: Glen Warren Bowersock (ed.), *Late Antiquity: a Guide to the Postclassical World*, Cambridge (u. a.) 1999; und: Glen Warren Bowersock, Peter Brown, Oleg Grabar (ed.), *Interpreting Late Antiquity. Essays on the Postclassical World*, Cambridge 1999.

⁴⁶⁹⁶ Dies betrifft zum einen die griechische Antike, da die Draperien nach wie vor in kontrapostischer Manier angelegt sind, und zum anderen antike orientalische Vorbilder, deren frontal ausgerichtete Figuren bereits seit dem späten ersten nachchristlichen Jahrhundert in die römische Wandmalerei und später auch in die römische Reliefkunst sowie schließlich auch in die Plastik übernommen werden. In den spätantiken freskierten Dekoren schließlich ist die frontale Darstellung zur üblichen Darstellungsform für menschliche Figuren geworden. Zur Übernahme von bestimmten heidnischen Figuren in die frühchristlichen Darstellungen siehe vor allem: Janet Huskinson, *Some Pagan Mythological Figures and Their Significance in Early Christian Art*, *Papers of the British School of Rome* 42, 1974, S. 68-97.

⁴⁶⁹⁷ Zur byzantinischen Kunst allgemein siehe vor allem: Étienne Coche de la Ferté, *Byzantinische Kunst*, Freiburg u. a. 1982; und: Lyn Rodley, *Byzantine Art and Architecture*, Cambridge 1994.

nachchristlichen Jahrhundert, konservative Dekorprinzipien ausbilden, die sich in Bezug auf den Darstellungsmodus von Figuren letztlich immer noch einer Figurentypologie bedienen, die einst in der griechischen Klassik entwickelt wurde⁴⁶⁹⁸ und in der Spätantike aufgrund von aktuellen Vorbildern frontaler orientalischer Figurendarstellungen verstärkt zu einer Schematisierung von Figuren führte.⁴⁶⁹⁹ Dabei greift man nicht nur in Bezug auf die Darstellung von Frontalität in Einzelfiguren auf orientalische (parthische) Vorbilder, sondern auch in Bezug auf die Darstellung von Figurengruppen auf das alte orientalische Prinzip des Figurenfrieses zurück.

In zum Teil schwächerer Ausprägung lässt sich ein Festhalten an traditionellen Dekorstrukturen auch in den Kirchendekoren Italiens, d. h. in Provinzen des früheren Westreiches, feststellen, und zwar geschieht dies umso mehr, je stärker der byzantinische Einfluss auf die jeweilige Region ist.⁴⁷⁰⁰ Aufgrund dieser Entwicklung, die sich nicht nur im ersten nachchristlichen Jahrtausend, sondern bis in die Zeit Giottos nachweisen lässt, wird – abgesehen von wenigen exemplarischen Dekoren – darauf verzichtet, einzelne Kirchendekore in ihrer geschlossenen Form abzuhandeln. Stattdessen wird bei der Untersuchung unterschiedlicher römischer Kirchendekore, die in diesem Zeitraum entstanden sind, lediglich auf bestimmte Strukturen und Darstellungsmodi Bezug genommen, die sich im Vergleich zu früheren Dekoren verändert haben. Lassen sich jedoch keine entsprechenden Beispiele in den Dekoren römischer Kirchenbauten innerhalb des Zeitraumes nachweisen, in dem in anderen Regionen wichtige dekorative Veränderung stattfinden, wird in diesem Fall auf innovative Formen und Strukturen in außerrömischen Kirchendekoren verwiesen. Dies ist insbesondere in der Zeit nach der Reichsteilung von 395 n. Chr. der Fall, als der Kaiser des Westreiches, Honorius (384-423; Kaiser 395-323), zunächst Mailand und im Jahr 404 n. Chr. dann Ravenna aufgrund seiner militärisch wichtigen Lage als Flottenstützpunkt zur westlichen Reichshauptstadt macht und Rom dadurch seine Funktion als Reichshauptstadt verliert.⁴⁷⁰¹ Seit 476 n. Chr. steht das weströmische Reich unter der Herrschaft von unterschiedlichen germanischen Königen, unter denen der seit 493 n. Chr. in Ravenna herrschende Ostgotenkönig Theoderich (454-526) der mächtigste ist. Da Theoderich nicht nur politisch von Byzanz abhängig ist, sondern darüber hinaus auch der oströmischen Kultur gegenüber sehr aufgeschlossen ist, wächst der kulturelle Einfluss von

⁴⁶⁹⁸ Siehe dazu u. a.: Johannes G. Deckers, *Die frühchristliche und byzantinische Kunst*, München 2007, S. 10f. So geben die Gewandfalten stets eine kontrapostische Haltung der Figur an, selbst wenn die Figur selbst – z. B. im Schulterbereich oder bei der Ausrichtung des Kopfes – keine kontrapostische Haltung mehr besitzt.

⁴⁶⁹⁹ Siehe dazu vor allem: Johannes G. Deckers, *Die frühchristliche und byzantinische Kunst*, München 2007, S. 65ff.

⁴⁷⁰⁰ Zur Beziehung zwischen Italien und Byzanz in Bezug auf die Entwicklung der bildenden Kunst in Italien siehe vor allem: André Chastel, *L'Italie et Byzance*, Paris 1999.

⁴⁷⁰¹ Irmgard Hutter, *Frühchristliche und byzantinische Kunst*, Stuttgart und Zürich 1991, S. 7. Doch behält Rom aufgrund der erstarkenden Macht der Päpste weiterhin seine Bedeutung für die abendländische Kultur.

Byzanz im weströmischen Reich während der Zeit seiner Herrschaft. Nach seinem Tod kommt es unter dem oströmischen Kaiser Justinian (482-565) zu einer Rückeroberung von großen Teilen des weströmischen Reiches, und seit 554 gehört auch die Stadt Rom offiziell bis ins achte Jahrhundert hinein zu Byzanz, doch de facto werden die stadtrömischen Ordnungsfunktionen zunehmend von einem erstarkenden Papsttum wahrgenommen. Die unterschiedlichen Grade der politischen Abhängigkeit von Byzanz schlagen sich auch im kulturellen Austausch von Byzanz mit Rom nieder und haben dadurch auch Einfluss auf die Entwicklung der stadtrömischen Kirchendekore.⁴⁷⁰²

Die Frage nach der Kontinuität der antiken Dekorsysteme in den frühchristlichen und den sich zeitlich daran anschließenden Dekorsystemen, die im Zentrum des folgenden Abschnitts steht, führt letztlich auf die Frage nach den strukturellen Fähigkeiten der antiken Dekorsysteme hinsichtlich der Einbindung von Figurendarstellungen zurück. Insbesondere gilt dies in Bezug auf die Kontextuierung von großformatigen Figurendarstellungen, welche in den Dekoren der frühchristlichen Kirchen zum zentralen Gestaltungselement werden und später auch Eingang in die sakralen mittelalterlichen Dekorationsformen finden. Der augenscheinliche Nachweis, dass bestimmte antike Figurendarstellungen als Vorlagen für analoge großformatige Figurendarstellungen in den frühchristlichen Kirchendekoren dienen und dass dieser Vorgang lediglich mit einer inhaltlichen Umdeutung antiker Figurentypen einhergeht⁴⁷⁰³, ermöglicht es, dass sich das Augenmerk der vorliegenden Untersuchung um so mehr auf das Aufdecken einer strukturellen Kontinuität oder einer Diskontinuität in den rein ornamentalen Bestandteilen des Dekors richten kann, denn erst dadurch kann Klarheit darüber gewonnen werden, ob es sich auch in Bezug auf die dekorative Struktur in den frühchristlichen Dekoren um eine Fortsetzung der antiken dekorativen Schemata handelt oder ob in der Beziehung zwischen Ornament und Figur ein radikaler Bruch stattfindet, der sich u. U. auch darin äußern könnte, dass die Relation zwischen Ornament und Figur entweder vollständig verloren geht oder dass zumindest eine derartige Relation in den Dekoren nicht mehr für relevant erachtet wird.

Aufgrund dieses Schwerpunkts, die Funktion der antiken Ornamentik zum einen hinsichtlich der Entwicklung von neuen integrativen Strukturen zwischen Ornament und Figur und zum anderen hinsichtlich des Aspekts der Kontinuität in den bereits entstandenen Beziehungen

⁴⁷⁰² Zur Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter siehe u.a. André Vauchez (ed.), *Roma medievale*, Rom 2001.

⁴⁷⁰³ Dieser Vorgang wird jedoch in der vorliegenden Strukturuntersuchung nur am Rand gestreift; siehe dazu vor allem: Martin Büchsel, *Die Entstehung des Christusporträts. Bildarchäologie statt Bildhypnose*, Mainz 2003; und: Maria Andaloro, *Vom Porträt zur Ikone*, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Regensburg 2002, S. 32ff.; siehe dazu auch: Johannes G. Deckers, *Göttlicher Kaiser und kaiserlicher Gott. Die Imperialisierung des Christentums im Spiegel der Kunst*, in: Franz Alto Bauer, Norbert Zimmermann (ed.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, Mainz 2001, S. 3-16.

zwischen Ornament und Figur untersuchen zu wollen, soll Entwicklungen in der Ornamentik, die nicht zu einer veränderten Beziehung zwischen Ornament und Figur beitragen, nicht nachgegangen werden. Dazu zählen insbesondere bestimmte asymmetrische Ornamente, die in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten aufgrund der sogenannten Völkerwanderungen aus nichtrömischen Gebieten ebenfalls in die frühchristlichen Kirchendekore gelangen⁴⁷⁰⁴ und zu deren Genese und Entwicklung separat noch keine ausführlichen Untersuchungen vorliegen. Lediglich wenn derartige Ornamente eine besondere Bedeutung für eine veränderte Form der Einbindungen von Figuren besitzen, wird in entsprechenden Anmerkungen darauf Bezug genommen.⁴⁷⁰⁵ Analog verfahren wird auch hinsichtlich des Einflusses von islamischer Ornamentik⁴⁷⁰⁶, die seit dem achten nachchristlichen Jahrhundert ebenfalls zu einer Umbildung antiker ornamentaler Motive beiträgt und mitunter auch zur Gestaltung kirchlicher Dekore herangezogen wird. Im Gegensatz zu der Ornamentik aus dem nordischen oder keltischen Kulturkreis verfügt die islamische Ornamentik, die sich seit Mitte des siebten Jahrhunderts in den muslimisch eroberten Gebieten auszubilden beginnt und im Laufe der Jahrhunderte sowohl Einfluss auf die byzantinische als auch auf die süd- und mitteleuropäische Ornamentik nimmt, über orientalische und hellenistische Wurzeln. Dies bedeutet zum einen, dass die islamische Ornamentik in Bezug auf ihre strukturellen Eigenschaften die gleiche strukturelle Basis besitzt, aus der heraus sich auch die Ornamentik der griechisch-römischen Antike entwickelte, nämlich über das strukturelle und formale Repertoire der bronzezeitlichen Hochkulturen des östlichen Mittelmeerraumes, das im zweiten und dritten Kapitel der vorliegenden Untersuchung erörtert wurde und daher nicht noch einmal aufgegriffen werden soll. Zum anderen gelangten in hellenistischer Zeit sowohl ornamentale Motive und Module als auch dekorative Strukturen der griechischen Antike in den vorderasiatischen Raum und wurden dort weiterentwickelt, bevor sie in

⁴⁷⁰⁴ Der Einfluss der nordischen Ornamentik auf die künstlerischen Arbeiten des frühen Mittelalters wird von Panofsky und Pächt unterschiedlich bewertet. Im Gegensatz zu Panofsky, der in der Entwicklung eine Aufeinanderfolge unterschiedlicher Renaissancen sieht, insistiert Pächt auf einem barbarischen Zwischenspiel vor der Romanik, welches die Renaissancen zerstörte und zurückstieß; zu dieser Auseinandersetzung siehe auch: Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002, S. 119. Zur Bedeutung insbesondere der Flechtornamentik für die mittelalterlichen Dekore siehe auch: Gustav A. Küppers-Sonnenberg, Wilhelm Haiden, Alice Schulte, *Flecht- und Knotenornamentik. Beiträge zur Symboldeutung*, Klagenfurt 1972.

⁴⁷⁰⁵ Eine besondere Rolle spielt der Einfluss der langobardischen Ornamentik bei der Umbildung der frühmittelalterlichen Akanthusranken. Nach Vandi setzt sich jedoch in dieser Beziehung die klassische Struktur des Akanthus durch; siehe dazu vor allem das Kapitel: *I langobardi e l'ornamento*, in: Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002, S. 114-119. Mit der Rolle der Ornamentik in der Goldschmiedekunst in der Zeit des Übergangs von der Spätantike zum frühen Mittelalter beschäftigt sich vor allem: Rudolph Kautzsch, *Die Römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jh.*, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3, 1939, S. 1-73; Rudolph Kautzsch, *Die langobardische Schmuckkunst in Oberitalien*, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 5, 1941, S. 1-48.

⁴⁷⁰⁶ Abgesehen von islamischer Ornamentik hat vermutlich auch die islamische Präferenz für eine bildlose sakrale Kunst mit zu dem Phänomen des Ikonoklasmus in der byzantinischen Kunst beigetragen.

ihrer neuen, veränderten Form zum Teil wieder in die Ornamentik der griechisch-römischen Antike eingebunden wurden.

Es ist daher nicht verwunderlich, dass diese gemeinsamen strukturellen und zum Teil sogar formalen Wurzeln sowohl die Einbindung einzelner islamischer Motive – mitunter auch vollständiger islamischer Ornamentstrukturen – in die frühmittelalterliche italienische Ornamentik erleichtern als auch umgekehrt das erneute Einfügen einzelner Motive christlicher Kulturen des Mittelmeerraums in die islamische Ornamentik ermöglichen. Hinweise auf das Eindringen analoger struktureller ornamentaler Elemente und Module sollen daher ohne eine gesonderte Ableitung von deren Genese im Text erfolgen. Gesondert ausgewiesen werden hingegen in den Anmerkungen wichtige ornamentale Strukturen, die aus dem ostasiatischen Raum in die islamische Ornamentik gelangt sind und von dort vor allem zwischen dem 12. und dem 15. Jahrhundert in die italienischen Kirchendekore eindringen, da diese Strukturen zum Teil andere bronzezeitliche Wurzeln besitzen.⁴⁷⁰⁷

Exemplarisch untersucht werden soll die Frage nach der Kontinuität und Diskontinuität bzw. nach der Veränderung der antiken Ornamentik in Bezug auf die Einbindung von figuralen Darstellungen am ornamentalen Modul der Akanthusranke, da dieses sich – abgesehen von dem Zeitraum zwischen dem 6. und dem 9. Jahrhundert⁴⁷⁰⁸ – nicht nur in den meisten Kirchendekoren nachweisen lässt, sondern darüber hinaus auch als integrierender Faktor zwischen Ornament und Figur seit den Dekoren in der antiken Villa Farnesina eine wichtige Rolle spielt und insbesondere in der italienischen Renaissance bei der Integration der antiken Grotteskenmotive der Domus Aurea grundlegend ist. Da die einzelne Akanthusranke, die sich aus einer Spiralranke und einem Akanthusblatt zusammensetzt, aufgrund der diagonal-gleitsymmetrischen Valenz der Ranke trotz einer eventuell bilateralsymmetrischen Blattgestaltung ein primär asymmetrisches ornamentales Modul ist, lässt sich an der strukturellen Gestaltung dieses Moduls in der Form von Spiegelungen, umlaufenden Friesen, flächendeckenden Rankensystemen oder in einer direkten engen Verbindung mit einer menschlichen oder tierischen Figur ablesen, ob und wenn ja, inwieweit sich symmetrische Strukturen in den vegetabil ausgerichte-

⁴⁷⁰⁷ Zur islamischen Ornamentik siehe vor allem: Eva Baer, *Islamic Ornament*, Edinburgh 1998; und: Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992; und: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 302-346. Riegl weist z. B. in seiner Untersuchung dezidiert darauf hin, dass die Arabeske eine Entwicklung des gesamten vorderasiatischen Kunstkreises ist und dass sie weder allein den Byzantinern noch allein den Persern zugeschrieben werden dürfe: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 202. Zu den direkten ostasiatischen Einflüssen, die insbesondere seit dem 16. Jahrhundert zunächst über Venedig nach Europa gelangen siehe vor allem: Richard Graul, *Ostasiatische Kunst und ihr Einfluss auf Europa*, Leipzig 1906.

⁴⁷⁰⁸ Selbst in diesem Zeitraum tritt die Akanthusranke jedoch weiterhin als Kapitellverzierung auf.

ten Dekorbereichen in der Zeit zwischen dem fünften und dem dreizehnten Jahrhundert ausbilden. Lassen sich symmetrische Strukturen nachweisen, so können diese mit den symmetrischen Strukturen der Akanthusornamentik in den spätantiken Dekoren verglichen werden. Dabei liegt der Schwerpunkt der Untersuchung auf der Frage nach der Möglichkeit der Einbindung von menschlichen und tierischen Figuren in die Rankensysteme, die in den antiken Systemen ursprünglich ja durch die vorherige Ausbildung von axialen Symmetrien in beiden Komponenten erleichtert worden war. Um unabhängig von einer eventuell erneuten Entwicklung von symmetrischen Strukturen in der Akanthusornamentik von Kirchendekoren ein vergleichendes Regulativ für den Stellenwert von symmetrischen Strukturen zur Verfügung zu haben, soll das Augenmerk auch auf die Einbindung von geometrischen Motiven bzw. von geometrischen Mustern in diesen Dekoren gerichtet werden, da diese aufgrund ihrer symmetrischen Eigenschaften ein objektiver Indikator für eine zeitgenössische Präferenz von symmetrischen Strukturen sind. Fehlt das Akanthusornament, so wird für den Vergleich auf andere vorhandene vegetabile Ornamente zurückgegriffen und deren Beziehung zu den geometrischen Motiven untersucht. Dafür eignet sich insbesondere das Modul der Blüten- und Fruchtgirlande, die in sämtlichen erhaltenen frühchristlichen und mittelalterlichen Kirchendekoren vorhanden ist.

Abgesehen von der direkten Übernahme spätantiker Dekorelemente in die Dekore der frühchristlichen Kirchen und deren Weiterentwicklung in der Folgezeit erfolgt eine erneute Rezeption antiker Motive und Strukturprinzipien in den Kirchendekoren, die zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert entstanden sind. Diese Rezeption lässt sich zuerst in der Gattung der Reliefskulptur durch eine neue Affinität zu Werken der antiken römischen Bildhauerkunst nachweisen. Parallel dazu findet auch in den italienischen Kirchendekoren des späten Duecento⁴⁷⁰⁹ nicht nur eine Wiederaufnahme bestimmter spätantiker sowie frühchristlicher Motive, sondern auch struktureller Elemente statt, von denen letztere – abgesehen von einigen zaghaften Versuchen in frühmittelalterlichen Kirchendekoren – anscheinend direkt aufgrund von wiederentdeckten bzw. erneut rezipierten antiken bzw. frühchristlichen Wanddekoren in die zeitgenössischen Dekore gelangten.⁴⁷¹⁰ In den Kirchendekoren äußert sich diese Entwicklung u. a. auch in einer erneuten Rezeption der klassischen antiken Akanthusform, die zu veränderten Strukturen in den überwiegend ornamentalen Komplexen führt. Darüber hinaus kommt es auch

⁴⁷⁰⁹ In den römischen Kirchendekoren beginnt diese Phase mit einer Restaurierung der frühchristlichen Kirchen aus konstantinischer Zeit und führt aufgrund der Beschäftigung mit den frühchristlichen Mosaiken zu einer besseren Kenntnis der frühchristlichen und damit auch der spätantiken Ornamentik; zu der Rezeption der frühchristlichen römischen Kirchendekore in den Kirchendekoren des späten Duecento und des frühen Trecento siehe vor allem: Jens T. Wollesen, *Pictures & Reality. Monumental Frescoes and Mosaics in Rome around 1300*, New York 1998, bes. S. 51ff.

⁴⁷¹⁰ Siehe dazu u. a.: Marco Bona Castellotti, Cecilia Arosio, *Classica Majestas: il ritorno all'antico da Arnolfo a Giotto*, Bologna 2006.

in den figural darstellenden Bereichen sowie in den vorgetäuschten architektonischen Rahmenformen dieser Bereiche zu Veränderungen, indem – analog den antiken Dekoren in der frühen Phase des zweiten Stils – bei der Darstellung von architektonischen Strukturen vermehrt perspektivisch verkürzte Kassettierungen eingesetzt werden, die im Auge des Betrachters zur Vortäuschung von dreidimensionalen Bereichen innerhalb dieser Strukturen führen.⁴⁷¹¹ Als Erster setzt Cimabue (1240-1302) im freskierten Dekor der Oberkirche der Basilika San Francesco in Assisi eine vorgetäuschte umlaufende Konsole als Rahmung für seine Bildfelder ein.⁴⁷¹² Sein Nachfolger – nach wie vor ist es in der Forschung umstritten, ob dieser Dekorteil Giotto (1266-1337) oder eher einem in der Forschung zu Giotto noch weitgehend unberücksichtigten Lehrer Giottos zugeschrieben werden kann⁴⁷¹³ – setzt 1296 diese Rahmung fort, wobei er sich zunehmend weniger an der architektonischen Struktur, sondern mehr an der Mitte der Bildfelder orientiert. Betrachtet man das Dekor in Assisi insbesondere unter dem Aspekt der Systematisierung, so spricht viel für eine Autorenschaft eines Lehrers von Giottos oder, falls Giotto in diesem jugendlichen Alter, das er während der Freskierung in Assisi noch besaß, schon eigenverantwortlich tätig sein durfte, für eine Autorenschaft Giottos; denn auch die in der Folgezeit entstandenen und eindeutig Giotto zuschreibbaren Dekore zeichnen sich durch eine konsequent ansteigende Kontextuierung zwischen den zentralen Figurendarstellungen und den rahmenden Dekorsystemen aus. Dies gilt sowohl für das Dekor der Cappella Scrovegni in Padua als auch für die Dekore in der Cappella Bardi und in der Cappella Peruzzi in Santa Croce in Florenz, die alle drei Giotto sicher zugeschrieben werden können.⁴⁷¹⁴ Bereits in dem zwischen 1304 und 1306 entstandenen Dekor der neu erbauten Cappella Scrovegni in Padua setzt Giotto sowohl im horizontal abschließenden Gesims der Sockelzone als auch in einzelnen Bildfeldern dreidimensional vortäuschende Kassettendarstellungen ein und betont darüber hinaus jeweils die zentralen Bereiche der einzelnen Bildfelder mit Hilfe einer umlaufenden ornamentalen Rahmung, die sich aus einer Reihung geometrischen Motive zusammensetzt. Abgesehen von dem Einsatz von Dreidimensionalität vortäuschenden Kassettierungen in dem Gesims der Sockelzone sowie in einzelnen Bildfeldern, einem dekorativen Element, welches

⁴⁷¹¹ Analog zu den antiken Dekoren lässt sich dieses Vorgehen auch als ein Hinweis für eine veränderte Einstellung in Bezug auf den Malgrund deuten: An die Stelle der Mauer tritt eine zu verzierende Innenwand.

⁴⁷¹² Zur Bedeutung Giottos für die Ausbildung eines Bildraumes siehe auch: John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, New York 1958, S. 23ff.

⁴⁷¹³ Zu der Frage, ob Giotto in Assisi freskiert hat, siehe u. a.: Samuel Y. Edgerton, *Giotto und die Erfindung der dritten Dimension. Malerei und Geometrie am Vorabend der wissenschaftlichen Revolution*, München 2004, S. 49ff. Weidmann spricht sich in seiner Untersuchung zur Entstehung der Trecentomalerei gegen eine Autorenschaft Giottos aus und spricht diese Fresken dem sogenannten Cecilienmeister zu, den er für den Lehrer Giottos hält: Dieter Weidmann, *Zur Genese der Trecentomalerei in der Generation zwischen Cimabue und Giotto : das Werk der Maler Salerno di Coppo, Lippo di Benivieni und Guido da Siena und das Assisiprobem*, München 1993, S. 4.

⁴⁷¹⁴ Die wichtigsten Werke zur Giotto-Forschung finden sich in der Bibliographie aufgelistet bei: Laura Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture and Experience*, 2008, S. 389-398.

mit einer ebenso neuartigen, Dreidimensionalität vortäuschenden Figurendarstellungen einhergeht, sowie der Betonung der einzelnen Zentren der Bildfelder mit Hilfe eines rahmenden Rastersystems, das sich aus einer Reihung von geometrischen Motiven konstituiert, lässt sich als weiteres Indiz für die Verwendung von antikisierenden Elementen auch der Einsatz von Akanthusblattranken in einer antikisierenden Form in einzelnen Paneelen des Dekors der Cappella Scrovegni nachweisen.⁴⁷¹⁵

Mit Giottos Dekor in der Cappella Scrovegni in Padua setzt daher im Wand- und Deckendekor von Kirchen und Kapellen im frühen Trecento eine neue Phase der Systematisierung ein. Die sichere Zuschreibung an Giotto sowie der gute Erhaltungszustand des Dekors in der Cappella Scrovegni legen es nahe, dieses Dekor ausführlich zu analysieren, obgleich es sich nicht um ein römisches Kirchendekor handelt, denn Giottos wichtige römische Arbeit, das Mosaik der Navicella, welches ursprünglich die Fassade der alten Basilika von St. Peter im Original schmückte, ist nicht mehr erhalten.⁴⁷¹⁶ Im Dekor der Cappella Scrovegni verbindet Giotto zum einen die traditionellen Elemente durch eine neuartige illusionistische Malweise miteinander und zum anderen integriert er die gesamten figuralen Darstellungen in ein einheitliches pseudoarchitektonisches Rahmensystem. Sowohl die illusionistische Malweise als auch die dekorativen Rahmung lassen sich nicht nur als eine Systematisierung des Dekors, sondern auch als eine neuartige Form der Antikenrezeption auffassen. In Bezug auf die Entwicklung von freskierten Wand- und Deckendekoren wird daher in den Forschungen zu Giotto dieser als der erste derjenigen italienischen Maler angesehen, der die Wandfläche erneut zum Träger eines rasterförmigen Dekorationssystems macht und dadurch an die rasterförmigen Dekorsysteme des vierten Stils in der antiken römischen Wandmalerei wieder anknüpft.⁴⁷¹⁷ Auch in Bezug auf den Einsatz von vegetabilen ornamentalen Motiven lässt sich in dem Dekor Giottos eine erneut klassisch ausgeprägte Akanthisierung nachweisen.⁴⁷¹⁸ Dennoch wird in einem anschließenden Vergleich zu prüfen sein, ob sich analoge dekorative Strukturen, wie diejenigen, welche Giotto

⁴⁷¹⁵ Siehe dazu vor allem: Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002, S. 203ff.; und: Rachel Meoli Toulmin, *L'ornamento nella pittura di Giotto con particolare riferimento alla cappella degli Scrovegni*, in: AK Mario Salmo (ed.), *Giotto e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto (24.9.-1.10.1967 Assisi – Padua – Florenz)*, Rom 1971, S. 177-189, Abb. 11-12.

⁴⁷¹⁶ Siehe dazu vor allem: Roberto Salvini, *Noterelle su Giotto a Roma*, in: Angiola Maria Romanini (ed.), *Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma La Sapienza 19-24 maggio 1980*, Rom 1983, S. 175-186.

⁴⁷¹⁷ Insbesondere Romano weist in ihrer Untersuchung auf die Wiederaufnahme von Elementen der antiken Wandmalerei in den Dekorationen Giottos hin: Serena Romano, *La O di Giotto*, Mailand 2008, S. 327, 334-335, 340-345. Siehe dazu auch: Janetta Rebold Benton, *Influences of Ancient Roman Wall-Painting on Late Thirteenth-Century Italian Painting: A New Interpretation of the Upper Church of S. Francesco in Assisi*, Philadelphia 1981.

⁴⁷¹⁸ Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002, S. 204.

im Dekor der Cappella Scrovegni einsetzt, nicht auch in zeitgenössischen römischen Kirchendekoren nachweisen lassen.⁴⁷¹⁹

Da in Rom aufgrund der Verlagerung des päpstlichen Wohnsitzes nach Avignon im Trecento keine in Bezug auf das dekorative Schema relevanten Kirchendekore entstehen, wird für einen kurzen Ausblick auf das dekorative Schema im Trecento und im beginnenden Quattrocento auf die Analyse florentinischer Kapellendekore ausgewichen, an deren Beginn die späten Kapellendekore Giottos in Santa Croce stehen⁴⁷²⁰, in denen sich zum ersten Mal seit den antiken Dekoren ein Absetzen der Rahmung mit pseudoarchitektonischen Elementen nachweisen lässt.⁴⁷²¹ In den zahlreichen florentinischen Kapellendekoren des Trecento bildet sich ein festes dekoratives Schema aus, das sich in leicht abgewandelter Form noch in den frühen florentinischen Dekoren Ghirlandaios nachweisen lässt, wobei jedoch die dekorativen Rahmensysteme eine grundlegende Umbildung erfahren, bis in dem Dekor der Cappella Brancacci des frühen Quattrocento aus einem flächengebundenen ornamentalen Rastersystem eine großformatige, Dreidimensionalität vortäuschende vertikale Rahmung geworden ist. Auch bei der Untersuchung der florentinischen Kapellendekore des Trecento und des frühen Quattrocento liegt in Bezug auf die ornamentalen Module weiterhin der Schwerpunkt auf der Analyse der Akanthusornamentik und – soweit vorhanden – auf der Analyse der geometrischen Ornamentik.

Das florentinische Dekorschema gelangt über die Werkstattarbeiten von Masolino (ca.1383-1435 nachweisbar) und von Masaccio (1401-1428) in der Kapelle des Kardinals Branda Castiglione in San Clemente⁴⁷²² bereits vor 1430 nach Rom und wird in einer gemäßigten, den ursprünglichen Dekoren Giottos näheren Form auch in dem 1448 unter der Leitung von Fra Angelico (1396-1455) gefertigten Dekor der päpstlichen Cappella Niccolina in den Vatikanischen Palästen eingesetzt.⁴⁷²³ Die beiden römischen Dekore, die kurz Erwähnung finden sollen,

⁴⁷¹⁹ Eine Kritik, erst mit den Werken Giottos eine Stilentwicklung in der italienischen Malerei des Trecento beginnen zu lassen, findet sich in der Abhandlung von: Dieter Weidmann, Zur Genese der Trecentomalerei in der Generation zwischen Cimabue und Giotto: das Werk der Maler Salerno di Coppo, Lippo di Benivieni und Guido da Siena und das Assisiproblem, München 1993, S. 126ff.

⁴⁷²⁰ Zur Einordnung der Dekore Giottos und ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Wandmalerei der italienischen Frührenaissance siehe vor allem: Irina Danilova, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Dresden 1983. Diese, in den westdeutschen Forschungen zu dieser Thematik unglücklicherweise meist unberücksichtigt gebliebene Arbeit ist als eine der sorgfältigsten Untersuchungen zur Wandmalerei der italienischen Frührenaissance anzusehen.

⁴⁷²¹ Romano führt dieses Schema letztlich auf die gotische Baustruktur der Kirche in Assisi zurück, welche die Maler ihrer Ansicht nach geradezu zwang, die Gewölberippen in ihr dekoratives Schema mit einzubeziehen. Leider findet sich bei Romano keine Erklärung dazu, warum die Maler in Assisi ausgerechnet ein antikes Band mit kassettierten Soffitten in ihr gotisch geprägtes Dekorschema integrierten; siehe dazu: Serena Romano, La O di Giotto, Mailand 2008, S. 34f.

⁴⁷²² Siehe dazu vor allem: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470, München 1996, S. 118-135 Taf. 62-70.

⁴⁷²³ Das Dekor entstand aufgrund eines Auftrages von Papst Eugen IV (1383-1447), der seit 1431 als Papst in Rom residierte. Bei seinem Tode war die Ausmalung bereits abgeschlossen, sodass er in der Cappella Niccolina aufgebahrt werden konnte.

leiten über zu den Dekoren der römischen Wandmaler des späten Quattrocento, die im folgenden Kapitel abgehandelt werden. Diese Maler, die aufgrund der Wiederentdeckung zahlreicher Dekore in der Domus Aurea gleichsam die antike Wandmalerei von neuem entdecken, sind auch in der Lage, das für sie neuartige Repertoire, und zwar sowohl was die figuralen Darstellungen als auch was die strukturellen Bezüge betrifft, in ihre vorhandenen Dekorsysteme zu integrieren. Der Sachverhalt, dass dieses integrative Vorhaben überzeugend gelingt, ist ein Indikator dafür, dass den zeitgenössischen dekorativen Schemata eine analoge symmetrische Struktur wie den antiken Dekoren zugrunde liegt, und daher liegt die Vermutung nahe, dass diese analoge Struktur aus dem Grund vorhanden ist, weil auch die dekorativen Schemata des Quattrocento ihrerseits aus den Dekorsystemen der antiken Wandmalerei entwickelt worden sind, allerdings zu früheren Zeitpunkten, zum einen beim Übergang von den spätantiken Dekoren zu den frühchristlichen Kirchendekoren und zum anderen bei der Ausbildung dekorativer Schemata in den Kapellendekoren des Trecento und des frühen Quattrocento. Unter einem strukturellen Aspekt betrachtet bedeutet daher Antikenrezeption im Kontext der dekorativen Wandmalerei in der zweiten Hälfte des Quattrocento in erster Linie die erneute bewusste Anlehnung an symmetrische Strukturen, die bereits in den dekorativen Strukturen der antiken römischen Wandmalerei ausgebildet worden waren und von dort bereits in die frühchristlichen Dekore gelangten und weniger die Integration *ex nihilo* einzelner ornamentaler und/oder figural darstellender Motive ohne einen korrespondierenden Kontext.

8.1.2. Darlegung der Forschungsgeschichte betreffend die Ornamentik dieser Denkmäler

Im Gegensatz zur antiken römischen Ornamentik, zu der insbesondere für die Ornamentik der augusteischen Zeit bereits einige Untersuchungen für einzelne ornamentale Module vorliegen, hat sich bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt – sieht man von der Akanthusornamentik ab – noch kein/e Forscher/in weder der spätantiken und frühchristlichen Ornamentik noch der byzantinischen Ornamentik einer grundlegenden Untersuchung angenommen. Der Grund für eine derartige Vernachlässigung liegt vor allem darin, dass der Schwerpunkt der frühchristlichen und byzantinischen Forschung, der bereits mit der Betrachtung der Katakombenmalerei einsetzt, auf der Untersuchung der Ausbildung und der Entwicklung einer christlichen Ikonographie liegt. Diese Konzentration auf den ikonographischen Aspekt führt zum Erlöschen jeglichen Interesses an den eingesetzten ornamentalen Elementen, wenn diese nach der Ansicht des jeweiligen Forschers nicht zum symbolischen Gehalt des Dekors beitragen. Auch die Tatsache, dass der flächenmäßige Anteil der rein ornamentalen Bereiche in den Dekoren stetig abnimmt, dürfte zu diesem mangelnden Interesse an der Ornamentik dieser Phasen beigetragen haben. So

sucht man nicht nur in den grundlegenden Abhandlungen zur byzantinischen Kunst von Rice, Grabar, Kitzinger, Hutter etc. vergeblich nach einem Kapitel über die ornamentalen Bestandteile dieser Dekore, sondern auch in Abhandlungen zu speziellen Gattungen innerhalb der byzantinischen Kunst wird auf dergleichen nicht Bezug genommen. Selbst in den Untersuchungen von Wilpert und Oakeshott, die sich nur mit einer Gattung, dem Mosaik, beschäftigen und diese Gattung nur im stadtrömischen Bereich verfolgen, findet trotz des eng umrissenen Forschungsfeldes der ornamentale Aspekt so gut wie keine gesonderte Erwähnung.

Im Gegensatz zu den nach wie vor fehlenden Untersuchungen zur musivischen byzantinischen Ornamentik⁴⁷²⁴, die in der frühen und mittleren byzantinischen Phase sowohl quantitativ, was die mit Ornamenten belegten Areale betrifft, als auch qualitativ, was die Anzahl unterschiedlicher ornamentaler Elemente betrifft, in zunehmend reduzierter Form eingesetzt wird, liegen zur islamischen Ornamentik des gleichen Zeitraums, in dem die ornamentalen Module beginnen, die Oberhoheit über die figürlichen Darstellungen zu gewinnen, zwei grundlegende Untersuchungen von Grabar und Baer vor.⁴⁷²⁵ In beiden Arbeiten, in denen keine grundsätzliche Unterscheidung zwischen sakralen und profanen Dekoren erfolgt, sucht man jedoch vergeblich eine Abgrenzung zur byzantinischen Ornamentik. Das Hauptaugenmerk beider Arbeiten liegt auf der Skizzierung wichtiger Entwicklungen der flächendeckenden islamischen Ornamentik insgesamt. Auf eine diachrone Darstellung einzelner ornamentaler Module wird hingegen verzichtet. So liegen – abgesehen von einer Ausnahme – weder für die byzantinische Ornamentik noch für die islamische Ornamentik Untersuchungen vor, die sich mit der diachronen Entwicklung einzelner ornamentaler Module beschäftigen. Bei dieser Ausnahme handelt es sich um Vandi's Untersuchung des Akanthusblattes⁴⁷²⁶ und der mit ihm verbundenen Ranke, die beide diachron nicht nur seit ihrem ersten Auftauchen in griechischen Dekoren in ihren unterschiedlichen Stadien, sondern bereits in ihren Vorstufen bis hin zu ihrer Einbindung in die Renaissancedekore verfolgt wurden.

In den 1893 veröffentlichten Stilfragen hat Riegl sich mit der Genese und der Entwicklung der antiken vegetabilen Ornamentik beschäftigt, deren Ursprünge er in den altägyptischen Lotosblüten- und Lotosknospenfriesen sieht. Trotz aller Veränderung der vegetabilen Motive im

⁴⁷²⁴ Zur byzantinischen Bauornamentik liegt hingegen eine neuere Untersuchung vor: Vojislav Korać, Marcia Šuput, *Architektur und Ornamentik*, Düsseldorf [u. a.] 2000.

⁴⁷²⁵ Eva Baer, *Islamic Ornament*, Edinburgh 1998; und: Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992. Am Anfang ihres ersten Kapitels führt Baer die wichtigsten Untersuchungen auf, die sich mit einzelnen Monumenten beschäftigen, dabei jedoch einen besonderen Schwerpunkt auf die Ornamentik legen: Eva Baer, *Islamic Ornament*, Edinburgh 1998, S. 7.

⁴⁷²⁶ Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002.

Laufe der Zeit arbeitet Riegl in seiner Abhandlung mit der Hypothese einer strukturellen Kontinuität, während er die allmähliche Veränderung dieser Motive in den unterschiedlichen bronzezeitlichen Hochkulturen des östlichen Mittelmeerraumes verfolgt. Wie bereits in den dementsprechenden Abschnitten erwähnt, sieht Riegl in den mykenischen Dekoren die Umwandlung der Volute der Lotosblüte in eine diagonal ausgerichtete – und damit vom Betrachter als dynamisch wahrgenommene – Wellenranke, die sich später in den griechischen Dekoren mit der Palmette zu einem ornamentalen Modul verbindet. Schließlich wandelt sich die Palmette – so die Argumentation Riegls – durch eine Neigung aus der Fläche heraus und hinein in die dritte Dimension in ein Akanthusblatt, das sich zusammen mit der Ranke allmählich zu einem flächendeckenden ornamentalen System entwickelt. Riegl analysiert zum einen die formale Veränderung des Akanthusblattes vom fleischigen Blatt mit abgerundeten Einkerbungen in den augusteischen Dekoren hin zu spitz zulaufenden Blattspitzen in der hohen Kaiserzeit und in der Spätantike bis zur dreiteiligen und damit bilateral symmetrischen byzantinischen Pfeilranke und zum anderen auch die strukturelle Veränderung vom Einzelmotiv, das sich zu horizontalen und vertikalen Friesen zusammenschließen kann, hin zu einem in sich geschlossenen Dekorsystem, dem ornamentalen Modul der Arabeske, das sich in den frühen islamischen Dekoren – nach Riegls Terminologie in den *sarazenischen* Dekoren – allmählich konstituiert. Eine allgemeiner gehaltene Untersuchung zur Struktur von spätantiken Ornamenten in unterschiedlichen Gattungen und die dadurch hervorgerufene Art der Wahrnehmung durch den Betrachter führt Riegl in der 1901 veröffentlichten Schrift *Die spätromische Kunstindustrie* durch.⁴⁷²⁷ In dieser Arbeit verfolgt er u. a. die Reduktion des Dreidimensionalität entfaltenden Akanthusblattes in den Reliefs der frühen und mittleren Kaiserzeit zu einem an die Fläche gebundenen Akanthusblatt in den spätantiken Dekoren. Dabei weist er nach, dass diese veränderte Darstellungsform mit einer Symmetrisierung – Riegl nennt dies Ornamentalisierung – einhergeht.

In kritischer Auseinandersetzung mit den beiden Arbeiten von Riegl untersucht Vandt die Veränderung des Akanthusmotivs vom ersten Auftreten des Motivs im griechischen Bereich bis zu dessen Einbindung in die Dekore des Quattrocento, jedoch ohne eine Systematik hinsichtlich der unterschiedlichen strukturellen Aufgaben des Motivs im jeweiligen dekorativen Kontext zu entwickeln.⁴⁷²⁸ Darüber hinaus findet – abgesehen von den ravennatischen Dekoren und einigen

⁴⁷²⁷ Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927. Ausgehend von der Gattung des Reliefs handelt Riegl die typischen Merkmale spätantiker Kunstwerke und kunstgewerblicher Gegenstände ab.

⁴⁷²⁸ Aufgrund der zahlreichen aufgeführten Beispiele lässt sich die Veränderung des Akanthusmotivs über die Jahrhunderte gut verfolgen, doch wird zu wenig zwischen dreidimensional angelegten Akanthusblättern in Kapitellen und zweidimensional angelegten Akanthusranken-Modulen in freskierten oder in musivischen Dekoren

frühbyzantinischen Kapitellen – auch die byzantinische Entwicklung des Akanthusmotivs keine Berücksichtigung.

Ähnlich wie Vandi geht Baer in ihrer 1998 veröffentlichten Untersuchung im ersten Kapitel auf die antike vegetabile Ornamentik ein, da diese eine wichtige Voraussetzung für die islamische Ornamentik darstellt. In ihrem ersten Kapitel legt sie daher die Verschmelzung der antiken vegetabilen Ornamentik mit der iranischen Ornamentik dar und leitet aus diesem Prozess die Entwicklung der Arabeske ab, dem wichtigsten ornamentalen Modul der islamischen Ornamentik. Dessen Entwicklung verfolgt sie jedoch nicht konsequent über die Jahrhunderte hinweg, sondern erläutert dies nur sporadisch an Beispielen.

Analog zu der Untersuchung von Baer interessiert sich auch Grabar in seiner 1992 veröffentlichten Arbeit weniger für die Struktur der einzelnen Ornamente, sondern mehr für deren unterschiedliche Funktionen sowie für die ästhetische Wirkung derartiger Konzepte. Bereits die kurzen Darlegungen machen deutlich, dass nicht nur für die byzantinische Ornamentik, sondern auch für die islamische Ornamentik eine vergleichende Strukturuntersuchung noch aussteht, die gleichwohl in der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden kann. Doch das Fehlen einer derartigen Untersuchung ließ es geboten erscheinen, die Struktur der byzantinisch inspirierten römischen und ravenatischen Dekore am Beispiel des wichtigsten dekorativen Schemas, dem Apsisdekor, von den Anfängen bis ins dreizehnte Jahrhundert zu verfolgen.

8.2. Das Fortbestehen spätantiker Dekorstrukturen sowie die Übernahme einiger struktureller Merkmale der antiken Wandmalerei in die freskierten und mosaizierten Dekore frühchristlicher römischen Kirchen.⁴⁷²⁹

In den Jahrhunderten, die auf die letzte Phase der antiken römischen Wandmalerei in den römischen Katakomben, den *domus aeternae*, folgt, beschränken sich die wenigen erhaltenen Überreste von Wandmalereien auf Kirchendekore. Dabei kann in einigen Fällen ein direkter Übergang von den Dekoren der profanen Wandmalerei in der späten Kaiserzeit zu sakralen frühchristlichen Dekoren beobachtet werden, da in einigen römischen Häusern, aus denen sich

differenziert. Auch berücksichtigt Vandi nur spärlich die unterschiedliche Entwicklung des Akanthusblattes in den unterschiedlichen Kulturzonen.

⁴⁷²⁹ Siehe dazu vor allem: Franz Alto Bauer, *Das Bild der Stadt Rom im Frühmittelalter. Papststiftungen im Spiegel des Liber Pontificalis von Gregor dem Dritten bis zu Leo dem Dritten*, Wiesbaden 2004; und: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004; siehe dazu auch: Friedrich Gerke, *Spätantike und frühes Christentum*, Baden-Baden 1980; und: Paolo Verzone, *Werdendes Abendland*, Baden-Baden 1979.

mit Wandmalereien dekorierte Räume erhalten haben, nach dem Mailänder Toleranzedikt im Jahr 313 n. Chr. Hauskapellen mit freskierten Darstellungen eingerichtet wurden.⁴⁷³⁰

Abgesehen von dem schlechten Erhaltungszustand ist es auch die nachlassende Beliebtheit der freskierten Dekore⁴⁷³¹, die bereits in den hohen, mit Marmorplatten dekorierten Sockelzonen in den Dekoren der Domus Aurea zum Ausdruck kam, die dafür verantwortlich zu machen ist, dass nur wenige freskierte Kirchendekore aus frühchristlicher Zeit erhalten sind. Die Vorliebe für Marmorinkrustationen setzt sich in den frühen Kirchendekoren fort, und zwar unabhängig davon, ob die Kirchen innerhalb des Gebietes des damaligen Weströmischen Reiches liegen oder innerhalb des Gebietes des früheren Oströmischen Reiches, das über die meisten der folgenden Jahrhunderte bis zum Fall von Byzanz im Jahr 1453 weitgehend unter byzantinischem Einfluss stand.⁴⁷³²

Oberhalb der Marmorinkrustationen⁴⁷³³ haben sich wohl bereits in den Kirchenschiffen der konstantinischen Kirchengründungen⁴⁷³⁴ ursprünglich auch freskierte Zonen mit großformatigen Darstellungen christlicher Märtyrer, Heiliger, Kirchenlehrer oder auch die Porträts der ersten Bischöfe Roms befunden. Von derartigen Darstellungen sind nur wenige erhalten.⁴⁷³⁵ Wesentlich bedeutender jedoch als die Freskierung wird sowohl für die Dekorationen der Langwände als auch insbesondere für die Dekorationen der Apsiden in den frühchristlichen Kirchen die musivische Technik.⁴⁷³⁶ Die musivischen Dekore, die sich durch leuchtende Farben mit dicht

⁴⁷³⁰ Siehe dazu vor allem: Hugo Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst, Regensburg 2004, S. 159ff. So stellt die römische Kirche Sant'Andrea in Catabarbara einen umgenutzten Saal einer *domus* aus dem vierten nachchristlichen Jahrhundert dar; siehe dazu die Abbildung einer Zeichnung von Antonio da Sangallo über den Wandaufbau dieses Saales bei: Hugo Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst, Regensburg 2004, S. 313 Taf. XXXIV-1.

⁴⁷³¹ Siehe dazu auch: Roger Ling, Roman Painting, Cambridge Mass. 1991, S. 197.

⁴⁷³² Zum Ursprung der byzantinischen Kunst siehe u. a.: Ernst Kitzinger, Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century, London 1977; und: Wladimiro Dorigo, Late Roman Painting. A Study of Pictorial Records 30 BC – AD 500, London 1971, S. 62-273.

⁴⁷³³ Gegenüber der Pracht der Buntmarmore und Mosaiken tritt die Bauornamentik der aufgrund der Verwendung von Spolien häufig unterschiedlich verzierten Bauglieder in der Wahrnehmung des Betrachters zurück; siehe dazu auch: Hugo Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst, Regensburg 2004, S. 254.

⁴⁷³⁴ Abgesehen von der Untersuchung von Brandenburg, die bereits in der vorherigen Anmerkung genannt wurde, siehe auch: Augusto Fraschetti, Vom Kapitol zur Peterskirche. Aspekte der römischen Stadtlandschaft in der Spätantike, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto, Regensburg 2002, S. 11-22.

⁴⁷³⁵ So haben sich u. a. Rundschilde mit den Porträts von frühen Päpsten aus der antiken Basilika von San Paolo fuori le mura erhalten; siehe dazu die Abbildungen bei: Hugo Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst, Regensburg 2004, S. 128f. Abb. 59-60; siehe dazu auch: Maria Andaloro, Vom Porträt zur Ikone, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto, Regensburg 2002, S. 32ff. Aufgrund dieser Präsentation der PorträtDarstellungen in Clipeen, die ursprünglich der Ehrung von Bürgern dienten oder im Grabkult verwendet wurden, kann von einer kontinuierlichen Fortsetzung des antiken *imago clipeata* gesprochen werden; siehe dazu auch: Paolo Verzone, Werdendes Abendland, Baden-Baden 1979, S. 92.

⁴⁷³⁶ Die Vorliebe von Mosaiken in genischten Wandbereichen führt Kitzinger darauf zurück, dass sich bereits in der späten Kaiserzeit die Hauptfunktion der Wand, als selbständig plastischer Körper hervortreten, gewandelt

nebeneinander folgenden Farbwechseln auszeichnen, nehmen damit die Vorliebe für schnelle Farbwechsel wieder auf, die bereits in den freskierten Dekoren des vierten Stils im ersten nachchristlichen Jahrhundert entwickelt worden ist und die sich in den Dekoren des Felderstils in der mittleren und späten Kaiserzeit fortsetzte.

8.2.1. Das Fortbestehen der Strukturen antiker Deckenmosaiken in den frühchristlichen Kirchendekoren

8.2.1.1. Die Entwicklung der Deckenmosaiken in antiken profanen und in antiken sakralen römischen Raumdekoren, den Nymphäen und Mausoleen

8.2.1.1.1. Die antiken Deckenmosaiken in Nymphäen

Im Gegensatz zu den Bodenmosaiken haben die Wand- und Deckenmosaiken in den profanen antiken römischen Raumdekoren, deren gestaltenden Prinzipien auch die frühchristlichen sakralen Dekore folgen, keine hellenistischen Vorläufer, sondern stellen eine genuin spätrepublikanische römische Entwicklung dar, die zunächst in den Grotten und Nymphäen eingesetzt wurde.⁴⁷³⁷ Abgesehen von der besseren Haltbarkeit der Mosaiksteine gegenüber Wasser ist es auch der reflektierende Glanz der künstlich erzeugten Glassteinchen, insbesondere in der Verbindung mit Wasser und Licht, der diese im Dekor von Nymphäen zum bevorzugten Material für schillernde mosaizierte Darstellungen werden lässt.⁴⁷³⁸ In den Mosaiken dieser Nymphäen werden als Grundfarben häufig Blau und/oder Gold eingesetzt, Farben die später in den Dekoren der frühchristlichen Kirchen als Grundfarben für die Apsiden übernommen werden.⁴⁷³⁹ Bei diesem Prozess verschiebt sich der ursprünglich darstellende blaue Farbwert für Wasser in den Grotten hin zu einem darstellenden blauen Farbwert für Luft. Analog zu den Dekoren der Nymphäen lassen sich auch vollständig mosaizierte Gewölbedekore, meist in offenen Hallen, ebenfalls bereits in einigen Villen der spätrepublikanischen Zeit nachweisen. In Tivoli wurde eine derartig dekorierte Villa aus spätrepublikanischer Zeit am Übergang vom ersten zum

hat zu der Hauptfunktion, einen hohlen Innenraum abzugrenzen und zur Wirkung zu bringen. Daher seien in der Behandlung der Oberflächen zunehmend dreidimensionale Gliederung und Modellierung immer mehr der Verkleidung mit polychromen und stark polierten Materialien gewichen; siehe dazu: Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century*, London 1977, S. 41.

⁴⁷³⁷ Roger Ling, *Ancient Mosaics*, London 1998, S. 101. Nach Ling lässt sich der Einsatz von Mosaiken in nassen Bereichen in erster Linie auf deren bessere Haltbarkeit zurückführen: Roger Ling, *Ancient Mosaics*, London 1998, S. 104. Zu griechischen und römischen Mosaiken allgemein siehe vor allem: Umberto Pappalardo, Rosaria Ciardiello (ed.), *Griechische und Römische Mosaiken*, München 2012.

⁴⁷³⁸ Roger Ling, *Ancient Mosaics*, London 1998, S. 104.

⁴⁷³⁹ Die blaugrundigen Grotten werden häufig mit grünfarbenen oder goldfarbenen Ranken und Rankenfiguren dekoriert.

zweiten nachchristlichen Jahrhundert in den Bau der Villa Hadriana integriert.⁴⁷⁴⁰ In der mittleren und späteren Kaiserzeit beschränken sich die aufwendigen Mosaizierungen von Gewölben nicht mehr auf private Bauten, sondern werden auch in öffentlichen Bauaufgaben, wie in den zu Beginn des dritten nachchristlichen Jahrhunderts entstandenen Caracalla-Thermen, eingesetzt.⁴⁷⁴¹

8.2.1.1.2. Die antiken Deckenmosaiken in christlichen Mausoleen

8.2.1.1.2.1. Das Deckenmosaik im Mausoleum der Julier unter Alt-Sankt-Peter

Etwas später – vielleicht sogar erst zu Beginn des vierten nachchristlichen Jahrhunderts – entstanden ist das erste erhaltene, eindeutig christlich geprägte mosaizierte Deckendekor, welches die Decke des Mausoleums der Julier verziert. Dieses Mausoleum ist in eine Nekropole integriert, die unter der späteren Basilika von Alt-Sankt-Peter angelegt worden ist.⁴⁷⁴² Auf einem goldenen Grund ist in diesem gewölbten Deckendekor ein Rankensystem zu sehen, dessen aus Weinblättern bestehendes Blattwerk in einem kräftigen grünen Farbton gehalten ist. In die Mitte des Rankensystems eingestellt ist die mit einem kreuzförmigen Nimbus ausgestattete Figur von Christus in der Gestalt des Sonnengottes Sol invictus, der auf seinem Sonnenwagen von rechts nach links fährt.⁴⁷⁴³ Dass es sich bei der kreuzförmig nimbierten Figur wirklich um eine Christusdarstellung handelt, wird durch mehrere Darstellungen aus der Bibel im Bereich des Dekors der Oberwand gestützt.⁴⁷⁴⁴ Aufgrund der engen rahmenden Funktion, welche die filigranen Ranken, die sich zum Teil überschneiden, in Verbindung zur Christusfigur ausüben, signalisieren die flächig gebreiteten Weinblätter in diesem Rankensystem dem Betrachter, dass sie zusätzlich zu der rein dekorativen Aufgabe der Rahmung auch eine inhaltliche Funktion besitzen. Diese besteht in einer symbolischen Anspielung auf die christliche Eucharistie. Ornament und Figur verkörpern in diesem Kontext die beiden Naturen von

⁴⁷⁴⁰ Roger Ling, *Ancient Mosaics*, London 1998, S. 102.

⁴⁷⁴¹ Roger Ling, *Ancient Mosaics*, London 1998, S. 105. Die Caracalla Thermen wurden in den Jahren zwischen 212 und 216 erbaut.

⁴⁷⁴² Roger Ling, *Ancient Mosaics*, London 1998, S. 105.

⁴⁷⁴³ Siehe dazu die Abbildung bei: Roger Ling, *Ancient Mosaics*, London 1998, S. 106 Abb.76; und: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 95 Abb.45; siehe dazu auch: Othmar Perler, *Die Mosaiken der Juliergruft im Vatikan: Rektoratsrede zur feierlichen Eröffnung des Studienjahres am 15. November 1952*, Freiburg in d. Schweiz 1953. Zwar haben sich die Mosaiken von den Wänden abgelöst, doch die Vorzeichnungen sind noch sichtbar; siehe dazu auch: Carlo Bertelli (ed.), *Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Freiburg und Basel 1989, S. 45. Aufgrund des Eindringens des persischen Mithraskultes in das römische Heer wurde auch der römische Kaiser als Sol invictus verehrt: Friedrich Gerke, *Spätantike und frühes Christentum*, Baden-Baden 1980, S. 32.

⁴⁷⁴⁴ In diesem Bereich finden sich die Szenen vom guten Hirten und von Jonas in dem Walfisch; siehe dazu auch: Roger Ling, *Ancient Mosaics*, London 1998, S. 106.

Christus, wobei das Weinlaub⁴⁷⁴⁵ auf den Opfertod, der mit seiner Menschwerdung verbunden ist, hinweist, wohingegen die Gestalt des Sol ihn in seiner göttlichen Natur nach der Wiederauferstehung zeigt. In einer Zeit, in der es den antiken Menschen, sei es aufgrund ihrer geistigen Einstellung zum Tod, sei es aufgrund von Angst vor Verfolgung, noch unmöglich war, einen gekreuzigten Christus darzustellen, übernimmt der ornamentale Kontext die ikonographische Funktion, an das Opfer des Kreuzestodes zu mahnen. Der Gedanke, dass primär ornamentale Module eine inhaltliche Funktion erfüllen, wird von einigen Archäologen in bestimmten Kontexten bereits für florale Friese der griechischen Ornamentik in hellenistischen Zeit angenommen und eine analoge Konstellation scheint auch im römischen Bereich, insbesondere im skulptierten Rankenwerk der Ara Pacis Augustae vorhanden gewesen zu sein⁴⁷⁴⁶, doch waren in derartigen Kontexten die großformatigen figuralen Darstellungen noch streng von dem Rankenwerk getrennt. Auffällig ist im Deckendekor des Juliermausoleums unter Alt-Sankt-Peter die enge Verbindung zwischen der zentralen Figur und den sie umgebenden Ranken, welche die Figur so eng umgeben, dass man beinahe von einer monumentalisierten Form einer bewohnten Ranke sprechen kann. Diese Kombination zwischen Ornament und Figur lässt sich später auch in den ravennatischen Dekoren des fünften und sechsten Jahrhunderts beobachten.

8.2.1.1.2.2. Das Deckendekor des – ursprünglich in die von Konstantin gestifteten Umgangsbasilika Sant’Agnese⁴⁷⁴⁷ integrierten – Mausoleums der Konstantinstochter Constantina

Ein weiteres, wesentlich größeres mosaiziertes christliches Gewölbedekor im stadtrömischen Bereich⁴⁷⁴⁸ kann eindeutig dem vierten nachchristlichen Jahrhundert zugeordnet werden.⁴⁷⁴⁹ Dabei handelt es sich um das Deckenmosaik und um die einzelnen mosaizierten Kompartimente

⁴⁷⁴⁵ Das Weinlaub steht pars pro toto für den Wein der Eucharistiefeyer, der sich seinerseits während der Wandlung in das Blut Christi verwandelt.

⁴⁷⁴⁶ Siehe dazu vor allem: David Castriota, *The Ara Pacis Augustae. The Imagery of Abundance in Later Greek and Early Imperial Art*, Princeton 1995; und: Gilles Sauron, *L’histoire végétalisée. Ornement e politique à Rome*, Paris 2000.

⁴⁷⁴⁷ Zur Geschichte dieses Baus siehe vor allem: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 69-86; siehe dazu auch: André Grabar, *Die Kunst des frühen Christentums. Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius’ I.*, München 1967, S. 165. Von Sant’Agnese sind heute nur noch Fundamente und ein Mauerrest des Chors erhalten; eine schematische Zeichnung über den Aufbau des Dekors findet sich bei: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien und München 1967, S. 69 Abb.2.

⁴⁷⁴⁸ Zu den Mosaiken in den frühchristlichen und mittelalterlichen römischen Kirchen insgesamt siehe: Joseph Wilpert, N. Schumacher (ed.), *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jh.*, Freiburg 1976 [1916].

⁴⁷⁴⁹ Es wurde vermutlich um 360 n.Chr. erbaut: Carlo Bertelli (ed.), *Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Freiburg und Basel 1989, S. 45.

im Umgang des Mausoleums der Konstantintochter Constantina, einem Zentralbau⁴⁷⁵⁰, der ursprünglich in die konstantinische Umgangsbasilika von Sant' Agnese integriert war.⁴⁷⁵¹

Eine doppelgedrige Vorhalle bildet den Eingang zu dem kreisrunden, ursprünglich von einer äußeren Kolonnade umgebenen Zentralbau, dessen hoher Kuppelzylinder von zwölf Doppelsäulenarkaden getragen wird. Den Umgang zwischen der alternierend mit Rund- und Rechtecknischen verzierten Wand und den Doppelsäulenarkaden schließt ein Tonnengewölbe. Die Doppelsäulen sind so gestellt, dass sie beim Betreten den Blick auf die flach geschlossene Ostnische freigeben; im rechten Winkel dazu befinden sich zwei Rundnischen. In jedem der vier Mauerkompartimente, die zwischen den drei zentralen Nischen und dem Eingangsbereich, der formal mit der flach geschlossenen Nische auf der gegenüberliegenden Seite korrespondiert, liegen, sind zwei halbrunde kleinere Nischen eingetieft, die jeweils eine flach geschlossene Nische flankieren. Aufgrund dieser Anordnung verhalten sich die Dreiergruppen der kleineren Nischen jeweils spiegelsymmetrisch zu den beiden Hauptachsen des Raumes.⁴⁷⁵² Gleichzeitig entsprechen je drei Doppelsäulen je drei Nischen, und mit diesem System der Drei- und Zwölfzahl korrespondiert auch das ursprüngliche dekorative Schema des Kuppelmosaiks.

Zwar ist dieses Mosaik im Jahr 1620 durch ein Feuer zerstört worden, doch es lässt sich mit Hilfe von Zeichnungen aus dem 15. und 16. Jahrhundert zumindest in Bezug auf das dekorative Schema rekonstruieren.⁴⁷⁵³ Sämtlichen erhaltenen Zeichnungen gemeinsam ist eine Kombination von antiken Dekorelementen mit christlichen Darstellungen.⁴⁷⁵⁴ Bei den antiken Dekorelementen handelt es sich in der untersten Zone um eine Nilandschaft, die sich entlang der gesamten Gewölbebasis entwickelt. Oberhalb dieser Wasserlandschaft, zum Zentrum der Kuppel

⁴⁷⁵⁰ Siehe dazu u. a. die Abbildungen bei: Irmgard Hutter, *Frühchristliche und byzantinische Kunst*, Stuttgart und Zürich 1991, S. 15-20 Abb.6-8.

⁴⁷⁵¹ Zur Geschichte dieser Mausolen siehe vor allem: Frank Kolb, *Das antike Rom. Geschichte und Archäologie*, München 2007, S. 106; zur Ornamentik in Santa Costanza siehe vor allem: Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927, S. 242-246.

⁴⁷⁵² Der Zentralbau besitzt aufgrund der etwas erweiterten Säulenstellung im Eingangsbereich sowie auf der gegenüberliegenden Seite eine kaum bemerkbare Mittelachse: André Grabar, *Die Kunst des frühen Christentums. Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius' I.*, München 1967, S. 165.

⁴⁷⁵³ Siehe dazu die Abbildung der Zeichnung bei: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 272 Abb.9; siehe dazu auch: Henri Stern, *Les mosaïques de l'église de Sainte-Costance à Rome*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 12, 1958, S. 157-218, Abb.20-21; siehe dazu auch die Abbildung eines Aufrisses mit dem Schema des Kuppelmosaiks bei: Friedrich Gerke, *Spätantike und frühes Christentum*, Baden-Baden 1980, S. 98 Abb.11.

⁴⁷⁵⁴ Roger Ling, *Ancient Mosaics*, London 1998, S. 105. Das kreisförmige zentrale Feld der Kuppel war in zwölf Segmente unterteilt. Jedes dieser zwölf Segmente wurde von einem vegetabilen Kandelaber von der folgenden Szene getrennt. Diese Kandelaber wurden jeweils von einer Karyatide getragen. In der darunterliegenden Zone schwammen Delphine, nach denen kleine Amoretten angeln, die an dem Rand dieses Feldes sitzen; siehe dazu auch: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 86. Kitzinger weist in seiner Abhandlung zur frühbyzantinischen Kunst darauf hin, dass dieses Mosaik eine Tradition für ein wichtiges weströmisches dekoratives Schema begründet habe, das u. a. im Dekor des Baptisteriums von Ravenna wieder aufgegriffen worden sei: Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century*, London 1977, S. 59 Anm. 33.

hin, wird das gesamte Gewölbe durch diagonal zum Gewölbezentrum hin ausgerichtete vegetabile Kandelaber in zwölf gleich große Segmente unterteilt. Die Basis der zwölf Kandelaber besteht jeweils aus einem Akanthusblattkranz, der – dies stellt zumindest eine der Zeichnungen dar – von Pantheren flankiert wird. Auf jedem Akanthusblattkranz steht eine Karyatide und bildet ihrerseits den Ausgangspunkt für ein sich verzweigendes Rankensystem, das über ihrem Kopf horizontal die zwölf Kandelaber noch einmal miteinander verbindet, bevor jeweils zwölf schmale Blattkelche sich zum zentralen kreisförmigen Deckenfeld hin orientieren und dieses mit ihren Spitzen berühren. Zwischen die Karyatiden ist jeweils eine mehrfigurige biblische Szene eingestellt und zwischen den Blattkelchen stützen Ranken, welche jeweils den oberen Abschluss einer der biblischen Szenen bilden, eine Rahmenform, in die jeweils eine Figur eingestellt ist.

Mit einer derartigen Verbindung zwischen weiblichen Stützfiguren und vertikalen vegetabilen Kandelabermotiven greift man in der dekorativen Struktur des ursprünglichen zentralen Gewölbemosaiks auf ein Schema zurück, das sich in der späten Phase des zweiten Stils – man denke u. a. an das Dekor von Cubiculum B in der Farnesina – in der römischen Wandmalerei entwickelt hat, damals jedoch lediglich für Wanddekore, und zwar jeweils als Begrenzung von geschlossenen Dekorfeldern, eingesetzt wurde.⁴⁷⁵⁵ In den Deckendekoren herrschte in dieser Stilphase hingegen ein Paneelsystem mit kleinformatischen Figurendekoren vor. Erst in den Deckendekoren des vierten Stils gewinnt das auf ein Zentrum hin orientierte Deckendekor aufgrund der zunehmenden Unabhängigkeit von Bildfeldern von den übrigen dekorativen Bereichen eines Raumdekors und der dadurch möglich gewordenen dekorativen Struktur der *quadri riportati* an Bedeutung. Darüber hinaus wird die häufiger nachweisbare Betonung des Zentrums von Deckendekoren auch durch die Zunahme unterschiedlicher Gewölbestrukturen in den Räumen unterstützt.⁴⁷⁵⁶ In den Dekoren der mittleren Kaiserzeit werden zunächst die zentralen Deckenfelder durch Felder, die sich diagonal aus den vier Ecken, den vier Auflagepunkten für das Gewölbe, heraus entwickeln, mit dem äußeren Dekorbereich der Deckenfläche verbunden.⁴⁷⁵⁷ Derartige dekorative Schemata lassen sich auch für frühe Deckendekore in frühchristlichen Katakomben nachweisen.⁴⁷⁵⁸ Allmählich beginnt sich das zentrale Dekorfeld

⁴⁷⁵⁵ Kandelabersysteme als vertikale Begrenzungen zwischen einzelnen großformatigen Figuren, die nicht in ein Feld eingestellt sind, finden sich in dieser Phase nicht.

⁴⁷⁵⁶ So finden sich bereits in den erhaltenen Architekturen der mittleren Kaiserzeit neben kreuzgewölbten oberen Raumabschlüssen auch zahlreiche Kuppeln und Halbkuppeln: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 179.

⁴⁷⁵⁷ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer zeichnerischen Rekonstruktion des Deckendekors im Raum eines römischen Hauses, das unter den Caracalla-Thermen gefunden wurde und vermutlich in den Jahren zwischen 130 und 140 n. Chr. entstanden ist, bei: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 180 Abb. 195.

⁴⁷⁵⁸ Siehe dazu u. a. die Abbildung des Deckendekors in einem Cubiculum der Lucinagrufte in der Calixtus-Katakomba bei: Friedrich Gerke, *Spätantike und frühes Christentum*, Baden-Baden 1980, S. 27.

in den Dekoren gewölbter Decken von dem restlichen Dekorationsbereich zu lösen und bleibt lediglich aufgrund einer analogen farblichen Streifenrahmung in das Dekor insgesamt eingebettet.⁴⁷⁵⁹ In konstantinischer Zeit schließlich wird das Deckendekor vereinheitlicht, indem die trapezförmigen diagonal ausgerichteten Felder als Kreissegmente in das radiale System des zentralen Kreisfeldes integriert werden.⁴⁷⁶⁰ Vor dem Hintergrund der skizzierten Entwicklung des zentralen Deckendekors in der antiken römischen Wandmalerei ist daher das ursprüngliche Gewölbemosaik in Santa Costanza mit seiner radial ausgerichteten Kombination von großformatigen Figuren und langgestreckten vertikalen vegetabilen Kandelabersystemen nicht als eine vollkommen neue Dekorform, sondern lediglich als eine Weiterentwicklung eines antiken dekorativen Schemas für gewölbte Decken, und zwar in einer monumentalisierten Form, anzusehen. Im Gegensatz zu dem Rankensystem im Deckendekor des Julier-Mausoleums, in dem die Ranken in Verbindung mit dem Weinlaub auch wichtige Symbolträger sind, beschränkt sich die vegetabile Rankenornamentik im zentralen Gewölbemosaik von Santa Costanza auf ihre dekorative Aufgabe. Inhaltliche Bedeutung kommt in diesem Dekorbereich lediglich den Darstellungen der biblischen Szenen zu.

Anders verhält es sich mit den Dekoren in den Kompartimenten des Umgangs. Zwar scheint das erhaltene Deckendekor des Umgangs im Gegensatz zum Dekor im zentralen Gewölbebereich, welches sich aus einer Kombination aus christlichen Szenen und aus antiken vegetabilisierten Rahmenformen zusammensetzt, auf den ersten Blick lediglich auf traditionell pagane Motive zurückzugreifen. Eine genauere Autopsie lässt jedoch christliche Komponenten erkennen. So ist der gesamte Dekorbereich des Umgangs in elf trapezförmige, unterschiedlich dekorierte Kompartimente unterteilt, von denen sich vier aus flächendeckenden geometrischen Rastersystemen zusammensetzen.⁴⁷⁶¹ Die unterschiedlich gestalteten Dekore in den einzelnen Kompartimenten unterstreichen die Differenzierung der jeweiligen Bauglieder, da die Dekore – je nachdem, ob sie sich in der Nähe eines wichtigen Baugliedes wie einer Apsis oder einem Lichtschacht oder lediglich in einem geschlossenen Wand- und Deckenbereich befinden – aufwendiger oder weniger aufwendig gestaltet sind.

⁴⁷⁵⁹ Siehe dazu u. a. die Abbildung des in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts entstandenen Deckendekors in der sogenannten Kammer des Guten Hirten im Coemeterium maius in Rom bei: Friedrich Gerke, *Spätantike und frühes Christentum*, Baden-Baden 1980, S. 30.

⁴⁷⁶⁰ Das bekannteste spätantike Beispiel findet sich im Deckendekor der Bäckergruft in den Domitilla-Katakomben: Friedrich Gerke, *Spätantike und frühes Christentum*, Baden-Baden 1980, S. 104; siehe dazu die Abbildung bei: Vincenzo Fiocchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni (ed.), *Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*, Darmstadt 2000, S. 92 Abb.101. Stuckierte Vorbilder wie das sogenannte Regenschirmdekor finden sich bereits in den Deckendekoren der Villa Hadriana in Tivoli: Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge Mass. 1991, S. 180.

⁴⁷⁶¹ Siehe dazu die Abbildung bei: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 76-77 Abb. 34-35.

Bei zwei der vier geometrischen Rastersysteme handelt es sich um weitgehend rektilineare Systeme, in deren einzelne Flächen jeweils ein finites rotationssymmetrisches Motiv eingestellt wurde.⁴⁷⁶² Da beide Systeme sowohl das Motiv des Sterns als auch das des Kreuzes enthalten, können sie nicht nur als traditionelle antike Dekormuster verstanden werden, sondern besitzen darüber hinaus aufgrund des Symbolcharakters von Kreuz und Stern in der christlichen Religion auch eine christliche Konnotation.⁴⁷⁶³ Die beiden anderen geometrischen Systeme bestehen aus kurvilinearen Formen, in die jeweils ein figural darstellendes Motiv eingestellt wurde.⁴⁷⁶⁴ In diesen beiden Systemen sind es ebenfalls die eingestellten Kreuzmotive in Form von Blattkreuzen, die christlich konnotiert sind.⁴⁷⁶⁵

Von den einheitlich mit flächendeckenden Rastersystemen versehenen Kompartimenten unterscheidet sich das Dekor in den beiden Kompartimenten gegenüber den Nischen. Diese sind zwar ebenfalls flächendeckend, jedoch mit einem unregelmäßig undulierenden Rankensystem

⁴⁷⁶² Das eine der beiden Muster besteht aus Rauten, von denen sich jeweils vier zu einem vierzackigen Stern zusammensetzen. Daran anschließend fügen sich vier Rauten zur Rahmung eines kleineren Sterns, dessen Kontur sich jeweils aus den beiden Innenseiten von vier Rauten zusammensetzt. Das andere der beiden rektilinearen Muster besteht aus einem Polygon, zwischen das jeweils ein Kreuz gesetzt ist, dessen Hasten orthogonal ausgerichtet sind. Darüber hinaus konstituieren sich in den Zwickeln zwischen den vier orthogonal ausgerichteten Hasten des Kreuzes vier diagonal ausgerichtete Streifen zu einer weiteren äußeren Kreuzform; siehe dazu die Abbildung bei: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 76 Abb. 34. Ein analoges Muster, allerdings dreifarbig, findet sich auch im Deckendekor des Tonnengewölbes von Raum N in der Katakomben der Via Latina; siehe dazu die Abbildung bei: Antonio Ferrua, *Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina*, Stuttgart 1991, S. 133 Abb.131. Im Deckendekor der Katakomben unter der Via Latina besteht das Rastersystem aus roten Linien. In die kleineren Polygone sind jeweils grünfarbene Kreise und in die größeren Polygone sind jeweils – eine seltene Variante – blaufarbene Kreise eingestellt. Die ungewöhnliche Farbigkeit des Musters könnte darauf hindeuten, dass es nach dem Muster in dem Gewölbekompartiment von Santa Costanza gefertigt wurde; siehe dazu auch: William Tronzo, *The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting*, University Park (et al.) 1986, S. Abb. 27-28.

⁴⁷⁶³ Nach Oakshot und Wilpert handelt es sich in dem Muster um die *crux gemmata*, siehe dazu: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert*, Wien und München 1967, S. 70.

⁴⁷⁶⁴ Das eine der beiden kurvilinearen Muster besteht aus Kreisen, in die jeweils in alternierender Folge ein Stern oder eine Büste bzw. ein Stern oder eine Figur eingestellt ist; siehe dazu die Abbildung bei: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 77 Abb.34. Bei den eingestellten Figuren handelt es sich meist um Psychen; siehe dazu: Carlo Bertelli (ed.), *Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Freiburg und Basel 1989, S. 45. Sowohl die eingestellten Figuren der Psychen als auch die eingestellten Sterne, die sich aus einem Vierpass aus Akanthusblättern zusammensetzen, verfügen auch über eine christliche Konnotation.

Das andere der beiden kurvilinearen Muster konstituiert sich aus aneinandergereihten Flechtbändern, die alternierend große und kleine Ösen besitzen. In jede der großen Ösen ist eine menschliche Figur oder eine geflügelte Amorette eingestellt. In die kleinen Ösen ist jeweils ein vegetabil konstruiertes Vierpassmotiv eingestellt. Zwischen den einzelnen Flechtband-Reihen bilden sich kurvilinear begrenzte Polygone aus, in denen unterschiedliche Tiere, u. a. auch Vögel, eingestellt sind. Im Gegensatz zu dem Rastersystem aus Kreisformen, in dem sämtliche Figuren analog ausgerichtet sind, sind die Figuren in den Ösen der Flechtbänder unterschiedlich ausgerichtet; siehe dazu die Abbildung bei: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 78 Abb.35. Nach Riegl sind die Figuren deshalb mit dem Rücken zueinander ausgerichtet, damit der Betrachter die Gewölbedekoration von zwei Seiten her sehen kann: Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927, S. 242.

⁴⁷⁶⁵ Darüber hinaus lassen sich auch die geflügelten Figuren, die als Psychen gedeutet werden können, nicht nur pagan, sondern auch christlich verstehen; siehe dazu auch die erste bibliographische Angabe der vorherigen Anmerkung.

bedeckt. Darüber hinaus ist in die zur Mitte hin orientierten Ranken in einem Kompartiment die Protome einer weiblichen Figur und in dem gegenüberliegenden korrespondierenden Kompartiment die Protome einer männlichen Figur⁴⁷⁶⁶, jeweils umgeben von einem Rankenbogen, eingestellt.⁴⁷⁶⁷ Das flächendeckende Rankenwerk bildet sowohl Akanthusblätter als auch Weinblätter aus, wobei die Akanthusblätter stets im Profil, die Weinblätter hingegen in Aufsicht gezeigt werden. Analog zu den Weinblättern sind auch die zahlreichen Trauben, die in den Ranken hängen, in Aufsicht dargestellt. Die beiden nach außen gerichteten Seiten der beiden Kompartimente sind jeweils mit zwei mehrfigurigen Darstellungen besetzt, wobei die Figuren mit den Füßen nach außen ausgerichtet sind. Dabei handelt es sich um zwei unterschiedliche Szenen, die, chiastisch versetzt, auch auf der gegenüberliegenden Seite eingesetzt werden. Die beiden Szenen, in denen der Transport von Trauben sowie das Einstampfen der Trauben gezeigt wird, knüpfen an das Motiv der Weinlese ein, das bereits durch mehrere Amoretten, die in dem Ranken herumklettern und nach den Weintrauben greifen, vorbereitet wird.⁴⁷⁶⁸ Die Verbindung zwischen dem jeweils kleinformatigeren, überwiegend dekorativen mittleren Bereich der beiden Kompartimente und den jeweils mit etwas großformatigeren Figuren besetzten figural darstellenden äußeren Zonen der beiden Kompartimente zeigt ein dem dekorativen Schema im Mausoleum der Julier analoges Prinzip, nur mit einem umgekehrten Schwerpunkt: In beiden Dekorflächen findet eine enge Verbindung zwischen figural darstellenden Motiven und überwiegend ornamental-dekorativen Motiven statt, und zwar in der Weise, dass aufgrund der engen Verbindung zwischen den figuralen Darstellungen und dem umgebenden ornamentalen Dekor auch die ornamentalen Elemente eine inhaltliche Bedeutung erlangen. Zwar widerstreben Weinlaub und Weintrauben im Dekor des Umgangs in Santa Costanza einer rein christlichen Auslegung, da das Sujet der Weinlese, das durch die

⁴⁷⁶⁶ Gegen die Deutung dieser Büsten als Porträts von Constantina und ihrem Mann Hannibalianus spricht sich Brandenburg aus, weil der Anbringungsort seiner Meinung nach nicht würdevoll genug ist und weil keine Insignien abgebildet worden sind: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 82.

⁴⁷⁶⁷ Das gesamte Rankensystem entwickelt sich aus vier Trieben, die, jeweils aus der Ecke heraus leicht diagonal ausgerichtet, sich zum Zentrum hin entwickeln. Das Blattwerk des Rankensystems besteht zum Teil aus Akanthusblättern und zum Teil aus Weinblättern. In die Ranken recht regelmäßig eingehängt sind Trauben. In dem Rankenwerk, das von zahlreichen Vögeln bevölkert ist, klettern mehrere unbekleidete Amoretten herum und greifen in die Ranken hinein; siehe dazu die Abbildung bei: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 83 Abb.40. Die drei unterschiedlichen Motivgruppen, Blätter, Vögel und Amoretten, unterscheiden sich jeweils hinsichtlich ihrer Größe. Das vegetabile Rankensystem, dessen Blätter die kleinste Größe der drei Motivgruppen besitzen, dient seinerseits als Grund für die Figuren in den Ecken und in der Mitte. Riegl spricht in diesem Zusammenhang von einem *Massenkompositionsgesetz*: Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927, S. 244.

⁴⁷⁶⁸ In den vier Darstellungen werden jeweils Amoretten entweder bei der Weinlese oder beim Transport der Trauben zu den Weinkellern gezeigt.

zahlreichen Amoretten und die Szenen in den vier Ecken bekräftigt wird, überwiegt.⁴⁷⁶⁹ Doch es ist unwahrscheinlich, dass die Assoziation an die christliche Eucharistie im Mausoleum der Tochter Konstantins nicht intendiert war, zumal auch der Porphysarkophag ebenfalls mit weinlesenden Amoretten dekoriert war.⁴⁷⁷⁰

Eine für ein Deckendekor ungewöhnliche Struktur besitzen die beiden Kompartimente seitlich des Lichtschachts⁴⁷⁷¹, die analog einem mosaizierten Fußbodendekor in Streuform⁴⁷⁷² verschieden geformte Zweige mit unterschiedlichen Früchten und in unterschiedlichen Ausrichtungen zeigen. Die nicht homogene Anordnung der einzelnen Motive erinnert an die antike griechische Dekorform des *Asaraton*, das sich als Bodenmosaik seit dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert nachweisen lässt.⁴⁷⁷³ Zwischen die einzelnen Zweige sind Muscheln und verschieden geformte und verzierte Schalen und Kannen⁴⁷⁷⁴ eingestellt. Auf den meisten der Zweige sowie auf einigen der Gefäße haben sich die unterschiedlichsten Vögel niedergelassen, unter anderem auch Fasane und Wachteln. Sowohl die Vögel als auch die meisten der Gefäße sind so dargestellt, dass der im Umgang stehende Betrachter sie als aufrecht stehend wahrnehmen kann.⁴⁷⁷⁵ Sowohl die zahlreichen Darstellungen von Kannen als auch einige Zweige eines Rebstocks nehmen Bezug auf die Darstellungen zur Weinlese in den Dekoren der beiden Kompartimente, die sich oberhalb der Nischen befinden. Das Motiv der Auferstehung symbolisieren die zahlreichen Granatäpfel, die mit ihren bereits geöffneten Unterseiten auf den Betrachter herabhängen.⁴⁷⁷⁶

In den beiden Nischenkalotten, die den nördlichen und südlichen Raumbereich in der Mitte unterteilen, ist – ebenfalls auf hellem Grund – jeweils Christus dargestellt, in der westlichen Nischenkalotte als Weltenherrscher auf der Himmelskugel sitzend, in der östlichen Nischenkalotte hingegen stehend auf dem Paradiesberge mit den vier Paradiesflüssen.⁴⁷⁷⁷ Einige Unge-

⁴⁷⁶⁹ Dies erinnert an das Deckendekor des Juliermausoleums. Auch in diesem Fall konnte dieses Dekor erst durch weitere Darstellungen eindeutig als das Dekor einer christlichen Grablege identifiziert werden.

⁴⁷⁷⁰ Siehe dazu die Abbildung bei: André Grabar, *Die Kunst des frühen Christentums. Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius' I.*, München 1967, S. 168 Abb. 175.

⁴⁷⁷¹ Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 84-85 Abb. 42-43.

⁴⁷⁷² Analoge Streumuster finden sich in den Fußboden-Dekoren zuerst in den afrikanischen Provinzen: Roger Ling, *Ancient Mosaics*, London 1998, S. 108.

⁴⁷⁷³ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines *Asaroton* aus einer Villa auf dem Aventin aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert bei: Carlo Bertelli (ed.), *Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Freiburg und Basel 1989, S. 19.

⁴⁷⁷⁴ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Details bei: André Grabar, *Die Kunst des frühen Christentums. Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius' I.*, München 1967, S. 191 Abb. 206.

⁴⁷⁷⁵ Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927, S. 244.

⁴⁷⁷⁶ Daher hat es den Anschein, die Granatapfelkerne fielen gleichsam auf den Betrachter herab.

⁴⁷⁷⁷ Siehe dazu u. a. die Abbildungen bei: Maria Andaloro, *Vom Porträt zur Ikone*, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Regensburg 2002,

reimtheiten bei den Figurendarstellungen haben in den meisten Untersuchungen zu den Mosaiken in Santa Costanza zu der Ansicht beigetragen, diese beiden Mosaiken für mehrmals bearbeitet zu halten.⁴⁷⁷⁸

8.2.2. Die Übernahme antiker Formen in den Figurendarstellungen – bei einer teilweisen Veränderung der Kontextuierung – in die frühchristlichen Wand- und Deckendekore von Sakralbauten

8.2.2.1. Die Darstellung von großformatigen Figuren in den frühchristlichen Kirchenkoren, insbesondere die Darstellung der stehenden oder sitzenden Christusfigur

Die beiden Christusdarstellungen von Santa Costanza, bei denen es sich um die beiden ältesten erhaltenen großformatigen Christusdarstellungen in mosaizierter Form im stadtrömischen Bereich handelt⁴⁷⁷⁹, sind ein Indiz dafür, dass die Mosaiken in den römischen Kirchen⁴⁷⁸⁰ des vierten und fünften Jahrhunderts nicht nur in Bezug auf die schnellen Farbwechsel⁴⁷⁸¹, sondern auch in Bezug auf die Darstellungsprinzipien von Figuren und deren ornamentale Kontextuierung an die freskierten spätkaiserzeitlichen Wand- und Deckendekore anknüpfen. Auch in den großformatigen Figurendarstellungen des von Kaiserin Galla Placidia (421-450) gestifteten Triumphbogen- und Apsismosaiks in San Paolo fuori le mura⁴⁷⁸² wird der monumentale Darstellungsstil der spätantiken Wandmalerei, wie er sich etwa in großformatigen Figuren wie der Figur der sogenannten Dea Barberini⁴⁷⁸³ in den profanen Dekoren der späten Kaiserzeit fassen lässt, fortgeführt. Nicht nur im römischen Kirchenkore von San Paolo fuori le mura des fünften Jahrhunderts, sondern auch in den ravennatischen Kirchenkoren des fünften und sechsten

S. 30f. Abb.10-11. Die beiden Darstellungen zeigen zum einen die Gesetzesübergabe an Moses und die *traditio legis*, die Gesetzesübergabe an Petrus im Beisein des Paulus.

⁴⁷⁷⁸ Siehe dazu u. a.: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert, Wien und München 1967, S. 71f.

⁴⁷⁷⁹ Das älteste Mosaik mit einer Christusdarstellung in einer Kirche ist das Apsismosaik in Santa Pudenza, einem römischen Thermenbau, der um 390 n. Chr. in eine Kirche umgewandelt wurde; siehe dazu auch: Carlo Bertelli (ed.), Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Freiburg und Basel 1989, S. 47, S. 58-59.

⁴⁷⁸⁰ Dies gilt ebenso für die Dekore in den Kirchen von Mailand, Ravenna und Thessaloniki: Roger Ling, Roman Painting, Cambridge Mass. 1991, S. 197.

⁴⁷⁸¹ Die Farbe spielt in diesen frühen Mosaikdekoren eine wichtige Rolle für die Entstehung der Form. So konstituiert sich die purpurne Farbe des Palliums der Christusfigur im Auge des Betrachters aus den chromatischen Kontrasten von Dunkelrot, Grün und einem graublauen Farbton, drei Farben, die in der Wahrnehmung analog den pointillistischen Farbarealen zu einem farblichen Gesamteindruck verschmelzen.

⁴⁷⁸² Siehe dazu die Abbildung bei: Hugo Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst, Regensburg 2004, S. 127 Abb. 38.

⁴⁷⁸³ Siehe dazu die Abbildung der sogenannten Dea Barberini, die in der Umgebung des Baptisteriums von San Giovanni in Laterano gefunden wurde, bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike, Köln 2002, S. 367.

Jahrhunderts⁴⁷⁸⁴ kann dabei unter Umständen auf die rahmende Struktur eines ornamentalen Frieses oder eines farbigen Streifens, die selbst in den spätrömischen Wandmalereien noch um die Figuren gelegt wurde, verzichtet werden, wenn die großformatigen Figurendarstellungen stattdessen in eine relativ geschlossene architektonische Struktur wie die Form einer Apsis-Kalotte oder eines Triumphbogens eingebunden werden. In derartigen Kontexten scheinen die architektonischen Formen anstelle von freskierten oder mosaizierten Streifen, welche die Figuren einfassen, die Funktionen von Rahmungen zu übernehmen, sodass Dekor und architektonische Struktur in einer einheitlichen Gestaltung des Innenraumes verschmelzen.

Abgesehen von Figurendarstellungen in narrativen Szenen entwickelt sich allmählich in zentralen Dekorbereichen eine weitgehend frontale Ausrichtung nahezu sämtlicher Figurendarstellungen. Zwar stehen diese Figuren, die stets mit bodenlangen Gewändern bekleidet sind, in der Regel auf einem schmalen grün- oder braunfarbenen, parallel zur architektonischen Struktur verlaufenden Band. Doch werden sie sowohl aufgrund ihrer frontalen Ausrichtung als auch aufgrund ihrer geschlossenen Konturen vom Betrachter als weitgehend vom Grund separiert wahrgenommen. Gleichzeitig lösen sich innerhalb der Konture die Oberflächen der Gewänder durch nahezu geometrische Binnenzeichnungen sowie durch schroffe Farbwechsel zwischen Hell und Dunkel in einzelne Flächen auf und sorgen ihrerseits dafür, dass die Figur als Ganzes destruiert und damit zugleich auch vom Grund gelöst wird. Darüber hinaus wird diese Tendenz durch die Absage an das antike klassische Bewegungsschema, den Kontrapost, unterstützt. Zwar weisen die Gewänder der Figuren jeweils im Bereich des Oberschenkels des Spielbeins noch eine Faltenführung auf, die eine Ponderation des darunterliegenden Beins anzeigt, doch weder im Hüft- noch im Schulterbereich setzt sich diese ponderierte Bewegung fort. Daher hat es den Anschein, als seien die Falten der Gewänder, welche – abgesehen von der Faltenführung am Oberschenkel des Spielbeines – keinerlei Rückschlüsse auf die Anatomie des Körpers zulassen, durch primär ornamentale Kriterien gestaltet. Die vollständige Ausbildung des beschriebenen Figurenschemas vollzieht sich in den stadtrömischen Dekoren in einer Zeitspanne von der zweiten Hälfte des vierten bis zur Mitte des sechsten Jahrhunderts.

Analoge gestalterische Kriterien wie sie bei der Darstellung der einzelnen Figur angewandt werden, finden sich auch bei der Präsentation von Figurengruppen. Seit dem späten 7. Jahrhundert ordnen zunehmend Isokephalie, rhythmische Wiederholung analoger Formen sowie häufig auch ein symmetrischer, auf die Mitte hin zentrierter Aufbau die streng hierarchisch aufgebauten Figurengruppen, die hinsichtlich Bedeutungsgröße, Haltung, Ausrichtung sowie

⁴⁷⁸⁴ Siehe dazu u. a. die Abbildung der Prozession der Heiligen auf der nördlichen Langwand in Sant' Apollinare Nuovo in Ravenna bei: Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century*, London 1977, Taf. IV.

aufgrund ihrer Gesten und ihrer Attribute dem Betrachter ihre Funktion kundtun.⁴⁷⁸⁵ Dem Eindruck einer sowohl nach hierarchischen und gleichzeitig dekorativen Gesichtspunkten gestalteten Figurenreihung stehen lediglich die Gesten der Hände und die ausdrucksvoll auf den Betrachter gerichteten und geweiteten Augen entgegen, die auf eine neuartige Weise mit dem Betrachter kommunizieren.⁴⁷⁸⁶ Seit dem Ende des fünften Jahrhunderts nimmt diese Kommunikation mit dem Betrachter zu, da sich auch die seitlichen Figuren in einer frontalen Darstellung bevorzugt dem Betrachter zuwenden.⁴⁷⁸⁷

8.2.2.2. Die Darstellung der Christusprotome

Einer weiteren Möglichkeit zur Einbindung von Figuren in das Dekor, die in den neronischen Dekoren entwickelt wurde und die ebenfalls sowohl in den profanen als auch sakralen spätantiken freskierten Dekoren ihre Fortsetzung findet, folgt die Darstellung der Christusfigur als Protome unterhalb des Scheitelpunkts der zentralen Apsis, wie sie u. a. eine Darstellung aus dem siebten Jahrhundert in der Cappella di San Venanzio im Lateranbaptisterium zeigt.⁴⁷⁸⁸ Die frontale Ausrichtung der Christusprotome bzw. der Brustfigur Christi, die häufig von formal analog gestalteten Engeln⁴⁷⁸⁹ flankiert wird, entspricht der Darstellung von Figurprotomen in einem Medaillon oder in einer Rasterform in den spätantiken profanen Wand- und Deckendekoren⁴⁷⁹⁰ und ist z. B. vergleichbar mit den Darstellungen der weiblichen Brustfiguren⁴⁷⁹¹ in

^{4785/4785} Im späteren 4. und im 5. Jahrhundert entwickelt sich die traditionelle christliche Ikonographie: Irmgard Hutter, *Frühchristliche und byzantinische Kunst*, Stuttgart und Zürich 1991, S. 13.

⁴⁷⁸⁶ Riegl beschreibt dieses Phänomen für die spätantike Reliefkunst: Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927, S. 21 f. Sowohl die Ausrichtung der Augen als auch deren Weitung wird vom Betrachter umso stärker empfunden, je regloser, ohne irgendeinen Ausdruck, die übrigen Gesichtspartien gestaltet sind.

⁴⁷⁸⁷ Aus dieser Hinwendung zum Betrachter wird meist auch die Entstehung der Ikone, einer neuen Gattung der Malkunst, begründet; siehe dazu auch: Paolo Verzzone, *Werdendes Abendland*, Baden-Baden 1979, S. 88.

⁴⁷⁸⁸ Siehe dazu u. a. die Abbildung mit der Darstellung der Christusbüste, flankiert von zwei Engeln, auf unterlegtem Goldgrund in der Apsiskalotte der Cappella di San Venanzio im Lateranbaptisteriums von Rom aus dem 7. Jahrhundert bei: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 53 Abb. 22. Ein von Jacopo Torriti 1291 erneuertes Apsismosaik in der Lateransbasilika selbst, das aus dem 5. Jahrhundert stammt, zeigt die Christusprotome noch dicht am oberen horizontalen Rand der Apsiskalotte, mithin noch wesentlich weniger schwebend als das später entstandene Mosaik in der Kapelle des Laterambaptisteriums; siehe dazu die Abbildung bei: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 24 f. Abb. 5.

⁴⁷⁸⁹ Zu der Entwicklung der Engelsdarstellungen siehe vor allem: Alfons Rosenberg, *Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes*, München 1992; siehe dazu auch: Georg Stuhlfauth: *Die Engel in der altchristlichen Kunst*. Mohr, Freiburg im Breisgau 1897.

⁴⁷⁹⁰ Siehe dazu u. a. die Darstellung eines Athenakopfes im zentralen kreisförmigen Feld einer Decke des vierten Stils bei: John R. Clarke, *The Houses of Roman Italy 100 B.C. – A.D. 250. Ritual, Space and Decoration*, Berkeley [u. a.] 1991, Taf. 18.

⁴⁷⁹¹ Plastische Vorläufer der Verbindung einer Halbfigur in einer Rahmung, meist in reliefierter Form, stellen die sogenannten *imagines clipeati* dar. Bei der Darstellung von historischen Personen können diese Figurendarstellungen Porträthaftigkeit besitzen.

den Rasterformen eines Deckendekors im Kaiserpalast von Trier.⁴⁷⁹² Eine derartige Präsentation von Figuren im Bereich des Deckendekors entspricht strukturell dem Prinzip der *quadri riportati*, d. h. einer bestimmten Art von Figurendarstellungen, die unverkürzt in einer Rahmung – analog einem Wandbild – an die Decke versetzt werden.⁴⁷⁹³ Im Fall der Christusprotome und den begleitenden Figuren im Apsisdekor der Cappella di San Venanzio ist man jedoch in der Figurendarstellung noch einen Schritt weitergegangen. In diesem Fall wird die architektonische Form der Apsiskalotte hinreichend als rahmende Umhüllung angesehen und daher hat man auf eine weitere Rahmung verzichtet.⁴⁷⁹⁴ Unabhängig von der dekorativen Struktur tragen in diesen Fällen auch inhaltliche Aspekte wie der Darstellungswert des blauen oder der goldene Grundes, der vom Betrachter ikonographisch als Himmel bzw. als Symbol der Ewigkeit gedeutet wird, dazu bei, eine Figur, die als im Himmel beheimatet angesehen wird, aufgrund dieses Verständnisses auch in der Wahrnehmung des Betrachters stringent an der Decke zu halten. Betrachtet man in diesem Kontext lediglich die erhaltenen frühchristlichen Kirchendekore, so scheint die Christusprotome ohne Rahmung etwas später in die Kirchendekore gelangt zu sein als die vollständige Christusfigur, wie sie sich bereits in den Darstellungen der beiden Nischenkalotten in Santa Costanza findet.⁴⁷⁹⁵ In diesen beiden frühen Christusdarstellungen sind die Füße – bzw. ist der Thron – der Figur mit der unteren Rahmung der Apsis, d.h. mit

⁴⁷⁹² Erika Simon, Die konstantinischen Deckengemälde in Trier, Mainz 1986, S. 17-25 Taf. 6, 7 und 9.

⁴⁷⁹³ Eventuell zeigt das Brustbild eines Jugendlichen im zentralen Tondo des Gewölbes in Saal I in der Katakomben unterhalb der Via Latina bereits eine Christusprotome; siehe dazu die Abbildung bei: Antonio Ferrua, Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina, Stuttgart 1991, S. 115 Abb. 104. Vergleiche dazu auch die Christusprotome innerhalb einer quadratisch gerasterten Decke bei: William Tronzo, The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting, University Park (et al.) 1986, Taf. 25. Motivisch ähnlich war bereits die Halbfigur Jupiter-Bels im zentralen Achteck der Kuppeldekors des Adytos im Bel-Tempel in Palmyra, der 32 n.Chr. geweiht wurde; siehe dazu die Abbildung bei: Johannes G. Deckers, Die frühchristliche und byzantinische Kunst, München 2007, S. 66 Abb. 39. Im Gegensatz zu diesen frühen Beispielen, in denen die zugrunde liegende architektonische Struktur ein Zentralbau ist, wird die Christusprotome in dem römischen Kirchendekor nicht in ein Kuppeldekor eingebunden, sondern lediglich in eine Apsis.

⁴⁷⁹⁴ Vorläufer für derartige zentrale Darstellungen finden sich bereits in den apsidalen Dekoren von Räumen in den östlichen Teilen des Reiches, die dem Kaiserkult dienten. So zeigt die Westapsis in dem in den Jahren zwischen 180 und 192 n.Chr. erbauten Herkulestempel die Apotheose des Kaisers Marc Aurel. Der von einem blauen Nimbus umgebene Kaiser wird – nur mit einem purpurfarbenen Mantel bekleidet – vom Adler Jupiters in den Himmel getragen. Dabei ist er von einem Kreis umgeben, in dem sich die Tierkreiszeichen befinden. Allerdings wird die Figurendarstellung noch durch eine kreisförmige Rahmung eingefasst; siehe dazu auch die Abbildung bei: Giacomo Caputo, Francesca Ghedini, Il tempio d'Ercole di Sabratha, Rom 1984 Taf. 23,1.

⁴⁷⁹⁵ Betrachtet man die frühchristlichen Kirchendekore insgesamt, so scheinen figürliche Darstellungen zuerst in den apsidalen Bereich gelangt zu sein; siehe dazu vor allem: Maria Andaloro, Vom Porträt zur Ikone, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto, Regensburg 2002, S. 26f. Andaloro geht aufgrund einer bestimmten Auslegung einer Stelle im *Liber pontificalis* davon aus, dass die Apsiden zunächst mit kostbaren Stoffen ausgelegt worden seien und führt als Beweis für eine derartige Praxis das ravenatische Mosaik der Kaiserin Theodora an, die unter einem schirmartig gebreiteten Tuch in einer apsidalen Nische steht; siehe dazu auch die Abbildung bei: Maria Andaloro, Vom Porträt zur Ikone, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto, Regensburg 2002, S. 27 Abb.8.

dem darauf folgenden Bodenstreifen verbunden und daher können die beiden Christusdarstellungen nicht als schwebend bezeichnet werden. Dies gilt auch für die Christusdarstellung in dem heute verlorenen Apsismosaik der frühchristlichen Kirche von SS. Cosma e Damiano, von welchem eine Zeichnung erhalten ist, die Christus, auf der Weltenkugel stehend, in der Mitte der zwölf Apostel zeigt.⁴⁷⁹⁶ Auch in dieser Zeichnung befinden sich sowohl die Weltenkugel als auch die Füße der zwölf Apostel auf einem Streifen, der um das Apsisgewölbe herumläuft.⁴⁷⁹⁷

Auffällig ist, dass die stehende Christusfigur in der Darstellung der Schlüsselübergabe an Petrus in der östlichen Nische in Santa Costanza nicht größer als die beiden Assistenzfiguren dargestellt ist, sondern nur deshalb größer wirkt, weil sie auf dem Hügel steht, von dem aus die vier Paradiesflüsse entspringen. Ob die Schollen hinter der Christusfigur bereits den Wolkentepich darstellen, der zu einem wichtigen Motiv in den Apsisdekoren der Folgezeit wird, lässt sich aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nicht klären. Fest steht jedoch, dass sich die Größenverhältniss zwischen der zentralen Figur und den Assistenzfiguren in den folgenden Jahrhunderten zunächst zugunsten einer Monumentalisierung der zentralen Figur verschieben, bevor in einem weiteren Schritt durch die konsequente Anwendung des Systems der Isokephalie die Bedeutung einer zentralen sitzenden Figur gewahrt bleibt und sich dennoch ein Gleichgewicht zwischen der zentralen und den flankierenden Figuren einstellt. Letzteres lässt sich in den stadtrömischen Dekoren zuerst um 1100 nachweisen.

8.2.3. Die Übernahme des antiken ornamentalen Moduls der Akanthusranke in die frühchristlichen sakralen Wand- und Deckendekore

8.2.3.1. Die Umbildung des überwiegend rein ornamental-dekorativen Moduls der Akanthusranke zum polysemischen Modul während der Phase des Übergangs von den spätantiken zu den frühchristlichen Dekoren⁴⁷⁹⁸

Analog zu den antiken Wand- und Deckendekoren, in denen das Akanthusornament bereits in der frühen Phase des zweiten Stils in der Casa dei Grifi als flächendeckendes Ornament zwischen zwei antithetisch ausgerichteten Figuren im Dekor der Lünette eingesetzt wird und in

⁴⁷⁹⁶ Zu den Darstellungen in den rein freskierten frühchristlichen Apsisdekoren siehe vor allem: Christa Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992.

⁴⁷⁹⁷ Siehe dazu die Abbildung dieser Zeichnung bei: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 314 Taf. XXXV-5.

⁴⁷⁹⁸ Siehe dazu vor allem: Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002, S. 92ff.; und: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985], S. 272-302.

denen es seit der späten Phase des zweiten Stils eine wichtige Rolle bei der Integration figural darstellender Elemente spielt, wird auch in den frühchristlichen Dekoren die Akanthusranke oder eine formal analoge Ranke mit Weinblättern zur Einbettung von figural darstellenden Motiven genutzt. Da es sich jedoch in den frühchristlichen Dekoren um die Einbettung christlicher Symbole handelt, erfährt auch das umgebende ornamentale Modul aufgrund des inhaltlichen Gewichts dieser Symbole eine qualitative Aufwertung. Denn es wird vom Betrachter nicht nur als ornamentales Beiwerk wahrgenommen sondern aufgrund der engen Anbindung an die Symbole zugleich auch als ein Werk desjenigen verstanden, von dem diese Symbole künden, mithin als zur göttlichen Schöpfung gehörig angesehen. Das Verallgemeinernde eines organisch-vegetabilen Geschaffenen, das sich in derartigen Kombinationen von christlichen Heilssymbolen und flankierenden Akanthusranken, durch den Einsatz von Akanthusranken im sepulkralen Kontext sowie bei der Verwendung von Akanthusranken für die Darstellungen des Paradieses in den Akanthusranken ausdrückt, wird für den Betrachter auch dadurch hervorgehoben bzw. verstärkt, dass andere vegetabile Formen wie die Palmetten, die stets in Verbindung mit der Akanthusranke auftreten, sich zunehmend einer Akanthusranke angleichen und damit ihre eigene formale Identität verlieren.⁴⁷⁹⁹ Damit setzt sich ein verallgemeinernder, individuelle Komponenten negierender Prozess der vegetabilen Formen fort, der aufgrund der zunehmenden Geometrisierung in der Ornamentik bereits in den profanen Dekoren der mittleren Kaiserzeit zu beobachten war. Dies gilt natürlich auch für die vegetabilen Dekore in den Katakomben. Jedoch im Gegensatz zu den dortigen Akanthusdarstellungen, in denen die schematisch angegebenen Akanthusranken⁴⁸⁰⁰ selten durch den darstellenden Effekt eines grünen Farbtons eine Verstärkung ihrer vegetabilen Komponente erfahren⁴⁸⁰¹, sondern stattdessen mit dem Eigenwert der Farben Rot, mitunter auch Blau oder gar Gelb belegt werden⁴⁸⁰², leuchten die Akanthusranken in den frühchristlichen Dekoren wieder in einem kräftigen grünen darstellenden Farbton, der durch goldfarbene und rotfarbene Glanzlichter noch verstärkt wird. Abgesehen von der Qualität der formalen und farblichen Kohärenz, die den Akanthusranken aufgrund ihres darstellenden Farbwertes und der formalem Reduktion auf eine eindeutig

⁴⁷⁹⁹ Als Assoziation zur Eucharistie können an die Stelle von Akanthusblättern auch Weinblätter treten.

⁴⁸⁰⁰ Nach Vandi fehlt diesen Akanthusranken die Sensibilität, sich aus der Tiefe des Grundes zu erheben: Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002, S. 93.

⁴⁸⁰¹ Siehe dazu die Abbildung der Stirnseite in Kammer F mit dem umlaufenden Akanthusfries über dem Arkosolium in der Katakomben in der Via Latina bei: Antonio Ferrua, *Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina*, Stuttgart 1991, S. 106 Abb. 94.

⁴⁸⁰² Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002, S. 93. Dabei unterscheiden sich die Akanthusdarstellungen in den Katakomben nur wenig von den zeitgenössischen profanen Akanthusdarstellungen; siehe dazu die Abbildung der Stirnwand und des Gewölbes in Kammer E mit roten Akanthusranken bei: Antonio Ferrua, *Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina*, Stuttgart 1991, S. 98 Abb. 86.

identifizierbare vegetabile Form in den frühchristlichen Dekoren zukommt, können die Akanthusranken bereits auf einen Blick sowohl als weitgehend bilateralsymmetrisches System als auch – aufgrund des ständigen Wechsels zwischen Stielen und Blättern – als eine organisch-wachsende, sich stetig verändernde und damit als eine lebendige Form aufgefasst werden. Aufgrund all dieser Eigenschaften kann das ornamentale Modul der Akanthusranke bei der Anbringung an einem prominenten Ort wie einem Apsis- oder Kuppelbereich – wie sie u. a. im Dekor in der Ostapsis der Eingangshalle des Lateranbaptisteriums vollzogen wurde – selbst ohne die Verstärkung christlicher Symbole, die in das Rankenwerk eingestellt sind, als Darstellung eines ewigen Wachstums, d. h. als eine Darstellung des Paradieses, aufgefasst werden. Ein derartiger inhaltlich konnotierter Einsatz primär ornamentaler vegetabiler Formen ist jedoch nicht neu, sondern knüpft an ein Phänomen in der bildenden Kunst der augusteischen Klassik an, das sich am exponiertesten in den reliefierten Rankenpaneelen auf den Außenseiten der Ara Pacis Augustae äußerte.⁴⁸⁰³

8.2.3.2. Die direkte Übernahme des antiken ornamentalen Moduls der Akanthusranke in Kombination mit finiten Motiven im Dekor der vermutlich unter Sixtus III. (432-440) entstandenen Ostapsis in der Eingangshalle des Lateranbaptisteriums⁴⁸⁰⁴

Abgesehen von den wenigen Beispielen mit mehrfigurigen großformatigen Darstellungen, bei denen es sich bei der obersten Figur häufig um eine Christusdarstellung handelt, und den später einsetzenden großformatigen singulären Darstellungen mit Christusprotomen waren die Apsiden in den frühchristlichen Kirchen häufig rein ornamental verziert, wobei die Verzierung eventuell auch durch das Auslegen mit aufwendig verzierten Stoffen erfolgte.⁴⁸⁰⁵ Zu den üblichen ornamental Verzierungen gehört das flächendeckende vegetabile Rankensystem,

⁴⁸⁰³ Siehe dazu u. a.: Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002, S. 82 Abb. 14.

⁴⁸⁰⁴ Siehe dazu u. a. das Mosaik der Ostapsis in der Eingangshalle des Lateranbaptisteriums aus dem 5. Jahrhundert bei: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 46 Abb. 16; siehe dazu auch die Abbildung bei: Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002, S. 95 Abb. 19; siehe dazu auch die Abbildung eines Details bei: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert*, Wien und München 1967, Abb. 72. Die Akanthusranken weisen diagonale Abgänge auf, an denen kleine trichterförmige Blüten hängen.

Das Baptisterium, das über ein vorgelagertes Atrium in doppelter, zueinander gewandter Hufeisenform verfügt, besitzt einen achteckigen Grundriss. Der abgebrannte Vorgängerbau wurde auf einer Thermenanlage errichtet; siehe dazu die Abbildungen des Grund- und Aufrisses bei: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 264 Abb. III, 2-3. Um die kreisförmig ausgesparte Mitte erheben sich zwei hohe Geschosse mit Umgängen aus Porphyssäulen.

⁴⁸⁰⁵ Siehe dazu vor allem: Maria Andaloro, *Vom Porträt zur Ikone*, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Regensburg 2002, S. 27.

das in der Regel bilateralsymmetrisch aufgebaut ist.⁴⁸⁰⁶ Der Aufbau eines derartig konzipierten flächendeckenden Rankensystems, das sich auf eine vertikale Mittelachse hin ausrichtet, stellt keine neuartige Entwicklung dar, sondern folgt einem antiken flächendeckenden Prinzip für Rankensysteme, das sich in analoger Form bereits in den unteren Paneelen auf der Außenseite der Ara Pacis Augustae findet.⁴⁸⁰⁷ Trotz mehrerer Untersuchungen zu diesem Rankensystem konnte die Frage, ob es sich bei diesem Rankensystem um eine augusteische Erfindung handelt oder ob es dafür hellenistische Vorlagen gab, nicht hinreichend geklärt werden.⁴⁸⁰⁸ Fest steht jedoch, dass sich zwar einfache Verzweigungen von Wellenranken schon seit dem vierten vorchristlichen Jahrhundert in griechischen Dekoren finden, dass sich das älteste Schema mit parallelen Verzweigungen jedoch erst in einem spätrepublikanischen römischen Dekor nachweisen lässt, sodass viel dafür spricht, dass diese Struktur vermutlich in Italien ausgebildet wurde.⁴⁸⁰⁹ Aufgrund der genauen Datierung der Ara Pacis Augustae in das Jahr 9 v. Chr. kann zumindest festgehalten werden, dass die Ausbildung von reliefierten flächendeckenden Rankensystemen in eine Zeit fällt, in der sich in der Wandmalerei erst mühsam die ersten vegetabilen Friese konstituieren, jedoch noch unverbunden, ohne diagonale Ecklösung. Mithin ist die römische Reliefkunst im Vergleich zur zeitgenössischen Wandmalerei in der frühaugusteischen Zeit als führend in Bezug auf die Ausbildung von flächendeckenden vegetabilen Dekorsystemen anzusehen. In die Wandmalerei gelangen flächendeckende vegetabile Dekorsysteme erst wesentlich später, und zwar zuerst in einigen Deckendekoren des späten dritten Stils. Allerdings handelt es sich bei diesen vegetabilen Dekoren nicht um geschlossene Rankensysteme, sondern um vegetabile Streumuster, die im späten dritten Stil in Paneelform

⁴⁸⁰⁶ Im Dekor der Apsis im Eingangsbereich des Lateranbaptisteriums wird die bilaterale Achse im Auge des Betrachters dadurch verstärkt, dass die übereinandergestellten mandelförmigen Ranken im Bereich der vertikalen Mittelachse goldfarben unterlegt sind. Die Spitze der obersten Ranke zeigt auf die Darstellung des Lamm Gottes, das auf einem lesbischen Kymation steht, welches in Halbkreisform das zentrale blaugrundige Feld im Bereich des Gewölbescheitelpunktes vom unteren Bereich der Konche abtrennt. Das mit der vorderen Körperhälfte frontal ausgerichtete Lamm ist in eine halbkreisförmige Bogenform eingestellt. Es wird jeweils von zwei ihm zugewandten Tauben im Profil flankiert, von denen jede ebenfalls in einen halbkreisförmigen Bogen eingestellt ist. Jeweils aus dem Zwickel zwischen zwei Bogenformen entspringt ein Stängel, der sich bald in drei Blüten tragende Stängel aufteilt. Die weißfarbenen Blüten sind mit einem breiten rotfarbenen Rand überzogen. Auf jedem der fünf Bogen steht darüber hinaus eine dreizackige Lilienblüte und weist mit ihrer Spitze auf das im Zentrum weiße und in der Peripherie goldfarbene Schirmmotiv hin, welches halbkreisförmig das Feld unterhalb des Gewölbescheitelpunktes besetzt; siehe dazu die Abbildung bei: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 46 Abb. 17.

⁴⁸⁰⁷ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Loretta Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002, S. 77 Abb. 13; siehe dazu auch: Theodor Kraus, *Die Ranken der Ara Pacis Augustae. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der augusteischen Ornamentik*, Berlin 1953.

⁴⁸⁰⁸ Siehe dazu vor allem: Marion Mathea-Förtsch, *Römische Rankenpfeiler und -pilaster: Schmuckstützen mit vegetabilem Dekor, vornehmlich aus Italien und den westlichen Provinzen*, Mainz 1999, insbesondere S. 6ff.; und: Günther Schörner, *Römische Rankenfriese. Untersuchungen zur Baudekoration der späten Republik und der frühen und mittleren Kaiserzeit im Westen des Imperiums*, Mainz 1995.

⁴⁸⁰⁹ Marion Mathea-Förtsch, *Römische Rankenpfeiler und -pilaster: Schmuckstützen mit vegetabilem Dekor, vornehmlich aus Italien und den westlichen Provinzen*, Mainz 1999, S. 7.

und erst am Übergang zum vierten Stil flächendeckend eingesetzt werden.⁴⁸¹⁰ Auch in den Katakombenmalereien werden Akanthusranken in der Regel als Friese in unterschiedlichen Richtungen und nicht flächendeckend eingesetzt. In seltenen Fällen, jedoch nicht im stadtrömischen Bereich, finden sich in Grabmalereien flächendeckende Muster aus Streublumen zwischen Figurendarstellungen, die in diesem Kontext als Paradiesblumen verstanden werden können.⁴⁸¹¹ Ebenfalls in einigen spätantiken Grabdekoren lassen sich flächendeckende vegetabile Systeme mit Blüten, vor denen antithetische, mit einer Ewigkeitssymbolik behaftete Tierfiguren wie antithetische Pfauen eingestellt sind, nachweisen. Aufgrund dieses Kontextes können derartige vegetabile Systeme ebenfalls weniger rein dekorativ, sondern eher inhaltlich als Paradiesblumen aufgefasst werden.⁴⁸¹²

In dieser Tradition des vegetabilen Dekors, die sowohl in Bezug auf die flächendeckende Struktur als auch in Bezug auf die Annäherung zwischen ornamentaler und inhaltlicher Funktion eine genuin römische Entwicklung darstellt, ist auch das Dekor der Ostapsis des Lateranbaptisteriums zu sehen. Dabei greift man – wie die klassizistische Prägung dieses Dekors zeigt – mehr auf reliefierte stadtrömische frühkaiserzeitliche Vorbilder als auf freskierte Vorlagen aus der römischen Wandmalerei zurück. Hingegen weist die konsequent polychrome Gestaltung des blaugrundigen Dekors in den Farben Gold – Rot – Grün darauf hin, dass man hinsichtlich der Farben bereits dem frühbyzantinischen Farbkanon folgt.

Doch nicht nur in Bezug auf die farbliche Gestaltung sondern auch in Bezug auf die ornamentale Struktur besitzt dieses Dekor eine neue Komponente, denn über die dreifarbigen Akanthusranken, deren langgezogene grüne Blätter mit goldfarbenen Konturen besetzt und deren Knoten darüber hinaus mit rotfarbenen Detailzeichnungen abgesetzt sind, werden in der oberen Reihe mehrfach goldfarbene Kreuze⁴⁸¹³, besetzt mit rot- und grünfarbenen Juwelen, eingestreut. Daher verhält sich das höchste christliche Symbol, das Kreuz, in diesem vervielfachenden Kontext wie das Motiv in einem Streumuster, das aufgrund der Streuung über

⁴⁸¹⁰ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer zeichnerischen Rekonstruktion des Deckendekors in der Casa Longus in Pompeji bei: Alix Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985, S. 148 Abb. 94. Erst im Dekor der gewölbten Decke von Raum A2 in der Domus Transitoria findet sich ein flächendeckendes vegetables Streumuster, in welches einzelne runde und rautenförmige Bildfelder eingestreut sind; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Alix Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985, S. 216 Abb. 148.

⁴⁸¹¹ Siehe dazu die Abbildung einer Wandmalerei aus der Nekropole von Lilibeo in Marsala, die vermutlich am Ende des zweiten oder zu Beginn des dritten nachchristlichen Jahrhunderts entstanden ist, bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 353.

⁴⁸¹² Siehe dazu u. a. die Abbildung der Rückwand und des Gewölbes eines Kammergrabes in Silistra bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 365.

⁴⁸¹³ Insgesamt sind sechs lateinische Kreuze eingestellt.

gleitsymmetrische Valenzen verfügt.⁴⁸¹⁴ Wie bereits in dem Kapitel über die römische Wandmalerei dargestellt wurde, lässt sich das Modul eines flächendeckenden Streumusters bereits in einem freskierten Deckendekor in der Domus Transitoria sowie in einigen freskierten Deckendekoren in den Kryptoportiken der Domus Aurea nachweisen, d. h. es kann auf eine im vierten Stil entwickelte Struktur zurückgeführt werden. Doch in diesen Dekoren dehnte man zum einen die Struktur des Streumusters nie ohne Rahmung auf die gesamte Deckenfläche aus und zum anderen wurde sie nie mit einem flächendeckenden, latent axialsymmetrischen Rankensystem kombiniert. Beispiele von Kombinationen mit figuralen Darstellungen und Rankensystemen fanden sich erst in einigen spätantiken Grabmalereien, wobei jedoch in der Regel die Rankensysteme nicht von den Figuren bedeckt wurden, sondern zwischen den Figuren verliefen. Eine Weiterentwicklung stellt nun im Apsisdekor der Eingangshalle des Lateranbaptisteriums die Applikation von mehreren gleitsymmetrischen Motiven auf ein flächendeckendes, latent axialsymmetrisches Akanthusrankensystem dar. Die finiten bilateralsymmetrischen Kreuzmotive, die – sieht man von der ikonographisch notwendigen Ausrichtung der langen Haste des Kreuzes in der vertikalen Achse ab – auch rotationssymmetrisch sind, bilden zusätzlich aufgrund ihrer Reihung eine gleitsymmetrische Valenz aus. Gleichzeitig korrespondieren sie aufgrund dieser gleitsymmetrischen Valenz mit der gleitsymmetrischen Valenz der einzelnen Spiralranken sowie aufgrund ihrer axialsymmetrischen Valenz mit der latent axialsymmetrischen Struktur des flächendeckenden Rankensystems insgesamt. So kommt es in Bezug auf die symmetrischen Valenzen zu einer chiastisch ausgeprägten Akkumulation: Die bilateral symmetrische Valenz der einzelnen Kreuzform korrespondiert mit der bilateralsymmetrischen Valenz des ornamentalen Moduls der Akanthusranke bzw. des flächendeckenden Rankensystems insgesamt und die gleitsymmetrische Valenz des ornamentalen Moduls der Kreuz-Reihung korrespondiert mit der gleitsymmetrischen Valenz der einzelnen Spiralranke. Aufgrund dieses Chiasmus der symmetrischen Strukturen werden die beiden übereinandergesetzten ornamentalen Systeme im Auge des Betrachters in einer für ihn geordneten Weise zusammengehalten. Trotz der gemeinsamen strukturellen Basis gewinnen jedoch die locker eingestreuten christlichen Symbole aufgrund ihrer Beweglichkeit in der Wahrnehmung des Betrachters die Oberhand und dies wiederum stärkt ihren symbolischen Gehalt. Da sie sich jedoch andererseits strukturell nicht grundsätzlich von dem flächendeckenden Rankensystem unterscheiden, wird auch diesem vom Betrachter eine gegenständlich-darstellende Komponente zugebilligt und in diesem Kontext erhält das ornamentale Modul die Bedeutung

⁴⁸¹⁴ Jedes dieser Kreuze ist gerade so hoch, dass es eine Akanthusranke genau bedeckt und daher nicht mehr vom Betrachter als eingestelltes Motiv betrachtet werden kann.

einer *natura creata*, die als Hintergrundfolie für das zentrale Symbol des christlichen Glaubens dient, mithin Schöpfer und Geschaffenes zu einer Einheit zusammenführt. Bedenkt man den blauen Hintergrund und den Ort der Anbringung, die Apsiskonche, so liegt der Gedanke an einen himmlischen Garten bzw. an das Paradies nahe.⁴⁸¹⁵

8.2.3.3. Die pseudoarchitektonische Struktur der Akanthusranke im Deckendekor von Santa Costanza: ein dekorativer Rückgriff auf die Kandelaberornamentik des späten zweiten und des dritten Stils

Nicht nur als polysemisches vegetables System, sondern auch als tragende pseudoarchitektonische Struktur – und dadurch analog den Akanthusranken in zahlreichen Dekoren des dritten Stils – konstituiert sich im Dekor des zentralen Kuppelmosaiks in Santa Costanza die Akanthusranke zu Akanthusblattkränzen, die sich zusammen mit anthropomorphen und zoomorphen Figuren⁴⁸¹⁶ zu einem vegetabilen vertikalen Kandelabersystem verbinden. Analog dem flächendeckenden System in der Apsis des Lateranbaptisteriums stellt auch diese Art des Einsatzes der Akanthusranke weniger eine Kontinuität zu den zeitlich direkt davorliegenden Dekoren aus den Bereichen der profanen Wandmalerei, sondern vielmehr einen Rückgriff auf Dekore des späten zweiten sowie des frühen dritten Stils dar und evoziert dadurch – wie auch der Vergleich mit der Ara Pacis zeigte – das klassische Repertoire der spätaugusteischen Zeit.⁴⁸¹⁷ Im Gegensatz zu den Dekoren des späten dritten oder des vierten Stils, in denen sich zwischen den menschlichen und tierischen Figuren und den Akanthusranken eine gleichsam unauflösbare Einheit ausbildet, bleiben anthropomorphe und zoomorphe Figuren in den vegetabilen Systemen sauberlich getrennt von ihrer vegetabilen Umgebung. Diese Art der Trennung setzt sich auch in den mittelalterlichen Dekorationen fort. Eine analoge Art dieser gleichsam separierenden Form der Einbindung zeigen auch die sogenannten bewohnten Ranken im Reliefdekor des Porphyrsarkophages der Constantina, der heute in den Vatikanischen Museen steht.⁴⁸¹⁸

⁴⁸¹⁵ Zum ikonographischen Aspekt siehe auch: Guglielmo Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Rom 1967, S. 84; und: Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002, S. 92ff.

⁴⁸¹⁶ Insbesondere die zoomorphen Figuren verbinden sich mit den Akanthusblättern zu einer lebendigen Einheit.

⁴⁸¹⁷ Siehe dazu die Abbildung eines zeichnerischen Schemas der Akanthusranke vom unteren Wandbereich der Ara Pacis Augustae bei: Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002, S. 77 Abb.13.

⁴⁸¹⁸ Siehe dazu die Abbildung bei: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 273 Abb.15. Die Blätter der drei Akanthusranken, welche unverbunden eine Reihe von Kelchen zu formen scheinen, sind schematisch in den Porphyre eingeschnitten. In jede Ranke sind ein oder zwei Amoretten eingestellt, die unterschiedliche Tätigkeiten der Weinlese ausüben.

8.2.3.4. Struktur und Funktion der Akanthusranken in den ravennatischen Dekoren des fünften und sechsten nachchristlichen Jahrhunderts

Liegt den Dekoren des vierten Jahrhunderts trotz der unterschiedlichen dekorativen und strukturellen Funktionen eine einheitliche Gestaltung der Akanthusranke zugrunde, so beginnt man in den ravennatischen Mosaiken des fünften und sechsten Jahrhunderts die Akanthusranke in unterschiedlichen Funktionen auch differenziert darzustellen. Dies lässt sich bereits in den Mosaiken im sogenannten Mausoleum der Galla Placidia verfolgen.⁴⁸¹⁹

8.2.3.4.1. Die unterschiedlichen Strukturen der Akanthusranken im Dekor des zwischen 425 und 430 n. Chr. erbauten sogenannten Mausoleums für Galla Placidia (390-450)⁴⁸²⁰

Das sogenannte Mausoleum der Galla Placidia⁴⁸²¹, ursprünglich mit dem Vestibül der ebenfalls unter Kaiserin Galla Placidia⁴⁸²² errichteten Kirche Santa Croce⁴⁸²³ verbunden, war dem Heiligen Laurentius geweiht.⁴⁸²⁴ Der kreuzförmige Bau, der teilweise 1,50m tiefer gesetzt wurde, besitzt eine Länge von 12,75m und eine Breite von 10,25m. Seine unteren Mauern sind mit Bögen und Wandpfeilern verziert und enthalten sieben lange schmale Fenster. Das flache, in Kuppelform dekorierte Gewölbe des Turms hat einen Durchmesser von 4,40m und wird von einem Ziegeldach bedeckt. In dem über einer hohen Sockelzone vollständig mosaizierten Innenraum befindet sich das älteste intakte Mosaikendekor eines sakralen frühchristlichen Baus.⁴⁸²⁵

Da dieses bereits früh, in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts entstandene ravennatische Dekor des sogenannten Mausoleums für Galla Placidia vollständig erhalten ist, soll an ihm eine eingehende Analyse der unterschiedlichen Strukturen der Akanthusranken sowie eine Untersuchung von deren Funktion vorgenommen werden, denn von den etwa zeitgleich in Rom

⁴⁸¹⁹ Siehe dazu die Abbildung bei: Carlo Bertelli (ed.), Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Freiburg und Basel 1989, S. 66-67.

⁴⁸²⁰ Siehe dazu die Abbildungen bei: Wolfgang Fritz Volbach, Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom, München 1958, Abb.144-147; und: Ernst Kitzinger, Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century, London 1977, Abb. 93-98; siehe dazu auch die vorherige Anmerkung.

⁴⁸²¹ Das sogenannte Mausoleum befindet sich in unmittelbarer Nachbarschaft zur Kirche San Vitale.

⁴⁸²² Galla Placidia, eine Tochter von Theodosius I., war von 425 bis 450 Herrscherin des weströmischen Reiches.

⁴⁸²³ Diese Basilika ist nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form vorhanden.

⁴⁸²⁴ Nach Gerke dürfte es sich bei diesem Bau ursprünglich nicht um ein Mausoleum, sondern um ein Laurentius-oratorium gehandelt haben, das zusammen mit einem korrespondierenden kreuzförmigen Bau an die Vorhalle der Palastkirche anschloss; siehe dazu: Friedrich Gerke, Spätantike und frühes Christentum, Baden-Baden 1980; und: Paolo Verzone, Werdendes Abendland, Baden-Baden 1979, S. 148; siehe dazu auch: Ernst Kitzinger, Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century, London 1977, S. 53.

⁴⁸²⁵ Ernst Kitzinger, Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century, London 1977, S. 53.

entstandenen Kirchendekoren ist keines mehr vollständig erhalten. Formale und farbliche Komponenten in den original erhaltenen Mosaikfragmenten in Santa Maria Maggiore⁴⁸²⁶, die etwa im gleichen Zeitraum entstanden sind, deuten jedoch darauf hin, dass ein zeitgenössisches römisches Kirchendekor ähnlich aufgebaut gewesen sein dürfte wie das ravnatische Dekor.⁴⁸²⁷ Von den erhaltenen sakralen Dekoren des fünften Jahrhunderts ist das Dekor im sogenannten Mausoleum der Galla Placidia das erste, das abgesehen von den rotgrundigen Bändern, welche zur Separierung der einzelnen Gewölbebereiche dienen, einen einheitlich blauen Hintergrund besitzt.⁴⁸²⁸

8.2.3.4.1.1. Akanthusblattkränze als vegetabile Basis für den Ansatz unterschiedlicher Ornamentbänder

In dem Dekor dieses kreuzförmigen, überwölbten Zentralbaus beschränkt sich die Einbindung der Akanthusranken auf drei unterschiedliche Funktionen. Zum einen dienen einfache, nicht weiter differenzierte, in die Fläche gebreitete goldfarbene Akanthusblattkränze, die an den Gelenkstellen der vier Aufsatzpunkte der Gewölbegrate sitzen, dazu, den Ansatz der einzelnen Gewölbegrate für den Betrachter optisch analog erscheinen zu lassen.⁴⁸²⁹ Aus diesen Akanthusblattkränzen scheinen auf den Stirnseiten der drei tonnengewölbten Nischen sowie auf der Stirnseite des ebenfalls tonnengewölbten Eingangsbereichs gleichsam Ranken zu wachsen, von denen alternierend Weinblätter und Weintrauben abgehen.⁴⁸³⁰ Trotz des abundanten Einsatzes von Weinlaub und Trauben liegt es für den Betrachter im Kontext eines christlichen Grabs nahe, mit diesen Motiven die christliche Eucharistie zu assoziieren, und daher muss diesen vegetabilen Motiven in einem derartigen Kontext auch eine symbolische Bedeutung zugeschrieben werden.

Über dem mittleren Blatt des Akanthusblattkranzes setzen darüber hinaus die rotgrundigen, aufgrund des regelmäßigen Farbwechsels zwischen Blau und Gold als dreidimensional wahrgenommenen Friese mit oszillierenden Bändern an, welche die zentrale Kuppelfläche von den

⁴⁸²⁶ Santa Maria Maggiore wurde von Bischof Ecclesius unter der Herrschaft von Amalasuunta (495-535), der Tochter Theoderichs, in den Jahren zwischen 526 und 536 errichtet: Paolo Verzone, *Werdendes Abendland*, Baden-Baden 1979, S. 74; zur Baugeschichte von Santa Maria Maggiore siehe vor allem: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 176ff. Die Kirche wurde über einem römischen Haus errichtet, dessen erhaltene Wandmalereien darauf hinweisen, dass dieses Haus noch bis Mitte des 4. nachchristlichen Jahrhunderts genutzt wurde.

⁴⁸²⁷ Diese These vertritt u. a. auch: Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century*, London 1977, S. 69ff. Kitzinger weist in diesem Zusammenhang auf die beiden Dekoren gemeinsame Vorlagen aus der Buchmalerei hin.

⁴⁸²⁸ Jean Lassus, *Frühchristliche und byzantinische Welt*, Gütersloh 1968, S. 48.

⁴⁸²⁹ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002, S. 100 Abb. 20.

⁴⁸³⁰ Da diese Ranken keine Akanthusblätter besitzen, werden die Friese auf den Stirnseiten der Bögen im Kontext dieser Untersuchung nicht als eine gesonderte funktionale Gruppe aufgeführt.

vier Lünetten abtrennen. Eine derartig enge Verbindung zwischen einem vegetabilen Modul und einem primär geometrischen Modul war in den antiken Dekoren nicht üblich. Die unterschiedliche formale Gestaltung wird aufgrund der unterschiedlichen farblichen Gestaltung noch weiter hervorgehoben. Im Gegensatz zu den blaugrundigen Friesen auf den vier Stirnseiten der tonnengewölbten Nischen, die, lediglich formal variierend, das Farbschema der goldfarbenen, mit roten Adern versehenen Blättern der vier Akanthusblattkränze auf blauem Grund weiterführen, stimmen die Muster der aufsteigenden oszillierenden Bänder zwar – abgesehen von der goldenen Farbe, die sich auch in den goldfarbenen Abschnitten der Bänder findet, – aufgrund des roten Hintergrundes weder farblich noch formal mit den Akanthusblattkränzen überein. Doch ist ihnen allen eine ondulierende Bewegung gemeinsam.

8.2.3.4.1.2. Gespiegelte vegetabile Kandelabermotive, ausgehend von einer Basis aus Akanthusblattkränzen, als Paneelfüllung

Farblich und zum Teil auch formal korrespondierend mit den Akanthusblattkränzen und den Rankenfriesen sind die Dekorbereiche in den blaugrundigen Gewölbeflächen der vier Nischen, die jeweils vollständig mit einem goldfarbenen Rankensystem bedeckt sind, dessen Ausgangspunkt auf beiden Seiten ebenfalls jeweils ein Akanthusblattkranz bildet, der als Basis für ein aufsteigendes bilateral symmetrisch ausgerichtetes Rankensystem dient.

Diese Rankensysteme, die zur Flächenfüllung dienen, üben damit eine weitere rein ornamentale Funktion aus, die das Modul der Akanthusranke innerhalb des Dekors dieses Raumes erfüllt. Analog zu den Friesen auf den vier Stirnseiten setzen sich auch die vier Rankensysteme auf den Gewölbeflächen der vier Nischen aus Ranken, die mit Weinblättern und Weintrauben besetzt sind, zusammen. Hingegen konstituiert sich die vertikale Mittelachse im unteren Bereich aus Übereinanderstellungen von Blüten und Blättern, wobei die Blüten jeweils im Profil und die Blätter in Aufsicht wiedergegeben sind. Im oberen Bereich wird jeweils auch eine Figur, die auf einer im Profil dargestellten Blüte steht, in die Achse eingebunden. Oberhalb der Figur ist jeweils ein Tondo mit den griechischen Buchstaben Alpha und Omega in den Bereich der vertikalen Mittelachse eingestellt.⁴⁸³¹ Dieses Tondo befindet sich genau im Scheitelpunkt des Gewölbes. Betrachtet man den Aufbau bis zu diesem Punkt, so lässt sich das Rankensystem auf den ersten Blick unter den Typus eines vegetabilen Kandelabersystems einordnen. Verfolgt man jedoch das Rankensystem jenseits des Tondos weiter, so stellt man fest, dass das Akanthussystem über das Tondo hinweg horizontal gespiegelt wird, d. h. im Gegensatz zu antiken Kandelabermotiven, die stets ein eindeutig definiertes Unten und Oben besitzen, ist

⁴⁸³¹ Siehe dazu die Abbildung dieses Details bei: Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002, S. 100 Abb.20.

dieses grundlegende Kriterium für die Statik eines antiken Kandelabermotivs in den Paneel der beiden gegenüberliegenden Nischen im Grabmal der Galla Placidia nicht mehr vorhanden. Dies führt zu einer veränderten Wahrnehmung des Betrachters, denn aufgrund der horizontalen Spiegelung und der dadurch erhöhten symmetrischen Valenzen reduzieren sich die wahrgenommenen organisch-vegetabilen Qualitäten zugunsten einer stärkeren Ornamenthaftigkeit. Dieser Eindruck wird durch die ornamentale Rahmung der beiden Paneele noch verstärkt. Gerahmt wird jedes der beiden vegetabilen Paneele durch ein goldfarbenedes Mäanderband auf blauem Grund, das von einem rotfarbenen Band flankiert wird. In der östlichen Nische handelt es sich dabei um ein einfaches Mäanderband mit diagonal gleitsymmetrischen Valenzen, in der westlichen Nische hingegen um ein gekreuztes Mäanderband, das aufgrund der Kreuzungen – sieht man von der fortlaufenden Konstruktion ab – über rotationssymmetrische Valenzen verfügt. Jeweils ein analog gestaltetes Mäanderband setzt auch das Dekor der Lünette vom Wandbereich ab.⁴⁸³²

8.2.3.4.1.3. Flächendeckende Rankensysteme im Kontext großformatiger zoomorpher Figurendarstellungen in den beiden seitlichen Lünettendekoren⁴⁸³³

Auf den Flächen der beiden blaugrundigen Lünetten, welche den vertikalen rückwärtigen Abschluss der beiden tonnengewölbten Nischen bilden, wird jeweils das ornamentale Modul der Akanthusranke in einer weiteren Funktion eingesetzt, indem es an eine großformatige zoomorphe Figurendarstellung gebunden wird.⁴⁸³⁴ Dargestellt sind jeweils zwei antithetisch zueinander ausgerichtete Hirsche, welche jeweils das in die Lünettenwand eingesetzte Fenster flankieren. Die beiden Tierfiguren hat man auf einem grünen Geländestreifen gegen den blauen Grund gesetzt. Im Bereich der vertikalen Mittelachse zwischen den beiden Hirschen, unterhalb des Fensters, befindet sich eine von einem Kranz aus grünen Blättern umgebene Quelle, der sich die Köpfe der beiden Tiere zuneigen. Trotz deren naturalistischer Wiedergabe bietet sich dem Betrachter kein geschlossenes Bildfeld, da sowohl die beiden Hirsche als auch die Quelle in einer unterschiedlichen Ansichtigkeit präsentiert werden: die beiden Hirsche im Profil, die Quelle – analog der Fensteröffnung – in Aufsicht.

⁴⁸³² Analoge dekorative Prinzipien, die darauf beruhen, plastische Darstellungen in Lünetten durch flächige Ornamente an einer Ausstrahlung der dreidimensionalen Valenzen zu hindern, finden sich bereits im Dekor der Grabkammer der drei Brüder in Palmyra, einem Dekor, das dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert zugeordnet wird; siehe dazu auch: Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century*, London 1977, Abb. 96.

⁴⁸³³ Siehe dazu auch die Abbildungen eines Ausschnittes der beiden Lünettendekore bei: André Grabar, *Die Kunst im Zeitalter Justinians. Vom Tod Theodosius' I. bis zum Vordringen des Islam*, München 1967, S. 118 Abb. 125.

⁴⁸³⁴ Siehe dazu auch: Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002, S. 99.

Unterschiedliche Ansichtigkeiten weisen auch die Akanthusblätter des Rankensystems auf, in welches sowohl die von Blattgrün eingeschlossene Quelle als auch die beiden Hirsche eingebettet sind⁴⁸³⁵, wobei der Ursprung dieses Rankensystems jeweils in einer Ranke ansetzt, die unterhalb der Quellenrahmung beginnt. Die beiden Rankensysteme zeichnen sich durch eine changierende Farbgestaltung aus, da Stängel und Blätter mit unterschiedlich grünen Farbtönen, mitunter auch mit einem blauen Farbton bedeckt sind.⁴⁸³⁶ Die Zacken und Voluteneinrollungen, die in kleine rot-weiße Blüten auslaufen, sind darüber hinaus zumindest auf einer Seite noch mit einem goldfarbenen Kontur vom Grund abgesetzt.⁴⁸³⁷ Die Ranken bilden unterschiedlich große Spiralen aus, ein dynamischer Aspekt, der durch den gleichzeitigen Wechsel der Ansichtigkeit der einzelnen Akanthusblätter, welche die Spiralranken umhüllen, noch verstärkt wird. Zwar verhalten sich die beiden Rankensysteme beidseits der fiktiven vertikalen Mittelachse, die aufgrund der Quelle und des sich darüber befindlichen Fensters vom Betrachter eher als ein breites Mittelfeld wahrgenommen wird, latent bilateralsymmetrisch zueinander, doch diese symmetrische Eigenschaft tritt hinter dem Eindruck eines lebendigen, gewachsenen bzw. wachsenden vegetabilen Organismus zurück, der aufgrund der unterschiedlich großen Spiralranken sowie der unterschiedlich großen Flächen, die sich innerhalb dieser Ranken ausbilden, im Auge des Betrachters überwiegt. Aufgrund der engen Verbindung zwischen zoomorphen und vegetabilen Motiven knüpfen die beiden Rankensysteme in Kombination mit den beiden Hirschen an das Phänomen der bewohnten Ranken an, das sich bereits in den hellenistischen Dekoren manifestierte⁴⁸³⁸; doch zum einen sind die beiden Rankensysteme zu lebendig ausgebildet und zum anderen sind die Darstellungen der Tiere viel zu großformatig gewählt, um im Betrachter die Wahrnehmung eines überwiegend ornamental geprägten Dekorbereichs zu evozieren. Stattdessen wird die Darstellung insgesamt – trotz der antithetischen Ausrichtung der Tiere – als eine inhaltlich relevante Darstellung aufgefasst. Gleichzeitig weist die symmetrische Struktur, die aufgrund der analogen Formen der beiden antithetisch zueinander ausgerichteten Tiere entsteht, den Betrachter darauf hin, dass keine Handlung dargestellt ist, sondern dass der Sinn dieser Darstellung, der durch die spiegelbildliche

⁴⁸³⁵ Die Ranke läuft zunächst jeweils zwischen den beiden Vorderbeinen von dem Hirsch hindurch und bedeckt dann, während sie schräg nach außen oben läuft, den hinteren Teil des Tierkörpers. Bevor sie den Bereich der Tierfigur verlässt, teilt sie sich auf dem Rücken in zwei Ranken auf.

⁴⁸³⁶ Auffällig ist ein schmales hellblaues (rechts der Mittelachse) bzw. ein schmales hellgrünes (links der Mittelachse) Band, welches die Akanthusranken flankierend begleitet. In einer derartigen Konsequenz findet sich diese Kombination erst wieder im Apsisdekor von San Clemente. Siehe dazu vor allem die Abbildungen bei: Joachim Poeschke, *Mosaiken in Italien 300 – 1300*, München 2009, Taf. 34; Taf. 84-88.

⁴⁸³⁷ Siehe dazu die Abbildung eines Rankendetails bei: André Grabar, *Die Kunst im Zeitalter Justinians. Vom Tod Theodosius' I. bis zum Vordringen des Islam*, München 1967, S. 119 Abb. 125.

⁴⁸³⁸ Siehe dazu vor allem: Jocelyn Mary Catherine Toynbee, *Ward Perkins, Peopled Scrolls: a Hellenistic Motif in Imperial Art*, *Papers of the British School at Rome* 18, 1980, S. 1-43.

Verdoppelung in der gegenüberliegenden Lünette gleichsam in der Art eines Mantras noch verstärkt wird, allegorisch aufzufassen ist. Es ist die vervierfachte Darstellung des Gleichnisses in Psalm XLII, 2 in dem die nach Gott dürstende Seele mit dem Hirsch verglichen wird, der nach dem Quellwasser dürstet, und aufgrund der Vervierfachung der Darstellung der dürstenden Seele – jeweils in Gestalt eines Hirschen – sowie der Verdoppelung des Gleichnisses wird dem Betrachter die Sehnsucht der verstorbenen Seele der Kaiserin nach Erlösung nachdrücklich vor Augen gestellt. Gleichzeitig signalisieren die beiden Fenster, aus denen das Licht nicht nur jeweils auf die darunterliegende Quelldarstellung, sondern auch auf die beiden Hirsche fällt, dem Betrachter aufgrund des metaphysischen Charakters von Licht, dass die Erlösung nahe ist. Betrachtet man daher den Kontext der beiden Lünettendekore insgesamt, so übernehmen die Akanthusranken – analog dem Dekor in der Ostapsis der Eingangshalle des Lateranbaptisteriums – auch in den beiden allegorischen Lünettendarstellungen keine rein ornamentale, sondern auch eine figural darstellende Aufgabe, die dem Betrachter bei einem Vergleich der unterschiedlichen Rankensysteme im Dekor des Grabmals der Galla Placidia zum einen durch die geringere bilateralsymmetrische Valenz und zum anderen durch den Verzicht auf die Einbindung andersartiger Blattformen – wie z. B. auf die Einbindung von Weinblättern wie in den Dekoren der vier Paneele in den vier Tonnengewölben – in das Rankensystem vor Augen geführt wird.

8.2.3.4.1.4. Die Funktion der Akanthusranke im Vergleich zu anderen Musterformen im Bereich des Deckendekors im Grabmal der Galla Placidia

8.2.3.4.1.4.1. Die Funktion der Akanthusranke im Vergleich zur naturalistisch dargestellten Fruchtgirlande

Im Gegensatz zu den Rankensystemen, in denen sich selbst in den Kontexten, in denen die Rankensysteme auch als bedeutungstragende Systeme eingesetzt werden, figural darstellender und ornamentaler Charakter die Waage halten, steht die Fruchtgirlande, welche die Unterseite des Bogens am Eingang des Mausoleums ziert.⁴⁸³⁹ Trotz der Wiederholung der Motive trägt die naturalistische Darstellungsweise in diesem Bereich dazu bei, dass der ornamentale Charakter zurücktritt und stattdessen der symbolische Charakter einiger Früchte, insbesondere der symbolische Charakter der Granatäpfel, welche das Christusmonogramm im Scheitelpunkt des Gewölbes flankieren, als Symbol der Wiedergeburt bzw. als Ewigkeitssymbol hergehoben wird. Auffällig ist, dass die Dekorform der naturalistischen Girlande lediglich im Eingangsbereich des Mausoleums eingesetzt wird, wohingegen das ornamentale Modul der Akanthusranke

⁴⁸³⁹ Siehe dazu u. a. die Darstellung bei: Wolfgang Fritz Volbach, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München 1958, Abb. 145.

im Dekorbereich der beiden seitlichen Nischen dominiert und darüber hinaus sich auch auf den Stirnseiten der vier Nischen befindet. Farblich korrespondiert die Fruchtgirlande mit den vier rotgrundigen Bandfriesen, welche die Kuppel auf allen vier Seiten einschließen.

8.2.3.4.1.4.2. Die Struktur der Akanthusranke im Vergleich zu den Strukturen der geometrischen ornamentalen Module dieses Dekors

8.2.3.4.1.4.2.1. Formaler Kontrast und strukturelle Ähnlichkeit: das ornamentale Modul der Akanthusranke im Vergleich mit dem ornamentalen Modul des gekreuzten Mäanderbandes⁴⁸⁴⁰

Neben den wichtigen Funktionen, welche dem Modul der Akanthusranke an den vier Gelenkstellen des Kreuzgratgewölbes und im Dekorbereich der beiden seitlichen Nischen zukommen, erfüllen auch unterschiedliche geometrische Ornamente sowohl rahmende als auch flächenfüllende Aufgaben. So dienen, wie bereits erwähnt, die beiden formal unterschiedlichen Mäanderbänder zum einen zur Einfassung der beiden Lünetten sowie zur Umrandung des Gewölbedekors in der westlichen und östlichen Nische. Für analoge ornamentale Aufgaben in der nörd- und südlichen Nische, deren Lünetten jeweils mit großformatigen figuralen Darstellungen bedeckt sind, wählt man hingegen das ornamentale Modul des laufenden Hundes, das – jeweils in doppelter Form – über eine zentrale horizontale Achse hinweg gespiegelt, als blaues Motiv auf goldfarbenem Grund läuft.⁴⁸⁴¹ Trotz der formalen Unterschiede verfügen sowohl das ornamentale Modul der Akanthusranke als auch das ornamentale Modul des laufenden Hundes sowie das ornamentale Modul des einfachen Mäanderbandes über eine gleitsymmetrische Valenz, wieweil diese Valenz durch jedes Kreuzen des Mäanderbandes stets wieder zurückgenommen wird. Das Gleiche gilt auch für das perspektivische gekreuzte Mäanderband, welches die Unterseite des Bogens auf der Rückwand des Zentralbaus bedeckt. Farblich jedoch unterscheidet sich letzteres von den anderen Mäanderbändern dieses Dekors, da es die vier Farben des Bandmusters, welches die vier Kreuzgrate bedeckt, in einer regelmäßigen Abfolge wieder aufnimmt. Aufgrund dieser farblichen Korrespondenz wird nicht nur das Dekor auf der Unterseite des Bogens der Nische auf der Rückwand, sondern auch die zugehörige Darstellung des Heiligen Laurentius in der Lünette der Rückwand stärker in das Dekor der Decke mit einbezogen als die beiden Lünettendekore in den beiden seitlichen Nischen mit den beiden

⁴⁸⁴⁰ Siehe dazu die Abbildung eines Details bei: André Grabar, Die Kunst im Zeitalter Justinians. Vom Tod Theodosius' I. bis zum Vordringen des Islam, München 1967, S. 117 Abb. 124.

⁴⁸⁴¹ Dennoch zeigt auch der laufende Hund eine große Nähe zu geometrischen Ornamentformen, denn im Bereich der horizontalen Achse wurde jeweils eine Reihe aus Rauten eingestellt.

antithetischen Hirschendarstellungen, in denen die Farben Weiß und Rot nur in den fragilen Blumen an den Volutendungen zum Einsatz kommen.⁴⁸⁴²

8.2.3.4.1.4.2.2. Das ornamentale Modul der Akanthusranke im Vergleich zu den beiden flächendeckenden, mit dem geometrischen ornamentalen Modul der kreisförmigen und damit geometrischen Form der Rosette versehenen Dekoren in den tonnengewölbten Decken der Nische im Eingangsbereich und der korrespondierenden Nische auf der Rückwand⁴⁸⁴³

Die geschlossenste geometrische Form, der Kreis, bildet das zugrunde liegende Element für das gleitsymmetrische ornamentale Modul, welches auf blauem Grund die tonnengewölbte Fläche der Eingangsnische sowie der gegenüberliegenden Nische auf der Rückwand bedeckt. Die einzelnen, in der Art eines Streumusters nebeneinanderliegenden Kreiselemente, die mit Rosettenmotiven gefüllt sind, verfügen ebenso wie die kleineren, in die Lücken eingestellten sternförmigen Motive über eine rotationssymmetrische Valenz.⁴⁸⁴⁴ Das analoge symmetrische Verhalten der unterschiedlich großen Motive wird durch die entsprechende Farbgebung unterstützt. Beide Motivtypen enthalten Areale, die mit hellblauer Farbe bedeckt sind. Bei den kleinformatischen Motiven sind sämtliche Strahlen in einem hellblauen Farbton gehalten, lediglich der Kern ist davon goldfarben abgesetzt. Von den großformatigen Motiven besitzt die Hälfte einen doppelten Kreis aus hellblauen Blütenblättern mit einem hellroten Blütenkern, wohingegen sich die andere Hälfte der Motive aus einem goldfarbenen Kreisrahmen konstituiert, in den jeweils ein Blattkranz aus weißen Blütenblättern hineingesetzt ist. Schneeflockenartig zarte Blätter in hellblauer Farbe setzen außen am Rahmen an. Der dunkelblaue Grund lässt zum einen den Anschein entstehen, als ob die hellblauen Blütenblätter der Motive darüber schwebten, und sorgt darüber hinaus dafür, dass diese Motive trotz ihrer ornamentalen Struktur im Betrachter dennoch die Assoziation eines Sternenhimmels erwecken. Aufgrund dieser Verknüpfung antizipieren sie bereits den mit goldenen Sternen übersäten Himmel in der

⁴⁸⁴² Siehe dazu die Abbildung eines Details bei: André Grabar, Die Kunst im Zeitalter Justinians. Vom Tod Theodosius' I. bis zum Vordringen des Islam, München 1967, S. 118 Abb. 125.

⁴⁸⁴³ Siehe dazu die Abbildung eines Details dieser beiden Deckendekore bei: André Grabar, Die Kunst im Zeitalter Justinians. Vom Tod Theodosius' I. bis zum Vordringen des Islam, München 1967, S. 124 Abb. 123. Grabar bezeichnet dieses Muster als *Sternenhimmel*; siehe dazu auch die Abbildung bei: Étienne Coche de la Ferté, Byzantinische Kunst, Freiburg u. a. 1982, S. 5.

⁴⁸⁴⁴ Kitzinger kann keine Vorbilder präsentieren, weist jedoch darauf hin, dass es sich um die Darstellung eines gemusterten Stoffbaldachins handeln könnte, und meint, dass dieses Muster einen orientalischen Ursprung habe: Ernst Kitzinger, Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century, London 1977, S. 57. Die rotationssymmetrische Valenz der Motive spricht für eine derartige Genese. Das flächendeckende Ausmaß folgt jedoch der Struktur eines pompejanischen Streumusters und daher liegt ein spätantikes kompositives Muster vor.

zentralen Gewölbefläche, in dessen Zentrum ein goldenes Kreuz eingestellt ist.⁴⁸⁴⁵ Im Vergleich mit den regelmäßig, in Reihen dicht nebeneinander angeordneten Rosetten im Dekor der beiden Tonnengewölbe wirkt die Anordnung der Sterne unkoordiniert, doch auch die Sterne lassen sich als ornamentales Streumuster betrachten und verfügen in diesem Falle – analog den Rosetten – über eine gleitsymmetrische Valenz. Strukturell und typologisch noch engere Bezüge als zum Sternenhimmel weist das geometrische Modul der kreisförmigen Rosette zum ornamentalen Modul der Akanthusranke auf, da beide Module über eine analoge gleitsymmetrische Valenz verfügen und typologisch zu den vegetabilen Ornamentformen gehören. Aufgrund der fehlenden Geometrisierung des ornamentalen Moduls der Akanthusblattranke werden die beiden Muster zwar als sehr heterogen, jedoch als eine typologisch angemessene Zierde für ein Mausoleum wahrgenommen.

8.2.3.4.1.4.2.3. Das ornamentale Modul der Akanthusranke im Vergleich zu dem flächigen Muster auf den Unterseiten der Bögen in den beiden seitlichen Nischen, das sich aus übereinandergesetzten Reihen von gezackten Flächen konstituiert

Eine strengere, schematischere Form der Geometrisierung als im ornamentalen Modul der kreisförmigen Rosette kennzeichnet das Muster auf den blaugrundigen Bogenunterseiten der beiden quer zum Eingang liegenden Nischen. Dieses Flächenmuster konstituiert sich aus übereinandergesetzten Reihen von jeweils sieben Elementen auf der Bogenunterseite der linken und jeweils sechs Elementen auf der Bogenunterseite der rechten Nische. Das einzelne Element besteht aus einer hochoblongen, oben jeweils von drei Zacken begrenzten Fläche und ist auf der unteren Bogenseite der rechten Nische im unteren Bereich mit grüner und im gezackten oberen Bereich mit goldener Farbe bedeckt. Auf der unteren Bogenseite der linken Nische folgt hingegen auf eine Reihe goldfarbiger Flächen jeweils eine Reihe mit Flächen in changierenden Blau- und Grüntönen. Trotz der Regelmäßigkeit der einzelnen Motive, die dadurch entsteht, dass jedes Motiv aufgrund der drei Zacken über eine bilateralsymmetrische Valenz verfügt, wird der Eindruck, dass es sich um eine geometrische Form handelt, durch die Farbgestaltung in Grün und Gelb zurückgedrängt, die eher an vegetabile Motive denken lässt. Gleichzeitig tragen die Farben Gold und Grün, die nach dem Schema des Farbkreises übereinander geschoben die Farbe Blau ergäben, dazu bei, dass die Farbe Blau, welche als Farbe des Grundes in diesem Dekorbereich zurückgedrängt worden ist, zwar in inverser Manier den-noch zum dominanten farblichen Faktor auch dieses Dekorbereichs wird. Analog den Rankenfriesen

⁴⁸⁴⁵ Siehe dazu die Abbildung bei: Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century*, London 1977, Abb. 98.

sowie dem Muster mit dem kreisförmigen Rosetten verfügt auch dieses Muster über eine gleitsymmetrische Struktur, unterscheidet sich jedoch farblich von den anderen Mustern dadurch, dass es keinen roten, sondern lediglich einen grünen Farbton enthält.⁴⁸⁴⁶

8.2.3.4.1.5. Die großformatigen Darstellungen in Relation zu den unterschiedlichen Mustern des mosizierten Dekors im sogenannten Mausoleum der Galla Placidia

Die Farbe Grün leitet zu den abgestuft grünfarbenen Streifen über, auf denen jeweils zwei Apostel in der Fläche über den tonnengewölbten Bögen der Nischen stehen.⁴⁸⁴⁷ Die Apostel, die mit leicht abgewandelten Armhaltungen und differenzierten Draperien in den Gewändern jeweils beidseits des Fensters dargestellt sind, wenden sich diskret einander zu.⁴⁸⁴⁸ Unterhalb des Fensters steht jeweils ein mit Wasser gefülltes Gefäß, aus dem zwei Tauben trinken oder neben dem zwei Tauben sitzen. Jeweils in dem Bogen, der von dem Bandfries umschlossen wird, ist ein im Scheitelbereich mit Perlen verzierter Schirm⁴⁸⁴⁹ eingespannt, der sich über den beiden Apostelfiguren öffnet. Analog zu den Darstellungen der Apostel unterscheiden sich auch die Darstellungen der Gefäße⁴⁸⁵⁰ sowie die Darstellungen der Tauben leicht voneinander.⁴⁸⁵¹ In den Zwickeln oberhalb der Darstellungen der Apostel in der Oberwand ist jeweils ein goldfarbenes Evangelistensymbol eingestellt. Für die Ausrichtung sowie die kontextuelle Einbindung nahezu sämtlicher Figurendarstellungen dieses Dekors gilt, dass die strukturellen Gemeinsamkeiten größer sind als die Unterschiede. So nehmen die Apostelfiguren aufgrund ihrer leicht antithetischen Ausrichtung die Struktur der antithetischen Darstellung der Hirsche in den beiden seitlichen Lünetten wieder auf und setzen dadurch den Reigen der antithetischen Darstellungen dieses Dekors am Übergang vom Wandbereich zum zentralen Deckenfeld fort. Diese analogen Strukturen in einander sich entsprechenden Dekorbereichen führen dazu, dass sich auch über die Raumachsen hinweg symmetrische Korrespondenzen ausbilden, die den

⁴⁸⁴⁶ Dadurch kann keine komplementäre Farbwahrnehmung zwischen Rot und Grün aufgebaut werden. Auf Grund dieses Verzichtes auf Rot wird eine sich aus Gold und Grün konstituierende Farbwahrnehmung von Blau nicht behindert.

⁴⁸⁴⁷ Oberhalb der Darstellung des Heiligen Laurentius in der Lünette, die sich in der Nische der Rückwand befindet, sind die beiden wichtigsten Apostel, Petrus und Paulus dargestellt; siehe dazu auch die Abbildung dieses Ausschnitts bei: Étienne Coche de la Ferté, *Byzantinische Kunst*, Freiburg u. a. 1982, Taf. 27.

⁴⁸⁴⁸ Ihre erhobenen Hände lassen sich als Aufmerksamkeits- oder Grußgestus gegenüber dem Kreuz im Kuppelbereich deuten.

⁴⁸⁴⁹ Nach Andaloro stellen die Schirme ein wichtiges Element der frühchristlichen Kirchendekore dar, die Auskleidung der Apsis mit kostbaren Stoffen; siehe dazu: Maria Andaloro, *Vom Porträt zur Ikone*, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Regensburg 2002, S. 28.

⁴⁸⁵⁰ Typologisch scheint es sich um Kantharoi zu handeln; siehe dazu auch: Paolo Verzone, *Werdendes Abendland*, Baden-Baden 1979, S. 26.

⁴⁸⁵¹ Dieses Motiv der Tränke nimmt das Motiv der Quelle wieder auf, das sich bereits in den Lünettendarstellungen der beiden seitlichen Nischen mit den Darstellungen der beiden Hirsche an der Quelle findet.

idealen Betrachterstandpunkt gleichsam in der Mitte des Mausoleums und damit in der Mitte des kreuzförmigen Grundrisses zu fixieren scheinen. Selbst in der Lünette der Nische des Eingangsbereichs gehorcht die Darstellung des guten Hirten, den jeweils drei Schafe flankieren, – abgesehen von der Christusfigur selbst⁴⁸⁵² – im peripheren Bereich des Feldes einer bilateral-symmetrischen Valenz. Lediglich die Darstellung des Heiligen Laurentius in der Lünette der Rückwand entzieht sich aufgrund der mangelnden bilateral symmetrischen Korrespondenz zwischen dem geöffneten Bücherschrank auf der linken und dem Märtyrer auf der rechten Seite diesem Schema und signalisiert dadurch dem Betrachter, dass diese Darstellung inhaltlich eine vom Kontext des Dekors unabhängige Bedeutung besitzt: Sie präsentiert Laurentius als den Patron dieser Kapelle. Dennoch wird auch in dieser Lünettendarstellung aufgrund der Einbindung des Fensters im Zentrum der Darstellung sowie auf Grund der symmetrischen Darstellung des in Aufsicht gezeigten Rostes, das sich unter dem Fenster befindet, die Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse im Auge des Betrachters angeregt und dadurch die strukturelle Einheit des Dekors gewahrt.

Auch motivisch wird der Bogen von der *crux invicta*, die Christus in seiner Linken in dem Lünettendekor über dem Eingangsbereich hält, zu der *crux triumphalis*, die Laurentius in seiner rechten Hand im Lünettendekor der rückwärtigen Nische hält⁴⁸⁵³, geschlagen.⁴⁸⁵⁴ In monumentaler Form, ohne Kombination mit einer Figurendarstellung wird das Motiv als Präsentation des höchsten christlichen Symbols, als *crux coelestis*, im Zentrum des Deckendekors wieder aufgenommen. Im Kontext des blaugrundigen Deckendekors, das vom Betrachter inhaltlich als Himmel gedeutet werden kann, ist die großformatige goldfarbene Kreuzform vor eine Reihung von goldfarbenen Sternen gestellt, die im zentralen Bereich des Kuppeldekors konzentrisch innerhalb einer Kreisform geordnet sind⁴⁸⁵⁵, mithin die Kugelform des Gewölbes in zweidimensionaler Form, als Kreis, wieder aufnehmen. Gleichzeitig korrespondiert diese Form mit den Kreisformen der Rosetten, welche flächendeckend die tonnengewölbten Decken der Nische im Eingangsbereich und der Nische an der Rückwand füllen, und wird dadurch auch in die Ornamentik des niedriger gelegenen Dekorbereichs eingebunden. Da die konzentrisch zu

⁴⁸⁵² Siehe dazu die Abbildung eines Abschnittes mit der Christusfigur bei: Étienne Coche de la Ferté, *Byzantinische Kunst*, Freiburg u. a. 1982, Taf. 30. Christus, der auf auf einem Felsen sitzt, hat seinen linken Arm mit dem Ellenbogen bis auf Schulterhöhe erhoben und umfasst mit seiner linken Hand das Kreuz, dessen lange vertikale Haste auf den Boden aufgesetzt ist. Seinen rechten Arm hat er vor seinen Körper geführt und mit seiner rechten Hand krault er das Schaf, welches ihm an seiner linken Seite das nächste ist.

⁴⁸⁵³ Im Gegensatz zu dem monochrom goldfarbenen Kreuz, das Christus trägt, ist das Kreuz von Laurentius mit rotfarbenen Steinen verziert.

⁴⁸⁵⁴ Zu den unterschiedlichen Kreuzformen und ihren Bedeutungen siehe auch: Christa Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, S. 76-94.

⁴⁸⁵⁵ Erst im äußeren Bereich des Deckendekors liegen die einzelnen Sterne nicht mehr auf einer Achse.

einer Kreisform angeordneten goldfarbenen Sterne⁴⁸⁵⁶ analog zu den Rosetten ebenfalls zur Reduzierung einer dreidimensionalen Wahrnehmung ihres Dekorbereichs beitragen, führt dies im Bereich des Deckendekors dazu, dass trotz des inhaltlichen Aspektes des Himmels das Dekor überwiegend als in die Ebene gebreitet wahrgenommen wird.

8.2.3.4.1.6. Zusammenfassung

1. Abgesehen von der Figurendarstellung in der Lünette der Rückwand unterliegen sämtliche Bereiche dieses Dekors entweder einer bilateral- oder einer gleitsymmetrischen Valenz oder beidem.
2. In Kongruenz mit der zugrunde liegenden architektonischen Struktur erzeugt dies im Betrachter über die Achsen des kreuzförmigen Raumes hinweg das Gefühl, in der Mitte des Raumes verharren zu müssen.⁴⁸⁵⁷
3. Trotz der zahlreichen vegetabilen Module der Akanthusranken, die in diesem Dekor vorhanden sind, dominiert diese dekorative Gruppe nicht über die übrigen eingesetzten ornamentalen Module. Dies hängt auch damit zusammen, dass die einzelnen Akanthus-Module in begrenzten, von den anderen Dekorzonen abgegrenzten Flächen eingesetzt werden. Jegliche Intention eines organischen Wucherns ist dem dekorativen Modus im Bau der Galla Placidia fremd. Stattdessen korrespondieren die Akanthusranken-Module mit den anderen rein ornamentalen Bereichen sowohl aufgrund einer analogen farbigen als auch aufgrund einer strukturellen Gestaltung.
4. Dabei sind die symmetrischen Korrespondenzen unterschiedlich stark ausgeprägt, so dass sich eine Hierarchie hinsichtlich symmetrischer Valenzen ausbilden kann. So korrespondiert das Modul der Akanthusranke mit den axial asymmetrischen geometrischen Modulen der Mäanderbänder lediglich hinsichtlich der gleitsymmetrischen Valenz, wohingegen das vegetabile Kandelabermotiv, das sich aus einem Akanthusblattkranz heraus entwickelt, mit dem ornamentalen Modul der finiten rotationssymmetrischen kreisförmigen Rosetten nicht nur hinsichtlich einer gleitsymmetrischen Valenz, sondern darüber hinaus auch hinsichtlich einer bilateralsymmetrischen Valenz korrespondiert.

⁴⁸⁵⁶ Drei in unterschiedlichen Blautönen gehaltene konzentrische Kreisscheiben, die von zwölf Tauben umgeben sind, finden sich in der etwa gleichzeitig entstandenen Apsis des Chores im Baptisterium von Albenga; siehe dazu die Abbildung bei: Paolo Verzone, *Werdendes Abendland*, Baden-Baden 1979, S. 39.

Der Ursprung derartiger Kuppeldekore liegt vermutlich in hellenistischer Zeit. So wurde 1944 die Ausmalung der Kuppel einer kleinen runden Grabkammer eines thrakischen Fürsten aus dem vierten vorchristlichen Jahrhundert in Kazanlak bei Sofia gefunden; siehe dazu auch: Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century*, London 1977, S. 139 Anm. 28.

⁴⁸⁵⁷ Dazu tragen auch die Rautenmuster in den beiden mittleren Paneelen im Fußboden bei.

5. Zusätzlich zu der formalen und strukturellen Korrespondenz sorgt eine farblich analoge Gestaltung dafür, dass die einzelnen ornamentalen Komponenten gut in dieses Dekor integriert werden, zumal die meisten dieser Dekorbereiche einen blauen Hintergrund besitzen. Von diesem – trotz aller polychromen Effekte – farblich homogenen bzw. konsistenten Dekor heben sich lediglich die weißgekleideten Apostelfiguren sowie die ebenfalls weißgekleidete Figur des Laurentius ab.
6. Der von den Aposteln und von Laurentius unterschiedene Status der Christusfigur wird dem Betrachter auch in der Darstellung von Christus deutlich gemacht. Zwar ist Christus als guter Hirte dargestellt und in ein bilateralsymmetrisches Dekor integriert, doch gleichzeitig weisen seine Nimbierung, sein goldfarbendes Gewand sowie die *crux invicta* auf seine göttliche Natur hin.
7. Das gesamte Dekor zeichnet sich in der Wahrnehmung des Betrachters nicht nur durch ein einfaches Changieren zwischen linearen/flächigen Arealen und vorgetäuschten dreidimensionalen Bereichen, sondern jeweils auch durch eine Graduierung dieses Aspektes innerhalb eines jeden Bereichs aus.⁴⁸⁵⁸
8. So ist im rein ornamentalen Bereich lediglich das gekreuzte Mäanderband durchgehend linear gestaltet. Das Band des laufenden Hundes, die gleitsymmetrischen Rosettenmuster sowie die Rankenfrieze verfügen sowohl über flächige als auch lineare Partien. Lediglich die Reihen aus den zackenförmigen Gebilden konstituieren sich zu vollständig ausgebildeten Flächenmustern. Das perspektivische Mäanderband bildet ebenso wie das ondulierende Band dreidimensionale Bereiche aus, die aufgrund von starken Farbkontrasten jedoch sofort wieder aufgehoben werden.
9. Einen Grenzfall zwischen rein ornamentalen und figural darstellenden Bereichen stellen die Paneele mit den flächenfüllenden Akanthusranken und den eingestellten anthropomorphen [in den beiden Tonnengewölben] und den zoomorphen [in den beiden Lünetten] Figuren dar. In diesen Bereichen findet ein Changieren zwischen rein linearen, flächigen sowie dreidimensional vortäuschenden Elementen statt.
10. Auch in den rein figural darstellenden Bereichen lassen sich zwei unterschiedliche Stadien in Bezug auf die Wahrnehmung von flächigen und dreidimensional vorgetäuschten Elementen unterscheiden. In den Darstellungen der vier Apostel-Paare auf der Oberwand überwiegt – trotz der grünen Fläche im Bereich der Füße und der muschelartigen Bekrönung oberhalb der Köpfe – im Auge des Betrachters aufgrund der linear-

⁴⁸⁵⁸ Kitzinger spricht in diesem Zusammenhang von Flächenbejahung und Flächenverneinung: Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century*, London 1977, S. 53f.

ornamentalen Gestaltung der Gewänder der Eindruck einer flächigen Gestaltung. Mit Hilfe dieser flächigen Gestaltung wird das Auge des Betrachters auf das flächig-lineare Deckendekor vorbereitet. In den Lünetten der Nische im Eingangsbereich und der Nische an der Rückwand mit den Darstellungen des guten Hirten bzw. mit der Darstellung des Heiligen Laurentius überwiegt hingegen eine illusionistische Gestaltung.

8.2.3.4.2. Die unterschiedliche Einbindung der Akanthusranke im sogenannten orthodoxen Baptisterium in Ravenna (449-452)⁴⁸⁵⁹

Der im Grundriss viereckige, mit abgerundeten Ecknischen gleichsam um ein achteckiges Taufbecken herumgebaute Bau⁴⁸⁶⁰, der als separater Taufraum zur Kathedrale von Ravenna gehört, besitzt drei Geschosse. Das massive Untergeschoss, das auf den Mauern eines römischen Thermensaales errichtet wurde⁴⁸⁶¹, konstituiert sich alternierend aus Konchen und Blendarkaden. Sein Licht erhält der Bau durch acht Fenster im mittleren Geschoss, die in ein Arkadensystem mit acht großen und vierundzwanzig kleinen Arkaden eingebunden sind.⁴⁸⁶² Über den Zwickeln der acht großen Arkaden wölbt sich eine Kuppel⁴⁸⁶³, deren Dekor in drei horizontale Zonen unterteilt ist.

Abgesehen vom zentralen Feld im Kuppelbereich, das der Darstellung der Taufe Christi auf goldenem Grund vorbehalten ist [Dekorzone V]⁴⁸⁶⁴, sind Akanthusranken in sämtliche Dekorbereiche [Dekorzonen I-IV] eingebunden. So bedecken bereits im Untergeschoss goldfarbene Akanthusranken, die sich aus Gefäßen heraus entwickeln, den blauen Grund zwischen den Bogenzwickeln sowie den Bereich oberhalb der Bögen der Blendarkaden und Konchen. Diese

⁴⁸⁵⁹ Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Carlo Bertelli (ed.), *Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Freiburg und Basel 1989, S. 68-69; und: Wolfgang Fritz Volbach, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München 1958, Abb. 140-145; siehe dazu auch: Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century*, London 1977, S. 58ff; Spiro Konstantin Kostof, *The Orthodox Baptistry of Ravenna*, New Haven 1965; Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, New Rochelle 1976 [1953], S. 46f.; und: Corrado Ricci, *Ravenna*, Bergamo [o.J.], S. 64-67 Abb. 44-46.

⁴⁸⁶⁰ Siehe dazu das Schema bei: Spiro Konstantin Kostof, *The Orthodox Baptistry of Ravenna*, New Haven 1965, Ab. 41.

⁴⁸⁶¹ Nach Nickel dürfte die marmorne Mauerverkleidung im Untergeschoss noch aus der römischen Zeit stammen: Heinrich L. Nickel, *Byzantinische Kunst*, Heidelberg 1964, S. 78 Taf. 34; siehe dazu auch die Abbildung bei: André Grabar, *Die Kunst im Zeitalter Justinians. Vom Tod Theodosius' I. bis zum Vordringen des Islam*, München 1967, S. 21 Abb. 19.

⁴⁸⁶² In acht große Arkaden sind jeweils drei kleinere Arkaden eingebunden, von denen die mittlere jeweils ein Fenster umgibt. In die beiden kleinen Arkaden, die jeweils ein Fenster flankieren, ist je eine skulptierte Apostelfigur eingestellt.

⁴⁸⁶³ Die Kuppelwölbung entsteht durch ineinandergesteckte, zylinderartige Tonvasen, deren spitz auslaufender Fuß jeweils in die Halsöffnung der darunterliegenden Vase gesteckt wurde: Heinrich L. Nickel, *Byzantinische Kunst*, Heidelberg 1964, S. 79.

⁴⁸⁶⁴ Bei der Darstellung der Taufe Christi handelt es sich um eine vierfigurige Darstellung, denn abgesehen von den drei Protagonisten, Christus, Johannes und der Taube des Heiligen Geistes, ist noch die Allegorie des Jordan in der Gestalt eines Flussgottes dargestellt; siehe dazu auch die Abbildung bei: André Grabar, *Die Kunst im Zeitalter Justinians. Vom Tod Theodosius' I. bis zum Vordringen des Islam*, München 1967, S. 122 Abb. 132.

Ranken, die sich in mehreren gleichförmigen Windungen⁴⁸⁶⁵ zu Spiralen einrollen, weiten sich nur selten zu schmalen, in der Regel im Profil dargestellten Akanthusblättern. Sie entwickeln sich jeweils aus einem Akanthusblattkranz heraus, der jeweils über dem Abakus eines Kapitells auf einer gemalten Abakusform⁴⁸⁶⁶ steht, sodass es für den Betrachter den Anschein hat, als gingen die skulptierten Kapitelle nahtlos in eine mosaizierte Form über und als wüchsen die Ranken gleichsam aus den Kapitellen heraus. Über dem blütenhaft zart anmutenden Akanthusblattkranz wird jeweils eine weißfarbene menschliche Figur⁴⁸⁶⁷, die auf einer schmalen hellgrünen Fläche steht und von einem goldfarbenen Akanthusblatt hinterfangen wird, von weiteren aufsteigenden Ranken mandelförmig umschlossen, ohne dass die Ranken in einen direkten Kontakt mit der Figur treten.⁴⁸⁶⁸ Genau betrachtet ist das Rankensystem, welches beidseitig die Figur umgibt, zwar nicht streng axialsymmetrisch, doch so aufgebaut, dass es auf den ersten Blick durchaus als latent bilateralsymmetrisch vom Betrachter wahrgenommen wird. Die enge Verbindung zwischen Figur und Ranken⁴⁸⁶⁹ erinnert an die Dekore mit den antithetischen Hirschendarstellungen in den Lünetten der beiden seitlichen Nischen im sogenannten Mausoleum der Galla Placidia, doch fehlte dort der Akanthusblattkranz als dekorativer Ursprungsort der Ranken; stattdessen wurde der Rankenansatz im Sinn einer emblematischen Kombination mit der Quelle verbunden. Im orthodoxen Baptisterium hingegen gehen Dekor und zugrunde liegende Architektur in der unteren Zone eine engere Verbindung ein, wodurch das Dekor im Auge des Betrachters einen konstruktiven und damit zugleich rationalen Aspekt erhält. Die Ursache für die ungewöhnliche Kombination mag in der Heiligkeit der in die Ranken eingestellten Figuren liegen, die man nicht so eng wie ein zoomorphes Wesen mit einem Rankensystem verbinden wollte. Darüber hinaus kann ein derartiges, an die architektonische Struktur gebundenes Dekor auch als eine Reminiszenz an ein klassisches *decorum* verstanden werden.

Alternierend auf blauem und rotem Grund werden die ebenfalls flächendeckenden Rankensysteme im darüberliegenden Geschoss eingesetzt. Sie bedecken jeweils die Fläche unterhalb der

⁴⁸⁶⁵ Die einzelnen Windungen stehen jeweils im gleichen Abstand zueinander.

⁴⁸⁶⁶ Diese kann als eine Form der horizontalen Spiegelung verstanden werden, wohingegen sich von den Akanthusblättern auf dem skulptierten korinthischen Kapitell zu dem mosaizierten Akanthusblattkranz der Aspekt der Supraposition entwickelt.

⁴⁸⁶⁷ Die Figur ist so plastisch ausgebildet, dass sie den Status einer Skulptur vortäuscht.

⁴⁸⁶⁸ Siehe dazu einen Ausschnitt mit einer der Propheten-Figuren bei: Étienne Coche de la Ferté, *Byzantinische Kunst*, Freiburg u. a. 1982, Taf. 33.

⁴⁸⁶⁹ Siehe dazu die Abbildung bei: Spiro Konstantin Kostof, *The Orthodox Baptistery of Ravenna*, New Haven 1965, Abb. 115-119. Die Figuren – in einen mandelförmigen Kranz aus grünfarbenen Akanthusblättern eingebunden und vor ein großformatiges goldfarbenedes Akanthusblatt gesetzt – heben sich deutlich vom blaufarbenen Grund ab.

Bogenform einer großen Arkade⁴⁸⁷⁰ sowie jeweils die Fläche oberhalb der Bogenformen der drei kleinen Arkaden. Abgesehen von der unterschiedlichen Farbe des Grundes unterscheiden sich die von beiden Seiten her spiegelbildlich aufgebauten Rankensysteme auch hinsichtlich ihres Aufbaus. So konstituieren sich die blaugrundigen Rankensysteme jeweils aus einem Gefäß heraus, welches in die Zwickelfläche zwischen den Bogenformen zweier kleiner Arkaden eingestellt ist. In zwei der blaugrundigen Rankensysteme, deren Enden bevorzugt in Weinblättern⁴⁸⁷¹ und Weintrauben auslaufen, ist darüber hinaus jeweils ein antithetisches Tierpaar, das eine Mal ein Pfauenpaar und das andere Mal ein Hirschpaar, eingestellt.⁴⁸⁷² Die rotgrundigen Rankensysteme, die sich jeweils aus einem Büschel aus Akanthusblättern entwickeln und selbst lediglich Akanthusblätter tragen, sind hingegen rein vegetabil gehalten. Im Gegensatz zu den blaugrundigen Rankensystemen, in denen durch die antithetischen Tierfiguren jeweils die flankierenden seitlichen Partien des Dekorbereichs betont sind, wird in den rotgrundigen Rankensystemen aufgrund einer nahezu vollständigen horizontalen Spiegelung eines vertikal ausgerichteten Akanthusblattes im mittleren Dekorbereich das Zentrum dieses Dekorsystems betont.

In die sieben Zwickel zwischen die acht großen Arkaden ist jeweils ein Akanthusblattkranz gesetzt, dessen grünfarbene Blätter mit einem breiten goldfarbenen Rand eingefasst sind. Flankiert wird dieses vegetabile Gebilde durch weitere Blätter und jeweils zwei Vögel, die zwar alternierend mit dem Rücken oder mit der Vorderseite zueinander ausgerichtet sind, sich jedoch nicht völlig antithetisch verhalten. Die Akanthusblattkränze bilden jeweils die Basis für ein vertikales vegetables Kandelabersystem, welches – alternierend vor rotem und blauem Grund⁴⁸⁷³ – als vertikal trennendes Paneel zwischen die acht dreigliedrigen Kompartimente der dritten Zone tritt.⁴⁸⁷⁴

⁴⁸⁷⁰ Die blaugrundige Unterseite des Bogens ist alternierend mit einem goldfarbenen sogenannten Zinnenmäander, in dessen einzelne Zinnen jeweils ein goldfarbener Punkt eingestellt ist, und mit einem Blattkranz aus Lorbeerblättern verziert. Die einzelnen Blätter sind grünfarben und besitzen goldfarben abgesetzte Spitzen. In die Mitte des Bogens ist jeweils ein Tondo mit einer Kreuzform eingestellt.

⁴⁸⁷¹ Diese Blätter stellen eine Mischform zwischen einem Akanthus- und einem Weinblatt dar.

⁴⁸⁷² In der Mitte des Paneels, dicht unterhalb des Scheitelpunkts des Bogens, ist jeweils ein Kreuz eingestellt.

⁴⁸⁷³ Die vegetabilen Kandelaber konstituieren sich aus übereinandergestellten Akanthusblattkränzen, die in den blaugrundigen Blattstäben von rotfarbenem Grund und in den rotgrundigen Blattstäben von blauem Grund hinterfangen werden. Der regelmäßige Wechsel nichtdarstellender Farbareale gibt den Formen etwas ornamentales Geschlossenes und reduziert damit gleichzeitig ihre vegetabilen Qualitäten.

⁴⁸⁷⁴ In die vier Kompartimente, die auf den Diagonalachsen liegen, ist jeweils in eine dreigliedrige Säulenarchitektur mit einer zentralen Exedra und zwei flankierenden Nischen in den Mittelteil ein Altartisch mit einer geöffneten Bibel eingestellt. In die beiden seitlichen Nischen hingegen ist jeweils eine Nische eingestellt. In die vier Kompartimente, die auf den vier Hauptachsen liegen, ist im zentralen Teil jeweils ein juwelenbesetzter Thron mit den kaiserlichen Insignien der Weltherrschaft Christi eingestellt. Die beiden seitlichen Partien sind jeweils als Gartenpavillone gestaltet und mit Blumengirlanden verziert.

Auch die zwölf Apostel in der darüberliegenden vierten Zone werden jeweils durch einen vertikalen vegetabilen goldfarbenen Kandelaberaufbau⁴⁸⁷⁵ voneinander getrennt, wobei die Basis stets neu ansetzt und in keinem Fall vollständig mit der Ausrichtung des darunterliegenden vegetabilen Kandelabers kongruent ist. Die Spitze jedes Kandelabers berührt den horizontal umlaufenden Streifen, der die vierte von der fünften Dekorzone trennt. Die zwölf Apostel, die mit einem weißen Gewand und einem goldfarbenen Mantel bekleidet sind, stehen auf einem grünen Streifen, der direkt an dem umlaufenden rotfarbenen Trennstreifen der darunterliegenden Zone ansetzt.⁴⁸⁷⁶ In ihren beiden Händen halten sie jeweils einen Kranz. Um den oberen horizontal umlaufenden Streifen, welcher die vierte von der fünften Zone abtrennt, ist ein Tuch bzw. ein Velum geschlungen, das ebenfalls um das gesamte Kuppelrund herumläuft. Der Verlauf des Tuches alterniert zwischen einer hängenden Bogenform und einem vertikal herabhängenden Zipfel. Diese beiden Velum-Motive werden mit den Apostelfiguren und den Kandelabermotiven der darunterliegenden Dekorzone verbunden: Hinter jedem Kandelabermotiv verläuft das Tuch in einem weichen Bogen und jeweils hinter dem Kopf jedes Apostels hängt ein Zipfel bis in den Halsbereich des Apostels herab.⁴⁸⁷⁷ So werden die zwölf Apostel nicht nur durch die vertikalen vegetabilen Kandelaber, sondern auch mit Hilfe des umlaufenden Tuchs fest in den ornamentalen Rahmen eingebunden.

Betrachtet man das Dekor insgesamt, so trägt die dekorative Rahmung, die auf Grund des formal analogen Einsatzes von Akanthusmotiven entsteht, einerseits zu einer formalen Korrespondenz der vier tiefer liegenden Dekorzonen bei und trennt andererseits aufgrund des Fehlens von derartigen formalen Korrespondenzen das zentrale Kuppelfeld bzw. die fünfte Dekorzone mit der Darstellung der Taufe Christi deutlich von den vier darunterliegenden Dekorzonen ab. Mehr noch als aufgrund mangelnder formaler bzw. ornamentaler Korrespondenzen wirkt dieser Hiat zwischen der vierten und fünften Dekorzone auf den Betrachter jedoch durch den Goldgrund des zentralen Feldes, das dieses von der blauen und roten Grundfarbe der übrigen Dekorzonen

⁴⁸⁷⁵ Der Aufbau dieser Kandelaber erfolgt in antiker Manier. Über dem Akanthusblattkranz folgen mehrere als Silhouette dargestellte Blüten in Supraposition, die jeweils durch ein oder mehrere Doppelblätter voneinander getrennt sind. Den oberen Abschluss bildet jeweils eine Blüte, die an den unteren Rand des oberen horizontal begrenzenden Streifens stößt.

⁴⁸⁷⁶ Die zwölf Apostel werden von Petrus und Paulus angeführt, die sich, einander zugewandt, direkt gegenüberstehen.

⁴⁸⁷⁷ Siehe dazu die Abbildung eines Details bei: Étienne Coche de la Ferté, *Byzantinische Kunst*, Freiburg u. a. 1982, Taf. 34. Der Tuchzipfel hinterfängt jeweils den Kopf eines Apostels in der Art eines Nimbus; siehe dazu die Abbildung eines Ausschnitts bei: Étienne Coche de la Ferté, *Byzantinische Kunst*, Freiburg u. a. 1982, Taf. 34. Die Kandelaberspitzen ragen ihrerseits in die durch das Tuch begrenzte Dekorfläche hinein, sodass sowohl im figural darstellenden als auch im primär ornamentalen Bereich eine Verschränkung mit dem umlaufenden Tuch entsteht.

separiert, wengleich der Goldgrund mit Hilfe der goldfarbenen Ranken, der goldfarbenen Architekturen sowie der goldfarbenen Mäntel der zwölf Apostel vorbereitet wird.⁴⁸⁷⁸

Im Vergleich zu dem Dekor im sogenannten Mausoleum der Galla Placidia bietet sich dem Betrachter hinsichtlich der unterschiedlichen Verwendung von Akanthusranken ein reduziertes Spektrum. Letzlich lassen sich die eingesetzten Akanthusranken auf zwei dekorative Prinzipien zurückführen: auf das Prinzip der Paneelfüllung mit einer bilateralsymmetrischen Mittelachse sowie auf das Prinzip des vertikal bzw. diagonal eingesetzten vegetabilen Kandelabers. Analog zum Dekor im sogenannten Mausoleum der Galla Placidia werden die vegetabilen Paneelfüllungen mit der Einstellung von antithetischen Tierfiguren verbunden, die jedoch im Dekor des Baptisteriums deutlich kleiner ausfallen als im Dekor des sogenannten Mausoleums. Doch auch in Bezug auf den flächendeckenden Einsatz der Akanthusranken selbst unterscheiden sich die beiden Dekore voneinander. Im Gegensatz zum Dekor im sogenannten Mausoleum der Galla Placidia, in dem sich die Paneelfüllungen entweder aus Akanthusblattkränzen oder aus dem darstellenden Motiv der Quelle heraus entwickeln, wird das Motiv des Akanthusblattkranzes als Basis im Dekor des Baptisteriums lediglich für die rotgrundigen Paneelfüllungen der zweiten Zone eingesetzt, d.h. für diejenigen Paneelfüllungen, in welche antithetische Tierfiguren eingestellt werden. Für sämtliche Paneelfüllungen der ersten Zone sowie für die blaugrundigen Paneelfüllungen der zweiten Zone bildet hingegen stets ein Gefäß die Basis für das Rankensystem dar. Da sowohl die Gefäße in der untersten Zone als auch die Gefäße in der zweiten Zone so dicht über die jeweiligen Kapitelle eingestellt sind, dass für den Betrachter der Eindruck eines direkten Kontaktes entsteht, wird die Kombination von Kapitell und Gefäß als eine tragende-lastende Einheit, mithin primär als eine architektonische Struktur wahrgenommen. Der dekorative Charakter der Gefäße erschließt sich hingegen erst auf den zweiten Blick. Damit tritt an die Stelle der dekorativen Qualität, welche bei den Akanthusblattkränzen im flächenfüllenden Dekor in den tonnengewölbten Nischen des sogenannten Mausoleums deutlich zum Ausdruck kommt, da diese trotz ihrer Funktion als Basis des Systems horizontal gespiegelt werden und dadurch jeglicher statischen Valenz verlustig gehen, die ästhetische Priorität eines primär statisch ausgerichteten Dekors. Dies veranschaulichen auch die zahlreichen vertikal eingesetzten Kandelabermotive, die unten deutlich breiter angelegt sind als oben, sodass aufgrund der nach oben stattfindenden Verschmälerung sowohl der Aspekt einer architektonischen Struktur als auch der Aspekt eines

⁴⁸⁷⁸ Zur farbigen Gestaltung dieses Dekors siehe vor allem die Abbildung eines Details mit der Darstellung der Apostels Jakobus und Matthäus bei: Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd – 7th Century*, London 1977, Taf. 3; siehe dazu auch die Abbildung des zentralen Feldes bei: Étienne Coche de la Ferté, *Byzantinische Kunst*, Freiburg u. a. 1982, Taf. 34.

organisch wachsenden Systems kongruent bleiben.⁴⁸⁷⁹ Lediglich die übereinandergestellten Akanthusblattkränze in der dritten Zone verraten den nicht mehr antiken Gebrauch dieses Systems, und zwar nicht nur aufgrund der motivischen Wiederholung, sondern auch aufgrund der einzelnen flächig gebreiteten Akanthusblattkränze, die eher einen textilen als einen vegetabilen Eindruck im Betrachter hervorrufen. Diese Art der Supraposition erinnert an orientalische Textilien und verrät daher – ebenso wie die das von antiken Dekoren abgeleitete statische, sich aus einem Gefäß entwickelnde Akanthusrankensystem – den starken byzantinischen Einfluss, der sich auch in der Folgezeit stets zum einen durch flächige, häufig stark geometrisierte Dekorpartien und zum anderen durch ein Beharren an klassisch-antiken Formen in den italienischen Dekoren der folgenden Jahrhunderte bemerkbar macht.⁴⁸⁸⁰

Die Auseinandersetzung unterschiedlicher struktureller Vorstellungen im Kuppeldekoration des orthodoxen Baptisteriums in Ravenna fällt nicht nur an dem wechselnden Gebrauch der einzelnen vegetabilen Motive, sondern auch in der Struktur des Kuppeldekors insgesamt ins Auge. Während die einzelnen Kreisscheiben, die im Zentrum der Kuppel umeinander gelegt sind, ein streng an geometrischen Formen orientiertes dekoratives Verfahren⁴⁸⁸¹ darstellen, das analog bereits im Dekor des sogenannten Mausoleums der Galla Placidia und in anderen zeitgenössischen Dekoren Verwendung fand, wählt man insbesondere mit den Kandelabermotiven⁴⁸⁸², die als vertikale Gliederungsstruktur in den Zonen III und IV eingesetzt werden, eine organisch-vegetabile und in den unteren Bereichen auch eine illusionistische Darstellungsweise, die dem primär flächigen Ansatz der geometrischen Formen diametral entgegensteht.⁴⁸⁸³

⁴⁸⁷⁹ Die radiale Anordnung der Kandelabermotive erinnert an das nur in einer Zeichnung erhaltene ursprüngliche Deckendekor im Mausoleum von Santa Costanza, in dem ebenfalls radial zulaufende Kandelabermotive die einzelnen figural darstellenden Bereiche voneinander trennten.

⁴⁸⁸⁰ Ein wesentlich reduzierter Gebrauch von vegetabilen Elementen findet sich im Kuppelmosaik des arianischen Baptisteriums in Ravenna, das etwa fünfzig Jahre später als das orthodoxe Baptisterium entstanden ist; siehe dazu die Abbildung bei: Carlo Bertelli (ed.), *Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Freiburg und Basel 1989, S. 77. Das zweizonige Kuppelmosaik, in dem der Goldgrund auch auf die äußere Zone mit der Darstellung der zwölf Apostel ausgedehnt ist, zeigt die einzelnen Figuren der zwölf Apostel, die ebenfalls auf einem grünen Streifen stehen, jeweils durch das Motiv einer Palme getrennt. Dieses Motiv kann zum einen als eine Monumentalisierung des Palmettenmotivs verstanden, zum anderen ikonographisch als pflanzliches Element gelesen werden.

⁴⁸⁸¹ Dieses Verfahren führt zunächst auch im Auge des Betrachters dazu, dass die Kreisscheibe als Fläche wahrgenommen wird. In Verbindung mit der Farb Blau und der inhaltlichen Assoziation von Himmel kann sich daraus jedoch eine dreidimensionale Vorstellung entwickeln.

⁴⁸⁸² Primär flächig sind hingegen die Paneelfüllungen mit Akanthusranken und Weinranken in den beiden unteren Dekorzonnen.

⁴⁸⁸³ Eine analoge Diskrepanz findet sich auch bei der Darstellung der Figuren. Zwar deutet die grüne Fläche in Zone IV noch einen dreidimensionalen Raum an, doch aufgrund der flächigen Malweise gleichen sich auch die Darstellungen der Apostel an die zweidimensionale, flächenerhaltende Darstellungsweise der goldfarbenen Kandelabermotive im oberen Bereich dieser Zone an. Diesen flächigen Figurendarstellungen stehen jedoch die drei Figuren in der zentralen Kreisform wieder entgegen; siehe dazu auch: Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century*, London 1977, S. 59f.

Eine weitere Ambivalenz in Bezug auf die Wahrnehmung des Betrachters stellt der Einsatz der Farbe Blau in diesem Dekor dar. In der untersten Zone wird es als Hintergrundfarbe für sämtliche Paneele genutzt, wohingegen es in Zone II nur in jedem zweiten Paneel als Hintergrundfarbe eingesetzt wird. Muss der Betrachter daher aufgrund dieses Einsatzes von Blau in den beiden untersten Zonen davon ausgehen, dass die Farbe Blau lediglich aufgrund ihres Eigenwertes eingesetzt wird, so bietet sich ihm in den beiden nach oben folgenden Zonen ein entgegengesetztes Bild. Sowohl als Hintergrundfarbe der architektonischen Strukturen in Zone III als auch als Hintergrundfarbe der Aposteldarstellungen in Zone IV, in welcher die Farbe Blau erst oberhalb eines grünen Streifens einsetzt, verkörpert die Farbe Blau als darstellender Farbwert gleichsam den Himmel. Nicht nur der alltäglichen Himmelsphäre, sondern auch dem transzendenten Himmelsbereich, in dem sich nach christlicher Vorstellung die Apostel befinden, entzieht sich hingegen der Goldgrund in dem zentralen Tondo mit der Darstellung der Taufe Christi im Jordan. Die Farbe Gold⁴⁸⁸⁴, mit der das musivische Dekor in der untersten Zone als Farbe der Spiralranken vor blauem Grund einsetzt, mithin als Farbe des Vordergrundes fungiert, wird in der obersten Zone zur Folie für die Darstellung eines christlichen Sakraments, der Taufe. Aufgrund der farblichen Übereinstimmung besitzen daher im Kontext dieses Dekors die ornamentalen Formen der Akanthusranken Hinweischarakter in Bezug auf das zentrale Deckenfeld und bereiten gleichzeitig aufgrund ihrer Funktion, ein *ornatum*, d. h. ein adäquater Schmuck für den Vollzug einer Würde heischenden Handlung zu sein, das Auge des Betrachters auf das zentrale Thema dieses Raumes, die Taufe vor, deren Paradigma im zentralen Deckenfeld dargestellt ist.

Die zahlreichen Schwierigkeiten, denen sich der Betrachter aufgrund der erörterten formalen, strukturellen und farblichen Ambivalenzen gegenübersteht, treten im Dekor des arianischen Baptisteriums von Ravenna, das etwa fünfzig Jahre später entstand und offensichtlich dem orthodoxen Baptisterium nachgebildet wurde, nicht mehr auf.⁴⁸⁸⁵ Dies wird durch mehrere Veränderungen erreicht. So werden die Dekorzonen von fünf auf zwei reduziert und die Proportionen zwischen der zentralen Kreisfläche und äußeren Kreisscheibe – und damit auch die Größen der Figuren – einander angeglichen.⁴⁸⁸⁶ Darüber hinaus erfolgt eine Reduktion sowohl in Bezug auf die Anzahl als auch in Bezug auf die strukturellen Funktionen der vegetabilen

⁴⁸⁸⁴ Zur Entstehung des Goldgrundes siehe vor allem: Josef Bodonyi, Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition, Bukarest 1932.

⁴⁸⁸⁵ Das Gebäude wurde unter Theoderich, vermutlich zu Beginn seiner Regierungszeit, neben seiner Kirche Santo Spirito errichtet: Wolfgang Fritz Volbach, Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom, München 1958, S. 73; siehe dazu die Abbildung des Kuppeldekors bei: Carlo Bertelli (ed.), Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Freiburg und Basel 1989, S. 77.

⁴⁸⁸⁶ Zu dieser dekorativen Homogenisierung siehe auch: Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium, New Rochelle 1976 [1953], S. 47.

Komponenten, welche die einzelnen Figuren⁴⁸⁸⁷ voneinander trennen. Auf flächenfüllende vegetabile Systeme wird völlig verzichtet und an die Stelle der formal unterschiedlichen Kandelabermotive, die zur Trennung der einzelnen vertikalen Register dienen, tritt als einziges vegetables Element das Motiv einer frugal wirkenden Palme hinzu, die, abgesehen von der dekorativen Funktion, in ihrer jeweils engen Verbindung mit zwei flankierenden Apostelfiguren als Märtyrerpalme auch eine inhaltliche bzw. ikonographische Aufgabe erfüllt. Da die Palmen weder direkt am unteren Rand der Zone ansetzen noch bis zum oberen Rand durchlaufen, verlieren sie aufgrund des mangelnden Kontextes zum unteren und oberen Rand der eigenen Dekorzone den dominant dekorativen Charakter, den die Kandelabermotive im Dekor des orthodoxen Baptisteriums besaßen. Stattdessen gehen sie eine engere attributive Verbindung mit den Figuren ein. Darüber hinaus wird der dekorative Charakter der Zone insgesamt durch den Wegfall der Vela herabgesetzt. Die wichtigste Veränderung im Dekor des arianischen Baptisteriums entsteht jedoch durch den Goldgrund in den beiden Kreisscheiben, durch den die beiden Zonen zu einem einheitlichen Dekorbereich zusammengefasst werden.⁴⁸⁸⁸

⁴⁸⁸⁷ Den Figurendarstellungen fehlt der lebhafte Kontrast zwischen den weißen Tuniken und den goldfarbenen Mänteln. In den Darstellungen der Gewänder wird jeglicher weicher Faltenwurf vermieden und stattdessen wird jede Falte mit rigider Härte dargestellt. Die Präsentation der Figuren ist weitgehend frontal und zwischen den beiden führenden, zueinander ausgerichteten Aposteln Petrus und Paulus ist mit dem reich verzierten Thron eine Darstellung der Hetoimasia als ein weiteres Zentrum der Darstellung getreten. Diese ist direkt unter der Darstellung Christi – die Spitze des Kreuzes zielt auf den Schwanz der Taube des Heiligen Geistes – in die untere Dekorzone eingestellt; siehe dazu die Abbildung dieses Details bei: Carlo Bertelli (ed.), *Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Freiburg und Basel 1989, S. 76.

⁴⁸⁸⁸ Ganz mit Gold ausgekleidet, nur durch das zentrale Medaillon mit der Protome des Titularheiligen unterbrochen, ist die in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts entstandene Kuppel in der Kapelle des Heiligen Viktor in Mailand; siehe dazu die Abbildung bei: Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century*, London 1977, S. 122 Abb. 105.

8.2.3.4.3. San Vitale in Ravenna (ca. 530 n. Chr. Mosaizierung)⁴⁸⁸⁹

Farblich und formal knüpft das musivische Dekor im oktogonalen Zentralbau von San Vitale in Ravenna⁴⁸⁹⁰, das vermutlich in den Jahren zwischen 530 und 540 entstanden ist⁴⁸⁹¹, weniger an das Dekor des arianischen Baptisteriums, sondern eher an das Dekor des orthodoxen Baptisteriums sowie an das Dekor des sogenannten Mausoleums der Galla Placidia an. Dies gilt auch in Bezug auf den Einsatz der Akanthusranken, die weniger durch eine innovative Funktion als durch ihre vielseitige Gestaltung und häufige Verwendung ins Auge fallen. Dabei wird der formale Reichtum der eingesetzten vegetabilen Strukturen, die sich auf das Modul der Akanthusranke zurückführen lassen, durch die blaugrüne Farbe, die großen Dekorflächen als Hintergrundfarbe dient, noch hervorgehoben. Da das zentrale Kuppeldekor von San Vitale nicht erhalten ist⁴⁸⁹², sollen im Folgenden die wichtigsten Funktionen der Akanthusranken und ihrer Derivate im Kontext des Dekors des Chors mit seinem apsidalen Abschluss analysiert werden.

8.2.3.4.3.1. Die unterschiedlichen Funktionen der Akanthusranken im Dekor des Chors von San Vitale

8.2.3.4.3.1.1. Die dekorative Struktur im Bereich der Apsis

Im Bereich des Chors, dessen architektonische Struktur horizontal in drei Abschnitte gegliedert ist, in eine untere Wandzone, eine mittlere befensterte Zone, über welcher die Krümmung der Apsis beginnt, sowie in eine obere Zone, die sich aus der Wand des Obergeschosses und dem

⁴⁸⁸⁹ Siehe dazu vor allem: S. Bettini, *I mosaici di San Vitale di Ravenna*. Mailand 1965.

⁴⁸⁹⁰ San Vitale folgt dem Typus des Zentralbaus mit einem achteckigen Grundriss. Der Kern des Baus ist als regelmäßiges Nischenoktagon konzipiert und von einem oktogonalen Umgang mit Emporen umgeben. Überwölbt wird der Kernbau mit einer Tonröhren-Kuppel von 15,70m Durchmesser. Der Grundriss folgt zeitgenössischen byzantinischen Vorbildern, nur mit dem Unterschied, dass die Kuppel nach außen hin nicht in Erscheinung tritt, sondern von einem polygonalen Tambour mit Pyramidendach überdeckt wird; siehe dazu die Abbildung bei: Irmgard Hutter, *Frühchristliche und byzantinische Kunst*, Stuttgart und Zürich 1991, S. 75 Abb. 73. Wie das sogenannte Mausoleum der Galla Placidia wurde auch San Vitale außen tiefer gelegt.

Acht achteckige Pfeiler, die auf der Kreislinie des zentralen Feldes stehen und durch Rundbogen miteinander verbunden sind, leiten die Schubkräfte der Kuppel bis zu den Strebepfeilern der Außenwand ab. Zwischen den Pfeilerarkaden und den Außenmauern bilden sich zwei Umgangsgeschosse aus, die zum Zentrum hin halbkreisförmige Nischen bilden, wobei jede Nischenwand durch drei Arkaden geöffnet wird. Lediglich der Chor ist stark vertieft und apsidal erweitert. Der Chor mit seiner Apsis weicht von der West-Ost Achse ab. Die verlängerte Apsis, die innen halbrund, außen hingegen polygonal ist, wird von zwei runden Kapellen flankiert, an die rechteckige Vorbauten anschließen. Der gegenüber dem Chor gelegene, leicht nach rechts verlagerte querovale Narthex besitzt einen Säulenhof, der den Hauptzugang im Westen bildet. Zwei Treppentürme mit jeweils einem Durchmesser von 5,40m flankieren den Bau.

⁴⁸⁹¹ Die Gründung San Vitales geht auf Ecclesius, den katholischen Bischof von Ravenna zurück. Unklar ist, ob diese Gründung bereits kurz nach dem Tode von Theoderich (426) oder erst nach der Eroberung durch die Byzantiner im Jahr 540 stattfand. Bischof Maximilian von Ravenna, der neben dem byzantinischen Kaiserpaar eine der Hauptfiguren in den großformatigen Mosaiken in San Vitale darstellt, weihte die Kirche im Jahr 547 n. Chr.; siehe dazu u. a.: Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century*, London 1977, S. 81.

⁴⁸⁹² Die jetzigen Fresken stammen aus der Barockzeit. Im unteren Bereich waren sämtliche Pfeiler und Wände mit Buntmarmoren verkleidet. An einigen Stellen haben sich noch Platten eines gemaserten Africano-Marmors erhalten; siehe dazu auch: Heinrich L. Nickel, *Byzantinische Kunst*, Heidelberg 1964, S. 82f.

gekuppelten Deckenabschluss zusammensetzt, folgen die einzelnen, sehr polychrom gestalteten Dekorbereiche der architektonischen Gliederung des Baus⁴⁸⁹³ und damit zugleich der klassischen Dreiteilung der antiken römischen Wanddekore. Das strenge Einhalten der dreiteiligen Gliederung äußert sich im dekorativen System dadurch, dass für die einzelnen Zonen sehr unterschiedliche dekorative Elemente gewählt werden und aufgrund dieser klaren formalen Trennungen gestaltet sich das Dekor trotz der großen farblichen und formalen Vielfalt für den Betrachter übersichtlich.

8.2.3.4.3.1.1.1. Die Sockelzone: ein aus streng geometrischen Motiven aufgebauter Dekorbereich

Die Marmorinkrustationen des vertikal durch Pilaster⁴⁸⁹⁴ gegliederten Dekors der hohen unteren Wandzone bzw. der Sockelzone bilden zwischen zwei Pilastern vor einem marmorierten Grund jeweils eine Motivkombination aus rahmendem Quadrat und einer eingestellten Kreisfläche aus.⁴⁸⁹⁵ In diesem Muster der Sockelzone beschränkt man sich auf rektilineare geometrische Motive und greift dabei sowohl in Bezug auf das Material als auch in Bezug auf die formale Gestaltung auf eine Dekorvariante zurück, die sich bereits in frühen Dekoren des vierten Stils, u. a. in den Dekoren der Domus Aurea, in der antiken römischen Wandmalerei finden lässt, und die in der mittleren und späteren Kaiserzeit – man denke etwa an das Dekor im Pantheon⁴⁸⁹⁶ – zu einer gängigen Dekorform von Sockelzonen in monumentalen Bauten wurde. Unüblich war in diesen Dekoren jedoch die kleinteilige vegetabile Verzierung der Oberflächen der Buntmarmore, wie sie im Dekor der Sockelzone des Chors von San Vitale vorhanden ist.

8.2.3.4.3.1.1.2. Der Beginn der Vegetabilisierung in der mittleren Dekorzone mit Hilfe der vermittelnden geometrischen Kreisform der Rosette

Oberhalb der Sockelzone wird das formale Spektrum des Dekors etwas erweitert, denn der Übergang von dem geometrischen Dekor der Sockelzone zur mittleren Wandzone erfolgt motivisch mit Hilfe eines Bandes, das abgesehen von geometrischen Rautenformen auch in Quadrate eingestellte Rosetten enthält. Aufgrund ihrer doppelten Natur, einerseits als kreisförmiges

⁴⁸⁹³ Zur architektonischen Struktur des Chores siehe die Abbildung einer zeichnerischen Rekonstruktion bei: Arne Dehli, *Treasury of Byzantine Ornament. 255 Motifs from St. Mark's and Ravenna, Mineola 2005*, S. 70.

⁴⁸⁹⁴ Die Pilaster sind kanneliert und tragen korinthische Kapitelle; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Wolfgang Fritz Volbach, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München 1958, Abb. 164.

⁴⁸⁹⁵ Zwischen die beiden rahmenden goldfarbenen Streifen jedes Quadrates ist jeweils ein Flechtband mit einem rot- und einem grünfarbenen Band eingefügt. Auch der eingestellte dunkelrote Kreis ist jeweils mit zwei goldfarbenen Bändern versehen, zwischen denen eine Reihung aus goldfarbenen umrandeten Kreisen verläuft; siehe dazu die Abbildung bei: Wolfgang Fritz Volbach, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München 1958, Abb. 164.

⁴⁸⁹⁶ Siehe dazu u. a. die Abbildung des Innenraums des Pantheons bei: Flaminio Lucchini, *Pantheon, Rom 1996*, Abb. 22.

und damit geometrisches Motiv, andererseits als ein mit Blütenblättern ausgestattetes vegetables Motiv, bildet die Rosette ein ideales Motiv für die Überleitung von der geometrisch geprägten Sockelzone zu dem überwiegend vegetabilen Dekor im Bereich der Kuppel. Das Rosettenmotiv dient nicht nur zur Kennzeichnung des oberen Abschlusses der rein geometrischen Dekorzone, sondern fungiert auch im Bereich der mittleren Wandzone, die oberhalb eines mit einem Eierstab abschließenden Gesimses ansetzt, in weiteren Friesen, die vollständig aus Rosetten-Reihungen bestehen, als trennender horizontaler unterer Abschluss unterhalb der figural darstellenden Paneele mit den großformatigen Darstellungen des byzantinischen Kaiserpaares.⁴⁸⁹⁷ Auch zum Absetzen des Dekors in der Apsiskonche vom restlichen Dekorbereich des Chores wird das Rosettenmotiv, eingebettet in einen Fries, der um die Stirnseite des Apsisbogens herumläuft, genutzt. Im Dekorbereich der beiden seitlichen Arkaden dienen Rosettenfriese zum Absetzen der figuralen Darstellungen in den Lünetten von den figuralen Darstellungen der Oberwand.⁴⁸⁹⁸ Als stuckierte und damit dreidimensional plastisch ausgebildete, ebenfalls polychrom gestaltete Elemente werden Rosetten zur Verzierung einiger Bogenlaibungen auf den beiden Seiten des Chores eingesetzt.⁴⁸⁹⁹

Im gesamten Bereich der Apsis werden sowohl die einzelnen Bildfelder als auch die Dekorbänder, welche auf den Bogenlaibungen laufen, mit Bändern gerahmt, die meist auf rotem Grund⁴⁹⁰⁰ unterschiedliche metallische Schmuckformen nachahmen. Sowohl aufgrund ihrer regelmäßigen geometrischen Formen als auch aufgrund ihrer farblichen Gestaltung stellen auch diese Schmuck vortäuschenden Bänder noch eine Beziehung zu der geometrisch strukturierten Sockelzone her.⁴⁹⁰¹ Selbst die Konturen der großformatigen Figurendarstellungen in den beiden

⁴⁸⁹⁷ Im Paneel auf der linken Seite ist Kaiser Justinian mit seinem Gefolge und im Paneel auf der rechten Seite ist die Kaiserin Theodora mit ihrem Gefolge dargestellt. Die streng frontal ausgerichteten Porträtfiguren sind gleich groß. Das kaiserliche Paar unterscheidet sich daher lediglich aufgrund der Nimbierung und der purpurnen Gewandfarbe von den übrigen Figuren, die in der vordersten Reihe stehen; siehe dazu auch die Abbildung der beiden Paneele bei: André Grabar, *Die Kunst im Zeitalter Justinians. Vom Tod Theodosius' I. bis zum Vordringen des Islam*, München 1967, S. 159-161 Abb. 171-172.

⁴⁸⁹⁸ Siehe dazu die u. a. Abbildung bei: Wolfgang Fritz Volbach, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München 1958, Abb. 160.

⁴⁸⁹⁹ Siehe dazu u. a. die Abbildung der südwestlichen Seite des Chores bei: Wolfgang Fritz Volbach, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München 1958, Abb. 163. In diesem Kontext ist jeweils ein zu einem Vierpass zusammengesetztes, ebenfalls stuckiertes Akanthusblatt in die Fläche eingestellt, die zwischen vier kreisförmigen Rosetten ausgespart bleibt.

⁴⁹⁰⁰ In der Regel alterniert ein goldfarben umrandetes, queroblonges und in einem kräftigen grünen Farbton gehaltenes Schmuckmotiv mit zwei übereinandergesetzten weißfarbenen Perlen [in der Art eines Astragals]. Eine Ausnahme bilden die beiden vertikalen Bänder, welche die Darstellungen der beiden kaiserlichen Prozessionen flankieren. Diese zeigen auf goldenem Grund einen Wechsel zwischen grünfarbenen und weißen Schmuckmotiven; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Carlo Bertelli (ed.), *Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Freiburg und Basel 1989, S. 78-79.

⁴⁹⁰¹ Ein formal und farblich analoges Band, umrandete auch ursprünglich die Figurendarstellungen in der Apsis von Santa Maria Maggiore in Rom; siehe dazu die Abbildung eines erhaltenen Bruchstückes von dem Apsismosaik des 5. Jahrhunderts, das Torriti ins sein Mosaik mit einbezog, bei: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert*, Wien und München 1967, Taf. XIV.

Paneelen unterliegen – abgesehen von dem Oval ihrer Gesichter – einer strengen rektilinearen Linienführung, die sich bis in die Details der einzelnen Gewandfalten und Stoffmuster fortsetzt. Lediglich der Baldachin über der Kaiserin und der beiden sie flankierenden Figuren sowie das dreifarbige Velum, das über den Figuren ihres Hofstaates befestigt ist, sind weicher konturiert.

8.2.3.4.3.1.1.3. Die Einführung des Blattstabes in das Dekor der Oberwand

Unregelmäßig kurvilinear gestaltete finite ornamentale Elemente, die sich wie die einzelnen Motive eines lyraförmigen Blattstabes verhalten, treten erst oberhalb der Kämpferzone als Rahmungen der Bogenfenster sowie als Rahmung des Apsis-Bogens auf, und zwar wiederum alternierend mit Rosetten in einem grüngrundigen Fries, der die beiden Paneele mit den Darstellungen der kaiserlichen Prozessionen von der Dekorzone der Oberwand trennt.⁴⁹⁰² Die rotumrandeten Rosetten dieses Frieses sind innerhalb ihrer kreisförmigen Konture eher geometrisch als vegetabil gestaltet, doch auf dem grünen Grund und alternierend mit den goldfarbenen lyraförmigen Blattstäben kennzeichnen sie für den Betrachter einen vegetabilen Bereich, der in den beiden figural darstellenden Paneelen als reiner Darstellungswert bereits durch den grünen Grund, auf dem die beiden Figurengruppen stehen, antizipiert wurde. Auch die Laibung des Bogens, der die verlängerte Apsisnische von den seitlichen Chorbereichen abtrennt, enthält eine Reihung vegetabiler Motive, jedoch auf Goldgrund. Mit dem Goldgrund des vegetabilen Bandes wird farblich, aber auch im Sinn einer Würdeform, auf die goldgrundige Darstellung des thronenden Christus und seiner flankierenden Begleiter in der Apsiskalotte vorbereitet.⁴⁹⁰³ Den unteren Teil der Apsisrundung bedeckt ein grüner Streifen, auf dem sich der untere Teil der Weltenkugel sowie die Füße der Figuren befinden. Da dieser grünfarbene Streifen mit zahlreichen Blumen bedeckt ist, wird er vom Betrachter als Wiese wahrgenommen. Im Sinneseindruck insgesamt gehen die darstellenden Farbwerte der grünen Wiese mit ihren weiß-

⁴⁹⁰² In dieser Höhe erfolgt auch eine umfassende Vegetabilisierung im Bereich der Stützen aufgrund der Kapitelle, die mit einem ajourierten Muster umgeben sind, das sich aus kreisförmigen Ranken mit rudimentär ausgebildeten Akanthusblättern zusammensetzt; siehe dazu u. a. die Abbildung eines Details mit Blick auf die Kapitelle vor der linken Chorseite bei: Carlo Bertelli (ed.), *Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Freiburg und Basel 1989, S. 83. Nach Riegl stellt die Verbindung einer fortlaufenden Ranke mit Teilgliedern von Akanthusblättern eine direkte Fortsetzung der klassischen, in der Antike entwickelten Akanthusranke dar. Neu ist lediglich, dass die einzelnen Akanthusblätter ohne selbstständige Stielung in die Ranken eingefügt sind. Dies erleichtert die regelmäßige Füllung von Flächen und setzt gleichzeitig die inhaltliche Bedeutung der einzelnen Akanthusranken herab.

⁴⁹⁰³ Der mit einem Kreuznimbus versehene Christus, der jeweils von einem Engel und darüber hinaus auf seiner rechten Seite vom Heiligen Vitale und auf seiner linken Seite vom Heiligen Ecclesius, der das Modell der Kirchen in seinen verhüllten Händen hält, flankiert wird, thront auf einer blauen Weltenkugel und hält in seiner rechten, weit nach rechts gestreckten Hand eine mit Diamanten besetzte Krone und in seiner linken Hand die Gesetzestafeln, deren Unterseiten er auf seinen linken Oberschenkel gestützt hat. Sowohl die Weltenkugel als auch die Füße der vier flankierenden Figuren berühren eine Wiese, auf der sich zahlreiche weiß- und rotfarbene Blumen befinden. Unterhalb der Weltenkugel gehen die vier Paradiesflüsse ab, die direkt in die Wiese hineinzulaufen scheinen.

und rotfarbenen Blumen fast nahtlos über in die Eigenwerte der grünen und roten Zickzackbänder, welche die grüngrundigen Friese mit den rotumrandeten Rosetten und goldfarbenen lyraförmigen Blattstäben rahmen.⁴⁹⁰⁴ Figurale Darstellungen und Ornament verschmelzen zu einer Einheit, und dadurch lassen sich die Blüten, die in die Grasfläche der Apsisdarstellung eingestellt sind, auch unter einem dekorativen Aspekt betrachten, die Rosetten des umlaufenden Frieses hingegen können abgesehen von ihrer dekorativen Valenz auch einen symbolischen Aspekt entwickeln.

8.2.3.4.3.1.1.4. Das goldgrundige Dekor mit den doppelten, aus Akanthusblättern gewickelten Füllhörnern in der Bogenlaibung der Apsis

Das Rosettenmotiv wird auch im goldgrundigen Dekor der Bogenlaibung wieder aufgenommen, allerdings lediglich als kleinformatiges, das Hauptmotiv flankierendes Füllmotiv. Der vertikale Fries selbst besteht aus übereinandergesetzten doppelten, miteinander verbundenen Füllhörnern, die entweder aus grün- oder blaufarbenen, von roten Spangen zusammengehaltenen Akanthusblättern geformt sind. Jedes Füllhorn wird am horizontalen oberen Abschluss von einer halbkreisförmigen zweifarbigen, in Rot und Weiß gehaltenen Blüte bekrönt.⁴⁹⁰⁵ Auch in der vertikalen Mittelachse zwischen den beiden Füllhörnern erhebt sich jeweils eine gestielte, mit flankierenden Blättern versehene Blüte, die in jedem Register variiert gestaltet ist. Die Farbkombination Weiß und Rot wird auch von den kleinformatigen Rosetten aufgenommen, jedoch ohne Farbwechsel. Stets sind der innere Blattkranz in weißer und der äußere Blattkranz in roter Farbe gehalten. Der innere Kern sowie die vier Hasten des über den äußeren Kontur hinausragenden Vierpasses sind hingegen stets in grüner Farbe angegeben. Abgesehen von dem dekorativen Aspekt legt die Größe der einzelnen Motive der miteinander verbundenen Füllhörner auch eine ikonographische Valenz nahe. Der Ursprung einer inhaltlichen Deutung des Motivs der miteinander verbundenen Füllhörner findet sich in der hellenistischen Herrscherikonographie. In diesem Kontext wird dieses Motiv – insbesondere seit Ptolemaios II. (285-246 v. Chr.) – in der Münzprägung häufig als Symbol für Abundanz eingesetzt. Auch im Kontext des Apsisdekors lassen sich die großformatigen Füllhorn-Motive im Fries der Bogenlaibung als ein Symbol für die göttliche Fülle deuten.⁴⁹⁰⁶ Doch die grüne Farbe sowie die Zusammensetzung der Motive aus Akanthusblättern stehen einer rein ikonographischen Deutung im Weg und binden stattdessen wieder in den dekorativen Kontext ein.

⁴⁹⁰⁴ Lediglich ein schmaler goldfarbener Streifen, welcher die Bogenformen der Fenster konturiert, setzt die beiden dekorativen Bereiche etwas voneinander ab.

⁴⁹⁰⁵ Jede Blüte ist im unteren Teil rot- und im oberen Teil weißfarben gehalten.

⁴⁹⁰⁶ Sie können aber auch als eine Reverenz vor der göttlichen Darstellung in der Apsiswölbung aufgefasst werden. Bei letzterer Annahme wird gleichsam ein späteres Ausschütten ihres Inhaltes als ein abundantes Blumenstreuen intendiert.

Die Ausformung von Akanthusblättern zu finiten Motiven, wie dies bei der Gestaltung der Füllhörner im Dekor der Bogenlaibung im Bereich der Apsis der Fall ist, stellt im Bereich der monumentalen Wand- und Deckendekore eine neuartige Verwendung von Akanthusranken dar und findet in diesem Bereich – dies gilt zumindest für die erhaltenen Dekore – keine Fortsetzung. Aus Blättern geformte Motive werden jedoch in der Buchmalerei als eine beliebte Dekorform, u. a. z. B. zur dekorativen Gestaltung der Anfangsbuchstaben, häufig genutzt. Auch die zu Blattkreuzen in Form eines Vierpasses zusammengefügte Akanthusblätter, die in die Rastersysteme einiger Gewölbekompartimente im Umgang von Santa Costanza eingesetzt werden, können als Vorstufen einer derartigen Art der Verwendung von Akanthusblättern angesehen werden.⁴⁹⁰⁷ Doch zu so kompakten, in sich geschlossenen Formen, wie es bei den Motiven der miteinander verbundenen Füllhörner der Fall ist, werden die Akanthusblätter in beiden aufgeführten Fällen nicht verbunden, sodass es sich bei dieser Gestaltung im Dekor der Bogenlaibung im Apsisbereich von San Vitale um ein bisher singulär beobachtetes dekoratives Phänomen handelt.

Der Aufbau der Füllhorn-Motive beginnt auf beiden Seiten der Bogenlaibung von unten nach oben, sodass sich die beiden Reihungen in Bezug auf die Bogenmitte spiegelsymmetrisch zueinander verhalten. Die Mitte selbst, die sich in einer Höhe mit der Darstellung des Christuskopfes befindet, ist von einer Rosette mit weißem und rotem Blattkranz besetzt. Eine weitere Rosette in analogen Farben wird von zwei Engeln getragen, die den Bereich der Oberwand unterhalb der drei Bogenfenster füllen. So wird das Motiv der Rosette, das antizipierend als rote Kreisform bereits in der Sockelzone auftritt, zum zentralen Motiv nicht nur in der Bogenlaibung, sondern auch im Bereich der rückwärtigen Oberwand.⁴⁹⁰⁸

8.2.3.4.3.1.2. Das Dekor im Bereich der Oberwand und im Bereich des Chorgewölbes⁴⁹⁰⁹

Wie der bisherige Aufbau des Apsisdekors gezeigt hat, setzt die musivische Verwendung von Akanthusblättern, im Gegensatz zu der großen Anzahl von skulptierten flächendeckenden Rankensystemen, die bereits für das Dekor der Chorschranken sowie für das Dekor der Kapitelle verwendet wurden⁴⁹¹⁰, sehr verhalten in Gestalt von finiten Füllhorn-Motiven erstmals im

⁴⁹⁰⁷ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: André Grabar, *Die Kunst des frühen Christentums. Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius' I.*, München 1967, S. 190 Abb. 205.

⁴⁹⁰⁸ Eine weitere kreisförmige Figur entsteht für den Betrachter durch die Supraposition von zwei doppelten Füllhorn-Motiven, da es den Anschein hat, als schlossen sich die beiden miteinander verbundenen Füllhörner mit den unterhalb der Kreuzung liegenden Blättern des darüber liegenden Füllhorn-Motivs zu einer Kreisform zusammen.

⁴⁹⁰⁹ Siehe dazu Abbildungen von Details bei: André Grabar, *Byzantine Painting*, London 1970, S. 71.

⁴⁹¹⁰ Siehe dazu die Abbildungen von zeichnerischen Rekonstruktionen der Marmorschranken sowie einiger Kapitellformen bei: Arne Dehli, *Treasury of Byzantine Ornament. 255 Motifs from St. Mark's and Ravenna*, Mineola 2005, S. 59, 66, 79; siehe dazu auch die Abbildung eines Kapitells mit der darüberliegenden Kämpferzone in San Vitale bei: Étienne Coche de la Ferté, *Byzantinische Kunst*, Freiburg 1982, Taf. 50. Auf jeder Kapitellseite bilden vier Kreisformen, die mit Hilfe einer Flechtband-Öse mit einer fünften, im Zentrum sitzenden Kreisform

gewölbten Bereich der Apsis ein. Erst im darüberliegenden Bereich, in den die Fenster bzw. die Arkaden flankierenden Bereichen der rückwärtigen Oberwand des Chores sowie der beiden seitlichen Oberwände des Chores, finden sich flächendeckende Rankensysteme⁴⁹¹¹, die formal an die flächendeckenden blaugrundigen Rankensysteme der Zone II im Dekor des orthodoxen Baptisteriums erinnern.⁴⁹¹²

8.2.3.4.3.1.2.1. Flächendeckende Rankensysteme, die sich aus Gefäßen heraus entwickeln, im Dekor der Oberwände im Chorbereich von San Vitale

Analog zu dem Dekor im orthodoxen Baptisterium entwickeln sich auch im Dekor der Oberwand von San Vitale aus einem Gefäß heraus die Ranken, die sich allmählich zu Weinblättern weiten. Doch im Gegensatz zum Dekor im orthodoxen Baptisterium, in dem sowohl die Ranken als auch die Akanthusblätter durchgehend goldfarben gehalten sind und lediglich kleine grünfarbene Einsprengsel aufweisen, sind im Dekor von San Vitale nur die Ranken goldfarben gehalten, wohingegen die zahlreichen Weinblätter grünfarben sind, d. h. einen darstellenden Farbwert besitzen, der diesen Dekorbereich in den Augen des Betrachters naturalistischer erscheinen lässt, zumal, abgesehen von den grünfarbenen Weinblättern, auch zahlreiche lilafarbene Trauben an den Ranken hängen.

Die Gefäßdarstellungen, aus denen heraus sich die Rankensysteme mit unterschiedlich großen, meist kreisförmigen Windungen entwickeln, sind nicht in allen drei Wandbereichen analog ausgeführt, sondern die Darstellungen der beiden Gefäße auf der Rückwand, die mit einem mehrfarbigen Flechtmuster bedeckt sind⁴⁹¹³, setzen sich aufgrund ihrer polychromen Gestaltung deutlich von den monochrom goldfarbenen Gefäßen im Dekor der beiden Seitenwände des Chores ab. Doch in jedem Dekorbereich wird das Gefäß von Vögeln flankiert, die sich allerdings ebenfalls farblich und formal voneinander unterscheiden.⁴⁹¹⁴ Die Rankensysteme, die sich jeweils aus den beiden Gefäßen auf der Fläche einer Hochwand entwickeln, laufen auf den Scheitelpunkt zu, unter dem auf den beiden Seitenwänden ein goldfarben gerahmter

verbunden sind, eine Kreuzform. In jede der Kreisformen ist entweder eine Sternform, ein Rad oder ein Akanthusblatt eingestellt. Die Blattformen sind mit grüner Farbe, die meisten der Sternformen hingegen mit gelber Farbe bedeckt. Um die Kreuzformen herum winden sich pfeilspitzenförmige rudimentär-dreigliedrig gehaltene Akanthusblätter in einer ajourierten Manier, sodass der Grund im Auge des Betrachters gegenüber den Blättern an Gewicht gewinnt.

⁴⁹¹¹ Siehe dazu u. a. die Abbildung der Nordwand des Chores bei: André Grabar, *Die Kunst im Zeitalter Justinians. Vom Tod Theodosius' I. bis zum Vordringen des Islam*, München 1967, S. 22 Abb. 21.

⁴⁹¹² Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: André Grabar, *Die Kunst im Zeitalter Justinians. Vom Tod Theodosius' I. bis zum Vordringen des Islam*, München 1967, S. 20 Abb. 19.

⁴⁹¹³ Siehe dazu auch die Abbildung eines Details bei: Carlo Bertelli (ed.), *Die Mosaiken. Ein Handbuch der musischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Freiburg und Basel 1989, S. 72.

⁴⁹¹⁴ So sind u. a. Tauben und Kreuzschnäbel zu sehen.

Kreis mit einem eingestellten Kreuzzeichen, auf der Rückwand hingegen ein ebenfalls goldfarbener gerahmter Kreis mit einem X/P-Zeichen eingestellt ist. Obwohl einige unregelmäßig in die Ranken eingestellte Vögel die ebenfalls nicht völlig symmetrisch gestalteten Rankensysteme beleben, werden die beiden Rankensysteme sowohl aufgrund der beiden analogen Gefäße als auch der analogen farblichen Gestaltung sowie der Kennzeichnung des obersten Punktes der vertikalen Mittelachse vom Betrachter als weitgehend bilateralsymmetrisches System wahrgenommen, und die dekorativ erzeugte Symmetrieachse betont ihrerseits die vertikale Mittelachse der Oberwand. Diese leitet ihrerseits am Scheitelpunkt zu der dekorativen Struktur des Chorgewölbes über, welche sich in den vier Felder zwischen den Gewölbegraten jeweils aus dem Scheitelpunkt der Oberwand heraus entwickelt.

8.2.3.4.3.1.2.2. Das Dekor des Chorgewölbes: rahmende Girlanden und flächendeckende Rankensysteme, deren Ursprung in einem Akanthusblattkranz liegt

Die alternierend mit einem grün- und goldfarbenen Grund ausgestatteten Rankensysteme in den vier Feldern des Kreuzgratgewölbes verfügen als Basisstruktur jeweils über einen Kranz aus polychromen Akanthusblättern⁴⁹¹⁵, der jeweils oberhalb des Scheitelpunktes des Gewölbobogens sitzt. Auf die filigran ausgearbeiteten obersten der unterschiedlich farbigen Akanthusblätter, die auf den beiden grüngrundigen Feldern in Gold und Rot, auf den beiden goldgrundigen Feldern hingegen in Blaugrün und Rot gehalten sind, ist jeweils ein schwarz konturierter Kreis von leuchtend blauer Farbe eingestellt. Diese Kreisfläche, die das Motiv der blauen Weltenkugel aus der großformatigen Apsisdarstellung wieder aufnimmt, dient jeweils als Basis für einen geflügelten Engel, der mit seinen beiden erhobenen Händen die zentrale Kreisfläche des Gewölbedekors hält. Die Engel sind zwar formal analog mit einer Tunika und einem Mantel bekleidet, doch unterscheiden sich die Pastellfarben ihrer Gewänder in Bezug auf einen stärkeren rosa- oder einen stärkeren blaufarbenen Ton, je nach dem, ob die Engel vor einem grün- oder goldfarbenen Grund stehen. Die weitgehend frontal ausgerichteten Engel, die im Kontext des Gewölbedekors als Karytiden fungieren, tragen einen breiten kreisrunden Kranz aus Blüten und Früchten in ihrem Haar.

Die vegetabile Gestaltung der Engelskränze nimmt formal das Motiv der Fruchtgirlanden wieder auf, das in monumentalerer Form bereits in den vier Zwickeln am Gewölbeansatz vorbereitet wird. In jedem Zwickel ist auf blauem Grund jeweils ein filigranes diagonal ausgerichtetes Kandelabermotiv eingestellt, auf dessen oberster Blüte und den flankierenden

⁴⁹¹⁵ Der Blattkranz besteht aus seitlich ausgerichteten grünfarbenen Blättern. Das zentrale, nach vorne, zum Betrachter hin umgeklappte Blatt ist im unteren Bereich rotfarben, mit goldenen Rändern gekennzeichnet. Die umgeklappte Spitze hingegen ist mit blauer Farbe bedeckt.

goldfarbenen Ranken ebenfalls eine blaufarbene Kreisform eingebunden ist. Auf jeder der vier Kreisscheiben steht ein blaufarbener Pfau, der ein Rad schlägt, das jeweils unterschiedlich farbig und unterschiedlich gemustert ist.⁴⁹¹⁶ Hinter jedem der vier Pfauenräder entwickelt sich – jeweils flankiert von einem goldfarbenen Band – eine Girlande, in die unterschiedliche Blüten, häufig in Weiß gehalten, sowie goldfarbene Früchte eingebunden sind.⁴⁹¹⁷ Analog zu den Ranken im Dekor der Oberwand sind auch die Fruchtgirlanden durch unterschiedlich farbige Vögel bevölkert, die von den Früchten zu picken versuchen. Die vier Girlanden laufen entlang der vier Gewölbegrate, bevor sie in das zentrale Feld einmünden und einen Kreis um die Darstellung des nimbierten Gotteslamms⁴⁹¹⁸ bilden. Mit der blaugrundigen, mit goldenen Sternen übersäten Kreisform des zentralen Deckenfeldes endet eines der wichtigsten formalen Motive, welches mit den Kreisen aus rotfarbenem Marmor in der Sockelzone beginnt, im Anschluss mit zahlreichen Rosettenmotiven mit kreisförmigem Kontur in der unteren Wandzone fortgeführt wird und anschließend auf den von Engel gehaltenen Rundschilden aufgrund der christlichen Symbole, die auf diesen Schilden präsentiert werden, nicht nur eine dekorativ-strukturelle, sondern auch eine wichtige inhaltliche Bedeutung erlangt. Eine noch wesentlichere inhaltliche Funktion übt die Kreisform als Rahmenform für das Gotteslamm im Zentrum des Gewölbes aus, da sie als eine rahmende bzw. hinterfangende Funktion in Bezug auf die Figur fungiert, die den Glaubensinhalt der christlichen Religion verkörpert. Betrachtet man die Kreisform in Bezug auf ihre symmetrischen Eigenschaften, so wird deutlich, warum diese Form als besonders angemessen für die Rahmung des höchsten christlichen Symbols angesehen wurde, denn als geometrische Form stellt der Kreis eine Figur von maximaler Symmetrie dar, da jeder Durchmesser seine eigene Symmetrieachse ist und darüber hinaus bildet der Kreis sich aufgrund seiner rotationssymmetrischen Valenz durch jede Drehung um den Mittelpunkt auf sich selbst ab.⁴⁹¹⁹

Die vier Kompartimente zwischen den Girlanden, die zum zentralen Kreisfeld hin führen, sind beidseitig des dreiteiligen kandelaberartigen Aufbaus, der sich jeweils aus einem Akanthusblattkranz, einer blauen Kreisform sowie einer Karyatide in Engelsgestalt zusammensetzt,

⁴⁹¹⁶ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: André Grabar, *Die Kunst des frühen Christentums. Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius' I.*, München 1967, S. 22 Abb. 21.

⁴⁹¹⁷ Siehe dazu die Abbildung bei: Wolfgang Fritz Volbach, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München 1958, Abb. 161; die Abbildung eines Details findet sich bei: Étienne Coche de la Ferté, *Byzantinische Kunst*, Freiburg u. a. 1982, Taf. 34. Eine analoge Darstellung eines nimbierten Lammes findet sich im Gewölbedekor der Cappella San Giovanni Evangelista in San Giovanni in Laterano; siehe dazu die Abbildung bei: André Grabar, *Die Kunst des frühen Christentums. Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius' I.*, München 1967, S. 119 Abb. 126.

⁴⁹¹⁸ Das Lamm ist mit den Füßen zur Rückwand hin ausgerichtet, d.h. es kann als Supraposition zu der Christusdarstellung in der Apsis betrachtet werden.

⁴⁹¹⁹ Daher ist der Kreis – neben der Geraden – die einzige ebene Figur mit unendlich vielen Kongruenzabbildungen auf sich selbst.

flächendeckend mit einem Rankensystem bedeckt, das sich jeweils aus den beiden seitlichen Blättern des Akanthusblattkranzes heraus entwickelt.⁴⁹²⁰ Zwar sind die Rankensysteme in allen vier Kompartimenten ähnlich aufgebaut, doch unterscheiden sie sich zunächst durch zwei unterschiedliche Hintergrundfarben. Dies hat eine unterschiedliche Farbwahl für die zugehörigen Rankensysteme zur Folge. So alternieren die Rankensysteme vor dem goldfarbenen Hintergrund in den Farben Blau und Grün, die Rankensysteme vor dem blaufarbenen Hintergrund in den Farben Goldgelb und Rot, wobei jedoch die goldgelbe Farbe dominiert. Auch in Bezug auf die Blüten und Früchte sowie in Bezug auf die Einstellung von zoomorphen Motiven differieren die vier Rankensysteme untereinander. Die beiden goldgrundigen Rankensysteme unterscheiden sich hinsichtlich der Verteilung von Blüten und Früchten, weisen jedoch beide eingestellte Vögel von unterschiedlicher Farbe und Größe auf. Die beiden grüngrundigen Rankensysteme unterscheiden sich vor allem hinsichtlich der Art, wie die zoomorphen Motive, bei denen es sich um die Darstellungen unterschiedlicher Säugetiere handelt, in das jeweilige Rankensystem eingliedert sind. In einem Rankensystem sind vollständige Tierfiguren in die Ranken eingestellt, d. h. es entstehen die sogenannten bewohnten Ranken. Im gegenüberliegenden Rankensystem hingegen sind lediglich Tierprotome zu sehen, die aus Blütenkernen herausragen, d. h. die beiden Glieder sind in einem vegetabil-zoomorphen Grotteskensystem miteinander verbunden. Trotz des relativ symmetrischen Aufbaus der vier Gewölbekompartimente sind die unterschiedlichen vegetabilen und zoomorphen Elemente in den vier Rankensystemen, welche die vier Kompartimente bedecken, ein Hinweis darauf, dass diese flächendeckenden Systeme nicht nur eine dekorative, sondern auch eine inhaltliche Funktion besitzen, und zwar als Darstellungen, welche dem Betrachter die Buntheit der Welt als Schöpfung Gottes vor Augen führen. Dieser Zusammenhang wird dem Betrachter auch durch die vier blauen

⁴⁹²⁰ Mit dem Motiv der vier Karyatiden, welche das kreisförmige zentrale Feld tragen, greift man im Dekor von San Vitale auf das um 500 entstandene Dekor in der erzbischöflichen Kapelle in Ravenna zurück, jedoch mit einigen formalen und strukturellen Unterschieden. Im Gegensatz zu den vier Karyatiden im Deckendekor der erzbischöflichen Kapelle, welche die vier Diagonalen – und damit zugleich die vier Gewölbegrate – besetzen, kennzeichnen die vier Karyatiden im Dekor des Chorgewölbes von San Vitale jeweils die vertikale Mittelachse eines Gewölbekompartimentes und sind bereits aufgrund ihrer Position eng in das flächendeckende Dekor der vier Gewölbekompartimente eingebunden. Darüber hinaus gleichen sie sich aufgrund ihrer geringeren Größe stark an das sie umgebende vegetabile Dekor an, das ihnen auch als Basis dient. Dies verstärkt ihre ornamentale Wertigkeit, wohingegen die vier großformatigen Karyatiden im Gewölbedekor der erzbischöflichen Kapelle zwar auf den vier Eckzwickeln stehen, jedoch in Bezug auf die Größe analog zu den vier Evangelistensymbolen gestaltet sind, die als Protomen jeweils in einem Gewölbekompartiment zwischen zwei Karyatiden eingestellt sind. Sowohl die analoge Größe als auch das völlige Fehlen eines ornamental-dekorativen Kontextes kann als Ursache dafür angesehen werden, dass die vier Karyatiden im Gewölbedekor der erzbischöflichen Kapelle in den Augen des Betrachters einen darstellenden Wert entwickeln, zumal sie auch nimbiert sind und in Bezug zu den vier Evangelistensymbolen gesetzt werden können. Möglich wäre eine Deutung als die vier Evangelisten; siehe dazu die Abbildung bei: Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century*, London 1977, Abb. 109.

Kreisformen vor Augen geführt, welche das Motiv der Welt, das in der Apsisdarstellung durch die blaue Kreisform, auf der Christus sitzt, eingeführt wird, wieder aufnimmt.

8.2.3.4.3.1.3. Das Dekor der Bogenlaibung des Gurtbogens, der den Chorbereich vom zentralen Raum abtrennt⁴⁹²¹

Eine weitere wichtige Funktion kommt den Kreisformen im Dekor der Bogenlaibung des Gurtbogens zu, der den Chorbereich vom zentralen Raum trennt. Den zentralen goldgrundigen Dekorstreifen⁴⁹²², der von einem breiten Schmuckband flankiert wird, bedecken 15 Medaillons, in die jeweils eine Büstenfigur eingestellt ist, die – abgesehen von der zentralen Figur im achten Medaillon – jeweils mit einer Beischrift versehen sind. Bei der zentralen Figur handelt es sich um die Darstellung des kreuznimbierten Christus, der jeweils von sieben Aposteln bzw. Jüngern umgeben ist. Abgesehen von der Figur im zentralen Medaillon sind sämtliche Köpfe jeweils so ausgerichtet, dass sie den Figurendarstellungen auf der ihnen zugehörigen Chorwand entsprechen. Die Protome Christi ist hingegen so ausgerichtet, dass sie mit der Christusdarstellung im Dekor der Apsis korrespondiert. Dies hat zur Folge, dass die Christusprotome gegenüber den Aposteldarstellungen um 90° gedreht ist.

Wie in eine Halterung sind die Medaillons mit den Aposteldarstellungen von unten jeweils in zwei grünfarbene Formen eingebunden, die auf den ersten Blick den zwei in der Form von zwei Füllhörnern miteinander verbunden Akanthusblättern im Dekor der Bogenlaibung der Apsis gleichen. Doch bei näherem Hinsehen erweist sich die Analogie als Trugschluss und stattdessen nehmen die beiden Akanthusblätter die Formen von zwei miteinander verbundenen Delphinen an, deren Schwänze miteinander verknotet sind, wohingegen ihre Köpfe jeweils nach außen ausgerichtet sind.⁴⁹²³ Aufgrund der um 90° vollzogenen Drehung des zentralen Medaillons wird dieses beidseits von einem doppelten Delphin-Motiv flankiert. Abgesehen von den beiden flankierenden zoomorphen Motiven unterscheidet sich auch die Rahmung des zentralen Medaillons, die aus unterschiedlich farbigen, sich zur Farbfolge eines Regenbogens zusammensetzenden Streifen besteht, von den Rahmungen der Apostel-Medaillons, die alternierend mit einer goldfarbenen und einer weißen kleinteiligen ornamentalen Rahmung versehen sind.⁴⁹²⁴

⁴⁹²¹ Siehe dazu die Abbildung bei: Étienne Coche de la Ferté, *Byzantinische Kunst*, Freiburg u. a. 1982, Taf. 25.

⁴⁹²² Der breite Dekorstreifen selbst wird beidseitig von einem korallenfarbenen Eierstab eingefasst; siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967, Abb. 23.

⁴⁹²³ Die Delphine sind nicht vollständig grünfarben, sondern besitzen auf dem Rücken gelbe Zeichnungen; siehe dazu die Abbildung bei: Wolfgang Fritz Volbach, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München 1958, Abb. 161.

⁴⁹²⁴ Siehe dazu die Abbildung eines Ausschnittes mit den drei zentralen Medaillons bei: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967, Abb. 23.

Neben den kleinformatigen Rosetten und weiteren kreisförmigen Motiven, die innerhalb des breiten Dekorbandes zwischen die großformatigen Medaillons eingestreut sind, spielen kreisförmige Schmuckmotive auch in den beiden blaugrundigen flankierenden Schmuckbändern eine wichtige Rolle, denn sie stellen jeweils das Zentrum einer Kombination unterschiedlicher ornamentaler Motive dar, die sich beidseits einer bilateralen Symmetrieachse, deren kreisförmiges Zentrum darüber hinaus auch eine rotationssymmetrische Valenz besitzt, konstituieren.⁴⁹²⁵ Das gesamte ornamentale System wird über das zentrale kreisförmige Schmuckmotiv hinweg noch einmal gespiegelt. Dem zentralen goldfarbenen Schmuckmotiv selbst, welches jeweils zwei Mondsicheln, deren Öffnungen zur Kreisform hin ausgerichtet sind, flankieren, wird aufgrund seiner kreisrunden Form sowie aufgrund der beigeordneten Mondsicheln die goldene Farbe als darstellender Farbwert zuerkannt, da die dekorative Objektgruppe vom Betrachter – trotz des kleinen Formates – als Chiffre für Sonne und Mond gedeutet werden kann. Diese inhaltliche Auslegung der zentralen Motive des Schmuckbands wird dadurch noch erhöht, dass es jeweils den oberen und unteren Scheitelpunkt des Medaillons mit der Christusprotome flankiert.

Obwohl in dem Schmuckband bevorzugt vegetabile Motive wie Rosetten, Vierpässe, Akanthusblätter und Blüten eingesetzt werden, reduziert sich der vegetabile Aspekt zum einen aufgrund des ornamentalen Eigenwerts der eingesetzten Farben und zum anderen aufgrund der mehrfach vorhandenen bilateralen Symmetrieachsen, der horizontalen Symmetrieachse sowie der mehrfach vorhandenen rotationssymmetrischen Valenzen. Insbesondere die horizontale Ausrichtung der Akanthusblätter sowie die dadurch sich zwischen den beiden spiegelsymmetrisch zueinander ausgerichteten Blättern ausbildenden rotationssymmetrischen Valenzen sorgen dafür, dass das Blattmotiv in diesem Kontext vom Betrachter in erster Linie dekorativ-ornamental und nicht als sinntragendes Motiv wahrgenommen wird.

⁴⁹²⁵ Außerhalb des Zentrums, das sich aus einer zentralen kreisförmigen Rosette, die von einem vierpassähnlichen Blütenmotiv umfasst wird, konstituiert, setzt sich jeweils eine gespiegelte Seite aus einem weich umgeklappten Akanthusblatt zusammen, dessen oberer Abschluss zum zentralen Motiv hin ausgerichtet ist. Das lediglich farbig konturierte Blatt nimmt im unteren Bereich der Blattform einen grün-goldfarbenen Farbwert, im oberen Bereich hingegen einen rot-weißen Farbwert an. In den unteren Bereich des Blattkonturs ist jeweils eine filigrane Blüte mit langen Staubgefäßen eingestellt. Auch der zentrale Vierpass weist die beiden unterschiedlichen Farbpaare auf, wobei jeweils gegenüber dem rot-weißen Kontur des Blattes die grün-goldene Zone ausgerichtet ist.

8.2.3.4.3.1.4. Zusammenfassung der Merkmale der dekorativen Struktur im Chorbereich von San Vitale

1. Bereits auf den ersten Blick besticht das mosaizierte Dekor im Chorbereich von San Vitale durch eine homogene Farbgestaltung in sämtlichen Dekorbereichen.
2. Zu den wichtigsten eingesetzten Farben zählen: Gold – Weiß – Rot – Blau – Grün, wobei lediglich Gold und Blau als Hintergrundfarben in abgeschlossenen Dekorbereichen eingesetzt werden.
3. Blau findet sich als Hintergrundfarbe im zentralen Feld des Chorgewölbes sowie in einigen rein ornamentalen Dekorbereichen.
4. Gold hingegen wird, abgesehen von einigen rein bzw. überwiegend ornamentalen Dekorbereichen, als Hintergrund für die beiden Paneele mit den großformatigen Figurendarstellungen an den beiden Seitenwänden sowie für die Christusdarstellung im Apsisgewölbe eingesetzt.
5. Da in keinem Paneel reiner Goldgrund vorherrscht – selbst der goldfarbene Hintergrund der großformatigen Darstellungen in der Apsis ist über einen hoch angelegten grünfarbenen Grund gelegt – changieren die goldfarbenen unterlegten Dekorbereiche zum einen mit den unteren Paneelbereichen, in denen der Hintergrund in Grün gehalten ist, und zum anderen mit den Dekorzonon, die einen Blau gehaltenen Hintergrund besitzen.
6. Da in den Dekorbereichen mit goldfarbenem Hintergrund darüber hinaus in Form von unterschiedlichen vegetabilen Motiven zahlreiche grün-, mitunter auch blaufarbenen unterlegte Areale integriert sind, führt das enge Nebeneinander von goldenen und grünen Farbtönen dazu, dass sich auch in diesen Dekorbereichen im Auge des Betrachters ein blauer Farbton als einheitliche Hintergrundfarbe aufgrund des Ineinanderlaufens von Gold und Grün ausbildet.
7. Dieses Phänomen führt dazu, dass sich in der Wahrnehmung bei einer längeren Betrachtung des Dekors Blaugrün zur dominanten Farbe dieses Dekors entwickelt.⁴⁹²⁶
8. Lediglich im zentralen kreisförmigen Feld des Deckendekors findet sich ein reiner blauer Farbton, der trotz der emblematischen Darstellung im Zentrum des Feldes sowohl aufgrund der Position am Scheitelpunkt des Gewölbes als auch aufgrund der Verbindung der christlichen Bedeutung des Emblems des Gotteslammes mit der – ebenso an die christliche Lehre gebundenen – Vorstellung des ewigen Himmels auch den

⁴⁹²⁶ So spricht Kitzinger davon, dass die beherrschende Farbe dieses Dekors ein *verdant bluish green* sei: Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century*, London 1977, S. 82.

darstellenden Farbwert von Himmel annimmt. Diese darstellende Funktion wird durch die zahlreich eingestellten goldfarbenen Sterne noch unterstützt.

9. Die blaugrüne farbliche Dominanz des Dekors ist auch die Ursache dafür, dass die zahlreichen musivischen vegetabilen Elemente in ihrer Gesamtheit für den Betrachter einen darstellenden Charakter ausbilden, obwohl bei einer aufmerksamen Betrachtung von Details schnell deutlich wird, dass zahlreiche vegetabile Elemente weder einen darstellenden Farbwert besitzen noch der Vorstellung eines natürlichen Wachstums von unten nach oben folgen, sondern stattdessen aufgrund zahlreicher Spiegelungen vollständig ornamentalisiert sind.⁴⁹²⁷
10. Dies gilt insbesondere für den unterschiedlichen Einsatz der Akanthusranke, durch den dem Betrachter – abgesehen vom farblichen Eigenwert, den zahlreiche Rankensysteme besitzen, – deutlich die unterschiedlichen symmetrischen – und damit ornamentalen – Qualitäten dieses ornamentalen Moduls vor Augen geführt werden.
11. Auch die formale Wandlungsfähigkeit des Akanthus-Moduls, die von der Konfiguration zu doppelten Füllhörnern über die Ausbildung zu miteinander verbundenen Delphinen, über die Konstruktion rotationssymmetrischer Motive bis hin zu flächendeckenden Rankensystemen mit Figuren, die in die Ranken eingestellt sind, sowie zur Ausbildung von Grotteskensystemen reicht, macht deutlich, dass es sich um ein ornamental sehr anspruchsvolles Dekor handelt. Die Wahrnehmung der strukturellen Komplexität dieses Dekors entzieht sich jedoch durch regelmäßige schnelle Farbwechsel – und damit ebenfalls mit Hilfe eines ornamentalen Schemas – und durch eine trotz dieses Changierens naturalistisch anmutende Farbgebung dem Betrachter.
12. Neu ist der häufige Einsatz von finiten vegetabilen Motiven, die aus dem Modul der Akanthusranke heraus entwickelt wurden und die aufgrund ihrer formalen Ausgrenzung – trotz häufiger Wiederholung – auch zu wichtigen Bedeutungsträgern werden. Dies gilt insbesondere für das Motiv des doppelten Füllhorns.
13. Abgesehen von diesen neuartigen Separatisierungen des primär fortlaufend orientierten ornamental-vegetabilen Moduls der Akanthusranke wird dieses Modul auch in der traditionellen Weise sowohl zum Aufbau flächendeckender Systeme als auch zur Konstituierung von vertikalen Kandelabermotiven eingesetzt. In beiden Fällen bildet meist ein Akanthusblattkranz das horizontale Ausgangsmotiv. Doch kann an seine Stelle auch ein Gefäß treten.

⁴⁹²⁷ Die Ornamentalisierungen werden dagegen gleichsam sofort in den vegetabilen Mustern der skulptierten Chorschranken und der Kapitelle wahrgenommen.

14. Zwar sind die Akanthusblattkränze sowie die Akanthusranken bei der Konstruktion von vegetabilen Kandelabern – bedingt durch die zugrunde liegende dekorative Struktur – noch dicht unter, neben oder über den in die Struktur eingebundenen Karyatidenfiguren, doch ein direkter Kontakt bzw. die Umwandlung einer menschlichen Gestalt in eine Rankenfigur findet nicht mehr statt.
15. Ein ähnliches Verhalten lässt sich auch bei dem Phänomen der sogenannten bewohnten Ranken nachweisen. Nur wenige Male tritt an die Stelle der unteren Hälfte einer zoomorphen Figur die Ranke und selbst in diesen, meist farblich gekennzeichneten Fällen erfolgt der Wechsel abrupt und ohne gefälligen Übergang.
16. Abgesehen von den vertikal ausgerichteten Kandelabermotiven im Bereich des Chorgewölbedekors werden sämtliche flächendeckenden vegetabilen Systeme ungeachtet ihrer rationalen Basis [Akanthusblattkranz, Gefäß] und des daraus in der Wahrnehmung des Betrachters resultierenden organischen Wachsens der pflanzlichen Elemente von unten nach oben über eine vertikale Symmetrieachse hinweg gespiegelt, wobei dieser Mittelbereich stets durch eine kreisrunde Form, in die ein christliches Symbol eingestellt ist, gekennzeichnet ist. Durch die Spiegelung verliert das vegetabile System viel von der Assoziation an natürliches Wachstum und fügt sich stattdessen aufgrund der höheren symmetrischen Valenzen stärker in den rein-ornamentalen Bereich ein. Die höhere symmetrische Organisation führt zu einer Betonung der zugrunde liegenden analogen architektonischen Strukturen und sorgt auf der ikonographischen Ebene für eine Hervorhebung bzw. Verstärkung der in das Dekor eingebundenen christlichen Symbole.
17. Die stärkere Einbindung des gesamten Dekors in symmetrische Strukturen tritt in ihrer reinen Form in der Verwendung von zahlreichen geometrischen Formen hervor, die bereits im Dekor der Sockelzone mit der Einbindung von großformatigen Kreisformen ein- und sich in der Einbindung von zahlreichen kreisförmigen Rosetten in den unterschiedlichen Dekorzonon fortsetzt, bis schließlich eine Kreisform den zentralen Bereich des Gewölbedekors wieder schließt.
18. Mit dieser Geometrisierung des Dekors aufgrund der Einbindung von geometrischen Formen steht das Dekor des Chores in San Vitale in einer Tradition, dessen Anfänge sich auf das Dekor in den Räumen der Domus Aurea zurückführen lassen. Wie weit die Geometrisierung jedoch in der Zwischenzeit fortgeschritten ist, davon zeugen in erster Linie die Dekore der Kapitelle und Chorschranken, in denen die vegetabilen Elemente in Kreisformen eingebunden werden und beide zusammen sich zu Mustern in einem

unendlichen Rapport konstituieren. Der Individuation und der damit verbundenen höheren inhaltlichen Wertigkeit einzelner vegetabiler Motive steht die Einbindung formal ursprünglich analoger vegetabiler Elemente in einen flächendeckenden unendlichen Rapport, mithin der Verlust der Einzelform zugunsten einer geometrisch – und damit auch mathematisch – beschreibbaren dekorierten Fläche gegenüber. In Bezug auf diesen Vorgang kann vom Ende der antiken griechisch-römischen, primär an Einzelformen orientierten Ornamentik gesprochen werden.

19. Andererseits werden im Dekor des Chores von San Vitale die Weichen gestellt für die Ausbildung der Arabeske, einer Ornamentform, in der die Einzelform zugunsten eines flächendeckenden Rankensystems zurücktritt, dessen Anfang und Ende für den Betrachter nicht erkennbar sind. An die Stelle der Einzelformen, die horizontal, vertikal oder auch diagonal aneinandergereiht werden können, dabei jedoch immer als Einzelformen erkennbar sind, tritt ein dekoratives System, bei dem nicht nur das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile, sondern bei dem jeder Teil nur noch Element einer dem Ganzen zugrunde gelegten normierten Rasterform wird und daher in Bezug auf seine Position beliebig austauschbar ist.
20. Analoge Tendenzen lassen sich auch in den großformatigen Figurendarstellungen nachweisen. So setzt sich der Primat des Ornamentalen, der einhergeht mit einem Vermeiden von illusionistischen Tendenzen und stattdessen zu einer strengen Wahrung der Fläche führt, auch in den großformatigen Figurendarstellungen durch, die starr, frontal ausgerichtet, sowie in ihrer Haltung analog gestaltet sind. Bei der Darstellung der Gewänder wird nicht nur aufgrund einer Faltendarstellung, die sich meist in einer orthogonal ausgerichteten, parallel gesetzten Linienführung äußert, weitgehend auf jegliche Vortäuschung von Dreidimensionalität verzichtet, sondern häufig auch eine Zergliederung der Gewänder durch flächendeckende Muster und Bordüren vorgenommen, die ebenfalls aufgrund der dadurch erfolgten Destruierung eines durchgehenden Konturs der Wahrnehmung einer plastischen Figurendarstellung entgegensteht. Diese Destruierung der einzelnen Figur führt bei Gruppen von gleich hohen Figuren, deren Gewänder stets ein einmal vorgegebenes Faltensystem wiederholen, zu einem quasi ornamentalen Zusammenhang zwischen den einzelnen Figuren.
21. Gleichzeitig binden die Farben und Formen der Muster, die sich meist in großformatiger Form in ornamentalen Dekorbereichen wiederholen, die Figuren fest in die sie umgebenden, überwiegend ornamentalen Dekorbereiche ein, und dies wiederum ist die Ur-

sache dafür, dass der Betrachter dieses Dekor – trotz aller Kleinteiligkeit und Vielfältigkeit in den einzelnen Elementen – insgesamt als sehr einheitlich und in sich geschlossen wahrnimmt.

22. Zu der engeren Inklusion der darstellenden Figuren in das Dekor trägt auch die frontale Ausrichtung der Figuren bei, die insbesondere im Bereich des Kopfes zur Ausbildung von bilateralsymmetrischen Valenzen – und damit zu einer symmetrischen Gestaltung – führt, welche ihrerseits mit den symmetrischen Strukturen des überwiegend ornamentalen Bereichs korrespondiert.

8.2.3.5. Die Beziehung der ravennatischen Dekore zu den erhaltenen Mosaikfragmenten der römischen Kirchendekore des 4. bis 6. nachchristlichen Jahrhunderts

Nach dieser ausführlichen Analyse des Chordekors in San Vitale in Ravenna soll der Blick noch einmal kurz auf einige dekorative Elemente in den wenigen erhaltenen römischen Dekoren gerichtet werden, die aus dem 4. bis 6. Jahrhundert stammen und in denen sich analoge Tendenzen wie im Dekor von San Vitale nachweisen lassen, wobei zumindest aufgrund der relativ sicheren Datierung einiger Fragmente die Möglichkeit eröffnet wird, das Dekor in San Vitale nicht nur auf byzantinische sondern auch auf römische Vorlagen zurückzuführen.

Wie in dem ravennatischen Dekor spielen auch in den römischen Kirchendekoren geometrische Bordüren aufgrund ihrer symmetrischen Eigenschaften eine wichtige Rolle. So findet sich in dem Bruchstück des originalen, im fünften Jahrhundert entstandenen Mosaiks⁴⁹²⁸ in der Apsis von Santa Maria Maggiore, das Jacopo Torriti (aktiv zwischen 1270 und 1300) bei einer Neugestaltung des Dekors der Kirche im Jahr 1294 in sein eigenes Mosaik mit einbezogen hat, eine analoge rotfarbene Bordüre mit alternierenden querovalen und queroblungen Motiven, die eine Applizierung mit Diamanten vortäuschen sollen.⁴⁹²⁹ Eine analoge Bordüre rahmt im Dekor von San Vitale nicht nur die beiden Paneele mit den Darstellungen des kaiserlichen Paares und ihres Gefolges, sondern stellt ein wichtiges Gliederungssystem für den gesamten Dekorbereich des Chores dar. Vermutlich hat auch – wie das Dekor eines weiteren Fragments nahelegt⁴⁹³⁰ – die Bordüre im ursprünglichen Dekor von Santa Maria Maggiore eine ähnliche Funktion erfüllt. Da das Dekor in Santa Maria Maggiore fast ein Jahrhundert früher entstanden ist als das Dekor

⁴⁹²⁸ Siehe dazu vor allem: Hugo Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst, Regensburg 2004, S. 184; und: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 106.

⁴⁹²⁹ Siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967 Taf. XV. Auch die Darstellung eines Flussgottes – analog der Darstellung im orthodoxen Baptisterium in Ravenna – findet sich in diesem Mosaikfragment.

⁴⁹³⁰ Siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967 Taf. IX.

in San Vitale und sich die Diamanten-Bordüre in früheren erhaltenen byzantinischen Dekoren nicht findet, lässt sich aus den erhaltenen römischen Mosaikfragmenten ableiten, dass es sich bei der Diamanten-Bordüre, die auch in zahlreichen römischen Kirchendekoren der Folgezeit eingesetzt worden ist⁴⁹³¹, eher um ein primär im weströmischen als im oströmischen Reich entwickeltes ornamentales Modul handelt.

Auch die Stoff vortäuschende Verkleidung der apsidalen Nische, unter welche die Figur der Kaiserin Theodora eingestellt ist, findet sich in einem römischen Kirchendekor, und zwar im Apsisdekor des Atriums im Baptisterium von San Giovanni in Laterano, das – ebenso wie das ursprüngliche Mosaik von Santa Maria Maggiore – bereits im fünften Jahrhundert entstanden ist.⁴⁹³² Das als stoff- oder zeltähnlich beschriebene dekorative Element wird mit einer im *Liber pontificalis* erhaltenen Beschreibung des konstantinischen Dekors in der Apsis der Lateranbasilika in Beziehung gesetzt und aufgrund dessen von einigen Forschern so gedeutet, dass die Apsis mit kostbaren Stoffen verkleidet wurde.⁴⁹³³ Folgt man dieser Auslegung, hätte man den stofflichen Charakter der Apsisauskleidung zunächst in freskierter oder musivischer Form für Apsisdekore übernommen und anschließend zu einer Chiffre für die byzantinische Herrscherikonographie entwickelt. Wie die Darstellung einiger Deckendekore in der Domus Aurea ergeben hat, wurden derartige Motive, die in den Untersuchungen zur antiken Wandmalerei meist als *Schirmchen* beschrieben werden, jedoch bereits in neronischer Zeit in dekorativen freskierten und stuckierten Kontexten verwendet, und daher ist es wahrscheinlicher, dass diese dekorative Form, die für die Auskleidung von Nischen und für das kreisförmige zentrale Feld eines gewölbten Deckendekors besonders geeignet ist und die sich auch in zahlreichen stuckierten und freskierten Dekoren der hohen und der späten Kaiserzeit nachweisen lässt, von den antiken Dekoren in die frühchristlichen Kirchendekore übernommen wurde.⁴⁹³⁴

⁴⁹³¹ So setzt u. a. noch Pietro Cavallini (1250-1330) die Diamanten-Bordüre für die Rahmung seiner einzelnen figural darstellenden Felder in dem Apsismosaik in Santa Maria in Trastevere ein; siehe dazu die Abbildung mit der Darstellung der Verkündigung bei: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967 Taf. XXXI.

⁴⁹³² Siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967, Abb. 71.

⁴⁹³³ Siehe dazu vor allem: Maria Andaloro, *Vom Porträt zur Ikone*, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Regensburg 2002, S. 26 Anm. 20.

⁴⁹³⁴ Siehe dazu vor allem die Abbildung des Aquarells von Francisco de Holanda bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 46 Abb. 44; siehe dazu u. a. die Abbildung eines freskierten Wanddekors des vierten nachchristlichen Jahrhunderts aus Ostia, in denen rote Schirmmotive eingesetzt werden, bei: Stella Falzone, *Ornata Aedificia. Pitture parietali dalle case Ostiensi*, Rom 2007, S. 160 Abb. 102.

In stuckierter Form findet sich dieses Motiv u. a. im Dekor der Villa Hadriana; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: William I. Macdonald, John A. Pinto, *Hadrian's Villa and its Legacy*, New Haven and London 1996, S. 157 Abb. 193; siehe dazu auch die Abbildung eines stuckierten Motivs im Grab der Pancratier in der Katakomben in der Via Latina bei: Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002, S. 307.

Einem ähnlichen Verständnis für dekorative Kontinuität ist vermutlich auch die Übernahme des antiken Girlandenmotivs zuzuschreiben⁴⁹³⁵, das über eine Tradition in profanen und sepulkralen spätantiken Dekoren in die frühchristlichen Kirchendekore gelangt. In Rom findet sich die älteste erhaltene mosaizierte römische Girlande in dem im 5. Jahrhundert entstandenen Dekor des Triumphbogenansatzes in Santa Maria Maggiore. Diese Girlande besteht aus gleichmäßigen Blumen-Reihungen aus Blumen, die sich – strukturiert als Vierpässe – aus einem stoffähnlichen Gebilde heraus entwickeln.⁴⁹³⁶ Mehr in der Manier von antiken Girlanden sind die wenig später, jedoch noch im 5. Jahrhundert entstandenen Girlanden im Gewölbedekor der Kapelle des Evangelisten im Baptisterium von San Giovanni in Laterano aufgebaut, die jeweils aus einer Urne heraus diagonal von den vier Gewölbeecken zum Gewölbemittelpunkt hin ziehen.⁴⁹³⁷ In der Regel setzen sich derartige Girlanden, die meist von einem Band zusammengehalten werden, aus Büscheln von Blumen, Blättern und Früchten zusammen. Häufig sind Vögel und auch andere, seltenere zoomorphe Motive in die Ranken eingestellt. Insbesondere bei den Girlanden, die sich aus einem Gefäß heraus entwickeln, bevor sie auf einer Bogenlaibung oder entlang eines Gewölbegrates laufen, spielt der Prozess der bilateralen Spiegelung, der über eine fiktive Mittelachse erfolgt, im Auge des Betrachters eine wichtige Rolle, denn aufgrund derartiger Spiegelungen wird zunächst die dem Dekor zugrunde liegende korrespondierende architektonische Struktur hervorgehoben und dadurch des Weiteren eine Beziehung zwischen dem Betrachter und dem ihn umgebenden Raum erzeugt.

In späteren Beispielen von Dekoren mit Girlanden werden in die Girlanden häufig Medaillons mit Porträtköpfen eingestellt, eine Motivkombination, die sich auf antike Dekorationen mit Clipeen zurückführen lässt.⁴⁹³⁸

⁴⁹³⁵ Zu den musivischen Girlanden in antiken Dekoren siehe u. a. die Abbildung des Details einer Bordüre aus einem Fußboden in der Villa Hadriana bei: William I. Macdonald, John A. Pinto, Hadrian' Villa and its Legacy, New Haven and London 1996, S. 157 Abb. 193.

⁴⁹³⁶ Siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb. 61. Die Girlande besteht aus blauen und roten Blumenbündeln, die mit einem Band zusammengehalten werden. Der vegetabile Charakter der Blüten wird sowohl durch die geometrischen Blütenformen als auch durch die regelmäßige Reihung dieser Formen im Auge des Betrachters herabgesetzt.

⁴⁹³⁷ Siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb. 70. Der Kranz, welcher im zentralen Feld die Figur des Gotteslamms rahmt, besteht aus einer Girlande, die in vier unterschiedliche Abschnitte eingeteilt ist, in denen jeweils unterschiedliche Blumen und Früchte die vier Jahreszeiten darstellen. Etwas komplexer gestaltete Girlanden, die im letzten Viertel des 6. Jahrhunderts entstanden sind, finden sich auf der Innenseite des Triumphbogens in San Lorenzo fuori le mura; siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb. 75, 76. Diese entspringen jedoch nicht aus einem Gefäß. Auch das zentrale Motiv im Scheitel des 1125 gefertigten Apsismosaiks in San Clemente in Rom, das nach Oakeshott vermutlich auf ein älteres Dekor zurückgeht, zeigt ein analoges Zelt-Dekor; siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Taf. XV. Auch eine rotgrundige rahmende Diamantenbrodüre findet sich in diesem Bereich.

⁴⁹³⁸ Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 112. Nach Oakeshott lassen sich auch einige von Torriti in den Jahren zwischen 1294 und 1305 erneuerte Mosaiken in Santa Maria Maggiore mit einem derartigen Dekorationsschema auf ein ursprünglich analoges Mosaik zurückführen;

8.3. Zwischen Rekurs auf frühchristliche römische Dekore und der Übernahme byzantinischer dekorativer Kriterien: die Apsisdekore der römischen Kirchen im 6. bis 9. Jahrhundert

8.3.1. Das unter Papst Felix (526-530) entstandene Apsismosaik in SS. Cosma e Damiano⁴⁹³⁹

Die Kirche SS. Cosma e Damiano ist die erste Kirche, die im antiken monumentalen Zentrum, dem Forum und den Kaiserfora, eingerichtet wurde, und zwar in dem südöstlichen Saal des *forum pacis*. Dieser Saal hatte noch in der späten Kaiserzeit als Saal für anatomische Vorlesungen gedient, d. h. es bestand eine gewisse Kontinuität zwischen der spätantiken Nutzung und der Kirchengründung für zwei Ärzte, welche den Märtyrertod erlitten hatten.⁴⁹⁴⁰ Wie Zeichnungen von Pirro Ligorio (1514-1583) zeigen, besaß der Saal noch in der Renaissance ein Dekor mit geometrischen Mustern aus *opus sectile*, mit dem man im 4. Jahrhundert die Apsis bis zum Ansatz der Wölbung sowie die Wand unter dem Dachansatz ausgekleidet hatte. Bei der Umwandlung in eine Kirche beließ man den antiken marmornen Wandschmuck und ergänzte ihn lediglich durch ein Apsismosaik.⁴⁹⁴¹

Das etwa zeitgleich mit der Dekoration von San Vitale entstandene Apsismosaik in SS. Cosma Damiano ist in vier unterschiedlich breite Zonen eingeteilt, wobei die Breite der Zonen von unten nach oben zunimmt. Nicht nur in Bezug auf die unterschiedliche Breite, sondern auch in Bezug auf die Farbe des Hintergrunds unterscheiden sich die einzelnen Zonen voneinander. Die beiden untersten Zonen sind blaugrundig, dann folgt eine Zone mit Goldgrund. Die breite oberste Zone, der eigentliche Bereich des Apsisdekors, besitzt wiederum einen dunkelblauen Grund. Unterschiedlich farbige Streifen trennen die einzelnen Zonen voneinander, unabhängig davon, ob ein Farbwechsel des Hintergrundes erfolgt.⁴⁹⁴²

siehe dazu auch die Abbildung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb. 197.

⁴⁹³⁹ Siehe dazu die Abbildungen bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb. XI-XIII; und: Joseph Wilpert, Walter N. Schumacher (ed.), Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. – XIII. Jahrhundert, Freiburg 1976 [1916], Taf. 101-106.

⁴⁹⁴⁰ Siehe dazu vor allem: Hugo Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst, Regensburg 2004, S. 222ff.

⁴⁹⁴¹ Hugo Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst, Regensburg 2004, S. 224.

⁴⁹⁴² Das Dekor der Oberwand besitzt einen Goldgrund, auf dem Engel und die Symbole der vier Evangelisten den Thron mit dem Lamm der Offenbarung bewachen. Die 24 Ältesten, die seit dem Umbau von 1632 nur noch in reduzierter Form vorhanden sind, präsentieren ihre Kronen; zur Beschreibung siehe auch: Richard Krautheimer, Rom. Schicksal einer Stadt 312-1308, Darmstadt 1996, S. 107.

Die schmale unterste Zone bedeckt ein horizontaler ornamentaler Fries aus goldfarbenen, miteinander verbundenen Füllhörnern.⁴⁹⁴³ Darüber folgt mit goldfarbenen Lettern auf blauem Grund eine Inschrift, die Papst Felix als Auftraggeber benennt.⁴⁹⁴⁴ Wesentlich breiter als die beiden untersten Zonen ist die mittlere Zone, in der sich jeweils sechs Lämmer antithetisch gegenüberstehen. Zwischen ihnen in der Mitte, leicht nach links ausgerichtet, steht das nimbierte Lamm Gottes auf einer Erhöhung, aus deren vier Öffnungen die vier Paradiesflüsse fließen.⁴⁹⁴⁵ Oberhalb des Lämmerfrieses setzt mit einem breiten Grünstreifen, der mit mehreren kleinen Hügeln und einigen blühenden Rosen und Lilien bedeckt ist, die breite Zone mit den großformatigen Figurendarstellungen der Apsis ein. In die Mitte des Grünstreifens ist in weißen Lettern das Wort IORDANES eingefügt, das sich auf den blauen Wasserstreifen bezieht, der über dem Grünstreifen, analog breit wie dieser, verläuft. Der Bereich um die vertikale Mittelachse herum wird von den einzelnen Elementen eines Wolkenteppichs in den Farben Rot, Gelb, Weiß und Blau bedeckt, wobei der Anteil der Farbe Blau nach oben hin zunimmt und schließlich als einzige Farbe für die obersten Wolkensegmente übrigbleibt. Auf diesem Teppich scheint Christus, gekleidet in ein goldfarbenedes Gewand in der Art eines Togatus und goldfarben nimbiert⁴⁹⁴⁶, herabzuschweben.⁴⁹⁴⁷ Er wird auf beiden Seiten von jeweils drei Figuren in unterschiedlichen farbigen Gewändern flankiert, doch nur die beiden Apostelfiguren, Petrus und Paulus, die ihm am nächsten sind, reagieren in einem Gestus der Huldigung mit ihrer erhobenen Hand. Von rechts führt Petrus den Heiligen Cosmas und von links Paulus den Heiligen Damian heran. Die beiden Brüder, die etwas kleiner als die beiden Apostel sind, tragen jeweils ein braunes Gewand. Während jeweils ein Apostel und einer der beiden heiligen Ärzte ein eng nebeneinanderstehendes Paar bilden, bleibt jeweils zu der äußersten, größten Figur der Gruppe ein Respektspatium. Von links hat es den Anschein, als eile Papst Felix im Pontifikalgewand herbei, um seine Kirche zu präsentieren.⁴⁹⁴⁸ Von der rechten Seite aus bietet die etwas ruhiger gestaltete Figur des Theodorus mit verhüllten Händen einen Kranz dar. Theodorus unterscheidet sich aufgrund der Gewandzeichnung von den übrigen Figuren, da sein

⁴⁹⁴³ Die Füllhörner entwickeln sich aus Akanthusblättern heraus. Jeweils in das Areal zwischen zwei miteinander verbundenen Füllhörnern ist ein Stiel mit einer Blüte eingestellt. In die Fläche unterhalb zweier aneinanderstoßender Motive ist jeweils eine halbe Rosette mit rotem Kern und weißen Blütenblättern eingestellt.

⁴⁹⁴⁴ Die Inschrift ist abgedruckt bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 94.

⁴⁹⁴⁵ Die zwölf Lämmer, allerdings ohne Lamm Gottes in der Mitte finden sich auch im Apsisdekor von Sant' Apollinare in Classe. Die Kirche wurde 546 geweiht, doch ist fraglich, ob die Mosaiken auch aus dieser Zeit stammen.

⁴⁹⁴⁶ Der Nimbus besitzt einen hellblauen Kontur, analog der Farbe der obersten Wolkensegmente.

⁴⁹⁴⁷ Ein weiterer blaufarbener Wolkenteppich schwebt über dem Kopf von Christus und in diesem Wolkenteppich – so ergänzte Wilpert – muss ursprünglich die Hand Gottes beim Halten eines Kranzes zu sehen gewesen sein.

⁴⁹⁴⁸ Das Mosaik erinnert daran, dass Felix für die beiden Märtyrer-Ärzte einen heidnischen Tempel in eine Kirche umwandeln ließ.

goldfarbenes Gewand vollständig mit einem Rautenmuster bedeckt ist, in dessen einzelne Rauten jeweils ein finites rotationssymmetrisches Motiv eingestellt ist.⁴⁹⁴⁹ Flankiert wird die gesamte Gruppe durch eine Palme, deren Spitzen weit in die Apsiswölbung hinaufreichen. Die jeweils drei Figuren der beiden flankierenden Gruppen sind nicht einfach antithetisch einander gegenübergestellt, sondern noch einmal zu zwei kleineren Gruppen zusammengefasst. Obwohl die Gewänder einander gleichen, entspricht kein Gewand genau dem anderen, sondern jedes unterscheidet sich von dem anderen durch eine besondere Art der Raffung oder durch eine Verzierung. Im Gegensatz zu dem ornamentalen, statischen Charakter der beiden Gruppendarstellungen in San Vitale hat es im Apsisdekor von SS. Cosma e Damiano den Anschein, als agierten die Figuren noch miteinander. Jede Figur besitzt einen kompakten Körper, dessen Konturen durch die Falten des Gewandes nachgezeichnet werden. Die Hell- und Dunkelzeichnung der Gewänder sowie die teilweise Verschattung der Gesichtspartien⁴⁹⁵⁰, die darüber hinaus auch zu einem individuellen Gesichtsausdruck beiträgt, verleihen den einzelnen Figuren den Charakter von Skulpturen. Abgesehen von der gelängten Papstfigur haben sämtliche Figuren, die Christusfigur eingeschlossen, etwa die gleiche Größe. Christus unterscheidet sich daher nicht aufgrund seiner Größe, sondern lediglich aufgrund der goldenen Farbe seines Gewandes, aufgrund seines Nimbus sowie aufgrund seiner erhöhten Standposition in dem Wolkenteppich von den anderen, sodass der Anschein erweckt wird, er sei lediglich *primus inter pares*. Auffällig ist die fein abgestufte Farbpalette, die sowohl bei der Figurenzeichnung als auch bei der Darstellung der unterschiedlichen Elemente des Wolkenteppichs eingesetzt wird.

Der differenzierten Figurendarstellung korrespondiert im rein ornamentalen Dekorbereich sowohl in der untersten Zone des Apsisdekors als auch im ornamentalen Band, welche das Apsisdekor vom Dekor der Oberwand absetzt, jeweils ein vollständiger, sich aus unterschiedlichen antikisierenden Motiven konstituierender vegetabiler Fries. So setzt sich der Fries an der Oberwand aus einer Reihung von linear aufgefassten Akanthusranken zusammen und der Fries in der untersten Dekorzone weist – analog einem Fries im ravenatischen Dekor von San Vitale – eine Reihung von doppelten Füllhörnern auf. In beiden Fällen sind die Motive jedoch in

⁴⁹⁴⁹ Siehe dazu die Abbildung dieses Details bei: Hugo Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst, Regensburg 2004, S. 230 Abb. 140. Ein Grund für die kostbare Kleidung sowie für die gewählte Ornamentik könnte der Feldherrnrang von Theodoros gewesen sein. Theodoros wird damit in die byzantinische Militärhierarchie eingegliedert.

⁴⁹⁵⁰ Auch die Gesichter auf den wenigen erhaltenen freskierten Fragmenten, die vermutlich in der Zeit zwischen 550 und 600 entstanden sind, weisen analoge Verschattungen auf; siehe dazu die Abbildung des Kopfes der Maria aus dem Fresko in Santa Maria Antiqua sowie die Abbildung eines Ausschnittes aus der Madonnenikone im Pantheon mit dem Kopf des Christuskindes bei: Richard Krautheimer, Rom. Schicksal einer Stadt 312-1308, Darmstadt 1996, S. 110f. Abb. 76-77.

goldener Farbe gehalten und verlieren dadurch ihren darstellenden Charakter, den sie in einigen der vegetabilen Friese im Dekor von San Vitale noch besaßen. Im Gegensatz zum Dekor von San Vitale sucht man jedoch eine Geometrisierung der Ornamentik in dem Apsisdekor von SS. Cosma e Damiano vergeblich, sodass dieses Dekor nicht nur in Bezug auf die Figurendarstellung, sondern auch in Bezug auf die ornamentale Gestaltung noch eng an antike Stilkriterien gebunden ist.

8.3.2. Das um 640 n. Chr. entstandene musivische Dekor in der Kapelle des Heiligen Venantius im Baptisterium von San Giovanni in Laterano⁴⁹⁵¹

In der um die Mitte des 7. Jahrhunderts dekorierten Kapelle des Heiligen Venantius im Baptisterium von San Giovanni in Laterano sind sowohl die Apsis als auch die Stirnwand der Apsis vollständig mit einem musivischen Dekor überzogen, dessen dekorative Struktur an die Struktur des ravennatischen Dekors in San Vitale erinnert bzw. an diese anknüpft.⁴⁹⁵² Im Zentrum des goldgrundigen Dekors in der Apsiskonche⁴⁹⁵³, direkt unterhalb des Bogenscheitelpunktes, ist eine Christusprotome eingestellt, die ihre Rechte in einer segnenden Geste vor der Brust hält. Die Christusprotome, die sowohl unterhalb des purpurfarbenen Gewandansatzes als auch um den Bereich des Nimbus herum von blau- und rotfarbenen Wolken umgeben ist, wird von zwei Engelprotomen flankiert, die ihre im Gebet erhobenen Hände der Halbfigur Christi entgegenstrecken. Analog zur Christusfigur sind auch die beiden Engelprotomen in die zweifarbigen Wolkenmotive eingebettet. Das Motiv der farbigen Wolken knüpft an die Darstellung des Wolkenteppichs im Apsidekor von SS. Cosma e Damiano an. Das darunterliegende Register, das bis zum unteren Rand der apsidalen Konche reicht, wird von einer Reihung von kleinformatigeren Figurendarstellungen ausgefüllt, die auf einer grünbraunfarbenen Bodenzone oberhalb des Apsisrandes stehen. Den mittleren Bereich dieser Reihe, direkt unterhalb der Christusprotome, besetzt die Figur der Jungfrau Maria, die ihre Hände im Gestus einer Orantin erhoben hat.⁴⁹⁵⁴ Analog zu der Christusprotome im oberen Register wird auch Maria flankiert, jedoch nicht von Engelprotomen, sondern jeweils von vier Figuren, von denen jeweils drei

⁴⁹⁵¹ Zum ursprünglichen Bau siehe vor allem: Arnold Tschira, Die ursprüngliche Gestalt des Baptisteriums an der Lateranbasilika, RM 57, 1941, S. 116-121.

⁴⁹⁵² Die Kapelle wurde unter dem aus Dalmatien stammenden Papst Johannes IV. (640-642) und seinem Nachfolger Theodor (642-649) in dem Raum des Baptisteriums zwischen der Kapelle von Johannes dem Evangelisten und der Eingangshalle des Baptisteriums unter Einfügung einer Apsis eingerichtet; siehe dazu vor allem: Hugo Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst, Regensburg 2004, S. 53f.

⁴⁹⁵³ Oberhalb der Apsis waren ursprünglich drei Fenster in die Wand eingelassen.

⁴⁹⁵⁴ Siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb. 101.

nimbiert sind.⁴⁹⁵⁵ Diese Figurenreihung im unteren Register setzt sich mit jeweils vier Figuren an den beiden Wänden außerhalb des Apsisbogens fort.⁴⁹⁵⁶ Zwar nimmt Maria die zentrale Position ein, doch sie ist nicht größer als die anderen Figuren dieser Reihung dargestellt. Daher nimmt sie in diesem stark mit Bedeutungsgrößen arbeitenden Dekor zusammen mit den anderen Heiligen dieser Reihung den niedrigsten Rang, jedoch diesen in zentraler Position ein. Der oberste Rang gebürt der Christusprotome und danach folgen die beiden flankierenden Engel. Innerhalb der untersten Figurenreihung wird jedoch stark differenziert, denn obwohl sämtliche Figuren dieser Reihung gleich groß und frontal ausgerichtet sind, unterscheiden sie sich nicht nur in Bezug auf die Farbigkeit und die Faltengestaltung ihrer Gewänder, sondern auch hinsichtlich ihrer Physiognomie. Aufgrund all dieser Merkmale setzt sich die Figurendarstellung im Dekor der Cappella Venanzio stark von der Figurendarstellung im Dekor des Chorbereichs von San Vitale ab, in dem eine sehr einheitliche, sehr geschlossen wirkende Figurendarstellung vorherrschte. Stattdessen knüpft das Dekor der Kapelle des Heiligen Venantius in Bezug auf die Figurendarstellungen an die unterschiedlichen Darstellungen der Assistenzfiguren im Apsisdekor von SS. Cosma e Damiano an und steht damit in einer stadtrömischen Tradition.

Ein Muster, das im Vergleich zur Diamantenbordüre im Dekor von San Vitale mit dieser formal und in Bezug auf die Farbe des Hintergrundes auch farblich analog ist und das in diesem dekorativen Kontext die Funktion eines ornamentalen Moduls übernimmt, als Rahmenform die einzelnen Glieder des Dekors nicht nur aufgrund einer strukturellen, sondern auch aufgrund einer analogen Farbgestaltung korrespondierend zu unterstützen, tritt als gliederndes Muster am Übergang vom Apsisbogen zum Wandbereich⁴⁹⁵⁷ auf. Doch dieses von breiten blauen Streifen gerahmte Muster beschränkt sich auf die Farben Weiß – Gold – Rot – Blau – Schwarz und weist keinen grünen Farbton auf, der im Dekor von San Vitale die Beziehung zum

⁴⁹⁵⁵ Zu ihrer linken Hand stehen die Heiligen Paul, der Evangelist Johannes, Venantius sowie Papst Johannes IV, der ein Kirchenmodell hält. Die anderen Figuren halten jeweils ein Buch. Zu ihrer rechten Hand stehen Peter und Johannes der Täufer, die beide Kreuze halten, sowie der Heilige Domnius und Papst Theodor (642-649), unter dem vermutlich die Arbeiten am Dekor abgeschlossen wurden. Die beiden Letztgenannten halten jeweils ein Buch in ihren Händen.

⁴⁹⁵⁶ Siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Taf. XVII. Über die Figuren sind Beischriften mit ihren Namen gesetzt, die von links nach rechts lauten: SS. Paulianus, Telius, Asterius, Anastatius, Maurus, Septimus, Antiochianus, Caianus. Die Reliquien dieser Märtyrer hatte Papst Johannes IV. nach Rom überführen lassen.

⁴⁹⁵⁷ Dieses Muster umrandet sowohl die Darstellungen der ebenfalls – analog den Diamanten vortäuschenden Steinen – mit Diamanten verzierten Darstellungen der beiden Städte Jerusalem und Bethlehem in den beiden oberen Paneelen sowie die paarweise angeordneten Evangelistensymbolen in den beiden mittleren Paneelen; siehe dazu auch die Beschreibungen bei: Paolo Verzzone, Werdendes Abendland, Baden-Baden 1979, S. 127.

Hintergrund herstellte.⁴⁹⁵⁸ Stattdessen korrespondieren die beiden wichtigsten Farben der Diamantbordüre im Dekor der Cappella Venanzio, zum einen die Farbe Blau, die aufgrund der breiten blaufarbenen Rahmung ein Gegengewicht zu dem roten Hintergrund des Musterbandes darstellt, und zum anderen die Farbe Rot, die als Farbe des roten Hintergrundes einen Kontrast zu der ansonsten goldfarbenen Hintergrundfläche darstellt, mit den beiden alternierenden Farbkomponenten, Rot und Blau in den Darstellungen der Wolken, die um die Christusprotome herum im Dekor der Apsis eingesetzt sind. Die Bedeutung kontextuierender Farbaspekte aufgrund regelmäßig ausgebildeter kontrastiver Farbwechsel, die auch im Apsisdekor von SS. Cosma e Damiano nachgewiesen werden konnte und die im römischen Bereich letztlich auf eine Entwicklung in den Decken und Wandfresken des vierten römischen Stils⁴⁹⁵⁹ zurückgeführt werden kann, macht sich auch bei der Skizzierung der Figuren bemerkbar. So sind die einzelnen Konturen der Gewänder zum Teil in einem hellblauen Farbton gehalten, und Heiligenscheine werden sowohl in einem blauen als auch in einem schwarzen Farbton sorgsam nebeneinander um den Kopf der Figuren herumgelegt. Die in zarten Tönen gehaltenen polychromen Körperkonturen sowie die ebenfalls zarten Binnengliederungen der Gewänder führen zu einer fundamentalen Zergliederung der Figuren als es noch in den kleinteilig-ornamentalen Gewandflächen der Figuren im Dekor von San Vitale der Fall und weisen damit zugleich auf einen stärkeren byzantinischen Einfluss hin.

Aufwendiger als die Paneele mit den Figurendarstellungen auf der Oberwand, die lediglich mit einer Diamantbordüre von den sich anschließenden Dekorbereichen abgetrennt werden⁴⁹⁶⁰, ist die Stirnseite des Bogens verziert, welcher die Apsisnische von der Oberwand trennt. Flankiert von einer Diamantbordüre läuft ein goldgrundiges Band, welches vegetabile und geometrische Motive in einem Fries vereint. Jeweils alternierend mit einem Vierpassmotiv, das sich aus weißen Blüten, grünfarbenen Blättern und einem zentralen kreisförmigen Rosettenmotiv zusammensetzt⁴⁹⁶¹, sind abwechselnd ein Oval und ein Rhombus in den Fries gesetzt, in die jeweils eine Kreuzform eingestellt ist.⁴⁹⁶² Trotz der formalen Unterschiede verfügen sämtliche Motive über analoge symmetrische Strukturen, und zwar sowohl über bilateral- als auch

⁴⁹⁵⁸ Auch in dem erhaltenen Mosaikfragment aus dem Dekor des Jahrhunderts in Santa Maria Maggiore enthalten die einzelnen Diamantmotive der Bordüre einen blaugrünen Farbton; siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967, Taf. XIV.

⁴⁹⁵⁹ Siehe dazu auch den Abschnitt zu den Dekoren des vierten Stils.

⁴⁹⁶⁰ Dabei werden die ornamentalen Elemente der Bordüre in einem etwa maßstabgetreuen Verhältnis zu den Figuren, die kleinformatiger sind als die Figuren im Apsisbereich, ebenfalls verkleinert; siehe dazu auch: Paolo Verzone, *Werdendes Abendland*, Baden-Baden 1979, S. 127.

⁴⁹⁶¹ Um das rotfarbene Zentrum in Gestalt einer kreisförmigen Rosette sind vier orthogonal ausgerichtete bilateralsymmetrische dreiblättrige weißfarbene, blau konturierte Blütenblätter angeordnet. In die diagonalen Achsen zwischen die vier weißfarbenen Blüten ist jeweils ein gestieltes blaugrünes Blatt eingesetzt.

⁴⁹⁶² In die Rhombenform ist jeweils ein Andreaskreuz und in das Oval ist jeweils ein Kreuz mit verlängerter vertikaler Haste eingestellt.

rotationssymmetrische Valenzen. Sowohl aufgrund der symmetrischen Struktur als auch aufgrund der verwendeten Formen stellt das Musterband einen Bezug zu den Diamantbordüren her, ist aber aufgrund der zahlreichen vegetabilen Motive zugleich auch eine Erweiterung der verwendeten ornamentalen Elemente und leitet mit seinem Goldgrund und den Kreuzformen auch inhaltlich zu der Darstellung Christi in der Apsiskonche über. Die ikonographische Verknüpfung wird durch das auffällige goldfarbene Kreuzzeichen verstärkt, das in der runden Form direkt über dem Scheitelpunkt der Apsiskonche sitzt und als einziges Motiv vor einen blauen Grund gestellt wurde.

Als eine weitere dekorative Struktur zur Überleitung von den Musterbändern auf der Stirnseite des Apsisbogens zum großformatigen Apsisdekor dient das polychrome geometrische Muster auf goldenem Grund, das in der darunterliegenden Bogenlaibung sitzt. Analog dem breiten goldgrundigen Musterband sind auch die einzelnen Elemente dieses Musters mit zahlreichen symmetrischen Valenzen ausgestattet. Das geometrische Muster besteht aus einer horizontalen Reihung von Rhomben, deren Kontur sich stets aus einer Reihung von Streifen in der Folge Rot – Weiß – Rot konstituiert. In jeden vollständigen Rhombus ist ein weiteres kleinformatiges Rhombenmotiv in den Farben Weiß – Rot – Blau eingestellt und in jede Dreieckform, die sich jeweils am Übergang von den Rändern der Rhombusreihung zu der flankierenden Streifenfolge⁴⁹⁶³ hin konstituiert, ist ebenfalls jeweils eine kleinere Dreieckform mit einem rotfarbenen Kern und einem blaufarbenen Rand eingestellt. Die Farben Rot und Blau bilden nicht nur die Kernfarben des Musters, sondern werden im darunterliegenden figural darstellenden Apsisdekor zum einen für die Darstellung der Wolken und zum anderen für die Darstellung bestimmter Attribute benutzt, mithin eher für die Angabe von Details als für die Angabe von wichtigen darstellenden Komponenten eingesetzt. Die Farben Weiß und Purpur der beiden Streifen hingegen, welche das geometrische Muster flankieren, bilden die beiden grundlegenden Farben in Bezug auf die Darstellung der Bekleidungen der Figuren.

In Hinblick auf die farbliche Gestaltung antizipieren die Farben des geometrischen Musters die Farbenpalette des großformatigen Apsisdekors bzw. – je nachdem, ob man das Dekor von unten nach oben oder von oben nach unten wahrnimmt, – fassen sie die im Apsisdekor verwendeten Farben noch einmal in einem engen Band zusammen. Im Dekor von San Vitale wurde eine derartige Funktion von einer Streifenfolge in mehreren unterschiedlichen Farben

⁴⁹⁶³ Die Streifenfolge besteht aus zwei breiten übereinandergestellten Streifen in den Farben Weiß und Purpur. Die beiden Streifen werden jeweils durch einen filigranen weißen Streifen voneinander getrennt bzw. flankiert; siehe dazu auch die Abbildung bei: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 46 Abb. 16.

wahrgenommen, die das Band mit der Reihung der doppelten Füllhörner vom Apsisdekor absetzt. Diese unterschiedlich farbigen Streifen erfüllen hinsichtlich der Überleitung zu der Farbgestaltung des Apsisdekors ihren Zweck, bleiben jedoch in Bezug auf die formale und strukturelle Anknüpfung weit hinter der aufwendigen geometrisch strukturierten Einbindung durch das rautenförmige Musterband im Dekor der Venantius-Kapelle zurück. Darüber hinaus knüpfen die Rhombusformen nicht nur an die geometrischen Formen in den beiden nach oben sich anschließenden Musterbändern an, sondern sie transformieren aufgrund ihrer fortlaufenden formal analogen Gestaltung, die sich auch als eine Reihung von Kreuzen lesen lässt, die finite inhaltliche Bedeutung des Kreuzes als des Symbols für das Leiden Christi in ein unendliches Muster und weisen damit zugleich auf das Mysterium des Infiniten der christlichen Religion hin.

Insgesamt betrachtet greift das Dekor sowohl in Bezug auf die Wahl des Sujets als auch in Bezug auf eine differenzierte Figurendarstellung zum einen noch stark auf das Dekor von SS. Cosma e Damiano zurück. Zum anderen wird es mit der antiken Tradition der dekorativen Struktur von Kuppeldekoren, und zwar insbesondere mit der zentralen Struktur der kreisförmigen Medaillons, kombiniert. Doch sowohl in der analogen Anordnung der Figurenreihung als auch in der weitgehend frontalen Ausrichtung der Figuren in der unteren Reihe macht sich eine Annäherung an byzantinische Kriterien zur orthogonalen Figurendarstellung bemerkbar. Eine Präferenz von orthogonalen Formen lässt sich auch im Bereich des rein ornamentalen Dekors im Apsisbereich der Cappella San Venanzio feststellen und diese stärkere Geometrisierung der Ornamentik unterscheidet das ornamentale Dekor von dem etwa 100 Jahre früher entstandenen Dekor von San Vitale, wenngleich auch im Dekor von San Vitale in Ansätzen bereits eine Vorliebe für die Einbindung von Kreisformen in vegetabile Ornamente nachgewiesen werden konnte. Die Geometrisierung im Dekor von San Venanzio entsteht zum einen durch den regelmäßigen Einsatz von geometrischen Motiven und zum anderen durch eine Geometrisierung vegetabiler Motive, die nur noch als kreisförmige Rosetten oder als vegetabile Vierpässe in das Dekor eingebunden werden, und zwar in der Regel in Farbtönen, deren farblicher Eigenwert stets über einen eventuell auch vorhandenen darstellenden Farbwert dominiert.⁴⁹⁶⁴ Darüber hinaus finden selbst bereits geometrisierte vegetabile Motive nur in Ver-

⁴⁹⁶⁴ Dies unterscheidet das Dekor von San Venanzio grundsätzlich vom Dekor in San Vitale, in dem der Darstellungswert noch eine große Rolle spielt.

bindung mit rein geometrischen Motiven Verwendung, was den vegetabilen Aspekt noch einmal reduziert. Lediglich der Bereich der Giebelfläche ist noch mit einem fadenförmigen Rankensystem dekoriert.⁴⁹⁶⁵

Aufgrund der häufigen Einbindung von geometrischen Motiven erhöhen sich die symmetrischen Wertigkeiten der ornamentalen Module, und zwar sowohl die axial- als auch die rotationssymmetrischen Valenzen. Die axialsymmetrischen Valenzen der geometrischen Ornamente fördern eine statische Wahrnehmung des Dekors und unterstreichen dadurch zugleich auch die Bewegungslosigkeit der großformatigen Figuren, die jetzt nicht nur durch Muster auf den Gewändern, sondern auch durch unterschiedlich farbige Faltenlinien und Konturlinien gleichsam wieder in ihre flächigen Kompartimente – analog einem geometrischen Muster – zerlegt werden.⁴⁹⁶⁶ Die rotationssymmetrischen Valenzen der finiten ornamentalen Elemente fördern hingegen im Betrachter gewissermaßen eine geistige Agilität und demonstrieren ihm – insbesondere mit den zahlreichen Kreuzformen – eine unbedingte, grenzenlose Bewegungsfähigkeit, die weder einen Anfang noch ein Ende hat, und aufgrund dieser Symmetrieeigenschaften können diese Motive auch zu einem Analogon für die göttliche Präsenz in diesem Kapellendekor werden. Ein Indiz dafür, dass sich in diesen Dekoren allmählich eine assoziativ-inhaltliche Bedeutung von primär ornamentalen Elementen entwickelt, liegt in der zunehmenden Reduzierung sämtlicher ornamentalen Elemente, die dazu führt, dass die wenigen noch vorhandenen ornamentalen Elemente aufgrund ihrer geringen Anzahl eher vom Betrachter auch in Bezug auf eine inhaltliche Bedeutung wahrgenommen werden.

Festzuhalten bleibt die Ausbildung eines dichotom angelegten Dekorsystems, das zum einen etwa hundert Jahre nach den ravennatischen Dekoren in Rom erneut die eigenen frühchristlichen oder wenig später entstandenen Dekore rezipiert und zum anderen byzantinische Organisationsprinzipien wie Frontalität, Orthogonalität sowie eine Geometrisierung der rein ornamentalen Dekorbereiche in diese antikisierenden Dekore integriert.

8.3.3. Die konsequente Reduktion der ornamentalen Elemente und die Ausbildung streng hierarchisch strukturierter Figurengruppen in den römischen Kirchendekoren der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts und im gesamten 8. Jahrhundert

Eine stärkere Form der Reduzierung der ornamentalen Komponenten als im Dekor der Cappella di San Venanzio findet sich in dem beinahe gleichzeitig entstandenen Apsidekor von Santo

⁴⁹⁶⁵ Da sich keine geeignete Abbildung für diesen Dekorbereich finden ließ, musste für diesen Dekorbereich auf eine Beschreibung von Verzone zurückgegriffen werden: Paolo Verzone, *Werdendes Abendland*, Baden-Baden 1979, S. 127.

⁴⁹⁶⁶ Die Gewänder einiger Figuren sind partiell mit aufwendigen und zugleich filigranen Mustern, u. a. auch mit einem fortlaufenden Rankenfries, dekoriert.

Stefano Rotondo sowie in dem Dekor der Tribuna von Benedikt XIV., bei dem es sich um eine Kopie aus dem 18. Jahrhundert eines Mosaiks aus dem späten achten Jahrhundert handelt, das ursprünglich im Triclinium des Lateranpalastes angebracht war.⁴⁹⁶⁷ Diese römischen Dekore besitzen zusammen mit einigen weiteren römischen Mosaikdekoren⁴⁹⁶⁸, die in diesem Zeitraum entstanden sind, für die byzantinische Forschung einen besonderen Stellenwert, da aus dem siebten und dem frühen achten Jahrhundert, mithin aus der Phase, die der Phase des Ikonoklasmus direkt vorangeht, keine Dekore aus Byzanz und Umgebung erhalten sind.⁴⁹⁶⁹ Darüber hinaus ist diese Periode insbesondere für Untersuchungen zur Ornamentik aufschlussreich, da seit den 650er Jahren aufgrund der islamischen Eroberungen orientalische Ornamente direkt in die westlichen Dekore eindringen, ohne durch die oströmische Kunst vermittelt worden zu sein.

8.3.3.1. Das Apsisdekor in der Cappella di San Primo e San Feliciano in der Kirche Santo Stefano in Rotondo (ca. 650)⁴⁹⁷⁰

Der Zentralbau von Santo Stefano auf dem Coelio entstand zwar bereits in den letzten Jahren des 5. Jahrhunderts über einer Kaserne der kaiserlichen Gardetruppe⁴⁹⁷¹, doch erst im 7. Jahrhundert lässt Papst Theodorus I. (642-649) nach einer Translation der Gebeine der Märtyrer Primus und Felicianus die Stirnwand des Kreuzarmes aufbrechen und eine Apsis einsetzen. Diese wird mit einem Mosaik verkleidet, welches vor Goldgrund die Figuren der beiden Märtyrer präsentiert.

Zwischen die Darstellungen der beiden nimbierten Märtyrer, die auf einer grünfarbenen, mit rot-weiß-farbenen Blumen bedeckten Wiese stehen, ist in die vertikale Mittelachse hinein ein

⁴⁹⁶⁷ Siehe dazu die Abbildung des Apsismosaiks bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb.112; zur Baugeschichte von San Stefano Rotondo siehe vor allem: Paolo Galeotti, Santo Stefano Rotondo, Rom 2007; und: Hugo Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst, Regensburg 2004, S. 200-215; und: Hugo Brandenburg, József Pál (ed.), Santo Stefano Rotondo in Roma. Archäologie, Bauforschung, Geschichte. Akten der internationalen Tagung, Rom 10.-13. Oktober 1996, Wiesbaden 2000.

⁴⁹⁶⁸ Dazu zählt insbesondere das Apsismosaik in Santa Agnese; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge 1994, S. 123 Abb. 92.

⁴⁹⁶⁹ Siehe dazu auch: Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge 1994, S. 122.

⁴⁹⁷⁰ Siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb. 91.

⁴⁹⁷¹ Der Zentralbau von Santo Stefano in Rotondo, eine Gründung des Papstes Simplicius (468-483), besitzt einen doppelten Umgang, in den ein griechisches Kreuz gefügt ist. Der Durchmesser zur Außenmauer beträgt 65m, der Durchmesser der lichten Weite innerhalb einer Kolonnade von 22 Säulen 23m. Da im Mittelalter der äußere Umgang sowie drei der vier Kreuzarme – lediglich der nordöstliche Kreuzarm blieb erhalten – aufgegeben wurden, ist die Kirche heute auf den ersten Umgang reduziert; siehe dazu: Hugo Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst, Regensburg 2004, S. 201; zur Baugeschichte von Santo Stefano siehe vor allem: Hugo Brandenburg, József Pál (ed.), Santo Stefano Rotondo in Roma: archeologia, storia dell'arte, restauro / Archäologie, Bauforschung, Geschichte; atti del convegno internazionale, Roma 10 – 13 ottobre 1996, Wiesbaden 2000.

großes, ebenfalls mit einem goldenen Grund bedecktes und lediglich mit einem schwarzen Kontur abgesetztes und mit einer Reihe aus Edelsteinen besetztes Kreuz gesetzt⁴⁹⁷², dessen Spitze ein Medaillon mit der kreuznimbierten Protome Christi⁴⁹⁷³ trägt. Die Kreisform des Medaillons stößt oben an das zentrale halbkreisförmige Feld des Apsisdekors. Dieses blauschwarze zentrale Feld ist in zwei Zonen unterteilt, einer unteren, mit goldfarbenen Sternen bedeckten Zone, und einer oberen, in welcher die Hand Gottes, die einen Kranz hält, dargestellt ist.⁴⁹⁷⁴ Die Diamanten imitierenden Verzierungen auf den Kreuzhasten⁴⁹⁷⁵ weisen die gleichen Formen auf wie die Diamanten der rotgrundigen Diamantbordüre, welche die Apsis zur Oberwand hin abschließt, und aufgrund dieser formalen Korrespondenzen wird das Zentrum des Apsisdekors fest in die Rahmenform eingebunden und damit zugleich auch der Blick des Betrachters zunächst auf das Zentrum gelenkt, bevor er sich den beiden frontal ausgerichteten Märtyrerfiguren⁴⁹⁷⁶ zuwendet, die zwar sehr ähnlich, jedoch nicht vollständig spiegelbildlich gestaltet sind.⁴⁹⁷⁷ Die frontale Ausrichtung der beiden seitlichen Figuren sowie die gleichzeitige Einbindung ihrer Konturen in die Kurvatur der Apsis sorgen jedoch dafür, dass beide Figuren von einem Betrachter, der auf der Mittellinie steht, zunächst als spiegelsymmetrisch wahrgenommen werden. Als Folge dieser axialsymmetrischen Situation sucht der Betrachter die zentrale Symmetrieachse zu erfassen und wendet sich daher der Darstellung des Kreuzes und dem darüberliegenden Medaillon mit der Christusprotome zu. So fällt der rahmenden ornamentalen Bordüre wie auch den beiden flankierenden Figuren die gleiche strukturelle Aufgabe zu, die bilateralsymmetrische Valenz des Apsisdekors zu stärken und dadurch den Blick des Betrachters zum Zentrum, auf die zentrale vertikale Achse, das Kreuz, hin zu lenken, das darüber hinaus auch selbst über eine bilateralsymmetrische Valenz verfügt. Diese axialsymmetrische Valenz wird auch durch das darüber gesetzte Medaillon nicht gestört, da das Antlitz Christi ebenfalls weitgehend bilateralsymmetrisch dargestellt ist. Hingegen wird eine ursprünglich im Kreuzmotiv noch vorhandene rotationssymmetrische Valenz durch die im Medaillon eingestellte Christusprotome, deren Darstellung in Bezug auf die Ausrichtung festgelegt ist,

⁴⁹⁷² Der obere horizontale Abschluss der Kreuzhaste erreicht die gleiche Höhe wie der Scheitelpunkt der Nimben der beiden Heiligenfiguren.

⁴⁹⁷³ Die originale Darstellung ist völlig übermalt: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967, S. 165.

⁴⁹⁷⁴ Dieses Motiv war bereits im Apsisdekor von SS. Cosma e Damiano vorhanden.

⁴⁹⁷⁵ Typologisch stellt dieses Kreuz einen Vorläufer der Kreuzdarstellungen während der Zeit des Ikonoklasmus dar; siehe dazu auch: Paolo Verzone, *Werdendes Abendland*, Baden-Baden 1979, S. 126.

⁴⁹⁷⁶ Siehe dazu die beiden Abbildungen bei: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967, Abb. 89-90.

⁴⁹⁷⁷ Beide tragen die Kleidung der Offiziere des Palatiums, eine purpurfarbene Tunika und eine weiße Chlamys mit purpurnem Streifen. Jeweils in der rechten Hand hält jeder eine Pergamentrolle.

gleichsam deaktiviert.⁴⁹⁷⁸ Die mit Hilfe der bilateralsymmetrischen Valenzen im Auge des Betrachters erzeugte Statik bzw. Ruhe dieses Apsisdekors, die sich sowohl für die rahmende ornamentale Bordüre mit den kleinformatischen Elementen als auch für die großformatigen Darstellungen nachweisen lässt, war vielleicht auch der Grund dafür, dass auf die Einbindung von vegetabilen Ornamenten verzichtet wurde. So ist es letztlich lediglich die Inschrift, welche die großformatige Apsisdekoration unten horizontal abschließt, die zur einzigen richtungsorientierten Sequenz dieser Darstellung wird. Die rigide Form der großformatigen Darstellungen, die vollständige Geometrisierung der vom Umfang her stark reduzierten Ornamentik sowie die Darstellungen des Kreuzes im Mittelpunkt der figuralen Komposition weisen nicht nur in Bezug auf das rein ornamentale Dekor auf eine zunehmende Orientalisierung der Ornamentik hin, sondern lassen sich auch bereits als eine bewusste Reduzierung der figuralen Darstellungen verstehen und sind dadurch ein Hinweis darauf, dass auch in den Dekoren des stadtrömischen Bereichs prä-ikonoklastische Tendenzen vorhanden waren.

8.3.3.2. Die Tribuna Benedikts XIV., ursprünglich ein Mosaik im Triclinium des Lateranpalastes (spätes 8. Jahrhundert)

Obgleich es sich bei der Darstellung der Missionserteilung an die Apostel durch den auferstandenen Christus in dem Mosaik in der Tribuna Benedikt XIV. um eine großformatige Darstellung mit zwölf Figuren handelt, findet sich auch in diesem Mosaikdekor ein ähnlich harter und zugleich ornamentaler Effekt in der Figurendarstellung wie in dem Mosaikdekor der Laterankapelle und damit eine stilistische Eigenheit, die aller Wahrscheinlichkeit nach auch dem originalen Mosaik zugeschrieben werden kann, da eine derartige Darstellungsweise dem Stilempfinden des 18. Jahrhunderts, in dem die Kopie angefertigt wurde, zutiefst entgegenstand und daher wohl nicht gewählt worden wäre, wenn die Vorlage dies nicht gezeigt hätte.⁴⁹⁷⁹

Der ornamentale Rhythmus im Bereich der figuralen Darstellungen entsteht dadurch, dass die fünf Apostelfiguren auf der rechten Seite von Christus sowie die sechs Apostel auf seiner linken Seite so dicht aneinandergerückt worden sind, dass sich zum Teil ihre Füße, ihre weißen, nur im Bereich der Schulter und im Bereich unterhalb des Knies zum Teil mit zarten Pastellfarben differenzierten Gewänder, ja sogar ihre schwarz konturierten goldfarbenen Heiligenscheine überschneiden und musterähnliche Reihungen bilden. Die gleich großen Figuren bilden so eine zusammenhängende Farbfläche, die sich von dem zentralen Bereich absetzt, welcher der Figur

⁴⁹⁷⁸ Das Motiv der Christusprotome im Medaillon nimmt das Motiv der Christusprotome im Medaillons im Dekor der Cappella di San Venanzio wieder auf, allerdings wird das Medaillon nicht von Engeln getragen, sondern steht fest über der Kreuzhaste. Es hat den Anschein, als wolle man mit dieser Form der Darstellung zwischen der Erinnerung an den Kreuzestod und der göttlichen Präsenz im Bild trennen.

⁴⁹⁷⁹ Bereits Papst Clemens XII. (1730-1740) hatte eine Farbkopie anfertigen lassen.

des auferstandenen Christus vorbehalten ist. Die nimbierte Christus-Figur setzt sich zum einen aufgrund des Respektspatiums, das sich zwischen ihm und den beiden Apostelgruppen bildet, und zum anderen aufgrund seiner Größe und seines blauen Gewandes von den beiden ihn umgebenden Figurengruppen ab. Der freie Zwischenraum auf seiner rechten Seite wird nur durch den agierenden Gestus seiner rechten Hand überbrückt.⁴⁹⁸⁰ Mit der verhüllten linken Hand hält Christus eine aufgeschlagene Bibel, die ungefähr die Höhe zwischen den verhüllten Händen der Apostelfiguren und dem Ansatz ihrer Nimben einnimmt. Die leicht nach rechts geneigte monumentale Christusfigur – es handelt sich dabei um die erste erhaltene musivische Christusdarstellung im stadtrömischen Bereich, in der Christus innerhalb einer Figurengruppe größere Ausmaße als die übrigen Figuren der Gruppe erhält⁴⁹⁸¹ – besetzt die vertikale Mittelachse. Sowohl aufgrund der Diamantbordüre, welche den Bogen der Apsis umgibt, als auch aufgrund der rhythmischen Gestaltung der beiden Apostelgruppen entwickelt sich diese Achse allmählich im Auge des Betrachters auch zur bilateralen Symmetrieachse des Apsisdekors insgesamt. Zur Stärkung des axialsymmetrischen Aspektes trägt das ornamentale Modul der Diamantbordüre wesentlich bei, das nicht nur den Apsisbogen vollständig einschliesst, sondern auch die beiden Seitenzwicke⁴⁹⁸² der Hochwand über der Apsis auf der Unterseite horizontal sowie zu beiden Seiten hin vertikal abschließt. Vegetabile Elemente sind auf die Bogenlaibung der Apsis beschränkt, doch selbst in diesem Bereich werden sie – analog dem Dekor in der Cappella di San Venanzio – von einer Diamantbordüre flankiert.⁴⁹⁸³ Unruhe in der statischen Betrachtungsweise, die sich aufgrund analoger axialsymmetrischer Valenzen zwischen den großformatigen Figuren und den Ornamentbordüren im Auge des Betrachters ausbildet, entsteht lediglich durch die Inschriften, die in diesem Dekor nicht nur einen Streifen an der Basis der Apsis bedecken, sondern auch auf der Stirnseite der Apsis entlanglaufen. Diese Inschriften gehören jedoch nicht zum originalen Bestand, sondern sind im Auftrag Benedikt

⁴⁹⁸⁰ Eine Gegenbewegung bildet der schwingende Mantelzipfel des fünften Apostels [von links nach rechts] in der linken Gruppe.

⁴⁹⁸¹ Dass es sich bei dieser Monumentalisierung der zentralen Figur in erster Linie um ein strukturelles Merkmal und erst in zweiter Linie um die formale Konsequenz einer inhaltlich größeren Gewichtung der Figur handelt, dafür liefert das bereits im ersten Viertel des 7. Jahrhunderts entstandene Apsisdekor in Sant' Agnese fuori le Mura den Beweis. In diesem Mosaik ist es die Figur der Heiligen Agnes, die aufgrund ihres Podestes, das dicht an die untere horizontale Begrenzung des grünen Streifens heranreicht, größer als die beiden sie flankierenden Heiligen dargestellt ist; siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb. 87.

⁴⁹⁸² Analog den figuralen Darstellungen im Dekor der Cappella di Venanzio sind auch die beiden Zwickel mit figuralen Darstellungen besetzt. Im linken Zwickel ist Christus bei der Schlüsselübergabe an Petrus, eventuell auch an den Heiligen Silvester sowie bei der Bannerübergabe an Konstantin dargestellt. Im rechten Zwickel empfängt Papst Leo III. von Petrus das Pallium und Karl der Große von Petrus das Banner.

⁴⁹⁸³ Ein lesbisches Kymation schließt sich innen an die beiden vertikal abschließenden Bordüren der Oberwand an und trennt darüber hinaus auch den Apsisbogen oben horizontal von der Decke ab.

XIV. (1740-1758) entstanden.⁴⁹⁸⁴ Ein schmales Band mit einem Fries aus einer filigranen, bilateral symmetrischen Wellenranke, die jeweils in dreiblättrige Blüten ausläuft⁴⁹⁸⁵, schließt das Apsisdekor nach unten ab.

8.3.4. Die römischen Apsisdekore des frühen 9. Jahrhunderts

Bereits das Apsisdekor der Tribuna, das unter dem Pontifikat Leos III. (795-816) entstanden ist⁴⁹⁸⁶, fällt in eine Zeit, die in der Kunst Westeuropas, von Karl dem Großen (747-814) und seinen unmittelbaren Nachfolgern bewusst initiiert, als die karolingische Renaissance bezeichnet wird. Dabei handelt es sich um eine Periode, in welcher erhaltene antike Kunstwerke unterschiedlicher Gattungen wieder vermehrt zum Vorbild für die eigenen Arbeiten wurden, die unter dem Einfluss dieser Antikenrezeption auch in größerer Zahl entstehen. Eine derartige Intention, die auch zu einer erneuten Annäherung der sakralen Bildwerke an antike Vorbilder führt, steht in Kontrast zu der zeitgleich im oströmischen Bereich sich durchsetzenden negativen Einstellung gegenüber Werken der christlichen Bildkunst, die sich im sogenannten Ikonoklasmus, einem Verbot von Darstellungen der Personifizierungen der göttlichen Lehre äußert. Die ikonoklastische Periode, die etwa zeitgleich mit der ersten großen islamischen Eroberungswelle zusammenfällt, dauert über ein Jahrhundert, von 726 bis 843 n. Chr. an. Wie bereits das in der Mitte des 7. Jahrhunderts entstandene Diamanten-Kreuz im Apsisdekor von Santo Stefano Rotundo gezeigt hat, das sich sowohl als eine anikonische Tradition des fünften Jahrhunderts, aber auch als eine Antizipation von ikonoklastischen Tendenzen deuten lässt, scheint die römische Mosaikkunst von der oströmischen Bewegung nicht unberührt geblieben zu sein; d. h. byzantinische Einflüsse haben für die Ausbildung gewisser ikonographischer Standards trotz Ablehnung der ihnen zugrunde liegenden ikonoklastischen Tendenzen eine wichtige Rolle gespielt.⁴⁹⁸⁷ Im folgenden Abschnitt wird darüber hinaus zu prüfen sein, ob sich auch – analog der karolingischen Renaissance nördlich der Alpen – Indizien für eine neue Hinwendung zu antiken oder frühchristlichen Vorbildern in den, allerdings leider nur in einem sehr geringen Umfang, erhaltenen musivischen römischen Kirchendekoren aus dem neunten Jahrhundert

⁴⁹⁸⁴ Die vollständige Inschrift ist bei Oakeshott abgedruckt: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 213.

⁴⁹⁸⁵ Ein analoges ornamentales Band schließt auch das Apsisdekor in der Kapelle in Santo Stefano Rotundo nach unten ab.

⁴⁹⁸⁶ Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 207.

⁴⁹⁸⁷ Wie eine Renaissance-Skizze des Apsismosaiks von Santissimi Nereo ed Achilleo zeigt, war auch in diesem Apsisdekor, das vermutlich um 800 herum entstanden ist, der zentrale Bereich von einem ikonoklastischen Kreuz besetzt; siehe dazu die Abbildung der Zeichnung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 212 Abb. 4. Jeweils drei hintereinandergesetzte Schafe, deren Köpfe zum Zentrum hin ausgerichtet sind, flankieren das Kreuz, das von einer Draperie hinterfangen wird. Die Darstellung derartiger Kreuze geht auf das Kreuz zurück, welches Konstantin auf den Berg Golgatha hat setzen lassen; siehe dazu: Jean Lassus, Frühchristliche und byzantinische Welt, Gütersloh 1968, S. 165.

finden⁴⁹⁸⁸, denn aus den folgenden drei Jahrhunderten sind in Rom keine größeren römischen sakralen Arbeiten im Mosaik erhalten.⁴⁹⁸⁹ Einen Hinweis für eine Wertschätzung früher entstandener Dekore, die im Bewusstsein der Zeitgenossen bereits zu Beginn des 9. Jahrhunderts einen antikischen Charakter besaßen, bietet die Wiederherstellung des Baptisteriums von San Giovanni in Laterano im Jahr 884 unter Papst Hadrian III.⁴⁹⁹⁰

Wie die Analyse des aufwendigen Dekors der sogenannte Tribuna Benedikts XIV. zeigte, war eine Wiederbelebung der römischen Mosaikkunst bereits unter dem Pontifikat Leos III. zu verzeichnen, doch die am besten erhaltenen Mosaiken des 9. Jahrhunderts entstehen unter seinen Nachfolgern, Paschalis I. (817-824) und Gregor IV. (828-844). Häufig werden diese Mosaiken in restaurierten, renovierten oder an der alten Stelle neu errichteten Kirchen⁴⁹⁹¹ angebracht. Daher wird die Periode zwischen 780 und 855 in den Untersuchungen zu diesem Zeitraum als die erste *renovatio* der römischen Kirchen angesehen.⁴⁹⁹²

8.3.4.1. Die Mosaiken im Bereich der Apsis und des Triumphbogens in Santa Maria in Domnica⁴⁹⁹³

Wie die meisten der frühen Kirchen wurde auch die Kirche Santa Maria in Domnica auf den Fundamenten einer antiken Kaserne auf dem Caelius erbaut. In den Jahren um 820 herum ließ Papst Paschalis I. den frühchristlichen Bau durch eine dreischiffige Basilika ersetzen.⁴⁹⁹⁴ Sowohl das päpstliche Monogramm als auch die Inschrift unterhalb des Apsimosaiks geben Auskunft darüber, dass auch das Mosaik unter dem Pontifikat von Paschalis I. gefertigt wurde. Es gehört damit zu den wenigen sicher datierbaren Mosaiken dieser Periode.

Im Vergleich zu den bereits analysierten römischen Kirchendekoren des 7. und 8. Jahrhunderts zeichnet sich das Dekor der Apsis in Santa Maria in Domnica sowohl im figural darstellenden als auch im rein ornamentalen Bereich durch eine konsequente Systematisierung aus. In den rein ornamentalen Flächen geht die Systematisierung der symmetrischen Strukturen mit einer deutlichen Reduzierung der eingesetzten ornamentalen Elemente einher, ein Vorgang, der sich

⁴⁹⁸⁸ Obgleich an Hand der schriftlichen Quellen in dieser Phase eine Wiederbelebung der Mosaikkunst zu verzeichnen ist; siehe dazu auch: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 207.

⁴⁹⁸⁹ Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 255.

⁴⁹⁹⁰ Nach einem Erdbeben im Jahr 896 n.Chr. erfolgte auch die Wiederherstellung der Kirche selbst.

⁴⁹⁹¹ Diese römischen Kirchen sind die mit am besten erhaltenen Monumente der karolingischen Periode.

⁴⁹⁹² Siehe dazu: Peter Cornelius Claussen, Marmor und Glanz. Liturgische Räume und ihre Ausstattung, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto, Regensburg 2002, S. 152; siehe dazu auch: Richard Krautheimer, The Carolingian Revival of Early Christian Architecture, AB 24, 1942, S. 1-38.

⁴⁹⁹³ Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 217 Taf. XX, Abb. 114-120.

⁴⁹⁹⁴ Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 215ff.

ansatzweise bereits in den Dekoren des 7. Jahrhunderts nachweisen ließ. Auch motivisch steht das ornamentale Repertoire in der Tradition der römischen Mosaikdekore. So werden die Felder mit den Figurendarstellungen mit der üblichen rotgrundigen Diamantbordüre eingefasst, wobei die einzelnen Diamantformen jedoch innerhalb der Konturen keine changierenden Farbwerte mehr annehmen, sondern lediglich als gedeckte monochrome Farbflächen gestaltet sind. Das breite Band der Bogenlaibung, das ebenfalls von einer Diamantbordüre flankiert wird, ziert eine Blütengirlande auf goldenem Grund, die sich zu beiden Seiten der Apsiskonche jeweils aus einem Gefäß heraus entwickelt.⁴⁹⁹⁵ Obgleich das Gefäß selbst als dreidimensional auskragende Form dargestellt ist, bleibt es sowohl aufgrund eines linear gestalteten Standfußes als auch aufgrund des Rautenmusters, welches seine Oberfläche bedeckt, streng in die Fläche eingebunden. Die beiden Girlandenhälften, die mit einem rotweiß gestreiften Band umwickelt sind und in aufeinander folgenden Abschnitten alternierend jeweils nur rote⁴⁹⁹⁶ oder nur weiße Blüten tragen, laufen in Bezug auf die vertikale Raumachse spiegelsymmetrisch aufeinander zu. Den Kreuzpunkt der beiden Girlandenhälften, der mit dem Scheitelpunkt der Apsis zusammenfällt, kennzeichnet ein Medaillon mit dem Monogramm von Papst Paschalis I. Zugleich betont das Medaillon die thronende Mutter Gottes⁴⁹⁹⁷ mit dem Kind, die sowohl aufgrund ihrer Funktion als zentrale Figur als auch aufgrund ihrer Monumentalität die mehrfigurige Darstellung mit flankierenden Engelgruppen und dem Papst – in Proskynese und mit Quadratnimbus zu ihrer Rechten – im Bereich der Apsiskonche dominiert.⁴⁹⁹⁸ Zwar entstand die Marienverehrung als Theotokos⁴⁹⁹⁹ im byzantinischen Bereich⁵⁰⁰⁰ und war dort auch sehr ausgeprägt, doch Darstellungen der thronenden Gottesmutter finden sich seit dem späten 6. bzw. dem frühen 7. Jahrhundert auch in römischen Dekoren.⁵⁰⁰¹

Das gesamte Apsisdekor besticht durch eine komplexe Farbgestaltung, in welcher die einzelnen Farbtöne unabhängig von festgelegten darstellenden Farbwerten gleichsam wie die Töne einer musikalischen Harmonie zu unterschiedlichen Farbklingen zusammengestellt werden. Im

⁴⁹⁹⁵ Siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967, Abb. 116.

⁴⁹⁹⁶ Auch die roten Blüten besitzen – analog den Blüten auf der Wiese – einen weißen Blütenkern.

⁴⁹⁹⁷ Maria ist in einem dunkelblauen Mantel eingehüllt, der mit goldfarbenen Bordüren verziert ist.

⁴⁹⁹⁸ Zum ersten Mal ist in einem Apsisdekor einer römischen Kirche nicht die Gestalt Christi, sondern die Mutter Gottes dargestellt.

⁴⁹⁹⁹ Dieser Beiname wurde ihr 431 im Konzil von Ephesus verliehen.

⁵⁰⁰⁰ Maria war die Schutzpatronin von Byzanz.

⁵⁰⁰¹ Siehe dazu vor allem: Maria Andaloro, *Vom Porträt zur Ikone*, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Regensburg 2002, S. 40ff. In monumentaler Form findet sich die Darstellung der Theotokos auf einem frühmittelalterlichen Wandbild in der Unterkirche von San Clemente; siehe dazu: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 148 Abb. 75.

Gegensatz zu den vollständig goldgrundigen Mosaiken bekommen die Farbsequenzen in diesem Dekor ein größeres Gewicht, da zwar die Darstellungen am Rand einen goldfarbenen Streifen aufweisen, der sie an die Diamantbordüren bzw. an die Girlande bindet, die Figurendarstellungen selbst jedoch im oberen Bereich vor einen blauen Grund und im unteren Bereich vor den mittlerweile anscheinend in den römischen Mosaiken obligaten grünen Streifen mit den rotweißen Blüten gestellt worden sind. Die enge Verbindung von Goldgelb und Grün – und damit die Fähigkeit, aufgrund von Changieren Blau zu erzeugen – reduziert zum einen den Eindruck eines Goldgrundes im Auge des Betrachters und sorgt zum anderen dafür, dass die einzelnen Farbflächen des Dekors dicht aneinander gebunden, analog einem Teppichdekor, wahrgenommen werden. Innerhalb der Figurendarstellungen der Apsiskonche wird die Farbe Gold – abgesehen vom goldenen Nimbus von Maria – lediglich zur Darstellung der Fläche des Marienthrons, zur Darstellung der päpstlichen Kasel sowie zur Kennzeichnung der Flügel und der Nimben derjenigen Engel genutzt, die in der ersten Reihe stehen.⁵⁰⁰² Sieht man vom ikonographischen Gehalt der goldenen Farbe ab, der auf den hohen Rang der damit ausgezeichneten Figuren verweist, fällt der Farbe Gold in dieser mit zahlreichen Figuren ausgestatteten Darstellung die Aufgabe zu, die damit bedeckten Figuren und Objekte von den anschließenden Figuren deutlich abzusetzen und hervorzuheben. So wird die goldfarbene, schwarz konturierte Kasel der knienden Papstfigur vor den grünen Wiesengrund gesetzt, und die goldfarbenen, blaugrün konturierten Nimben der Engel der ersten Reihe kontrastieren mit den blaugrünen, weiß konturierten Nimben der Engel in den nach hinten sich anschließenden Reihen. Die blaugrünen Nimben der hinteren Engelreihen wiederum setzen sich ihrerseits gegen den dunkelblauen Grund ab. Überstrahlt werden sämtliche Engelsnimben von dem goldfarbenen, rot konturierten Nimbus von Maria, der sich leuchtend vor den blauen Grund setzt. Aufgrund seiner Größe ragt er bis in den rahmenden goldfarbenen Streifen hinein und bleibt von diesem lediglich durch den rotfarbenen Kontur, der farblich bereits den roten Hintergrund der Diamantbordüre antizipiert, abgesetzt. Im Gegensatz zu dem komplementärfarbigem Kontrast zwischen dem goldfarbenen Nimbus von Maria und dem blauen Grund wird ihr blauer Mantel am Halsbereich mitsamt dem feinen schwarzen Kontur gleichsam von dem blauen Grund geschluckt bzw. er verschmilzt mit diesem zu einer Einheit. Ein Farbkontrast setzt erst im Bereich der Schulter durch die goldfarbene Rückenlehne des Thrones ein, von der jedoch lediglich ein schmaler Farbspalt auf beiden Seiten sichtbar ist. Im Bereich der Sitzfläche geht der starke, fast komplementäre Farbkontrast zwischen Gold und Blau mit Hilfe des

⁵⁰⁰² Zur Abgrenzung gegenüber den blaugrünen Nimben sind auch die Haare der Engel in den hinteren Reihen mit einem Gemisch aus goldfarbenen und schwarzen Streifen gekennzeichnet.

rotfarbenen Sitzkissens in einen schwächeren Kontrast zwischen Rot und Blau über. Auch die in ein goldbraunfarbenes Gewand gehüllte Figur des kreuznimbierten Christus auf Mariens Schoß setzt ein durchgehender rotfarbener Kontur vollständig vom blauen Mantel Mariens ab. Ein weiterer Kontrast zwischen den Farben Rot und Blau entsteht erst am unteren Mantelsaum, und zwar aufgrund der rotfarbenen Schuhspitzen, die unter dem blaufarbenen Mantel Mariens hervorlugen.⁵⁰⁰³

Im Gegensatz zu der Farbkombination Rot und Blau, die auf die Figuren der Gottesmutter und des Gottessohnes beschränkt ist, werden zur Differenzierung der Faltenschemata in den Gewändern der Engel und in dem Gewand des Papstes alternierend rote und grüne Linien eingesetzt, die damit das Farbschema der Wiese [Grün – Weiß – Rot] sowie das Farbschema der Blütengirlande in der Bogenlaibung wieder aufnehmen.

Im Bereich der Oberwand, in dem Christus in der Mandorla, flankiert von einem Fries aus weißgekleideten Engel- und Apostelfiguren, dargestellt ist, wird die Farbkombination des Grundes für den Bereich der Friesfiguren wieder aufgenommen, sodass im Bereich der Köpfe zwischen den – abgesehen von den beiden flankierenden Engeln, die einen grünfarbenen Nimbus tragen – goldfarbenen nimbierten Apostelfiguren wieder der komplementäre Farbkontrast zwischen Gold und Blau entsteht. Davon abgesetzt ist die blaugrün, weiß konturierte Mandorla des kreuznimbierten Christus, der direkt über dem Medaillon mit den päpstlichen Initialen und der darunter thronenden Gottesmutter auf dem Gewölbe des Firmamentes sitzt.⁵⁰⁰⁴ Sein vollständig rotes Gewand nimmt die rote Farbe seines Konturs als Menschensohn in stärkerer Form wieder auf und korrespondiert zugleich mit den zahlreichen rotfarbenen Blumen und dem roten Grund der Diamantbordüren.

Die Farbe der Mandorla wird bereits in dem darunterliegenden Bereich als Hintergrund für die goldfarbenen nimbierten Figuren von Johannes dem Täufer und dem Evangelisten Johannes eingeführt, die, einander zugewandt, den Apsisbogen flankieren. Sowohl ikonographisch aufgrund ihrer hoch erhobenen rechten Hand, mit der sie auf Christus zeigen, als auch aufgrund der blaugrünen Hintergrundfarbe verbinden sie die unterschiedlichen Dekorbereiche miteinander. Der besondere Status von Johannes dem Täufer, auch gegenüber dem Evangelisten Johannes, wird durch sein goldfarbenedes Gewand hervorgehoben. Der Evangelist Johannes trägt hingegen nur ein weißfarbenedes Gewand. Beide sind jedoch in rotfarbene Mäntel gehüllt und diese vermitteln den roten Farbton in den Bereich der Oberwand.

⁵⁰⁰³ Ihren rechten Schuh hat der kniende Papst mit seinen beiden Händen ergriffen.

⁵⁰⁰⁴ Christus hat seine Rechte in Richtung auf seine Gemeinde ausgestreckt. In seiner Linken hält er eine Schriftrolle. Er wird auf beiden Seiten von einem Engel mit grünem Nimbus und purpurnen Flügeln flankiert.

Das Ineinandergewobensein der einzelnen Farbtöne unterstützt die stark ausgeprägten axial-symmetrischen Strukturen dieses Mosaiks, die sich durch die beiden antithetisch zueinander ausgerichteten, den Apsisboden flankierenden Figuren sowie durch die jeweils zwei antithetischen Figurengruppen im Bereich der Apsis und im Bereich der Oberwand dem Auge des Betrachters förmlich aufdrängen. Abgesehen von der frontalen Ausrichtung sowie dem weitgehend bilateralsymmetrischen Aufbau der zentralen Figuren – dies gilt insbesondere für die Darstellung der monumentalen Marienfigur –, ist es auch die ornamentale Gestaltung der beiden flankierenden Engelgruppen, die zu einer Stabilisierung der symmetrischen Struktur beiträgt. So erinnert die Anordnung der Nimben in der zweiten Reihe und in den folgenden Reihen der beiden flankierenden Engelgruppen an ein flächendeckendes Schuppenmuster, das sich in einer diagonalen Formation zur oberen Begrenzung des Apsisbogens hin entwickelt. Auch die einzelne Diamanten imitierende Formen der Diamantenbordüre tragen sowohl aufgrund ihrer orthogonalen Ausrichtung als auch aufgrund ihrer axialsymmetrischen Struktur zu einer Verstärkung der bilateralsymmetrischen Valenz des gesamten Dekors bei. Selbst die Blumen in den beiden Girlanden und den grünen Basisstreifen weisen geometrisierte Formen auf. Von einer Einbindung in eine der zahlreich vorhandenen bilateralsymmetrischen Korrespondenzen bleibt lediglich die Figur von Papst Paschalis I. verschont, und dieser Mangel an symmetrischen Valenzen ist gleichzeitig die Ursache dafür, dass diese Figur im Auge des Betrachters einen besonderen Status erhält.

8.3.4.2. Das Apsisdekor in Santa Prassede⁵⁰⁰⁵

Auch in dem blaugrundigen Apsisdekor in Santa Prassede, das von allen Dekoren aus der karolingischen Periode am besten erhaltene, ist als erste Figur von links die Darstellung von Papst Paschalis I., analog wie in Santa Maria in Domnica gekleidet und ebenfalls als Kennzeichnung eines noch Lebenden quadratisch nimbiert, in die siebenfigurige Gruppendarstellung des Dekors der Halbkuppel in der Apsis integriert. Die helle Goldfarbe seines Mantels setzt die Papstfigur von den fünf weiteren, alternierend weiß und goldfarben gekleideten und mit einem goldfarbenen Nimbus versehenen Figuren ab⁵⁰⁰⁶, welche die zentrale, kreuznimbierte Christusfigur flankieren, die wesentlich größer als die sechs Assistenzfiguren dargestellt ist.

⁵⁰⁰⁵ Siehe dazu die Abbildung bei: Carlo Bertelli (ed.), *Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Freiburg und Basel 1989, S. 84f. Abb. 64-65: und: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967, Abb. 121-128. Den Zustand nach der umfassenden Reinigung von 1987 beschreibt: Rotraut Wisskirchen, *Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom*, *Antike Welt* 23, Sondernummer 1992, S. 14-49.

⁵⁰⁰⁶ Bei den weiteren fünf flankierenden Figuren handelt es sich rechts von Christus um Petrus, die Heilige Prudentia und den Heiligen Zeno. Links von Christus stehen – abgesehen von Papst Paschalis I. – der Heilige Paulus und die Heilige Prassedis.

Die Gestalt Christi, gekleidet in ein goldfarbenes, mit schwarzen Konturen und rotfarbenen Faltenzeichnungen versehenes Gewand, ist – analog dem um 520 entstandenen Apsisdekor in SS. Cosma e Damiano⁵⁰⁰⁷ – in einen mehrfarbigen Wolkentepich eingebettet, dessen einzelne Elemente alternierend rotfarben, mit gelbfarbenen Details oder grünfarben, mit weißen Detailzeichnungen gestaltet sind. Wesentlich farbenfreudiger und detailreicher als das Gewand Christi sind die langen Gewänder der fünf Assistenzfiguren gestaltet. So sind die goldfarbenen Gewänder der beiden mittleren Figuren am Hals und am Saum mit einer zweifarbigen Bordüre versehen und mit einer Rosette im Bereich des Oberarms dekoriert. Die Falten der Gewänder der drei weiß gekleideten Figuren weisen ein vierfarbiges Spektrum in den Angaben der Falten auf: Neben schwarzen Detailzeichnungen finden sich dunkle Rottöne, sowie auch ein blauer und ein grüner Farbton. Im Vergleich zu der unterschiedlich farbigen Gewandzeichnung der Heiligen wirkt die Mantelfläche der Papstfigur trotz einiger schwarzer Binnenzeichnungen wie eine geschlossene hellgelbe Farbfläche. Abgesehen von der Christusfigur stehen die sechs Assistenzfiguren auf einem goldfarbenen Streifen, der gegen einen hellblaufarbenen Streifen gesetzt ist. Letzterer trägt in der Mitte, unterhalb der Christusfigur in weißen Lettern das Wort *Jordanus* und verleiht dadurch der hellblauen Farbe einen darstellenden Farbwert als Chiffre des Flusses. Auf beiden Seiten schließt jeweils eine goldfarbene Palme die Gruppe zum Dekorrand hin ab. Auf der linken Palme, oberhalb der Papstfigur, sitzt der Vogel Phönix auf einem Zweig.⁵⁰⁰⁸ Oberhalb des Kreuznimbus, eingebettet in eine blaue Wolkenbank, wird eine Hand mit einem goldfarbenen Kranz sichtbar. Darüber folgt ein schmaler goldfarbener Streifen, auf dem die rahmende Diamantbordüre auf rotem Grund verläuft. Flankiert wird die Bordüre von einem in einem kräftigen blauen Farbton gehaltenen Band. Die Diamantbordüre wirkt jetzt wesentlich orthogonaler und dadurch zugleich auch härter, da man auf einen Wechsel zwischen kurvilinearen und rektilinearen Elementen verzichtet hat, sodass das Muster lediglich aus einer Reihung von Achtecken besteht, zwischen die jeweils zwei goldfarbene Perlen eingestellt sind.⁵⁰⁰⁹ Auch die Blumengirlande, die in der Bogenlaibung verläuft, und von zwei Diamantbordüren flankiert wird, ist sehr schmal gehalten und besitzt stark geometrisierte Blüten und Blätter.⁵⁰¹⁰

⁵⁰⁰⁷ Siehe dazu die Abbildung bei: Carlo Bertelli (ed.), Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Freiburg und Basel 1989, S. 74.

⁵⁰⁰⁸ Ikonographisch dient die Figur des Vogels Phönix, der aus der Asche wieder aufersteht, als Hinweis auf die Verheißung der Auferstehung der Christen.

⁵⁰⁰⁹ Rotraut Wisskirchen, Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom, Antike Welt 23, Sondernummer 1992, S. 29 Abb. 23.

⁵⁰¹⁰ Rotraut Wisskirchen, Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom, Antike Welt 23, Sondernummer 1992, S. 28 Abb. 22. Ein auffälliger Fries, der formal an das Profil eine Astragals erinnert, aber auf Grund der beiden grünfarbigen äußeren Elemente auch Vegetabilität assoziiert: Rotraut Wisskirchen, Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom, Antike Welt 23, Sondernummer 1992, S. Abb 60. 54.

Vergleicht man die Farbgebung des Apsisdekors in Santa Prassede mit der Farbgestaltung des im 6. Jahrhundert entstandenen Apsismosaiks in SS. Cosma e Damiano⁵⁰¹¹ so fällt die Zunahme von changierenden Farbtönen auf. Waren die Gewänder sämtlicher Figuren, eingeschlossen des Gewandes der Christusfigur, im Dekor von SS. Cosma e Damiano noch weitgehend monochrom angelegt, so lösen sich im Apsisdekor von Santa Prassede die Gewänder aufgrund einer reichen farbigen Binnendifferenzierung in einzelne Kompartimente auf. Auch im Bereich der Köpfe der Assistenzfiguren nimmt die Kleinteiligkeit aufgrund der nun vorhandenen Nimbierung zu.⁵⁰¹² Im Dekor von SS. Cosma e Damiano besaß hingegen lediglich die zentrale Christusfigur einen goldfarbenen, weiß umrandeten Nimbus. Die einheitliche Fläche des Nimbus wird in dem etwa zweihundert Jahre später entstandenen Apsisdekor – analog der farblichen Dissoziierung der Gewänder – durch einen Kreuznimbus ersetzt. Jede der drei sichtbaren Kreuzhasten besteht aus einem blaugrundigen Streifen, der von zwei feinen weißen Streifen gerahmt und von einem weiteren in zwei gleiche Hälften unterteilt wird. Das Blau der Kreuzfläche im Nimbus besitzt einen eigenen, ins Türkise hineinspielenden Farbton, der sich von sämtlichen sonstigen im Apsisdekor eingesetzten Blautönen unterscheidet und lediglich als Grundfarbe im Medaillon mit dem päpstlichen Monogramm wiederkehrt.

Abgesehen von dem Changieren der farbigen Gewänder der Assistenzfiguren ist es vor allem das Changieren der einzelnen Elemente des Wolkenteppichs, welches für den Farbumschlag im Auge des Betrachters verantwortlich ist. Dies steht im Gegensatz zu den wie auf einer Tonleiter angelegten Farben des Wolkenteppichs im Apsisdekor von SS. Cosma e Damiano, die den Blick des Betrachters langsam, aber konsequent himmelwärts leiten, wobei der Wolkenteppich jedoch unter dem angehobenen rechten Arm von Christus zunächst einmal endet. Erst oberhalb seines Nimbus setzt sich der Wolkenteppich fort, doch beschränkt sich die farbliche Gestaltung im oberen Bereich auf einen hellblauen Farbton. Der zu Gold komplementäre Farbton des Wolkenteppichs hebt den Nimbus der zentralen Christusfigur hervor und verstärkt zugleich den monumentalen Charakter der Figur insgesamt. Der restaurierte Bereich oberhalb des Christuskopfes zeigt eine den Kranz haltende Hand, umgeben von blaufarbenen Wolken, direkt unterhalb des Scheitelpunktes des Apsisgewölbes.⁵⁰¹³ Dem deutlichen Wechsel der Farbwerte von Rot in Verbindung mit Weiß im unteren Bereich des Wolkenteppichs zu Blau in Verbindung mit Weiß im oberen Bereich des Wolkenteppichs im Dekor von SS. Cosma e Damiano

⁵⁰¹¹ Siehe dazu die Abbildung der Rekonstruktion bei: Joseph Wilpert, Walter N. Schumacher (ed.), Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. – XIII. Jahrhundert, Freiburg 1976 [1916], S. 328ff. Taf. 101.

⁵⁰¹² Im Dekor von SS. Cosma e Damiano sind die Figuren noch monumental in antiker römischer Manier dargestellt.

⁵⁰¹³ Siehe dazu die Rekonstruktion bei: Joseph Wilpert, Walter N. Schumacher (ed.), Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. – XIII. Jahrhundert, Freiburg 1976 [1916].

steht im Dekor von Santa Prassede das Changieren der komplementären Farbwerte Rot und Grün im unteren Bereich und das Changieren von einem tiefen Blauton mit Weiß im oberen Bereich gegenüber. Dies macht die Darstellung auf den ersten Blick unruhig, regt jedoch den Betrachter an, sich näher und länger mit der Farbgestaltung des Dekors zu beschäftigen. Das fein abgestimmte Spiel von Farbtönen lässt sich insbesondere an den zahlreichen, miteinander konkurrierenden Blautönen demonstrieren. Der blaue Farbbereich setzt mit dem fast blassblauen Farbton ein, der als darstellender Farbton für den Fluss Jordan dient. Es folgen die dunkelblaue Hintergrundfarbe des Apsisdekors sowie die kräftig blauen Farbtöne, welche zur Kennzeichnung der Gewänder der Assistenzfiguren verwendet wurden. Das Blau der Streifen in den Hasten des Kreuznimbus der Christusfigur, das durch einen Stich ins Türkise aufgehellte wird, bleibt lediglich zur Kennzeichnung der Hasten und als Grundfarbe des päpstlichen Monogramms vorbehalten. Der kobaltfarbene Blauton der Elemente des Wolkenteppichs im oberen Bereich schließt die Skala der Blautöne zum Scheitelpunkt des Gewölbes hin ab.

Die starke Geometrisierung des Dekors, welche strukturell mit der Ausbildung von bilateralen Symmetrieachsen einhergeht, ist nicht auf die großformatigen Figurendarstellungen beschränkt, sondern wird auch auf die Darstellungen der Blüten übertragen, die beidseits entlang einer fischgrätenähnlichen, akribisch ausgerichteten Mittellinie in ein Girlandenband eingebunden sind. Noch deutlicher wird der Aspekt der Geometrisierung in den flankierenden Diamantbordüren, die keine Kreise mehr enthalten, sondern lediglich aus einer Reihung aus rechteckigen Formen in der Form eines Achtecks bestehen.⁵⁰¹⁴ Die zahlreichen bilateralsymmetrischen Valenzen der einzelnen geometrischen Motive der beiden Diamantbordüren korrespondieren und verstärken die stark ausgeprägte bilateralsymmetrische Valenz der antithetisch aufgebauten großformatigen Figurengruppe.⁵⁰¹⁵ Da die vertikale Symmetrieachse sich nicht nur auf den Dekorbereich der Apsiskuppel selbst beschränkt sondern auch die daran anschließenden Dekorbereiche mit erfasst, werden die einzelnen Darstellungen zunächst im Auge des Betrachters unter dem Aspekt eines bilateralsymmetrischen Systems zusammengefasst und die Gesamtheit dieses Systems, welche dem Betrachter auf struktureller Ebene die Einheit dieses Dekors vermittelt, transportiert mit Hilfe dieser Struktur zugleich auch die inhaltliche Kongruenz der unterschiedlichen Darstellungen.

⁵⁰¹⁴ Von einer analogen Form sind die Bordüren, welche die Papstporträts rahmen

⁵⁰¹⁵ Noch stärker eingebunden in geometrische Muster sind die Figuren im Bereich des Triumphbogens. So werden die Märtyrer, welche sich der Stadt nähern, in ein orthogonales Muster integriert, dessen orthogonal ausgerichtete Formen den Formen der rahmenden Diamantbordüre ähneln; siehe dazu auch die Darstellung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb. 121.

8.3.4.3. Das Apsisdekor in Santa Cecilia in Trastevere⁵⁰¹⁶

Der strukturelle Aspekt einer Symmetrisierung, die sämtliche Dekorbereiche umfasst, wird im Apsisdekor in Santa Cecilia in Trastevere in noch stärkerem Maße fortgesetzt. Analog zu den Apsisdarstellungen in SS. Cosma e Damiano und Santa Prassede fällt auch in diesem Apsisdekor die bilaterale Symmetrieachse mit der vertikalen Mittelachse der Christusfigur⁵⁰¹⁷ zusammen. Doch im Dekor von Santa Cecilia wird die Figur des Christus, obgleich sie im Gegensatz zu den beiden anderen Apsidendekoren auf gleicher Höhe wie die Assistenzfiguren⁵⁰¹⁸ und damit niedriger als in den beiden anderen Apsisdekoren steht⁵⁰¹⁹, so monumental dargestellt, dass der obere Scheitelpunkt des Nimbus⁵⁰²⁰ beträchtlich nahe an den Scheitelpunkt des Gewölbes heranrückt, sodass die vertikale Mittelachse den gesamten Dekorbereich der Apsiskonche dominiert. Aufgrund der Monumentalität der zentralen Figur bleibt für die obligatorische Darstellung der Hand mit dem Kranz, die in den Bereich des oberen Wolkenteppichs eingebettet ist, eine so geringes Areal ausgespart, dass die Hand den Kontur des Nimbus berührt. Die axialsymmetrische Dominanz der zentralen Figur, die durch die weitgehend analoge, stark gelängte und schlanke Gestaltung der Assistenzfiguren und die vertikal rahmenden Palmen noch unterstützt wird, scheint auch Auswirkung auf die Gestaltung der ornamentalen Bereiche zu haben, denn auf die unterstützende Hilfe der geometrischen Motive der Diamantbordüre, die in den früheren Dekoren als Rahmung dieses Dekorbereichs diente, hat man in diesem Dekor verzichtet.⁵⁰²¹ So bleibt als ornamentales Dekor lediglich in der Bogenlaibung der Apsis das übliche vegetabile Modul einer Girlande, deren beide, spiegelsymmetrisch zum Scheitelpunkt⁵⁰²² hin ausgerichteten Teile sich in diesem Dekor jeweils aus einem Korb heraus entwickeln. Vielleicht aufgrund der Absenz von flankierenden Diamantbordüren und damit auch dem Fehlen der rigiden geometrischen Formen trägt diese Girlande im Vergleich zu den anderen Apsisdekoren weniger geometrisierte Blüten.

Als auffälliges Gegengewicht zu dem stark beschnittenen ornamentalen Bereich im Apsisdekor von Santa Maria in Trastevere präsentiert sich dessen farbliche Gestaltung. Zwar findet – analog

⁵⁰¹⁶ Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb. 129-131.

⁵⁰¹⁷ Christus hat die rechte Hand im griechischen Segensgruß erhoben, d. h. den Daumen an die Kuppe des Mittelfingers gelegt.

⁵⁰¹⁸ Links außen ist wieder Papst Paschalis I. dargestellt. Er trägt eine weiße Dalmatika sowie eine goldene Kasel und darüber das Pallium. Neben ihm steht die Heilige Agatha, die ihre Hand auf die Schulter des Papstes gelegt hat. An die Heilige schließt sich der Apostel Paulus an. Auf der linken Seite von Christus steht Petrus, gefolgt von Valerian, dem Gemahl von Cecilia, und schließlich folgt die Heilige Cecilia selbst.

⁵⁰¹⁹ Alle Figuren, auch Christus, stehen auf dem grünen Streifen.

⁵⁰²⁰ Der goldfarbene Nimbus besitzt ein mit Juwelen besetztes Kreuz.

⁵⁰²¹ Diese Art des Dekoraufbaus findet sich auch in dem nur wenig später entstandenen Apsisdekor von San Marco in Rom; siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 257ff. Taf. XXIII.

⁵⁰²² Den Scheitelpunkt der Girlande schmückt auch in diesem Dekor das päpstliche Monogramm.

zu den Apsisdekoren in SS. Cosma e Damiano und in Santa Prassede – auch in diesem Apsisdekor ein Farbwechsel im Hintergrund von Blau zu Gold und wiederum zu Blau zwischen der Inschrift im untersten Streifens, dem Dekor des mittleren Streifens und dem Dekor der eigentlichen Apsiskonche statt. Doch schon im Bereich der Girlande, die vor einen zitronenfarbenen Hintergrund gesetzt ist, tritt aufgrund dieses Farbtons, der von einem wesentlich helleren gelben Farbton ist als derjenige, welcher als Hintergrund des unteren Streifens dient, ein weiterer Farbton hinzu. Auch in Bezug auf die Farben der Gewänder erfolgen die Farbwechsel regelmäßiger und schneller als in den bereits abgehandelten Apsisdekoren. So sind die Gewänder der beiden äußeren Assistenzfiguren weitgehend goldfarben gehalten und stärken dadurch die bilateralsymmetrische Valenz. Die Gewänder der beiden mittleren Assistenzfiguren hingegen sind etwas unterschiedlich, das Gewand der linken Assistenzfigur ist ebenfalls vollständig goldfarben, das Gewand der rechten Assistenzfigur hingegen ist im oberen und im unteren Teil goldfarben und durch das umschlungene Manteltuch im mittleren Teil in Weiß gehalten. Dadurch wird die bilateralsymmetrische Valenz in diesem Bereich etwas herabgesetzt, jedoch nur wenig, da es sich nicht um Randbezirke handelt, auf denen das Auge länger verweilt. Die beiden inneren Assistenzfiguren, welche jeweils ein vollständig weißes Gewand tragen, stärken hingegen wiederum die bilateralsymmetrische Valenz. Während die weißfarbenen Gewänder die weiße Farbe des darunterliegenden Lämmerfrieses im zentralen Dekorbereich wieder aufnehmen und dadurch den unteren Dekorbereich mit dem zentralen Bereich aufgrund farblicher Korrespondenz miteinander verbinden, verankern die goldfarbenen Gewandpartien, welche die Farbe des Hintergrundes des darunter liegenden Dekorstreifens mit der antithetischen Lämmergruppe wieder aufnehmen, die Figuren zugleich fest im Bildgrund. Diese solide, teppichartige Einbettung in Form von regelmäßigen Farbwechseln zwischen Gold und Weiß setzt sich mit einem erweiterten Farbspektrum auch bei der Farbgestaltung des Wolkenteppichs fort, der die zentrale Christusfigur umgibt. Im Gegensatz zu den Apsisdekoren in SS. Cosma e Damiano und in Santa Prassede, in denen die Polychromie nach oben hin abnimmt und in einen weitgehend monochromen blauen Farbton übergeht, bleibt die Farbfolge der einzelnen Wolkenschuppen, die alternierend jeweils mit einer der vier Farben Rot, Grün, Weiß und Blau bedeckt sind, auch im oberen Bereich gewahrt. Aufgrund dieser Farbenkonstanz nimmt die darstellende Komponente des blauen Farbtons im Auge des Betrachters ab. Gleichzeitig bleibt jedoch die farbliche Konstanz des Dekors insgesamt gewahrt und aufgrund des durchgehenden Changierens zwischen den einzelnen Farbtönen erhöht sich die Leuchtkraft des Mosaiks.

8.3.4.4. Das unter Gregor IV. (828-844) entstandene Apsismosaik in San Marco⁵⁰²³

Die ersten Schritte einer Vereinheitlichung des Dekors, die sich im Apsisdekor in Santa Cecilia in Trastevere aufgrund des Prinzips der Farbkonstanz durch regelmäßige Farbwechsel sowie aufgrund der Reduzierung ornamentaler Module nachweisen ließen, werden in dem etwa zwanzig Jahre später entstandenen Apsismosaik in San Marco systematisiert. So verzichtet man – abgesehen von dem blauen Hintergrund für die goldfarbene Inschrift oberhalb der Kämpferzone – auf unterschiedliche Hintergrundfarben und setzt stattdessen sämtliche Darstellungen vor einen Goldgrund.⁵⁰²⁴ Unterhalb der Figuren findet sich zwar noch das grüne Band, doch die Figuren stehen nicht mehr darauf, sondern jede Figur steht auf einem Podest, das in Aufsicht gezeigt wird. Die Podeste der sechs Assistenzfiguren sind grünfarben und tragen in einem Farbton, der in einem dunkleren Grün als die Farbe des grünen Streifens gehalten ist, die Namen der Figuren. Die zentrale, wesentlich monumentalere Christusfigur⁵⁰²⁵ steht auf einem goldfarbenen Podest⁵⁰²⁶, welches die griechischen Buchstaben Alpha und Omega trägt. Direkt oberhalb des goldfarbenen Nimbus, der mit roter Farbe von dem Goldgrund abgesetzt ist, wird direkt unter dem Gewölbescheitelpunkt mit dem päpstlichen Monogramm eine sehr kleinformatige Hand sichtbar, die einen Kranz hält. Im Gegensatz zu den sechs Assistenzfiguren⁵⁰²⁷ im Apsisdekor von Santa Cecilia in Trastevere, die noch dicht nebeneinander standen und lediglich von Christus durch ein Respektsspatium getrennt waren, wird jetzt auch zwischen den einzelnen Figuren ein bestimmter Abstand eingehalten, der jedoch etwas schmaler gehalten ist als jener, welcher die beiden inneren Assistenzfiguren jeweils von der monumentalen zentralen Christusfigur separiert.⁵⁰²⁸ Der durchgehende Goldgrund in den unterschiedlichen, lediglich durch einen schmalen grünen Streifen voneinander getrennten

⁵⁰²³ Siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 257ff. Taf. XXIII.

⁵⁰²⁴ Auch hinsichtlich der Einteilung der einzelnen Zonen hat eine Veränderung stattgefunden. So ist der Lämmerfries wesentlich höher als in den vorherigen Apsisdekoren. Dies hat zur Folge, dass man für die großformatige Figurendarstellung eine wesentlich geringere Höhe zur Verfügung hat, sodass der Nimbus der zentralen Christusfigur dicht unterhalb des Scheitelpunktes der Wölbung steht.

⁵⁰²⁵ Christus trägt ein purpurfarbenes, mit goldenen Elementen verziertes Gewand und hat seine rechte Hand in einem Segensgestus erhoben, während er in seiner Linken ein aufgeschlagenes Buch hält, dessen beide Seiten er dem Betrachter präsentiert. Die Inschrift in dem Buch lautet: *EGO SUM LUX EGO SUM VITA EGO SUM RESURRECTIO* Sein weitgehend bilateralsymmetrisch strukturiertes Gesicht ist bärtig, sein langes braunfarbenes Haar in der Mitte gescheitelt und es fällt bis auf die Schultern hinab. Er trägt einen goldfarbenen Nimbus, der mit einem rotfarbenen Kontur von dem Goldgrund abgesetzt ist. Innerhalb des Nimbus sind die Kreuzhasten in Weiß von der Goldfarbe abgesetzt.

⁵⁰²⁶ Das goldfarbene Podest wird von einer nimbierten Taube gestützt, die auf dem Rand eines Brunnens steht.

⁵⁰²⁷ Auf der rechten Seite von Christus stehen: Gregor IV., der Evangelist Markus und der Heilige Felicissimus. Auf der linken Seite von Christus stehen: Papst Markus, der Heilige Agapetus und die Heilige Agnes.

⁵⁰²⁸ Lediglich die beiden linken Assistenzfiguren, die Figur Gregors IV. und die Figur des Evangelisten Markus, stehen etwas näher zueinander, da Markus seinen rechten Arm auf die linke Schulter von Gregor gelegt hat.

Dekorbereichen, der im Dekor von San Marco auch auf die Girlande⁵⁰²⁹ in der Bogenlaibung ausgedehnt wird, fügt die unterschiedlichen Bereiche zu einer dekorativen Einheit zusammen, zumal auf die Umrandung des Apsisdekors durch eine rotgrundige Diamantbordüre verzichtet wurde. Die Blüten in der Girlande sowie einige Blüten in dem grünen Streifen, welcher den Lämmern im unteren Bereich des Apsisdekors als Basis dient, sind die einzigen buntfarbenen vegetabilen Verzierungen dieses Dekors. Selbst die vegetabilen Motive, welche die Figurengruppe flankieren, sind im Vergleich zu den Palmendarstellungen in den früheren Apsisdekoren etwa um die halbe Höhe reduziert und fallen darüber hinaus aufgrund einer Darstellung im Umriss mit grünbrauner Farbe nur wenig ins Auge.

In Bezug auf die Farbgestaltung wirkt das Dekor einheitlicher, aber auch weniger leuchtend als die früher entstandenen Dekore. Dies hat mehrere Ursachen. Zum einen leuchtet der Goldgrund weniger, weil ihm ein kontrastierendes Blau als dazwischenliegende Hintergrundfarbe fehlt. Zum anderen wird die Polychromie durch den Verzicht auf die rotgrundigen Diamantbordüren herabgesetzt. Darüber hinaus sind jedoch auch die Gewänder der Figuren insgesamt in gedeckteren Farbtönen gehalten als in den vorherigen Dekoren. So trägt die Christusfigur kein goldfarbenes Gewand, sondern eines in einem gedeckten purpurnen Farbton, der zusammen mit den braunfarbenen Haaren zur Dominanz eines rötlichen Brauntons im Zentrum des Bildfeldes führt. Diesen Branton nehmen die Faltenzeichnungen in den weißfarbenen Gewändern wieder auf. Dadurch entsteht innerhalb des Bereichs eines Gewandes, trotz der schematischen Faltenzeichnung, eine Darstellung von Körperlichkeit. Da andererseits der Branton nicht nur für die Darstellung der Gewandfalten, sondern auch für die Darstellung der Pflanzen genutzt wird, korrespondieren nahezu sämtliche Formen dieses Dekors miteinander und sorgen dadurch im Auge des Betrachters dafür, dass dieser das Dekor ganzheitlich, als etwas Geschlossenes, als eine in sich ruhende Einheit und nicht als eine additive Aneinanderreihung von Figuren wahrnimmt.⁵⁰³⁰ Betrachtet man die Zunahme der braunen und ockerfarbenen Farbtöne sowie die Vereinheitlichung der unterschiedlichen Hintergrundfarben zum durchgehend goldfarbenen Hintergrund im Apsisdekor in San Marco nicht nur im Vergleich zu den kurz zuvor entstandenen römischen Dekoren, sondern zieht auch etwa gleichzeitig in Konstantinopel entstandene Mosaiken, insbesondere Mosaiken aus der Hagia Sophia heran, so wird deutlich, dass in

⁵⁰²⁹ Auch in diesem Dekor entwickeln sich die beiden spiegelsymmetrischen Stränge der Girlande jeweils aus einem Gefäß heraus.

⁵⁰³⁰ Die Ausgewogenheit des Farbkontrastes offenbart sich auch in der Darstellung der Christusbüste im Medaillon des Triumphbogens; siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967, Abb. 134. Abgesehen von einer Schärpe auf seiner linken Seite ist der Kopf streng bilateralsymmetrisch aufgebaut. Zwischen den dunklen Flächen seiner Kopf- und Barthaare und der Fläche, die sein Gewand bedeckt, sowie den Rahmungen der Kreuzhasten und dem hellen Grund seines Gesichtes, des Halses und der Fläche des Nimbus entsteht ein Gleichgewicht.

der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts, d. h. in einer Zeit kurz nach der Beendigung des Ikonoklasmus, der byzantinische Einfluss auf die römischen Kirchendekore zugenommen hat.⁵⁰³¹

8.3.4.5. Zusammenfassung: römische Apsisdekore des 9. Jahrhunderts

1. Die römischen Apsisdekore des 9. Jahrhunderts zeichnen sich zunehmend durch eine farbliche Vereinheitlichung aus, sowohl was die durchgehende Farbe des Hintergrunds als auch was die farbliche Gestaltung der einzelnen Figuren und der Ornamente betrifft.
2. Die rein ornamentalen Dekorbereiche erfahren in den Apsisdekoren des 9. Jahrhunderts – abgesehen vom Girlandendekor in der Bogenlaibung und einigen stark geometrisierten Diamantbordüren – eine rigorose Reduktion.
3. In den Figurengruppen findet eine stärkere Differenzierung zwischen der zentralen Figur, die eine Monumentalisierung erfährt, und den flankierenden Assistenzfiguren statt.
4. Da gleichzeitig die Assistenzfiguren in der Regel weitgehend frontal dargestellt werden, was beim Betrachter die konitive Subsummierung unter ein bilateralsymmetrisches System fördert, verstärkt sich in den Apsisdekoren die bilateralsymmetrische Valenz der großformatigen Figurengruppe. Darüber hinaus fördert die Zunahme der axialsymmetrischen Struktur eine zwischen den Figuren und ihrem architektonischen Umfeld kontextuierende Wahrnehmung.

8.4. Eine erneute Begegnung mit den byzantinischen Stilprinzipien: die Wiedereinführung der musivischen Kunst in Italien im 11. Jahrhundert

Aus der Zeit vom späten 9. Jahrhundert bis zum Beginn des 12. Jahrhunderts ist in Rom selbst nur ein Mosaik aus dem 10. Jahrhundert erhalten, das ursprünglich für den Innenhof von Sankt Peter angefertigt wurde, dann jedoch umgeändert wurde, um das Grab von Otto II. in Alt-Sankt-Peter zu schmücken.⁵⁰³² Doch da sowohl die Herkunft des dafür verantwortlichen Handwerkers als auch die Datierung umstritten ist⁵⁰³³, soll im Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht darauf zurückgegriffen werden. Folgt man schriftlichen Quellen, so war es erst Abt Desiderius von Monte Cassino (1027-1086), der in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts die

⁵⁰³¹ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Mosaiks aus dem Narthex der Hagia Sophia, das ebenfalls im 9. Jahrhundert entstanden ist, bei: Étienne Coche de la Ferté, *Byzantinische Kunst*, Freiburg u. a. 1982, Taf. 70.

⁵⁰³² In dieser Zeit kommt es u.a. mehrfach zu sarazenischen Plünderungen in Rom; siehe dazu: Heinrich Decker, *Italia Romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Italien*. München 1958, S. 7. Nach Decker (S. 10) ist es in Bezug auf die Architektur der Dom von Pisa, welcher als erster die zentrale byzantinische Bauform mit dem lateinischen Langhaus verbindet.

⁵⁰³³ Siehe dazu auch: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967, Abb. 243-244.

Mosaikkunst in Italien erneut wieder heimisch machte, indem er Mosaizisten aus Byzanz nach Italien holte.⁵⁰³⁴ In Rom selbst finden sich keine Mosaiken aus dieser Zeit der Erneuerung,⁵⁰³⁵ doch in dem nur 20 km von Rom entfernten Grottaferrata ist über dem Eingangsportal der Kirche Santa Maria ein Mosaik erhalten, das aus diesem Zeitraum stammt und vermutlich von einem byzantinischen Mosaizisten gefertigt wurde.⁵⁰³⁶ Abgesehen von der Kleinteiligkeit der verwendeten *tesserae* und ihrer orthogonalen Ausrichtung spricht für die griechische Herkunft des Mosaizisten, dass der Auftraggeber ein griechischer Mönchsorden war, dessen Mitglieder im frühen 11. Jahrhundert aus Süditalien in das seit der Spätantike verlassene Grottaferrata zugewandert waren. Diese Mönche ließen in Grottaferrata die Kirche erbauen und für deren Eingang auch das Mosaik anfertigen.⁵⁰³⁷

8.4.1. Das Dekor am Portal von Santa Maria in Grottaferrata aus dem 11. Jahrhundert⁵⁰³⁸

Das Mosaik stellt eine Deesis dar, die einige Elemente besitzt, die sich in den römischen Mosaiken des 9. Jahrhunderts noch nicht nachweisen ließen. Im Gegensatz zu den unterschiedlichen Kopfgrößen der Hauptfigur und der Assistenzfiguren in den Apsidendekoren des 6. bis 9. Jahrhunderts, in denen der Kopfumfang der zentralen Figur stets wesentlich größer war als die Kopfumfänge der Assistenzfiguren, ist bei den Figurendarstellungen in Grottaferrata eine Angleichung des Kopfumfanges sämtlicher Figuren festzustellen. Diese Annäherung – man kann noch nicht von einer vollständigen Isokephalie sprechen – vollzieht sich trotz der unterschiedlichen Größenverhältnisse, die nach wie vor zwischen der zentral sitzenden Christusfigur⁵⁰³⁹ und den beiden seitlichen stehenden Figuren bestehen.⁵⁰⁴⁰ Zwar wird die Monumentalität der Christusfigur auf Grund ihrer sitzenden Position in Bezug auf deren Höhe reduziert, doch stattdessen

⁵⁰³⁴ Als junger Mönch hatte Desiderius unter dem Vorgänger-Abt an einer Gesandtschaft nach Byzanz teilgenommen; siehe dazu auch: Otto Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, S. 53.

⁵⁰³⁵ Allerdings setzt in Rom im späten 12. Jahrhundert eine besondere Form der Bauplastik ein, die Steinintarsien der Cosmaten: Heinrich Decker, *Italia Romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Italien*. München 1958, S. 10.

⁵⁰³⁶ Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967, S. 375ff.

⁵⁰³⁷ Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967, S. 375.

⁵⁰³⁸ Siehe dazu die Abbildungen bei: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967, Abb. 243-244; siehe dazu auch: Maria Andaloro, *La decorazione pittorica medioevale di Grottaferrata e il suo perduto contesto*, in: Angiola Maria Romanini (ed.), *Roma anno 1300. Atti IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma La Sapienza 19-24 maggio 1980*, Rom 1983, S. 285 Abb. 20. Siehe dazu auch: Stefano Parenti, *Il monastero di Grottaferrata nel Medioevo (1004 - 1462): segni e percorsi di una identità*, Rom 2005, Taf. 3.

⁵⁰³⁹ Zentrale Sitzfiguren waren im stadtrömischen Bereich seit den Nischendekoren in Santa Costanza nicht mehr eingesetzt worden; siehe dazu die Abbildung bei: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 83 Abb. 41.

⁵⁰⁴⁰ Das Motiv des auf einem Thron sitzenden Pantokrator findet sich in den römischen Apsisdekoren des 6. bis 9. Jahrhunderts nicht. Erinnerung sei an die frühe Darstellung in Santa Costanza, in der Christus – ähnlich wie später auch Christus im Apsisdekor des Chores von San Vitale – auf der Weltenkugel sitzt. Das Motiv des Thrones sucht

erfolgt eine Verbreiterung der Figur, zum einen durch die hinterfangende Thronlehne und zum anderen durch das weit in die Fläche drapierte Gewand. Darüber hinaus setzt sich die Figur farblich durch das hellgrundige Rautenmuster der Thronlehne scharf vom Hintergrund ab. Sämtliche aufgeführten Merkmale sorgen dafür, dass die zentrale Figur weiterhin als dominante Figur wahrgenommen wird, doch dies geschieht nicht mehr durch eine einfache Vergrößerung der Figur im Vergleich zu den Assistenzfiguren, sondern aufgrund mehrerer subtilerer Eingriffe, welche die ausgefüllte Fläche der Figur, die verwendeten Muster in ihrer Umgebung sowie die Relation der Figur zu den übrigen Figurendarstellungen betreffen.

Noch deutlicher als die bildnerischen Gegebenheiten der zentralen Figur selbst weisen jedoch die beiden seitlichen Figuren auf die zentrale Bedeutung der Mittelfigur hin, denn die beiden Assistenzfiguren sind nicht mehr weitgehend frontal dargestellt – wie dies noch im Apsismosaik von San Marco der Fall war –, sondern sie sind im Dreiviertelprofil mit einer Drehung hin zu der zentralen Figur ausgerichtet. Diese Orientierung zur Mitte hin verleiht der Darstellung eine neue Form der Geschlossenheit und lässt dadurch jedes flankierende vegetabile Beiwerk überflüssig werden.

Die neue formale Geschlossenheit der großformatigen Figurendarstellung insgesamt geht mit einer Zunahme von geometrischen Ornamenten innerhalb einzelner dargestellter Gegenstände einher, was zu einer geometrisierten Destruktion derselben führt. In dem Mosaik von Grottaferrata beschränkt sich die ornamentale Gestaltung auf unbelebte Objekte, und zwar auf das flächendeckende Vierpass-Netz im Bereich des Bodens⁵⁰⁴¹, auf dem die beiden flankierenden Figuren stehen, sowie auf das bereits erwähnte Rautendekor der Thronlehne. Ein ebenfalls im 11. Jahrhundert entstandenes Mosaik in der Südepore in der Hagia Sophia zeigt jedoch, dass im byzantinischen Bereich zu diesem Zeitpunkt orthogonale flächendeckende Muster nicht nur innerhalb der Konturen unbelebter Objekte sondern auch für die Präsentation von Gewandstoffen eingesetzt wurden. Noch stärker als bei der Darstellung unbelebter Gegenstände führt dieses Verfahren auf Grund der eigenständigen symmetrischen Valenzen der einzelnen

man hingegen in diesen frühen Darstellungen in Verbindung mit dem zentralen Christusmotiv in Apsidendekoren vergeblich.

⁵⁰⁴¹ Diese Muster korrespondieren hinsichtlich ihrer Struktur mit den flächendeckenden Mustern realer Pavimente wie sie die Cosmaten-Arbeiten in zahlreichen italienischen Kirchen zeigen; siehe dazu: Heinrich Decker, *Italia Romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Italien*. München 1958, S. 10 f. Stärker islamisch geprägt – und damit mit höherer symmetrischer Wertigkeit ausgezeichnet – sind die Fußbodenmuster der in dieser Zeit in Sizilien entstandenen Kirchen; siehe dazu u.a.: Jonathan M. Bloom, *Strapwork Designs in Western Islamic Art*, in: Lorenz Korn, Anja Heidenreich (ed.), *Beiträge zur islamischen Kunst und Archäologie*. Wiesbaden 2012, S. 150-162.

Zur Bedeutung von flächendeckenden Mustern für die Ausbildung eines Bildraumes siehe vor allem: Vera Beyer, *Das Kleinkarierte lesen. Zum Verhältnis von Ornament und Figur in persischen und niederländischen Bildern um 1400*, in: Lorenz Korn, Anja Heidenreich (ed.), *Beiträge zur islamischen Kunst und Archäologie*. Wiesbaden 2012, S. 266-291.

ornamentalen geometrischen Module im Auge des Betrachters zu einer Auflösung der körperlichen Einheit der Figuren.⁵⁰⁴² Obwohl sowohl die Destruktion von Figuren in flächendeckende Mustersysteme als auch die Isokephalie auf einen byzantinischen Einfluss zurückgeführt werden kann, kündigt sich in der Kombination dieser Stilmittel eine neue Fertigkeit hinsichtlich der Komposition von flächendeckenden Dekorsystemen an, welche als ein wichtiges Kriterium der unter dem Begriff der Romanik zusammengefassten Stilphase gelten, wobei deren Anfänge in Bezug auf die römischen Kirchendekore bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt kontrovers eingeordnet werden.⁵⁰⁴³

8.5. Die Ausbildung romanischer Stilelemente im freskierten Dekor der Unterkirche von San Clemente in Rom

Die Kirche von San Clemente, die Ende des 4. nachchristlichen Jahrhunderts von Papst Siricius (384-399) zunächst unter Einbeziehung der Mauern eines antiken Gebäudes als dreischiffige Basilika errichtet und bereits im 6. Jahrhundert umgebaut wurde, erhielt nach dem Verlust der antiken Dekoration im 8. Jahrhundert eine Freskierung⁵⁰⁴⁴, von der heute nur noch einige Reste erhalten sind.⁵⁰⁴⁵ Ein Brand während des Normanneneinfalls von 1084 gefährdete Statik der Kirche und führt zunächst dazu, dass die Kirche durch zusätzliche Mauern abgesichert wird. Auf diesen haben sich Wandmalereien aus dem späten 11. Jahrhundert erhalten⁵⁰⁴⁶, da die Kirche kurz nach der Bemalung mit Bauschutt aufgefüllt wurde, um darauf eine neue, jedoch vom Grundriss her wesentlich kleinere dreischiffige Basilika zu errichten. Die Fertigstellung des gesamten Innendekors der neuen Oberkirche von San Clemente – und damit auch das

⁵⁰⁴² Siehe dazu eine Abbildung des Mosaiks mit dem thronenden Christus zwischen Kaiser Konstantin IX. Monomachos und Kaiserin Zoë von der Südepore der Hagia Sophia bei: Étienne Coche de la Ferté, *Byzantinische Kunst*, Freiburg u. a. 1982, Taf. 71.

Diese Geometrisierung könnte eine Reaktion der bildenden Künstler auf die Periode des Ikonoklasmus sein: Das Einsetzen geometrischer Ornamente bringt zugleich mit der körperlichen Destruktion der Figur – und damit der Abwertung einer physisch-realen Figurenpräsenz – aufgrund der hohen Abstraktionsstufe der einzelnen Ornamente die hinter der Figur gleichsam als Folie erscheinende geistige Einheit zum Ausdruck. Letzteres wird durch den Goldgrund untertützt.

⁵⁰⁴³ Siehe dazu vor allem: Otto Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, S. 55ff.; und: Heinrich Decker, *Italia Romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Italien*. München 1958, S. 26 ff. Decker hebt insbesondere die Technik der Cosmaten im Bereich der Pavimente und an den Portalen hervor.

⁵⁰⁴⁴ Die Freskenfragmente zeigen eine Madonna zwischen Heiligen; siehe dazu die Abbildung bei: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 149 Abb. 75.

⁵⁰⁴⁵ Zur Baugeschichte von San Clemente siehe vor allem: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 142ff.

⁵⁰⁴⁶ Ob dieses Dekor durch Papst Victor III. (1086-1087), der nur wenige Monate den päpstlichen Stuhl innehielt, angeregt wurde, scheint aufgrund des kurzen Zeitraums, der zwischen seiner Wahl und seinem Tod liegt, eher unwahrscheinlich; siehe dazu auch: Otto Demus, *Byzantine Art and the West*, London 1970, S. 107.

Herstellungsdatum des Apsismosaiks – wurde bis vor kurzem aufgrund einer Inschrift auf dem Marmorhron auf das Jahr 1128 angesetzt.⁵⁰⁴⁷

8.5.1. Die Wiederbelebung der Akanthusranke im freskierten Dekor in der Unterkirche von San Clemente (spätes 11. Jahrhundert)⁵⁰⁴⁸

Das freskierte Dekor in der Unterkirche von San Clemente besteht aus übereinandergesetzten Paneelen, in denen Episoden aus dem Leben des Heiligen Clemens und des Heiligen Alexius dargestellt sind.⁵⁰⁴⁹ Die Paneele, die in der Regel einen doppelten Bogen – und damit eine pseudoarchitektonische Form – als oberen horizontalen Abschluss besitzen, sind in ein Rahmensystem eingebettet, das sich aus einem Gerüst aus rotbraunen Streifen zusammensetzt. Darüber hinaus übernehmen ornamentale Bordüren in einigen Episoden die Funktion von Sockelzonen, sodass sich auch in den einzelnen Kompartimenten das Prinzip des seit der römischen Antike kanonischen dreiteiligen Wandaufbaus wiederholt. In den Paneelen selbst sind an die Stelle von hart skizzierten, orthogonal oder zumindest vertikal ausgerichteten Figuren bzw. Figurengruppen weitgehend weich konturierte Figurendarstellungen getreten, die sich ihrerseits in einzelne Farb- oder ornamentale Areale auflösen⁵⁰⁵⁰ und so dicht neben- bzw. hintereinander in die Fläche gesetzt sind, dass das Dekor des Paneels insgesamt im Auge des Betrachters den Charakter einer ornamental durchstrukturierten Fläche erhält, ohne dass einzelne Figuren oder Farbkombinationen fokussiert werden. Im Gegensatz zu den vorherigen Darstellungen gewinnt dadurch der Kontext gegenüber der Einzelfigur an Bedeutung.⁵⁰⁵¹ Dass auch das Auge des

⁵⁰⁴⁷ Aufgrund der Grabinschrift für Kardinal Pisani ging man davon aus, dass die Mosaiken 1128 fertiggestellt wurden, doch Restaurierungsarbeiten haben ergeben, dass die Mosaizierung ohne größere zeitliche Unterbrechungen abgeschlossen wurde, sodass die Arbeiten vermutlich zur Weihung der Kirche um 1118/19 bereits abgeschlossen waren; siehe dazu vor allem: Joachim Poeschke, *Mosaiken in Italien 300 – 1300*, München 2009, S. 206.

⁵⁰⁴⁸ Siehe dazu die Abbildung bei: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 148 Abb. 74; Serena Romano, *Die römischen Maler und die Tradition*, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Regensburg 2002, S. 114f. Abb. 89-95; und: Richard Krautheimer, *Rom. Schicksal einer Stadt 312-1308*, Darmstadt 1996, S. 201 Abb. 136.

⁵⁰⁴⁹ Die Episoden sind mit italienischen Beischriften versehen. Die Beischriften gehören zu den ältesten erhaltenen Zeugnissen des volkssprachlichen Italienisch; siehe dazu: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 148; siehe dazu auch: Serena Romano, *Die römischen Maler und die Tradition*, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Regensburg 2002, S. 113ff. Siehe dazu auch die Abbildung bei: André Vauchez (ed.), *Roma medievale*, Rom 2001, Abb. 24. Zur sprachlichen Bedeutung der Beischriften siehe: Andreas Michel, *Italienische Sprachgeschichte*, Hamburg 2005, S. 204f.

⁵⁰⁵⁰ Demus betont in diesem Zusammenhang, dass die Art, mit weißer Farbe Akzente zu setzen, wie sie das Dekor in der Unterkirche von San Clemente zeige, nicht nur eine typisch byzantinische Technik sei, sondern dass sie sich auch in dem Cloisonné-Stil in Monte Cassino finde: Otto Demus, *Byzantine Art and the West*, London 1970, S. 107. Doch unterscheiden sich nach Demus sowohl der Cloisonné-Stil von Monte Cassino als auch der byzantinische Stil grundsätzlich von der römischen Darstellung, sodass man von einem eigenen römischen Weg sprechen könne.

⁵⁰⁵¹ Siehe dazuvor allem: Heinrich Decker, *Italia Romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Italien*, München 1958.

damaligen Betrachters dem ornamental-dekorativen Aspekt der Darstellung Bedeutung beimaß, dafür sprechen auch die Darstellungen reich verzierter Objekte als flankierender Abschluss der Paneele, wie z.B. ein vegetabiler goldfarbener Kandelaber, welcher in dem Paneel mit der Darstellung des Tempelwunders die Szene zu beiden Seiten flankiert.⁵⁰⁵²

8.5.1.1. Die Einbindung von Akanthusblättern in ein goldfarbenedes Kandelabermotiv

Der vegetabile Kandelaber setzt sich aus einem Gefäß, das als Basis für den Aufbau dient, aus drei Verzweigungen, die jeweils aus einem Paar im Profil dargestellten Akanthusblättern bestehen, aus zwei Verzweigungen mit aufrecht stehenden Palmetten, die ebenfalls im Profil dargestellt sind, sowie einer Kelchblüte zusammen, die zwischen dem ersten Palmettenpaar und dem zweiten Paar von Akanthusblättern interponiert ist. Bekrönt wird der Kandelaber von einer scheibenförmigen Blüte, die im Gegensatz zu den Blättern nicht im Profil, sondern in Aufsicht gezeigt wird⁵⁰⁵³ und gleichsam als Stütze für das rahmende Gebälk dient, welches die Darstellung des Tempelwunders oben horizontal abschließt. Aufgrund dieses Stützmotivs nimmt das vegetabile Kandelabermotiv, das vier unterschiedliche vegetabile Formen aufweist, eine Funktion wieder auf, welche an diejenige der Kandelaberornamentik in der zweiten Phase des zweiten Stils der antiken römischen Wandmalerei erinnert. Ob dieses Motiv lediglich aus der zeitgenössischen Buchmalerei übernommen wurde, wie dies u. a. Demus in seiner Untersuchung *Byzantine Art and the West* annimmt⁵⁰⁵⁴, scheint aufgrund der pseudoarchitektonischen Stützfunktion des Kandelabermotivs fraglich, da sich eine derartige Funktion in früheren Dekoren innerhalb des Zeitraumes zwischen 900 bis 1100 nicht nachweisen lässt. Wahrscheinlicher ist, dass der Künstler entweder ein antikes Fresko mit einem derartigen Motiv oder eine dementsprechende Zeichnung gesehen hat. Es kann sich auch um einen bewussten Rückgriff auf Motive aus spätantiken Kirchendekoren handeln, wie etwa auf Elemente des heute verlorenen Deckenmosaiks von Santa Costanza, in dem ebenfalls vegetabile Kandelaber in einer Stützfunktion eingesetzt worden sind, allerdings in einer eher dekorativen Funktion, um ein zentrales kreisförmiges Feld zu stützen.⁵⁰⁵⁵ Dafür, dass das Motiv im Deckendekor von Santa Costanza das Vorbild war, spricht der analoge Aufbau, denn auch im Dekor der

⁵⁰⁵² Siehe dazu die Darstellung bei: Otto Demus, *Byzantine Art and the West*, London 1970, S. 108 Abb. 107; und: Otto Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, Taf. XVII.

⁵⁰⁵³ In die Scheibe ist auf rotem Grund ein weißfarbenedes Vierpass-Motiv eingestellt.

⁵⁰⁵⁴ Otto Demus, *Byzantine Art and the West*, London 1970, S. 78ff.

⁵⁰⁵⁵ Siehe dazu die Abbildung der schematischen Rekonstruktion nach einem Aquarell von Francesco d'Olanda bei: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 272 Abb. 9.

Unterkirche in San Clemente bildet ein kreisförmiges Feld den oberen Abschluss des Kandelabermotivs.⁵⁰⁵⁶

8.5.1.2. Die Wiederaufnahme eines Lotos-Palmetten-Frieses

Abgesehen von der Wiederverwendung des antiken vegetabilen Kandelabermotivs findet sich im Dekor der Unterkirche von San Clemente die Wiederbelebung einer weiteren antiken vegetabilen Motivkombination, und zwar eines goldfarbenen Lotos-Palmetten-Frieses, der auf blauem Grund als ornamentaler unterer horizontaler Abschluss des Panels mit der Darstellung einer Szene aus der Alexius-Legende eingesetzt wird.⁵⁰⁵⁷ Die Art, wie die Folge aus den beiden Motiven zusammengestellt ist, legt nahe, dass der Maler zwar ein antikes Vorbild vor Augen hatte, jedoch kein Verständnis für die ursprüngliche Bedeutung der Motive besaß. So konstruiert er das Motiv der Lotosknospe als Aussparung, die durch den inneren Kontur zweier sich antithetisch gegenüberstehender und sich sowohl an der Basis als auch an der Spitze berührender, im mittleren Bereich jedoch divergierender Akanthusblätter entsteht, die in Profilansicht, mit nach außen ausgerichteten Blattspitzen dargestellt werden. Auch die zehnlättrige Palmette, die jeweils alternierend mit der Lotosknospe eingesetzt wird, konstituiert sich aus den einzelnen Fingern eines Akanthusblattes. Der rotgrundige, halbkreisförmige Kern der Palmette ist als weißblättrige Halbrossette mit einem ebenfalls weißfarbenen, finiten eingestellten Motiv in Sternform konstruiert. Entgegen dem traditionellen Schema dienen die Voluten nicht nur zur Verbindung der beiden vegetabilen Motive, sondern bilden darüber hinaus jeweils zwischen zwei Motiven eine vertikal ausgerichtete byzantinische Pfeilranke aus, deren Pfeilspitze jeweils zur Spitze der Lotosknospe hin ausgerichtet ist.

Die inverse Konstruktion der Lotosknospenform als Aussparung der Grundfläche kann nicht als eine mimetisch getreue Wiedergabe eines antiken Motivs angesehen werden, sondern als

⁵⁰⁵⁶ Vandi lässt die Frage nach dem entsprechenden Vorbild in ihrer Untersuchung offen: Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002, S. 197f. Romano versteht das Kandelabermotiv als Bezug auf frühchristliche Sarkophagdekore und verweist auf den in diesem Kontext üblichen Clipeus, der sich auch im Dekor der Unterkirche in San Clemente im darunterliegenden Panel befindet: Serena Romano, *Die römischen Maler und die Tradition*, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Regensburg 2002, S. 115 Abb. 94, S. 115. Die Einbindung derartiger ornamentaler Motive zeigt deutlich, dass die für die Giotto-Zeit stets beschworene Rückwendung zu antiken Formen bereits wesentlich früher stattgefunden hat und dass sie mit einer – vermutlich durch byzantinische Einflüsse verstärkte – Ausbildung axialsymmetrischer Valenzen sowohl im figural darstellenden als auch im ornamentalen Bereich einhergeht. Darüber hinaus wird an diesen Dekoren auch deutlich, dass es die Ornamentik ist, in welche diese Rückgriffe zuerst stattfinden. Es hat den Anschein, dass erst nach der Festigung dieser Strukturen auch eine Veränderung in der Figurendarstellung eintritt. Zu antiken Reminiscenzen in den Rahmungen und in den dargestellten Architekturen von Giotto-Dekoren siehe vor allem: Hanno-Walter Kruft, *Giotto e l'antico*, in: Mario Salmi (ed.), *Giotto e il suo tempo. Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto 24 settembre – 1 ottobre 1967 (Assisi – Padua – Florenz)*, Rom 1971, S. 169 – 176 Abb. 1-16.

⁵⁰⁵⁷ Siehe die Abbildung bei: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 149 Abb. 74.

eine zeitgenössische Adaptation, da eine inverse Leseweise von vegetabilen ornamentalen Modulen in den Dekoren der griechisch-römischen Antike noch nicht intendiert war. Dies lag an der fehlenden Geometrisierung von flächendeckenden vegetabilen Modulen und der dadurch nicht möglichen Ausbildung von korrekten inversen Formen. Eine derartige Entwicklung beginnt erst in den ravennatischen Dekoren.⁵⁰⁵⁸ Die Wiederaufnahme des Lotos-Palmettenfrieses in der oben beschriebenen Form im Dekor der Unterkirche von San Clemente ist daher eher als ein Rückgriff auf frühchristliche als eine Besinnung auf genuin antike ornamentale Module aufzufassen. Dieser intendierten Kontinuität der ornamental-dekorativen Strukturen folgt in den wenigen erhaltenen freskierten römischen Kirchendekoren in der Zeit nach 1100 zunehmend auch der figural darstellende, erzählende Bereich. Der Wunsch, die Authentizität frühchristlicher Dekore nachzuahmen, führt schließlich im späten 13. Jahrhundert bei der Redekoration von San Paolo fuori le mura, die unter dem Pontifikat von Nikolaus III. (1277-1280) begonnen und nach seinem Tod fortgesetzt wird, zum einen zu einer neuen Einstellung gegenüber der reinen Freskotechnik⁵⁰⁵⁹ und zum anderen zu einem neu erwachten Interesse an den Formen und Strukturen in den Dekoren der frühchristlichen Denkmäler. Beteiligt an dieser Entdeckung sind Pietro Cavallini (1250-1330) und der sogenannte Isaak-Meister, die beide ihre neuen Erkenntnisse in ihren großen dekorativen Aufgaben, denen sie sich in den folgenden Jahren unterziehen, den Fresken in Santa Cecilia in Trastevere und den Dekorationen in der Oberkirche von San Francesco in Assisi, einbeziehen.⁵⁰⁶⁰

8.6. Eine Wiederbesinnung auf frühchristliche Dekorationsformen, kontextuiert mit byzantinischen Stilprinzipien: die stadtrömischen musivischen Apsidendekore des 12. Jahrhunderts

Im Gegensatz zu der Ausbildung der großen romanischen Kirchen nördlich der Alpen bleibt die Architektur der neu im frühen 12. und bis ins 13. Jahrhundert hinein errichteten römischen Kirchenbauten⁵⁰⁶¹ konservativ und den frühchristlichen Bautypen verhaftet.⁵⁰⁶² Auch in den Mosaikdekoren lässt sich bei einzelnen Motiven ein Rückgriff auf frühchristliche Dekore

⁵⁰⁵⁸ Dies gilt sowohl für die musivischen Dekorbereiche als auch für die skulptierten Dekorbereiche der Kapitelle und der Chorschranken.

⁵⁰⁵⁹ Seit dieser Unternehmung wird das Verfahren der *Tagewerke* wieder aufgenommen; zu diesem Vorgang siehe vor allem: Serena Romano, Die römischen Maler und die Tradition, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto, Regensburg 2002, S. 127f.

⁵⁰⁶⁰ Zur Entwicklung der Malerei im frühen Trecento siehe vor allem: Dieter Weidmann, Zur Genese der Trecentomalerei in der Generation zwischen Cimabue und Giotto: das Werk der Maler Salerno di Coppo, Lippo di Benivieni und Guido da Siena und das Assisiproblem, München 1993.

⁵⁰⁶¹ Vorläufer in Bezug auf die Besinnung auf frühchristliche Kirchenarchitekturen und deren Dekore war der 1071 unter Abt Desiderius geweihte Bau der neuen Benediktinerkirche in Monte Cassino.

⁵⁰⁶² Siehe dazu vor allem: Richard Krautheimer, Rom. Schicksal einer Stadt 312-1308, Darmstadt 1996, S. 197.

nachweisen, die jedoch in neu entwickelte dekorative Strukturen eingebettet werden. Dies gilt insbesondere für das frühere der beiden großen Apsidendekore des 12. Jahrhunderts⁵⁰⁶³, das 1118/1119 fertiggestellte Apsisdekor in San Clemente, welches eine Reihe der wichtigsten Elemente aus den Apsisdekoren des 5. Jahrhunderts gleichsam wie in einer Synopsis mit Hilfe eines flächendeckenden Systems aus Akanthusranken zusammenfasst.

8.6.1. Das vermutlich um 1118/1119 fertiggestellte Apsisdekor von San Clemente⁵⁰⁶⁴

Sowohl aufgrund der veränderten Proportionen als auch aufgrund der veränderten Reihenfolge der einzelnen Zonen unterscheidet sich das Apsisdekor in San Clemente von den vorherigen Apsisdekoren. Nicht die Inschrift⁵⁰⁶⁵, die im Dekor von San Clemente zu einem schmalen Band mit nur einer Reihe von Lettern vor dunkelblauem Grund geschrumpft ist, sondern der Lämmerfries vor blaugrünem Grund belegt in diesem Apsisdekor die unterste Zone. Da die beiden untersten Zonen nur eine relativ geringe Höhe besitzen, kann die Hauptzone, die sich aus einem flächendeckenden Akanthussystem⁵⁰⁶⁶ vor Goldgrund mit eingestellten Figuren konstituiert, fast die gesamte Fläche der Apsiskonche belegen. Sieht man von den asymmetrischen Strukturen der unterschiedlichen eingestellten Figuren ab, so ist das Akanthussystem beidseits der vertikalen Mittelachse bilateralsymmetrisch aufgebaut. Die kristallin hart, beinahe gestrüppartig wirkenden grünfarbenen Akanthusranken setzen sich beidseits der vertikalen Mittelachse jeweils aus fünf vertikalen Reihen mit streng kreisförmig, jeweils im gleichen Abstand sich einrollenden Spiralen zusammen. Jede Reihe besteht aus fünf Spiralen, die von unten nach oben kleiner werden. Diese Veränderung der Größenverhältnisse wird als Bewegung von unten nach oben wahrgenommen. Jeweils die unterste Spirale in den beiden innersten vertikalen Reihen, welche auf beiden Seiten die vertikalen Mittelachse flankieren, entwickelt sich aus dem Ansatz einer Akanthusranke, die aus einem Akanthusblattkranz mit buschigen, weit verzweigten Akanthusblättern diagonal aufsteigt. Die Basis dieses Akanthusblattkranzes

⁵⁰⁶³ Siehe dazu auch: Maria Andaloro, Serena Romano, Das Bild in der Apsis, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto, Regensburg 2002, S. 89ff.

⁵⁰⁶⁴ Siehe dazu die Abbildungen bei: Joseph Wilpert, Walter N. Schumacher (ed.), Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. – XIII. Jahrhundert, Freiburg 1976 [1916], Taf. 117-118; Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 264ff. Abb. 154-159 Taf. XXIV; Richard Krautheimer, Rom. Schicksal einer Stadt 312-1308, Darmstadt 1996, S. 204 Abb. 139, S. 206-208 Abb. 141-146.

⁵⁰⁶⁵ Zur Inschrift siehe: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom. Vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 250. Siehe dazu auch Anm. 348.

⁵⁰⁶⁶ Zur Besonderheit dieses vegetabilen Systems siehe auch: Jean-Claude Bonne, De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de S. Clemente, in: Dominique Paris-Poulain (ed.), Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Age (Actes du Colloque international tenu à Saint-Lizier, du 1^{er} au 4 juin 1995), Poitiers 1997, S. 105-118. Bonne hebt die besonderen ästhetischen Modalitäten des Ornamentes hervor, die dazu dienen, die unterschiedlichen Arten der figuralen Darstellungen in diesem Dekor syntaktisch zu unterstützen.

berührt nicht den unteren horizontalen Abschluss dieser Zone, sondern schwebt gleichsam über dieser, wodurch ein Areal für eine Reihe von Tieren frei wird, die antithetisch zur vertikalen Mittelachse angeordnet sind.⁵⁰⁶⁷ Die Mittelgruppe direkt unterhalb des Akanthusblattkranzes wird von zwei antithetischen Hirschen gebildet, die aus den Quellen der vier Paradiesflüsse trinken, welche unterhalb des Akanthusblattkranzes entspringen.

Die beiden Akanthusabgänge aus dem Akanthusblattkranz bilden jedoch nicht nur die unterste Spiralen-Basis für jeweils vier aufsteigende Spiralen der innersten Reihe, sondern jede der beiden untersten Spiralen verzweigt sich zu einer weiteren, dicht über den grünen Streifen hinweglaufenden Spirale, welche die unterste Spirale der zweiten Reihe bildet. Diese wiederum verzweigt sich für die unterste Spirale der dritten Reihe usw. Jede der 50 Spiralen endet alternierend in einer Blüte in den Farben Weiß, Rot und Schwarz oder in einer Flammurne in analogen Farben. Da die parallellaufenden Spiralen sich regelmäßig konzentrisch einrollen, bilden sich zwischen den fünf vertikalen Spiralenreihen rhombenförmige Areale aus, die sich als Reihungen sowohl vertikal als auch horizontal lesen lassen. In den beiden unteren horizontalen Reihen dieser Zwickelflächen, die etwa in der Höhe der Verzweigung aus dem Akanthusblattkranz heraus für die beiden innersten vertikalen Spiralenreihen der beiden Akanthusblattkranzen verlaufen, belegen kleinformatige Figurengruppen die Zwickelflächen.⁵⁰⁶⁸ In den darüberliegenden Zwickel-Reihen sind hingegen einzelne Vögel unterschiedlicher Arten, mitunter bei der Fütterung ihrer Jungen, in die Zwickelflächen eingestellt.⁵⁰⁶⁹

Oberhalb des Akanthusblattkranzes konfiguriert sich die vertikale Mittelachse als blaugrundiges Kreuz mit einer Christusdarstellung. Abgesehen von der Christusfigur, die den zentralen Bereich des Kreuzes abdeckt, belegen zwölf unterschiedlich ausgerichtete weiße Tauben die Fläche der Kreuzhasten.⁵⁰⁷⁰ Zwei Assistenzfiguren, Maria auf der rechten Seite des Erlösers

⁵⁰⁶⁷ Unter dem Akanthusblattkranz ist der Ursprung der vier Paradiesflüsse dargestellt, aus denen zwei antithetisch zueinander ausgerichtete Hirsche trinken. Zu beiden Seiten der Hirsche sind unterschiedliche Vogelarten, auch Wasservogel, dargestellt. Bei den beiden äußeren Vögeln handelt es sich um Pfauen. Aus dem Akanthusblattkranz heraus windet sich eine Schlange, der sich ein weiterer Hirsch nähert. Siehe dazu die Abbildung bei: Gérard-Henry Baudry, *Handbuch der frühchristlichen Ikonographie*. 1. bis 7. Jahrhundert, Freiburg und Basel 2009, S. 107 Abb. 3. Eine derartige Verbindung zwischen einer Schlange und einem Säugetier (Maus) findet sich bereits auf Rankenpilastern der Villa Hadriana. Siehe dazu: Marion Mathea-Förtsch, *Römische Rankenpfeiler und -pilaster: Schmuckstützen mit vegetabilem Dekor, vornehmlich aus Italien und den westlichen Provinzen*, Mainz 1999 Taf. 92,2.

⁵⁰⁶⁸ Auch in die Areale zwischen der untersten Spirale und dem unteren horizontalen Abschluss sind Figuren eingestellt; siehe dazu vor allem die Abbildung von Details bei: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom*. Vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb. 153-157. Unter den dargestellten Figuren befinden sich Heilige, Mönche, aber auch antikisierende Motive wie geflügelte Amoretten, die mit Tieren spielen. Die Figuren handeln völlig ungezwungen, sitzen zwischen oder auf den Ranken oder besteigen diese.

⁵⁰⁶⁹ Die Art der dargestellten Vögel nimmt zum Teil auf das Geschehen am Kreuz Bezug. So flankieren Pelikane, die als Symbol für die Liebe Christi zu den Menschen stehen, die obere Kreuzhaste. Abgesehen von Vögeln sind mitunter auch Gefäße in die Zwickel eingestellt.

⁵⁰⁷⁰ Die acht Tauben auf der vertikalen Haste, fünf unterhalb und drei oberhalb der Querachse, sind übereinander dargestellt, wobei die Ausrichtung der Tauben regelmäßig zwischen einer Ausrichtung nach rechts und einer

und Johannes auf seiner linken Seite, flankieren die vertikale Kreuzhaste. Sie stehen, etwa in Höhe der vierten Taube, auf einem horizontalen Streifen, dessen Farbe von Dunkel- zu Hellgrün und schließlich ins Gelbe hinein wechselt, und werden von einem dornigen Reis umfasst, das seinen Ursprung ebenfalls in dem Akanthusblattkranz hat. Die beiden Reiser, welche die beiden Assistenzfiguren⁵⁰⁷¹ in einem hohen Bogen umschließen, kreuzen hinter dem Kreuz und flankieren in einer schmalen Bogenform den oberen Bereich der vertikalen Kreuzhaste, bevor sie hinter dem oberen horizontalen Abschluss der vertikalen Kreuzhaste verschwinden.

Sowohl die vertikale Kreuzhaste als auch die zehn Blattspiralen, welche die zehn vertikalen Reihen oben abschließen, stoßen an das System eines Velariums, das den zentralen Bereich der Apsiskonche unterhalb des Gewölbescheitelpunktes besetzt. Das Velarium besteht aus fünf Zonen, die jeweils in neun Segmente unterteilt sind. In der obersten hellgrundigen Zone (1) hängt, umgeben von einem Kranz aus goldfarbenen Blättern, ein goldfarbenedes Kreuz an einer Kette. Daran schließt sich eine schmale, hellgelbfarbene Zone (2) mit einem Fries an, der aus einer Reihung von hochovalen, blattähnlichen Formen in einem braunen Farbton besteht. Als ob es sich um gespannten Stoff handelte, werden die Enden der Segmente mit der folgenden weißgrundigen Zone (3) so verbunden, dass zwischen den Enden ausgesparte Bogenformen entstehen, die einen dunkelbraunen Grund sichtbar werden lassen. Der zentrale Bereich der dritten Zone ist mit einem horizontal laufenden Zinnenmäander bedeckt, in dessen einzelne Zinnen jeweils noch ein Rechteck⁵⁰⁷² eingestellt ist. Auch in dieser Zone werden die Endpunkte der Segmente wieder bogenförmig auf die nach unten folgende goldgrundige Zone (4) gespannt, die mit einem rotfarbenen girlandenähnlichen Fries bedeckt ist. Die einzelnen Elemente dieses Frieses setzen sich aus bilateralsymmetrischen Elementen zusammen, die sich jeweils aus drei Blättern, zwei zur Seite gebreiteten und einem zentralen, vertikal ausgerichteten Blatt konstituieren. Die symmetrischen Valenzen dieser Blattkombinationen sorgen dafür, dass sich innerhalb dieses Frieses eine horizontale Symmetrieachse ausbildet. Da die Elemente der Blattkombinationen von beiden Seiten zur Mitte hin laufen, verhält sich der Fries insgesamt darüber hinaus bilateralsymmetrisch zur vertikalen Mittelachse des Apsisdekors. Auch diese Zone (4) besitzt wieder bogenförmige Ränder, deren Eckpunkte jedoch jeweils auf einem vierteiligen

Ausrichtung nach links wechselt. Die oberste Taube der vertikalen Haste ist nach rechts ausgerichtet. Die vier Tauben auf der horizontalen Haste, zwei auf der linken und zwei auf der rechten Seite, sind antithetisch zueinander ausgerichtet dargestellt und lenken dadurch den Blick des Betrachters auf das Zentrum des Kreuzes mit dem nimbierten Kopf des Erlösers.

⁵⁰⁷¹ Die Höhe der Figuren entspricht der Höhe von zwei kleineren Spiralen oder der anderthalbfachen Höhe der größeren Spiralen. Die kleineren Figuren entsprechen der Höhe einer invers ausgesparten Raute bzw. der ausgesparten Innenfläche einer Spiralranke, sodass von einer strukturellen Kompatibilität zwischen Ornament und Figur gesprochen werden kann.

⁵⁰⁷² Jedes dieser Rechtecke ist noch mit einer weiteren Rahmung versehen.

vegetabilen Kandelaber aufliegen, um das gesamte Spatium der untersten Zone (5) des Velariums, welche zugleich die breiteste Zone ist, zu überbrücken. Da diese Zone (5) einen blauen Grund besitzt, werden die Öffnungen zwischen den Kandelabern vom Betrachter als Ausblicke in den Himmel wahrgenommen. Dass es sich um einen Ausblick in den Himmel handelt, wird insbesondere in den drei zentralen Segmenten durch die Darstellung eines Wolkenteppichs in den Farben Weiß, Rot und Grün verifiziert. Dieser Wolkenteppich flankiert die Hand, die einen Kranz mit unterschiedlichen Blüten und Blättern⁵⁰⁷³ hält. In den sechs seitlichen Segmenten alternieren goldgrundige mandelförmige Formen, in denen jeweils ein vegetabiler Vierpass eingestellt ist, mit einer ornamental konstruierten Blüte über zwei Voluten. Auf der im Profil dargestellten Blüte steht jeweils das nimbierte Lamm Gottes.⁵⁰⁷⁴

Das komplexe, farbenfrohe Apsisdekor in San Clemente zitiert eine Reihe von Motiven und ornamentalen Strukturen aus den frühchristlichen römischen sowie aus den frühbyzantinischen ravennatischen Dekoren. Dies macht sich bereits in der Farbgestaltung des Akanthusblattsystems bemerkbar, welches in changierenden grün-, gelb- und blaufarbenen Tönen gehalten ist. Eine derartige Farbgestaltung wies zuletzt das Dekor in San Vitale in Ravenna auf. Doch der aufgrund der Farbkombination erzielte naturalistische Eindruck des vegetabilen Systems wird im Apsisdekor von San Clemente etwas durch die rosafarbenen Fransen reduziert, die an den Enden einiger Akanthusblätter sitzen. Eine motivische Rezeption stellen die beiden trinkenden Hirsche unterhalb des Akanthusblattkranzes dar, welche die Darstellung der beiden in ein Rankensystem eingebetteten antithetischen Hirsche, die zwei Lünetten im sogenannten Grabmal der Galla Placidia schmücken, wieder aufnehmen. Im Gegensatz zu den großformatigen Hirschen im Dekor des sogenannten Grabmals der Galla Placidia, in denen die Hirsche direkt in ein kleinteiliges Rankensystem eingebunden sind, bleiben die kleinformatigeren Hirsche im Dekor von San Clemente unterhalb der Zone der Spiralranke innerhalb einer Frieszone mit Figurendarstellungen ohne eine ornamentale Einbindung.

Das vegetabile Rankensystem selbst unterscheidet sich formal und strukturell aufgrund einer weitgehenden Geometrisierung der Spiralranken von den ravennatischen Rankensystemen. Im Gegensatz zu den Ranken im Dekor von San Vitale, in denen der Spiralring hinter der fedrigen

⁵⁰⁷³ Nach Wilpert handelt es sich um einen Jahreszeitenkranz, der Blüten und Blätter aus den vier unterschiedlichen Jahreszeiten erhält: Joseph Wilpert, Walter N. Schumacher (ed.), *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. – XIII. Jahrhundert*, Freiburg 1976 [1916], S. 337.

⁵⁰⁷⁴ Am Triumphbogen oberhalb der Apsis ist direkt oberhalb des Gewölbescheitelpunktes eine Christusprotome in ein Medaillon eingestellt, dessen Fläche – abgesehen von einer schmalen dunkelblauen, mit einer Reihe von zehn hellgelbfarbenen Sternen bedeckten Scheibe – mit kräftiger mittelblauer Farbe bedeckt ist; siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom. Vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967, Taf. XV.

Gestaltung der einzelnen Akanthusranken stark zurücktritt, dominiert im Apsisdekor von San Clemente der geometrische Charakter der Spirallinien, die sich in gleichmäßigen Abständen voneinander konzentrisch einrollen, und dadurch tritt der vegetabile Aspekt, der im Motiv des Akanthusblattkranzes noch vorhanden ist, gegenüber der geometrischen Struktur zurück. Desgleichen ist die Regelmäßigkeit der Einrollungen die Ursache dafür, dass sich im Rankensystem im Apsisdekor von San Clemente auch zwischen den einzelnen Spiralfiguren zahlreiche Kompartimente ausbilden können, die ebenfalls jeweils eine geometrische Form, die Raute, einnehmen. Diese invers zum eigentlichen Ornament sich konfigurierenden Areale schließen sich zu einer teppichartigen flächendeckenden dekorativen Struktur zusammen und bieten so den zahlreichen darin eingestellten anthropomorphen und zoomorphen Figuren eine sie umschließende Fläche. Streng genommen fallen diese Figuren jedoch nicht unter das Phänomen der *peopled scrolls*, einem dekorativen Verfahren, in dem anthropomorphe und zoomorphe Figuren in einen Rankenbogen eingeschlossen werden, da die Figuren nicht von den Ranken umschlossen werden, sondern lediglich in die Zwickel zwischen die einzelnen Spiralranken eingestellt sind. Diese Art der Verbindung von Figuren und Flächen, die sich invers zwischen geometrisierten Rankensystemen ausbilden, stellt eine mittelalterliche Modifizierung der antiken Rankensysteme dar und setzt die Kenntnis sowohl von flächendeckenden vegetabilen Systemen wie der Arabeske als auch von flächendeckenden geometrischen Formen voraus. Getrennt lassen sich beide Systeme bereits in den frühchristlichen Dekoren nachweisen, als Kombination hingegen finden sie sich in dem früheren Zeitraum lediglich in islamischen Dekoren. Die demonstrierte Fähigkeit zur Wahrnehmung der Inversion von dekorativen Strukturen und die dadurch entstandene Möglichkeit, auch die invers entstandenen Flächen für Dekorationen zu nutzen, erinnern an die Struktur des Lotos-Palmetten-Frieses in der Unterkirche von San Clemente. Doch die Anwendung der Inversion im Dekor der Unterkirche unterscheidet sich von den inversiven Flächen des Akanthusrankensystems im Apsisdekor in San Clemente durch die in letzterem konsequent durchgeführte dekorative Nutzung.

Im Gegensatz zur vollständigen Inversion – dabei handelt es sich um ein dekoratives, insbesondere im islamisch-orientalischen Bereich geübtes Verfahren, welches insbesondere für das Dekor von Textilien eingesetzt wird –, die nur dann entstehen kann, wenn das eingesetzte Motiv formal dem inversen Motiv analog ist, wird die inverse Musterstruktur im Apsisdekor von San Clemente lediglich dazu genutzt, um Figurendarstellungen in die mit Hilfe der Inversion ausgewiesenen Areale einzustellen. Dieses Vorgehen zeigt zum einen die Kenntnis inversiver flächendeckender ornamentaler Systeme und zum anderen eine bewusste Abwandlung dieser

Systeme mit der Präferenz von Figurendarstellungen gegenüber analogen flächendeckenden rein ornamentalen Systemen, wie man sie im islamischen Kulturkreis bevorzugt.⁵⁰⁷⁵

Abgesehen von strukturellen Aufgaben zeichnet sich das Rankensystem im Apsisdekor von San Clemente im Vergleich zu den ravennatischen Dekoren auch durch einen eindeutigeren symbolischen Charakter aus. So steht der Akanthusblattkranz, vor dem sich eine Schlange windet⁵⁰⁷⁶, zum einen für das Paradies und dient zum anderen als Darstellung des lebensspendenden Grundes, aus dem heraus das Holz gewachsen ist, aus dem das Kreuz gefertigt wurde.⁵⁰⁷⁷ Auch das hinter dem Kreuz sich verschränkende dornige Rankensystem verweist auf den lebendigen Charakter des Kreuzes und dient mit weiteren 50 Spiralen, welche das Himmelsgewölbe stützen, gleichzeitig als Chiffre für die *natura naturata*, die von Gott geschaffene Welt. Vertieft man diesen Vergleich, so lässt sich die geordnete Form der Welt als Analogon zu den streng geometrischen Formen der vegetabilen Spiralen verstehen. Stellen die Spiralen die Verbindung zwischen der geschaffenen Natur, d. h. der Schöpfung und ihrem Schöpfer her, dessen Hand in dem Wolkenteppich erscheint, wird die göttliche Verbindung zwischen Christus und Gottvater dem Betrachter mit Hilfe des blaufarbenen Kreuzes demonstriert, das gleichsam nahtlos von dem Akanthusblattkranz, auf dem es steht, in den Bereich des Himmels mit der kranzhaltenden Hand und dem flankierenden Wolkenteppich übergeht.

Was für eine wichtige Rolle die lokalrömische Tradition der Apsidendekore spielt, lässt sich eindrucksvoll an dem Motiv des polychromen Wolkenteppichs ablesen, das seit dem Dekor in *SS. Cosma e Damiano* zur stadtrömischen Tradition der Apsidendekore geworden ist. Trotz des geringen Areals, welches im Apsidendekor von San Clemente dem Ausblick in den Himmel zugebilligt wurde, hat man auf das Motiv des Wolkenteppichs, nicht verzichten wollen und es in die drei zentralen Segmente der untersten Zone (5) eingefügt.

Auch für das Motiv des Kreuzes in Verbindung mit dem Akanthusrankensystem wird in den Beschreibungen zu diesem Dekor auf ein wichtiges stadtrömisches Vorbild, und zwar auf das im 5. Jahrhundert entstandene Apsisdekor in der Eingangshalle des Baptisteriums, verwiesen⁵⁰⁷⁸; doch bei einer derartigen Betonung der Ähnlichkeit lässt man außer Acht, dass sich

⁵⁰⁷⁵ Zu der Bevorzugung inversiver Muster in islamischen Dekoren siehe vor allem: Eva Baer, *Islamic Ornament*, Edinburgh 1998, S. 79ff.

⁵⁰⁷⁶ Siehe dazu insbesondere die Abbildung dieses Details bei: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom. Vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967, Abb. 152.

⁵⁰⁷⁷ Andaloro vermutet, dass hinter dem Apsisosaik eine Reliquie mit einem Splitter aus dem Kreuz Christi eingelassen war, die bei den Restaurierungen im 16. und im 18. Jahrhundert verloren ging: Maria Andaloro, Serena Romano, *Das Bild in der Apsis*, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Regensburg 2002, S. 92.

⁵⁰⁷⁸ Siehe die Abbildung bei: Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004, S. 46 Abb. 16.

einige strukturelle Komponenten grundlegend verändert haben. So sind an die Stelle der unregelmäßigen Spiraleinrollungen geometrische Spiraleinrollungen getreten, welche das Rankensystem beidseitig der vertikalen Mittelachse zu einem bilateralsymmetrischen System werden lassen. Zwar findet sich die Mandelform der Schilde, welche übereinandergestellt die vertikale Mittelachse im Apsisdekor der Eingangshalle des Baptisteriums belegen, auch im Dekor von San Clemente, jedoch an wesentlich weniger exponierter Position, in den seitlichen Segmenten der untersten Zone (5) des Velariums. An die Stelle dieser übereinander gestellten Schilde ist nun das blaugrundige Kreuz gerückt, welches zum einen in der Vertikale die unterschiedlichen Zonen dieses Dekors miteinander verbindet. Darüber hinaus entwickeln sich jedoch aufgrund der Einbindung des Kreuzes gleichsam von der Oberfläche in die Tiefe hinein unterschiedliche Dekorebenen, deren vorderste durch den Crucifixus gegeben ist. Dahinter folgen der Akanthusblattkranz und der blaue Grund des Kreuzes. Dadurch dass die beiden flankierenden Assistenzfiguren, Maria und Johannes, auf einem Streifen stehen, der in der Mitte durch die vertikale Kreuzhaste verdeckt wird, entsteht eine dritte Ebene, in der sich die eingestellten Figuren ebenso wie das sie umgebende Rankensystem befinden. Tiefer als diese Ebene scheint die Ebene des Wolkenteppichs gelegt worden zu sein, der hinter der Hand Gottes in der Wahrnehmung des Betrachters zurücktritt. Die Aufzählung der vier Schichten macht deutlich, dass sich trotz der relativ flach gezeichneten Figuren und Rankensysteme ein gestaffeltes System von Ebenen und damit ein beginnendes Raumverständnis bemerkbar macht, von dem im Apsisdekor der Eingangshalle im Lateranbaptisterium noch nichts zu spüren war.⁵⁰⁷⁹ Ein ähnliches Phänomen von unterschiedlichen Ebenen entsteht auch beim Betrachten der einzelnen Spiralaranken und ihrer figural darstellenden Enden vor dem wie eine Hintergrundfolie wirkenden blauen Band, welches den Akanthusranken vollständig unterlegt ist.⁵⁰⁸⁰ Auch hinsichtlich ihrer Kontextuierung unterscheiden sich beide Dekore grundsätzlich. So sind im Apsisdekor der Eingangshalle zum Lateranbaptisterium die Kreuze lediglich vor das Rankensystem gelegt worden, ohne mit den Ranken eine direkte Verbindung einzugehen und ohne dass zwischen den beiden Formen für den Betrachter ein direkter Bezug sichtbar wird. Im Apsisdekor in San Clemente hingegen ist das Kreuz direkt in das Akanthusrankensystem eingebunden und Kreuz und vegetables Rankensystem stehen in einer bestimmten größenmäßigen Relation zueinander. Eine derartige Beziehung lässt sich im Dekor des Lateranbaptisteriums nicht nachweisen. Auch was die zahlreichen symbolischen Bedeutungen der

⁵⁰⁷⁹ Dafür fehlt im Apsisdekor von San Clemente die diagonal gleitsymmetrische Valenz, den die Reihung der Kreuze im Apsisdekor der Eingangshalle des Lateranbaptisteriums besitzt.

⁵⁰⁸⁰ Siehe dazu die Abbildung bei: Joachim Poeschke, *Mosaiken in Italien 300-1300*, München 2009, S. 214 Taf. 85.

Akanthusranken in Beziehung zum Kreuz betrifft, die bereits angesprochen wurden, lässt sich im Dekor des Lateranbaptisteriums, in dem die Akanthusranken lediglich ein passendes *decorum* für die juwelenbesetzten Kreuze darstellen, kein Analogon feststellen. Daher sollte in den Beschreibungen des Apsisdekors in San Clemente nicht nur auf die jeweiligen Vorlagen verwiesen werden⁵⁰⁸¹, sondern auch, insbesondere was die Einbindung des Kreuzmotivs betrifft, die eigenständige Weiterentwicklung einer frühchristlichen Motivkombination als strukturelle Leistung des frühen 12. Jahrhunderts zur Kenntnis genommen werden.

Abgesehen von der Kombination von Kreuz und Akanthusranken hat das Apsidekor in der Eingangshalle des Baptisteriums noch für weitere Motive als Vorlage für das Apsisdekor in San Clemente gedient. So kann das Motiv des Velariums – allerdings im Lateranbaptisterium mit einem Segment mehr – als Ausgangspunkt für das opulent auf fünf Zonen erweiterte Velarium im Apsisdekor in San Clemente gedient haben. Auch die bogenförmigen Befestigungen sowie die Figuren, die in diese Bogenformen eingestellt werden, finden sich schon in der Vorlage. Im Vergleich mit dem Velarium des Lateranbaptisteriums zeichnet sich jedoch das Velarium in San Clemente zum einen durch eine polychromere Gestaltung und zum anderen durch eine größere Variationsbreite in Bezug auf die eingestellten Motive aus. Einen qualitativen Sprung im Vergleich zur Vorlage stellt jedoch die Öffnung des Velariums vor blauem Grund dar, die dadurch ikonographisch als Öffnung in den Himmel gelesen werden kann, zumal auch der Wolkenteppich mit der Hand Gottes in dieses Areal integriert wird. Im Apsisdekor der Eingangshalle des Baptisteriums ist hingegen die gesamte Fläche der Apsiskonche blaugrundig gehalten, und dadurch erhält der blaugrundige Bereich unterhalb des Velariums keine darstellende Bedeutung.

Als eine Wiederbelebung antiker Motive werden häufig in den Beschreibungen zu diesem Dekor auch die Amoretten hervorgehoben, die in einige Flächen, zwischen die Areale mit den Heiligenfiguren, eingestellt sind.⁵⁰⁸² Doch auch die Amoretten waren bereits in einigen frühchristlichen Dekoren vorhanden, wie u. a. ein Fragment des alten Apsismosaiks in Santa Maria Maggiore zeigt, das Torriti 1294 wieder verwendete.⁵⁰⁸³ Darüber hinaus wird zwar das Motiv übernommen, doch die Amoretten im Apsisdekor von San Clemente sind wesentlich weniger

⁵⁰⁸¹ Anders hingegen Krautheimer, der darauf verweist, dass hochmittelalterliche Adaptationen vorgenommen wurden: Richard Krautheimer, *Rom. Schicksal einer Stadt 312-1308*, Darmstadt 1996, S. 205.

⁵⁰⁸² Siehe dazu insbesondere die Abbildung bei: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967, S. 264ff. Abb 156; siehe dazu auch: Richard Krautheimer, *Rom. Schicksal einer Stadt 312-1308*, Darmstadt 1996, S. 206-208 Abb. 141-146.

⁵⁰⁸³ Siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967, S. 264ff. Abb. 65.

antikisierend dargestellt als die Amoretten im Dekor von Santa Maria Maggiore, stellen also eher eine zeitgenössische Adaption dar als eine bewusste antikisierende Reminiszenz.

Nicht nur eine Rückbesinnung auf die Girlanden frühchristlicher Dekore, sondern eine Weiterentwicklung durch die Einbindung zoomorpher Motive findet sich im abwechslungsreich gestalteten polychromen Girlandendekor, welches die Laibung des Apsisbogens schmückt. Sowohl die beiden Gefäße, aus denen heraus sich die Girlanden entwickeln, als auch die zahlreichen unterschiedlich gestalteten Blüten sind nicht nur in die Fläche gelegt, sondern besitzen zum Teil auch dreidimensionale und damit naturalistische Qualitäten. Auch die Diamantbordüre, die sich außen an das Girlandenband anschließt, zeigt in den einzelnen Motiven ein Changieren zwischen Blau und Grün, und fördert daher aufgrund dieser Farbwechsels im Auge des Betrachters eine dreidimensionale Wahrnehmung dieser Motive.

Die motivische Vielfalt hat – ebenso wie die unterschiedlichen eingesetzten Stilmittel – in den Untersuchungen zu den stadtrömischen Dekoren zu Schwierigkeiten in Bezug auf die stilistische Einordnung des Dekors geführt. So bespricht Demus in seiner Abhandlung zur romanischen Wandmalerei zwar das Dekor in der Unterkirche von San Clemente, schweigt sich jedoch über das Mosaikdekor in der Oberkirche aus. De Rossi⁵⁰⁸⁴, Wilpert und Oakeshott hingegen gehen davon aus, dass das Apsisdekor in San Clemente sowohl in Bezug auf die eingesetzten Motive als auch in Bezug auf die zugrunde liegende Struktur auf das ursprüngliche Apsismosaik des frühchristlichen Baus zurückgeht. Lediglich den Darstellungen der Figuren billigen sie eine zeitgenössische Umsetzung zu. Die Analyse hat jedoch gezeigt, dass die Qualitäten dieses Dekors – trotz motivischer Reminiszenzen – gerade in einer konsequenten Veränderung frühchristlicher dekorativer Strukturen liegen. Möchte man daher das Apsisdekor in San Clemente unbedingt unter eine Stilphase einordnen, so sollte dies unter dem Begriff der Gotik erfolgen. Unabhängig von sämtlichen Klassizismen, Antikisierungen etc. zeigt das Dekor von San Clemente etwas grundsätzlich Neues, die Fähigkeit, ein äußerst heterogenes motivisches Repertoire in ein stringentes, jedoch nicht architektonisches, sondern vegetables System *more geometrico* einzubringen und dadurch dem Betrachter ein eindeutig gegliedertes, hierarchisch geordnetes visuelles Modell zu präsentieren, das in Bezug auf die Komplexität der strukturellen Systematik durchaus den philosophischen Systemen der Scholastik gleichgestellt werden kann.⁵⁰⁸⁵

⁵⁰⁸⁴ Giovanni Battista de Rossi, *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV: Tavole cromo-litografiche con cenni storici e critici*, Roma 1872-1899.

⁵⁰⁸⁵ Als strukturelle Parallele könnte man z.B. das Tympanon- und Archivoltendekor an der 1120 entstandenen Westfassade von Chartres heranziehen. Auch dort lassen sich inhärente Gesetzmäßigkeiten nachweisen, die nicht als eine mechanische Anhäufung, sondern als ein *strukturelles Ganzes* aufzufassen sind. Zu dieser Definition der

8.6.2. Das Apsisdekor in Santa Maria in Trastevere (1140)⁵⁰⁸⁶

Im Anschluss an das Apsisdekor in San Clemente soll noch ein weiteres Apsisdekor des 12. Jahrhunderts, das Apsisdekor in Santa Maria in Trastevere betrachtet werden, welches nur wenig später als das Dekor in San Clemente entstanden ist, jedoch in weiten Teilen des Dekors einer anderen stilistischen Ausrichtung folgt. Wie bei der Basilika von San Clemente handelt es sich auch bei der Kirche Santa Maria in Trastevere um einen basilikalischen Neubau des 12. Jahrhunderts, der 1143 unter Innozenz II. (1130-1143) abgeschlossen wurde.⁵⁰⁸⁷ In Bezug auf die Ausmaße der Anlage, die mehr als ein Drittel größer ist als die Anlage von San Clemente, setzt man die Tradition der frühchristlichen monumentalen Langbauten fort. Traditionell ist auch die Zusammensetzung der Zonen mit einem blaugrundigen Lämmerfries, einer blaugrundigen Inschriften-Zone sowie der goldgrundigen Hauptzone. Ungewohnt für stadtrömische Apsidendekore ist hingegen das Motiv der thronenden, auf der linken Seite von drei und auf der rechten Seite von vier Heiligenfiguren flankierten Gruppe Christi und Mariae im Zentrum des Apsisdekors.⁵⁰⁸⁸

Formal kann das Thema dieses Apsisdekors entweder als eine Vermischung unterschiedlicher traditioneller Bildtypen oder als Konzeption eines neuen Bildtypus aufgefasst werden. Geht man von Ersterem aus, so variiert die zentrale thronende zweifigurige Gruppe formal den dreifigurigen byzantinischen Deesis-Typus, der allerdings mit dem thronenden Christus lediglich eine zentrale Sitzfigur besitzt.⁵⁰⁸⁹ Eingebettet wird die zweifigurige Gruppe in den üblichen frühchristlichen Typus der römischen Apsidendekore, der sich häufig aus der stehenden zentralen Christusfigur sowie flankierenden Heiligen und der kirchlichen – meist handelt es sich dabei um die päpstliche – Stifterfigur zusammensetzt. Doch hat die Besetzung des Zentrums mit zwei Figuren eine Schwächung der vertikalen Symmetrieachse zur Folge, der man insofern Rechnung trägt, als man auf der vom Betrachter aus gesehen rechten Seite vier Assistenzfiguren einstellt, auf der linken Seite hingegen nur drei und dadurch auch Maria zu den Assistenzfiguren auf der linken Seite zählt. Um diese Absicht zu verschleiern, sind sämtliche Figuren so breit

Struktur siehe vor allem Jacobsen: Roman Jacobsen, Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, Stuttgart 1979, S. 10.

⁵⁰⁸⁶ Siehe dazu vor allem: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 264ff. Abb. 163-175 Taf. XXV-XXVI; siehe dazu auch die Abbildung bei: Maria Andaloro, Serena Romano, Das Bild in der Apsis, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto, Regensburg 2002, S. 90f. Abb. 69.

⁵⁰⁸⁷ Richard Krautheimer, Rom. Schicksal einer Stadt 312-1308, Darmstadt 1996, S. 183.

⁵⁰⁸⁸ Abgesehen von Sankt Peter, der auf der linken Seite von Christus steht, sind dargestellt: Papst Calixtus, Papst Cornelius, Papst Julius und Calepodius der Presbyter sowie Papst Innozenz II.

⁵⁰⁸⁹ Möglich wäre das Vorbild der Deesis-Gruppe im Narthex der Kirche von Grottaferrata; siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb. 243.

angelegt, dass sich ihre Gewänder wie ein breites Band vom linken bis zum rechten Apsisrand hin ziehen.⁵⁰⁹⁰

Inhaltlich demonstriert die Gruppe einen neuen Aspekt der Gottesmutter⁵⁰⁹¹, denn Christus und die gekrönte Maria werden als Paar dargestellt, d. h. Maria wird zur Braut Gottes, die an seiner rechten Seite sitzt. In dieser Funktion, die sich aus einer Interpretation des hohen Liedes⁵⁰⁹² sowie aus Psalm 45 entwickelt hat, erfüllt sie ähnliche Merkmale wie die allegorische Figur der Ecclesia, mit der sie insbesondere durch die Schriften des Heiligen Bernhard von Clairveau (1090-1153) zunehmend gleichgesetzt wird.⁵⁰⁹³ Die fortschrittliche Ikonographie des bereits 1140 fertiggestellten Apsisdekors in Santa Maria Trastevere macht deutlich, dass man auch in Rom mit den zeitgenössischen theologischen Ideen in Bezug auf den Marienkult nicht nur vertraut, sondern auch einverstanden war.

Die Gruppe ist isokephal aufgebaut, und abgesehen vom Kopf der Christusfigur liegen sämtliche Köpfe auf einer Höhe. Auch in Bezug auf die Breite unterscheiden sich die einzelnen, recht gedrungen wirkenden und dicht nebeneinander stehenden bzw. sitzenden Figuren nur wenig. Abgesehen vom dem Gewand des Petrus auf der linken Seite von Christus, der ein unverziertes, in einem antikisierenden weißgrauen Farbton gehaltenes Gewand trägt, sind die Kaseln der Assistenzfiguren in kräftigen Braun-, Blau- und Grautönen gehalten. Die Säume ihrer Gewänder sind mit breiten, in Quadratformen aneinandergesetzten, formal und farblich unterschiedlichen Ornamentbordüren bedeckt, die ohne Rücksicht auf den Fall der Gewänder zum Boden hin ausgerichtet sind. Filigranere Bänder mit goldfarbenen Rautenmustern auf weißem Grund bedecken die Gabelkreuze ihrer Kaseln.⁵⁰⁹⁴

Im Gegensatz zu den Assistenzfiguren, die sich aufgrund der dunklen Farben ihrer Gewänder deutlich vom Goldgrund abheben, sind die beiden Hauptfiguren, welche beide goldfarbene Gewänder tragen, gleichsam in den Goldgrund eingebettet. Nur ein schmaler, bei Maria rotfarbener, bei Christus blaufarbener Kontur trennt ihre Nimben vom Grund. Trotz des analogen Phänomens der Einbettung unterscheiden sich die Darstellungsformen der Kleider der beiden

⁵⁰⁹⁰ Eine analoge Gruppe, allerdings mit gestaffelten flankierenden Gruppen, wählt 25 Jahre später Cimabue im Apsisdekor der Oberkirche in Assisi; siehe dazu die Abbildung bei: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, Taf. 1-9.

⁵⁰⁹¹ Ein marianisches Thema enthielt auch das frühchristliche Apsismosaik in Santa Maria Maggiore; siehe dazu auch: Maria Andaloro, Serena Romano, Das Bild in der Apsis, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto, Regensburg 2002, S. 92.

⁵⁰⁹² Auch die von Christus und Maria gehaltene Schriftrolle zitiert Passagen aus dem hohen Lied; siehe dazu auch: Maria Andaloro, Serena Romano, Das Bild in der Apsis, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto, Regensburg 2002, S. 207 Anm. 69.

⁵⁰⁹³ Siehe dazu die Darstellung bei: Maria Andaloro, Serena Romano, Das Bild in der Apsis, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto, Regensburg 2002, S. 93.

⁵⁰⁹⁴ Die Zentren der Rauten sind mit einem goldfarbenen Punkt gekennzeichnet. An die Stelle der Rauten kann – gleichsam als inverses Motiv – einer Reihung von goldfarbenen Vierpässen treten.

Figuren stark voneinander. Im Gegensatz zum Mantel der Christusfigur, der lediglich durch die Zeichnung der drapierten Falten hervorgehoben wird und damit – abgesehen von der Farbe – ebenso antikisch wirkt wie das Gewand Petri, ist der Mantel Mariens vollständig mit Mustern⁵⁰⁹⁵ bedeckt, die – abgesehen von einem dünnen schwarzen Kontur – fast nahtlos in die Musterungen von Kissen und Thron übergehen. Insbesondere ihre Kleidung ist – von wenigen Falten in ihrem Schoß abgesehen – fast vollständig in ornamentale Kompartimente aufgelöst, die häufig aus Kreisen und Halbkreisen bestehen, mithin einen kurvilinearen Kontur besitzen. Auch die sichtbaren Rahmenformen des Thrones sind vollständig mit Mustern bedeckt, wobei das äußerste Band mit einer Diamantbordüre verziert ist, analog der Bordüre, welche das gesamte Apsisdekor rahmt. Die mehrfach vorhandenen ornamentalen Korrespondenzen wirken als Gegengewicht gegenüber der Vereinzelung durch die kleinteiligen Muster und bringen das Auge des Betrachters dazu, das Dekor trotz der zahlreichen kleinteiligen Details als eine einheitliche Dekorstruktur wahrzunehmen.⁵⁰⁹⁶

Zwar unterscheidet sich dieses Dekor auf der formalen Ebene sowohl in Bezug auf die großen Farbflächen in den Gewändern der Assistenzfiguren als auch in Bezug auf die kleinteiligen Muster in den Gewändern der beiden Hauptfiguren vom Apsisdekor in San Clemente, doch in Bezug auf die Gestaltung des Velariums lassen sich einige Gemeinsamkeiten feststellen.⁵⁰⁹⁷ Auch in diesem Dekor ist es ein fünfzoniger Aufbau mit neun Segmenten, wobei die blaugrundige Öffnung zum Himmel – ebenfalls mit Wolkenteppich und einer Hand, die einen Kranz hält – jedoch bereits in der vierten Zone vorgenommen wird. In der fünften Zone wird der Charakter der Öffnung sofort wieder zurückgenommen und durch eine Bordüre in Rautenform ersetzt.

Analog zu den Figuren, die überwiegend auf eine sie einende Fläche beschränkt sind und sich dadurch von dem Konzept der unterschiedlichen Ebenen im Apsisdekor in San Clemente deutlich unterscheiden, sind auch die Blüten und Früchte der Girlande, die in warmen rostbraunen und goldenen Farbtönen, ähnlich den Farben der Gewänder der Assistenzfiguren, gehalten sind, eher flächig gestaltet und erwecken nicht die Illusion von dreidimensionalen Objekten. Im Gegensatz zum Apsisdekor in San Clemente, in dem die Girlande lediglich in Abschnitte mit unterschiedlichen vegetabilen Formen unterteilt ist, trennen im Apsisdekor von Santa Maria in Trastevere vier blaugrundige Medaillons die einzelnen Abschnitte voneinander.

⁵⁰⁹⁵ Die Muster geben eine Verzierung des Gewandes mit Edelsteinen und Brokatfäden an.

⁵⁰⁹⁶ Ähnliche ornamentale Korrespondenzen entstehen auch zwischen den Rautenmustern auf den Gabelkreuzen der Figuren und dem Rautenmuster, welches das Velarium zur großfigurigen Szene hin abschließt.

⁵⁰⁹⁷ Diese Gemeinsamkeiten gelten auch für das Apsisdekor in San Francesca Romana, das ansonsten aufgrund der Einstellung der Figuren in Arkaden eine andere Struktur im Aufbau zeigt; siehe dazu die Abbildungen bei: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967, Abb. 174, 178-180.

Die weißfarbenen Tauben, die in die vier blaugrundigen Medaillons eingelassen sind, erinnern an die Tauben, welche die Fläche des Kreuzes im Apsisdekor von San Clemente belegen. Trotz mancher motivischer Gemeinsamkeiten in Bezug auf die Gestaltung des Velariums weisen die zahlreichen farbigen Korrespondenzen sowie die Ausgewogenheit der weich abgestuften Farbtöne, die aufgrund der zahlreichen Brauntöne schon beinahe die venezianische Malerei des Cinquecento zu antizipieren scheinen, ebenso wie die Dissoziierung der Figuren in gemusterte Kompartimente im Apsisdekor von Santa Maria in Trastevere auf eine östlich-byzantinisch orientierte Werkstatt hin⁵⁰⁹⁸, die sich deutlich von der farblich wesentlich weniger integrativen Polychromie im Apsisdekor in San Clemente absetzt, das eher einer traditionell stadtrömischen Werkstatt zuzuschreiben ist. Aufgrund der integrativen – und dadurch auch innovativen – Farbgestaltung bleibt das Dekor in Santa Maria Trastevere der Fläche verhaftet und lässt keinerlei Schichtung der einzelnen Dekorelemente in unterschiedlichen Ebenen erkennen, wie sie im Apsisdekor in San Clemente nachgewiesen werden konnten. Abgesehen von der integrativen Farbgestaltung liegt die Innovation dieses Dekors in einer Variante der zentralen Figurendarstellung und einer dadurch notwendig gewordenen veränderten Anzahl und Gestaltung der Asistenzfiguren.

8.7. Der Beginn einer Synthese zwischen geometrischen und naturalistischen vegetabilen Formen und die dadurch erleichterte Erweiterung der zentralen Figurengruppe: die römischen Kirchendekore am Übergang vom Duecento zum Trecento

Der stärkere byzantinische Einfluss, der im Apsisdekor von Santa Maria in Trastevere zum Ausdruck kommt, setzt sich zunächst in den umfangreichen Apsisdekoren, die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstehen, fort.⁵⁰⁹⁹ Dabei handelt es sich jedoch nicht um Dekore von Neubauten, sondern um Neudekorationen, die aufgrund von Umbauarbeiten in Alt-Sankt-Peter und in San Paolo fuori le mura notwendig wurden. Für diese Arbeiten erbat Papst Honorius III. (1216-1227) von Venedig die Sendung geschulter Handwerker, die ihrerseits ihre

⁵⁰⁹⁸ Oakeshott sieht in diesem Dekor jedoch lediglich *traces of early classical revival*: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 255. Im byzantinischen Bereich finden sich im 12. Jahrhundert vergleichbare Figuren, deren Gewänder in Muster-Kompartimente dissoziieren, z.B. in den Mosaiken der Südgalerie der Hagia Sophia; siehe dazu die Abbildung bei: André Grabar, Byzantine Painting, London 1970, S. 101, 103.

⁵⁰⁹⁹ Siehe dazu vor allem: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 295ff.; siehe dazu auch: André Chastel, L'Italie et Byzance, Paris 1999, S. 101ff.

Schulung in Byzanz oder von byzantinischen Handwerken erhalten hatten.⁵¹⁰⁰ Die beiden musivischen Neudekorationen sind jedoch nicht mehr im Original erhalten.⁵¹⁰¹ Dies gilt auch für das Apsisdekor in San Giovanni in Laterano, dessen Renovierung und Umgestaltung von Papst Nikolaus IV. (1288-1292), einem franziskanischen Ordensgeneral, nach seiner Wahl zum Papst im Jahr 1288 in die Wege geleitet wurde.⁵¹⁰² 1884 wurde es unter Leo III. entstellend restauriert.⁵¹⁰³

8.7.1. Das Apsisdekor in Santa Maria Maggiore (1290-1325)⁵¹⁰⁴

Sowohl für die Umgestaltung des Dekors in San Giovanni in Laterano als auch für die fast gleichzeitige Erneuerung des Apsismosaiks in Santa Maria Maggiore, die wie San Giovanni in Laterano ebenfalls zu den großen frühchristlichen römischen Basiliken zählt, beauftragt Nikolaus IV. den Franziskanermönch Jacopo Torriti, der beide Mosaiken auch signiert hat. Das in den Jahren zwischen 1290 und 1297, also über den Tod von Nikolaus hinaus, von Torriti gefertigte Apsidendekor in Santa Maria Maggiore ist flächenmäßig das umfangreichste erhaltene stadtrömische mittelalterliche Mosaik.⁵¹⁰⁵

Die Kirche Santa Maria Maggiore, die größte der frühchristlichen römischen Basiliken, zählt zwar nicht zu den konstantinischen Gründungen, sondern ist eine Stiftung von Papst Sixtus III. (432-440), welche dieser kurz nach der Eroberung Roms durch Alarich (410) vornahm, doch

⁵¹⁰⁰ Siehe dazu: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 295. Infolge der Plünderung Konstantinopel durch die Kreuzfahrer während des vierten Kreuzzugs (1202-1204) flüchteten zahlreiche Handwerker nach Italien, wo Venedig zu einem bevorzugten Aufenthaltsort wurde. Zur Geschichte dieser Zeit siehe u. a.: Günter Brucher, Geschichte der venezianischen Malerei. Band I: Von den Mosaiken bis zum 15. Jahrhundert, Köln und Weimar, S. 21-30.

⁵¹⁰¹ Das Apsismosaik in San Paolo fuori le mura wurde 1823 durch ein Feuer zerstört und 1853 in einer nachempfundenen Form wieder restituiert.

⁵¹⁰² Siehe dazu u. a.: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 311f.; und: Maria Andaloro, Serena Romano, Das Bild in der Apsis, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), Römische Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto, Regensburg 2002, S. 98f.

⁵¹⁰³ Siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb. 195. Das Apsisdekor mutet fast wie ein Potpourri aus sämtlichen früheren stadtrömischen Apsidendekoren an. Eine auf dem Hügel mit den vier Paradiesflüssen und flankierenden Hirschen aufgerichtete *crux gemmata* bildet das Zentrum der Darstellung. Flankiert wird das Kreuz, auf dem kopfunter eine Taube sitzt, jeweils von vier unterschiedlich großen Assistenzfiguren, die alle nach oben blicken. Im oberen Bereich, der – analog einem Velarium – vom unteren Bereich abgetrennt ist, erscheint im Zentrum, über dem Kreuz, die Protome von Christus Pantokrator auf einem Wolkentepich und flankiert von vier übereinandergesetzten Engelfiguren. Über dem Haupt des Pantokrators sind die Flügel eines weiteren, kopfunter fliegenden Engels sichtbar. Im unteren Bereich ist die Apsis mit Goldgrund ausgelegt, im oberen Bereich hingegen mit dunkelblauer Farbe; siehe dazu auch die beiden farbigen Detailabbildungen bei: Hugo Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst, Regensburg 2004, S. 24f. Abb. 4-5.

⁵¹⁰⁴ Siehe dazu vor allem: Heinrich Karpp, Die frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom, Baden-Baden 1966; siehe dazu auch: Joseph Wilpert, Walter N. Schumacher (ed.), Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. – XIII. Jahrhundert, Freiburg 1976 [1916], Taf. 121-122.

⁵¹⁰⁵ Zu den unterschiedlichen Stilrichtungen der stadtrömischen Dekore um 1300 siehe vor allem: Willibald Sauerländer, *Storicismo e classicismo nel Gotico settentrionale intorno al 1300*, in: Angiola Maria Romanini (ed.), Roma anno 1300. Atti IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma La Sapienza 19-24 maggio 1980, Rom 1983, S. 861-874.

die dreischiffige Basilika auf dem Esquilin nahm im späten 13. Jahrhundert nicht nur aufgrund ihrer Größe, sondern auch aufgrund ihres über die Jahrhunderte hinweg erhaltenen Innenraumes sowie aufgrund der in Teilen erhaltenen ursprünglichen Mosaikausstattung, zu der sowohl das Dekor der ursprüngliche Apsisstirnseite als auch 27 der ursprünglich 42 Mosaikfelder unter den Fenstern des Langhauses zählen, einen besonderen Rang ein.⁵¹⁰⁶

Zwar ist vom Apsisdekor selbst lediglich das Dekor der Laibung, eine Fruchtgirlande mit dem Christusmonogramm im Zentrum erhalten, doch da es sich um eine Marienkirche handelt, dürfte im Apsisdekor von Santa Maria Maggiore eine Mariendarstellung mit Kind vorhanden gewesen sein. Da sich auch am Fuß der Kalotte in dem Mosaik der mittelalterlichen Apsis am Querhaus von Santa Maria Maggiore Rankendarstellungen finden⁵¹⁰⁷, gehen Oakeshott und nach ihm auch Andaloro davon aus, dass diese vegetabilen Elemente in das Dekor des frühchristlichen Apsisdekores integriert waren.⁵¹⁰⁸ Auf der Suche nach analogen Vorbildern fand sich die erhaltene Beschreibung eines ebenfalls verloren gegangenen musivischen Apsisdekors aus dem 5. Jahrhundert in der Kirche Santa Maria in Capua Vetere, das eine thronende Gottesmutter mit Kind, eingebettet in ein Rankensystem, enthalten hat.⁵¹⁰⁹

Des Weiteren weist die erhaltene Inschrift in Santa Maria Maggiore darauf hin, dass – abgesehen von Maria – noch fünf Märtyrer abgebildet gewesen sein müssen, die Maria ihre Kronen darbrachten. Anscheinend hat Torriti die unterschiedlichen Elemente des früheren Mosaiks in seinem Mosaik wieder zusammengebracht, jedoch hinsichtlich der Thematik der beiden Hauptfiguren verändert.⁵¹¹⁰ An die Stelle der Theotokos⁵¹¹¹ im zentralen Bereich des Apsisdekors tritt, eingebunden in die Kreisform eines blaugrundigen Himmels, erstmalig im stadtrömischen Bereich eine Marienkrönung, ein Motiv, das etwa fünfzig Jahre früher zuerst im Tympanon des Straßburger Münsters aufgetreten ist. Sicherlich diente auch der Typus des thronenden Paares, Christus und die bereits gekrönte Maria, im Apsisdekor von Santa Maria in Trastevere als

⁵¹⁰⁶ Zu den frühchristlichen Mosaiken siehe vor allem: Beat Brenk, Die frühchristlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom, Wiesbaden 1975.

⁵¹⁰⁷ Ob diese Ranken jedoch bereits zum frühchristlichen Dekor gehörten, scheint fraglich; siehe dazu auch: Beat Brenk, Die frühchristlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom, Wiesbaden 1975, S. 3 Anm. 24.

⁵¹⁰⁸ Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 31ff.; siehe dazu auch: Maria Andaloro, Serena Romano, Das Bild in der Apsis, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto, Regensburg 2002, S. 101. Gegen die Möglichkeit einer Rekonstruktion spricht sich hingegen Brenk aus: Beat Brenk, Die frühchristlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom, Wiesbaden 1975, S. 4.

⁵¹⁰⁹ Siehe dazu die Abbildung der zeichnerischen Rekonstruktion von Belting bei: Maria Andaloro, Serena Romano, Das Bild in der Apsis, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto, Regensburg 2002, S. 100 Abb. 77.

⁵¹¹⁰ Zur Ikonographie des Apsisdekors von Torriti in Santa Maria Maggiore siehe auch: John Gardner, Pope Nicholas IV and the Decoration of Santa Maria Maggiore, ZKG 36, 1973, S. 1-30.

⁵¹¹¹ Zu der Frage, ob es sich wirklich um eine Theotokos-Darstellung handelte, siehe vor allem: Beat Brenk, Die frühchristlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom, Wiesbaden 1975, S. 4.

Vorbild.⁵¹¹² Neu ist weiterhin die enge inhaltliche Verknüpfung der Darstellungen im Apsisdekor und den direkt darunter ansetzenden sieben kleinformatigeren Feldern mit Darstellungen aus dem Marienleben, bei denen Torriti auf die byzantinische Ikonographie zurückgreift.⁵¹¹³ Das Paneel mit der Darstellung des Marientodes hat Torriti direkt unter die Darstellung der Marienkrönung in der Apsis gesetzt und damit auf die enge Beziehung zwischen der Dormitio Mariä und ihrer Aufnahme in den Himmel hingewiesen, wenngleich sich bei ihm noch keine Darstellung von Mariä Himmelfahrt findet.⁵¹¹⁴

8.7.1.1. Die Struktur des Dekors

Im Gegensatz zu den mehrzonigen stadtrömischen Apsidendekoren früherer Stilphasen besteht das gesamte Apsisdekor strenggenommen aus einer einzigen Zone, die oberhalb der vollständig die Fläche der Konche einschließenden Diamantenbordüre ansetzt.⁵¹¹⁵ Selbst die zweizeilige Inschrift⁵¹¹⁶ füllt keine durchgehende Zone, sondern ist auf den zentralen Bereich unterhalb der blaufarbenen Rahmung beschränkt. Der obligate Grünstreifen, auf dem die Assistenzfiguren stehen, ist auf der Unterseite im Sinn einer Küstenlinie ausgefranst und kann daher in diesem Dekor korrespondierend zu der zentralen Fläche mit den darin eingeschlossenen Figuren ikonographisch als Grenze des *orbis terrarum* gedeutet werden, zumal die Aussparungen unterhalb des grünen Streifens mit blauer Farbe bedeckt sind, dem darstellenden Farbwert von Meer- oder Flusswasser.⁵¹¹⁷ Auf dem schmalen Küstenstreifen sind unterschiedliche Elemente einer Küstenlandschaft dargestellt. Im Wasser tummeln sich zahlreiche Schwäne, die von Amoretten gezogen werden, und am rechten Rand dieses Wasserstreifens lagert sich ein

⁵¹¹² Siehe dazu vor allem: Michail Alpatoff, Die Entstehung des Mosaiks von Jakobus Torriti in Santa Maria Maggiore, Jb. f. Kunstwissenschaft 1924/25, S. 1-11.

⁵¹¹³ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom. Vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Taf. XXXII.

⁵¹¹⁴ Auch Cavallini fertigt um die gleiche Zeit (1295) unterhalb der Apsis in Santa Maria in Trastevere sieben Paneele mit Darstellungen aus dem Marienleben, von denen vier Darstellungen mit denjenigen Torritis korrespondieren; siehe dazu u. a. die Darstellung der Dormitio Mariä von Cavallini im Vergleich mit der Dormitio Mariä von Torriti bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom. Vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb. 224, 226. Obgleich die Darstellungen fast zeitgleich entstanden sind, stellt Cavallini Maria nicht in ihrem Bett dar, wie das in byzantinischen Marienzyklen üblich war, sondern in einem Sarg. Eine ähnliche Darstellung wählt ein Giottoschüler für ein Paneel in der Cappella Scrovegni; siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom. Vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb. 223.

⁵¹¹⁵ In den Jahren zwischen 1466 und seinem Tod 1469 nimmt Fra Filippo Lippi (1406-1469) das zentrale Kreismotiv für die Darstellung der Marienkrönung im Apsisdekor des Doms von Spoleto wieder auf; siehe dazu die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 403 Taf. 235. Dies zeigt, welche Bedeutung man in der Frührenaissance der Struktur des Apsisdekors von Santa Maria Maggiore noch beimaß.

⁵¹¹⁶ Die Inschrift trägt in der unteren Zeile vor blauem Grund goldfarbene Lettern und in der oberen Zeile vor goldfarbenem Grund schwarze Lettern.

⁵¹¹⁷ So finden sich – abgesehen von Darstellungen von Menschen, Tieren und Pflanzen – auch Darstellungen von Häusern, Hafenanlagen und Schiffen; siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Joseph Wilpert, Walter N. Schumacher (ed.), Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. – XIII. Jahrhundert, Freiburg 1976 [1916], Taf. 121-122.

Flußgott.⁵¹¹⁸ Links und rechts der zentralen Kreisfläche sind jeweils vier Assistenzfiguren aufgereiht, die drei äußereren Figuren stehend, und die Figur, welche der Kreisform am nächsten ist, kniend.⁵¹¹⁹ Sämtliche Assistenzfiguren sind zur Mitte hin ausgerichtet und im Dreiviertelprofil dargestellt.⁵¹²⁰

Im unteren Bereich, der bis zu der Oberseite der beiden Armlehnen des in die zentrale Kreisfläche eingestellten Thrones reicht, wird die zentrale blaugrundige Fläche jeweils von einem neunköpfigen Engelsschor mit übereinander gestaffelten Figuren flankiert. Abgesehen von dem vordersten Engel, der einen blaugrünfarbenen Nimbus besitzt, sind sämtliche Engel mit goldfarbenen Nimben versehen. Ihre meist nur ausschnittshaft sichtbaren Gewänder schimmern aufgrund der Einbindung der Farbtrias Gold, Blau und Braungrün in einem einheitlichen grünstichigen Goldton. Lediglich aufgrund der Farben ihrer Flügel, die entweder in Rosa, Blau oder Grün gehalten sind, setzen sich die einzelnen Engelfiguren voneinander ab. Der Kopf des obersten Engels reicht jeweils bis zur Lehne des aufwendig verzierten goldfarbenen Throns, auf dem das göttliche, einander zugewandte Paar⁵¹²¹ Platz genommen hat. Ein breites purpurfarbenes Podest, das bis in den Rand des Kreisfeldes hineinragt, ist vor den Thron gezogen und dient als Basis für zwei blau bezogene Schemel, auf denen Maria und Christus jeweils ihre Füße gesetzt haben. An die Stelle der kleinteiligen Muster, welche das Gewand Marias im Apsisdekor von Santa Maria in Trastevere schmücken, ist, analog zum Gewand ihres Sohnes, ein geschlossener goldfarbener Mantel getreten, der trotz des Sitzmotivs einen Wechsel zwischen Stand- und Spielbein demonstriert. Die goldfarbenen Gewänder der beiden Figuren sind mit einem dünnen schwarzen Kontur versehen, die Einbuchtungen von Falten in einem grünlichen Farbton gehalten. Der vollständige Verzicht auf Verzierungen auf der Oberfläche des Gewandes von Maria geht mit einer Reduzierung der Muster im Bereich der Kissenfläche und der Thronlehne einher, wobei eine Reduzierung sowohl hinsichtlich der Größe der eingesetzten Muster als auch bezüglich deren farbigen Gestaltung vorgenommen wurde. Die Muster sind kleinteiliger und weniger polychrom als im Apsisdekor von Santa Maria in Trastevere, und dies führt in der Wahrnehmung des Betrachters dazu, dass sich die kompakten Figuren von den

⁵¹¹⁸ Siehe dazu die Abbildung dieses Details bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb. 199.

⁵¹¹⁹ Die Figuren auf der linken Seite der Kreisform sind (von links nach rechts): der Heilige Franziskus, der Heilige Paulus, Sankt Peter sowie kniend Nikolaus IV. In dieser Ecke steht auch die Inschrift von Torriti. Rechts von der Kreisform stehen: (von rechts nach links) der Heilige Antonius, der Evangelist Johannes, Johannes der Täufer sowie kniend Kardinal Jacobus Colonna; siehe dazu auch: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, S. 314.

⁵¹²⁰ Lediglich die Figur von Johannes Evangelista ist mit den Füßen frontal – zum Betrachter hin – ausgerichtet.

⁵¹²¹ Maria sitzt an seiner rechten Seite.

Mustern – und damit zugleich vom Malgrund – lösen können. Dadurch entsteht – analog dem Dekor in San Clemente – ein Schichtsystem unterschiedlicher Darstellungsebenen.

Das geometrische Motiv der Kreisform, das zunächst durch die grünfarbene, mit weißen Sternen versehene rahmende Scheibe sowie durch die blaugrundige, mit goldfarbenen Sternen gefüllte Kreisfläche, in welche die beiden thronenden Figuren eingebettet sind, als zentrale geometrische Form dieses Dekors hervorsteht, bleibt nicht die einzige Kreisform dieses Dekors, sondern wird von den kleinformatigeren Kreisformen des vegetabilen Spiralsystems wieder aufgenommen, das oberhalb der beiden Engelschöre und der flankierenden Assistenzfiguren mit jeweils sieben Spiralen das Feld zwischen dem Apsisrand und der zentralen Kreisform bedeckt. Die beiden siebenteiligen Spiralsysteme entwickeln sich jeweils aus einem Akanthusblattkranz, der sich hinter der äußeren Assistenfigur von der Bodenzone aus erhebt, mithin in den vegetabilen Bereich der Basis des Apsisdekors eingebunden ist.⁵¹²² Dabei entsprechen ein dreigeschossiger Kranz aus Akanthusblättern sowie ein darüberliegendes Segment, das sich aus zwei rotfarbenen Blütenkränzen und einem dazwischenliegenden Paar bilateralsymmetrischer Akanthusblätter zusammensetzt, der Höhe einer Assistenzfigur. Die Akanthusranke biegt oberhalb der äußeren Figur scharf um und verläuft bis zur mittleren der drei gleich großen Figuren horizontal, bevor sie noch einmal umbiegt und diagonal zum Scheitelpunkt der Apsiskonche hin ansteigt. Oberhalb von drei ausgebildeten Akanthus-Segmenten teilt sich die aufsteigende Akanthusranke zunächst in zwei sich jeweils auswärts nach unten einrollende Spiralen. Bis zu dieser Abzweigung waren sowohl das rechte als auch das linke Spiralsystem analog strukturiert. Im Abschnitt, der sich an die Verzweigung anschließt, bildet sich jedoch eine Variante aus. Rechts von der Kreisfläche laufen die beiden geteilten, schmaleren Akanthusranken weiter aufwärts, wobei die linke dem Kontur der zentralen Kreisfläche und die rechte dem Kontur der vertikalen Rahmung der Apsisfläche folgt. Etwa in der Höhe des Halsansatzes der beiden zentralen Figuren rollen sich die beiden Akanthusranken jeweils einwärts nach unten zu einer Spirale ein, wobei die rechte Ranke sich vor der Einrollung noch einmal verzweigt und wiederum diagonal aufwärts steigt, bis sie sich endlich, dicht unterhalb des zentralen Velariums, wiederum in zwei sich auswärts nach unten laufende Spiralen einrollt. Die linke der beiden Spiralen gibt noch einen verzweigenden Ast ab, der in eine kleine Spirale ausläuft, die ihrerseits noch einmal eine kleine Windung ausbildet.

Das Spiralsystem links von der Kreisfläche setzt sich nach der untersten Verzweigung lediglich mit einer Ranke fort, die zunächst dicht am Kreisrand nach oben läuft, bis sie, ebenfalls in der

⁵¹²² Siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb. 199.

Höhe des Halsansatzes zunächst umknickt und ein Stück horizontal läuft, bevor auch sie sich verzweigt, jedoch nicht zu zwei parallel laufenden Spiralen, sondern zum einen zu der inneren der beiden ansteigenden Spiralen des dritten Registers und zum anderen zu der äußeren der beiden absteigenden Spiralen des zweiten Registers. Nach einem weiteren Anstieg der inneren Spirale des dritten Registers gibt auch diese Spirale noch einen weiteren Zweig für die äußere Spirale des obersten Registers ab. Im weiteren Verlauf zweigt sich noch ein filigraner Ast für die kleinste siebte Spirale ab. Die Beschreibung macht deutlich, wie unterschiedlich der genaue Aufbau der beiden Rankensysteme ist, die auf den ersten Blick so kongruent wirken. Diese unterschiedliche Struktur der beiden Rankensysteme zu beiden Seiten der vertikalen Mittelachse unterscheidet das Apsisdekor in Santa Maria Maggiore von dem Apsisdekor von San Clemente, das konsequent bilateralsymmetrisch aufgebaut ist.

Doch nicht nur in Bezug auf die Ausbildung von bilateralsymmetrischen Strukturen unterscheiden sich die beiden Rankensysteme voneinander, sondern auch in Bezug auf ihre formale Gestaltung. Im Vergleich zu dem System der Spiralranken im Apsisdekor von San Clemente, in dem die Differenz zwischen dem Umfang der größten Spiralstängel und dem Umfang der kleinsten Spiralstängel nur gering ist, zeichnet sich das Akanthusrankensystem im Apsisdekor von Santa Maria Maggiore durch sehr unterschiedlich breite Spiralstängel aus. Aufgrund des auffälligen Unterschieds zwischen den kompakten Stielen im untersten Register und dem filigranen Appendix der siebten Spirale erhält das System im Auge des Betrachters eine organische Lebendigkeit, welche durch die Torquierung der Stängel noch unterstützt wird.⁵¹²³ Gleichzeitig gerät das Rankensystem aufgrund der zunehmenden Filigranität der Ranken im Auge des Betrachters in eine vermeintliche Bewegung und diese wiederum hält das Auge dazu an, innerhalb des gesamten Apsisdekors den Blick von unten nach oben schweifen zu lassen.⁵¹²⁴ Die schrittweise Verkleinerung der vegetabilen Dekorelemente wird durch die Einstellung von Vögeln wie Pfauen, Adlern oder kleineren Singvögeln, deren Größe parallel zu der Verkleinerung der Rankensysteme ebenfalls von unten nach oben abnimmt, noch weiter hervorgehoben. Ein derartiger Wahrnehmungsprozess kann sich im Dekor von San Clemente nur sehr bedingt in Gang setzen. Dies liegt zum einen daran, dass die Verschmälerung der Ranken in den einzelnen Spiralregistern sehr gering ausfällt, und zum anderen daran, dass aufgrund der

⁵¹²³ Vandi spricht in diesem Zusammenhang von dem Akanthusstängel als [...] *quasi una colonna tortile fitomorfa* [...]: Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002, S. 209.

⁵¹²⁴ Eine analoge Dynamik zeigt sich auch in den freskierten Akanthusranken im Querschiff, einer Dekoration, die ebenfalls aus dem 13. Jahrhundert stammt; siehe dazu die Abbildung bei: Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002, S. 201 Abb. 73. In dem Fresko werden darüber hinaus die Akanthusblätter auch in unterschiedlich gedrehten Positionen dargestellt, was dem Dekor zusätzlich Dynamik verleiht.

Einbindung des Kreuzes in die vertikale Mittelachse jeglicher Bewegungsimpuls im Auge des Betrachters gestoppt wird. Im Apsisdekor von Santa Maria Maggiore wird hingegen sowohl der Aspekt einer Bewegung der Ranken als auch der Gesichtspunkt einer naturalistischen Darstellung des Rankensystems, abgesehen von der Abweichung einer streng bilateral-symmetrischen Valenz – durch die unterschiedliche Ansichtigkeit der Vögel, die mitunter im Profil, mitunter in Dreiviertelansicht und in einem Fall auch in nahezu vollständiger Aufsicht dargestellt sind, sowie durch die alternierend in Aufsicht oder in Profilansicht dargestellten Blüten, in denen die Spiralen enden, – noch gesteigert. Enger als im Apsisdekor von San Clemente ist auch die Einbindung des Akanthusblattkranzes in die Zone mit den großformatigen Assistenzfiguren. Im Gegensatz zum Dekor in San Clemente, in dem der Akanthusblattkranz lediglich als Basis und die Akanthusranken vor allem als Rahmenformen sowohl für die Assistenzfiguren als auch für das Kreuz dienen, nimmt im Apsisdekor von Santa Maria Maggiore der Akanthusblattkranz die Funktion eines sich entfaltenden Baumes ein, dessen Äste gleichsam den Figuren Schutz geben. Trotz dieser stark naturalistischen Momente wird mit Hilfe der sieben Spiralen auch eine ornamentale Flächendeckung erzielt, die aufgrund der noch weitgehend regelmäßig konzentrischen Einrollungen der Spiralen auch weiterhin eine geometrische Komponente aufweist. Darüber hinaus wird der geometrische Aspekt auch aufgrund der formalen Korrespondenzen zwischen der zentralen Kreisfläche und den kreisförmigen Spiraleinrollungen hervorgehoben, sodass sich ein naturalistischer Aspekt mit einem geometrisierenden Gesichtspunkt die Waage hält.

Auch das über vierzehn Segmente umfassende Velarium, das direkt an den oberen Scheitelpunkt der zentralen Kreisfläche ansetzt, nimmt das geometrische Motiv der Kreisform, wenn auch unvollständig, wieder auf. Analog zum Apsisdekor in San Clemente ist auch in diesem Dekor das Velarium in fünf Zonen unterteilt, doch diese Zonen unterscheiden sich weniger durch unterschiedlich eingestellte Motive oder durch eine Himmelsöffnung, sondern in erster Linie durch eine unterschiedliche Farbgebung voneinander, die von Grün über Hellrosa nach Hellblau wechselt, wobei jeweils ein goldfarbener Streifen dazwischengesetzt ist. Abgesehen von einem Blattfries in der hellblaugrundigen Zone bleiben die Farbzonen entweder unverziert oder zeigen – analog der Verzierung an dem Thronpodest – eine Diamantbordüre.

Selbst der vegetabile Charakter der Girlande, welche die Bogenlaibung ziert, wird trotz der unterschiedlichen Blüten und Früchte sowie der zahlreich eingestellten Vogeldarstellungen⁵¹²⁵ durch ein darübergerlegtes Flechtband mit unterschiedlich breiten Ösen, in deren breite Ösen

⁵¹²⁵ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Details bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb. 200.

insgesamt acht Medaillons mit Heiligenprotomen eingestellt sind, herabgesetzt.⁵¹²⁶ Ein Flechtband, allerdings mit gleich großen Ösen dient auch als zugrunde liegendes Rastersystem für eine fortlaufende Akanthusranke auf der Stirnseite des Bogens. In die einzelnen, von kleinen Rosetten flankierten Ösen⁵¹²⁷ sind alternierend Blüten in unterschiedlicher Ansichtigkeit sowie vegetabile Mischwesen eingestellt.⁵¹²⁸ Wie der gesamte Bereich des großfigurigen Apsisdekors werden auch die beiden vegetabilen Bänder jeweils von einer Diamantbordüre flankiert, deren rotfarbener Hintergrund mit dem rotfarbenen Grund der acht Medaillons sowie dem rotfarbenen Grund in den Ösen des vegetabilen Bandes auf der Stirnseite des Bogens korrespondiert. Wie die formalen Korrespondenzen aufgrund des Einsatzes der gleichen geometrischen Form in unterschiedlichen Dekorbereichen tragen auch die farblichen Korrespondenzen in den unterschiedlichen Dekorbereichen dazu bei, dass sämtliche Dekorbereiche zu einer Einheit verschmelzen.

Richtet man den Blick auf das großfigurige Dekor, fallen zwei Dinge ins Auge. Dies ist zum einen die Abgrenzung des zentralen Paares von den Assistenzfiguren und zum anderen ist es die Einbindung der zentralen kreisförmigen Dekorfläche mit den zentralen Figuren in das flächendeckende vegetabile Dekor aufgrund formaler Korrespondenzen. Es hat den Anschein, als habe die weitgehende Separierung der zentralen Figuren von den seitlichen Figuren die ungewohnte Ausrichtung der beiden zentralen Figuren zueinander gefördert. Im Gegensatz zum Apsisdekor in Santa Maria in Trastevere, in denen Christus fast vollständig und Maria weitgehend frontal ausgerichtet und dadurch dem Betrachter zuwenden zugewandt waren, neigen sie sich nun einander zu, sind aufeinander bezogen, ohne mit dem Betrachter in einen direkten Kontakt zu treten. Die soeben vollzogene Handlung der Krönung scheint ihre gesamte Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen. Gleiches gilt auch für die Engelschöre sowie für die die Assistenzfiguren, die nicht mehr wie im Apsisdekor von Santa Maria in Trastevere frontal ausgerichtet sind, sondern ebenfalls die heilige Handlung mit ihren Blicken verfolgen. Trotz des fehlenden Blickkontakts mit dem Betrachter werden seine Blicke, wenn er zentral vor dem Apsisdekor steht, mit Hilfe der dynamischen Rankensysteme sowie mit Hilfe der zur Mitte hin ausgerichteten Assistenzfiguren schließlich auf die Mitte hin gelenkt und so wird auch er durch diese visuellen Mechanismen an dem Geschehen beteiligt. Die geschlossene Kreisform, deren Rand sich lediglich im Bereich der Engelschöre der Betrachtung entzieht, dient Torriti aufgrund

⁵¹²⁶ Die Girlanden wachsen aus geriefelten Gefäßen, an denen sich Amoretten emporziehen.

⁵¹²⁷ Da die Ösen mit Akanthusblättern bedeckt sind, könnte man auch von einem lyraförmigen Blattstab sprechen, wenn da nicht die Verflechtungen wären.

⁵¹²⁸ Siehe die Abbildung eines Details bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb. 201. Das abgebildete Medaillon zeigt einen Schwan, der so dicht mit dem Blütenkern verbunden ist, dass man von einem Grotteskenmotiv sprechen kann.

der konzentrischen Eigenschaften dieser geometrischen Form, die übliche frontale Darstellung von Figuren, die in die Fläche gebreitet sind, aufzubrechen und sie durch eine nähere Ausrichtung zueinander in einer Aktion zusammenzufassen.⁵¹²⁹ Dazu verlässt Torriti die Struktur der Reihung und vermindert auch die seit den frühbyzantinischen Dekoren stetig zunehmende bilateralsymmetrische Valenz, indem er die antithetische Struktur der seitlichen Dekorbereiche sowohl im Bereich der Assistenzfiguren als auch im Bereich der beiden vegetabilen Rankensysteme⁵¹³⁰ herabsetzt. Aufgrund der Separierung der beiden zentralen Figuren schwächt sich deren bilateralsymmetrische Bindung an die flankierenden Assistenzfiguren ab. Stattdessen übernimmt das vegetabile Rankensystem in diesem Dekor die Aufgabe, die separierten Assistentenfiguren mit Hilfe von vegetabilisierten geometrischen Formen in das Dekor einzubinden.

Mit der Darstellungsform der Marienkrönung in einer zentralen Kreisfläche nimmt Torriti die antike Konstruktion des gerahmten Bildfeldes, die sich im vierten Stil entwickelte und im byzantinischen Bereich nur für die Darstellung der Christusprotome in Kuppel- und Apsidendekoren überdauerte, wieder auf. Obwohl es sich bei dieser Struktur um ein antikes Stilelement handelt, scheint im Fall des Apsisdekors in Santa Maria Maggiore keine bewusste Antikenrezeption vorzuliegen, sondern es hat den Anschein, dass sich diese Form der Rahmenbildung aus dem Phänomen der ornamentalen Geometrisierung heraus entwickelte, einem Prozess, dessen Anfänge sich bereits im ravennatischen Dekor von San Vitale nachweisen ließen.⁵¹³¹ Schon in dem Abschnitt über die geometrischen Vasendekore hatte es sich in Bezug auf die Figurendarstellungen erwiesen, dass eine lineare Geometrisierung und die damit einhergehende Destruktion von Figuren einen wichtigen Anstoß zur Ausbildung von neuen Figuren- und Kompositionsformen geben. In der frühchristlichen und später in der byzantinischen Phase führt die Destruktion von Gewand- oder anderen Stoffflächen aufgrund einer Parzellierung durch geometrische Musterformen zu einer sicheren Beherrschung von Kompositionsformen. Dies kann – wie in den romanischen Wandmalereien – zu einer vollständigen, sicher ausgeführten Füllung der Fläche mit kurvilinearen Linien führen, aber auch zu Kompositionen überleiten, die

⁵¹²⁹ Ein strukturelles bronzezeitliches Analogon – ebenfalls ein Kreis – findet sich in einigen reliefierten Darstellungen von Echnaton und seiner Gemahlin Nofretete in Amarna; vergleiche dazu auch Kap. 3.5.3.1.1. der vorliegenden Untersuchung.

⁵¹³⁰ Die beiden Rankensysteme sind weder zueinander streng bilateralsymmetrisch ausgerichtet noch verfügt jedes der beiden Rankensysteme für sich über eine korrekt ausgebildete bilaterale Symmetrieachse.

⁵¹³¹ Eine analoge Abtrennung zwischen dem zentralen, in diesem Fall quadratischen Bildfeld und den flankierenden Rankensystemen findet sich auch in der Darstellung einer weiteren, allerdings freskierten Marienkrönung im stadtrömischen Bereich, und zwar in der alten Sakristei der Abbazia delle Tre Fontane; siehe dazu die Abbildung bei: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, S. 159 Abb. 42. Die Datierung ist jedoch so unsicher, dass es auch möglich wäre, dass das Dekor in Tre Fontane nach dem Apsisdekor in Santa Maria Maggiore entstanden ist.

aufgrund ihrer geometrischen Eigenschaften auf ein Zentrum hin konzentriert sind. Insbesondere Letzteres stellt eine wichtige Vorbedingung für die Ausbildung einer zentralperspektivischen Konstruktion dar, wie sie sich später in der italienischen Renaissance entwickelt. Aufgrund der festgestellten Eigenschaften dieses Dekors hat es eine gewisse Berechtigung, wenn Oakeshott in seiner Untersuchung der römischen Mosaiken das Apsisdekor in Santa Maria Maggiore von Torriti in die römische Renaissance einordnet⁵¹³², wenngleich die ordnenden Prinzipien wie die formale Korrespondenz der Kreisform mit der rahmenden Bogenform der Apsis sowie die in die Fläche gebreitete Darstellungsweise der Figuren eher der gotischen Stilphase zuzuordnen sind.

8.7.2. Das Dekor der Cappella Sancta Sanctorum (1278/79)⁵¹³³

Ähnliche dekorative Strukturen finden sich auch in den wenigen erhaltenen zeitgenössischen stadtrömischen Wandmalereien und daher soll nach der Analyse des Apsisdekors in Santa Maria Maggiore, dem letzten großen stadtrömischen Apsismosaik des frühen Trecento, auch ein Blick auf ein zeitgenössisches freskiertes Dekor in Rom geworfen werden, um zu untersuchen, ob sich ähnliche Phänomene wie die Verwendung von flächendeckenden Rankensystemen oder gerahmten Bildfeldern sowie die Korrespondenzen zwischen dargestellten und architektonischen Rahmenstrukturen, die im Apsisdekor von Santa Maria Maggiore nachgewiesen werden konnten, auch dort finden. Da sich kein vergleichbares freskiertes Apsisdekor in Rom erhalten hat, bot sich aufgrund der zeitlichen Nähe der Entstehung für einen derartigen Vergleich das nur wenig früher entstandene, im Jahr 1278/79 freskierte Wanddekor⁵¹³⁴ der Cappella Sancta Sanctorum an.

Der Neubau und die Ausstattung dieser dem Lateranpalast zugehörigen Kapelle, die dem Heiligen Laurentius geweiht war, wurde von Papst Nikolaus III. (1277-1280) in Auftrag gegeben, um die alte Palastkapelle des später unter Sixtus V. (1585-1590) abgerissenen Lateranpalastes vollständig zu ersetzen.⁵¹³⁵ Auffällig ist der polychrome Charakter der Kapelle, der sich über

⁵¹³² Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967, S. 311.

⁵¹³³ Siehe dazu vor allem: Julian Gardner, *L'architettura del Sancta Sanctorum*, in: Julian Gardner (ed.), *Sancta Sanctorum*, Mailand 1995, S. 19-37; und: Serena Romano, *Il Sancta Sanctorum: gli affreschi*, in: Julian Gardner (ed.), *Sancta Sanctorum*, Mailand 1995, S. 38-125.

⁵¹³⁴ Beim schlecht erhaltenen Gewölbemosaik ist es fraglich, ob es sich um das Deckendekor der neu erbauten Kapelle oder um das Deckendekor einer früheren Rekonstruktion unter Papst Honorius III. (1216-1227) handelt; siehe dazu: Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien u. a. 1967, S. 307.

⁵¹³⁵ Siehe dazu vor allem: Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München 2003, S. 156; siehe dazu auch: Richard Krautheimer, *Rom. Schicksal einer Stadt 312-1308*, Darmstadt 1996, S. 233.

sämtliche Dekorzonen erstreckt. So sind sowohl der Fußboden⁵¹³⁶ als auch die Wände der Kapelle bis zum Ansatz der Gewölbe mit Buntmarmoren dekoriert.⁵¹³⁷ Selbst die Säulen besitzen rotfarbene Porphyrschäfte.⁵¹³⁸ Die Freskierung setzt im Bereich der Blendarkaden ein, die oberhalb der kleinen Säulenordnung, welche den Altarraum vom Hauptraum abtrennt, um die Kapellenwand herumlaufen. In den blaugrundigen Feldern der aufwendig verzierten Blendarkaden sind Figuren unterschiedlicher Heiliger dargestellt. Im Gegensatz zum tonnengewölbten Altarraum, der musivisch mit einem zentralen, von vier Engeln getragenen Tondo mit der Darstellung einer Christusprotome im Typus des Christus Pantokrator⁵¹³⁹ ausgekleidet ist, setzt in dem mit einem gotischen Kreuzrippengewölbe ausgestatteten Hauptraum die Freskierung am Gewölbeansatz ein. Die vier blaugrundigen Segmente der Gewölbekappen sind mit den Symbolen der vier Evangelisten besetzt, doch sowohl die Evangelistensymbole als auch die Heiligenfiguren geben nicht den originalen Zustand der Bemalung wieder, sondern wurden unter Sixtus V. übermalt bzw. vollständig erneuert. Lediglich die Fresken in den Fensterzonen wurden in den Jahren zwischen 1992 und 1994 von ihren Übermalungen befreit.

Das Dekor in jeder der vier Fensterzonen⁵¹⁴⁰ besteht aus zwei *quadri riportati*, welche das Fenster bis etwas über die halbe Fensterhöhe hinaus flankieren. Das Fenster selbst ist durch ein ornamentales Band, das sich aus einem Rosettenmuster mit weißen Blattrosetten auf blauem Grund zusammensetzt, von dem im unteren Bereich rotgrundigen und im oberen Bereich blaugrundigen Dekor abgetrennt, das jeweils eine Lünette beidseitig des Fensters ausfüllt. Die beiden *quadri riportati* sind mit einem schmalen, mit einem Zickzackmuster verzierten Rahmen versehen. Auf dem oberen horizontalen Teil der Rahmung ist jeweils ein grüngrundiger Aufsatz in der Form eines nur wenig ansteigenden gotischen Bogens angebracht. Das Zentrum dieser Bogenform bedeckt ein halbkreisförmiger Fächer, dessen fünf weißfarbene Segmente jeweils durch einen rosafarbenen Keil voneinander getrennt sind. Beidseits des Fächers bedecken

⁵¹³⁶ Das Fußbodendekor besteht aus Porphyrotae, die von rotgrünen Flechtbändern und Feldern umschlossen sind.

⁵¹³⁷ Siehe dazu die Abbildung mit dem Blick in die Kapelle von Südwesten aus bei: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, Taf. 80; siehe dazu auch die Abbildung eines Teils des Fußbodendekors bei: Julian Gardner, L'architettura del Sancta Sanctorum, in: Julian Gardner (ed.), Sancta Sanctorum, Mailand 1995, S. 26 Abb. 14.

⁵¹³⁸ Siehe dazu die Abbildungen bei: Julian Gardner, L'architettura del Sancta Sanctorum, in: Julian Gardner (ed.), Sancta Sanctorum, Mailand 1995, S. 30 Abb. 23-26.

⁵¹³⁹ Siehe dazu die Abbildung bei: Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967, Abb. 192; zu den Mosaiken dieser Kapelle siehe vor allem: Maria Andaloro, I mosaici del Sancta Sanctorum, in: Julian Gardner (ed.), Sancta Sanctorum, Mailand 1995, S. 126-191. Gerahmt wird das Dekor des Tonnengewölbes mit der üblichen Diamantbordüre; siehe dazu die Abbildung bei: Maria Andaloro, I mosaici del Sancta Sanctorum, in: Julian Gardner (ed.), Sancta Sanctorum, Mailand 1995, S. 127 Abb. 1. In den Lünetten sind die Köpfe unterschiedlicher Heiliger eingestellt.

⁵¹⁴⁰ Siehe dazu die Abbildung des Aufrisses der Kapellenwände bei: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, S. 160; siehe dazu auch: Serena Romano, Il Sancta Sanctorum: gli affreschi, in: Julian Gardner (ed.), Sancta Sanctorum, Mailand 1995, S. 40-43 Abb. 5-8.

filigrane weißfarbene Ranken mit rosafarbenen Blüten den Grund.⁵¹⁴¹ Die beiden *quadri riportati* mit ihren bogenförmigen Aufsätzen werden von einem roten Grund hinterfangen, der dicht oberhalb der Bogenspitze endet. Auf diesem Grund, und zwar jeweils in dem Zwickel, der zwischen der architektonischen Bogenstruktur und der äußeren vertikalen Begrenzung des Bildes entsteht, entwickelt sich aus einer geriefelten Amphora heraus ein goldfarbenedes Rankensystem, dessen Blüten sich aus einem Kranz aus Akanthusblättern konstituieren.⁵¹⁴² Die beiden Rankensysteme laufen dicht unterhalb der oberen horizontalen Begrenzung des Bildes in einer filigranen Ranke aus. Auf den Bogenaufsätzen sitzen jeweils zwei zur Mitte hin ausgerichtete antithetische Tauben, zwischen denen sich aus zwei zarten Ranken ein feines, akroterartiges Gebilde entwickelt.

In die beiden Zwickel, die sich oberhalb der beiden Felder mit den *quadri riportati* zwischen Bogen und Fenster ausbilden, ist jeweils vor blauem Grund ein fliegender Engel eingestellt. Die beiden Engel sind weitgehend antithetisch ausgerichtet und halten daher jeweils in der dem Fenster zugewandten Hand ein goldfarbenedes Kreuz. Doch trotz formaler Korrespondenz unterscheiden sie sich aufgrund der unterschiedlichen Farben ihrer Gewänder und Flügel voneinander.⁵¹⁴³

Strukturell erinnern sowohl die Einbindung der nahezu quadratischen *quadri riportati* als auch die flankierenden Rankensysteme im Dekor der Cappella Sancta Sanctorum an die dekorative Struktur des Apsisdekors in Santa Maria Maggiore, in der das zentrale kreisförmige Feld ebenfalls von zwei Rankensystemen flankiert wird. Auch die formale Wiederholung der rahmenden architektonischen Struktur innerhalb des Dekorbereichs – im Fall des Apsisdekors in Santa Maria Maggiore ist es die halkreisförmige Bogenform der Apsis – findet sich im Dekor der Cappella Sancta Sanctorum, und zwar wird die Bogenform des gotischen Kreuzrippengewölbes jeweils in etwas abgeflachter Form quasi als Ädikulamotiv im Bereich der Rahmung der *quadri riportati* verwendet.

⁵¹⁴¹ Analog zu den Rankensystemen in den beiden Zwickeln werden auch innerhalb der Bogenrahmung die Blüten in unterschiedlicher Ansicht dargestellt, d.h. alternierend in Aufsicht und in Profilansicht.

⁵¹⁴² Siehe dazu eine Detailaufnahme der Ostwand mit der Darstellung des geriefelten Gefäßes, das von zwei Raben flankiert wird, bei: Serena Romano, *Il Sancta Sanctorum: gli affreschi*, in: Julian Gardner (ed.), *Sancta Sanctorum*, Mailand 1995, S. 6 Abb. 47. Sowohl der Fuß des Gefäßes als auch der Hals scheint sich aus einem Akanthusblatt heraus zu entwickeln. Auch der Fuß des Gefäßes enthält einen Palmettenrankenfries mit gegenständigen Palmetten. Ähnliche Gefäßdarstellungen finden sich auch in dem etwa zur gleichen Zeit (1277-1280) entstandenen Dekor des Querhauses und der Apsis in der Oberkirche von San Francesco in Assisi, das Cimabue zugeschrieben wird; siehe dazu die Abbildung bei: Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München 2003, S. 50 Taf. 1. Doch unterscheiden sich die vegetabilen Rankensysteme sowohl farblich als auch formal voneinander.

⁵¹⁴³ Siehe dazu u. a. die Abbildung des Dekors auf der Ostwand bei: Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München 2003, S. 157 Abb. 40; siehe dazu auch die Abbildung einer Detailaufnahme mit dem linken Engel der Ostwand bei: Serena Romano, *Il Sancta Sanctorum: gli affreschi*, in: Julian Gardner (ed.), *Sancta Sanctorum*, Mailand 1995, S. 64 Abb. 46.

Während sich also in den dekorativen Strukturen beider Dekore übereinstimmende Aspekte ergeben, lassen sich beim Vergleich der beiden Rankensysteme – abgesehen davon, dass es sich in beiden Fällen um Akanthusblattranken handelt und dass sich in beiden Fällen das Rankensystem aus einem Gefäß heraus entwickelt – keine weiteren Gemeinsamkeiten feststellen, denn im Gegensatz zu den kräftigen grünfarbenen Akanthusranken im Apsisdekor von Santa Maria Maggiore besitzen die fragilen Ranken im Dekor der Cappella Sancta Sanctorum weder einen darstellenden Farbwert noch die Robustheit des aufgrund seiner Torquierungen recht naturalistisch anmutenden Rankensystems im Apsisdekor von Santa Maria Maggiore.⁵¹⁴⁴

Vergleicht man die Darstellungen von sitzenden Figuren – wie z. B. die Figur des thronenden Christus auf der rechten Seite der Ostwand – in den *quadri riportati* im Dekor der Cappella Sancta Sanctorum mit den beiden zentralen, thronenden Figuren im Apsisdekor von Santa Maria Maggiore in Bezug auf die Ausbildung von dreidimensional wahrnehmbaren Effekten, so fällt auf, dass in beiden Dekoren sowohl die Figuren als auch die Möbel dreidimensional wahrnehmbare Qualitäten besitzen. Dennoch entziehen sich die figuralen Kompositionen in ihrer Ganzheit einer folgerichtigen dreidimensionalen Wahrnehmung. Dies geschieht im Apsisdekor von Santa Maria Maggiore zum einen durch die goldfarbenen Gewänder, die aufgrund ihrer farblichen Korrespondenz mit dem goldfarbenen Apsisgrund dafür sorgen, dass die dreidimensionalen Aspekte, die sich beim Betrachten der Faltenführung der Gewänder im Auge des Betrachters zunächst entwickeln, zugunsten einer flächigen Wahrnehmung, welche zur Einbettung der Figuren in die Malebene führt, reduziert werden. Dieser Effekt erfolgt nicht nur bei der Betrachtung der Figuren, sondern auch bei der Betrachtung des Thrones, dessen angedeutete Rundung der Lehne – und damit die Ausbildung einer dreidimensionalen Qualität – ebenfalls aufgrund der farblichen Korrespondenz des Musters der Thronlehne mit der goldenen Farbe des Grundes im Auge des Betrachters reduziert wird.

Ähnliche Effekte lassen sich auch bei den Figurendarstellungen der *quadri riportati* im freskierten Dekor der Cappella Sancta Sanctorum nachweisen. So trägt die thronende Christusfigur⁵¹⁴⁵ im Dekor der Ostwand ein von Falten durchzogenes Gewand und sitzt auf einem Thron, dessen Lehne in einem tiefen Bogen in den Malgrund hineingezogen ist. Darüber hinaus sind die Füße auf ein Podest gestellt, das in korrekter Verkürzung in den Bildgrund hineinläuft.

⁵¹⁴⁴ Romano weist in ihrer Arbeit auf die Ähnlichkeit dieser Ranken mit den Ranken in dem jedoch wesentlich früher entstandenen freskierten Dekor in der Unterkirche von San Clemente hin; siehe dazu die Abbildung bei: Serena Romano, *Il Sancta Sanctorum: gli affreschi*, in: Julian Gardner (ed.), *Sancta Sanctorum*, Mailand 1995, S. 51 Abb. 22.

⁵¹⁴⁵ Siehe dazu die Abbildung bei: Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München 2003, Taf. 82.

Dennoch kann die Komposition insgesamt im Auge des Betrachters den Aspekt der Dreidimensionalität nicht konsequent evozieren, und zwar aus mehreren Gründen: Zum einen liegt dies an den farblichen Beziehungen zwischen der dunkelbraunen Farbe des Mantels der Christusfigur, dem hellroten Kissen, auf welchem die Figur sitzt, sowie dem hellroten Grund des Dekorbereichs, der außerhalb der Bildrahmung liegt. Sowohl die hellrote Farbe des Kissens als auch die korrespondierend hellrote Farbe des Dekorgrundes außerhalb der Bildrahmung sorgen zunächst dafür, dass das dunkelrotfarbige Gewand der Figur aufgrund der dunklen Farbe quasi in den Bildgrund hineinrutscht und keine dreidimensionalen Qualitäten im Bereich eines sich – aufgrund der Darstellung der Figur als korrespondierende Raumfolie – ausbildenden Vordergrunds entwickelt. Gleichzeitig halten sowohl die hellrote Farbe des Kissens als auch die gelbe Farbe der Thronlehne gleichsam die Figur und verhindern, dass sie in den Bildgrund abgleiten kann. Aufgrund dieser farblichen Antagonismen hält sich das Bestreben, einen dreidimensionalen Tiefenraum auszubilden, mit der Intention, eine geschlossene Dekorfläche zu erzeugen, die Waage.

Wie die Beschreibung dieser Phänomene gezeigt hat, lassen sich in zwei stadtrömischen, in unterschiedlichen Gattungen ausgeführten Dekoren, die in der Zeit um kurz vor 1300 gefertigt wurden, analoge Tendenzen in Bezug auf die Ausbildung dreidimensionaler Darstellungsformen aufzeigen. Daher gehen einige Kunsthistoriker wie Romano (1995) und Bellosi (1998) davon aus, dass vermutlich auch Torriti zu den unterschiedlichen Dekorateuren der Cappella Sancta Sanctorum gehörte. Ob diese Zuweisung zwingend ist, sei dahingestellt. Deutlich wird jedoch daran, dass sich in den stadtrömischen Dekoren dieser Zeit, und zwar noch unabhängig von einem möglichen Einfluss Giottos, zum einen aufgrund einer Weiterentwicklung byzantinischer Kolorierung und zum anderen aufgrund einer erneuten systematisierten Rezeption der frühchristlichen Dekore, einem Vorgang, der zugleich als eine Antikenrezeption zu werten ist, aufgrund einer Synthese dieser beiden Stränge – zum Teil unterstützt durch eine konsequentere Strukturierung der Ornamentik – eine Systematik der Bilddarstellung ausgebildet hat. Diese konzipiert – ähnlich konsequent wie in den einzelnen Bildfeldern im Dekor Giottos in der Cappella Scrovegni – Vorbedingungen für die Ausbildung eines homogenen Bildraumes.

8.7.3. Zusammenfassung der stilistischen Tendenzen in den stadtrömischen Dekoren im letzten Viertel des Duecento und in der Zeit um 1300

1. Die stadtrömischen Dekore, unabhängig davon, ob es sich um musivische oder um freskierte Dekore handelt, zeichnen sich in der Zeit um 1300 durch ein Streben nach relativer

Ausgeglichenheit zwischen den einzelnen Komponenten eines Dekors aus. Zu diesen Komponenten zählen großformatige Figurendarstellungen ebenso wie kleinformatige Darstellungen von Assistenzfiguren sowie vegetabile und geometrische ornamentale Elemente.

2. In diese harmonisierenden, vereinheitlichenden Tendenzen werden auch die rahmenden architektonischen Formen und Strukturen einbezogen, indem sie – in der Regel in miniaturisierter Form – als korrespondierende Formen und Strukturen im Dekorbereich wieder auftreten.
3. Der Wunsch nach Gleichwertigkeit der einzelnen Dekorkomponenten macht sich auch in der Farbgebung bemerkbar. Unabhängig davon, ob es sich um die Kennzeichnung von Figuren oder um die Farbgestaltung rein ornamentaler Systeme handelt, werden sämtliche Komponenten häufig gleichermaßen mit analogen Farbtönen ausgestattet. Ein derartiges Verfahren reduziert die darstellenden Farbwerte und erhöht dadurch gleichzeitig den Eigenwert der Farben. Mit der Dominanz der farblichen Eigenwerte geht eine Stärkung ihrer dekorativen Eigenschaften einher, die sich vor allem in einer Tendenz zur homogenen Flächenfüllung bemerkbar macht.
4. Diesen zweidimensionalen Eigenschaften des Dekors entgegen steht die Ausbildung von dreidimensionalen Qualitäten, denen drei unterschiedliche Ursachen zugrunde liegen:
 - 4.1. Die bessere Kenntnis frühchristlicher Dekore, zu denen die römischen Maler und Mosaizisten aufgrund umfassender Restaurierungsarbeiten in der zweiten Hälfte des Duecento gelangen, führt zunächst bei den Figurendarstellung zu einer erneuten Betonung kontrapostischer Prinzipien.⁵¹⁴⁶
 - 4.2. Die bilateral symmetrischen Strukturen, welche sich bereits in den Dekoren der vorherigen Perioden allmählich ausgebildet hatten, stärken die Fähigkeit – dies lässt sich mit bestimmten Phänomenen in den Dekoren der Phase des späten zweiten Stils in der antiken römischen Wandmalerei gleichsetzen – mit Hilfe von rein ornamentalen Modulen Figurendarstellungen von den übrigen Dekorbereichen zu separieren.
 - 4.3. Diese Abtrennung wiederum führt – auch dies ein Analogon zu den Dekoren des vierten Stils – zum Phänomen der *quadri riportati*, die sich sowohl mit runder als auch mit eckiger Rahmung in den stadtrömischen Kirchendekoren in diesem Zeitraum finden.

⁵¹⁴⁶ Benelli sieht den Nachweis einer besseren Kenntnis antiker Dekore – sowie eine eventuelle Kenntnis von Vitruv's *De Architectura* - auch durch die Einbindung von Architekturen in die Bildfelder, insbesondere in den Dekoren der Giotto-Werkstatt gegeben: Francesco Benelli, *The Architecture in Giotto's Paintings*. Cambridge 2012, S. 206ff.

5. In den *quadri riportati* bilden sich aufgrund der Einstellung von landschaftlichen Elementen oder aufgrund der Einstellung von Architekturen dreidimensionale wahrnehmbare Qualitäten aus, die sich jedoch durch die Farbgebung, die auf die Vereinheitlichung einer Flächenstruktur ausgelegt ist, nicht zu geschlossenen dreidimensional wahrgenommenen Systemen entwickeln können.

8.8. Das Dekor der Cappella Scrovegni in Padua⁵¹⁴⁷

8.8.1. Die architektonische und dekorative Struktur der Kapelle

Die nahe beim antiken Amphitheater⁵¹⁴⁸ in den Jahren zwischen 1302 und 1305 erbaute und nach dem Bau sogleich dekorierte Kapelle ist ein einschiffiger, tonnengewölbter langrechteckiger Backsteinbau⁵¹⁴⁹ mit eingezogenem, polygonal abschließendem Chor, in dessen mittlere Bogenform eine Fensterrosette eingefügt ist. Nördlich der Kapelle befand sich der Palast der Scrovegni und in der weiteren südlichen Umgebung liegt die Kirche der Eremitani. Die Kapelle besitzt lediglich auf der Südseite sechs, mit weißem Kalkstein von dem roten Mauerwerk abgesetzte Fenster⁵¹⁵⁰, wohingegen die dem Scrovegni-Palast zugewandte Nordseite fensterlos geblieben ist.⁵¹⁵¹ Der langgestreckte Raum⁵¹⁵² hat eine Länge von 20,86m, eine Breite von 8,45m und eine Höhe von 12,80m. Sämtliche Wände sowie die Gewölbefläche sind vollständig freskiert.⁵¹⁵³ Eine wichtige Determinante für die der Struktur zugrunde liegenden Maße

⁵¹⁴⁷ Zur Restaurierung der Cappella Scrovegni in Padua siehe vor allem: Chiara Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Turin 2008; Giuseppe Basile (ed.), *Il restauro della Cappella degli Scrovegni*, Mailand 2003. Ein Verzeichnis mit den wichtigsten Arbeiten zur Cappella Scrovegni findet sich bei: Laura Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture and Experience*, 2008, S. 389-398. Zu den wichtigsten neueren Untersuchungen zum Dekor der Cappella Scrovegni zählen: Anne Derbes, Mark Sandona, *The Usurer's Heart. Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*, Pennsylvania 2008; Enzo Carli, *Giotto. Cappella degli Scrovegni*, Mailand 1999; Jacqueline und Maurice Guillaud, *Giotto. Architekt der Farben und Formen*, Stuttgart 1988; James H. Stubblebine (ed.), *Giotto. The Arena Chapel Frescoes*, London 1969; siehe dazu auch: Frederick Hartt, David G. Wilkins, *History of Italian Renaissance Art*, London ⁵1994, S. 93ff.; und: Eve Borsook, *The Mural Painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto*, Oxford ²1980.

⁵¹⁴⁸ Zur Lage der Kapelle siehe vor allem: Girolamo Zampieri, *Die Scrovegni-Kapelle – ihr Standort und die römische Arena*, in: Jacqueline und Maurice Guillaud, *Giotto. Architekt der Farben und Formen*, Stuttgart 1988, S. 63-72; und: Anne Derbes, Mark Sandona, *The Usurer's Heart. Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*, Pennsylvania 2008, S. 3 Karte 1.

⁵¹⁴⁹ Der Bau ist außen durch Lisenen gegliedert, die unter dem Dachansatz in einem Rundbogenfries münden; siehe dazu auch: Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München 2003, S. 184f. Der Bau sollte ursprünglich auch ein Querschiff erhalten, doch dagegen erhob die Bruderschaft der nahegelegenen Eremitani-Kapelle erfolgreich Einspruch.

⁵¹⁵⁰ Siehe dazu die Abbildung bei: Anne Derbes, Mark Sandona, *The Usurer's Heart. Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*, Pennsylvania 2008, S. 5.

⁵¹⁵¹ Zur Architektur der Nordseite siehe die Abbildung bei: Chiara Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Turin 2008, S. 57 Abb. 17.

⁵¹⁵² Siehe dazu den Grundriss bei: Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München 2003, S. 192.

⁵¹⁵³ Zu den unterschiedlichen Maßangaben siehe u. a. Enzo Carli, *Giotto. Cappella degli Scrovegni*, Mailand 1999, S. 16; und: Irina Danilowa, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Dresden 1983, S. 171.

der einzelnen dekorativen Komponenten stellen Höhe und Abstand der Fenster im Bereich der Südwand dar. So entspricht der Abstand der Fensterbasen vom Fußboden in der Höhe von 3m der Höhe der Eingangstür und diese Höhe definiert gleichzeitig den Dekorbereich der Sockelzone⁵¹⁵⁴, die sich aus zwei unterschiedlichen dekorativen Komponenten zusammensetzt, aus jeweils zwei breiteren Paneelen mit imitierten Buntmarmorspiegeln, alternierend mit einer vorgetäuschten Nische in Grisaille, in die jeweils eine Figur eingestellt ist. Darüber hinaus dient sowohl der Abstand zwischen zwei Fenstern auf der Südwand als auch die Fensterhöhe als Richtwert für die beiden unteren Register der Südwand mit zwei mal fünf übereinanderstehenden Bildfeldern, deren Anzahl etwas mehr als ein Viertel der insgesamt 39⁵¹⁵⁵ nahezu quadratisch angelegten Bildfelder⁵¹⁵⁶ darstellt. Etwas breiter als die Seitenlänge der Bildfelder in den beiden unteren Registern der Südwand ist die Seitenlänge der sechs Bildfelder im obersten Register der Südwand, welche der Seitenlänge der 18 Bildfelder auf der Nordwand entspricht. Auf das Kapellendekor insgesamt bezogen belegen die 39 Bildfelder⁵¹⁵⁷ das größte Areal der beiden Langwände sowie den größten Teil der Fläche des Triumphbogens an der Kapellrückwand.

Unabhängig von den leicht differierenden Seitenlängen und der unterschiedlichen Anzahl der Bildfelder in den beiden unteren Registern aufgrund der unterschiedlichen architektonischen Gegebenheiten der Wand ist die Anordnung der Bildfelder auf beiden Langseiten weitgehend analog gestaltet. Die 39 Bildfelder auf den beiden Langwänden bedecken den Wandbereich in drei übereinanderliegenden Reihen, wobei die unterste Reihe oberhalb der Sockelzone mit horizontal abschließendem Konsolenfries in einer Höhe von 3m ansetzt und die oberste Reihe, die in die Gewölbefläche hineinreicht, etwa in ca. 17m Raumhöhe endet. Diese Anordnung des obersten Registers über den Gewölbeansatz hinaus führt im Auge des Betrachters dazu, dass diesem die dekorierten Wandflächen größer und die dekorierten Gewölbeflächen kleiner erscheinen als dies in der Realität der Fall ist, und daher wird das Gewölbe eher als ein Muldendenn als Tonnengewölbe wahrgenommen. Auf den ersten Blick wird auch im Dekor des Triumphbogens an der Altarwand die Gliederung in drei Register im Wandbereich übernommen, doch die je drei übereinanderstehenden Bildfelder besitzen ein kleineres Format als die Bildfelder auf den beiden Langseiten. Auf eine Einteilung in ein Rastersystem wird lediglich

⁵¹⁵⁴ Siehe dazu: Eve Borsook, *The Mural Painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto*, Oxford ²1980, S. 9.

⁵¹⁵⁵ Die beiden zueinander gehörenden Paneele sowie die beiden Scheinkapellen im Dekor des Triumphbogens wurden jeweils als ein Bildfeld gezählt.

⁵¹⁵⁶ Die Seitenlänge der Bildfelder schwankt von 2,80m bis 3,1m.

⁵¹⁵⁷ Abgesehen von einigen Sinopia-Spuren nahe der Kanzel wurden keinerlei Vorzeichnungen gefunden: Eve Borsook, *The Mural Painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto*, Oxford ²1980, S. 10.

auf der Eingangswand verzichtet, deren gesamte Fläche der Darstellung des Jüngsten Gerichtes vorbehalten ist. Doch abgesehen von der großformatigen Christusfigur, welche das Zentrum der Darstellung in einer mehrfarbigen Aureole besetzt, sowie der Darstellung des Teufels in der rechten unten Ecke des Bildfeldes überschreiten auch die zahlreichen Figuren dieser Darstellung nicht wesentlich die Höhe von 1m, welche den großformatigeren Figuren in den Bildfeldern der beiden Langseiten zukommt.

8.8.2. Das Dekor⁵¹⁵⁸ der Nordwand

Auf der Nordwand besteht jede der drei übereinanderliegenden Reihen aus jeweils sechs Bildfeldern, von denen die unterste Reihe von der Sockelzone und die unterste Reihe von der mittleren Reihe horizontal jeweils durch ein schmales, vollständig aus geometrischen Motiven zusammengesetztes Band voneinander getrennt sind, dessen polychrome sternförmige Muster das konstituierende Sternmotiv des ebenfalls polychromen flächendeckenden Sternenmusters des marmornen Fußbodens wieder aufnehmen. Diese schmalen, geometrischen Musterbänder biegen auch als trennende Musterbänder in die Vertikale um, wobei ein Relief vortäuschendes quadratisches Feld in Grisaille den Wendepunkt markiert.⁵¹⁵⁹

In der Vertikale flankieren die Bänder jeweils zwischen zwei Bildfeldern in den beiden unteren Reihen ein breiteres ornamentales Paneel, dessen Zentrum eine an den beiden Seiten abgeflachte Rautenform mit eingestelltem Vierpass bildet. In diesen Vierpass ist jeweils eine polychrome kleinfigurige Darstellung eingestellt.⁵¹⁶⁰ An der unteren und oberen Spitze wird das Rautensystem von einer vertikal und horizontalsymmetrisch aufgebauten Sequenz geometrischer Motive flankiert. An die obere und untere Spitze der Raute schließt sich zunächst ein auf der Spitze stehendes Quadrat, ein sogenanntes Mach'sches Quadrat, an, das von zwei Dreiecken mit nach außen gekehrten Grundseiten flankiert wird. In diese geometrische Sequenz sind weitere kleinformatige Motive in den Farben Rot, Grün und Weiß eingestellt, welche eine Variation des sternförmigen Fußbodenmusters darstellen. In der unteren Bildreihe schließt sich an die Spitze der beiden Quadrate nach unten bzw. nach oben ein unregelmäßiges Fünfeck an, das sich bis zu zwei Drittel der Gesamthöhe zunächst als hochoblonges Rechteck konstituiert

⁵¹⁵⁸ Zu dem Gliederungssystem der Kapelle siehe vor allem: Christian-Adolf Isermeyer, Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei Giotto's und der Florentiner Maler des 14. Jahrhunderts [Diss. Göttingen 1933], Würzburg 1937; siehe dazu auch: John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, New York 1958, S. 57ff. Zur Ikonographie insgesamt siehe vor allem: Andrew, Ladis, *Giotto's O. Narrative, Figuration and Pictorial Ingenuity in the Arena Chapel*, Pennsylvania 2008.

⁵¹⁵⁹ Siehe dazu die Abbildungen bei: Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München 2003, Taf. 101-102.

⁵¹⁶⁰ So werden unterschiedliche Propheten, u. a. der gen Himmel fahrende Elias in einem rotfarbenen Wagen, vor den ein rotfarbendes Pferd gespannt ist, gezeigt: Chiara Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Turin 2008, S. 251 Abb. 85.

und erst im oberen Drittel von zwei Seiten, die in einem rechten Winkel zu einer dreieckförmigen Spitze zusammenlaufen, geschlossen wird. In die beiden mit einem weißfarbenen und einem grauen Streifen doppelt gerahmten Fünfecke ist jeweils auf rotem Grund ein vegetables Vierpass-Motiv eingestellt, das aus einem weißem Rosettenkern sowie aus rosa- und blaugraufarbenen ausgezogenen Akanthusblättern besteht, die jeweils zur dreieckförmigen Spitze der rahmenden Form hin gelängt sind. Aufgrund dieser Längung bleibt zwar die vertikale Symmetrieachse erhalten, jedoch die horizontale Symmetrieachse und die rotations-symmetrische Valenz des ursprünglichen Vierpass-Motivs gehen verloren. Die freien Flächen zwischen den geometrischen Musterformen werden durch eckig ausgeführte rote Konturen ebenfalls geometrisiert und mit einer Marmor imitierenden Farbmischung aus Rot und Schwarz bedeckt.

Eine Variation der flankierenden Motive findet sich in den Paneelen, welche die Bildfelder der mittleren Reihe voneinander trennen. In diesen Paneelen wird das zentrale Quadrat durch hochoblonge Rechtecke flankiert, deren Ecken in der Art eines orthogonalen Flechtmusters zusätzlich an ein Dreieck mit nach außen ausgerichteter Grundseite angebunden werden. In jedem Rechteck ist ein bilateral- und horizontalsymmetrisches System aus Akanthusblättern eingestellt, dessen symmetrische Valenzen jedoch aufgrund der Blattmaske, die in das Zentrum eingestellt ist, herabgesetzt werden. Im Gegensatz zu den Paneelen, welche in der unteren Reihe die Bildfelder voneinander trennen, sind in den Paneelen mit den hochoblongen Rechtecken die ausgesparten Flächen nicht noch einmal gerahmt, sondern lediglich mit brauner Farbe bedeckt. Die Paneele folgen nicht direkt aufeinander, sondern zwischen zwei Paneele ist jeweils eine Sequenz des schmalen Musterbandes mit den Sternformen dazwischengelegt und dadurch wird das Muster des Fußbodens auch innerhalb der breiten vertikalen Musterbänder in jedem Register wieder aufgenommen.

Ein weiteres, von den bereits beschriebenen Mustersequenzen unterschiedliches Muster zeigen die Paneele, welche die untere Reihe der Bildfelder zur Eingangs- bzw. zur Altarwand hin absetzen. Jedes Paneel besteht aus drei übereinandergesetzten gleichgroßen Quadraten. In die beiden äußeren Quadrate ist jeweils ein Vierpass mit einer Figurendarstellung in Büstenform eingestellt und die Fläche zwischen den eingestellten Vierpässen und der quadratischen Rahmung ist jeweils mit einem Marmordekor vortäuschenden dreifarbigem Rautenmuster bedeckt. Auch im zentralen Quadrat wird eine Marmorverblendung imitiert, indem man die Fläche des hellbraun marmorierten Quadrates mit Hilfe von vier dunkelroten Streifen, welche das Quadrat – abgesehen von vier in Quadratform ausgesparten Flächen in den vier Ecken des Quadrates – rahmen und dadurch gleichzeitig in eine hochoblonge Rechteckform umwandeln. In

abgewandelter Form, mit einer hellen monochromen Fläche in Form eines hochoblongen Rechtecks, wird diese Paneelstruktur dreimal auch als Übergang von der obersten Bilderreihe zu drei dekorierten Bändern der Gurtbögen eingesetzt.

Die mittlere Bildreihe wird vertikal auf beiden Seiten jeweils von einer Paneelstruktur abgeschlossen, die ebenfalls aus drei übereinandergestellten Quadraten besteht. Diesmal ist in jedes dieser Quadrate ein Vierpass eingestellt. Jedoch nur das mittlere dieser Quadrate ist mit einer Büstenfigur gefüllt. In die beiden äußeren Quadrate ist in den Vierpass ein kleineres Quadrat eingestellt, an dessen Ecken im Stil eines Flechtbandes jeweils vier Dreiecke mit nach außen gerichteten Grundseiten angebunden sind.

Eine Variante dieser Paneelstruktur weisen die vier Paneele in der obersten Bildreihe auf, welche sowohl die Bildfelder (1) und (2), (2) und (3), als auch die Bildfelder (4) und (5), (5) und (6), die jeweils zwischen dem Anschluss an ein Gurtbogendekor liegen, voneinander trennen. In diesen Paneelen ist auf goldbraunfarbenem Grund im Zentrum jeweils ein Vierpass mit einer Büstenfigur eingestellt. Aus dem unteren und oberen Ende wird ein kleiner Rhombus mit vier sich überkreuzenden Ecken angeflochten. Im Gegensatz zu dem durchgängigen Rastersystem der drei übereinandergesetzten Quadrate, das zu einer Äquivalenz der unterschiedlichen Dekorabschnitte innerhalb eines Paneels führt, wird bei den Paneelen, in denen die angebundenen Rhomben wesentlich kleinformatiger sind, stärker das Zentrum des Dekors, d. h. die eingestellte Büstenfigur, betont.

Nicht nur in Bezug auf die dekorative Struktur der vertikalen Paneele, sondern auch in Bezug auf das Dekor der horizontalen Bänder verändert sich am Übergang von der mittleren zur oberen Bilderreihe die Struktur des eingesetzten Musters. Lediglich die Sequenz mit dem Sternmuster, welche die Paneele der mittleren Bilderreihe von den Paneelen der obersten Reihe trennt, bleibt erhalten.⁵¹⁶¹ Das Muster des schmalen, jetzt goldgrundigen horizontalen Bandes hingegen besteht aus einer Reihung aus liegenden vegetabilen Doppelmotiven. Jeweils aus einem rosafarbenen liegenden Gefäß wächst, ebenfalls liegend, ein grünfarbener Busch, dessen Struktur eher einem Akanthusblatt als einer Girlande gleicht. Zwischen jeder der sowohl vertikal- als auch horizontalsymmetrischen Motivkombinationen wird ein deutlicher Abstand gewahrt. Aufgrund dieses Einsatzes von vegetabilen Motiven tritt eine deutliche Reduzierung der streng geometrischen Motive in den horizontalen Bändern ein, die sich jedoch in den vertikalen Paneelen nur bedingt bemerkbar macht, da die Flechtbandmotive orthogonal eingesetzt

⁵¹⁶¹ Siehe dazu die Abbildung bei: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, Taf. 99.

werden und dadurch ihrerseits zu einer Symmetrisierung in der Wahrnehmung des Betrachters beitragen.

8.8.3. Das Dekor der Gurtbögen

Zum ansteigenden Gewölbebereich hin wird die oberste Reihung der Bildfelder durch zwei horizontale Dekorreihen weiterhin ornamental, jedoch in Anlehnung an die architektonische Struktur eines Gesimses in pseudoarchitektonischer Manier abgeschlossen. Doch auch im oberen Bereich des Tonnengewölbes setzen sich die Verzierungen fort und so werden drei Gurtbögen, die beiden seitlichen und der zentrale Gurtbogen, mit Bändern dekoriert und die beiden dazwischenliegenden blaugrundigen Flächen durchgehend mit goldfarbenen Sternen übersät und jeweils mit einem größeren zentralen Tondo und vier kleineren, in der Art eines Vierpasses flankierenden Tondi verziert.⁵¹⁶²

Für das Dekor der Bänder der Gurtbögen wird auf die Quadratform als Rasterstruktur, welche die darunterliegenden Paneele aufweisen, verzichtet. Stattdessen konstituiert sich das Dekorband des mittleren Gurtbogens aus einer Sequenz von Büstenfiguren, die – mit der Basis nach unten ausgerichtet – jeweils vom Gewölbeansatz bis zum Scheitelpunkt laufen. Nur die mittlere Büstenfigur ist mit ihrer Basis zum Altar hin ausgerichtet. Sämtliche Büstenfiguren sind alternierend in Vierpässe und in Rauten mit abgeflachten seitlichen Ecken eingestellt. Damit wird das zentrale Motiv derjenigen Paneele, die nicht an die Bänder der Gurtbögen anschließen, wieder aufgenommen. Die einzelnen Formen sind jedoch nicht einfach lose aneinandergereiht, sondern werden miteinander verflochten, wobei sich jeweils eine kleine Raute⁵¹⁶³ mit einer der beiden großformatigen Rahmenformen abwechselt. Stärker vegetabilisiert als das Dekor des zentralen Gurtbogens ist das Dekor in den Bändern, welche den beiden seitlichen Gurtbögen aufliegen.⁵¹⁶⁴ In diesen beiden Bändern folgt jeweils auf eine Rautenform mit abgeflachten Seiten, in die jeweils ein Vierpass mit einer Büstenfigur eingestellt ist, ein vegetabiles, rotfarbenedes System, das aus einem kreisförmigen Rankenbogen und aus jeweils zwei, sich oben und unten an den Bogen anschließenden, jeweils in eine rosafarbene Blüte auslaufenden

⁵¹⁶² Siehe dazu die Abbildung einer zeichnerischen Rekonstruktion der Struktur des gesamten Wand- und Deckendekors bei: Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München 2003, S. 192. In das zentrale Tondo im Eingangsbereich ist eine Marienbüste eingestellt, im zentralen Tondo vor dem Altar hingegen eine Christusbüste. Die beiden zentralen Figuren werden jeweils von vier Prophetenfiguren flankiert. Die Darstellungen der Propheten sind mit goldfarbenen Musterbändern auf hellblauem Grund umgeben. Diese Muster, die von Ferne wie ein Flechtband aussehen, bestehen aus hebräischen Inschriften; siehe dazu die Abbildungen von vergrößerten Details bei: Chiara Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Turin 2008, S. 324f. Abb. 113-115. Die einzelnen Bänder werden von vierzackigen Sternmotiven getrennt, die als finite Flechtbandmotive konstruiert sind.

⁵¹⁶³ Die kleinformatige Rautenform wird jeweils von filigranen goldfarbenen vegetabilen Blattmotiven flankiert.

⁵¹⁶⁴ Siehe dazu die Abbildung bei: Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München 2003, Taf. 99 links.

Spiralranken, besteht. Sowohl der noch sichtbare Grund innerhalb des Bogens als auch der noch sichtbare Grund innerhalb der vier Spiralranken ist blaufarben. Durch die Nähe zu dem blaufarbenen Grund des Himmels erhält auch der blaufarbene Grund der unterschiedlichen Rankenformation einen darstellenden Aspekt. In die zentrale Bogenform ist eine geflügelte Büstenfigur eingestellt, deren Kopf zwei Akanthusblätter in der Art einer Kappe bedecken.⁵¹⁶⁵ Die Breite sämtlicher vertikaler Bänder im Dekor der Nordwand entspricht etwa der halben Höhe und Breite einer Bildkomposition (1,25m).⁵¹⁶⁶ Poeschke sieht in dieser Anordnung eine intendierte Wiederaufnahme bzw. eine bewusste Spiegelung der architektonischen Struktur des Außenbaus, der durch Lisenen, vertikal gegliedert ist, doch spricht die – abgesehen von den eingestellten Figuren – vertikal und horizontal ausgeglichene Konfiguration des Musters in den Bändern gegen eine derartige Intention.⁵¹⁶⁷

8.8.4. Das Dekor der Südwand

Im Dekor der Südwand hingegen nehmen die vertikal ausgerichteten ornamentalen Bänder der obersten Bilderreihe keinen sichtbaren Bezug auf die Fensterachsen. Doch analog zum Dekor der Nordseite korrespondiert mit diesen vertikalen Unterteilungen der Wandflächen in der obersten Bilderreihe auch die Anordnung der sieben gemalten Figurennischen in Grisaille in der Sockelzone. Aufgrund dieses Bezuges findet auf beiden Langseiten eine Vernetzung des Dekorbereichs der Sockelzone mit dem Dekorbereich des obersten Registers statt. Wie bereits bei der Überprüfung der Maße erwähnt wurde, können aufgrund der Einschnitte durch die sechs Fenster in die architektonische Struktur dieser Wand in den beiden unteren Registern lediglich jeweils fünf Bildfelder untergebracht werden, und daher ist die Gesamtzahl der Bildfelder im Dekor der Südwand um zwei geringer als im Dekor der Nordwand. Lediglich in der obersten Reihe, oberhalb der Fensterlaibung, finden auch auf der Südwand sechs Bildfelder Platz und eine analoge dekorative Rahmung sorgt dafür, dass dieses Register mit dem obersten Register auf der Nordwand auch aufgrund der ornamentalen Struktur korrespondiert.

⁵¹⁶⁵ Aufgrund der hängenden Akanthusblätter hat es für den Betrachter den Anschein, als sei die Figur an den Ranken der rahmenden Bogenform befestigt, sodass der Eindruck entsteht, es handle sich um eine hybride Figur.

⁵¹⁶⁶ Im Bereich der Sockelzone entspricht dieser Breite jeweils eine der sieben Grisaillefiguren, die – abgesehen von der letzten Figur vor der Rückwand – jeweils zwischen zwei quadratische, Marmor vortäuschende Spiegel eingestellt sind. Zur Ikonographie der Sockelzone siehe vor allem: John Osborne, *The Dado Programme in Giotto's Arena Chapel and its Italian Romanesque Antecedents*, BM 145, 2003, S. 361-365. Osborne weist darauf hin, dass sich das erste Dekor einer Sockelzone, das inhaltlich auf die Hauptdarstellungen des Zyklus Bezug nimmt, in der Unterkirche von San Clemente findet und vermutlich in der letzten Dekade des 11. Jahrhunderts entstanden ist.

⁵¹⁶⁷ Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München 2003, S. 183. Keine Beziehung zu irgendwelchen architektonischen Formen sieht hingegen Danilowa: Irina Danilowa, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Dresden 1983, S. 175ff. Auch Isermeyer spricht von einer lisenenartigen Wandgliederung: Christian-Adolf Isermeyer, *Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei Giotto's und der Florentiner Maler des 14. Jahrhunderts* [Diss. Göttingen 1933], Würzburg 1937, S. 2.

Das nur begrenzt zur Verfügung stehende Areal hat auch Auswirkungen auf die einfassenden Bänder. So entfällt im Dekor dieser Wand – abgesehen von den Paneelen, welche das Wanddekor insgesamt umfassen –, eine breite vertikale Trennung zwischen den einzelnen Bildfeldern, sondern getrennt wird lediglich durch schmale Bänder im geometrisierten Sternmuster. Analog zum Dekor der Nordwand wechselt auch im Dekor der Südwand das Muster dieser Bänder bei der horizontalen Gliederung zwischen dem zweiten und dritten Register vom geometrisierten Sternmuster zur vegetabilen Motiv-Reihung. Auch die rotgrundigen Laibungen der sechs Fenster sind mit weißfarbenen vegetabilen Lyrastäben dekoriert, zwischen die in regelmäßigen Abständen eine weißfarbene Raute eingestellt ist. Ein ähnlicher Wechsel zwischen rein geometrischen Mustern und vegetabilen Elementen in analogen Farben findet im Dekor der Eingangswand sowie im Dekor der Altarwand statt.⁵¹⁶⁸ Auch in diesen beiden Dekorbereichen wechselt oberhalb der Kämpferzone das Muster des vertikalen Bandes von rein geometrischen zu vegetabilen Formen. Doch an Stelle der lyraförmigen Blattstäbe werden in diesem Bereich übereinandergesetzte und über die vertikale Mittelachse hinweg gespiegelte Akanthusblätter eingesetzt.⁵¹⁶⁹

8.8.5. Die Beziehungen zwischen dem ornamentalen und figural darstellenden Dekor

Die streng geometrischen Muster in Form von kontinuierlichen Rastersystemen in den vertikalen und horizontalen Bändern, welche das Wand- und Deckendekor an den analog gemusterten Fußboden binden, sowie die zahlreichen großformatigeren geometrischen Formen in den Paneelen heben die regelmäßige, ebenfalls in ein Rastersystem eingebundene Abfolge der 39 fast quadratischen Bildfelder hervor. Die nahezu quadratische Form sämtlicher Bildfelder sowie der Wechsel in der Struktur der überwiegend ornamental dekorierten Paneele im gesamten Dekor der Nordwand verhindern ebenso wie das Fehlen einer korrespondierenden Ausrichtung der Paneele in der oberen Bilderreihe der Südwand zu den sechs tiefer gelegenen Fenster eine Dominanz der Vertikalen im Auge des Betrachters. Doch andererseits sind die Paneeldekore und die Fenster bereits bei dem ersten Anblick in Fernsicht stark genug, um einer konsequenten Aufsplitterung in primär horizontal gegliederte Dekorsysteme im Auge des Betrachters entgegenzutreten. Vertikale und Horizontale halten sich daher im Auge des Betrachters die Waage. Tritt der Betrachter näher an das Dekor heran, so sorgen sowohl die vertikal ausgerichteten Paneele als auch die vertikal ausgerichteten Fenster dafür, dass sich die

⁵¹⁶⁸ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, Taf. 100.

⁵¹⁶⁹ Siehe dazu auch die Abbildung mit diesem Detail bei: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, S. 185 Abb. 49.

Bildfeldreihen im Auge des Betrachters nicht zu einzelnen horizontalen Frieszonen dissoziieren⁵¹⁷⁰, sondern als geschlossene, kompakte Kompositionsfelder erhalten bleiben. Die kräftigen, mit Hilfe der überwiegend geometrisch-ornamental dekorierten Paneele als stark vertikal wahrgenommenen Rahmungen der Bildfelder führen, sowohl aufgrund ihrer eigenen bilateralsymmetrischen Valenzen als auch aufgrund der formalen Korrespondenzen zueinander, im Auge des Betrachters zunächst zur Ausbildung von bilateralen Symmetrieachsen in den einzelnen Bildfeldern. Jede dieser vertikalen Symmetrieachsen verstärkt aufgrund ihrer ausstrahlenden symmetrischen Valenz in dem dazugehörigen Bildfeld den mittleren Bereich der Figurendarstellungen, selbst wenn die Figuren, die im Vordergrund in der Regel eine Höhe von etwa einem Meter erreichen, nicht auf das Zentrum hin ausgerichtet sind, sodass die Darstellungen stets als in sich geschlossen wahrgenommen werden. Die Darstellungen in den Vierpassen der Paneele, die – abgesehen von den außen begrenzenden Paneelen der untersten und der obersten Bildreihe – stets in der Mitte der Paneele sitzen, können aufgrund inhaltlicher und / oder formaler Korrespondenzen zu der Geschlossenheit der Darstellungen beitragen.⁵¹⁷¹

Neben den geometrisierenden Dekorformen innerhalb der Paneele sind es die mit geometrischen Motiven dekorierten Bänder, welche – abgesehen von ihrer Funktion als formal und farbliches Korrespondenzsystem zum Fußbodendekor – die Ausbildung von vertikalen Achsen im Auge des Betrachters verstärken. In ihrem horizontalen Verlauf stärken diese Bänder jedoch auch die horizontalen Symmetrieachsen der einzelnen Bildfelder und tragen daher zusammen mit dem orthogonalen Rastersystem im Dekor der Sockelzone, in dem jeweils zwei Quadratseiten der Buntmarmor vortäuschenden Paneele der Grundseite eines Bildfeldes entsprechen⁵¹⁷², dazu bei, dass die einzelnen Bildfelder aufgrund der sich kreuzenden vertikalen und horizontalen Achsen als ein in sich geschlossenes System wahrgenommen werden können. Auch wenn eine derartige Betonung des zentralen Bereichs der Bildfelder zunächst abhängig vom Kontext des dekorativen Systems ist und daher nicht isoliert wahrgenommen wird, so fördern diese symmetrischen Valenzen dennoch gleichzeitig die gezielte Betrachtung der einzelnen Bildfelder, da der Blick des Betrachters aufgrund der symmetrischen Valenzen länger an der Darstellung eines Bildfeldes haften bleibt und dadurch mit der Geschlossenheit in diesen Darstellungen konfrontiert wird. Die Ausbildung bilateralsymmetrischer Valenzen durch den

⁵¹⁷⁰ Nach Danilowa hingegen ist dieses Dekor extrem horizontal ausgerichtet: Irina Danilowa, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Dresden 1983, S. 172.

⁵¹⁷¹ So zeigt das Vierpass-Motiv im Paneel links von der Darstellung der Erweckung des Lazarus und im darunterliegenden Paneel, welches die Darstellung der Auferstehung flankiert, ein Muttertier (Löwin?), welche zu ihren Kindern zurückkommt, die in einer Höhle verborgen sind; siehe dazu die Abbildung bei: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, Taf. 102.

⁵¹⁷² Wobei jedoch lediglich im Bereich des Dekors der Nordwand die beiden Raster direkt unter der Grundlinie des Bildfeldes liegen. Im Dekor der Südwand sind sie hingegen versetzt.

ornamentalen Kontext fördert selbst bei zwei so stark auf das Zentrum hin orientierten Darstellungen wie der Taufe im Jordan oder der Kreuzigung, die im Rastersystem der Nordwand übereinander angeordnet sind, die Stärkung der bildimmanenten vertikalen Symmetrieachsen und dient dadurch gleichzeitig zur Bekräftigung der inhaltlichen Aussage. Aber auch richtungsorientierte Darstellungen wie die Flucht nach Ägypten erfahren durch die Ausbildung dieser Symmetrieachsen eine Beruhigung und werden zu statischen Momentaufnahmen. Trotz der Geschlossenheit bzw. Abgeschlossenheit der einzelnen Bildfelder sorgen zum einen der sich durch nahezu sämtliche Bildfelder durchhaltende blaue Farbton des Himmels und zum anderen analoge geometrische Konstruktionsprinzipien dafür, dass das figural darstellende Dekor aufgrund seiner motivischen Vielseitigkeit im Auge des Betrachters nicht in zahlreiche Einzelteile zersplittert, sondern durch korrespondierende Formen und den einheitlichen blauen Farbton des Hintergrundes⁵¹⁷³, dem eine unterschiedliche, jedoch stets helle Farbigkeit in den einzelnen Bildfeldern gegenübersteht, zusammengehalten wird.

Der inhaltlichen Vielfalt in den Darstellungen und den dafür erforderlichen unterschiedlichen räumlichen Konstruktionen liegen nicht nur die Entfaltungen von Symmetrieachsen – und damit eine Kongruenz in der flächigen Struktur –, sondern auch in den Ausbildungen von in sich geschlossenen, für das Auge des Betrachters stimmigen Raumgebilden ein analoges Konstruktionsprinzip zugrunde. Dies konstituiert sich, indem Figuren, Architekturen oder landschaftliche Elemente eingesetzt werden, die sich mit grundlegenden geometrischen Formen assoziieren lassen und dadurch einem meßbaren Vergleichssystem zugeordnet werden können. Die systematische Strukturierung der Bildfelder setzt bereits mit den Figuren des Vordergrundes ein, die selten direkt am vorderen Bildrand stehen und den Betrachter anblicken. Stattdessen befinden sich diese Figuren bzw. Figurengruppen des Vordergrundes, bei denen es sich häufig um vollständige Rückenfiguren⁵¹⁷⁴ oder um Figuren handelt, die zum größten Teil abgewandt vom Betrachter stehen, in einer, was den Bezug zur äußeren horizontalen Begrenzung betrifft, leicht eingerückten Position, wobei dies durch eine vor die Figur gezogene Darstellung eines Bretterbodens oder einer anderen Form des Raumbodens, aber auch durch die Darstellung felsigen Bodens in einer Landschaft geschehen kann. Erst wenn der Blick des

⁵¹⁷³ Insbesondere in den sechs Bildfeldern der obersten Reihe auf der Südwand fällt auf, dass der Darstellung des Himmels mehr Fläche zugewilligt wird als in den darunterliegenden Bildfeldern. Da sämtliche Bildfelder nahezu gleich groß sind, hat der blaue Himmelsstreifen eine wesentlich größere Signifikanz als in Dekoren mit Bildfeldern unterschiedlicher Höhe und Breite.

⁵¹⁷⁴ Vergleiche dazu: Margarete Koch, Die Rückenfigur im Bild: von der Antike bis zu Giotto, Recklinghausen 1965, S. 61ff.

Betrachters über die Rückenfiguren⁵¹⁷⁵ und damit auch über deren Positionen innerhalb des Bildfeldes hinweggleitet, gelangt er zu den zentralen Darstellungen des Bildfeldes, da erst jenseits dieser Barrieren der Blick auf die Figuren des Mittelgrundes, die in der Regel auch die Protagonisten des jeweiligen Geschehens sind, preisgegeben wird. Zum Malgrund hin wird das Geschehen entweder durch eine Architektur⁵¹⁷⁶ oder durch eine landschaftliche Formation abgeschlossen, sodass die Darstellung insgesamt für den Betrachter auf ein relativ enges Areal beschränkt bleibt. Aufgrund dieser Begrenzung kann sich ferner eine eventuell vorhandene Dramatik des Geschehens steigern.⁵¹⁷⁷ Abgesehen von dem korrespondierenden blauen Farbton, der auch als Hintergrund für die zahlreichen Büstenfiguren in den Vierpässen dient, erfolgt formal sowohl die Einbindung der großformatigeren Figurendarstellungen als auch die Einbindung der architektonischen und landschaftlichen Elemente in das rahmende, überwiegend geometrisch ausgerichtete Dekor mit Hilfe analoger geometrischer Formen, zum einen durch das Quadrat, das in der Grundform als Kontur der 39 Bildfelder dient, und das als Mach'sches Quadrat mehrfach in sämtliche Bänder in den beiden unteren Registern eingebunden ist, zum anderen durch das Dreieck, das als Schema sowohl zahlreichen Figurengruppen als auch Einzelfiguren, aber auch landschaftlichen Konfigurationen zugrunde liegt und in den geometrischen Bandmustern die wichtigste zugrunde liegende geometrische Form darstellt.⁵¹⁷⁸ Mit der Bindung der Hauptfiguren an den Mittelgrund setzt Giotto ein Verfahren ein, das bereits in den antiken römischen Dekoren des zweiten Stils, und zwar in der Phase II, Ib, entwickelt wurde und in diesen Dekoren zum ersten Mal zu einer Konstitution von bildähnlichen Formen

⁵¹⁷⁵ Dieses *In-das Bild-führen* gehört zu den wichtigsten Funktionen der Rückenfigur und zwar schon in den antiken Bildfeldern: Margarete Koch, Die Rückenfigur im Bild: von der Antike bis zu Giotto, Recklinghausen 1965, S. 73. Darüber hinaus vermittelt die Rückenfigur dialektisch zwischen den einzelnen Figurengruppen.

⁵¹⁷⁶ Über die Bedeutung der Architekturdarstellungen in der Cappella Scrovegni für die Kompositionen in den einzelnen Bildfeldern siehe vor allem: Walter Euler, Die Architekturdarstellung in der Arena-Kapelle. Ihre Bedeutung für das Bild Giottos [Diss. Basel 1965], Solothurn 1967. Zur Bedeutung der Architekturdarstellungen in sämtlichen Arbeiten Giottos siehe insbesondere: Francesco Benelli, The Architecture in Giotto's Paintings. Cambridge 2012.

⁵¹⁷⁷ Diese Art der Schichtung erinnert an die Struktur des Apsidendekors in San Clemente.

⁵¹⁷⁸ Siehe dazu die Abbildung eines Details eines dekorativen Paneels und den flankierenden Bändern mit den geometrischen Mustern bei: Irina Danilowa, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Dresden 1983, Abb. 83. Eingebettet in die oben und unten oder links und rechts flankierenden Sternmuster ist das in diese Bänder in regelmäßigem Abstand eingestellte Quadrat zunächst mit einem Schachbrettmuster in Rot und Weiß gefüllt, wobei jeweils drei kleinformatische Quadrate in der Farbfolge Rot – Weiß – Rot die Seitenlänge eines Mach'schen Quadrates abdecken. Diese Folge ergibt aufgrund der Konfiguration der fünf im zentralen Bereich des Mach'schen Quadrates liegenden kleinformatischen weißen Quadrate eine weißgrundige Kreuzform. Während das zentrale weiße Quadrat ausgespart bleibt, sind in die vier weißen Quadrate, die jeweils an die vier Seiten des zentralen weißen Quadrates anschließen, jeweils zwei mit der Spitze zueinander ausgerichtete schwarzfarbene Quadrate, zwei sogenannte Sanduhr-Motive eingestellt, welche die rotationssymmetrische Valenz der weißfarbenen Kreuzform noch einmal verstärken, da jedes dieser schwarzfarbenen Motive über eine eigene rotationssymmetrische Valenz verfügt. Die rotationssymmetrischen Valenzen werden jedoch durch kleinformatische asymmetrische Motive, die in die rotformatigen Quadrate eingestellt sind, herabgesetzt. Dennoch erhalten die Bänder mit den geometrischen Mustern aufgrund der Musterfolge in die eingestellten Mach'schen Quadrate einen regelmäßigen Bewegungsimpuls, der sich auch auf die die Darstellungen in den dazwischenliegenden Bildfeldern überträgt.

führte, die nicht der Struktur einer Friesform unterlagen.⁵¹⁷⁹ Dieses Verfahren, das zunächst mit Hilfe von kleinteiligen flankierenden bzw. umlaufenden ornamentalen Bändern in den Dekoren des dritten Stils verfeinert wurde und in dieser Phase zur Ausbildung von zahlreichen geschlossenen Bildfeldern, zum Teil auch mit relativ kleinformatigen Figuren führte, war jedoch bereits in den Dekoren des späten vierten Stils wieder in Auflösung begriffen, als aufgrund von zunehmend streng frontalen Figurendarstellungen – bei einer gleichzeitigen Geometrisierung des gesamten Dekors – eine weitere Bindung der Figur an den Mittelgrund für überflüssig erachtet wurde.⁵¹⁸⁰

8.8.6. Zusammenfassung

Wie die Analyse der mittelalterlichen römischen Kirchendekore ergeben hat, lässt sich eine erneute Schichtung der Darstellungsebenen – und dies gilt sowohl für das figural darstellende als auch für das rein ornamentale Dekor – im Apsisdekor von San Clemente und später auch im Apsisdekor von Santa Maria Maggiore nachweisen. Diesen Prozess der Schichtung setzt Giotto in seinen Dekoren fort, jedoch in systematisierterer Form, indem er die Korrespondenz geometrischer Strukturen sowohl im rahmenden ornamentalen Dekor als auch im figural darstellenden Bereich für eine konsequent homogene Ausbildung des Bildraums nutzt. Es ist daher festzuhalten, dass die Entwicklung eines modernen Darstellungsmodus sich keineswegs – wie dies häufig in den Untersuchungen zu Giotto formuliert wird – lediglich aufgrund von veränderten Figurendarstellungen vollzieht, sondern dass diese Veränderungen erst aufgrund dessen möglich werden, dass ein geometrisiertes rahmendes Dekor den notwendigen strukturellen Halt und die notwendigen formalen Assoziationen für ein derartiges Unterfangen bietet. Aufgrund dieser formalen und strukturellen Korrespondenz fügen sich im Dekor Giottos in der Cappella Scrovegni Figur und Ornament in einer neuartigen Konstruktion des Bildraumes zusammen, und mit dieser beginnenden Geometrisierung des Bildraumes – man kann auch von einer beginnenden Mathematisierung des Bildraumes sprechen – werden die strukturellen Weichen für die freskierten Dekore der Folgezeit, insbesondere für die Dekore des frühen Quattrocento gestellt – man denke dabei an das nur wenig später, um 1330 entstandene florentinische Dekor der Cappella Baroncelli in Santa Croce von Gaddi (1290-1366)⁵¹⁸¹, aber auch an das über hundert Jahre später entstandene Dekor von Piero della Francesca (1420-1492) in

⁵¹⁷⁹ Anders argumentiert hingegen Benelli. Er führt die zahlreichen Architekturdarstellungen bei Giotto auf eine bessere Kenntnis antiker Monumente zurück, bemerkt jedoch keine Korrespondenz zwischen analogen strukturellen Systemen: Francesco Benelli, *The Architecture in Giotto's Paintings*. Cambridge 2012, S. 206 ff.

⁵¹⁸⁰ Riegl spricht – allerdings in Bezug auf reliefierte Darstellungen – von einer Lösung der der Figur vom Grund: Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927, S. 139ff.

⁵¹⁸¹ Siehe dazu die Abbildungen bei: Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München 2003, Taf. 148-158.

San Francesco in Arezzo –, in denen sich innerhalb von strengen Rahmenformen die Fläche mit Hilfe geometrischer Linien zu einem konsequent geometrisch orientierten Raum öffnet, in denen jedoch die Figuren aufgrund dieser systematischen Raum-Geometrisierung allmählich ihre Funktion als separate geometrische Chiffren verlieren.⁵¹⁸²

Setzt man sich mit den Untersuchungen zum Dekor der Cappella Scrovegni – und damit zugleich mit Abhandlungen über Giotto – auseinander, fällt schnell ins Auge, dass sich die meisten Autoren nur mit der formalen und/oder ikonographischen Analyse der Figurendarstellungen beschäftigen. Zu den eingesetzten ornamentalen Modulen finden sich – abgesehen von der Dissertation von Isermeyer⁵¹⁸³ – nur marginale Anmerkungen und eine systematische Untersuchung der ornamentalen Module in Giottos Dekoren steht ebenso wie eine systematische Untersuchung zu den zeitgenössischen ornamentalen Systemen noch aus. Lediglich den Architekturdarstellungen – jedoch nur als singulären Elementen – widmet man sich in einigen jüngeren Untersuchungen.⁵¹⁸⁴

Gerät die Ornamentik überhaupt einmal in das Blickfeld, so wird meist lediglich auf das zeitgenössische Vorbild einer angeblich analogen dekorativen Rahmung im Dekor der Kirche San Francesco in Assisi verwiesen und damit gleichzeitig unterstellt, dass die dekorativen Elemente für Giotto, den Maler, der nicht nur bei Vasari, sondern auch in der gegenwärtigen Forschung häufig noch als der alleinige oder zumindest als der wichtigste Begründer der modernen abendländischen Malerei angesehen wird, so bedeutungslos gewesen seien, dass er daher für diesen Bereich einfach auf ein Vorbild zurückgegriffen habe. Innovation wird Giotto daher – von wenigen Ausnahmen wie den Untersuchungen Hetzers⁵¹⁸⁵ oder Danilowas⁵¹⁸⁶ abgesehen – lediglich in Bezug auf die Darstellungen von einzelnen Figuren sowie auf die Komposition von Figurengruppen zuerkannt.

Doch bereits die Betrachtung des Dekors der Cappella Scrovegni als Ganzes macht deutlich, wie fundamental für eine veränderte Bildbetrachtung die Aufteilung der Wandflächen in ein weitgehend gleichmäßiges Rastersystem mit Hilfe eines neuartigen dekorativen Moduls ist, das aus zwei nur wenig voneinander divergierenden Bildfeldgrößen besteht.

⁵¹⁸² Einfluss übt das System von Giotto auch auf die ravennatische Malerei aus; siehe dazu vor allem: Gianni Morelli (ed.), *Nel nome di Giotto. La pittura trecentesca a Ravenna. Immagini perdute, salvate, rivelate*, Ravenna 2012, insbesondere S. 7-23.

⁵¹⁸³ Christian-Adolf Isermeyer, *Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei Giottos und der Florentiner Maler des 14. Jahrhunderts* [Diss. Göttingen 1933], Würzburg 1937. Doch auch Isermeyer untersucht die Rahmungen, die er nur pauschal kennzeichnet, lediglich in Bezug auf ihre Bedeutung für die Ausbildung eines Illusionismus innerhalb der Figurendarstellungen der Bildfelder.

⁵¹⁸⁴ Dazu zählen die Untersuchungen von Benelli [Francesco Benelli, *The Architecture in Giotto's Paintings*, Cambridge 2012] und von Romano [Serena Romano, *La O di Giotto*, Mailand 2008].

⁵¹⁸⁵ Hetzer widmet der dekorativen Form in den Werken Giottos immerhin ein kurzes Kapitel: Theodor Hetzer, *Giotto: Grundlegung der neuzeitlichen Kunst*, Mittenwald 1981, S. 224-231.

⁵¹⁸⁶ Irina Danilowa, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Dresden 1983, S. 169ff.

Den offensichtlichen symmetrischen Bezug zwischen pseudoarchitektonischer Rahmung und den darin eingeschlossenen Bildfeldern, der sich in den späteren Freskierungsphasen im Dekor von San Francesco in Assisi nachweisen lässt, erweitert Giotto im Dekor der Cappella Scrovegni zu einem geschlossenen dekorativen Schema, in das sämtliche Bildfelder eingefügt sind.⁵¹⁸⁷ Wie die unterschiedliche dekorative Behandlung der Nord- und Südwand gezeigt hat, scheint Giotto weniger die dekorative Korrespondenz zwischen den beiden Langwänden am Herzen gelegen zu haben, sondern eher die annähernd gleiche Größe der Bildfelder, die das Modul seines Rastersystems bilden, dem sowohl die architektonische Struktur der Kapelle als auch die Breite der rahmenden ornamentalen Bänder untergeordnet wird. Mit dieser Absage an jegliche Berücksichtigung der architektonischen Struktur unterscheidet sich Giottos Dekor in der Cappella Scrovegni von zeitgenössischen italienischen Dekoren und damit zugleich auch von einer gotisierenden Tendenz.⁵¹⁸⁸ Doch dieser Dekormodus ist im italienischen Bereich nicht gänzlich neu, sondern die strenge dekorative Gliederung jeder Wand in sich und die damit einhergehende Isolierung dieses Dekorbereichs von den Dekorbereichen der sich anschließenden Wände und dem Dekorbereich der gegenüberliegenden Wand ist ein wichtiges Stilkriterium der antiken römischen Wandmalerei, das in frühchristlichen Dekoren – man denke z. B. an das Dekor in Santa Costanza – zunächst übernommen wird. Auch die Geometrisierung des gesamten Dekorbereichs ist ein Phänomen der antiken römischen Wandmalerei, das zuerst in den Dekoren des vierten Stils auftritt.⁵¹⁸⁹

Gleichzeitig ermöglichen die beiden Varianten dieses Rastersystems – trotz der Trennung der Wände in abgeschlossene Dekorbereiche aufgrund korrespondierender Größen der Bildfelder über eine Wand hinweg –, inhaltlich zusammengehörige Szenen⁵¹⁹⁰ auch geometrisch-formal miteinander in Beziehung zu setzen, wie dies in der obersten Reihe der Bildfelder, die sich mit

⁵¹⁸⁷ Die strenge Einbindung der einzelnen Bildfelder in das Rastersystem im Dekor der Cappella Scrovegni lässt es fraglich erscheinen, dass Giotto dabei lediglich das Vorbild frühchristlicher Mosaiken mit ihren lockeren Rahmungen in Form von Diamantbordüren – etwa die erhaltenen Teile der frühchristlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore – vor Augen hatte, eine These, von der Danilowa ausgeht: Irina Danilowa, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Dresden 1983, S. 171.

⁵¹⁸⁸ Einer *gotischen Haltung* entspricht jedoch der Wille zur Systematisierung, die sich z. B. in den architektonischen und dekorativen Strukturen der gotischen Kathedralen Frankreichs ebenso äußert wie in den systematischen theologischen Abhandlungen eines Thomas von Aquin (1225-1274).

⁵¹⁸⁹ Siehe dazu auch: Theodor Hetzer, Giotto: Grundlegung der neuzeitlichen Kunst, Mittenwald 1981, S. 178f.

⁵¹⁹⁰ Der Zyklus beginnt in der linken oberen Ecke der Südwand. Die einzelnen Episoden sind so angeordnet, dass sie den Innenraum dreifach im Uhrzeigersinn von oben nach unten umgeben. Formal – und damit auch zeitlich – herausgehoben ist die Darstellung Mariä Verkündigung auf dem Triumphbogen und die darunterliegende Darstellung der Begegnung zwischen Maria und Elisabeth sowie die ebenfalls darunterliegende Darstellung des Verrats des Judas für die dreißig Silberlinge. Auch die Darstellung des Jüngsten Gerichtes auf der Westwand, die beim Verfolgen der Szenen immer wieder ins Blickfeld gerät, steht außerhalb des Zeitverständnisses dieses Zyklus; siehe dazu auch: Irina Danilowa, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Dresden 1983, S. 182f.

den Geschehnissen um die Geburt Mariens beschäftigen, geschieht.⁵¹⁹¹ Verstärkt wird die analoge Rasterform durch eine dekorative Rahmung, die sich von den übrigen Rahmungen unterscheidet. Als trennendes Band wählt Giotto ein vegetables Modul, zwei horizontal ausgerichtete gegenständige Akanthusblätter. Die grüne Farbe weist auf die vegetabile Herkunft des Dekors hin, die antithetische Ausrichtung hingegen auf die Unterordnung unter die geometrische Struktur dieses Dekors. Einer ähnlich strengen Geometrisierung sind sämtliche akanthosierenden Bänder und Paneele dieses Dekors unterworfen, in denen die Akanthusblätter jedoch keinen darstellenden Farbwert erhalten. Dieser bleibt allein dem Dekor in dem Band vorbehalten, welcher die Bildfelder des obersten Registers rahmt. Wie sehr mit der analogen zugrunde liegenden geometrischen Struktur eine neue Vielseitigkeit der inhaltlichen Gestaltung verbunden ist, lässt sich auch daran ablesen, wie wenig innovativ Giotto vorgeht, wenn er eine traditionelle Darstellungsform wählt, wie dies in der Darstellung des Jüngsten Gerichts an der westlichen Eingangswand geschieht, in der Giotto ohne Rasterformen auf ein traditionelles Bildmuster zurückgreift, das nichts von den formalen und strukturellen Eigenschaften der Bildfelder in dem Rastersystem besitzt. In dieser Darstellung bleibt Giotto nicht nur inhaltlich, sondern auch formal einem traditionellen Bildtypus in einer wenig gelungenen Weise verhaftet. In den einzelnen Bildfeldern hingegen, in denen in zahlreichen Varianten dem Betrachter eine neuartige Bildstruktur vorgestellt wird, vollzieht sich bereits die Genese der Quattrocentomalerei.

8.9. Die Rezeption von giottesken Dekorationsprinzipien in den florentinischen Dekoren des späteren Trecento und des frühen Quattrocento⁵¹⁹²

Während in Rom aufgrund der Verlagerung des päpstlichen Wohnsitzes nach Avignon in den Jahren zwischen 1309 und 1378 sowie bedingt durch die ersten großen Pestepidemien im weiteren Verlauf des Trecento keine wichtigen freskierten Kirchendekore entstehen, entwickelt sich aus den Stilprinzipien der florentinischen Giottowerkstatt heraus schon in den 1330er Jahren ein standardisiertes Dekorsystem für die florentinischen Kapellen des späteren Trecento und des frühen Quattrocento, in dem jedoch weniger das Dekor der Cappella Scrovegni, sondern insbesondere das Dekor der beiden florentinischen Kapellendekore Giottos, das Dekor

⁵¹⁹¹ Zur Bedeutung der formalen Korrespondenzen im Dekor der Cappella Scrovegni siehe vor allem: Michail Alpatoff, *The Parallelism of Giotto's Paduan Frescoes*, in: James H. Stubblebine (ed.), *Giotto. The Arena Chapel Frescoes*, London 1969, S. 156-169.

⁵¹⁹² Siehe dazu vor allem: Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München 2003; und: Frederick Hartt, David G. Wilkins, *History of Italian Renaissance Art*, London ⁵1994, S. 118ff.; und: Eve Borsook, *The Mural Painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto*, Oxford ²1980.

der Cappella Peruzzi und das Dekor der Cappella Bardi rezipiert werden. Um die Veränderungen der dekorativen Module in den florentinischen Dekoren des Trecento verfolgen zu können, sollen daher zunächst die wichtigsten Abweichungen Giottos selbst zu seinen früheren Stilprinzipien in der Cappella Scrovegni am Beispiel seines letzten großen florentinischen Kapellendekors, dem Dekor der Cappella Bardi, erläutert werden, das wie das Dekor in der Cappella Scrovegni in einem nur wenig früher (Baubeginn 1294) entstandenen Bau⁵¹⁹³ aufgebracht wurde. Da die meisten der florentinischen Kirchen und Kapellen, in denen sich Dekore des Trecento finden, nur wenig früher als die Dekore entstanden sind, wird das besondere Dekorschema der florentinischen Maler dieser Zeit in den Untersuchungen zu dieser Stilphase meist darauf zurückgeführt, dass Architektur und Wandmalerei auf einen gemeinsamen Nenner zurückzuführen seien, die Konstitution des Raumes aus den Wandflächen heraus.⁵¹⁹⁴ Geht man von der Richtigkeit dieser Hypothese aus, so wäre die Entwicklung der florentinischen Wandmalerei des Trecento analog zu der bereits dargestellten Entwicklung der antiken römischen Wandmalerei gelaufen, in der sich ein intendiertes Gefühl für die Einheit eines Raumes im Betrachter erst dann aufgrund seiner Wahrnehmung ausbilden kann, als die Dekorbereiche der Wände und der Decke miteinander korrespondieren.⁵¹⁹⁵

8.9.1. Das Vorbild: das späte Giottodekor in der Cappella Bardi in Santa Croce (1325-1328)⁵¹⁹⁶

Im Gegensatz zum Dekor der Cappella Scrovegni, in dem Giotto geometrisches und vegetables Dekor strikt getrennt voneinander einsetzt, vermischt er in dem über zwanzig Jahre später, vermutlich in den Jahren zwischen 1325-1328⁵¹⁹⁷ in Florenz entstandenen Dekor der Cappella Bardi in Santa Croce in den Bändern vegetabile Rankensysteme mit regelmäßig sich wiederholenden geometrischen Formen. Eine derartige Vermengung sowohl formal als auch von der Struktur her unterschiedlicher ornamentaler Module verleiht zwar den vegetabilen Bereichen des Bandes eine höhere symmetrische Valenz, setzt jedoch gleichzeitig die geometrischen Eigenschaften des Bandes insgesamt herab. Vielleicht um den vegetabilen Systemen,

⁵¹⁹³ Die Franziskanerkirche Santa Croce wurde – laut Vasari – u. a. von Arnolfo di Cambio (1240/45.1302/10) erbaut.

⁵¹⁹⁴ Die unterschiedlichen Untersuchungen werden diskutiert bei: Walter Euler, *Die Architekturdarstellung in der Arena-Kapelle. Ihre Bedeutung für das Bild Giottos* [Diss. Basel 1965], Solothurn 1967, S. 96 Anm. 249.

⁵¹⁹⁵ Da diese Hypothese für die vorliegende Untersuchung, in der es um die Analyse der Beziehung zwischen Ornament und Figur innerhalb eines Wanddekors geht, nicht von zentraler Bedeutung ist, wird auf die Überprüfung dieser Hypothese verzichtet.

⁵¹⁹⁶ Siehe dazu vor allem: Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München 2003, S. 224-149 Taf. 140-147. Zu Resten einer Tafelmalerei (Polyptychon) von Giotto in Bologna siehe vor allem: Massimo Medica (ed.), *Giotto e Bologna*, Bologna 2010, S. 121-127.

⁵¹⁹⁷ Zu den unterschiedlichen Datierungsansätzen für die Cappella Bardi siehe vor allem: Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München 2003, S. 229.

die nicht nur als Flächenformen in Verbindung mit den geometrischen Formen eingesetzt werden, sondern in einem weiteren Band, ohne Kombination mit geometrischen Motiven, als eine Reihung übereinandergestellter blütenförmiger Einzelmotive in Dreidimensionalität vortäuschender Manier Verwendung finden⁵¹⁹⁸, eine geometrische Form entgegenzusetzen, deren Qualitäten trotz des reichhaltigen Einsatzes von vegetabilen Elementen im Auge des Betrachters einige Dominanz erlangt, wählt Giotto als geometrisches Motiv in diesen Bändern entweder ein gleichseitiges Sechseck⁵¹⁹⁹ oder einen Kreis. Die beiden geometrischen Motive besitzen ähnliche geometrische Eigenschaften: sie verfügen beide über mehrfache axiale sowie rotationssymmetrische Valenzen. Trotz dieser Akkumulation symmetrischer Valenzen verlieren die Bänder im Vergleich zu den Bändern im Dekor der Cappella Scrovegni im Auge des Betrachters an strukturellem Gewicht, da sich die Relation zwischen der horizontalen Seitenlänge der Bildfelder und der Breite der rahmenden Bänder zugunsten der Seitenlänge der Bildfelder verschoben hat, die nun oberhalb einer 1,76m hohen Sockelzone⁵²⁰⁰ mit vorgetäuschten Buntmarmoren die gesamte Breite einer Kapellenwand einnehmen.⁵²⁰¹ Die drei dekorativen Register einer Wand setzen sich (von unten nach oben) aus zwei übereinandergesetzten queroblongen Bildfeldern und einem darüberliegenden Lünettenfeld zusammen. Eine derartige Monumentalisierung der drei übereinanderliegenden Bildfelder führt zu einer Verselbstständigung der einzelnen Bildfelder und dieses Phänomen wird dem Betrachter zunächst dadurch deutlich gemacht, dass die einzelnen Paneele lediglich noch durch ein Band zu einer Einheit zusammengefasst werden und darüber hinaus jeweils durch eine Dreidimensionalität vortäuschende Säulendarstellung, welcher die Konsole des Kreuzgewölbes aufliegt, vom Dekor der Nachbarwand abgegrenzt werden und gleichzeitig in die umgebende architektonische Struktur eingebunden werden. Steht der Betrachter außerhalb der Kapelle, so kann er die verkürzten Basendarstellungen und die darüberliegenden Säulendarstellungen als dreidimensionale architektonische Systeme wahrnehmen, die das Gewölbe zu stützen scheinen.⁵²⁰²

⁵¹⁹⁸ Wobei allerdings keine der vegetabilen Formen mit einem darstellenden Farbwert ausgestattet ist.

⁵¹⁹⁹ Das Sechseck als konstituierende Form eines Dekorbandes tauchte bereits im Dekor der Laibung des Eingangsbogens der Kapelle auf; siehe dazu die Abbildung bei: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, Taf. 129. Es hat den Anschein, als habe Giotto das Motiv aus dem Dekor der Bogenlaibung der Cappella Peruzzi zum Grundmotiv der Bänder im Dekor der danebenliegenden Cappella Bardi gemacht.

⁵²⁰⁰ D.h. die Figurendarstellungen setzen direkt oberhalb der Höhe eines ausgewachsenen Menschen an.

⁵²⁰¹ Die Maße der beiden unteren Bildfelder betragen jeweils 2,8x4,5m. Trotz der gleichen Höhe der Figurenfelder nimmt die Höhe der Figuren im oberen Bildfeld ab. Im Gegensatz zum unteren Bildfeld, in dem die Figurenhöhe 1,68m beträgt, ist sie im darüberliegenden Bildfeld auf 1,52m reduziert. Die Maßangaben erfolgen nach Danilova: Irina Danilova, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Dresden 1983, S. 185.

⁵²⁰² Diese These vertritt u. a. Euler: Walter Euler, Die Architekturdarstellung in der Arena-Kapelle. Ihre Bedeutung für das Bild Giottos [Diss. Basel 1965], Solothurn 1967, S. 97. Es ist jedoch zu fragen, warum Giotto keine gotischen Pfeilerdarstellungen für seine Rahmung gewählt hat, da diese, zu dem bekannten Repertoire gotischer Formen gehörend, den Betrachter wesentlich leichter täuschen würden. Wahrscheinlicher ist es, dass Giotto als

Eine analoge Verschiebung mit ebenfalls vorgetäuschter architektonischer Rahmung hatte Giotto bereits um 1315 bei der Dekorierung der daneben liegenden Cappella Peruzzi vollzogen. Der großformatigen Ausdehnung der einzelnen Bildfelder setzt Giotto jedoch eine Unterteilung der meisten Bildfelder in mehrere orthogonal ausgerichtete, parallel zu den Bildrändern aufgebauten architektonische Raumstrukturen entgegen und erhält auf diese Weise wieder kleinformigere Raumdarstellungen, welche den einzelnen Raumdarstellungen in den Bildfeldern des Dekor der Cappella Scrovegni entsprechen. Die enge Verbindung der übereinanderliegenden Bildfelder wird dem Betrachter dadurch demonstriert, dass deren strukturelle Kompositionen von unten nach oben gleichsam optisch *leichter* werden. So dominieren im unteren Bildfeld die horizontalen, im mittleren Bildfeld hingegen die vertikalen Linien. Das oberste Bildfeld wiederum zeichnet sich stets durch ein dreieckförmiges Kompositionsschema aus, wobei auch in diesen Feldern eine horizontale Linie der eingesetzten Architekturen mit der horizontalen Rahmung des Bildfeldes korrespondiert. Diese orthogonale Ausrichtung der Raumdarstellungen – und damit deren Einbeziehung in den realen architektonisch strukturierten Raum – sowie die rhythmisch-ornamental sich wiederholenden fiktiven Architekturformen in den Bildfeldern können als Vorläufer der Dekorsysteme Masaccios u. a. angesehen werden, die etwa hundert Jahre später versuchen, in ihren großformatigen Wandfeldern eine Fortsetzung des realen Raumes zu erreichen. Abgesehen von den sich akkumulierenden Raumdarstellungen lässt sich als weiterer Indikator für eine intendierte raumbildende Dominanz auch der umlaufende Zahnschnitt anführen, der als äußeres von drei umlaufenden Bändern das Bildfeld mit der Stigmatisierung von Francesco umgibt.⁵²⁰³ Der Dreidimensionalität vortäuschende Zahnschnitt reduziert – analog zu den vegetabilen Systemen – die zweidimensionale Flächenbindung des Dekors des inneren Bandes, aber auch eine noch latent vorhandene Zweidimensionalität in der Figurengestaltung.

Sieht man von den veränderten Größenverhältnissen in Bezug auf die Relation zwischen den Bildfeldern und dem rahmenden Dekor sowie von den unterschiedlichen dekorativen Modi der Bänder ab, so ist es zum einen der kompositorische Aufbau der Wandgemälde, der das Dekor der Cappella Bardi, welches sich dem Besucher insbesondere offenbart, wenn er die Kapelle

bewusste Antikenrezeption die Darstellung von Säulen gewählt hat, deren Aufgabe in erster Linie darin besteht, die Bildfelder zu flankieren. Man sollte bedenken, dass unser heutiger Blick unter der Prämisse einer zentralperspektivische Sehweise die flankierenden Systeme auch in dieser Weise wahrnimmt und damit zugleich in diesem Kontext interpretiert. Der Betrachter im Trecento hingegen war noch an Dekore gewöhnt, die lediglich an die einzelnen Wandflächen gebunden waren. Der nur wenig später erfolgte Einsatz von Gaddi, fragile Säulen zur Rahmung der einzelnen Bildfelder zu nutzen, spricht für eine derartig flächengebundene Wahrnehmung. Richtig ist jedoch sicherlich, dass Giotto versucht hat, seine Bildfelder in ein Dekorsystem einzubinden, das bildfeld- und wandübergreifend ist.

⁵²⁰³ Siehe dazu die Abbildung bei: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, Taf. 147.

vom Mittelschiff aus betrachtet, von den ohne innere Spannung, in Form von Reihungen nebeneinandergesetzten Bildfeldern in dem Dekor der Cappella Scrovegni unterscheidet. Ein weiterer grundlegender Unterschied manifestiert sich in der Einbindung des Dekors mit Hilfe von vorgetäuschten, jeweils ein geschlossenes Wanddekor flankierenden Säulen – wobei deren Kapitelle als angebliche Auflagen für die einzelnen Gewölberippen dienen – in die gotische Architektur des Kapellenraumes. Dieses Phänomen findet sich nicht nur im Dekor der Cappella Bardi, sondern auch in dem früher entstandenen Dekor der Cappella Peruzzi. Sowohl aufgrund dieser pseudoarchitektonischen Einbindung in die realen architektonischen Strukturen als auch aufgrund einer weniger auffälligen Farbgebung, die mit Kombinationen heller und durchsichtiger Farben arbeitet, wird das Dekor vom Betrachter beim ersten Anblick, trotz der zunehmenden Größe der Bildfelder und der damit einhergehenden zunehmenden Größe der Figuren, im Vergleich mit dem Dekor der Cappella Scrovegni zunächst als traditionellere Dekorform wahrgenommen. Dennoch sind es nicht die Rastersysteme⁵²⁰⁴ im Dekor der Cappella Scrovegni, sondern die Korrespondenzen zwischen fiktiver gemalter und realer architektonischer Struktur im Dekor der Cappella Peruzzi und der Cappella Bardi, welche gleichsam die Weichen für die Wandmalerei des Quattrocento und damit auch für die Ausbildung einer korrekten Perspektive stellen.⁵²⁰⁵

8.9.2. Die Dekore der Giotto-Nachfolger

8.9.2.1. Eine Verschmelzung zwischen vegetabilen und geometrischen Motiven: Taddeo Gaddis Dekor in der 1330 freskierten Baroncelli-Kapelle in Santa Croce⁵²⁰⁶

Zwar knüpft Gaddi⁵²⁰⁷ inhaltlich mit den elf Darstellungen aus dem Marienleben im Dekor der Baroncelli-Kapelle⁵²⁰⁸, die der Verkündigungs-Maria geweiht ist, an den Marienzyklus Giotto's in der Cappella Scrovegni an⁵²⁰⁹, doch sowohl in Bezug auf den formalen Aufbau als auch in

⁵²⁰⁴ Es hat fast den Anschein, als habe Giotto sich dieser Strukturen – *more geometrico* – zum Aneignen einer konsequenten Bildstruktur bedient.

⁵²⁰⁵ Zur Bedeutung der Cappella Bardi für die Wandmalerei des Quattrocento und des beginnenden Cinquecento siehe u. a.: Walter Euler, Die Architekturdarstellung in der Arena-Kapelle. Ihre Bedeutung für das Bild Giotto's [Diss. Basel 1965], Solothurn 1967, S. 106 Anm. 277-280.

⁵²⁰⁶ Siehe dazu vor allem: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, S. 254-265 Taf. 148-158. Im Gegensatz zur Cappella Peruzzi und der Cappella Bardi, die bereits ursprünglich im Bau von Santa Croce berücksichtigt worden waren, war die Cappella Baroncelli kein Bestandteil des Neubauprojektes, sondern wurde erst nachträglich an der Südseite des Querhauses errichtet.

⁵²⁰⁷ Nach Cennino Cennini soll Taddeo Gaddi der Werkstatt Giotto's 24 Jahre lang angehört haben; siehe dazu vor allem: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, S. 250.

⁵²⁰⁸ Die Kapelle besitzt einen nahezu quadratischen Grundriss; zur Baugeschichte von Santa Croce siehe vor allem: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, S. 250; siehe dazu auch: Christian-Adolf Isermeyer, Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei Giotto's und der Florentiner Maler des 14. Jahrhunderts [Diss. Göttingen 1933], Würzburg 1937, S. 48ff.

⁵²⁰⁹ Der Marienzyklus in der Cappella Baroncelli ist der zweite große Marienzyklus des Trecento.

Bezug auf die Struktur des Dekors folgt Gaddi weniger dem Dekor der Cappella Scrovegni, sondern mehr den Dekoren der beiden Giottokapellen in Santa Croce, denn auch in Gaddis Dekor findet in den rahmenden Bändern eine Vermischung zwischen vegetabilen und geometrischen ornamentalen Modulen statt. Auch wenn die einzelnen Bildfelder großformatiger als im Dekor der Cappella Scrovegni sind, greift Gaddi doch in Bezug auf die Struktur des Wandbereichs mit der Aufteilung der Wand in gleich große Bildfelder auf ein Rastersystem zurück, welches vom Prinzip des Aufbaus her dem Rastersystem im Dekor der Cappella Scrovegni analog ist. Jedoch im Gegensatz zu den umlaufenden Bändern mit geometrischen Mustern im Dekor der Cappella Scrovegni setzt Gaddi geometrische Muster lediglich zur horizontalen Unterteilung der einzelnen Register ein, sodass sich kein einheitliches Rahmensystem ausbilden kann. Stattdessen gleicht er die vertikalen Komponenten an reale architektonische Strukturen an, indem er für die vertikalen Unterteilungen im unteren Register sowie als Unterteilung zwischen zwei Bildfeldern im oberen Register gedrehte, Dreidimensionalität vortäuschende Säulen verwendet. Weniger aufwendig gestaltete, Marmorierungen vortäuschende Säulen bilden den äußeren vertikalen Abschluss im oberen Register. Mit diesem kompositen, heterogenen Rahmendekor setzt sich das Dekor Gaddis sowohl vom System der streng geometrischen Rahmungen, wie es sich im Dekor der Cappella Scrovegni findet, als auch von der Einbindung des Wanddekors insgesamt in die architektonische Struktur der Wand, wie dies im Dekor der Cappella Bardi der Fall ist, ab. Trotz der fehlenden umlaufenden geometrischen Rahmung entstehen ähnliche Effekte in Bezug auf die eingeschlossenen Bildfelder, denn auch die von Gaddi gewählten Dekorformen unterstützen aufgrund der vertikal flankierenden vorgetäuschten architektonischen Elemente die Dreidimensionalität der einzelnen Bildfelder, ohne dass dadurch jedoch gleichzeitig der Versuch unternommen wird, diese vorgetäuschten architektonischen Systeme in die reale architektonische Raumstruktur einzubinden. Ähnlich verfährt Gaddi bereits im Dekor der Sockelzone, das nicht nur – analog den Dekoren Giottos in den beiden Kapellen in Santa Croce – aus einer Reihe von Buntmarmor vortäuschenden Paneelen besteht, sondern in dem sich die einzelnen, mit gotischen Blendbögen versehenen Paneele zu fiktiven, mit horizontalen Regalbrettern ausgestatteten Nischen öffnen, jedoch nicht, um – analog dem Dekor in der Sockelzone in der Cappella Scrovegni – die Figuren moralischer Allegorien in diese Nischen einzustellen, sondern um unterschiedliche Objekte, die zu einer Messfeier gehören, zu präsentieren. Mit diesen *trompe l'oeil*-Effekten in den gotisierenden architektonischen Rahmungen scheint Gaddi daher, was die angewandte Technik betrifft, eher an die vorgetäuschten menschenleeren Kappellendarstellungen im unteren

Register des Triumphbogens als an die Darstellungen der Tugenden⁵²¹⁰ und Laster im Dekor der Sockelzone in der Cappella Scrovegni anzuknüpfen.⁵²¹¹

Richtet man den Blick im Dekor der Cappella Baroncelli auf die einzelnen Bildfelder, so fällt auf, dass sich in ihnen deutlich mehr, zum Teil komplexere und darüber hinaus auch gotisierender gestaltete Architekturdarstellungen als in den Dekoren Giotto befanden. Die meisten dieser Formen sind in der Regel nicht parallel zum unteren horizontalen Bildrand hin ausgerichtet, sondern über Eck in die Bildfelder hineingesetzt, wodurch jeweils die korrespondierende Diagonale des Bildfeldes betont wird. Derartige Konfigurationen werden vom Betrachter weniger statisch bzw. dynamischer wahrgenommen als orthogonale, insbesondere wenn darüber hinaus auch einige der zahlreichen Figuren, welche die Darstellungen Gaddis bevölkern, in die diagonalen Linienführungen integriert sind. Wie schon im Dekor der beiden Giottokapellen in Santa Croce führen die deutlich monumentaleren Figurendarstellungen und die im Vergleich zu den rahmenden ornamentalen Bändern sowie zu den fiktiven vertikal flankierenden architektonischen Elementen größeren Areale der einzelnen Bildfelder in der Wahrnehmung des Betrachters zu einer Dominanz der Figurendarstellungen. Im Dekor der Cappella Baroncelli verbindet sich dieser bereits auf struktureller und formaler Ebene bestehende Primat der Figurendarstellungen mit dramatisierenden farblichen Effekten aufgrund eines Helldunkelkontrastes und einer Lichtführung, welche auch das Raumlicht des zentralen Fensters an der Stirnseite der Kapelle in die Darstellungen der einzelnen Bildfeldern mit einbezieht. Die kräftigen Farbkontraste in den Bildfeldern setzen sich auch in den ornamentalen Bändern fort, in denen die Vierfarbigkeit, welche die Bänder in den unterschiedlichen Dekoren Giotto in der Regel besitzen, häufig durch eine Zweifarbigkeit ersetzt wird. Dies nimmt der farblichen Gestaltung der vegetabilen Partien der Bänder ihren darstellenden Farbwert⁵²¹² und hebt zugleich die geometrischen Eigenschaften der einzelnen Motive in den geometrisierenden

⁵²¹⁰ Die drei theologischen sowie die vier Kardinaltugenden werden, eingestellt in Medaillons, in die Freskierung des Gewölbes eingebunden; siehe dazu die Abbildungen bei: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, Taf. 157-158. Mit der Verlagerung der Darstellungen der Tugenden in das Gewölbedekor knüpft Gaddi an das Dekor der Cappella Bardi an.

⁵²¹¹ Nach Isermeyer sind die Verkürzungen der Nischen so angeordnet, dass sie von einem Betrachter, der vor der Kapelle steht, dreidimensional wahrgenommen werden können: Christian-Adolf Isermeyer, Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei Giotto und der Florentiner Malerei des 14. Jahrhunderts [Diss. Göttingen 1933], Würzburg 1937, S. 50.

⁵²¹² Insbesondere im Bereich des Gewölbedekors sorgt die farbliche Gestaltung des vegetabilen Dekors mit weißfarbenen Akanthusranken und blauem Grund dafür, dass diese Dekorform aufgrund des blauen Grundes eng an die blaue Farbe des Himmelsgrundes und damit in den großflächigen Bereich des Gewölbedekors eingebunden wird; siehe dazu die Abbildung eines Details bei: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, S. 338-349 Taf. 157.

Bändern bzw. in den entsprechenden Bandabschnitten hervor.⁵²¹³ Gleichzeitig lenken die starken Farbkontraste das Auge von den relativ kleinformatigen Bildfeldern ab, und dadurch wird das Gleichgewicht zwischen rein ornamentalen und darstellenden Formen, das im Dekor der Cappella Scrovegni so augenfällig ist, empfindlich gestört.⁵²¹⁴

8.9.2.2. Das Flechtband als integratives ornamentales Modul für geometrische und vegetabile Motive: Nardo di Cionos Dekor der Cappella Strozzi in Santa Maria Novella (1354-1357)⁵²¹⁵

Wie die Cappella Baroncelli gehört auch die stark erhöht an der Stirnseite des westlichen Querarmes der Kirche Santa Maria Novella gelegene Cappella Strozzi nicht zur ursprünglichen Bausubstanz des Neubaus dieser Dominikanerkirche, mit dem man 1245 begann, sondern sie wurde erst nachträglich, in den Jahren zwischen 1340 und 1348 eingebaut.⁵²¹⁶

Von den bisher behandelten florentinischen Dekoren unterscheidet sich das Dekor der Cappella Strozzi auf den ersten Blick durch die großformatigen, jeweils eine Wand und eine Lünette umfassenden Bildfelder, die in einer triptychonartigen Gliederung im Zentrum, auf der Westwand eine Darstellung des Jüngsten Gerichts, flankiert von der Darstellung des Paradieses auf der Südwand und der Darstellung des Infernos auf der Nordwand, zeigen.⁵²¹⁷ An die Stelle der Architekturen als Gliederungssysteme für die Figurendarstellungen, wie sie von Giotto und Gaddi in den kleinformatigeren Bildfeldern eingesetzt wurden, tritt in den großformatigen Bildfeldern in diesem Dekor eine komplex strukturierte Inszenierung der Figurendarstellungen, die jeweils zu Gruppen zusammengefasst werden, jedoch nicht hintereinander, sondern übereinander gestaffelt werden und dadurch in der Fläche gebreitet bleiben. Landschaftliche Elemente finden sich lediglich im Bereich der Höllendarstellung, in welcher die Lamellen eines Berges wie einzelne Elemente eines kubistischen Bildes die rahmende Struktur für die

⁵²¹³ Die vorhandene Kombinationsfähigkeit der einzelnen geometrischen Elemente, sich zu unterschiedlichen Konfigurationen zusammensetzen zu können wird jedoch aufgrund der reduzierten Farbigkeit gesenkt. So dominieren die Formen der aneinandergereihten Polygone derart in der Wahrnehmung des Betrachters, dass demgegenüber die Möglichkeit, Sternformen zu sehen, in denen jeweils ein Polygon nur das Zentrum eines Sterns bildet, zurücktritt und die weißen Zackenformen lediglich die Funktion einer hellen Hintergrundfolie gegenüber dem rotfarbenen Polygon einnehmen; siehe dazu vor allem die Abbildung eines Details bei: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, Taf. 156.

⁵²¹⁴ Isermeyer führt die starken Farbeffekte in den Bändern auf einen Einfluss durch das Dekor in San Francesco in Assisi zurück, ohne jedoch genau die dementsprechenden Dekorabschnitte zu benennen. Doch sowohl in Bezug auf die Farbwahl als auch in Bezug auf die eingesetzten vegetabilen Komponenten sind die Ähnlichkeiten nicht sehr groß; siehe dazu: Christian-Adolf Isermeyer, Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei Giotto und der Florentiner Maler des 14. Jahrhunderts [Diss. Göttingen 1933], Würzburg 1937, S. 51.

⁵²¹⁵ Siehe dazu vor allem: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, S. 338-349 Taf. 202-208.

⁵²¹⁶ Siehe dazu den Grundriss bei: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, S. 342.

⁵²¹⁷ Zur Struktur dieses Dekors siehe vor allem: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, S. 342.

Illustrierung der einzelnen Höllenqualen dienen und damit die Figurendarstellungen in die Fläche breiten.

Analog zum Dekor der Cappella Baroncelli sind auch im Dekor der Cappella Strozzi sowohl die Darstellungen der theologischen Tugenden als auch die Darstellungen der Kardinaltugenden zusammen mit der Darstellung des thronenden Thomas von Aquin⁵²¹⁸, dem Begründer des Dominikanerordens, in Medaillons in das blaugrundige, mit goldfarbenen Sternen übersäte Gewölbedekor eingesetzt. Doch an die Stelle der regelmäßigen achtblättrigen inneren Rahmung im Gewölbedekor Gaddis tritt im Dekor der Cappella Strozzi wiederum das Motiv des Rhombus, dessen Seiten jeweils mit der Auskrugung eines doppelten Vierpasses bzw. eines doppelten vierblättrigen Kleeblattes unterlegt sind. An die Stelle der mehrfachen, aus unterschiedlichen Mustern bestehenden rahmenden Streifen ist – abgesehen von einem schmalen dunkelblauen Musterstreifen mit acht Rhomben, die jeweils an den vier Spitzen des Rhombus sowie an den vier Einziehungen der doppelten Vierpässe sitzen – ein breiter goldfarbener Rand getreten, dessen dunkel voneinander abgesetzte Strahlen stets zum Zentrum des jeweiligen Medaillons hin ausgerichtet sind.

Zwar ist das Dekor der niedrig gehaltenen Sockelzone⁵²¹⁹ wie in den bereits behandelten florentinischen Kapellendekoren in Buntmarmor vortäuschende Paneele eingeteilt, doch es unterscheidet sich durch zwei Merkmale von diesen. Dies geschieht zunächst auf struktureller Ebene durch ein illusionistisch vorkragendes Podium, auf dem schlanke Säulen eingestellt sind. Die korinthischen Kapitelle dieser Säulen tragen eine gebälkartige, dreidimensional in den Malgrund hinein verlängerte Zone, die auf der Stirnseite mit einem Bogenfries verziert ist. Aufgrund dieses Dekorsystems entsteht für den Betrachter zunächst der Eindruck, dass es sich – analog den Sockelzonen in den antiken Dekoren im frühen zweiten Stil – um ein tragendes architektonisches System handelt. Erst das zweite Merkmal, durch welche sich das Dekor der Sockelzone in der Cappella Strozzi von den bisher behandelten florentinischen Kapellendekoren unterscheidet, das jeweils im Zentrum eines Paneels eingestellte Medaillon, das stets mit einem Grisailleköpfchen⁵²²⁰ gefüllt ist, führt die Wahrnehmung des Betrachters zunächst wieder auf die Oberfläche der Wand zurück, bevor sich aufgrund des dunklen Hintergrunds hinter den hellfarbenen Köpfen wiederum eine neue vorgetäuschte Dreidimensionalität in der Wahrnehmung des Betrachters ausbildet. Die unterschiedlichen eingesetzten Systeme, mit

⁵²¹⁸ Im Gegensatz zu den Brustbildern der Tugenddarstellungen ist der Heilige Thomas zwar ebenfalls kleinformatig, jedoch als Ganzfigur dargestellt.

⁵²¹⁹ Siehe dazu die Abbildungen bei: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, Taf. 205-206. Die Sockelzone besteht auf der Rückwand aus vier und auf den beiden Seitenwänden jeweils aus acht Marmor imitierenden Paneelen.

⁵²²⁰ Die Köpfchen sind unterschiedlich ausgerichtet.

Hilfe derer eine dreidimensionale Wahrnehmung im Betrachter hervorgerufen wird, machen deutlich, wie sehr sich das Dekor der Sockelzone im Vergleich zu der lisenartigen Gliederung und den deutlich von den flankierenden Paneelen abgegrenzten, Relief vortäuschenden Tugenddarstellungen Giotto in dem 50 Jahre früher entstandenen Dekor der Sockelzone der Cappella Scrovegni verändert hat.⁵²²¹

Doch nicht nur in den großformatigen Darstellungen sowie im Dekor der Sockelzone haben sich die Strukturen verändert, sondern auch in dem Band, welches jedes der drei Wandfelder von den anderen absetzt und darüber hinaus auch das mittlere der drei Bänder bildet, welche die Gewölbegrate des Kreuzrippengewölbes verzieren.⁵²²² Ein horizontales Band, das die Bildfelder zur Sockelzone hin begrenzt, wurde in sämtlichen drei Wandfeldern weggelassen. Im Dekor der Kapellenrückwand mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts fehlen sogar die beiden vertikalen Bänder bis zum Gewölbeansatz. Trotz dieses Verzichts auf ein umlaufendes ornamentales Band geht die illusionistische Wahrnehmung in die Tiefe, welche durch das Dekor der Sockelzone im Auge des Betrachters evoziert wird, in den Darstellungen des großformatigen Bildfeldes aufgrund der flächenmäßigen Staffelung der Figuren wieder verloren.⁵²²³

Sowohl im Gegensatz zu den Dekoren Giotto, in denen die geometrischen Bänder von den vegetabilen Bändern noch strikt getrennt sind, als auch im Gegensatz zu dem Dekor Gaddis, in denen geometrisierende und vegetabile Sequenzen, zwar ebenfalls noch deutlich voneinander abgetrennt, jedoch innerhalb eines Bandes Verwendung finden, findet im Dekor der Cappella Strozzi mit Hilfe des geometrisierten Flechtbandes, das im Gewölbereich zwischen zwei vegetabilen Bändern läuft, eine Synthese zwischen geometrischen und vegetabilen Motiven statt, die beide jeweils in die Ösen eines Flechtbandes eingebunden werden. Aufgrund der rahmenden Ösen erhalten die vegetabilen Motive eine symmetrische Valenz bzw. die Verstärkung einer eventuell schon vorhandenen symmetrischen Valenz. Gleichzeitig bleibt trotz der Symmetrisierung des Flechtbandes noch ein Rest der ursprünglichen gleitsymmetrischen Valenz dieses ornamentalen Moduls erhalten und dies stärkt die ursprünglich gleitsymmetrischen Qualitäten der vegetabilen Rankenmotive. Im Gegensatz zu den vegetabilen Motiven, bei denen aufgrund ihrer Einbindung in das Flechtband die symmetrischen Valenzen heraufgesetzt

⁵²²¹ Isermeyer sieht den Sinn dieser Balustrade darin, dass sie in dem Betrachter den Eindruck erweckt, die großformatigen Bildfelder tragen zu können, auf denen sich das Geschehen bühnenmäßig entfaltet: Christian-Adolf Isermeyer, Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei Giotto und der Florentiner Maler des 14. Jahrhunderts [Diss. Göttingen 1933], Würzburg 1937, S. 59f.

⁵²²² Auf eine illusionistische Säulenarchitektur, deren Kapitelle als Auflagen für die Ansätze der Gewölberippen dienen, wurde in diesem Dekor hingegen verzichtet.

⁵²²³ Isermeyer hingegen betont, dass dennoch ein *Pseudoillusionismus* aufkommen könne, weil die gesamte Wand nur ein Bild enthalte: Christian-Adolf Isermeyer, Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei Giotto und der Florentiner Maler des 14. Jahrhunderts [Diss. Göttingen 1933], Würzburg 1937, S. 60.

werden, erfolgt sowohl aufgrund der Einbindung bzw. Umwandlung der geometrischen Motive in das Flechtband als auch aufgrund deren Destruierung in vegetabile Komponenten eine Reduktion ihrer ursprünglichen symmetrischen Eigenschaften. Betrachtet man daher insgesamt die symmetrische Struktur der Bänder im Dekor der Cappella Strozzi, so ist festzustellen, dass sich durch die Synthese dieser drei ornamentalen Module, die, jedes für sich, über sehr unterschiedliche symmetrische Valenzen verfügen, eine Angleichung der symmetrischen Eigenschaften des symmetrischen Kompositums auf einem mittleren Niveau stattfindet, die zu einer Nivellierung der unterschiedlichen verwendeten ornamentalen Module und damit zu einer Vereinheitlichung des ornamentalen Dekors im Auge des Betrachters führt. Trotz der Stilisierung fördert der blaue Grund in den umgewandelten, vegetabilisierten Flechtbändern und in den vegetabilen, das zentrale Band im Gewölbebereich flankierenden Bändern mit weißfarbigen Akanthusblättern, deren c-förmige Biegungen goldfarben hinterfangen werden, zunächst die Korrespondenz mit dem blauen, sternenübersäten Hintergrund der Gewölbekompartimente und nimmt damit einen Darstellungswert an. Diese gleichsam das Himmelsgewölbe evozierende Farbkomponente fördert ihrerseits trotz der noch vorhandenen symmetrischen Valenzen – sowohl in den geometrisierten Flechtbändern als auch in den flankierenden vegetabilen Bändern – in Verbindung mit den zahlreichen Blüten- und Blattmotiven, einen naturalistischen Aspekt der Bänder insgesamt, da in der Wahrnehmung des Betrachters die Verbindung zwischen einem darstellenden Farbwert einerseits und einer deutlich reduzierten Symmetrisierung andererseits als weniger konstruiert und damit als naturalistischer wahrgenommen wird.

8.9.2.3. Die Kompatibilität der einzelnen ornamentalen Module:

das 1365 durch Giovanni da Milano (aktiv zwischen 1349-1369⁵²²⁴)

gefertigte Dekor in der Cappella Rinuccini in Santa Croce⁵²²⁵

Konservativer sowohl in Bezug auf die Ausbildung der Bildfelder mit einfachen, parallel zu den Rahmungen ausgerichteten Architekturen als auch in Bezug auf den Einsatz der ornamentalen Module ist hingegen das wenig später entstandene Dekor in der Cappella Rinuccini in

⁵²²⁴ 1346 erscheint Giovanni da Milano zum erstenmal in einer florentinischen Urkunde; siehe dazu: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, S. 350. Nach Vasari war er der Lehrer von Agnolo Gaddi.

⁵²²⁵ Siehe dazu vor allem: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, S. 350ff.; und: Christian-Adolf Isermeyer, Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei Giottos und der Florentiner Maler des 14. Jahrhunderts [Diss. Göttingen 1933], Würzburg 1937, S. 67.

Santa Croce, einer Kapelle mit Doppelpatrozinium, welche der Geburt Mariens und der Heiligen Maria Magdalena geweiht ist.⁵²²⁶

Lediglich in der Art der Zusammensetzung der einzelnen ornamentalen Elemente zeichnet sich das Dekor von Giovanni da Milano durch einige neue Varianten aus. So setzt ein dreifarbiges geometrisches Muster die Bildfelder einer Wand und der Lünette von dem Dekor der seitlich sich anschließenden Wände ab und trennt auch horizontal die einzelnen Register voneinander. Die vertikalen Trennungen zwischen den Bildfeldern erfolgen hingegen – analog dem Dekor der Cappella Baroncelli – durch Säulen, die in jedem Register unterschiedlich gestaltet sind.⁵²²⁷ In den Bändern mit vegetabilen Dekoren sind die kräftigen lyraförmigen Blattstäbe alternierend vor blauen und roten Hintergrund gesetzt und vor diesem kräftigen Farbwechsel, welcher die Farbfolge in dem geometrischen Muster wieder aufnimmt, treten die vegetabilen Formen in den Hintergrund. Stattdessen wird der analoge Farbeinsatz zum einigenden Merkmal für formal heterogene ornamentale Module. Abgesehen von der Einheit stiftenden Funktion der Farbe sind es insbesondere die zahlreichen, unterschiedlich gerahmten vegetabilen Muster, welche die Architekturen in den Bildfeldern verzieren, die das Dekor Giovanni da Milanos von den bisher behandelten Dekoren unterscheiden.

8.9.2.4. Das vor 1388 von Spinello Aretino (1346-1410)⁵²²⁸ gefertigte Dekor der Sakristei von San Miniato al Monte⁵²²⁹

Die im gotischen Stil, vermutlich kurz nach der Übernahme der Kirche durch den Olivetanerorden im Jahr 1374/75 errichtete Sakristei liegt an der Südwand des romanischen Kirchenbaus von San Miniato al Monte. Der annähernd quadratische, mit einem Kreuzrippengewölbe ausgestattete Raum kann vom erhöhten Chor aus durch eine niedrige Tür in der Nordwand betreten werden.⁵²³⁰ Lediglich die Ostwand des Raumes ist von einem schmalen Fenster durchbrochen. Die Ausmalung der Sakristei durch Spinello Aretino erfolgte kurz nach der Vollendung des Baus und war laut einem Eintrag in die Rechnungsbücher bereits im Jahr 1388 abgeschlossen.⁵²³¹ Das freskierte Dekor mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Benedikt erstreckt

⁵²²⁶ Siehe dazu den Grundriss bei: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, S. 354.

⁵²²⁷ So sind im unteren Register gedrehte, im oberen Register hingegen lediglich marmorierte Säulen eingesetzt.

⁵²²⁸ Zu Spinello Aretino siehe vor allem: Thomas J. Loughman, Spinello Aretino, Benedetto Alberti and the Olivetans: Late Trecento Patronage, New Brunswick 2003; und: Stefan Weppelmann, Spinello Aretino und die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts, [Diss. Münster 2002], Florenz 2003.

⁵²²⁹ Siehe dazu vor allem: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, Taf. 236-242.

⁵²³⁰ Siehe dazu die Abbildung des Grundrisses bei: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, S. 396.

⁵²³¹ Zur Zuweisung des Dekors an Spinello Aretino und der Datierung der Fresken siehe vor allem: Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003, S. 392; und: Stefan Weppelmann, Spinello Aretino und die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts, [Diss. Münster 2002], Florenz 2003, S. 67ff.

sich heute oberhalb einer mit Holz verkleideten Sockelzone⁵²³² über alle vier Wände. Es setzt sich auf jeder Wand aus zwei Registern mit jeweils zwei Bildfeldern zusammen und kehrt damit, was die Größe der Bildfelder betrifft, zu kleineren Bildfeldern zurück, als dies in den früher entstandenen florentinischen Kapellendekoren der Fall war. Diese Veränderung der dekorativen Struktur könnte jedoch auch mit der im Vergleich zu einer Kapelle unterschiedlichen Raumfunktion einer Sakristei zusammenhängen.

Sowohl in Relation zu den reduzierten Flächen der Bildfelder als auch in Relation zu den zum Teil orthogonal, zum Teil auch über Eck eingestellten Architekturen sind die einzelnen Figurdarstellungen beinahe zu großformatig geraten, zumal die eingestellten Architekturdarstellungen in den Kompositionen der einzelnen Bildfelder nicht nur aufgrund ihrer geringeren Größe, sondern auch aufgrund ihrer geringeren Anzahl weniger dominieren, als dies in den Dekoren Giottos oder Gaddis der Fall war. Doch nicht nur in den Bildfeldern des Wanddekors, sondern auch in den vier Kompartimenten des Kreuzrippengewölbes nimmt die Darstellung der Figuren den größten Teil der zur Verfügung stehenden Flächen ein. So erstrecken sich die unverkürzten Darstellungen der vier aufrecht, jeweils auf einer Wolke stehenden Evangelisten fast über die gesamte Höhe des Gewölbes, sodass der sternensüßblaue Grund in der Wahrnehmung des Betrachters zurücktritt.⁵²³³ Die Dominanz der großformatigen Figuren wird noch dadurch verstärkt, dass sie weder in Medaillons noch in Vierpässe eingestellt sind, sondern lediglich von einer schmalen goldfarbenen Mandorla hinterfangen werden. Gänzlich ohne Rahmung geblieben sind die Assistenzfiguren, die ihnen jeweils an ihre rechte Seite gegeben wurden. Derartig freischwebende mehrfigurige Darstellungen im Gewölbe stellen eine Neuerung innerhalb des florentinischen Schemas für die Dekoration eines vierteiligen Kreuzrippengewölbes dar.⁵²³⁴

Doch nicht nur in Bezug auf die Struktur der figural darstellenden Dekorbereiche, sondern auch in Bezug auf die Struktur der ornamentalen Bänder weist das Dekor der Sakristei von San Miniato al Monte neue Elemente auf. So werden die unterschiedlichen Muster der Bänder,

⁵²³² In diesem Bereich läuft eine Holzbank um die Wand herum. Der Übergang von den erhabenen Reliefs der Holzverkleidung zum freskierten Dekor erfolgt durch ein vorgetäushtes freskiertes Gesims. Laut Isermeyer war die Sockelzone, deren Höhe sich an der Höhe der Tür orientiert, ursprünglich mit Marmor vortäuschenden Paneelen freskiert: Christian-Adolf Isermeyer, *Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei Giottos und der Florentiner Maler des 14. Jahrhunderts* [Diss. Göttingen 1933], Würzburg 1937, S. 80.

⁵²³³ Siehe dazu die Abbildung bei: Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München 2003, S. 393 Abb. 96.

⁵²³⁴ In Bezug auf das Heraustreten der Figuren aus den Rahmenformen könnte Aretino dem Dekor Agnolo Gaddis (1350-1396) gefolgt sein, der in der von 1385 bis 1387 freskierten Chorkapelle von Santa Croce in das sechsteilige Chorgewölbe ebenfalls die vier Evangelisten sowie Johannes den Täufer und den Heiligen Franziskus lediglich vor einer goldfarbenen Aura ohne weitere Rahmenformen in die einzelnen Gewölbesegmente einstellt. Allerdings werden die einzelnen Figuren aufgrund der Sechsteiligkeit des Chorgewölbes vom Betrachter wesentlich aufrechter wahrgenommen, als dies bei einem vierteiligen Gewölbe der Fall ist.

welche die vier Bildfelder einer Wand unterteilen und sie von den Nachbarwänden und vom Gewölbeansatz abgrenzen, aus einem zentralen Motiv heraus entwickelt, das in die Mitte der Wand, an die Schnittstelle der vier Bildfelder gesetzt ist. Dieses zentrale Motiv besteht aus einem Mach'schen Quadrat, dessen vier Seiten jeweils an der Seitenmitte die Ecken eines der vier Bildfelder berühren. Die halbe Seitenlänge dient jeweils als Kathetenseite eines rechtwinkligen Dreiecks, dessen Hypothense jeweils entweder auf der vertikalen Innenseite oder im unteren Register auf der oberen horizontalen und im oberen Register auf der unteren horizontalen Seite eines der vier Bildfelder liegt. Sowohl die beiden Dreiecke, die sich jeweils zwischen zwei gegenüberliegenden vertikalen Innenseiten zweier Bildfelder formieren, als auch die beiden Dreiecke, die sich zwischen zwei gegenüberliegenden horizontalen Seiten zweier Bildfelder ausbilden, konstituieren sich als antithetische, jeweils mit der Spitze zueinander ausgerichtete Formen, zu einem sogenannten Sanduhrmotiv, das sich unter- und oberhalb des Mach'schen Quadrates an dessen Ecken in liegender Form, hingegen links und rechts des Mach'schen Quadrates in aufrechter Form anschließt. Dieses aufwendig konstruierte finite ornamentale Motiv, das in dieser Weise beschrieben wurde, um darzustellen, in welcher komplexen Beziehung die einzelnen Formen zueinander und in welchem engem Kontakt sie zu den angrenzenden Bildfeldern stehen, wird vom Betrachter bei einem ersten kurzen Blick als achtzackiger Stern wahrgenommen. Da in dem Mach'schen Quadrat eine Kreisfläche mit einer Figurenprotome⁵²³⁵ eingestellt ist, wird die komposite Sternform aufgrund der Wahrnehmung dieser Figur zurückgedrängt und dissoziiert in ihre einzelnen Komponenten. Diese wiederum lenken das Auge des Betrachters zunächst auf die vertikalen und horizontalen Bänder und damit auch auf die vier Bildfelder. Abgesehen von dem zentralen Motiv sind es noch zwei weitere, das zentrale Motiv unten und oben flankierende Motive, welche in reduzierter Form, nur mit drei Stundenglasmotiven versehen, formal das Sternmotiv wieder aufnehmen und im mittleren Band die untere und obere Begrenzung des horizontalen bzw. bogenförmigen Bandes markieren. In den Bändern selbst schließen insgesamt sechs Motive, in denen eine größenmäßige Angleichung zwischen den seitlich flankierenden Stundenglasmotiven und dem zentralen Mach'schen Quadrat stattfindet, sodass sich das Sternmotiv zusehends in ein Zickzackmuster wandelt, die einzelnen ornamentalen Paneele ein. Dabei sind die Arten des Einschlusses als gelängte Ösen eines eckig gestalteten Flechtbandes konzipiert.

⁵²³⁵ Die Figuren sind nicht mehr starr in ihre Rahmungen eingestellt, sondern lehnen sich heraus und agieren, indem sie in die darunterliegenden Bildfelder zeigen oder in die Konsolen hineingreifen. Diese Interaktion zwischen Figuren einer vermeintlich rein ornamentalen Rahmung und dem Bildfeld stellt strukturell eine Vorstufe der Grotteskenrahmungen im späten Quattrocento und insbesondere im Cinquecento dar.

Dieses Ineinander-Verwoben-Sein der gesamten Paneele der rahmenden Bänder, das seinen Ursprung in dem zentralen sternförmigen Motiv hat, betont zum einen das dichte, rhythmische Umschließen der Paneele. Eine derartige Intention ist z. B. im Dekor der Cappella Scrovegni, in denen die einzelnen geometrischen Motive meist locker aneinandergereiht werden, lediglich in den breiten vertikalen Bändern im Ansatz fassbar. Doch aufgrund der Kürze der einzelnen vertikalen Bänder, die dadurch entsteht, dass diese von formal abweichenden, rein geometrischen Bändern geschnitten werden, die darüber hinaus auch wesentlich schmaler als die vertikalen Bänder gehalten sind, wird der strukturellen Fähigkeit des Flechtbandes in der Wahrnehmung des Betrachters nur wenig Aufmerksamkeit gezollt.

Zum anderen liegt der Fokus des Dekors einer Wand nicht mehr in egalitärer Weise auf den einzelnen Bildfeldern, wie dies z. B. ebenfalls im Dekor der Cappella Scrovegni der Falls ist, sondern im ornamentalen Zentrum dieses Dekors, das aufgrund der rotationssymmetrischen Valenz des Sternmotivs gleichsam das Auge des Betrachters zur Betrachtung der einzelnen Bildfelder hinleitet. Darüber hinaus wird die axiale Bedeutung des zentralen Sternmotivs dadurch hervorgehoben, dass die vertikale Mittelachse mit geometrischen Motiven, und zwar mit einer Übereinanderstellung von jeweils zwei um 90^0 zueinander gedrehten Mach'schen Quadraten bedeckt ist, die sich aufgrund der Drehung zu einer Sternform konstituieren und damit das zentrale Sternmotiv zwar kleiner und in einer abweichenden Farbe, jedoch formal analog wieder aufnehmen. Zwar ist sowohl das vertikale als auch das bogenförmige Band, welches das Wanddekor zur Decke hin abschließt, mit diesem Muster bedeckt, doch die beiden Bänder unterscheiden sich durch das Dekor der Sternmotive, die zwischen die einzelnen Paneele gesetzt sind. Im vertikalen Band besteht das Dekor im oberen Register stets aus einem vierstrahligen Stern, dessen Hasten in der Manier eines Flechtbandes miteinander verbunden sind, und im unteren Register besteht es aus einer geometrisierten Rosette, sodass sich das gesamte Muster des Bandes aus geometrischen Motiven zusammensetzt.⁵²³⁶ In dem gebogenen Band hingegen wird die innere Fläche des Sternmotivs – analog dem zentralen großformatigeren Sternmotiv – mit Halbfiguren besetzt. Da es sich bei diesen Halbfiguren – wie auch bei der Halbfigur in jedem der vier zentralen Sternmotive – um die Darstellungen von Propheten oder Heiligen handelt, korrespondieren die Sternmotive des gebogenen Bandes eher inhaltlich mit den zentralen Sternmotiven, diejenigen des vertikalen Bandes hingegen eher formal mit den zentralen Sternmotiven.

⁵²³⁶ Darüber hinaus nimmt der geflochtene Stern das Sternmotiv in abgewandelter Form noch einmal auf.

Vegetabil dekorierte Paneele sind zum einen den beiden horizontalen Bändern, welche die beiden Bildfelder des unteren Registers von den vorgetäuschten Konsolen⁵²³⁷ trennen und zum anderen den beiden vertikalen Bändern vorbehalten, welche jeweils das untere Register vom Dekor der sich anschließenden Wand trennen. In den horizontalen Bändern findet – analog der Struktur des gebogenen Bandes – in den trennenden Sternmotiven ebenfalls eine Einstellung von Halbfiguren statt. Die beiden seitlichen vertikalen Bänder hingegen orientieren sich am dem zentralen vertikalen Band und stellen ebenfalls eine geometrisierte Rosette in das trennende Mittelmotiv ein. Im Gegensatz zu den Unterschieden in Bezug auf die trennenden Motive zwischen den einzelnen Paneelen sind die Paneele selbst analog gestaltet und tragen stets vor rotem Hintergrund einen horizontalsymmetrischen Blattstab in der darstellenden Farbe Grün, mit weiß- und goldfarbenen Konturierungen. Die Flächen zwischen den einzelnen, zu Lyraformen sich konstituierenden Akanthusblättern sind alternierend in Rot und Blau gehalten. Mit dieser alternierenden Farbunterlegung, mit der auch ein tonaler Farbwechsel in den geometrischen Mustern einhergeht, kehrt Aretino in Bezug auf die Polychromie zum Dekor Gaddis in der Cappella Baroncelli zurück. Doch sowohl das zentrale Sternmotiv im Dekor der einzelnen Wände als auch die noch aufwendiger gestalteten sternförmigen Flechtmotive, welche sowohl im Dekor der ornamentalen Bänder in den Bogenlaibungen als auch im Dekor der Bänder, welche die Gewölberippen bedecken, die einzelnen vegetabilen Paneele voneinander trennen, weisen darauf hin, dass sich Aretino für diese finiten großformatigen Motive an islamischen Dekorvorbildern orientiert hat. Mit Hilfe der finiten Ausbildung des ornamentalen Flechtband-Moduls und dessen rotationssymmetrischen Eigenschaften erreicht Aretino in dem Dekor der Sakristei in San Miniato al Monte eine organische Geschlossenheit, die mit der künstlerischen Intention für etwa zeitgleiche Ausgestaltungen spätgotischen Kircheninnenräume nördlich der Alpen vergleichbar ist. Auch in Bezug auf die symmetrischen Valenzen der ornamentalen Elemente lassen sich Übereinstimmungen feststellen. Wenngleich Aretinos Dekor insgesamt symmetrischer als die meisten spätgotischen Dekore nördlich der Alpen aufgebaut ist, korrespondiert es doch in Bezug auf die rotationssymmetrischen Eigenschaften der zentralen Motive mit einem wichtigen spätgotischen ornamentalen Motiv, der sogenannten Fischblase.⁵²³⁸

⁵²³⁷ Für diese Konsolen wurden bereits Schablonen eingesetzt; siehe dazu: Eve Borsook, *The Mural Painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto*, Oxford ²1980, S. XXXV.

⁵²³⁸ In seiner Dissertation weist Gombosi auch in Bezug auf die Figurendarstellung auf die Bedeutung Spinello Aretinos für die spätgotischen florentinischen Künstler, insbesondere für Filippo Lippi hin: Georg Gombosi, *Spinello Aretino. Eine stilgeschichtliche Studie über die florentinische Malerei des ausgehenden XIV. Jahrhunderts* [Diss. Berlin], Budapest 1926.

8.9.3. Zusammenfassung der dekorativen Prinzipien der florentinischen Dekore des Trecento

1. Das Verfahren der Einfassung von Bildfeldern mit einem Band, das sich aus einer Reihung von geometrischen Formen zusammensetzt, der sogenannten Diamantbordüre, die bereits – wie die erhaltenen Teil des musivischen Wanddekors in Santa Maria Maggiore zeigen – im 5. Jahrhundert eingesetzt wurde und die im 6. Jahrhundert Eingang in das Dekorsystem von San Vitale fand, wird nach einer Reduzierung der ornamentalen Bordüren in der postikonoklastischen Phase am Ende des 13. Jahrhunderts sowohl von Torriti als auch von Cavallini für die Rahmung ihrer Bildfelder unterhalb des jeweiligen Apsisdekors im Dekor von Santa Maria Maggiore und Santa Maria in Trastevere wieder aufgenommen. Systematisiert und zu einem durchgehenden Rastersystem ausgebaut wird dieses dekorative Verfahren im Dekor Giottos in der Cappella Scrovegni zum wichtigsten ornamentalen Modul dieses Dekors.
2. Da die einzelnen geometrischen Formen in den Bändern im Dekor der Cappella Scrovegni nun dicht neben- und ineinander, analog dem Dekor eines Mosaikbodens, gelegt sind, erhalten die symmetrischen Valenzen ein wesentlich stärkeres Gewicht als in den Diamantbordüren, in denen die einzelnen geometrischen Formen gleichsam gestreut nebeneinander lagen.
3. Da die Bänder mit den geometrischen Motiven um die Bildfelder herumlaufen, wirken sich ihre axialsymmetrischen Valenzen auf die Ausbildung von symmetrischen Eigenschaften in den Bildfeldern aus, indem sie im Auge des Betrachters zu einer Hervorhebung der vertikalen und horizontalen Mittelachsen des jeweiligen betrachteten Bildfeldes und damit zu einer Betonung des zentralen Bereichs beitragen.
4. Dies hat Auswirkungen auf die Darstellungsmodi der Figuren, denn aufgrund dieser von den Rändern her einwirkenden axialsymmetrisierenden Effekte – und zwar gilt dies sowohl für die Ausbildung einer vertikalen als auch horizontalen Symmetrieachse – ist nicht mehr die Struktur des Frieses der probate Modus der Figurendarstellungen, sondern die Figurendarstellungen werden beidseits auf die Mitte hin konzipiert.
5. Gleichzeitig wird aufgrund der visuellen Präferenz eines zentralen Areals die Gleichwertigkeit der einzelnen Areale auf der Fläche des Bildfeldes und damit auch eine zweidimensionale Art der Darstellung gestört. Stattdessen wird aufgrund der nun bevorzugten zentralen Areale in der Darstellung eine Darstellungsform bevorzugt, die sich auch in eine fiktive Tiefe hineinentwickelt.

6. Im Gegensatz zu den byzantinischen Vorbildern, in denen geometrische und vegetabile Formen nur streng getrennt voneinander Verwendung finden, setzt Giotto parallel zu den geometrischen Mustern und zum Teil auch innerhalb eines Bandes vegetabile Formen ein, die jedoch aufgrund von Doppelungen und Spiegelungen sowie durch die Einbindung in Paneele symmetrisiert werden. Dadurch nähern sie sich den geometrischen Mustern in Bezug auf die symmetrische Struktur an, bzw. sie werden mit diesen kompatibel.
7. Doch diese Annäherung zwischen den geometrischen Formen mit ausgeprägten symmetrischen Valenzen und den – bezogen auf die Einzelform – primär asymmetrischen Rankenformen führt nicht nur aufgrund der symmetrischen Konfigurationen zwischen den einzelnen Formen zu axialsymmetrischen Strukturen in den vegetabilen Modulen, sondern sie fördert auch die Geometrisierung der einzelnen vegetabilen Formen, die damit paradigmatisch dem Betrachter den wesentlichen Aspekt dieses Dekors insgesamt präsentieren: eine sämtliche Dekorbereiche umfassende Geometrisierung.
8. Diese strukturelle Einheit des Dekors, die figural darstellende und rein ornamentale Bereiche gleichermaßen umfasst, wird in den Dekoren Giottos durch analoge Farben sowohl im Dekor der Rahmungen als auch in den Darstellungen in den Bildfeldern unterstrichen.
9. Erst in den Dekoren der Giotto-Nachfolger findet allmählich eine Reduzierung der eingesetzten Farben in den ornamentalen Rahmensystemen statt.
10. Die Reduktion des Farbenspektrums geht einher mit einer Verschmälerung der ornamentalen Bänder.
11. Darüber hinaus findet ein Bruch zwischen den vertikalen und den horizontal rahmenden Dekorsystemen statt.
12. Hatte Giotto in den Kapellendekoren in Santa Croce zunächst pseudoarchitektonische Elemente lediglich genutzt, um zum einen die Dekore der einzelnen Wandfelder voneinander abzusetzen und zum anderen das Dekor besser, als dies im Dekor der Cappella Scrovegni geschah, in die architektonische Struktur des Raumes einzubinden, so dienen bereits im Dekor Gaddis in der Cappella Baroncelli filigrane Säulen anstelle von ornamentalen Bändern als vertikale Rahmungen in den einzelnen Registern.
13. Schon in den späten Dekoren Giottos verändert sich das Gleichgewicht zwischen rahmendem Raster und eingestellten Feldern, das im Dekor der Cappella Scrovegni 1:2 beträgt – d. h. dass in diesem Dekor die Breite des rahmenden Bandes der halben Höhe

des Bildfeldes entspricht – zugunsten größerer Bildfelder, die sich häufig über die gesamte Breite einer Wand erstrecken. Parallel dazu nimmt die Breite der rahmenden Bänder ab, und zwar sogar überproportional.

14. Mit der zunehmenden Größe der Bildfelder gehen auch eine zunehmende Größe der Figuren und die vermehrte Einstellung von Architekturen in die Bildfelder einher.
15. Aufgrund dieser häufig über Eck gestellten Architekturen kann bei einer dezentralen Position dieser Architekturen der aufgrund der flankierenden, Dreidimensionalität vortäuschenden, vertikal flankierenden pseudoarchitektonischen Elemente sich im Auge des Betrachters ausgebildete zentrale Dekorbereich entwertet werden. Geschieht dies, so bildet sich simultan durch fiktive Achsenbildungen, die das Auge des Betrachters mit Hilfe der eingestellten Architekturen konstruiert, ein neues Zentrum des Bildfeldes aus, das weiter nach links oder nach rechts verlagert oder auch tiefer in den Bildgrund hineingeschoben sein kann.
16. Derartige dezentrale Verschiebungen der Architekturen aus dem zentralen Dekorbereich heraus sowie der zunehmende Verzicht auf deren orthogonale Ausrichtung innerhalb eines Bildfeldes, die sich in den Dekoren Giotto's noch nicht nachweisen ließen, deuten auf eine progrediente Versiertheit in Bezug auf die Ausbildung von in sich geschlossenen Figurendarstellungen hin, die der flankierenden symmetrischen Valenzen durch ornamentale Systeme zunehmend weniger bedürfen, zumal eine äußere Anbindung der Wand in die architektonische Struktur des Raumes in den meisten der florentinischen Dekoren vorhanden ist.
17. Diese Einbindung in die architektonische Struktur des Raumes bei einer gleichzeitigen Zunahme der Figurendarstellungen sowohl an Größe als auch an Zahl dürfte den Wunsch nach einem visuell einleuchtenden Ordnungsprinzip unterstützt haben und damit auch einer der Gründe für die Konstitution des Prinzips der Zentralperspektive in den Dekoren des frühen Quattrocento sein.
18. Doch die Zentralperspektive als Möglichkeit zur Figurendarstellung wird anfangs noch mit weiteren, von Ghiberti ausführlich erörterten Möglichkeiten, Perspektiven darzustellen, eingesetzt.

8.9.4. Die Dekore im frühen Quattrocento

Im Gegensatz zu den bereits behandelten florentinischen Kirchendekoren des Trecento, die meist in Gebäuden angebracht waren, die soeben erst erbaut worden waren oder deren Errichtung noch nicht lange zurücklag, sind die meisten Dekore der ersten Hälfte des Quattrocento –

und dies gilt nicht nur für die florentinischen Dekore – in Kirchenräumen angebracht, die wesentlich früher entstanden sind und daher den neuen Theorien Brunelleschis (1377-1446) oder Albertis (1404-1472) nicht entsprachen. Der grundlegende Umbau der Stadt Florenz im Stil der Renaissance erfolgte erst in den fünfziger bis achtziger Jahren des Quattrocento.⁵²³⁹ Es kann daher wohl kaum ein Zufall genannt werden, dass die den neuen Theorien gegenüber aufgeschlossenen florentinischen Maler der ersten Hälfte des Quattrocento, die keine Gelegenheit hatten, einen Innenraum zu betreten, der mit den neuen Architekturtheorien – und damit zugleich auch mit einer neuartigen Theorie des Sehens⁵²⁴⁰ – korrespondierte, in ihren Dekoren weniger zu der theoretisch geforderten Einheit des Dekors gelangten, sondern mit variierenden Darstellungen, die aufgrund der unterschiedlichen perspektivischen Theorien möglich waren, die tradierten dekorativen Schemata allmählich veränderten. Zu den Florentiner Malern, die besonders eng mit der zentralperspektivischen Theorie Brunelleschis vertraut waren, zählt Masaccio (1401-1428)⁵²⁴¹, der nicht nur in dem bekannten, zwischen 1425 bis 1428 entstandenen Dreifaltigkeitsfresko in Santa Maria Novella die zentralperspektivische Theorie in einem großformatigen Fresko (6,67m x 3,17m) umsetzte, sondern auch zusammen mit Masolino (1382/83-1440) in dem später von Filippino Lippi (1454-1504) vollendeten Dekor der Cappella Brancacci bereits seit 1423 in einem eher traditionell geprägten Freskenzyklus mit großformatigen Bildfeldern unterschiedliche perspektivische Aspekte berücksichtigte und damit seinen Zeitgenossen demonstrierte, dass er mit diesen Theorien vertraut war. Der frühe Zeitpunkt der Entstehung des Dekors in der Cappella Brancacci rechtfertigt die Behandlung dieses Dekors in der vorliegenden Untersuchung, auch wenn es aufgrund der unterschiedlichen beteiligten Malerhände und den erheblichen späteren Veränderungen kein geschlossenes Ensemble darstellt.

Dabei soll die nach wie vor strittig diskutierte Frage der Urheberschaft des dekorativen Systems in der Cappella Brancacci jedoch nicht berührt werden⁵²⁴², da es sich bei der vorliegenden Untersuchung um eine Strukturuntersuchung handelt und in diesem Kontext lediglich die Frage relevant ist, welche Abweichungen von der traditionellen florentinischen Dekorstruktur im dekorativen System der Cappella Brancacci nachgewiesen werden können.

⁵²³⁹ So finden erst 1489 die Bauarbeiten für drei wichtige florentinische Renaissancebauten ihren Abschluss, für den Palazzo Strozzi, den Palazzo Gondi und die Medici-Villa Poggio a Caiano.

⁵²⁴⁰ Die praktischen Anfänge einer zentralperspektivischen Sehweise, deren Vorstufen sich bereits in der römisch-campanischen Wandmalerei nachweisen ließen, finden sich jedoch bereits in den Dekoren Giotto's und in den Dekoren der Folgezeit.

⁵²⁴¹ Zu Masaccio's Verhältnis zu der von Brunelleschi entwickelten Zentralperspektive siehe auch: John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, New York 1958, S. 135ff.

⁵²⁴² Daher wird auf die Nennung eines Malernamens bei der Analyse dieses Dekors verzichtet.

8.9.4.1. Das Dekor der Cappella Brancacci in Santa Maria del Carmine (1423)⁵²⁴³

Ursprünglich waren die Bildfelder, die in einer Höhe von 1,96m über dem Boden einsetzen, in drei Reihen übereinander angeordnet, und in dieser Anordnung entsprachen sie weitgehend noch dem dekorativen Schema der Cappella Bardi.⁵²⁴⁴ Doch die Proportionen der Felder selbst haben sich stark verändert, indem sie in der Horizontale auf beinahe 6m gestreckt wurden. So betragen in den beiden noch erhaltenen Registern die Maße der einzelnen Felder im unteren Register 2,30m x 5,98m und die Maße der Felder im oberen Register 2,55m x 5,98m. Da darüber hinaus auch die Darstellungen an den Pfeilern der Eingangsarkade mit einer Breite von 0,88m und der Altarwand mit einer Breite von 1,62m über eine analoge Binnenstruktur wie die Darstellungen in den Bildfeldern der Kapellenwände verfügen, nimmt der Betrachter das Dekor seitlich des zentralen Altarbildes jeweils eher als einen langen Streifen von ca. 8,5m Länge und 2,30m Breite wahr denn als drei einzelne, voneinander abgeschlossene Bildfelder.

Diese Tendenz zu einer Integration der einzelnen Bildfelder in ein umfassenderes figural darstellendes Schema stellt einen fundamentalen Unterschied zu sämtlichen Dekoren Giotto dar, in denen das einzelne Bildfeld stets eine in sich geschlossene Einheit bildet. Doch diese Intention zur Auflösung der einzelnen Bildfelder wird in beiden Registern unterschiedlich gehandhabt und sie macht sich in den Darstellungen des unteren Registers stärker bemerkbar als in denen des oberen Registers, in dem einer Separierung insofern noch Rechnung getragen wird, als die einzelnen Bildfelder nicht nur aufgrund formal unterschiedlicher Komponenten wie landschaftlicher und architektonischer Elemente, sondern auch aufgrund strukturell differenzierter Aspekte wie unterschiedlicher perspektivischer Sichtweisen voneinander getrennt werden. Dies ist in den Bildfeldern des unteren Registers nicht der Fall. Da in den beiden erhaltenen Registern Ereignisse aus dem Leben Petri dargestellt sind, denen unterschiedliche Quellen – wie die Apostelgeschichte, die Bibel, die Legenda Aurea – zugrunde liegen⁵²⁴⁵, hat es den Anschein, als habe man den Versuch unternommen, die Heterogenität der verschiedenen

⁵²⁴³ Siehe dazu vor allem: Caterina Caneva, *Masaccio: il Trittico di San Giovenale e il primo '400 fiorentino*, Mailand 2001; Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470*, München 1996; Umberto Baldini, Ornella Casazza, *La Cappella Brancacci*, Mailand 1990; und: Eve Borsook, *The Mural Painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto*, Oxford ²1980, S. 63ff.

⁵²⁴⁴ Das nicht erhaltene Kreuzrippengewölbe zeigte die vier Evangelisten. In den seitlichen Lünettenfeldern waren zwei Szenen aus der Petrusgeschichte dargestellt und die beiden Halbbögen seitlich des Fensters enthielten ebenfalls eine Figurendarstellung; siehe dazu vor allem: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470*, München 1996, S. 93.

⁵²⁴⁵ Siehe dazu vor allem: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470*, München 1996, S. 94.

Quellen zum Leben von Petrus durch die unterschiedlich gewählten Darstellungsmodi dieses Zyklus, dem keine eindeutige Leserichtung zugrunde liegt, zu unterstreichen.⁵²⁴⁶

Im Gegensatz zu den Darstellungen im oberen Register, die noch in einzelne voneinander abgegrenzte Abschnitte gegliedert sind und sich daher auch leichter sukzessive wahrnehmen lassen, präsentieren sich die Darstellungen auf den beiden langen Seitenwänden im unteren Register, die Darstellung auf dem Pfeiler und an der seitlichen Altarwand jeweils mit eingeschlossen, als eine lange kontinuierende Folge ohne ein eindeutig zuordbares Zentrum. Diese Sequenz wird selbst durch die vertikale Einfassung der einzelnen Bildfelder mit perspektivisch gemalten Pfeilern nicht unterbrochen, da die Pfeiler durch ihre vorgetäuschte Dreidimensionalität mit den Figuren und Objekten des jeweiligen Bildfeldes, die über analoge dreidimensionale Qualitäten verfügen, in Beziehung treten. Aufgrund dieser formalen und inhaltlichen Interaktion zwischen einer ursprünglich einmal rein oder zumindest überwiegend ornamental intendierten Rahmung und den Figuren- und Objektdarstellungen eines Bildfeldes erfahren die rahmenden ornamentalen Komponenten zum einen im inhaltlichen Kontext des Bildfeldes eine Vergegenständlichung als in das Dekor des Bildfeldes integrierte und damit dem jeweiligen Repertoire des Bildfeldes zugehörige architektonische Glieder. Zum anderen tragen sie aufgrund ihrer Positionierung an der Grenze des Bildfeldes dazu bei, die zweidimensionale Struktur des Feldes zu einem in sich geschlossenen, konsequent dreidimensional wahrnehmbaren Bildraum zu verändern, der jenseits der vorgetäuschten Pfeiler in den sich anschließenden Bildfeldern fortgeführt wird. Dies unterscheidet das Dekor in der Cappella Brancacci grundsätzlich von den Dekoren Giotto's, der stets vermieden hat, die architektonischen Elemente, die sich in einem Bildfeld befinden, dicht an die Ränder dieses Bildfeldes heranzuführen. Durch die Wahrung dieses Abstandes war es ihm möglich, in sich geschlossene kastenförmige bzw. bühnenähnliche Räume zu erzeugen.

Doch nicht nur in den vertikalen Rahmungen, die vergegenständlicht und damit zu den Bildfeldern in eine figural darstellende Beziehung gesetzt werden, sondern auch in dem noch erhaltenen horizontalen Band, welches das untere von dem oberen Register trennt⁵²⁴⁷, wird auf die Darstellung eines zweidimensionalen Musters verzichtet und stattdessen mit dem ornamentalen Modul des Zahnschnittes ein Dreidimensionalität vortäuschendes pseudarchitektonisches Element gewählt. Wie die hellen, mit Kanelluren versehenen, Dreidimensionalität vortäuschenden Pfeiler als vertikal rahmende Elemente zeugt auch der schmale horizontal umlaufende,

⁵²⁴⁶ Während das mittlere Register den Wundern, sowohl den Wundern Christi als auch den Wundern Petri nach Christi Tod vorbehalten ist, sind auf den langen Seitenwänden im unteren Register nur Episoden dargestellt, die in der *Legenda Aurea* berichtet werden und die zugleich auf die wichtigen Festtage Petri Bezug nehmen.

⁵²⁴⁷ Das ornamentale Band zwischen dem ursprünglichen mittleren und dem oberen Register ist nicht erhalten.

gänzlich in Weiß gehaltene Fries sowohl aufgrund der Farbwahl als auch aufgrund der Wahl eines pseudoarchitektonischen Motivs von dem Bestreben, kein flächiges Musterband, sondern ein pseudoarchitektonisches Rahmensystem zu erzeugen. Durch dieses Verfahren wird das System eines Rasters aus dekorativen, sowohl in der Vertikalen als auch in der Horizontalen über die gleiche Breite verfügenden Bändern, das Giotto im Dekor der Cappella Scrovegni entwickelt hat, abgelöst und an die Stelle von breiten geometrischen Mustern und deren symmetrischen Valenzen tritt ein pseudoarchitektonisches Rahmensystem, das aufgrund einer vorgetäuschten architektonischen Struktur des Tragens und Lastens – und damit aufgrund eines vorgetäuschten statischen Systems – unterschiedliche Breiten in der Vertikale und Horizontale besitzen muss. Durch derartige Illusionismen wird nicht nur die universale dekorative Einheit des Wand- und Deckendekors insgesamt zerstört, sondern es geht auch die Korrespondenz zwischen der gotischen architektonischen Struktur der Innenräume und der dekorativen Struktur – wie sie sich z. B. in Giottos Dekor in der Cappella Bardi findet – verloren. Stattdessen wird in den Dekoren des frühen Quattrocento zunächst ein großformatigeres Bildfeld innerhalb eines breiten Registers und später die gesamte Wand illusionistisch geöffnet.

Die Substituierung der ornamentalen Bänder durch pseudoarchitektonische Elemente als vertikale und horizontale Rahmenformen hat im Wandbereich eine weitgehende Beschränkung der geometrischen und der vegetabilen Motive auf das Dekor von Fensterlaibungen und Gewölbegraten zur Folge. So haben sich im Dekor der Cappella Brancacci lediglich in der Bogenlaibung des Fensters der Kapellenrückwand Fragmente von vegetabilen Bändern erhalten. Ob im ursprünglichen Deckendekor weitere vegetabile Bänder zur Dekorierung der Gewölbegrate genutzt wurden, lässt sich heute nicht mehr feststellen, da das Gewölbe im 18. Jahrhundert durch eine Flachkuppel ersetzt wurde.⁵²⁴⁸ Bei diesem Umbau wurden auch die Bildfelder in den Lünetten durch ein architektonisches Dekor ersetzt.

Erhalten sind in dem Fenstergewände die Fragmente von sechs rotgrundigen, mit zwei weißfarbenen Streifen umrandeten Paneelen, die mit graufarbenen Akanthusblättern bedeckt sind. Zwischen die einzelnen vegetabil dekorierten Paneele waren schmale, fast quadratische Paneele gesetzt. Zwei Dekore dieser schmalen Paneele sind nahezu vollständig erhalten. Sie bestehen aus Tondi mit weißen Rahmungen. Die Innenseite der Rahmungen und der Hintergrund sind in einem stumpfen mittelblauen Farbton gehalten. In jedes der beiden Tondi ist jeweils ein Frauenkopf mit blonden Haaren eingestellt, wobei sich die beiden Köpfe aufgrund mehrerer

⁵²⁴⁸ Siehe dazu die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470, München 1996, S. 99 Taf. 43.

Merkmale voneinander unterscheiden.⁵²⁴⁹ Wie die Darstellungen der weiblichen Köpfe sind auch die, aufgrund der weißen Grate, sehr plastisch wirkenden Akanthusblätter sehr differenziert ausgebildet und darüber hinaus nicht mehr, wie es in den früheren florentinischen Dekoren der Fall war, bilateralsymmetrisch ausgerichtet und zu lyraförmigen Blattstäben zusammengefasst, sondern innerhalb der Rahmungen ihrer Paneele ohne erkennbaren Rhythmus weitgehend asymmetrisch angeordnet.⁵²⁵⁰ Der sich aufgrund der formalen Gestaltung der einzelnen Blätter und ihrer asymmetrischen und arhythmischen Formation in der Wahrnehmung ausbildende naturalistischere Aspekt dieses Dekorbereichs wird jedoch zum einen aufgrund des Eigenwertes der grauen und weißen Farbtöne der Blätter und zum anderen aufgrund der Einstellung dieser Blätter in die doppelt gerahmten Paneele sogleich wieder zurückgenommen. Dadurch halten sich naturalistischer und dekorativer Aspekt in diesem Dekorbereich die Waage.

Trotz der formalen und strukturellen Unterschiede beim Einsatz von vegetabilen Modulen folgen die erhaltenen Dekorbereiche der Cappella Brancacci in Bezug auf die applizierten Zonen noch dem seit Giotto traditionellen Dekorschema, in dem mit Ranken verzierte Paneele entweder in den umlaufenden Rasterystemen eingesetzt werden oder zur Verzierung von architektonischen Strukturen wie Fensterlaibungen oder Gesimsen o.ä. dienen, wohingegen die vertikal flankierenden pseudoarchitektonischen Strukturen als vorgetäuschte architektonische Strukturen dargestellt werden und zwar Marmorierungen, Torquierungen oder Kanellierungen zeigen können, aber nie mit vegetabilen oder geometrischen Mustern bedeckt sind. Es ist diese Fähigkeit, eine architektonische Struktur vorzutäuschen, die sie schließlich im Dekor der Cappella Brancacci zu einem in den Bildraum integrierten Element werden lässt und die gleichzeitig zu einem Verlust des dekorativen Rahmens führt.

8.9.4.2. Später entstandene Dekore der gleichen Werkstätten, die für das Dekor der Cappella Brancacci verantwortlich waren

Es scheint, als sei dieses Verschwimmen zwischen Rahmung und Bildfeld als nicht besonders befriedigend empfunden worden, denn diese Art der Dekorstruktur findet keine Fortsetzung. Bereits in den zwei nur wenig später entstandenen Kapellendekoren, welche der Werkstatt Masaccios bzw. Masolinos zugeschrieben werden, in dem noch vor 1431 vollendeten Dekor

⁵²⁴⁹ So sind nicht nur die Gestaltungen der Gesichter sowie die Ausrichtungen der Köpfe unterschiedlich, sondern auch die Formen der Halsausschnitte der rotfarbenen, mit einer weißen Leiste abgesetzten rotfarbenen Gewänder.

⁵²⁵⁰ Siehe dazu die Abbildungen bei: Umberto Baldini, Ornella Casazza, *La Cappella Brancacci*, Mailand 1990, S. 293-295.

der römischen Kapelle des Kardinals Branda Castiglione in San Clemente und dem 1435 gefertigten Dekor des Chorgewölbes des Baptisteriums in Castiglione Olona,⁵²⁵¹ wählt man eine abgeschwächte Version der flankierenden architektonischen Strukturen, indem die kannelierten, über Eck gestellten Säulen großformatiger gewählt werden und sich daher nicht mehr jeweils nur auf eines, sondern auf beide Register des Wanddekors beziehen. Dies steht der Intention einer integrativen Wahrnehmung entgegen, die pseudoarchitektonische Struktur der Säule lediglich in ein Bildfeld einbinden zu wollen.⁵²⁵²

Die nicht goutierte enge Einbindung der flankierenden pseudoarchitektonischen Elemente in die Darstellung des Bildfeldes könnte jedoch auch der Anstoß für den entgegengesetzten Versuch gewesen sein, diese flankierenden Elemente für den Betrachter deutlich vom figural darstellenden Dekor abzusetzen, indem sie mit vegetabilen Formen in Verbindung mit farblichen Eigenwerten dekoriert werden und sich aufgrund dessen für den Betrachter trotz ihrer vorgetäuschten Dreidimensionalität deutlich von den Figurendarstellungen in den dazwischenliegenden Bildfeldern absetzen.⁵²⁵³ Durch ein derartiges Verfahren der Applikation von vegetabilen Strukturen auf flankierende pseudoarchitektonische Elemente werden diese, die ihrerseits ursprünglich als Derivate eines dekorativen Systems zu betrachten sind⁵²⁵⁴, von Neuem bzw. in potenziert Form ornamental kontextuiert und damit ihrer im Dekor der Cappella Brancacci neu entstandenen Fähigkeit zu einer nahezu vollständigen Integration in die großformatigen figural darstellenden Bereiche wieder beraubt.⁵²⁵⁵

⁵²⁵¹ Im nur wenig später, vor 1431 vollendeten Dekor der Kapelle des Kardinal Branda Castiglione der römischen Kirche San Clemente, das Masolino und der Werkstatt Masaccios zugeschrieben wird, findet sich noch ein ähnliches System mit gemalten kannelierten Säulen als trennendes Motiv beim Übergang von einer Wand zur nächsten. Doch im Gegensatz zum Dekor in der Cappella Brancacci, in dem die Pfeiler jeweils auf ein Register beschränkt sind, besitzen in der römischen Kapelle des Kardinals Branda Castiglione (1350-1443) die vorgetäuschten Säulen, auf deren Kapitellen die Gewölbeansätze zu lagern scheinen, eine rahmende Funktion für sämtliche Register. Sie nähern sich damit dem Dekor Giotto's in der Cappella Bardi an und stellen gleichzeitig in Bezug auf ihre vorgetäuschte architektonische Struktur und die Einbindung in das großformatige figural darstellende Dekor einen Rückschritt zum Dekor der Cappella Brancacci dar; siehe dazu die Abbildungen zum Dekor der römischen Kapelle des Kardinals Branda Castiglione bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470, München 1996, S. 118ff. Taf. 62-70.

⁵²⁵² Dadurch können sie auch die Darstellungen nicht um die Ecken biegen.

⁵²⁵³ Auch die langgezogenen, vollständig mit Ranken bedeckten Paneele im Dekor der Cappella Brancacci können den Anstoß für diese wichtige dekorative Entwicklung der Folgezeit gegeben haben, in denen auch eine Applizierung von Rankensystemen auf die Pilasterspiegel der vorgetäuschten Pfeiler vorgenommen wird, die als vertikale Rahmensysteme der großformatigen Bildfelder dienen.

⁵²⁵⁴ Man denke an die kleinformatischen buntfarbenen Säulen im Dekor der Cappella Baroncelli von Taddeo Gaddi.

⁵²⁵⁵ Leider sucht man in den vorhandenen Untersuchungen zu der Entwicklung der italienischen Wandmalerei, wie etwa bei Borsook, Danilowa oder Roettgen, vergeblich nach einem systematischen Verfolgen dieses wichtigen dekorativen Elementes.

8.9.4.3. Eine römische Reaktion auf das Dekor in der Cappella Brancacci: die 1448 unter Fra Angelicos Leitung freskierte päpstliche Kapelle in den Vatikanischen Palästen

Eine Vorstufe für eine derartige Entwicklung findet sich bereits in dem 1448 von Fra Angelico und anderen florentinischen Malern ausgeführten römischen Dekor der Cappella Niccolina, in dem die vorgetäuschte architektonische Struktur der Säulen, welche jeweils das Dekor einer Wand vom Dekor der sich anschließenden Wand bis zum Gewölbeansatz voneinander trennen, durch das vollständige Bedecken der Säulenschäfte mit weißfarbenen Lorbeerblättern bereits wieder in eine überwiegend dekorative Struktur verwandelt wird. Mit dieser dekorativen Umwandlung der pseudarchitektonischen Säulen in der Cappella Niccolina erfolgt zum einen eine Absage an das Dekorsystem der Cappella Brancacci und gleichzeitig eine erneute Anlehnung an das dekorative Schema Giotto's im Dekor der Cappella Bardi. Diese integrative dekorative Auffassung verstärkt sich im Auge des Betrachters aufgrund der zahlreichen Girlanden in diesem Dekor, welche ebenfalls als zugrunde liegendes Modul das Motiv des Lorbeerblattes haben.⁵²⁵⁶ So finden sich horizontal ausgerichtete, in weiten Bogen durchhängende Girlanden in vorgetäuschter Reliefform bereits als obere Begrenzung der Sockelzone. Des Weiteren trennen horizontal ausgerichtete Lorbeergirlanden die beiden Register mit den Bildfeldern voneinander, setzen vertikal ausgerichtete Girlanden das Dekor der eingetieften Rückwand vom Dekor der beiden Seitenwände ab und trennen im Bogen laufende Girlanden die Bildfelder in den Lünetten vom Dekor der Gewölbefläche. Im Gewölbedekor kommt den Lorbeergirlanden darüber hinaus auch die Funktion der Strukturierung der Gewölbekompartimente zu. Diese Girlanden setzen oberhalb der Kapitelle der fingierten Säulen an und folgen den Gewölbegraten oberhalb der Säulenkapitelle.⁵²⁵⁷ Zwar erfolgt sowohl die flächendeckende Vegetabilisierung der pseudoarchitektonischen Säulenschäfte als auch die Konstituierung der Lorbeergirlanden mit Lorbeerblättern gleicher Größe und gleicher Ausrichtung und nicht mit Blättern unterschiedlicher Größe und darüber hinaus auch in keinem darstellenden Farbton und dennoch führen die diagonal gleitsymmetrischen Strukturen, die sich in diesen Blattsystemen ausbilden, zu einer Steigerung der naturalistischen Wahrnehmung im Auge des Betrachters. Aufgrund dieses Aspekts in den rahmenden Formen setzt sich das Dekor der Cappella Niccolina von den Rahmenformen Giotto's und seiner Nachfolger ab.

⁵²⁵⁶ Danilowa sieht hingegen in diesem Dekor lediglich den Rückgriff auf mittelalterliche Dekorsysteme: Irina Danilowa, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Dresden 1983, S. 219.

⁵²⁵⁷ Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470, München 1996, S. 211 Taf. 122.

8.9.4.4. Ausblick auf die Dekore der Folgezeit

Doch auch dieser dekorativen Variante ist in der Folgezeit zunächst kein Erfolg beschieden, denn in den nach der Jahrhundertmitte entstandenen Dekorsystemen erfahren vegetabile Systeme bei ihrer Applikation auf Pilasterspiegeln eine erneute Reduzierung ihres naturalistischen Aspekts, indem sie jeweils zu Teilen eines vegetabilen Kandelabers werden, mithin erneut in ein axialsymmetrisches System eingebunden werden.⁵²⁵⁸ Dieses Verfahren lässt sich als eine Transformierung der Geometrisierung, die durch die Einbindung von antithetischen vegetabilen Formen in enge rechteckige Paneele entsteht, in ein axialsymmetrisches System verstehen, dessen Valenz nicht von den Rändern her, sondern von der Mitte ausgeht. Eine wichtige Folge dieser Konstruktion ist ein Phänomen, das sich mit der Auswirkung der geometrischen Rasterysteme in den Dekoren Giottos vergleichen lässt, nämlich eine erneute Stärkung der vertikalen Mittelachse in den Bildfeldern. Wie bereits in den Dekoren der Giotto-Nachfolger im Trecento und im beginnenden Quattrocento führt diese Neubelebung der vertikalen Mittelachse, auf der in den zentralperspektivischen Darstellungen in der Regel darüber hinaus auch der Fluchtpunkt zu liegen kommt, in den Dekoren des späteren Quattrocento wiederum zu einer Entwicklung von großformatigeren Wandfeldern und damit auch zu der Möglichkeit großformatiger Figurendarstellungen. Den Endpunkt dieser Entwicklung stellen im frühen Cinquecento die Stanzendekore Raffaels im Vatikan dar, in denen ein Bildfeld sich oberhalb der weiterhin separat dekorierten Sockelzone über die gesamte Wand, einschließlich der Fläche der Lünette, erstreckt. Mit dieser größeren Dekorfläche wächst auch die Höhe einer Figur des Vordergrundes, die im Dekor der Stenzen etwas mehr als der halben Höhe des Bildfeldes entsprechen kann. Trotz dieser Monumentalisierung bleibt Raffael jedoch in Bezug auf die Relation zwischen Figurenhöhe und Höhe des Bildfeldes dem Schema Giottos treu, in dem auch die Höhe der Figur stets nicht mehr als die halbe Höhe des Bildfeldes betrug, in welches die Figur eingestellt wurde. Mit diesem Rekurs auf das giotteske Schema setzt sich Raffael deutlich von dem Frührenaissancedekor in der Cappella Brancacci ab, in dem, insbesondere in den vier schmalen Bildfeldern auf den rahmenden Pfeilern, den beiden Darstellungen, die sich mit der Flucht Petri beschäftigen und den beiden Paradiesdarstellungen durch Figurendarstellungen, deren Höhe beinahe Zweidrittel der Höhe des Bildfeldes einnimmt, das giotteske Schema verletzt wurde.⁵²⁵⁹

⁵²⁵⁸ Siehe dazu u. a. eine Abbildung des in den Jahren zwischen 1463 und 1465 von Benozzo Gozzoli (ca.1421-1497) gefertigte Dekor in der Chorkapelle von Sant'Agostino in San Gimignano bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470, München 1996, S. 383 Taf. 222.

⁵²⁵⁹ Die größeren Formate der Bildfelder, die mit einer Reduzierung bzw. häufig sogar mit einem völligen Verzicht auf vegetabile oder geometrische ornamentale Module als Rahmenformen einhergehen, stacheln gleichsam die Maler dazu an, die Figuren in den einzelnen Bildfeldern wesentlich größer darzustellen, als dies in den Dekoren

B i b l i o g r a p h i e z u K a p i t e l 8 :

- Michail Alpatoff, Die Entstehung des Mosaiks von Jakobus Torriti in Santa Maria Maggiore, *Jb. f. Kunstwissenschaft* 1924/25, S. 1-11.
- Michail Alpatoff, The Parelism of Giotto's Paduan Frescoes, in: James H. Stubblebine (ed.), *Giotto. The Arena Chapel Frescoes*, London 1969, S. 156-169.
- Maria Andaloro, La decorazione pittorica medioevale di Grottaferrata e il suo perduto contesto, in: Angiola Maria Romanini (ed.), *Roma anno 1300. Atti IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma La Sapienza 19-24 maggio 1980*, Rom 1983.
- Maria Andaloro, Vom Porträt zur Ikone, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Regensburg 2002.
- Eva Baer, *Islamic Ornament*, Edinburgh 1998.
- Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002.
- Umberto Baldini, Ornella Casazza, *La Cappella Brancacci*, Mailand 1990.
- Mariarosaria Barbera, *Antiche stanze: un quartiere di Roma imperiale nella zona di Termini; Museo Nazionale Romano Terme Diocleziano*, Roma, dicembre 1996 – giugno 1997, Mailand 1997.
- Alix Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985.
- Giuseppe Basile (ed.), *Il restauro della Cappella degli Scrovegni*, Mailand 2003.
- Jorgis Baltrušaitis, *Le Moyen Age Âge fantastique: Antiquités et exotisme dans l'art gotique*, Paris 1993 [¹1981].
- Gérard-Henry Baudry, *Handbuch der frühchristlichen Ikonographie. 1. bis 7. Jahrhundert*, Freiburg und Basel 2009.
- Franz Alto Bauer, *Das Bild der Stadt Rom im Frühmittelalter. Papststiftungen im Spiegel des Liber Pontificalis von Gregor dem Dritten bis zu Leo dem Dritten*, Wiesbaden 2004.
- Francesco Benelli, *The Architecture in Giotto's Paintings*. Cambridge 2012.
- Carlo Bertelli (ed.), *Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Freiburg und Basel 1989.
- Sergio Bettini, *I mosaici di San Vitale di Ravenna*. Mailand 1965.
- Josef Bodonyi, *Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition*, Bukarest 1932.
- Jean-Claude Bonne, *De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de S. Clemente*, in: Dominique Paris-Poulain (ed.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Age (Actes du Colloque international tenu à Saint-Lizier, du 1^{er} au 4 juin 1995)*, Poitiers 1997.
- Eve Borsook, *The Mural Painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto*, Oxford ²1980.
- Glen Warren Bowersock, Peter Brown, Oleg Grabar (ed.), *Interpreting Late Antiquity. Essays on the Postclassical World*, Cambridge 1999.
- Glen Warren Bowersock (ed.), *Late Antiquity: a Guide to the Postclassical World*, Cambridge (u. a.) 1999.
- Hugo Brandenburg, József Pál (ed.), *Santo Stefano Rotondo in Roma. Achäologie, Bauforschung, Geschichte. Akten der Internationalen Tagung, Rom 10.-13. Oktober 1996*, Wiesbaden 2000.
- Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg 2004.
- Beat Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975.
- Martin Büchsel, *Die Entstehung des Christusporträts. Bildarchäologie statt Bildhypnose*, Mainz 2003.
- Caterina Caneva, *Masaccio: il Trittico di San Giovenale e il primo '400 fiorentino*, Mailand 2001.
- Marco Bona Castellotti, Cecilia Arosio, *Classica Majestas: il ritorno all'antico da Arnolfo a Giotto*, Bologna 2006.
- David Castriota, *The Ara Pacis Augustae. The Imagery of Abundance in Later Greek and Early Imperial Art*, Princeton 1995.
- Giacomo Caputo, Francesca Ghedini, *Il tempio d'Ercole di Sabratha*, Rom 1984.
- Enzo Carli, *Giotto. Cappella degli Scrovegni*, Mailand 1999.
- André Chastel, *L'Italie et Byzance*, Paris 1999.
- Neil Christie, *From Constantine to Charlemagne. An Archeology of Italy AD 300-800*, Aldershot 2006.
- John R. Clarke, *The Houses of Roman Italy 100 B.C. – A.D. 250. Ritual, Space and Decoration*, Berkeley [u. a.] 1991.
- Peter Cornelius Claussen, *Marmor und Glanz. Liturgische Räume und ihre Ausstattung*, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Regensburg 2002.
- Étienne Coche de la Ferté, *Byzantinische Kunst*, Freiburg [u. a.] 1982.
- Irina Danilowa, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Dresden 1983.
- Heinrich Decker, *Italia Romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Italien*. München 1958.

des späten Trecento der Fall war, zumal auch die Architekturen in den Bildfeldern der Cappella Brancacci sich häufig über die gesamte Höhe des Bildfeldes erstrecken.

- Johannes G. Deckers, Göttlicher Kaiser und kaiserlicher Gott. Die Imperialisierung des Christentums im Spiegel der Kunst, in: Franz Alto Bauer, Norbert Zimmermann (ed.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, Mainz 2001, S. 3-16.
- Johannes G. Deckers, *Die frühchristliche und byzantinische Kunst*, München 2007.
- Arne Dehli, *Treasury of Byzantine Ornament. 255 Motifs from St. Mark's and Ravenna, Mineola* 2005.
- Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, New Rochelle 1976 [1953].
- Otto Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968.
- Otto Demus, *Byzantine Art and the West*, London 1970.
- Anne Derbes, Mark Sandona, *The Usurer's Heart. Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*, Pennsylvania 2008.
- Wladimiro Dorigo, *Late Roman Painting. A Study of Pictorial Records 30 BC-AD 500*, London 1971, S. 62-273.
- Samuel Y. Edgerton, *Giotto und die Erfindung der dritten Dimension. Malerei und Geometrie am Vorabend der wissenschaftlichen Revolution*, München 2004.
- Kay Ehling, Gregor Weber (ed.), *Konstantin der Große. Zwischen Sol und Christus*, Darmstadt/Mainz 2011.
- Walter Euler, *Die Architekturdarstellung in der Arena-Kapelle. Ihre Bedeutung für das Bild Giottos* [Diss. Basel 1965], Solothurn 1967.
- Stella Falzone, *Ornata Aedificia. Pitture parietali dalle case ostiensi*, Rom 2007.
- Antonio Ferrua, *Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina*, Stuttgart 1991.
- Augusto Fraschetti, *Vom Kapitol zur Peterskirche. Aspekte der römischen Stadtlandschaft in der Spätantike*, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Regensburg 2002, S. 11-22.
- Chiara Frugoni, *L'affaire migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Turin 2008.
- Paolo Galeotti, *Santo Stefano Rotondo*, Rom 2007.
- John Gardner, *Pope Nicholas IV and the Decoration of Santa Maria Maggiore*, ZKG 36, 1973, S. 1-30.
- Julian Gardner, *Sancta Sanctorum*, Mailand 1995.
- Friedrich Gerke, *Spätantike und frühes Christentum*, Baden-Baden 1980.
- Georg Gombosi, *Spinello Aretino. Eine stilgeschichtliche Studie über die florentinische Malerei des ausgehenden XIV. Jahrhunderts* [Diss. Berlin], Budapest 1926.
- André Grabar, *Die Kunst des frühen Christentums. Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius' I.*, München 1967.
- André Grabar, *Die Kunst im Zeitalter Justininians. Vom Tod Theodosius' I. bis zum Vordringen des Islam*, München 1967.
- André Grabar, *Byzantine Painting*, London 1970.
- Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992.
- Jacqueline und Maurice Guillaud, *Giotto. Architekt der Farben und Formen*, Stuttgart 1988.
- Frederick Hartt, David G. Wilkins, *History of Italian Renaissance Art*, London 1994.
- Theodor Hetzer, *Giotto: Grundlegung der neuzeitlichen Kunst*, Mittenwald 1981.
- Janet Huskinson, *Some Pagan Mythological Figures and Their Significance in Early Christian Art*, *Papers of the British School of Rome* 42, 1974, S. 68-97.
- Irmgard Hutter, *Frühchristliche und byzantinische Kunst*, Stuttgart und Zürich 1991.
- Christian-Adolf Isermeyer, *Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei Giottos und der Florentiner Maler des 14. Jahrhunderts* [Diss. Göttingen 1933], Würzburg 1937.
- Laura Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture and Experience*, 2008.
- Rudolph Kautzsch, *Die Römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jh.*, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3, 1939, S. 1-73.
- Rudolph Kautzsch, *Die langobardische Schmuckkunst in Oberitalien*, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 5, 1941, S. 1-48.
- Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd – 7th Century*, London 1977.
- Margarete Koch, *Die Rückenfigur im Bild: von der Antike bis zu Giotto*, Recklinghausen 1965.
- Frank Kolb, *Das antike Rom. Geschichte und Archäologie*, München 2007.
- Vojislav Korać, Marcia Šuput, *Architektur und Ornamentik*, Düsseldorf [u. a.] 2000.
- Lorenz Korn, Anja Heidenreich (ed.), *Beiträge zur islamischen Kunst und Archäologie*. Wiesbaden 2012.
- Spiro Konstantin Kostof, *The Orthodox Baptistery of Ravenna*, New Haven 1965.
- Theodor Kraus, *Die Ranken der Ara Pacis Augustae. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der augusteischen Ornamentik*, Berlin 1953.
- Hanno-Walter Krufft, *Giotto e l'antico*, in: Mario Salmi (ed.), *Giotto e il suo tempo. Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto 24 settembre – 1 ottobre 1967 (Assisi – Padua – Florenz)*, Rom 1971, S. 169-176.
- Richard Krautheimer, *The Carolingian Revival of Early Christian Architecture*, AB 24, 1942, S. 1-38.
- Richard Krautheimer, *Rom. Schicksal einer Stadt 312-1308*, Darmstadt 1996.

- Andrew, Ladis, Giotto's O. Narrative, Figuration and Pictorial Ingenuity in the Arena Chapel, Pennsylvania 2008.
- Jean Lassus, Frühchristliche und byzantinische Welt, Gütersloh 1968.
- Roger Ling, Roman Painting, Cambridge Mass. 1991.
- Roger Ling, Ancient Mosaics, London 1998.
- Thomas J. Loughman, Spinello Aretino, Benedetto Alberti and the Olivetans: Late Trecento Patronage, New Brunswick 2003.
- Flaminio Lucchini, Pantheon, Rom 1996.
- William I. Macdonald, John A. Pinto, Hadrian's Villa and its Legacy, New Haven and London 1996.
- Marion Mathea-Förtsch, Römische Rankenpfeiler und -pilaster: Schmuckstützen mit vegetabilem Dekor, vornehmlich aus Italien und den westlichen Provinzen, Mainz 1999.
- Guglielmo Matthiae, Mosaici medioevali delle chiese di Roma, Rom 1967.
- Massimo Medica (ed.), Giotto e Bologna, Bologna 2010.
- Gianni Morelli (ed.), Nel nome di Giotto. La pittura trecentesca a Ravenna. Immagini perdute, salvate, rivelate, Ravenna 2012.
- Heinrich L. Nickel, Byzantinische Kunst, Heidelberg 1964.
- Vincenzo Focchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni (ed.), Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften, Darmstadt 2000.
- John Julius Norwich, Byzanz. Der Aufstieg des oströmischen Reiches, München 1993.
- Walter Oakeshott, Die Mosaiken von Rom. Vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien u. a. 1967.
- Stefano Parenti, Il monastero di Grottaferrata nel Medioevo (1004 - 1462): segni e percorsi di una identità, Rom 2005.
- Othmar Perler, Die Mosaiken der Juliergruft im Vatikan: Rektoratsrede zur feierlichen Eröffnung des Studienjahres am 15. November 1952, Freiburg in d. Schweiz 1953.
- Joachim Poeschke, Mosaiken in Italien 300 – 1300, München 2009.
- Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003.
- Corrado Ricci, Ravenna, Bergamo [o. J.].
- Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893 [Nachdruck der Ausgabe von 1893: München 1985].
- Alois Riegl, Spätromische Kunstindustrie, Wien 1927.
- Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge 1994.
- Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470, München 1996.
- Serena Romano, La O di Giotto, Mailand 2008.
- Serena Romano, Il Sancta Sanctorum: gli affreschi, in: Carlo Pietrangeli (ed.), Sancta Sanctorum, Mailand 1995, S. 38-125.
- Serena Romano, Die römischen Maler und die Tradition, in: Maria Andaloro, Serena Romano (ed.), Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto, Regensburg 2002.
- Alfons Rosenberg, Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes, München 1992.
- Giovanni Battista de Rossi, Mosaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV: Tavole cromo-litografiche con cenni storici e critici, Roma 1872-1899.
- Roberto Salvini, Noterelle su Giotto a Roma, in: Angiola Maria Romanini (ed.), Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma La Sapienza 19-24 maggio 1980, Rom 1983, S. 175-186.
- Willibald Sauerländer, Storicismo e classicismo nel Gotico settentrionale intorno al 1300, in: Angiola Maria Romanini (ed.), Roma anno 1300. Atti IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma La Sapienza 19-24 maggio 1980, Rom 1983, S. 861-874.
- Günther Schörner, Römische Rankenfrieze. Untersuchungen zur Baudekoration der späten Republik und der frühen und mittleren Kaiserzeit im Westen des Imperiums, Mainz 1995.
- Erika Simon, Die konstantinischen Deckengemälde in Trier, Mainz 1986.
- Henri Stern, Les mosaïques de l'église de Sainte-Costance à Rome, in: *Dumbarton Oaks Papers* 12, 1958, S. 157-218, Abb. 20-21.
- James H. Stubblebine (ed.), Giotto. The Arena Chapel Frescoes, London 1969.
- Georg Stuhlfauth: Die Engel in der altchristlichen Kunst. Freiburg im Breisgau 1897.
- Alessandro Tomei (ed.), Giotto e il Trecento. Mailand 2009.
- Rachel Meoli Toulmin, L'ornamento nella pittura di Giotto con particolare riferimento alla cappella degli Scrovegni, in: Mario Salmo (ed.), Giotto e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto 24 settembre – 1 ottobre 1967 (Assisi – Padua – Florenz), Rom 1971, S. 177-189.
- Jocelyn Mary Catherine Toynbee, Ward Perkins, Peopled Scrolls: a Hellenistic Motif in Imperial Art, *Papers of the British School at Rome* 18, 1980, S. 1-43.
- Johannes Tripps, A critical and historical corpus of Florentine painting. IV: Tendencies of Gothic in Florence, 7/1: Andrea Bonaiuti, Florenz 1996.

- Loretta Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento*, Bern und Berlin 2002.
- André Vauchez (ed.), *Roma medievale*, Rom 2001.
- Paolo Verzone, *Werdendes Abendland*, Baden-Baden 1979.
- Wolfgang Fritz Volbach, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München 1958.
- John Byran Ward-Perkins, *Studies in Roman and Early Christian Architecture*, London 1994.
- Dieter Weidemann, *Zur Genese der Trecentomalerei in der Generation zwischen Cimabue und Giotto: das Werk der Maler Salerno di Coppo, Lippo di Benivieni und Guido da Siena und das Assisiproblem*, München 1993.
- Stefan Weppelmann, *Spinello Aretino und die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts*, [Diss. Münster 2002], Florenz 2003.
- Klaus Werner, *Polychrome Mosaikpavimente und Emblemata aus Rom und Umgebung* [Diss. Würzburg], Würzburg 1994.
- John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, New York 1958.
- Joseph Wilpert, Walter N. Schumacher (ed.), *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert*, Freiburg 1976 [1916].
- Jens T. Wollesen, *Pictures & Reality. Monumental Frescoes and Mosaics in Rome around 1300*, New York 1998.
- Girolamo Zampieri, *Die Scrovegni-Kapelle – ihr Standort und die römische Arena*, in: Jacqueline und Maurice Guillaud, *Giotto. Architekt der Farben und Formen*, Stuttgart 1988, S. 63-72.

9. Eine neue Form der Annäherung zwischen Ornament und Figur:

die Wiederentdeckung antiker Dekorationssysteme in der Domus Aurea⁵²⁶⁰ und ihre Rezeption in den Dekoren des späten Quattrocento sowie die Um- und Weiterbildung von Grotteskensystemen und deren Einbindung in geometrische Stuckierungen mit Hilfe der ebenfalls wiederentdeckten antiken Stuckzusammensetzung in den Wand- und Deckendekoren des frühen Cinquecento⁵²⁶¹

Erst nach der zunehmenden Ausbildung von großformatigen Wandfresken und der gleichzeitigen Umbildung der komplexen, von Giotto entwickelten rahmenden ornamentalen Raster-systeme in pseudoarchitektonische Strukturen im Verlauf des frühen Quattrocento – eine Entwicklung, die einhergeht mit einer sich verändernden Sehweise sowohl bei Malern als auch bei Betrachtern aufgrund der Entwicklung der perspektivischen Malerei im gleichen Zeitraum⁵²⁶² und einer dadurch direkt auf den Betrachter bezogenen Darstellungsweise⁵²⁶³ – beginnen die italienischen Freskenmaler⁵²⁶⁴ in der zweiten Hälfte des Quattrocento vermehrt, die einzelnen

⁵²⁶⁰ Zum Phänomen der Wiederentdeckung siehe die Zusammenfassung mit Bibliographie in: ÄGB II, 2001, s. v. Grottesk, S. 880-883 [Elisheva Rosen].

⁵²⁶¹ Eine allgemeine Einführung in die italienische Malerei dieser Zeit findet sich bei: Frederick Hartt, David G. Wilkins, *History of Italian Renaissance Art*, London 1994, S. 245ff.

⁵²⁶² Die perspektivische Sichtweise, die sich im Bereich der großformatigen figural darstellenden Zonen ausbildet und deren Ursprünge – im Kontext einer geometrisierten Rahmung – sich bereits in den Giotto-Dekoren nachweisen ließen, hat auch Einfluss auf die ornamentale Rahmung, indem man die traditionelle Freskenrahmung, die sich noch am Anfang des Quattrocento in der Regel entweder durch geometrische, an den Mosaiken der Cosmaten orientierte Muster oder durch einfache vegetabile Systeme – in der Regel handelt es sich dabei um Akanthusranken, die in ihrem Erscheinungsbild noch den mittelalterlichen Akanthusdekoren verhaftet sind, oder um vegetabile Blattstäbe – konstituierte, durch ein architektonisches Rahmensystem mit perspektivisch wiedergegebenen antikisierenden Pilastern und kompositen Kapitellen ersetzt. Das früheste derartige architektonische Rahmensystem findet sich in dem bereits abgehandelten Dekor der von Masaccio und Masolino freskierten Cappella Brancacci in Santa Maria del Carmine in Florenz; siehe dazu auch: Hellmut Wohl, *The Aesthetics of Italian Renaissance Art. A Reconsideration of Style*, Cambridge Mass. 1999, S. 202; siehe dazu u. a. eine Abbildung bei: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470*, München 1996, S. 99ff. Taf. 43-45. Aufgrund der perspektivischen Gestaltung der flankierenden Pilasterspiegel werden die Rahmungen zugleich Bestandteile der jeweiligen Bildfelder und treten dadurch in einen engeren Kontext zu den figuralen Darstellungen des Bildfeldes bzw. des dargestellten Bildraumes [vergleichbar mit Albertis Fenstertheorie]. In diesem Dekorsystem richten sich die perspektivischen Verkürzungen – z. B. in den oberen Registern – nicht nach dem realen Betrachter, sondern gehen von einem idealen Betrachterstandpunkt aus. Einen neuen Aspekt erhalten die architektonischen Rahmenformen erst am Beginn der zweiten Hälfte des Quattrocento durch die Dekoration der vorgetäuschten Pilasterspiegel mit vertikalen Kandelaberstäben, die sich weitgehend entweder durch ein Übereinanderstellen von Gefäßen oder von lyraförmigen Blattstäben oder durch ein gemischtes Übereinanderstellen von Gefäßen und lyraförmigen Blattstäben auszeichnen. Einer der frühesten Freskenzyklen, die eine derartige Vegetabilisierung der Pilasterspiegel besitzen, ist das zwischen 1464 und 1465 entstandene Freskendekor von Benozzo Gozzoli (1420-1497) u. a. im Chor von Sant'Agostino in San Gimignano mit siebzehn Szenen aus dem Leben des heiligen Augustinus; siehe dazu: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470*, München 1996, S. 383ff. Taf. 222-223, 225-226.

⁵²⁶³ Zu einer Verbindung zwischen den unterschiedlichen Sphären siehe vor allem: Sven Sandström, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala 1963.

⁵²⁶⁴ Die neuen Aufgaben führen allmählich auch zu einer veränderten Ausbildung der Maler, in der die Zeichnung – und damit auch die Vorzeichnung für großformatige Fresken – an Bedeutung gewinnt; siehe dazu vor allem: Francis Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the early Renaissance Artist*, New Haven and London 2000, S. 17ff.

großformatigen Fresken erneut mit komplexen dekorativen Kontexten zu kombinieren. Diese setzen zum einen die Fresken in eine bestimmte Beziehung zum architektonischen Raum⁵²⁶⁵ und helfen zum anderen dem Betrachter – aufgrund der Wahrnehmung dieser Einbettung von einzelnen Fresken in strukturelle Kontexte – sowohl die Aufeinanderfolge der einzelnen Fresken innerhalb eines Zyklus als auch deren inhaltliche Aussage aufgrund einer formal und assoziativ kongruierenden ornamentalen Kontextuierung prägnanter wahrzunehmen und damit auch besser zu verstehen. Darüber hinaus können geeignete dekorative Kontexte die Wahrnehmung des Betrachters dazu anleiten, die aufgrund der perspektivischen Malweise geöffnete Wand wieder zu schließen. Es hat den Anschein, als habe der Bedarf an derartigen dekorativen Kontexten in den italienischen Wandmalern dieser Zeit ein Gespür für das Potential der antiken Wandmalereien, insbesondere der Wandmalerei der neronischen Zeit, geweckt. Denn wenngleich antike Dekore – wie z. B. einige Katakombenmalereien oder antike Deckenmosaiken – bereits früher bekannt waren⁵²⁶⁶, setzt erst in den frühen 1480er Jahren nach der Wiederentdeckung der Domus Aurea⁵²⁶⁷ in den italienischen Dekoren eine zunehmende Integration einzelner antiker Motive und darüber hinaus auch eine Übernahme vollständiger Dekorationsschemata aus den Wand- und Deckenmalereien der wiederentdeckten Domus Aurea ein. Dies führt zu einer besonderen dekorativen Form der Antikenrezeption, die unter dem Namen *grotesche*⁵²⁶⁸ zu einer Art Leitmotiv für die italienischen Raumdekore des späten Quattrocento und der ersten Hälfte des Cinquecento wird.⁵²⁶⁹ Insbesondere zeigt sich dieses Phänomen in sakralen und profanen Wand- und Deckendekorationen im römischen und umbrischen Raum, vielleicht aufgrund der gewölbten Decken, die in diesen Regionen auch für profane Bauten bevorzugt werden und eine gute Voraussetzung für die Ausbildung flächendeckender Grotteskendekore darstellen. Eine besondere Fähigkeit der Grottesken, verschiedenartige architektonische Komponenten miteinander zu verbinden, macht man sich in den Fällen

⁵²⁶⁵ Dies kann auch dazu führen, dass gotische Raumstrukturen geaugnet werden und stattdessen durch einen dekorativen Kontext ein Innenraum mit vorgetäuschter Renaissancearchitektur entsteht; siehe dazu auch: Irina Danilowa, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Dresden 1983, S. 8.

⁵²⁶⁶ Siehe dazu vor allem: Klaus-Dieter Dorsch, Hans Reinhard Seeliger, Römische Katakombenmalereien. Dokumentation von Zustand und Erhaltung, Münster 2000; siehe dazu u. a. die Abbildungen der Deckenmosaiken und Mosaiklünetten: Wolfgang Fritz Volbach, Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom, München 1958.

⁵²⁶⁷ In dieser Zeit stiegen nicht nur bildende Künstler in die unterirdischen Anlagen herab und zeichneten dort, sondern es fanden auch die ersten Raubgrabungen statt. Die früheste bekannte Ausgrabung im Gebiet der Domus Aurea 1488 wird mit dem Fund der Laokoongruppe verknüpft; siehe dazu: Friedrich Weege, Das Goldene Haus des Nero, JdI 28, 1913, S. 127-244.

⁵²⁶⁸ Da diese Motive in unterirdischen Anlagen, den *grotte* gefunden wurden, gibt man dieser Ornamentik nach dem topographischen Ursprung zahlreicher ihrer Motive den Namen *grotesche*. Bereits in der Renaissance wird der Begriff sowohl für groteske Einzelmotive als auch für vollständige Wanddekorationen verwendet.

⁵²⁶⁹ Abgesehen von der Domus Aurea waren es insbesondere die Stuckdekorationen in der Villa Hadriana in Tivoli, deren Motive Eingang in die Dekore des späten Quattrocento finden; siehe dazu auch: Alessandra Zamperini, Le Grotesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale, Verona 2007, S. 95.

zunutze, in denen gotische Architekturen in vorgetäuschte architektonische Renaissance-Dekore eingebunden werden sollen. Dies gilt vor allem für die Dekore von Kapellen, denn obgleich es sich bei diesen neuen Dekoren um eine Rezeption heidnischer, mit der christlichen Ikonographie wenig kompatibler Figuren bzw. um die Einbettung dieser Figuren in antike Dekorsysteme handelt, finden sich die ersten grottesken Motive und Grotteskensysteme des Quattrocento in sakralen Dekoren.⁵²⁷⁰ Erst im Laufe des Cinquecento wird die Einbindung heidnischer hybrider Mischwesen in sakrale Dekore zunehmend als anstößig beurteilt und dies führt nach der Neuordnung bzw. nach einer strengeren Zensurierung der christlichen Ikonographie während der dritten Periode des Tridentinischen Konzils (1562-1563) zu einer Verurteilung der grottesken Dekore und ihrem Ausschluss aus den sakralen dekorativen Systemen.⁵²⁷¹ Abgesehen von sakralen Dekoren, bei denen es sich in der Regel um Dekore von Grabkapellen für private Auftraggeber handelt, werden Grotteskendekore jedoch ebenfalls bereits in den 1480er Jahren für profane Dekore, insbesondere für Dekore in den römischen Palästen der kirchlichen Würdenträger, eingesetzt.⁵²⁷² Zu den frühen Auftraggebern für profane Dekore mit Grotteskensystemen gehören – abgesehen von den Päpsten der 1480er und 1490er Jahre, Sixtus IV. (1484-1492; seit 1484 Papst), Innozenz VIII. (1484-1492; seit 1484-Papst) und Alexander VI. (1492-1503; seit 1492 Papst) – vor allem kirchliche Würdenträger der Familie della Rovere, bei denen es sich sämtlich um Verwandte des Papstes Sixtus IV. handelt. Unter Julius II. (1503-1513; seit 1503 Papst), einem Neffen von Sixtus IV., und unter Leo X. aus dem Hause Medici (1513-1521; seit 1513 Papst) gewinnen zunehmend stärker antikisierende Dekore⁵²⁷³ auch im profanen Bereich an Bedeutung, in die jedoch ebenfalls Grotteskendekore integriert sind. Insbesondere im Dekor von Loggien, einer im Cinquecento aufgrund der zunehmenden Villenbauten beliebten architektonischen Raumform, entwickeln sich Grotteskendekore, deren ambivalente Formen sowie deren Einbindung in vegetabile Systeme sich vor allem für Dekorationen von Räumen eignen, in denen ein Übergang vom Garten zum Innenraum stattfindet, zu einem dekorativen Standard, der bis um die Zeit um 1800 im europäischen Raum weitgehend eingehalten wird. Analoges gilt auch für die Dekorationen zweier wichtiger architektonischer Elemente in den Gartenanlagen von Villen und Landhäusern, den Grotten und Brunnen, die selbst architektonische Gestaltungen zweier unterschiedlicher Bereiche sind – die

⁵²⁷⁰ Zur Bedeutung der Grottesken in christlichen Kontexten siehe u. a.: Cristina Acidini Luchinat, *Il priore Cattani nel percorso di Bartolommeo di Giovanni Frescanti*, *Bollettino d'Arte* 47, 1988, S. 49-70.

⁵²⁷¹ Siehe dazu vor allem: Dorothea Scholl, *Von den Grottesken zum Grottesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance*, Münster 2004, S. 171-195.

⁵²⁷² Zur Geschichte Roms im Cinquecento allgemein siehe u.a.: Antonio Pinelli (ed.), *Roma del Rinascimento*, Rom 2001.

⁵²⁷³ Zur Wiederentdeckung von antiken Motiven siehe auch: Lars Olof Larsson (ed.), *Geborgene Schätze. Europäische Ornamentstiche 1500-1800*, Flensburg 2004, S. 9ff.

Grotte gehört sowohl dem Bereich des Erdinneren als auch dem Bereich der freien Natur an, und der Brunnen ist dem Bereich des Wassers sowie der ihn umgebenden Natur zuzuordnen – und daher für ein Dekorsystem mit ambivalenten, ihre Form verändernden Wesen geeignet sind. Es sind vor allem Raffael und die Mitglieder seiner Werkstatt, die sowohl für die Loggien als auch für die Grotten und Brunnen Dekore entwickeln, die in der Folgezeit für europäische Villen- und Gartenanlagen zu einem verbindlichen dekorativen Kanon werden.

Phänomenologisch entsteht mit der Ausbildung der Grottesken in den späten Dekoren des Quattrocento wieder – ein analoges Phänomen wie bei der Entwicklung der Grottesken in der antiken Wandmalerei – eine besondere Nähe zwischen Ornament und Figur, da die beiden Komponenten in den meisten Fällen nicht nur eine enge, sondern gleichsam eine untrennbare Beziehung miteinander eingehen und dadurch für den Betrachter neuartige hybride Wesen entstehen, die sowohl farblich als auch formal, aber auch aufgrund ihrer strukturellen Eigenschaften zum einen eine Nähe zu den großformatigen Figuren und zum anderen eine Kompatibilität zu ihrem dekorativen Kontext aufweisen. Abgesehen von ihrem dekorativen Aspekt können diese Eigenschaften dazu führen, dass der Betrachter zusätzliche Informationen zu den großformatigen Bildfeldern gewinnt⁵²⁷⁴ und dass ihm dadurch eine integrative Wahrnehmung in Bezug zu diesen erleichtert wird.

Im folgenden Abschnitt sollen aus dem florentinischen⁵²⁷⁵, römischen und umbrischen Raum einige der Grotteskendekore vorgestellt werden, die im späten Quattrocento bzw. im frühen Cinquecento entstanden sind und die für die Weiterentwicklung der Grotteskensysteme in diesen Kunstlandschaften stilbildend waren. Relevant für die Auswahl war zum einen die Nähe dieser Dekore zu den antiken Dekoren, sodass ein Vergleich mit den antiken Vorlagen möglich ist, und zum anderen die Bedeutung dieser Dekore für die römischen Dekorationen Raffaels, dessen Dekore, die am Ende dieser Untersuchung analysiert werden, vorbildhaft für zahlreiche antikisierende europäische Raumdekorationen bis um die Zeit um 1800 werden.

Es sind vornehmlich die Maler, die Papst Sixtus IV. Anfang der 1480er Jahre nach Rom beruft, um an der Freskierung der am 15. August 1483 von Papst Sixtus IV. eingeweihten Cappella

⁵²⁷⁴ Dies impliziert, dass das Auge des Betrachters gelernt hat, schnell zwischen größenmäßig und topographisch unterschiedlichen Dekorbereichen zu wechseln.

⁵²⁷⁵ In den florentinischen Deckendekoren finden sich Grotteskendekore erst im frühen Cinquecento, eingeführt durch Andrea di Cosimo Feltrini (1477-1548), im Gewölbedekor der Cappella del Papa in Santa Maria Novella, einem Dekor, das 1515 für den Papstbesuch in Florenz beendet wurde; siehe dazu: Hellmut Wohl, *The Aesthetics of Italian Renaissance Art. A Reconsideration of Style*, Cambridge Mass. 1999, S. 220.

Sistina im Vatikanischen Palast mitzuwirken⁵²⁷⁶, die in der Folgezeit die antiken Grotteskensysteme, die sie während ihres Aufenthaltes in Rom kennengelernt haben, insbesondere in die von ihnen ausgeführten mittelitalienischen Dekore einbinden. Zu den wichtigsten Malern, die an der Verbreitung von Grotteskensystemen beteiligt waren, gehören Maler der sogenannten älteren Generation wie Domenico Ghirlandaio (1449-1494), Pietro di Cristoforo Vannucci genannt il Perugino (1445/48-1523) und Luca Signorelli (1441-1523), die alle in den 1440er Jahren geboren sind, aber auch jüngere Maler wie Bernardino di Betto di Biagio genannt Pinturicchio (1454-1513) und Giovanni Antonio Bazzi genannt il Sodoma (1477-1549), die bei den Fresken in der Sistina⁵²⁷⁷ nur als Gehilfen beteiligt sind, jedoch in der Folgezeit eine wichtige Rolle bei der Entwicklung und Verbreitung von Grotteskensystemen spielen.

Eine besondere Stellung in dieser Malergruppe kommt Pinturicchio zu, der – nimmt man die Zuschreibung des Dekors der Capella di San Girolamo in Santa Maria del Popolo an Pinturicchio durch Vasari ernst – nach dem heutigen Forschungsstand als derjenige Maler gelten muss, der als Erster ein eindeutig von einem Grotteskendekor der Domus Aurea inspiriertes Grotteskensystem in ein Freskendekor integriert hat, obwohl er in dieser Zeit – davon gehen zumindest die neuesten Untersuchungen zu Pinturicchio aus – keine eigene Werkstatt besaß.⁵²⁷⁸

Die Sonderstellung Pinturicchios als Dekorationsmaler innovativer Grotteskensysteme, die auch darin zum Ausdruck kommt, dass er von sämtlichen während seiner Schaffenszeit amtierenden Päpsten wichtige Aufträge in Rom erhielt⁵²⁷⁹, und der lange Zeitraum, in welchem er Grotteskendekore produzierte, sowie die Bedeutung seiner Dekore für die anderen Grotteskenmaler, aber auch die Rezeption gewisser dekorativer Aspekte dieser Maler in seinen späteren Dekoren, lassen es angemessen erscheinen, die Dekore Pinturicchios nicht geschlossen zu behandeln, sondern vier Phasen in seinem Werk zu unterscheiden und jede dieser Phasen

⁵²⁷⁶ Zum Dekor der Cappella Sistina siehe u. a.: Maurizio Calvesi, *La Cappella Sistina e la sua decorazione da Perugino a Michelangelo*, Rom o. J.; siehe dazu auch: Maurizio Calvesi (ed.), *La Cappella Sistina nel quattrocento e i suoi pittori*, in: Maurizio Calvesi (ed.), *Perugino e Pinturicchio in Vaticano*, Rom 1988, S. 7-91.

⁵²⁷⁷ Siehe dazu u. a. die Abbildungen bei: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470*, München 1996, S. 383ff. Taf. 33-56.

⁵²⁷⁸ Zu den Folgen einer Neudatierung der Cappella di San Girolamo aufgrund von Entdeckungen bei Restaurierungsarbeiten siehe vor allem: Claudia La Malfa, *The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea*, *JWCI* 65, 2000, S. 259-70; siehe dazu auch: Alessandra Zamperini, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona 2007, S. 95.

⁵²⁷⁹ Und darüber hinaus führt Pinturicchio zahlreiche Aufträge für unterschiedliche Mitglieder der Familie della Rovere aus, und zwar nicht nur in dem Zeitraum, als diese Mitglieder Papstneffen von Sixtus IV. waren, sondern auch in der Folgezeit. Auch der letzte große Freskierungsauftrag Pinturicchios, die Freskierung des Chorgewölbes von Santa Maria del Popolo, ist weniger als Auftrag von Papst Julius II. zu betrachten, sondern mehr als der Auftrag eines della Rovere, der sowohl aufgrund des Umbaus der Kirche unter Sixtus IV. als auch aufgrund der beiden Grabkapellen für Domenico und Basso della Rovere eng mit dieser Kirche verbunden ist; zur Bedeutung Pinturicchios für die römische Wandmalerei siehe vor allem: Claudia La Malfa, *Dating Pinturicchio's Roman frescoes and the creation of a new *All'antica style**, *JWCI* 70, 2007, S. 119-141; siehe dazu auch: Anna Cavallaro, *Pinturicchio a Roma. Il soffitto dei Semidei nel palazzo di Domenico della Rovere*, in: Maurizio Calvesi (ed.), *Perugino e Pinturicchio in Vaticano*, Rom 1988, S. 7-91.

jeweils vor bzw. im Anschluss an das zeitlich spätere bzw. frühere Werk anderen Grotteskenmaler zu analysieren. So werden zunächst die frühen Grotteskendekore Pinturicchios direkt nach den Dekoren Domenico Ghirlandaios in dem Abschnitt über die Grotteskendekore des späten Quattrocento abgehandelt.

Die Dekore Ghirlandaios stehen deswegen an erster Stelle, weil die Ornamentik seiner frühen Dekore in den 1470er Jahren noch stark in der Ornamentik der florentinischen Dekore des späten Trecento und des frühen Quattrocento verhaftet ist⁵²⁸⁰ und noch keine direkte Antikenrezeption antiker römischer Wandmalereien zeigt, mithin eine Vorstufe dieser Phase darstellt. Dies ändert sich erst nach seinem Aufenthalt in Rom, wie das Dekor in der Capella Tornabuoni beweist. Die Einbindung bestimmter Motive aus der Domus Aurea in seine Dekore hat – in Verbindung mit einer Analyse seines Zeichenstils – bei unterschiedlichen Autoren auch dazu geführt, ihm und seiner Werkstatt die Urheberschaft an den Zeichnungen des Codex Escorialensis zuzuschreiben, da einige der Zeichnungen antike Grotteskenmotive zeigen, die auch Ghirlandaio in seinen Dekoren verwendet.⁵²⁸¹

Nach der Untersuchung einiger sakraler Dekore der frühen und mittleren Phase Pinturicchios⁵²⁸² wird mit der Analyse des in den Jahren zwischen 1488 und 1492 entstandenen Dekors in der Capella Carafa von Filippino Lippi (1457-1504) das Dekor eines weiteren wichtigen Florentiner Malers der älteren Generation behandelt, der zwar nicht zu den Malern in der Sixtinischen Kapelle gehört, dessen Dekor jedoch in zahlreichen ornamentalen Elementen und Motiven eine Rezeption von antiken Grotteskenmotiven aufweist, sodass Nesselrath an Stelle von Domenico Ghirlandaio ihm die Autorenschaft an den Zeichnungen des Codex Escorialensis zugewiesen hat.⁵²⁸³ Lippi nimmt insofern auch eine wichtige Stellung in dieser Untersuchung ein, da er in seiner reifen Schaffensperiode sowohl in Rom als auch in Florenz freskiert hat und daher ein wichtiges Bindeglied zwischen den florentinischen Dekoren des späten Quattrocento

⁵²⁸⁰ So lassen sich Ghirlandaios frühe Dekore u. a. gut mit dem 1463 bis 1465 von Benozzo Gozzoli (ca.1421-1497) gefertigten Dekor in Sant'Agostino in San Gimignano vergleichen; siehe dazu vor allem: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470, München 1996, S. 382 Taf. 222.

⁵²⁸¹ Siehe dazu vor allem: Hermann Egger, Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Ghirlandaios, Wien 1907. Der Argumentation Eggers folgt Dacos: Nicole Dacos, La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance, London 1969, S. 61f. Die Frage, ob eine derartige Zuschreibung aufgrund des Einsatzes von grottesken Motiven wahrscheinlich ist, wird in dem Abschnitt über Ghirlandaio behandelt.

⁵²⁸² Auf die Analyse der ebenfalls zahlreichen profanen Dekore Pinturicchios – insbesondere in den Vatikanischen Palästen – in diesem Zeitraum wurde verzichtet, da vergleichbare profane Dekor anderer Grotteskenmaler in diesem Zeitraum weitgehend fehlen. Auf Ähnlichkeiten von Details seiner sakralen Dekore mit analogen Details in seinen profanen Dekoren wird in den dementsprechenden Anmerkungen verwiesen.

⁵²⁸³ Arnold Nesselrath, Il Codice Escorialense, in: Wolfram Prinz, Max Seidel (ed.), Domenico Ghirlandaio 1449-1494. Atti del Convegno Internazionale Firenze, 16-18 ottobre 1994, Florenz 1996, S. 175-198.

und den römischen Dekoren der gleichen Periode darstellt. Darüber hinaus wird sein dekoratives Schema auch in umbrischen Dekoren rezipiert, wie u. a. die sich anschließende Analyse des Dekors der Cappella Baglione in Spello (1500) von Pinturicchio zeigen wird.⁵²⁸⁴ Mit der Untersuchung des Dekors in der sala dell'Udienza im Collegio del Cambio von Perugino aus den Jahren 1497 bis 1500 schließt sich das Dekorsystem eines umbrischen Malers an, der sich trotz des Aufenthaltes in Rom – Perugino gehört zu den führenden Malern, die in den frühen 1480er Jahren in der Sistina freskierten – weniger direkt an antiken Vorbildern, sondern mehr an den frühen Dekoren Pinturicchios orientiert. Dennoch erfolgt in diesem Dekor ein wichtiger Schritt innerhalb der Entwicklung der Grotteskendekore, denn in Beziehung auf die Dekoration einer Decke handelt es sich um das erste flächendeckende Deckendekor mit Grottesken in einem abgeschlossenen Raum, wengleich auch auf diesem Sektor Pinturicchio mit seinem in den Jahren 1488 bis 1492 entstandenen Deckendekor in der Capella di Sant'Agostino eine Vorläuferrolle zufällt.

Der Abschnitt über die Grotteskendekore des frühen Cinquecento, der darauf folgt, beginnt mit einer Analyse des Grotteskendekors der Brizio-Kapelle in Orvieto von Signorelli, wiederum einem Maler der Florentiner Schule, der auch in Rom in der Sistina gearbeitet hat. Sein nach 1502 entstandenes Grotteskendekor im unteren Wandbereich dieser Kapelle orientiert sich weder direkt an den antiken Vorbildern noch an den frühen Dekoren Pinturicchios, sondern zeigt sich vor allem von dem Dekor Peruginos im Collegio del Cambio beeinflusst. Es sollte daher trotz des florentinischen Ursprungs dieses Malers eher dem Umfeld der umbrischen Schule zugeordnet werden.

Im Zentrum der Analyse der Grotteskendekore des frühen Cinquecento steht das umfangreiche Dekor der Libreria Piccolomini von Pinturicchio, das wichtigste Dekor seiner Spätzeit, das in den Jahren zwischen 1502 und 1507/1508 in Siena entsteht und sowohl die Dekore von Signorelli als auch von Sodoma beeinflusst, von dem sich jedoch auch in den folgenden Jahren die beiden großen römischen Freskenmaler des frühen Cinquecento, Michelangelo (1475-1564)⁵²⁸⁵ und Raffael (1483-1520)⁵²⁸⁶, inspirieren lassen. Den Abschluss dieses Abschnittes

⁵²⁸⁴ Obwohl die Dekoration in Spello kurz nach dem Dekor der sala dell'Udienza in Perugia entstanden ist, wird sie hier dennoch früher behandelt, um die engen Beziehungen der einzelnen Kapellendekore deutlicher aufzeigen zu können. Mit der Decke Peruginos in der sala dell'Udienza setzt eine neue Form der Antikenrezeption ein, die dann ihrerseits für die Dekore von Signorelli, Sodoma und das Dekor Pinturicchios in der Libreria Piccolomini stilbildend wird.

⁵²⁸⁵ Zur Bedeutung Michelangelos als Grotteskenmaler des frühen Cinquecento siehe vor allem: Wiebke Fastenrath, *Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom* [Diss. München 1993], Hildesheim und Zürich 1995, S. 80.

⁵²⁸⁶ Raffael weilte zu dieser Zeit auch in Siena, wie von ihm erhaltenen Zeichnungen zu Darstellungen von großformatigen Figuren des Dekors der Libreria Piccolomini beweisen; siehe dazu vor allem: Gyde Vanier Gilbert Shepherd, *A Monument to Pope Pius II. Pinturicchio and Raphael in the Piccolomini Library in Siena, 1494-1508*, [Diss. Harvard 1993] Ann Arbor 1998.

bildet die Analyse der Dekore von Sodoma, einem in Vercelli, im Norden Italiens geborener Maler, im Refektorium von Sant'Anna in Camprena aus den Jahren 1503 bis 1504 und im unteren Kreuzgang von Monte Oliveto aus den Jahren 1505 bis 1508 sowie die noch im gleichen Jahr entstandene römische Gewölbedekoration in der Stanza della Segnatura. Für das Deckendekor wählt Sodoma ein sowohl von antiken Deckendekoren als auch von Deckendekoren Pinturicchios beeinflusstes dekoratives Schema, das Raffael bei der weiteren Freskierung dieses Raumes, die in den Jahren von 1508 bis 1511 erfolgt, unangetastet lässt.

Vor dem Übergang zu den Raffael-Dekorationen, die den Abschluss der vorliegenden Untersuchung bilden, soll noch Pinturicchios letztes Raumdekor, das Deckendekor des Chorgewölbes in Santa Maria del Popolo behandelt werden, das fast zeitgleich mit dem Deckendekor der Stanza della Segnatura entstanden ist (ca.1509). Dieses Deckendekor stellt zum einen eine Synthese seiner eigenen Deckendekore dar, rezipiert aber auch Elemente aus soeben entstandenen bzw. noch im Entstehungsprozess begriffenen Dekoren der neuen Generation der römischen Freskenmaler, Michelangelo und Raffael, die seit 1508 in Rom zwei neue, für die Folgezeit wichtige dekorative Systeme entwickeln und die sich beide während der Ausbildung dieser Systeme auch mit den antiken Dekorsystemen auseinandersetzen. Im Gegensatz zu Michelangelo⁵²⁸⁷, der zwar Elemente der antiken Grotteskenmalerei ins Monumentale überträgt, für den jedoch eine konsequente Rezeption der antiken Grotteskensysteme keine wichtige Rolle spielt, entwickelt Raffael ein Dekorsystem, welches antike Grotteskensysteme integriert, diese jedoch gleichzeitig aufgrund der Kombination hybrider Figuren mit gemalten und stuckierten naturalistischen Elementen sowie in der Kombination mit geometrischen Formen innovativ verändert, sodass in der italienischen Forschung zur Grotteske diese Modifikation Raffaels der Grotteskensysteme als *Raffaelleske*⁵²⁸⁸ bezeichnet wird. Die Einbindung naturalistischer vegetabiler und zoomorpher Motive in die Grotteskensysteme machen diese zu einem besonders geeigneten Dekorsystem in Räumen von Palästen und Villen, die eine Nähe zu der natürlichen Umgebung dieser Motive besitzen, d. h. die sich durch einen Zugang zum Garten auszeichnen. Dies gilt insbesondere für den Raumtypus der Loggia, deren Arkaden zum Garten hin geöffnet sind. Daher soll im letzten Abschnitt über die römischen Dekorsysteme Raffaels und seiner Werkstatt im Zeitraum von 1508 bis Anfang der 1520er Jahre der Schwerpunkt auf den römischen Loggiendekoren liegen, und zwar weniger auf denjenigen, in denen Raffael bevorzugt in antikisierender Manier arbeitet, sondern auf denjenigen, in denen er mit seiner

⁵²⁸⁷ Siehe dazu vor allem: Wiebke Fastenrath, *Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom* [Diss. München 1993], Hildesheim und Zürich 1995, S. 80.

⁵²⁸⁸ Siehe dazu u.a.: Otto Mazzucato, *Grottesche ossia raffaellesche nella ceramica*, *Bollettino dei musei comunali di Roma* 11, 1998, S. 25-36. In der deutschsprachigen Literatur wird in diesem Zusammenhang auch gern von einer gezähmten Grotteske gesprochen.

Werkstatt ein eigenständiges Dekorsystem entwickelt, das für diesen Raumtypus bis um die Zeit um 1800 zu einer nahezu obligatorischen Dekorform wird. Dazu zählen neben dem Dekor der Vatikanischen Loggien insbesondere das Dekor der *Loggia di Amore e di Psiche* und das Dekor der Gartenloggia in der Villa Madama.

Was Untersuchungen zum Dekor der Grotteske⁵²⁸⁹ betrifft, so finden sich zwar, abgesehen von dem in der Antike gefällten abschätzigen Urteil Vitruvs über die grottesken Formen in der römischen Wandmalerei, bereits in den kunsttheoretischen Traktaten der Renaissance⁵²⁹⁰ zahlreiche – zum Teil positive, zum Teil negative⁵²⁹¹ – Stellungnahmen zur Grotteskenmalerei⁵²⁹², wobei die negative Einstellung sich bis ins späte 18. Jahrhundert fortsetzt⁵²⁹³; doch eine ausführliche kunsthistorische Aufarbeitung zu diesen Stellungnahmen steht – insbesondere im deutschsprachigen Bereich – noch aus. Dies liegt, wie bereits in den vorherigen Kapiteln dargelegt wurde, zum einen an dem Primat der Figurenmalerei in den kunsthistorischen Untersuchungen und zum anderen an der damit einhergehenden geringschätzigen Einstellung gegenüber der Ornamentik und dem Dekorativen, der man auch die Grotteskenmalerei⁵²⁹⁴ zuordnet. Es scheint daher nicht zufällig, dass erst am Beginn der Postmoderne, als mit der Entwicklung der Pop-Art sich auch die Einstellung zur traditionellen Hierarchie der Gattungen verändert⁵²⁹⁵, mit der Dissertation von Piel (1962)⁵²⁹⁶ die erste grundlegende Untersuchung zur italienischen

⁵²⁸⁹ Zur allgemeinen Bedeutung von Ornamenten in den Kunsttrakten der Renaissance siehe Kap. 2.4.

⁵²⁹⁰ Siehe dazu vor allem: Dorothea Scholl, *Von den Grottesken zum Grottesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance*, Münster 2004.

⁵²⁹¹ Siehe dazu u. a.: Philippe Morel, *Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento*, in: Marcello Fagiolo (ed.), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Rom 1985, S. 149-178.

⁵²⁹² Insbesondere wird dabei das inhaltliche Moment der Grottesken berücksichtigt.

⁵²⁹³ Davon abweichend: Johannes Dominik Fiorillo, *Über die Grottesken*, Göttingen 1791. Zur Verurteilung der Rocaille, die auch als Grotteske wahrgenommen wird, siehe vor allem: Friedrich August Krubsiacus, *Gedanken von dem Ursprunge, Wachstume und Verfall der Verzierungen in den schönen Künsten, d. i. der Bau- Schnitz- Maler- und Kupferstecherkunst*, Leipzig 1759.

⁵²⁹⁴ Im Gegensatz zum literarischen Phänomen des Grottesken, einer Gattung, welcher die Literaturwissenschaftler wesentlich mehr Aufmerksamkeit widmen. Zu den Vorläufern, die sich mit dem Phänomen des Grottesken in der bildenden Kunst und in der Literatur beschäftigten, gehören: Paul Knaak, *Über den Gebrauch des Wortes grottesques* (Diss.) Greifswald 1913; Wilhelm Michel, *Das Teuflische und das Grotteske in der Kunst*, München 1919; Gino Gori, *Il grottesco nell'arte e nella letteratura*, Rom 1926. Zu diesen Vorläufern ist auch Baltrušaitis zu zählen, der sich in den 1950er Jahren bereits mit dem Phänomen der Anamorphose beschäftigt hat: Jorgis Baltrušaitis, *Anamorphose ou Thaumaturgus opticus: Les Perspectives dépravées-II*, Paris 1966 [1955]. Auch in den folgenden Jahren beschäftigt sich Baltrušaitis mit visuellen Phänomenen des Phantastischen. Als weiteres Werk sei hier noch angeführt: Jorgis Baltrušaitis, *Le Moyen Age Âge fantastique: Antiquités et exotisme dans l'art gotique*, Paris 1993 [1981].

⁵²⁹⁵ Gleichsam das Problem vordenkend unternimmt der 1957 zuerst erschienene Essay von Kayser: Wolfgang Kayser, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg und Hamburg 1961 [1957]. In ähnlicher Manier greifen Daniel, Barasch und Harpham das Thema wieder auf: Howard Daniel, *Devils, Monsters and Nightmares. An Introduction to the Grottesque and Fantastic in Art*, New York 1964; Frances Barasch, *The Grottesque: a Study in Meanings*, Den Haag und Paris 1971; Geoffrey Galt Harpham, *On the Grottesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton 1982.

⁵²⁹⁶ Friedrich Piel, *Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung*, Berlin 1962.

Renaissance-Grotteske einsetzt. Piels thematisiert weniger die Entwicklung der einzelnen Formen, sondern mehr die mögliche Rezeption der ästhetischen Phänomene des neuen Dekorstils, wobei seine Betrachtung zwar ahistorisch bleibt, jedoch wertvolle wahrnehmungspsychologische Einsichten⁵²⁹⁷ über die visuelle Wahrnehmung bestimmter grottesker Dekorationssysteme liefert.⁵²⁹⁸ Die Arbeiten von Dacos (1966; 1969) verweisen auf die wichtige Vorbildfunktion der Dekore der Domus Aurea⁵²⁹⁹ und präsentieren zahlreiche Dekorationen die ihrer Meinung nach im Kontext dieser Entdeckung entstanden sind.⁵³⁰⁰ Eine Einordnung in unterschiedliche Dekorationstypen oder die Darstellung einer historischen Entwicklung erfolgt jedoch nicht. In den 1980er Jahren beschäftigt sich Dacos mehrfach ausführlicher mit den Dekoren von Raffael und seiner Werkstatt. Im Mittelpunkt des Interesses stehen in diesen Arbeiten die Scheidung der einzelnen Hände und der Nachweis antiker Vorbilder für singuläre Motive, nicht die Beschreibung und Einordnung der Grotteskensysteme insgesamt.⁵³⁰¹ Von einem symbolisch-philosophischen Ansatz gehen hingegen sowohl Chastel (1979)⁵³⁰² als auch Morel (1995)⁵³⁰³ aus und versuchen von dieser Problemstellung her das ikonographisch-ikonologisch Besondere der Grotteskendekore unter Aspekten wie Verschlüsselung und Verrätselung zu subsumieren. Fastenrath (1995)⁵³⁰⁴ schließlich möchte das gesamte Dekorsystem des Cinquecento als eine monumentalisierte Grotteske verstanden wissen und sieht daher das Phänomen letztlich in jedem Dekor. Darüber hinaus werden literarische Quellen⁵³⁰⁵ zur Beurteilung von Grottesken aufgeführt, eine Verbindung zwischen Hieroglyphe und Grotteske in Bezug auf die

⁵²⁹⁷ Piels Ansätze stehen einigen Beschreibungen innerhalb der Wahrnehmungstheorie von James Gibson (1904-1979) nahe.

⁵²⁹⁸ Es hat den Anschein, dass Piels Arbeit den Anstoß zu einer ausführlicheren Beschäftigung mit dem Phänomen der Grotteske auch in der Graphik gegeben hat. Dazu zählen u. a. Carsten-Peter Warncke, *Die ornamentale Grotteske in Deutschland: 1500 – 1650*. 2 Bde., Berlin 1979; Alain Gruber, *un style ornemental dans le arts textiles du XVI^e-XIX^e siècle*, catalogo della mostra, Bern 1985; Wolfgang John Müller, *Ornament-Grottesken: farbige Kupferstiche nach den Raffael-Loggien im Vatikan*, Kiel 1991.

⁵²⁹⁹ Dies geschieht bereits 1966 in einem Aufsatz: Nicole Dacos, *Per la storia delle grottesche. La riscoperta della Domus Aurea*, *Bolletino d'Arte* 6, 1966, S. 43-49; Nicole Dacos, *Graffiti della Domus Aurea*, *Bulletin de l'Institut belge de Rome* 38, 1967, S. 145ff.

⁵³⁰⁰ Nicole Dacos, *Fabullus et l'autre peintre de la Domus Aurea*, in *Dialoghi di Archeologia* 2, 1968, S. 210-226; Nicole Dacos, *la Découverte de la Domus Aurea et la formation des grottesques à la Renaissance*, London 1969.

⁵³⁰¹ Nicole Dacos, *Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Rom² 1986; Nicole Dacos, Caterina Furlan, *Giovanni da Udine 1487-1564*, Udine 1987. Raffaels Loggiendekor im Vatikan widmet Dacos später noch einmal eine Untersuchung, die auch neuere Aufnahmen enthält: Nicole Dacos, *Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt*, Stuttgart 2008.

⁵³⁰² André Chastel, *Fables, formes, figures*, 2 Bde., Paris 1978; André Chastel, *Sens e non-sens à la Renaissance*, in: *Archivio di filosofia* 1980, S. 183-189; André Chastel, *La grottesque*, Paris 1988.

⁵³⁰³ Philippe Morel, *Les Grottesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris 1997.

⁵³⁰⁴ Wiebke Fastenrath, *Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom* [Diss. München 1993], Hildesheim und Zürich 1995, S. 98-104.

⁵³⁰⁵ Die allerdings bereits in einem reflektierenden Rückblick die Grottesken der bildenden Kunst in Relation zu analogen literarischen Phänomenen einordnet.

Thematik der Verschlüsselung wird gezogen und die Grotteske wird zum *poetischen* Prinzip⁵³⁰⁶ des Cinquecento ernannt. Zwar wird in den kunsttheoretischen Schriften der italienischen Renaissance auf den engen Zusammenhang zwischen Literatur und bildender Kunst im Sinn eines *ut pictura poesis* hingewiesen⁵³⁰⁷, doch die Frage nach der Angemessenheit der von ihr hypostasierten Vergleichbarkeit von Texten und bildlichen Darstellungen in Bezug auf die Grotteske wird nicht verfolgt. Auch⁵³⁰⁸ mangelt es an einer Erklärung, warum sich die interpretierend-deutende Sehweise innerhalb von 20 Jahren so drastisch verändert haben sollte; verursachte das wirklich nur die Kenntnis einer Deckendekoration der Domus Aurea?⁵³⁰⁹ Zu Recht wird in Bezug auf das Deckendekor der Sistina auf die Nähe dieses Dekorsystems zu einem Grotteskendekor verwiesen, doch fehlt ein genauer Vergleich. Sonst hätte festgestellt werden können, dass bei Michelangelo eine Monumentalisierung von Motiven stattfindet, die – im Ansatz schon in einem Dekor von Perugino vorhanden – bereits von Signorelli⁵³¹⁰ systematisch in seinem Dekor der Cappella Brizio im Dom von Orvieto ausgeführt wird.⁵³¹¹ Sollte man jedoch deswegen die gesamten Dekore grottesk nennen oder ist nicht eher davon auszugehen, dass sich mit Hilfe der Strukturen der grottesken Dekorsysteme allmählich eine neuartige, simultan unterschiedliche Komponenten rezipierende Sehweise entwickelte, die letztlich unsere visuellen Präferenzen bis in das Zeitalter der Neuen Medien hinein dominiert.⁵³¹²

⁵³⁰⁶ Wiebke Fastenrath, *Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom* [Diss. München 1993], Hildesheim und Zürich 1995, S. 65ff.

⁵³⁰⁷ Siehe dazu vor allem den Abschnitt über *Literatur und Malerei* bei Scholl: Dorothea Scholl, *Von den Grottesken zum Grottesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance*, Münster 2004, S. 31-39.

⁵³⁰⁸ Auf einen Formvergleich mit früher entstandenen Dekorationen verzichtet Fastenrath leider ebenso wie auf eine genaue Analyse von Grotteskendekoren, die in der Zeit um 1500 entstanden sind. Ohne die Darstellung eines strukturellen Kontextes bleibt das Grotteskendekor als stilbildendes Dekorsystem ein ebenso erratischer Block wie die ungelöste Frage, warum das Bild an die Decke gelangte, der Fastenrath in ihrer Magisterarbeit nachging; siehe dazu: Wiebke Fastenrath, *quadro riportato. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei*, München 1990, S. 42f.

⁵³⁰⁹ Wie die vorliegende Untersuchung zeigt, ist es nicht die singuläre Kenntnis eines neuen Dekorsystems, welche zu Veränderungen führt, sondern dazu bedarf es bereits des Vorhandenseins von Strukturen, die eine Einbettung der neuen Elemente ermöglichen.

⁵³¹⁰ Leider werden weder Perugino noch Sodoma von Fastenrath berücksichtigt.

⁵³¹¹ Vergleiche dazu Kap. 9.6.1.3.

⁵³¹² Aufgrund des Oszillierens im Betrachterauge – zum einen zwischen den großformatigen Bildfeldern und den grottesken Rahmensystemen (1) sowie zwischen einzelnen grottesken Komponenten (2) – entsteht insbesondere durch das erstgenannte Prinzip ein Alternieren zwischen eingehaltener ästhetischer Distanz zum Dargestellten [der Komposition in dem Bildfeld] und dem Bruch dieser Distanz bzw. der Illusionsdurchbrechung durch die Einbeziehung/Kontextuierung der flankierenden Grottesken. Analog einem metatextuellen Verfahren wird dem Betrachter das Phänomen zwischen Bild und Rahmung – wobei die Rahmung ihrerseits sich in weitere Komponenten auflöst – präsentiert. Dieser zugleich konstruktive und dekonstruktive Modus, der auch in der Literatur der Renaissance im Verlauf des Cinquecento mit zunehmender Tendenz Verwendung findet, liegt – rezeptionsästhetisch betrachtet – den komplexen Grotteskendekoren des Cinquecento zugrunde.

Vorsichtig differenzierend geht hingegen Acidini Luchinat bereits (1982)⁵³¹³ in ihrer Einordnung der Grottesken in die Wandmalereien des Cinquecento vor. Auf dieser Grundlage plädiert sie auch nachvollziehbar – eine Meinung, die von anderen italienischen Kunsthistorikern geteilt wird⁵³¹⁴ – für eine Sonderform der Raffael-Dekore, deren grottesk-dekorative Bestandteile sich aufgrund deren besonders harmonisierenden Komponenten unter der Bezeichnung Raffaelleske zusammenfassen lässt, ein Status, der letztlich eine Beschreibung von Schmarsow⁵³¹⁵ wieder aufgreift. Von den Dekoren der Römischen Wandmalerei bis zu den Renaissance-Dekoren dokumentiert Zamperini⁵³¹⁶ mit den besten bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt zur Verfügung stehenden Abbildungen von Grottesken den Reiz dieser Gattung, den sie als *sogno parietale* bezeichnet. Sie richtet ihr Augenmerk auf die dahinterstehende menschliche Einbildungskraft, die ihr als eine kulturhistorische Konstante gilt und daher keine formale diachronische Untersuchung benötigt.

Nicht unerwähnt bleiben darf in diesem Kontext die Arbeit von Scholl⁵³¹⁷, der das Verdienst gebührt, sämtliche Kunst-Traktate der italienischen Renaissance unter dem Aspekt des Grottesken gelesen zu haben. Bei Scholl geht es um die literarische Entwicklung des Grottesken, doch dabei deckt sie – gleichsam en passant – das große Spektrum der grottesken Darstellungen in der bildenden Kunst durch die sorgfältige Analyse der kunsthistorischen Traktate dieser Zeit auf und leistet damit zugleich einen wertvollen kunsthistorischen Beitrag.

⁵³¹³ Cristina Acidini Luchinat, La grottesca, in: Storia dell'arte italiana, Teil III: Situazioni momenti indagini, Vol.IV: Forme e modelli, Turin, S. 1982, S. 159-200.

⁵³¹⁴ Vergleiche dazu u.a.: Otto Mazzucato, *Grottesche ossia raffaellesche* nella ceramica, Bollettino dei musei comunali di Roma 11, 1998, S. 25-36.

⁵³¹⁵ August Schmarsow, Der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der italienischen Renaissance, Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 2, Berlin 1881, S. 133-144.

⁵³¹⁶ Alessandra Zamperini, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona 2007.

⁵³¹⁷ Dorothea Scholl, *Von den Grottesken zum Grottesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance*, Münster 2004. Hier findet sich eine vollständige Bibliographie zu den kunsttheoretischen Traktaten ebenso wie eine umfangreiche Bibliographie zur Genese der Grottesken in diesem Zeitraum.

9.1. Domenico Ghirlandaio (1449-1494): der Übergang von den vegetabilen Kandelaberstäben des frühen und mittleren Quattrocento zu einfachen Kandelabergrotesken aufgrund der Einbindung antiker Groteskenmotive in sakrale Wand- und Deckendekore toskanischer Kapellen⁵³¹⁸ sowie in profane Raumdekore im florentinischen⁵³¹⁹ und römischen Raum

9.1.1. Die Santa-Fina-Kapelle der Kollegiatskirche in San Gimignano (1475)⁵³²⁰

Um das Jahr 1475 herum dekorieren – vermutlich im Auftrag der Kommune von San Gimignano – der junge Domenico Ghirlandaio und seine Werkstatt die Wände und das Gewölbe der kurz zuvor errichteten Santa-Fina-Kapelle⁵³²¹ in der Pieve, der heutigen Kollegiatskirche.⁵³²² Während die rundbogige Nische an der Stirnwand mit Altar, Grabmal, Retabel und Reliquienschein der Heiligen Fina⁵³²³ – alles Bildhauerarbeiten, geschaffen von Benedetto da Maiano – gefüllt ist, freskiert Ghirlandaio in den rundbogigen Nischen der beiden Seitenwände die Wandflächen oberhalb der Wandverkleidung mit zwei großformatigen Wandbildern, der Darstellung der Verkündigung des Todes der Heiligen Fina durch Papst Gregor den Großen und der Darstellung der Totenfeier der Heiligen Fina.⁵³²⁴

⁵³¹⁸ Siehe dazu vor allem: Eve Borsook, *The Mural Painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto*, Oxford 1980, S. 116ff.

⁵³¹⁹ Da die in den Jahren zwischen 1482 und 1484, d.h. kurz nach der Freskierung in der Sistina entstandene dekorative Struktur im Lilienzimmer des Palazzo Vecchio im Vergleich zu den dekorativen Strukturen der Cappella Tornabuoni eher eine vereinfachte Struktur aufweist, wird sie in die Analyse nicht aufgenommen, wenngleich die großformatigen Darstellungen der antiken Helden in den Lünetten später durchaus ein Vorbild für Perugino und seine Tugend- und Heldendarstellungen im Collegio del Cambio gewesen sein könnten.

⁵³²⁰ Siehe dazu auch: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 40-55. Der Kapellenraum ist 4,15m breit, 4m lang und ca. 7,50m hoch. Die Höhe des Chorgestühls bis zur Bildkante beträgt 1,44m. Die Breite der Bildfelder beträgt 3,20m. Nach Roettgen ist die Kapelle ihrem architektonischen Typus nach mit der florentinischen Grabkapelle des Kardinals von Portugal in San Miniato verwandt, die Antonio und Bernardino Rossellino in den Jahren von 1461 bis 1466 dekorierten.

⁵³²¹ Zur Ausmalung und Datierung der Grabkapelle der Heiligen Fina siehe vor allem: Roland G. Kecks, *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, München 2000, S. 189-198. Der Ausbau der Grabkapelle an der Nordflanke der Collegiata erfolgte durch Giuliano da Maiano und war 1472 abgeschlossen.

⁵³²² Die Kapelle wurde auf Beschluss der Kommune von San Gimignano in den Jahren zwischen 1468 und 1472 von Giuliano da Maiano (1432-1490) errichtet; siehe dazu auch: Eckart Marchand, *Gebärden in der Florentiner Malerei. Studien zur Charakterisierung von Heiligen, Uomini Famosi und Zeitgenossen im Quattrocento*, [Diss. Basel 2000] Berlin 2004, S. 251. Die drei Wände der Santa-Fina-Kapelle sind als flache, von einer großen Arkade gerahmte Nischen ausgebildet, wobei die Bogenlaibungen jeweils mit gemalten kassettierten Rosetten bedeckt sind.

⁵³²³ Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan*, New Haven and London 2000, S. 49 Abb. 38.

⁵³²⁴ Darüber hinaus wird in die sechs Zwickel der Bögen von Alessio Baldovinetti (1427-1497) jeweils die Halbfigur eines Propheten gesetzt. In den drei Lünetten der Fensterzone flankieren jeweils zwei antithetisch angeordnete Heilige ein Rundfenster und das Gewölbe, welches die Form einer Hängekuppel hat, zeigt ein Christusmonogramm mit Strahlenkranz in der Mitte und vier Evangelisten, die mit dem Kopf zur Mitte hin ausgerichtet sind; siehe dazu: Roland G. Kecks, *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, München 2000, Abb. 41, 42, 44-46; siehe dazu auch: Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan*, New Haven and London 2000, S. 50-54 Abb. 39-43.

In dem Fresko auf der rechten Seitenwand, in dem Papst Gregor der Heiligen Fina in ihrem Haus erscheint, um ihren Tod anzukündigen, rahmt Ghirlandaio das Geschehen vertikal mit zwei Pilasterspiegeln, auf deren goldfarbenem Grund jeweils ein in Grisaille gemalter vertikaler Kandelaberstab liegt, der über einer Kandelaberbasis – bestehend aus drei Löwenfüßen und zwei bilateralsymmetrischen, aufrecht stehenden Akanthusblättern – eine vertikale Reihe aus übereinandergestellten Gefäßen, alternierend mit zwei bilateralsymmetrisch angeordneten, aufrecht stehenden oder hängenden Akanthusblättern⁵³²⁵ zeigt.⁵³²⁶ Zusätzlich hängt entweder von den Spitzen der beiden Akanthusblätter jeweils senkrecht eine Kette herab oder eine bogenförmig hängende Kette verbindet beide Blattspitzen miteinander. Die beiden flankierenden Kandelaberstäbe sind analog gestaltet und werden jeweils von einem Korb bekrönt, aus dem Akanthusblätter ragen. Diese antizipieren gleichsam das Kalathos-Motiv des korinthischen Kapitells, das über ihnen den Pilaster zum Architrav hin abschließt.⁵³²⁷ Den Architrav ziert – ebenfalls auf goldfarbenem Grund – ein hellgoldener horizontaler vegetabiler Fries, der sich aus zwei alternierenden Komponenten zusammensetzt, die abwechselnd durch eine diagonal auf- oder diagonal absteigende Spirale miteinander verbunden sind. Die breitere Komponente, die auch die Mitte des Frieses, unterhalb des Tondos mit der Darstellung der bereits in den Himmel überführten Fina, einnimmt, besteht aus zwei zur Seite gebogenen Akanthusblättern, aus denen sich diagonal auswärts orientierte Halbpalmetten entwickeln, die zwei vertikale Akanthusblätter und die zwischen ihnen eingeschlossene Palmette flankieren. Eine Spange hält an der Basis die Stiele der einzelnen vegetabilen Elemente ebenso zusammen wie die zuführende und wegführende Spiralhaste, bevor die beiden Hasten sich unterhalb der Blätter jeweils auswärts gerichtet zu einer Volute einrollen. Die Basis der schmaleren Komponente besteht ebenfalls aus einer Volutenspange, aus der heraus sich sechs Akanthusblätter zu drei bilateralsymmetrischen Paaren in aufsteigender Folge konstituieren, sodass die Form einer Palmette entsteht, wobei an Stelle eines siebten vertikalen Akanthusblattes eine Blüte als Bekrönung tritt. Obgleich die Verbindung der einzelnen Komponenten mit Hilfe der Spiralvoluten eine Kenntnis antiker vegetabiler Ornamentsysteme nahelegt, zeigt der Fries insgesamt aufgrund der Überladenheit an vegetabilen Elementen und deren undifferenzierten Vermischung

⁵³²⁵ Zwischen den beiden flankierenden Akanthusblättern wird in der vertikalen Mittelachse ein metallisch wirkender Stab durchgeführt, der dieses Register mit dem folgenden, sich durch ein Gefäß konstituierenden Register verbindet.

⁵³²⁶ Im Gegensatz zu diesen Kandelaberstäben Ghirlandaios, deren Kern aus übereinander gestellten Gefäßen besteht, zeichnen sich die etwa zehn Jahre früher entstandenen Kandelaberstäbe auf den flankierenden Pilasterspiegeln in den Fresken Benozzo Gozzolis (ca.1421-1497) und seiner Werkstatt mit 17 Szenen aus dem Leben des heiligen Augustinus in der Chorkapelle von Sant' Agostino in San Gimignano durch eine durchgängige Vegetabilisierung aus; siehe dazu die Abbildung der beiden Wände der Chorkapelle in: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470, München 1996, S. 386-387 Abb. 225-226.

⁵³²⁷ Siehe dazu die Abbildung bei: Emma Micheletti, Domenico Ghirlandaio, Mailand 1997, S. 8 Abb.7.

noch wenig detailgetreue Antikenrezeption bzw. noch keine konsequente Nachahmung antiker vegetabiler Ornamentensysteme.

Die mangelnde Kenntnis antiker Dekore scheint jedoch für Ghirlandaios weitere Karriere kein Hindernis gewesen zu sein, denn in der Ghirlandaio-Forschung⁵³²⁸ wird angenommen, dass es das Dekor der Santa-Fina-Kapelle war, das Papst Sixtus IV. dazu veranlasst hat, Domenico Ghirlandaio nach Rom zu holen, um ihn die Lünetten der Bibliotheca Latina im Vatikan dekorieren zu lassen.⁵³²⁹

9.1.2. Das Lünettendekor der Bibliotheca Latina im Vatikan (1475-1476)

Nicht nur in Bezug auf die formale Komposition erinnert die Dekoration der acht Lünetten mit Philosophen oder Kirchenvätern⁵³³⁰, die als Halbfiguren hinter einer Brüstung erscheinen, an die von Baldovinetti ausgeführte Darstellung der Propheten in den Zwickeln der Santa-Fina-Kapelle, sondern auch in Bezug auf die Ausbildung der Ornamentik weisen die beiden Dekore Ähnlichkeiten auf. Denn analog dem vegetabilen Fries innerhalb des Gebälkes der Santa-Fina-Kapelle ist auch der horizontale vegetabile Fries auf den gemalten Brüstungen in den Lünettendekoren der Bibliotheca Palatina gestaltet. So besteht der Fries in dem Lünettendekor aus zwei unterschiedlichen kompositen Komponenten, deren einzelne Elemente zwar dem antiken vegetabilen Repertoire entstammen, die jedoch in ihrer Zusammensetzung einen wenig antiken Charakter besitzen.⁵³³¹ In dieser Art des Umgangs mit antiken Elementen ähnelt das Dekor Ghirlandaios dem Dekor seines Malerkollegen Melozzo da Forlì, der etwa gleichzeitig mit ihm die Bibliotheca Graeca im Vatikan dekorierte. Zwar lässt Melozzo die flechtbandartig

⁵³²⁸ Trotz seiner Tätigkeiten in Rom ist Ghirlandaio ein florentinischer Maler geblieben, dessen Werkstatt in Florenz war und der auch dort und im näheren Umkreis von Florenz die meisten Aufträge ausführte; siehe dazu vor allem: Michael Rohlmann (ed.), Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance, Weimar 2003.

⁵³²⁹ Jean K. Cadogan, Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan, New Haven and London 2000, S. 45f.; Roland G. Kecks, Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance, München 2000, S. 201-203. Domenico arbeitet zusammen mit seinem Bruder Davide Ghirlandaio (1452-1525) an diesem Projekt; siehe dazu auch: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 45. Die Datierung der Dekorierung der Santa-Fina-Kapelle ist nach wie vor umstritten; siehe dazu vor allem: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 44. Nimmt man einen etwas späteren Termin an, so wäre die Freskierung der Lünetten in der Bibliotheca Latina vor der Freskierung der Santa-Fina-Kapelle erfolgt. Dagegen spricht jedoch die klassischere Form der Palmette, die sich erst in dem römischen Dekor findet. Es ist unwahrscheinlich, dass Domenico Ghirlandaio nach der Kenntnis dieser Palmettenform noch so unorthodox dekoriert hätte, wie er es im Dekor der Santa-Fina-Kapelle tat. Für welche Reihenfolge man sich auch entscheidet, sämtliche Untersuchungen gehen davon aus, dass die beiden Dekore dicht hintereinander entstanden sind. Diese Annahme wird durch die ornamentale Analyse unterstützt.

⁵³³⁰ Für die Ikonographie des Programms war Platina verantwortlich; siehe dazu: Eunice D. Howe, Art and Culture at the Sistine Court, Città del Vaticano 2005, S. 59

⁵³³¹ Zwar entspricht die Zusammensetzung des Frieses in der Bibliotheca Latina ebenfalls keinem klassischen ornamentalen Schema, die Form der eingesetzten Palmetten ist jedoch in diesem Dekor klassisch-antikisierend; siehe dazu die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 45 Abb. 20-21.

miteinander verschlungenen Ranken auf den Pilasterspiegeln, welche das Fresko mit der Darstellung von Sixtus IV. (1414-1484; seit 1471 Papst) bei der Ernennung von Bartolomeo Palatina (1421-1481) zum Präfekten der Bibliothek rahmen⁵³³², aus einem Gefäß aufsteigen, doch es sind weder Akanthus- noch Wein- oder Efeublätter, die an die Ranken geheftet sind, sondern Eichblätter und Eicheln, die zum Wappenzeichen der della Rovere gehören.⁵³³³ Melozzo setzt also in diesem Fresko antike Dekorsysteme in Kombination mit aktuellen Formen ein und erhält dadurch nicht nur eine dekorative, sondern auch eine inhaltlich aussagekräftige Ornamentik.

9.1.3. Das flankierende Dekor und das Dekor innerhalb der figuralen Darstellungen der Geburt Mariens in der Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella (1486-1490)

Vielleicht schon während seines ersten Aufenthaltes in Rom, sicherlich aber während seines zweiten Aufenthaltes, als er von Papst Sixtus IV. zusammen mit anderen Malern zur Freskierung der Wände der Sistina herangezogen wird⁵³³⁴, muss Ghirlandaio nicht nur mit antiken dekorativen Reliefs – wie Marmorkandelabern oder Rankenpfeilern⁵³³⁵ –, sondern auch mit antiken römischen Wandmalereien oder mit Skizzen, die Malerkollegen davon angefertigt haben, in Berührung gekommen sein, wie die ornamentalen Dekorzonen in dem Freskenzyklus der Geschichten aus dem Marienleben in der Cappella Tornabuoni, der Hauptchorkapelle in

⁵³³² Zur Bedeutung der Vatikanischen Bibliothek unter Sixtus IV. siehe vor allem. Eunice D. Howe, *Art and Culture at the Sistine Court*, Città del Vaticano 2005, S. 53-71.

⁵³³³ Siehe dazu die Abbildung bei: Marina Foschi, Luciana Prati (ed.), *Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo*, Forlì 1994, S. 106.

⁵³³⁴ Das einzige von Ghirlandaio erhaltene Fresko, die Berufung von Petrus und Andreas [drittes Fresko auf der rechten Langwand], entstand vermutlich im Herbst 1481; siehe dazu: Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan*, New Haven and London 2000, S. 91. Cadogan nimmt an, dass die notwendige Monumentalisierung in den Fresken der Sistina auch Auswirkungen auf die späteren Freskengestaltungen von Ghirlandaio hatte. Darüber hinaus dürfte auch der Umgang mit den wichtigsten umbrischen und florentinischen Malern während dieser Zeit für seine spätere künstlerische Entwicklung wichtig gewesen sein; siehe dazu auch: Roland G. Kecks, *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, München 2000, S. 221-234, bes. S. 228ff.

⁵³³⁵ Opulente lyraförmige Rankenformen weisen auch die Kandelaberstäbe in Grisaille auf, welche die goldgründigen Pilasterspiegel zieren, die jeweils vertikal die großformatigen Fresken auf den Wänden der Sistina voneinander trennen und für einen einheitlichen dekorativen Rahmen sorgen; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan*, New Haven and London 2000, S. 92 Abb. 83; siehe dazu auch die Abbildung bei: Laura Teza (ed.), *Pietro Vannucci detto il Perugino. Atti del convegno Internazionale di studio 25 – 28 ottobre 2000*, Perugia 2004, S. 80f. Abb. 5-6. Eine Kandelaberbasis weitet sich zu einer Schale, auf die wiederum eine Balusterform gesetzt ist, wobei sämtliche Formen mit Akanthusblättern besetzt sind. Auf den ausladenden Voluten der Akanthusblätter, welche die Balusterform bedecken, sitzt eine Blattmaske, und deren oberer Blattkranz weitet sich zu einem Korb mit Früchten. Aus diesem Korb, der bereits an einer Position im oberen Drittel des Pilasterspiegels sitzt, entwickeln sich in drei Registern übereinander drei weitgehend bilateralsymmetrische Rankenstäbe, deren Ranken sich alternierend nach außen und innen einrollen. Die untersten Ranken, die sich nach innen einrollen, enden jeweils in einer Blüte. Die darüber liegenden Ranken, die sich nach außen einrollen, laufen jeweils in einem wild ondulierenden Akanthusblatt aus, und das oberste Rankenpaar, welches von zwei miteinander verbundenen Füllhörnern flankiert wird, endet gemeinsam in einer hängenden Palmette, wodurch das Dekor des gesamten Kandelaberstabes in sich geschlossen wirkt.

Santa Maria Novella, zeigen. Der erhaltene Vertrag für diesen Auftrag legt nahe, dass die Freskierung der Kapelle in den Jahren zwischen 1486 bis 1490 vorgenommen wurde.⁵³³⁶

Über dem dreiseitig umlaufenden Gestühl der Kapelle teilt jeweils ein Gebälk mit klassischen Profilen⁵³³⁷ die Wandfläche in drei horizontale Streifen. Jeder dieser Streifen wird von zwei goldfarbenen Pilasterspiegeln mit Kandelabergrotesken in Grisaille flankiert und von einem weiteren, analog dekorierten Pilasterspiegel in der Mitte in zwei gleich große Bildfelder unterteilt.

Besonders reich an ornamentalem Dekor ist das rechte Fresko mit der Darstellung der Geburt Marias im unteren Streifen auf der westlichen Kapellenwand.⁵³³⁸

Der Betrachter blickt in einen Innenraum, der sich aus der Fläche zwischen den flankierenden Pilastern konstituiert. Zwei Pfeiler, deren Pilasterspiegel im Gegensatz zu den rahmenden goldfarbenen Pilasterspiegeln weißgrundig sind, jedoch auch Kandelaberstäbe in Grisaille – allerdings mit reichlich goldfarbenen Details versehen – tragen, unterteilen den Raum in einen Vorraum auf der linken Seite⁵³³⁹ mit der Darstellung der Begegnung von Anna und Joachim an der Goldenen Pforte und dem eigentlichen Raum mit der Darstellung der Geburt Mariens auf der rechten Seite. Die Kandelaberstäbe der beiden Pilasterspiegel auf den schräg hintereinander stehenden Pfeilern mitten im Raum⁵³⁴⁰, deren unterer Bereich durch die Köpfe von drei der fünf

⁵³³⁶ Ghirlandaio hat den Vertrag zur Freskierung der Kapelle am 1. September 1485 abgeschlossen, und in dem Vertrag wurde festgelegt, dass die Arbeiten im folgenden Mai beginnen und binnen vier Jahren abgeschlossen sein sollten; zur Forschungsgeschichte dieser Freskierung siehe vor allem: Roland G. Kecks, Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance, München 2000, S. 277-320; siehe dazu auch: Rab Hatfield, Giovanni Tornabuoni, i fratelli Ghirlandaio e la cappella maggiore di Santa Maria Novella, in: Wolfram Prinz, Max Seidel (ed.), Domenico Ghirlandaio 1449-1494. Atti del Convegno Internazionale Firenze, 16-18 ottobre 1994, Florenz 1996, S. 112-117; über die eventuelle Autorenschaft für die Entwürfe zu den Glasmalereien in den Fenstern der Kapelle siehe vor allem: Frank Martin, Domenico del Ghirlandaio *delineavit?* Osservazioni sulle vetrate della Cappella Tornabuoni, in: Wolfram Prinz, Max Seidel (ed.), Domenico Ghirlandaio 1449-1494. Atti del Convegno Internazionale Firenze, 16-18 ottobre 1994, Florenz 1996, S. 118-140.

⁵³³⁷ Das Gebälk setzt sich aus folgenden Komponenten [von unten nach oben] zusammen: Eierstab – weißes Band – lesbisches Kymation – weißes Band – auf bronzefarbenen Grund: lyraförmige Blattstäbe, jeweils um 180° gedreht gegeneinander gesetzt, im aufrecht stehenden Stab jeweils drei weiße Blätter, in Dreiecksform übereinander gesetzt – dunkler gehaltener Streifen – Zahnschnitt – schmalerer Eierstab – Astragal – vorkragendes Gesims. Das Motiv der nebeneinander gesetzten lyraförmigen Blattstäbe findet sich auch in dem Dekor der *Volta delle civette* in der Domus Aurea; siehe dazu vor allem: Irene Iacopi, Domus Aurea, Rom 1999, S. 140f. Abb. 134.

⁵³³⁸ Siehe dazu vor allem die Abbildungen bei: Jean K. Cadogan, Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan, New Haven and London 2000, S. 91 Abb. 76; und: Emma Micheletti, Domenico Ghirlandaio, Mailand 1997, S. 41ff. Abb. 43-45.

⁵³³⁹ Der Vorraum ist wiederum in zwei Zonen unterteilt. Im linken Bereich führt eine Treppe nach oben zu einer Tür auf der linken Wandseite. Auf dem obersten Treppenabsatz, vor der Türöffnung, umarmen sich Anna und Joachim. In der rechten Zone, rechts von dem Treppengeländer, führt ein tonnengewölbter Gang, der sich im Bildgrund verliert, aus dem Raum heraus. Fünf nach rechts ausgerichtete Frauen, welche die Wöchnerin besuchen wollen, scheinen durch diesen Gang den Raum betreten zu haben. Sie lenken den Blick des Betrachters weg von der linken Bildseite hin zu rechten Bildseite mit der Wöchnerin und dem neugeborenen Kind.

⁵³⁴⁰ Im Gegensatz zu dem Dekor in der Cappella Sassetti, die Ghirlandaio in den Jahren 1483 bis 1486 freskierte, und in denen blaugrundige Pilasterspiegel mit goldenen Kandelaberstäben – wie in den Dekoren von Rosselli – das Altarbild der thronenden Madonna flankieren, setzt Ghirlandaio bei der Geburt Mariens keine blaugrundigen Pilasterspiegel ein; zum Altarbild in der Cappella Sassetti siehe auch: Wolfram Prinz, Max Seidel (ed.), Domenico Ghirlandaio 1449-1494. Atti del Convegno Internazionale Firenze, 16-18 ottobre 1994, Florenz 1996, S. 22 Abb.

nach rechts ausgerichteten weiblichen Figuren, die soeben den Raum betreten haben, dem Betrachter verborgen bleibt, setzen sich im oberen Bereich aus drei filigran gestalteten, von der Form her sehr unterschiedlichen, aufeinandergesetzten Gefäßen zusammen, wobei das unterste Gefäß noch durch zwei starre, streng bilateralsymmetrische Akanthusblätter im Bereich des hohen Gefäßfußes und zwei weich sich entfaltende Akanthusblätter im Bereich des Gefäßkörpers gleichsam eingehüllt wird.⁵³⁴¹ Sämtliche drei Gefäße weisen Riefelungen auf, die jedoch unterschiedlich gekennzeichnet sind. In den beiden unteren Gefäßen werden die Riefelungen alternierend in der hellen Farbe des Gefäßgrundes und goldfarben dargestellt, wobei die goldene Farbe im oberen Gefäß, das über längere Riefelungen verfügt als das untere Gefäß, kräftiger wirkt als die goldenen Verzierungen am unteren Gefäß. Im obersten Gefäß wurde auf eine Vergoldung der Riefelungen völlig verzichtet, und stattdessen ist nur eine schmale goldfarbene Kette um den breiten Hals des Gefäßes gelegt. Durch diese Zurückhaltung im Dekor des Gefäßes wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die dicht übereinander gestapelten goldfarbenen Orangen gelegt, die über dem Gefäßrand sichtbar werden und bis zum Ansatz des Kapitells reichen. Auch von den beiden Seiten des Gefäßrandes hängt jeweils ein Zweiglein mit kleineren goldfarbenen Früchten herab. Die beiden Henkel des darunter stehenden Gefäßes sind jeweils mit einem flatternden, ebenfalls goldfarbenen Band verziert, und kleine goldfarbene Blüten, durch deren Kerne die Spitzen der Akanthusblätter durchgezogen wurden, schmücken in der tiefer gelegenen Zone den Stiel dieses Gefäßes. Eine farbliche Differenzierung tritt nicht nur innerhalb der unterschiedlichen Register eines Kandelaberstabes ein, sondern findet sich auch in den Dekoren der beiden kompositen Pfeilerkapitelle, die zwar formal analog gestaltet sind, sich jedoch farblich dadurch unterscheiden, dass das Dekor des hinteren Pfeilerkapitells keine goldenen Verzierungen besitzt. Beide Kapitelle, deren vertikale Seiten über die gesamte Höhe hinweg jeweils durch ein Akanthusblatt bedeckt sind, weisen auf der Frontseite zwei unterschiedliche Flechtmuster auf, die durch ein horizontales Flechtband voneinander getrennt sind.⁵³⁴² Ein horizontal laufender Kranz aus Blättern und Früchten schließt das obere Flechtband zu den beiden, mit Schlangenköpfen versehenen, Voluten hin ab. Über dem Kranz wird eine Kinderprotome sichtbar, über deren linke Schulter ein Gewand

11. Seitlich des Altarbildes flankieren zurückgesetzte goldfarbene Pilaster mit bilateralsymmetrischen vertikalen Rankengeschlingen das Dekor sowie die beiden seitlich sich anschließenden Bildfeldern mit den Stiftern.

⁵³⁴¹ Das in der Breite nur zu zwei Drittel sichtbare Dekor des Pilasterspiegels des hinteren Pfeilers, des schräg hinter dem vorderen Pfeiler steht, weist unterhalb des untersten Gefäßes noch eine Blattmaske auf.

⁵³⁴² Das Geflecht in Korbform deutet darauf hin, dass dem Künstler die Legende der Entstehung des korinthischen Kapitells aus einem Korb (calathos) heraus bekannt war.

geworfen ist, wohingegen die linke Schulter unbedeckt bleibt. Die Kinderprotome hat ihre beiden Hände erhoben und langt mit ihnen nach den beiden Schlangenköpfen.⁵³⁴³

Der goldene Farbton, den das Dekor der Kandelaberstäbe sowie das Dekor des kompositen Kapitells aufweist, wird in den Intarsien vortäuschenden Dekoren der drei Paneele der getäfelten Rückwand sowie in den Kapitellen der zwischen diesen Paneelen liegenden Pilaster und in den Pilasterkapitellen der rechten, ebenfalls getäfelten Wandseite des Raumes wieder aufgenommen. Jedes der drei Paneele der Rückwand besitzt ein formal unterschiedliches Grotteskendekor⁵³⁴⁴, das sich aus einer Kombination von Motiven zusammensetzt, deren Vorbilder in Dekoren antiker römischer Wandmalerei zu finden sind.⁵³⁴⁵

⁵³⁴³ Zur figürlichen Darstellung der beiden Kapitelle siehe auch: Nicole Dacos, Ghirlandaio et l'antique, Bulletin de L'Institut historique Belge de Rome 34, 1962, S. 429. Nach Kecks muss es sich bei diesem Kind um den Heraklesknaben handeln, der noch in der Wiege die beiden Schlangen tötet, die Hera zu seiner Vernichtung geschickt hat: Roland G. Kecks, Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance, München 2000, S. 289. Kecks kommt zu der Deutung, dass die Tötung der beiden Schlangen dem Zertreten der Schlange der Erbsünde durch die Geburt der von Erbsünde freien Maria entspricht.

⁵³⁴⁴ Das Paneel oberhalb der linken weiblichen Figur, die auf der Bank sitzt und ihren Blick den fünf eingetretenen weiblichen Figuren zuwendet, zeigt im untersten erhaltenen Teil ein Medaillon mit einer eingestellten weiblichen Protome. Das Medaillon hängt an zwei horizontal ausladenden Voluten, deren Enden sich jeweils in eine Vogelprotome bzw. in einen Delphinkopf verwandeln. Die beiden Voluten sind an einer zu Boden hängenden Blüte befestigt und diese berührt auf ihrer Unterseite ihrerseits eine *tabula ansata*, die mit mehreren Spiralvoluten dekoriert ist. Auf dieser *tabula ansata* steht eine Ädikula, in die eine unbekleidete männliche Figur im Kontrapost und erhobenem linken Arm eingestellt ist. Zwei antithetisch einander zugewandte Delphine, deren vertikal gestellte Schwänze in Voluten auslaufen, flankieren die Ädikula. Auf jedem der beiden in eine Volute auslaufenden Schwänze steht ein Vogel, den Kopf zur Ädikula hin ausgerichtet. Oberhalb der Ädikula entwickelt sich zwischen zwei diagonal ansteigenden Rankensystemen ein Gefäß, dessen schmal ansteigender Vasenkörper schräg schraffiert ist. An der Schulter des Gefäßes setzen zwei Henkel an, die als einwärts eingerollte Voluten die Lippe der Vase flankieren. Mit der Bekrönung der Vasenlippe mit zwei Voluten endet das oberste Register des Dekors dieses Paneels. Die einzelnen Paneele werden durch Pilaster mit korinthisierenden Kapitellen getrennt. Auch auf den Pilasterspiegeln sind schmale vertikale Kandelabergrottesken aufgebracht, die sich vor allem aus lyraförmigen Blattstäben, Palmetten, schmalen vegetabilen Systemen und Medaillons mit unterschiedlichen eingestellten Figuren zusammensetzen. In dem folgenden Paneel, das rechts hinter dem Kopf der kleinen, soeben geborenen Maria zu sehen ist, hat Ghirlandaio in einer *tabula ansata* im obersten Register einer breit angelegten Kandelabergrotteske seinen Namen GRILLANDA eingeschrieben. An der Unterseite dieser Tafel ist eine Girlande angebracht, deren beiden Enden so weit herabhängen, dass die beiden Blüten berühren, die sich aus zwei Voluten im darunter liegenden Register an zwei vertikalen Stielen entwickeln. Zwischen den Voluten sitzt auf einer weiteren Blüte ein Vogel mit gespreiztem Gefieder. Die beiden Voluten, die ihn flankieren, münden in ein kandelaberartiges System. Darunter scheint sich eine weitere *tabula ansata* zu befinden. Die übrigen Ornamente sind auf den Paneelen nicht mehr sichtbar. Ghirlandaio zitiert mit dem Ädikula-Motiv mit der eingestellten Figur sowie mit der Figur des Vogels auf der Blüte eindeutig Motive aus dem Dekor der *Volta delle civette* in der Domus Aurea; siehe dazu vor allem: Irene Iacopi, Domus Aurea, Rom 1999, S. 140f. Abb. 134.

⁵³⁴⁵ Ob aufgrund dieses Dekors, das Nähe zu einer Zeichnung im Codex Escorialensis [fol.58] zeigt, auch auf eine Urheberschaft Ghirlandaios in Bezug auf die Zeichnungen des Codex geschlossen werden kann, scheint fraglich; siehe dazu auch: Roland G. Kecks, Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance, München 2000, S. 48. Gegenteilig hingegen urteilt: Nicole Dacos, La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance, London 1969, S. 62 Taf. XLIV; siehe dazu auch: Nicole Dacos, Ghirlandaio et l'antique, Bulletin de L'Institut historique Belge de Rome 34, 1962, S. 430ff. Eher Filippino Lippi möchte Nesselrath die Autorenschaft für diesen Codex zuschreiben; siehe dazu vor allem: Arnold Nesselrath, Il Codice Escorialense, in: Wolfram Prinz, Max Seidel (ed.), Domenico Ghirlandaio 1449-1494. Atti del Convegno Internazionale Firenze, 16-18 ottobre 1994, Florenz 1996, S. 175-198.

Den oberen Abschluss der Täfelung bildet ein umlaufender Fries, der in einer Inschrift mit goldenen Buchstaben auf blauem Grund die Freude über die Geburt der Gottesmutter verkündet.⁵³⁴⁶ Den Zwischenraum zwischen der Wandvertäfelung und dem zur Decke hin abschließenden horizontalen Fries füllt – abgesehen von einem Fenster in der rechten Wandseite – ein auf der Rückseite und der rechten Seite des Raumes umlaufender Fries aus reliefartig gestalteten musizierenden ungeflügelten Amoretten.⁵³⁴⁷ Im Gegensatz zu dem Amoretten-Fries, der nur den Raum auf der Seite rechts von den beiden Pfeilern dekoriert, findet sich der zur Decke hin abschließende Fries mit goldfarbenen Formen auf kupferfarbenem Grund sowohl im Vestibül auf der linken Bildseite als auch im eigentlichen Raum auf der rechten Bildseite. An Ringen befestigt reihen sich in weiten Bogenformen Girlanden, deren tiefsten Punkt jeweils eine Blüte ziert. Jeder Girlandenbogen wird von vertikal ausgerichteten Girlandensträngen flankiert, die ebenfalls von jedem Ring herabhängen. Zwischen den einzelnen Girlandenbögen schwebt jeweils ein geflügeltes Engelsköpfchen.⁵³⁴⁸

Im Vergleich zu dem ornamentalen Dekor in den Fresken der Santa-Fina-Kapelle zeichnet sich das ornamentale Dekor im Fresko der Geburt Mariens in der Cappella Tornabuoni zum einen trotz einer streng abgestimmten Farbigkeit durch eine große Vielseitigkeit und zum anderen durch eine wesentlich genauere Rezeption antiker Motive und Stilmittel aus. Doch Ghirlandaio setzt die antiken Motive nicht nur – wie z. B. bei dem Amoretten-Fries, den er als vorgetäushtes Relief präsentiert, – in antikisierender Manier ein, sondern er verwendet auch antike Motive in neuen dekorativen Kontexten. So setzt er z. B. polychrom freskierte Motive aus den antiken Räumen der Domus Aurea als vorgetäuschte Intarsien monochrom in die hölzernen Paneele der Rückwand ein. Durch die monochrome Farbgebung werden die unterschiedlichen Motive zu einer in sich geschlossenen Dekorform vereint.

Ikonographisch unterstreichen die antikisierenden Motive nicht nur den Wert der verschiedenen vorgetäuschten Materialien, sondern sie helfen dem Betrachter auch, die großformatigen

⁵³⁴⁶ Zum Wortlaut der Inschrift siehe: Roland G. Kecks, *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, München 2000, S. 288.

⁵³⁴⁷ Für die Gestaltung dieses Frieses hat Ghirlandaio eventuell auch direkt auf antike Sarkophagreliefs zurückgegriffen; siehe dazu: Nicole Dacos, *Ghirlandaio et l'antique*, *Bulletin de L'Institut historique Belge de Rome* 34, 1962, S. 432f. Doch konnte Ghirlandaio auch auf die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts entstandenen Reliefs an der Sängerkanzel im Dom von Florenz von Luca della Robbia (1400-1481) zurückgreifen, zum Verhältnis von Ghirlandaio zur Skulptur des 15. Jahrhunderts siehe vor allem: Timothy Verdon, *Dalla natura fatto per essere pittore: Domenico Ghirlandaio e la scultura*, in: Wolfram Prinz, Max Seidel (ed.), *Domenico Ghirlandaio 1449-1494. Atti del Convegno Internazionale Firenze, 16-18 ottobre 1994*, Florenz 1996, S. 71-80, bes. S. 75.

⁵³⁴⁸ Der kupferfarbene Hintergrund zwischen den einzelnen Girlandenbögen ist zum Teil mit blauen Farbtupfern verziert. Dieser Fries stellt gleichsam eine Kompilation dar aus zwei horizontalen Friesen Benozzo Gozzolis, einem Fries aus geflügelten Engelsköpfchen und einem Fries aus Amoretten, die Girlanden hochhalten. Diese Friese schließen jeweils zwei übereinanderliegende Register in der Chorkapelle von Sant'Agostino in San Gimignano ab; siehe dazu die Abbildung bei: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470*, München 1996, S. 388-389 Abb. 227-228.

Darstellungen besser zu verstehen. Die kostbaren Gefäße – entweder auf goldfarbenem Grund oder mit goldenen Verzierungen – künden von der Wichtigkeit der Handlung weniger aufgrund ihres materiellen Wertes, sondern aufgrund ihrer antiken Provenienz, die dem Geschehen die Aura eines festen historischen Ereignisses zuweist. Geflügelte Sphingen in den Paneelen der Rückwand dienen gleichsam als historische Basis für die geflügelten Engelsköpfchen im umlaufenden Fries am Übergang zur Decke. Links hinter der soeben geborenen Maria steht in einer antiken Ädikula ein unbekleideter Heros, der als Hinweis auf die spätere Geburt des Gottessohnes gedeutet werden kann, ebenso wie die beiden Heraklesknaben in den beiden Pfeilerkapitellen. Spielerischer als durch diesen mythologischen Topos wird das Motiv des Kindes durch den Fries der ungeflügelten Amoretten wieder aufgenommen.⁵³⁴⁹ Die ikonographische Einbindung nahezu sämtlicher ornamentaler Elemente in die großformatige Darstellung reduziert – abgesehen von der bilateralsymmetrischen Valenz der vertikal rahmenden Pilaster – die symmetrischen Valenzen – und damit auch den überwiegend dekorativen Charakter des ornamentalen Dekors. Aufgrund dieses Vorgangs verlieren insbesondere die Grottesken, die sich ikonographisch am besten integrieren lassen, ihre strukturelle Valenz und damit auch ihre Eigenständigkeit. Es mag der mangelnden Erkenntnis über die strukturelle Eigenschaft von Grotteskensystemen zuzuschreiben zu sein, dass sich nicht nur bei Ghirlandaio, sondern bei den in und um Florenz tätigen Malern insgesamt die Grotteskensysteme im späten Quattrocento und im frühen Quattrocento nicht so durchsetzen wie z. B. im umbrischen oder im stadtrömischen Bereich. Hinzu kommt – wie auch das Fresko der Geburt Mariens deutlich zeigt – die Bevorzugung gerader, häufig hölzerner Decken in den Palastbauten im florentinischen Bereich, der den Einsatz von Grottesken auf das Füllen von Pilasterspiegeln und auf horizontale Friese beschränkt.⁵³⁵⁰ Einen größeren Einfluss der Grottesken auf die Raumdekore lassen sich z. B. in Umbrien nachweisen, wo in Perugia nur wenige Jahre später eine für die Folgezeit sehr wichtige Dekoration unter Peruginos Leitung entsteht.⁵³⁵¹

⁵³⁴⁹ Über die Bedeutung von Amoretten in der Kunst der Frührenaissance siehe auch: Lilian Armstrong, *Renaissance Miniature Painters & Classical Imagery. The Master of the Putti and his Venetian Workshop*, London 1981.

⁵³⁵⁰ Über die parataktische Gestaltung der Freskenzyklen und die mangelnde Kohärenz in der Gestaltung der Hintergründe bei Domenico Ghirlandaio siehe auch: Jan de Jong, *The Successes of Pintoricchio and the Problems of Vasari. Fortune and Reputation of an Umbrian Painter in Rome on the Threshold of the High Renaissance*, *Journal of the Royal Netherlands Institute in Rome*, 2007, S. 180.

⁵³⁵¹ Die häufig erwähnte Mitarbeit von Raffael an diesem Dekor ist fraglich. Doch es steht fest, dass Raffael in diesem Zeitraum zumindest zeitweise auch in Perugia anwesend war.

9.2. Bernardino di Betti di Biagio, genannt Pinturicchio (1454-1513): die Rezeption antiker Kandelabergrotesken sowie die Rezeption flächen- deckender Groteskensysteme im Kontext sakraler und profaner Deckendekore

Im Gegensatz zu dem selbstständig in der Sistina arbeitenden Domenico Ghirlandaio zählt Pinturicchio⁵³⁵² zu den jüngeren Malern, die unter Peruginos Leitung Anfang der 1480er Jahre in Rom an der Freskierung der Cappella Sistina im Vatikanischen Palast mitwirkten.⁵³⁵³ Aus den zahlreichen Fresken-Dekorationen mit Groteskensystemen Pinturicchios im antiken Stil, von denen die ersten Dekore vermutlich bereits kurz vor oder während Pinturicchios Mitarbeit bei der Freskierung der Sistina⁵³⁵⁴, die meisten jedoch erst in der Folgezeit⁵³⁵⁵ entstanden sind, lässt

⁵³⁵² Zu Pinturicchio siehe vor allem: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pinturicchio*, Mailand 2003; Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998; Claudia La Malfa, *La cappella Bufalini e lo stile all'antica nelle pareti dipinte di Pinturicchio a Roma*, in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), *Pinturicchio*, Perugia 2008, S. 39-67.

⁵³⁵³ Siehe dazu vor allem: Francesco Federico Mancini, *Gli esordi di Pinturicchio sulla scena romana*, in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), *Pinturicchio*, Perugia 2008, S. 47-57. Bereits 1479 war Pinturicchio von Sixtus IV. nach Rom gerufen worden, um die Empfängniskapelle in Sankt Peter zu freskieren; siehe dazu vor allem: Pietro Scarpellini, *Il primo periodo romano*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pinturicchio*, Mailand 2003, S. 71f. Abb. 1.

⁵³⁵⁴ Zu römischen Arbeiten, die vor der Mitarbeit bei der Freskierung der Sistina oder im gleichen Zeitraum entstanden sind, siehe vor allem: Francesco Federico Mancini, *Gli esordi di Pinturicchio sulla scena romana*, in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), *Pinturicchio*, Perugia 2008, S. 47-58; siehe dazu auch: Franco Ivan Nucciarelli, *Studi sul Pinturicchio dalle prime Prove alla Cappella Sistina*, Spoleto 1998, S. 47.

⁵³⁵⁵ Kurz nach der Wahl von Kardinal Giovanni Battista Cibo (1432-1492) zum Papst, der als Papst Innozenz VIII. vom 29. August 1484 bis zum 25. Juli 1492 amtiert, dekoriert Pinturicchio für den neuen Papst eine Loggetta in der Villa Belvedere, einem kleinen Refugium für den Papst, innerhalb der Mauern des Vatikans. In einer Folge von Bildfeldern, die von 16 Pilastersystemen – wobei jeweils zwei blaugrundige, leicht zurückgesetzte Pilasterspiegel einen goldgrundigen Pilasterspiegel flankieren – mit weißer Kandelaberornamentik vertikal gerahmt werden, präsentiert man dem Betrachter italienische Veduten, die in einen landschaftlichen Hintergrund eingebettet sind. Jeweils ein Bündel aus grünen Zweigen und unterschiedlich großen Früchten hängt von der Mitte des oberen horizontalen Randes herab. In den Lünetten, die oberhalb eines weißen Gesimses ansetzen, stehen jeweils zwei Amoretten, die in jeder Lünette eine andere Tätigkeit – wie das Spielen eines Musikinstrumentes oder das Halten des päpstlichen Wappens – ausüben. In den meisten Lünettendekoren bleibt die Mitte unbesetzt und die Amoretten selbst sind nicht bilateralsymmetrisch ausgerichtet. In den Zwickeln der darüberliegenden Gewölbefelder finden sich – jeweils auf blauem Grund – alternierend reine Pflanzenstäbe und Groteskendekore. Ein neues dekoratives Element stellen die Landschaftsdekore im Wandbereich dar, die sowohl von antiken Quellen wie dem Architekturtraktat Vitruvs oder den Villenbriefen Plinius' des Jüngeren, aber auch von dem humanistischen Architekturtraktat Albertis inspiriert ist, und zum Vorbild für die Loggiendekore der italienischen Villen in der Folgezeit werden; siehe dazu vor allem: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pinturicchio*, Mailand 2003, S. 99-103, S. 107 Abb.9, S. 108 Abb. 8, S. 136f.; siehe dazu auch: Cristina Acidini Luchinat, *Pinturicchio*, Florenz 1999, S. 14 Abb. 13. Die durchgehenden Landschaftsbilder erinnern an die pompejanischen Landschaftsdekorationen des II. Stils, den u. a. die Esquilinfresken zeigen; siehe dazu vor allem: Ralf Biering, *Die Odysseefresken vom Esquilin*, Ennepetal 1995. Trotz der römischen Aufträge kehrt Pinturicchio 1484 zunächst nach Perugia zurück, wo er seit 1481 in die Malergilde eingeschrieben ist und erfüllt dort einige Aufträge.

Vermutlich noch im selben Jahr wird er wieder nach Rom gerufen, zunächst um die Cappella Bufalini in S. Maria in Aracoeli zu freskieren, die 1486 fertiggestellt ist; zum Dekor der Cappella Bufalini siehe vor allem: Claudia La Malfa, *La cappella Bufalini e lo stile all'antica nelle pareti dipinte di Pinturicchio a Roma*, in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), *Pinturicchio*, Perugia 2008, S. 39-67. Nach der traditionellen Forschungsmeinung arbeitet Pinturicchio mit seinen Schülern in den Jahren 1488-1491 weiter in der Kirche Santa Maria del Popolo, u. a. an der Ausmalung von zwei Kapellen im Auftrag für die Kardinäle Domenico (1442-1501) und Girolamo Basso (1434-1503), beide aus der Familie della Rovere und Neffen von Papst Sixtus IV. Die späte Datierung für die Kapelle von Domenico della Rovere ist jedoch seit der kürzlich erfolgten Restaurierung der Kapelle umstritten; siehe dazu vor allem: Francesco Federico Mancini, *Gli esordi di Pinturicchio sulla scena romana*, in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), *Pinturicchio*, Perugia 2008, S. 47-58; zum

sich ablesen, dass auch Pinturicchio – ebenso wie die anderen Maler in der Sistina – während seines Aufenthaltes in Rom antike Grottesken-Dekorationen kennengelernt hat.⁵³⁵⁶

9.2.1. Das im Auftrag von Kardinal Domenico della Rovere entstandene Dekor (ca. 1479) in der Cappella di San Girolamo in Santa Maria del Popolo⁵³⁵⁷

Bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt gilt als das früheste erhaltene italienischen Raumdekor, in dem sich Grotteskensysteme nachweisen lassen, die eindeutig auf Dekorationsformen bzw. auf grotteske Motive in der Domus Aurea zurückführbar sind, das bereits von Vasari⁵³⁵⁸ in der Ausgabe von 1568 Pinturicchio zugeschriebene Dekor in der Cappella di San Girolamo⁵³⁵⁹,

späteren Gewölbedekor der cappella maggiore siehe auch: Barbara Fabjan, Pinturicchio nella cappella maggiore di Santa Maria del Popolo, in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), Pinturicchio, Perugia 2008, S. 141-147. Ebenfalls im Auftrag eines della Rovere, für den Kardinal Giuliano della Rovere, den späteren Papst Julius II., freskiert Pinturicchio Ende der 1480er Jahre den Brunnensaal im Palazzo Colonna; siehe dazu auch die Abbildung dieses Saales bei: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 111f. Abb. 12-14.

In den Jahren 1492-1495/96 dekoriert Pinturicchio für Papst Alexander VI. die Appartamenti Borgia; siehe dazu: Francesco Buranelli, L'appartamento Borgia in Vaticano, in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), Pinturicchio, Perugia 2008; S. 69-73; siehe dazu auch: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 112-130; siehe dazu auch: Cristina Acidini Luchinat, Pinturicchio, Florenz 1999, S. 28-40; siehe dazu auch: Sabine Poeschel, Alexander Maximus. Das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan, Weimar 1999. In den Jahren 1495-1498 dekoriert Pinturicchio mit seiner Werkstatt zahlreiche Räume mit Grottesken im Castel Sant'Angelo, von denen man heute jedoch nur aufgrund der Bemerkungen von Vasari etwas weiß; siehe dazu: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena, Modena 1998, S. 224; siehe dazu auch: Jan de Jong, The Successes of Pinturicchio and the Problems of Vasari. Fortune and Reputation of an Umbrian Painter in Rome on the Threshold of the High Renaissance, Journal of the Royal Netherlands Institute in Rome, 2007, S. 173-194.

Im Jahr 1500 ruft man Pinturicchio zur Ausmalung einer Kapelle in der Kirche Santa Maria Maggiore nach Spello; siehe dazu vor allem: Giordana Benazzi, Pinturicchio a Spello: la Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore, Mailand 2000; siehe dazu auch: Corrado Fratini, Giulio Proietti Bocchini, Gli affreschi della cappella Baglioni nella collegiata di Santa Maria Maggiore a Spello, in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), Pinturicchio, Perugia 2008, S. 111-149; und: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 213-220.

Von dort geht Pinturicchio 1502 nach Siena, um die Libreria Piccolomini zu freskieren. Nach der Vollendung dieser Arbeit im Jahr 1508 kehrt Pinturicchio im folgenden Jahr noch einmal nach Rom zurück, um das Presbyterium in Santa Maria del Popolo auszumalen. 1513 stirbt Pinturicchio in Siena; zu den letzten Jahren von Pinturicchio siehe vor allem: Lucia Fornari Schianchi, Pinturicchio a Siena. L'ultimo decennio (1502-1513), in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), Pinturicchio, Perugia 2008, S. 131-139.

⁵³⁵⁶ Zur Wiederentdeckung der Domus Aurea und ihrer Bedeutung für die Entwicklung des Grotteskendekors in der Renaissance siehe vor allem: Nicole Dacos, La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance, London 1969; siehe dazu auch: Jürgen Schulz, Pinturicchio and the Revival of Antiquity, JWCI 25, 1962, S. 35-55; zur Bedeutung Pinturicchios für die römische Grotteskenmalerei siehe auch: Vincenzo Farinella, Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda, Turin 1992, S. 14f.

⁵³⁵⁷ Zur Baugeschichte von Santa Maria del Popolo siehe vor allem: Enzo Bentivoglio, Simonetta Valtieri (ed.), Santa Maria del Popolo, Rom 1976; siehe dazu auch: Anna Cavallarao, Introduzione alle cappelle maggiori, in: Roberto Cannatà, Anna Cavallaro, Claudio Strinati, Il quattrocento a Roma e nel Lazio: Umanesimo e primo rinascimento in Santa Maria del Popolo, Rom 1981, S. 75-77.

⁵³⁵⁸ Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti, pittori, scultori, architettori, (Florenz 1568) ed. Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Band III, Florenz 1971, III, S. 570-578.

⁵³⁵⁹ Zur Architektur der Kapelle siehe vor allem: Simonetta Valtieri, Le cappelle pentagonali, in: Enzo Bentivoglio, Simonetta Valtieri (ed.), Santa Maria del Popolo, Rom 1976, S. 83ff. Abb. 28.

einer Kapelle, die von Domenico della Rovere (1442-1501)⁵³⁶⁰, einem Verwandten von Papst Sixtus IV., in Auftrag gegeben wurde.⁵³⁶¹ Während diese Dekoration in früheren Untersuchungen als ein Werk Pinturicchios angesehen wurde, das in den Jahren zwischen 1488 und 1490 entstanden ist, legen Befunde bei Restaurierungsarbeiten, die in den Jahren 1994 und 1995 durchgeführt wurden, es nahe, als Terminus ante quem für eine Entstehung dieses Dekors den August 1479 anzusetzen.⁵³⁶²

Die Wandzone der Cappella della Rovere⁵³⁶³ zeichnet sich durch ein antikisierend gegliedertes, architektonische Strukturen vortäuschendes, größtenteils gemaltes System aus, das mit einer Sockelzone beginnt, in denen Postamente an den Wandecken jeweils eine der insgesamt fünf Wände, die Teile eines zum Mittelschiff hin offenen Sechsecks sind, voneinander absetzen. Zwischen den Postamenten liegt jeweils eine zurückgesetzte Sockelzone.⁵³⁶⁴ Über den Postamenten und den dazwischenliegenden Sockelzonen übernehmen freskierte Pilasterspiegel, die von stuckierten korinthisierenden Kapitellen⁵³⁶⁵ bekrönt werden, die vertikal flankierende Funktion. Ein umlaufendes marmornes Gebälk schließt die fünf Wände zur Rippenkuppel hin

⁵³⁶⁰ Zu der besonderen Beziehung zur Antike, die sowohl bei Domenico della Rovere als auch bei Pinturicchio vorhanden war, siehe vor allem: Anna Cavallaro, *Pinturicchio l'antico e il Cardinale Domenico della Rovere*, in: Anna Cavallaro, Claudio Strinati, *Il quattrocento a Roma e nel Lazio: Umanesimo e primo rinascimento in Santa Maria del Popolo*, Rom 1981, S. 61-67.

⁵³⁶¹ Siehe dazu vor allem: Claudia La Malfa, *The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea*, *JWCI* 65, 2000, S. 259-270.

⁵³⁶² Siehe dazu vor allem: Claudia La Malfa, *The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea*, *JWCI* 65, 2000, S. 262ff.; und: Simona Antellini, Claudia Strinati, Giovanni Morello, Cecilia Bartoli, *Il restauro della cappella Domenico Della Rovere in Santa Maria del Popolo*, Roma, Turin 1995; und: Cristina Acidini Luchinat, *Pinturicchio*, Florenz 1999, S. 18ff. Nimmt man diese Datierung ernst, so wäre das Dekor der Cappella Bufalini erst nach diesem Dekor entstanden. Eine ähnlich frühe Datierung findet sich auch bei: Francesco Federico Mancini, *Gli esordi di Pinturicchio sulla scena romana*, in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), *Pinturicchio*, Perugia 2008, S. 47-58; siehe dazu auch: Franco Ivan Nucciarelli, *Studi sul Pinturicchio dalle prime Prove alla Cappella Sistina*, Spoleto 1998, S. 47. Nucciarelli geht – ebenso wie La Malfa – von einer Entstehung des Dekors bereits im Jahr 1478 aus, da skulptierte Elemente, das Grabmal von Cristoforo della Rovere, die auf 1479 datiert sind, vor die bereits fertig dekorierte Wand gesetzt wurden: Claudia La Malfa, *The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea*, *JWCI* 65, 2000, S. 262. siehe dazu auch: Alessandra Zamperini, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona 2007, S. 95.

⁵³⁶³ Die Cappella della Rovere ist die erste Kapelle auf der rechten Seite des Kirchenschiffs, gleich rechts vom Eingang.

⁵³⁶⁴ Unterhalb der Sockelzone läuft eine marmorne Fußleiste um den Kapellenboden herum.

⁵³⁶⁵ Die Kapitelle werden von der Büste einer geflügelten weiblichen Figur bekrönt. La Malfa spricht in diesem Zusammenhang von einer Harpyie; siehe dazu: Claudia La Malfa, *The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea*, *JWCI* 65, 2000, S. 262; siehe dazu auch: Simona Antellini, Claudia Strinati, Giovanni Morello, Cecilia Bartoli, *Il restauro della cappella Domenico Della Rovere in Santa Maria del Popolo*, Roma, Turin 1995, S. 76 Taf. 16.

ab.⁵³⁶⁶ Oberhalb der Sockelzone sind zwei Fensteröffnungen – heute blinde, mit Butzen-
glasscheiben geschlossene Öffnungen⁵³⁶⁷ – in die zweite und vierte Wand eingelassen. In der –
nach den Befunden also bereits Ende der 1470er Jahre entstandenen – ursprünglichen
Dekoration verstärkt Pinturicchio⁵³⁶⁸ mit einem dekorativen System zunächst die architektoni-
sche Struktur der Wände mit Hilfe einer vertikalen Ornamentalisierung der einzelnen Wand-
abschnitte, indem er die Pilasterspiegel mit einer goldgelben Farbe bedeckt und mit polychro-
men Kandelabergrotesken verziert.⁵³⁶⁹ Mit einem analogen Dekorsystem sind auch die Bogen-
laibungen der beiden Fenster ausgestattet. Ein zweites dekoratives System zeichnet die mar-
morne bogenförmige Rahmung des Altarbildes aus, das oberhalb des Altartisches die mittlere
der fünf Wände bedeckt. Die Rahmung wird – abgesehen von einem goldfarbenen Streifen,
welcher die Pilasterspiegel, den oberen Abschnitt der Kämpferzone und den Bogen einfasst, –
hellgrundig belassen und lediglich locker mit goldfarbener Ornamentik – zwei vegetabilen
Kandelaberstäben auf den beiden das Altarbild flankierenden Pilasterspiegeln sowie einem
Fries auf der bogenförmigen Rahmung im oberen Teil des Altarbildes – bedeckt. Nicht nur in
Bezug auf eine unterschiedliche Farbe des Grundes – und zum Teil auch durch den Einsatz
unterschiedlicher ornamentaler Motive –, sondern auch in Bezug auf die Höhe der Pilaster-
spiegel unterscheiden sich die beiden Dekorationssysteme voneinander, denn im Gegensatz zu
den goldfarbenen Pilasterspiegeln, die erst oberhalb der Postamente der fingierten Sockelzone
ansetzen, reichen die beiden Pilasterspiegel, welche das Altarbild flankieren, bis zur bankför-
migen Einfassung des Fußbodens, unterhalb der Sockelzone, hinab. Nachdem das marmorne

⁵³⁶⁶ Zwei Marmorbalustraden mit dem von zwei Engeln getragenen Wappen der della Rovere verschließen den
Eingang der Kapelle zum Hauptschiff hin; siehe dazu die Abbildung bei: Simona Antellini, Claudia Strinati, Gio-
vanni Morello, Cecilia Bartoli, *Il restauro della cappella Domenico Della Rovere in Santa Maria del Popolo*, Roma,
Turin 1995, S. 68 Taf. 3. Die Darstellungen in den fünf Lünetten oberhalb der Wandzone zeigen Episoden aus
dem Leben des heiligen Hieronymus: Simonetta Valtieri, *Le cappelle pentagonali*, in: Enzo Bentivoglio, Simonetta
Valtieri (ed.), *Santa Maria del Popolo*, Rom 1976, S. 85; siehe dazu auch: Simona Antellini, Claudia Strinati,
Giovanni Morello, Cecilia Bartoli, *Il restauro della cappella Domenico Della Rovere in Santa Maria del Popolo*,
Roma, Turin 1995, S. 77-79 Taf. 18-23.

⁵³⁶⁷ Das natürliche Licht ging durch den Bau der Rampe auf der Piazza del Popolo in den Jahren von 1811 bis
1813 verloren; siehe dazu vor allem: Simona Antellini, *La Cappella dl Cardinale Domenico della Rovere: nuovi
elementi per la letteratura dell sue trasformazioni*, in: Simona Antellini, Claudia Strinati, Giovanni Morello, Cecilia
Bartoli, *Il restauro della cappella Domenico Della Rovere in Santa Maria del Popolo*, Roma, Turin 1995, S. 12.

⁵³⁶⁸ Ob diese frühe Datierung eine Zuschreibung an Pinturicchio unwahrscheinlich werden lässt, müsste eine ge-
sonderte Untersuchung nachweisen. Für die vorliegende Strukturuntersuchung ist dies jedoch weniger relevant als
das gesicherte Faktum für ein Datum [ante 1482] für die Entstehung dieses Dekors. Das spätere Ansehen Pin-
turicchios als Groteskenmaler, das z. B. auch 1502 in dem Kontrakt für die Ausmalung der Libreria Piccolomini
zum Ausdruck kommt, und seine zahlreichen päpstlichen Aufträge seit den späten 1480er Jahren sprechen darüber
hinaus auch dafür, dass Pinturicchio sich schon in den Jahren davor erfolgreich mit Groteskendekoren beschäftigt
hat.

⁵³⁶⁹ Ob die beiden flankierenden Kandelabergrotesken auf den Pilasterspiegeln der zentralen Wand formal analog
gestaltet worden sind, lässt sich heute nicht mehr beurteilen, da sie von dem Rahmen des Altarbildes bedeckt sind.
Die beiden Kandelabergrotesken auf der sich anschließenden Wand sind es jedoch nicht; siehe dazu die Abbildung
bei: Pietro Scarpellini, *L'infaticabile capocantiere*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio,
Mailand 2003, S. 146 Abb. 17.

Grabmal für Cristoforo della Rovere (1434-1478)⁵³⁷⁰, das fast bis zur Decke hinaufreicht⁵³⁷¹, in die linke Kapellenwand eingelassen wurde, ist der größte Teil der beiden Pilaster, welche diese Wand flankieren, von dem Grabmal bedeckt.⁵³⁷² Sowohl die Höhe der Kämpferzone als auch die dorische Form der Kapitelle in der Kämpferzone der marmornen bogenförmigen Rahmung des Grabmals entsprechen der marmornen Rahmung des Altarbildes.⁵³⁷³

Die beiden – das Altarbild flankierenden – Pilasterspiegel sind mit goldfarbenen vegetabilen Kandelaberstäben gefüllt, die keinerlei grotteske Elemente enthalten, sondern sich über einer Kandelaberbasis aus lockeren vegetabilen Elementen wie Blüten, aus deren Öffnungen mehrere, übereinander gesetzte Lagen von bilateralsymmetrischen Akanthusblatt-Systemen zu wachsen scheinen, aus lyraförmigen Rankensystemen mit einwärts gerollten Ranken oder aus kleinen, mit Zweigen vollgesteckten Körbchen zusammensetzen.⁵³⁷⁴ Obwohl die einzelnen vegetabilen Register über eine bilateralsymmetrische Valenz verfügen und daher auch der Kandelaberstab insgesamt eine bilaterale Symmetrieachse besitzt, wirkt das vegetabile Dekor auf den Betrachter allzu filigran, als dass er sich dieser Achsen bewusst wäre und sie bei dem Versuch, eine fiktive vertikale Mittelachse im Bildfeld zu konstituieren, heranziehen könnte. Dies

⁵³⁷⁰ Cristoforo della Rovere starb am 1. Februar 1478, und am 10. Februar 1478 erhielt Domenico della Rovere den Kardinalstitel seines Bruders. Dieser Titel steht auch auf der Inschrift in der Sockelzone des Grabmals und auf einer bei der Restaurierung der Kapelle wiederentdeckten Inschrift auf einer *tabula ansata*; siehe dazu die Abbildung bei: Claudia La Malfa, *The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea*, JWCI 65, 2000, S. 263 Abb.82. Da Domenico della Rovere jedoch bereits im August 1479 den bedeutenderen Titel eines Kardinals von San Clemente bekam, erscheint es unwahrscheinlich, dass dieses Dekor nach diesem Datum entstanden ist; siehe dazu auch: Claudia La Malfa, *The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea*, JWCI 65, 2000, S. 269. Darüber hinaus zeigt der Befund, dass die Dekoration vor der Einstellung des Grabmals fertiggestellt war; siehe dazu die Abbildung bei: Simona Antellini, Claudia Strinati, Giovanni Morello, Cecilia Bartoli, *Il restauro della cappella Domenico Della Rovere in Santa Maria del Popolo*, Roma, Turin 1995; S. 69 Taf. 6.

⁵³⁷¹ Der untere Teil des Grabmals, der eine Inschrift und das Wappen der della Rovere zeigt, ist genauso hoch wie die vorgetäuschte Basis der übrigen Wandabschnitte; siehe dazu: Claudia La Malfa, *The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea*, JWCI 65, 2000, S. 262.

⁵³⁷² Siehe dazu eine Abbildung bei: Claudia La Malfa, *The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea*, JWCI 65, 2000, S. 266 Abb. 91.

⁵³⁷³ Hinter der bogenförmigen Rahmung des Altarbildes werden die korinthisierenden Kapitelle der Pilastergliederung der mittleren Wand sichtbar.

⁵³⁷⁴ Diese Stäbe sind filigraner als die vegetabilen Stäbe, welche die großformatigen Wandfresken im Dekor der Sistina flankieren; siehe dazu u. a. das Fresko der Schlüsselübergabe von Perugino mit weißen vegetabilen Stäben auf goldfarbenem Grund bei: Franco Ivan Nucciarelli, *Studi sul Pinturicchio dalle prime Prove alla Cappella Sistina*, Spoleto 1998, S. 237 Abb. 113. Darüber hinaus tauscht Pinturicchio auch die Farben und wählt Weiß als Farbe des Grundes und Gold als Farbe für die vegetabilen Stäbe. Goldfarbene vegetabile Stäbe vor blauem Grund verwendet Cosimo Rosselli (1439-1507) in der *Ultima Cena*; siehe dazu: Franco Ivan Nucciarelli, *Studi sul Pinturicchio dalle prime Prove alla Cappella Sistina*, Spoleto 1998, S. 239 Abb. 115; siehe dazu auch: Arthur R. Blumenthal, *Cosimo Rosselli, Painter of the Sistine Chapel*, Winter Park 2001, S. 44. Rosselli variiert jedoch nicht, sondern setzt einfach lyraförmige Stäbe, die stets eine siebenblättrige stehende Palmette einschließen, übereinander. In den korinthisierenden Kapitellen setzt Rosselli Eichenlaub ein, das die zentrale Blüte am oberen Ende des Kapitells flankiert. Freiere vegetabile Kandelaberstäbe in goldener Farbe auf blauem Grund hat Rosselli bereits in dem Altarbild der thronenden Maria mit dem Kind, das neben zwei Engeln, Johannes dem Täufer, den Aposteln Andreas auch den heiligen Zenobius zeigt, eingesetzt. Das Bild, das für die reiche Florentiner Wollgilde entstand, ist aufgrund der rekonstruierten Inschrift auf das Jahr 1478 datiert; siehe dazu: Arthur R. Blumenthal, *Cosimo Rosselli, Painter of the Sistine Chapel*, Winter Park 2001, S. 64f. Abb. 35.

ist jedoch insofern nicht nötig, da sich in dieser Achse nicht nur die Hauptperson der Darstellung, das auf dem Boden liegende Christuskind, befindet, sondern hinter dem Kind erhebt sich in dieser Achse ein langer Baumstamm, der die linke Seite des Stalldaches trägt, sodass der Betrachter leicht das Bildzentrum um die großformatigen Figuren herum erfassen kann.

Im Gegensatz zur symmetrischen Struktur der beiden flankierenden Kandelaberstäbe, die nur wenig zur Verstärkung des streng auf die vertikale Mittelachse hin komponierten Bildfeldes beitragen, baut sich aufgrund der goldenen Farbgestaltung der vegetabilen Elemente eine enge Beziehung zwischen dem vegetabilen Dekor der Rahmung und der Hauptfigur des Bildfeldes auf, denn indem dieses Dekor die Assoziation zum wertvollen goldenen Metall erweckt, erweist es sich als eine angemessene Rahmung für den christlichen Herrscher und Heilsbringer, der als Neugeborenes in der Szene, die im Bildfeld dargestellt wird, von Maria und Joseph und den Hirten angebetet wird.⁵³⁷⁵ Formal betrachtet setzen die beiden flankierenden vegetabilen Kandelaberstäbe die vegetabile Gestaltung des Bildfeldes innerhalb des Rahmendekors fort, indem sie das Motiv des Rankens wieder aufnehmen, das im Bildfeld besonders durch den Efeu verkörpert wird, der einen Teil der Ziegelmauer auf der rechten Seite des Stalles, dicht neben dem flankierenden rechten Pilaster, bedeckt.

Auch eine wichtige ikonographische Funktion erfüllen einige Register in den beiden vegetabilen Kandelaberstäben, und zwar zum einen durch ein Zweigsystem mit Eichenblättern, das wiederholte Male an Stelle von Akanthusblättern als dreigliedriges, bilateralsymmetrisches System in die vertikale Achse beider Kandelaberstäbe eingesetzt wird, und zum anderen durch kleine Zweige mit Eichblättern im obersten Register, die aus den darunterliegenden Körben zu wachsen scheinen. Die Zweige im obersten Register sind nicht nur mit Eichenblättern belaubt, sondern der mittlere, hoch aufgerichtete Zweig ist darüber hinaus mit einer nach oben hin ausgerichteten Eichel bekrönt. Wie die Inschrift in der Sockelzone unterhalb des Bildfeldes beziehen sich auch die Eichenblätter mit den Eicheln, die beide zusammen zum Wappenzeichen der Familie della Rovere, dem Eichenbaum gehören⁵³⁷⁶, auf den Erbauer dieser Kapelle, Domenico della Rovere.

Etwas oberhalb des Horizontes, über den blauen Bergen im Hintergrund des Bildfeldes, beginnt innerhalb der Rahmung der Übergang von den Pilasterspiegeln zu den Kämpferzonen. Dieser schmale, kapitellartige Bereich ist auf beiden Seiten der Rahmung mit einem geflügelten

⁵³⁷⁵ Zur zeitlichen Einordnung dieses Freskos aufgrund eines Vergleichs mit weiteren zeitgenössischen Darstellungen der Verkündigung siehe auch: Roberto Cannatà, *La pittura*, in: Roberto Cannatà, Anna Cavallaro, Claudio Strinati, *Il quattrocento a Roma e nel Lazio: Umanesimo e primo rinascimento in Santa Maria del Popolo*, Rom 1981, S. 75-77.

⁵³⁷⁶ Sixtus IV. und Julius II. wählten eine stilisierte goldene Traubeiche mit zwölf goldenen Eicheln als Wappenzeichen.

Engelsköpfchen dekoriert. Über der vorkragenden goldfarbenen Kämpferplatte setzt der Bogen an, dessen hellgrundige Frontseite nicht nur von einem goldfarbenen Streifen, sondern darüber hinaus auch von einem goldfarbenen Eierstab gerahmt wird. Alternierend mit neunblättrigen Rosetten, aus deren Volutenbasen sich lange, in weichen Bögen schwingende Akanthusblätter entwickeln, sind plastisch ausgearbeitete weißfarbene Köpfe vor goldfarbene Palmetten gesetzt, sodass diese Palmetten wie Heiligenscheine auf den Betrachter wirken. Jeweils unter dem Kinn einer Figur laufen die beiden Akanthusblätter, die von den beiden den jeweiligen Kopf flankierenden Palmetten ausgehen, in eine gemeinsame, nach unten ausgerichtete Blattspitze und daneben ebenfalls in zwei, zusammen mit der Blattspitze, von einer Spange gehaltenen, nach unten sich einrollenden Voluten aus.⁵³⁷⁷ Die Palmetten, welche die Engelsköpfe umfassen, laufen hingegen nicht in Voluten aus, sondern in leicht undulierenden Zweigen mit Eichenlaub und setzen damit die ikonographische Anspielung auf das Wappen der della Rovere bis zum Gewölbeansatz fort.

Wie die beiden Engelsköpfe in der Kämpferzone legen auch die hell stuckierten Köpfe vor den goldfarbenen Palmetten, die von unten als Nimben wahrgenommen werden, es dem Betrachter nahe, sie dem Bereich der himmlischen Wesenheiten zuzuordnen. Darüber hinaus korrespondieren sämtliche plastischen Köpfe nicht nur aufgrund ihrer Form, sondern auch aufgrund ihrer Position in der Nähe des verkündenden Engels, der vom Himmel über einen grünen Baum hinweg herabschwebt und sich der Anbetung im unteren Bereich des Bildfeldes nur ganz allmählich zu nähern scheint, mit dem Bereich dieses himmlischen Wesens. Die himmlische Sphäre im oberen Teil des Bildfeldes wird also von Teilen der ornamentalen Rahmung wieder aufgenommen, und trotz der ornamental eingebundenen Vervielfältigung der Engelsfigur im Bogendekor scheint im Kontext des Altarbildes die ikonographische Valenz der Engelsbotschaft nicht verringert zu werden, sondern sie trägt im Gegensatz dazu bei, die gleichsam himmlische Kunde des Altarbildes für den Betrachter noch einmal zu verstärken.

Aufgrund dieser zum Teil an die Figuren des großformatigen Bildfeldes assimilierenden Funktion von figural darstellenden Elementen innerhalb des Rahmendekors scheinen sich diese figural darstellenden Elemente für den Betrachter quasi aus dem Rahmen zu lösen, um sich zum ikonographischen Bildfeld zu gesellen, um dadurch der Deutung bzw. Auslegung der Darstellung eine Bekräftigung zu verleihen. Im ornamentalen Modul der Reihung, d. h. als eine mehrfache Wiederholung eines einzigen Motivs, verletzen die Köpfe dennoch nicht die ornamentale Natur des Bogenfrieses und fallen als komposite, hybride Motive – menschliche

⁵³⁷⁷ Siehe dazu die Abbildung eines Motivs dieses Frieses bei: Simona Antellini, Claudia Strinati, Giovanni Morello, Cecilia Bartoli, *Il restauro della cappella Domenico Della Rovere in Santa Maria del Popolo, Roma, Turin 1995*, S. 71 Taf. 9.

Köpfe in Verbindung mit Palmetten – in die Gattung des grottesken Repertoires. Pinturicchio hat in dem Bogendekor als erster Freskenmaler des späten Quattrocento gewagt, sakrale Motive bzw. Symbole mit antikisierenden vegetabilen Komponenten zu kombinieren. Zwar haben menschliche Gesichter, eingesetzt in eine Blattmaske, das gesamte Mittelalter hindurch in skulptierten Kirchendekoren überdauert und sind insbesondere durch die Dekore Giottos⁵³⁷⁸ wieder in die sakrale Wandmalerei gelangt, doch im Gegensatz zur Blattmaske, in welcher das menschliche Gesicht in ein Blattkonvolut⁵³⁷⁹ gemalt wird, stellt die Verbindung eines weitgehend plastisch ausgeformten Kopfes mit einem bilateral symmetrischen antiken vegetabilen Motiv eine gewagte Neuerung dar. Strukturell führt eine derartige Komposition zu einer Reduzierung des weitgehend dreidimensional ausgebildeten Kopfes auf die bilateralsymmetrische Valenz in der menschlichen Gesichtsfläche, deren Struktur mit der bilateralsymmetrischen Struktur des Palmettenmotivs kompatibel ist. Gleichzeitig wird die bilateralsymmetrische Struktur des hybriden Wesens jedoch aufgrund der Plastizität des Kopfes wieder zurückgenommen. Auch in Bezug auf den changierenden Wechsel zwischen einer dreidimensionalen und einer zweidimensionalen Wahrnehmung dieser Figur kann daher dieses hybride Wesen als ein grotteskes Motiv angesehen werden.⁵³⁸⁰

Im Gegensatz zu den Kandelaberdekoren der weißgrundigen Marmorrahmung des Bildfeldes, bei denen man nur im Bereich des Bogendekors bedingt von einem Grotteskendekor sprechen kann⁵³⁸¹, handelt es sich bei den Pilasterdekoren, welche die Wandabschnitte der rechteckigen, mit einer Kuppel überwölbten Kapelle gliedern, sowie bei den Rahmungen der Bogenfenster – in beiden Fällen stehen die Dekore auf goldgelbem Grund – nicht um Kandelaberstäbe, sondern um Kandelabergrottesken, die sich jedoch durch einige Besonderheiten auszeichnen. Sieht man von der wenig natürlich wirkenden goldgelben Farbe des Hintergrundes ab, so lassen sich die meisten Farben, die zur Kennzeichnung der Gegenstände eingesetzt werden, als Darstellungswerte definieren. So ist die Farbe des Bukranion-Schädels weiß, die Farbe des Spiegels blaugrau und die Farbe der Akanthusblätter – abgesehen von einigen rotfarbenen Blättern – meist grün. Lediglich die Wahl der Gegenstände wie Bukranien, Satyrfiguren oder Blattmasken zeigt, dass es sich um ein Grotteskensystem handelt. Darüber hinaus sorgt der grelle Hintergrund für eine Verfremdung dieser Figuren und Objekte. Auffallend ist die strenge

⁵³⁷⁸ Siehe dazu vor allem die Blattmaske Giottos in Neapel: Pierluigi Leone de Castris (ed.), *Giotta a Napoli*, Neapel 2004, S. 119 Abb. 68.

⁵³⁷⁹ Vgl. dazu u. a. das Selbstporträt Mantegnas in der Camera degli Sposi: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470*, München 1996, S. 12 Abb. 1.

⁵³⁸⁰ Im Gegensatz zur Anthropomorphisierung der Blattmaske, in der die einzelnen Bestandteile nicht getrennt voneinander gesehen werden können, sondern quasi nur als eine Dämonisierung der Blätter, lassen sich die beiden Komponenten der hybriden Köpfe, die plastischen Köpfe und die Palmetten, getrennt voneinander betrachten.

⁵³⁸¹ Bei den Pilasterdekoren handelt es sich hingegen um rein vegetabile Kandelaberstäbe.

Einhaltung der symmetrischen Struktur, die sich in einem regelmäßigen Wechsel zwischen einer antithetischen zweifigurigen Gruppe wie den gefesselten Satyrfiguren, jedoch mit durchgehender Mittelachse und einer einzelnen Figur wie einer Muschel, einem Bukranion, einer *tabula ansata* oder einer Blattmaske zeigt. Beide Merkmale, die darstellenden Farbwerte für das grotteske Repertoire und der rhythmische Wechsel zwischen zwei unterschiedlichen Symmetriewertigkeiten in den Kandelabergrottesken der gelbgrundigen Pilasterspiegeln und darüber hinaus auch das weitgehend vegetabile Dekor auf der marmorne Rahmung des Altarbildes sprechen für ein frühes Entstehungsdatum dieses Dekors. Da die polychromen Kandelabergrottesken formale Ähnlichkeiten mit einigen Kandelabergrottesken im Gewölbe der sogenannten *Halle des Achilles auf Skyros* der Domus Aurea aufweisen, muss bereits um 1479 dieses Dekor einigen Malern bekannt gewesen sein.⁵³⁸²

Auch in der Gestaltung des Deckendekors greift Pinturicchio auf ein dekoratives Schema eines Gewölbedekors in der Domus Aurea zurück, indem er die Gewölbegrate zwischen den dunkelblauen, mit goldenen Sternen bedeckten Gewölbeflächen mit goldgrundigen Bändern bedeckt⁵³⁸³, auf denen helle vegetabile Kandelaberstäbe das Auge des Betrachters zum Zentrum der Kuppel hinführen.⁵³⁸⁴ Zwar sind sowohl die einzelnen Motive der mit metallischer Härte ausgeführten Pflanzstäbe als auch die Farbkombination von goldfarbenem Grund und weißen Kandelaberstäben in der Art eines Dekors des mittleren Quattrocento ausgeführt⁵³⁸⁵, doch in Bezug auf die dekorative Struktur der Decke hat Pinturicchio bereits als Erster der späteren Grotteskenmaler einen neuen Weg eingeschlagen. Derartige strahlenförmig auf den Mittelpunkt eines Kuppelgewölbes zuführende Kandelabergrottesken finden sich u. a. in dem bereits erwähnten Apsisdekor der sogenannten Halle des Achill auf Skyros in der Domus Aurea.⁵³⁸⁶

Das dekorative Schema einer vertikalen Wandgliederung mit Hilfe polychromer Kandelabergrottesken auf gelbem Grund behält Pinturicchio auch in einigen seiner späteren Dekore bei.⁵³⁸⁷

⁵³⁸² So z. B. wird in den Kandelabergrottesken von Pinturicchio häufig ein Instrument mit gespannten Saiten in das Grotteskensystem eingebunden; siehe dazu die Abbildung bei: Simona Antellini, Claudia Strinati, Giovanni Morello, Cecilia Bartoli, *Il restauro della cappella Domenico Della Rovere in Santa Maria del Popolo, Roma, Turin 1995*, S. 75 Abb. 15. Eine analoge Kombination findet sich auch im Apsisdekor der sogenannten Halle des Achilles auf Skyros; siehe dazu die Abbildung bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea, Rom 1999*, S. 67 Abb. 63.

⁵³⁸³ Siehe dazu vor allem: Giovanni Morello, *Decorazione e iconografia della Cappella della Rovere*, in: Simona Antellini, Claudia Strinati, Giovanni Morello, Cecilia Bartoli, *Il restauro della cappella Domenico Della Rovere in Santa Maria del Popolo, Roma, Turin 1995*, S. 33.

⁵³⁸⁴ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Cristina Acidini Luchinat, *Pinturicchio, Florenz 1999*, S. 18 Abb. 19.

⁵³⁸⁵ Vergleichen lassen sich z. B. die Kandelaberstäbe auf den goldfarbenen Pilasterspiegeln in der Chorkapelle von Sant'Agostino in San Gimignano von Benozzo Gozzoli bei: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470*, München 1996, S. 383ff. Taf. 222-223, 225-226.

⁵³⁸⁶ Irene Iacopi, *Domus Aurea, Rom 1999*, S. 68 Abb. 64. Pinturicchio greift also sowohl formale als auch strukturelle Elemente aus den antiken Wand- und Deckendekoren der Domus Aurea auf.

⁵³⁸⁷ Dazu gehören das sakrale Dekor in der zweiten della Rovere Kapelle in Santa Maria del Popolo, der Cappella di Sant'Agostino sowie das Dekor in der Libreria Piccolomini.

Auch die Kombination von weißen Kandelabergrotesken auf goldfarbenen Bändern setzt Pinturicchio noch einmal in einem späteren Dekor ein, und zwar als ornamentales Band, welches die Gewölbegrate bedeckt, in der Cappella di Sant'Agostino, ebenfalls in Santa Maria del Popolo. In anderen Dekoren wird diese Kombination entweder – wie in Spello⁵³⁸⁸ – als rahmende Form der Darstellung der Anbetung durch die Hirten in der Funktion vertikal flankierender Pilasterspiegel eingesetzt oder – ebenfalls wie in Spello – als Dekor von gemalten Architekturen innerhalb eines Bildfeldes.

Mit dieser Farbkombination – weiße Kandelabergroteske auf einem goldfarbenen Grund – nimmt Pinturicchio das dekorative Farbschema der vertikalen Pilasterdekore in der Sistina wieder auf. Er gestaltet diese vertikalen dekorativen Zonen insgesamt jedoch wesentlich schmaler und besetzt die Kandelabergrotesken mit weniger vegetabilen Elementen, als dies in den überwiegend vegetabilen Kandelaberstäben⁵³⁸⁹ im Dekor der Sistina der Fall ist. Dekorierte Architekturen innerhalb des Bildfeldes findet man in diesem frühen Dekor ebenso wenig wie die weißen Kandelabergrotesken auf blauem Grund, eine farbliche und formale Kombination, welche Ghirlandaio bereits in den 1470er Jahren verwendet, die sich bei Pinturicchio jedoch erst im Dekor der Cappella Bufalini nachweisen lässt. Zusammen mit den weißen Kandelabergrotesken auf blauem Grund tauchen in diesem Dekor dann auch zum ersten Mal die roten, von gelbgrünen Dreiecken flankierten Mach'schen Quadrate⁵³⁹⁰ auf.

⁵³⁸⁸ Siehe dazu die Abbildung bei: Cristina Acidini Luchinat, Pinturicchio, Florenz 1999, S. 48 Abb. 65.

⁵³⁸⁹ Die Kandelabergrotesken, welche die Pilasterspiegel zwischen den einzelnen großformatigen Wandfresken in der Sistina bedecken, setzen sich aus zwei unterschiedlichen Teilen zusammen. Der untere Abschnitt ist streng als Kandelabermotiv mit einer durchgehenden Mittelachse aufgebaut. Im oberen Abschnitt dominieren hingegen jeweils zwei antithetisch angeordnete Spiralranken, die sich in einem Register nach innen und im darüber liegenden Register nach außen einrollen. Bekrönt werden diese Kandelabergrotesken von einem lyraförmigen Pflanzenstab, der von zwei miteinander verbundenen Füllhörnern flankiert wird; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470, München 1996, S. 102 Taf. 34. Die Kandelaberstäbe hingegen, welche die einzelnen Papstfiguren in den fingierten Nischen in der über den Wandfresken liegenden Fensterzone voneinander trennen, sind rein vegetabile Stäbe, deren Basis aus einem bilateralsymmetrischen Akanthusblatt-System besteht, aus dem sich eine durchgehende vertikale Mittelachse mit übereinandergestellten Blüten entwickelt, die jeweils von zwei antithetisch zueinander ausgerichteten Spiralranken flankiert werden. Das Wappen von Sixtus IV. ist bei diesen Kandelaberstäben nicht auf halber Höhe – wie bei den Kandelabergrotesken auf den Pilasterspiegeln der darunterliegenden Wandzone – eingesetzt, sondern bekrönt jeweils den Kandelaberstab.

⁵³⁹⁰ Zur Bedeutung des Mach'schen Quadrates in der visuellen Wahrnehmung siehe vor allem: Verena Limbrunner, Qualitative Kennzeichnung optischer Phänomene auf der Grundlage von deren Symmetrieeigenschaften ausgehend von einer Betrachtung des Quadrats als figuralem Prototyp [Diss. Regensburg 1999], Regensburg 2000, S. 1-50.

9.2.2. Das Dekor der Cappella di Sant'Agostino in Santa Maria del Popolo im Auftrag von Basso della Rovere (1484-1492)

Vergleicht man das Kandelaberdekor der Cappella di San Girolamo mit dem Kandelaberdekor der mehr als zehn Jahre später entstandenen Cappella di Sant'Agostino⁵³⁹¹ der dritten, architektonisch analog gestalteten Kapelle⁵³⁹² auf der rechten Seite des Mittelschiffs in Santa Maria del Popolo für Kardinal Girolamo Basso della Rovere (1434-1507)⁵³⁹³, so zeigt sich, dass zwar die farbliche Gestaltung der unterschiedlich differenzierenden Pilasterspiegel im Wandbereich gleich bleibt, dass sich jedoch Aufbau und Struktur sowohl der beiden goldfarbenen Kandelaberstäbe auf der marmornen Rahmung als auch der polychromen Kandelabergrotesken auf den flankierenden goldfarbenen Pilasterspiegeln grundlegend verändert haben.

Die beiden weißgrundigen Kandelaberstäbe, welche das Altarbild mit der thronenden, von vier Heiligen umgebenen Madonna mit Kind flankieren, sind streng in drei unterschiedliche Abschnitte gegliedert. Im untersten Abschnitt⁵³⁹⁴ dominiert das Kandelabermotiv, das sich aus zwei Registern, einer breiten, porzellanartig hell belassenen, nur goldfarben konturierten Basis und einem schmalen, langgezogenen, flächig goldfarben ausgemalten Aufsatz konstituiert. Kleine Blätter flankieren die Kandelaberbasis und Bänder hängen in mehreren gleichförmigen Wellen von den beiden Seiten des oberen, sich verbreiternden Rand dieses Aufsatzes herab. In den beiden aufwärts folgenden Registern des mittleren Abschnittes sitzt über einem lyraförmigen, bilateralsymmetrisch ausgebildeten Pflanzenstab ein fünfblättriges Akanthusblatt-System, das über ein aufrecht stehendes zentrales Blatt⁵³⁹⁵ und damit über eine bilaterale Symmetrieachse verfügt. In den beiden Registern des darüber liegenden Abschnittes folgen zwei weitere lyraförmige Blattstäbe, die jedoch kräftiger ausgebildet sind als der Blattstab im mittleren Abschnitt. Aus dem obersten Blattstab ragen drei Stiele heraus, von denen die beiden äußeren drei Blüten übereinander tragen⁵³⁹⁶, wohingegen der mittlere Stiel über zwei aufrecht gestellten

⁵³⁹¹ Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Cristina Acidini Luchinat, Pintoricchio, Florenz 1999, S. 21 Abb. 22; siehe dazu auch: Pietro Scarpellini, *Nemo propheta in patria*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pintoricchio, Mailand 2003, S. 223 Abb. 25; siehe dazu auch: Enzo Bentivoglio, Simonetta Valtieri (ed.), Santa Maria del Popolo, Rom 1976, S. 87ff. Abb. 29-31; und: Anna Cavallaro, Introduzione alle cappelle maggiori, in: Roberto Cannatà, Anna Cavallaro, Claudio Strinati, Il quattrocento a Roma e nel Lazio: Umanesimo e primo rinascimento in Santa Maria del Popolo, Rom 1981, S. 79.

⁵³⁹² Das ursprüngliche vertikal gliedernde Pilastersystem wird in einem späteren Schritt durch dunkle Säulen mit korinthisierenden Kapitellen verdeckt; siehe dazu vor allem: Cristina Acidini Luchinat, Pintoricchio, Florenz 1999, S. 21 Abb. 22.

⁵³⁹³ Kardinal Girolamo Basso della Rovere war ein Neffe von Sixtus IV.

⁵³⁹⁴ Die horizontal zweigeteilte Sockelzone ist im unteren Register mit einer Reihung vorgetäuschter Baluster und im oberen Register mit fingierten Bronzereliefs dekoriert, die Jacopo Ripanda zugeschrieben werden und erst um 1503 entstanden sind; siehe dazu: Enzo Bentivoglio, Simonetta Valtieri (ed.), Santa Maria del Popolo, Rom 1976, S. 89.

⁵³⁹⁵ Das zentrale Blatt ist wie ein Eichblatt konturiert.

⁵³⁹⁶ In den Darstellungen der drei Blüten findet ein Wechsel der Ansichten statt. Die beiden unteren Blüten sind in Profilsicht gegeben. Die oberste Blüte wird hingegen in Aufsicht gezeigt.

Eichblättern⁵³⁹⁷ nur eine Blüte trägt. Nicht nur die Kandelaberstäbe, sondern selbst die ebenfalls goldfarbenen Dekore der darüberliegenden kompositen Kapitelle sind streng bilateralsymmetrisch aufgebaut. Die vertikale Mittelachse des Kapitells wird durch ein Gefäß mit einer Blüte gekennzeichnet, die bis in den Abakus hinaufreicht. Aus kleineren Rosetten-Blüten, die im unteren Teil des Stängels sitzen, entwickeln sich zwei Voluten, die diagonal zu den beiden oberen Ecken des Kapitells hinauflaufen, um sich dann wiederum jeweils zu einer Rosette einzurollen. Die beiden unteren Ecken sowie die beiden Seiten des Kapitells werden von zwei antithetischen Halbpalmetten besetzt, deren einzelne Finger jeweils als ein Akanthusblatt gestaltet sind.

Die stärkere Durchstrukturierung dieses Kapellendekors äußert sich auch in einem strengeren Aufbau der vertikalen dekorativen Glieder der zentralen Wandzone⁵³⁹⁸, und zwar im inneren Bereich in den beiden das zentrale Altarbild⁵³⁹⁹ flankierenden Pilastern. Diese Rahmung lässt – zusammen mit dem als Faszienarchitrav gestalteten Bogenabschluss, welcher das Bogenfeld mit der Darstellung Gottvaters, umgeben von fünf geflügelten Engelsköpfchen, oberhalb der Darstellung der thronenden Madonna und der vier Heiligen umschließt, – die gesamte Struktur zu einer Art von Triumphbogenmotiv werden. Die Zwickel zwischen dem Bogen und den beiden Pilastern werden von zwei Figuren in Halbreief gefüllt, die jeweils in ein goldfarbenedes Tondo eingearbeitet sind. Die Kandelaberstäbe der schmaleren, ebenfalls weißgrundigen Pilasterspiegel, deren Aufgabe in der inneren bzw. der eigentlichen Rahmung des Bildfeldes besteht, sind ebenso schematisch aufgebaut wie die Kandelaberstäbe der breiten, Bogenfeld und Rahmung flankierenden Pilasterspiegel. Sie konstituieren sich jedoch aus ornamentalen Elementen, die sich von den ornamentalen Elementen der äußeren Pilasterspiegel unterscheiden. Das Dekor schließt unten und oben mit einem filigranen Kandelaber ab, aus dem Flammen züngeln. Im Gegensatz zu dem unteren Kandelabermotiv, welches steht und als Basis für den gesamten Kandelaberstab dient, hängt das oberste Kandelabermotiv von einer Schnur herab, die an einem runden knopfähnlichen Gebilde befestigt ist. Doch innerhalb der unterschiedlichen Register kann der Betrachter nicht unterscheiden, ab wann die Supraposition der einzelnen Register in eine Hängung übergeht⁵⁴⁰⁰, sodass das Verhalten der einzelnen ornamentalen Elemente zueinander für den Betrachter seltsam unbestimmt bleibt.⁵⁴⁰¹ Doch die Struktur der Hängung

⁵³⁹⁷ Es könnte sich bei diesem Blatt um ein Eichenblatt handeln.

⁵³⁹⁸ Das Bild mit Maria Himmelfahrt auf der linken Wand besitzt hingegen kein derartiges Rahmensystem.

⁵³⁹⁹ Wie später im Dekor der Libreria Piccolomini sind die Kandelaberstäbe auf blauen Pilasterspiegeln innerhalb des Bildfeldes goldfarben gemalt. Dies gilt für das gesamte Dekor des Marienthrons.

⁵⁴⁰⁰ Das Motiv der Hängung von Kandelabermotiven findet sich in den Kandelaberstäben der äußeren Pilasterspiegel nicht.

⁵⁴⁰¹ Das Motiv der Hängung, das Pinturicchio bereits im Dekor der Cappella Bufalini eingesetzt hat, ist im Dekor der Cappella di Sant'Agostino – vielleicht auch angeregt durch das gleichzeitig entstandene Dekor von Lippi in

überwiegt für den Betrachter aus zwei Gründen, zum einen aufgrund der flatternden Bänder, die – streng bilateralsymmetrisch aufgebaut – beidseitig einer filigranen Schnur, welche die vertikale Mittelachse des Kandelaberstabes darstellt, von den einzelnen Motiven, einer Opferschale, einer Pelta und einer *tabula ansata*, herabhängen, zum anderen aufgrund des Motivs von drei zu einem Bündel zusammengeschnürten Eicheln, die zwischen jedes der drei Motive zwischengeschaltet sind.⁵⁴⁰² Es ist ein Dekor, dessen Motive sich sowohl an der Funktion der Kapelle als Begräbnisort – dies gilt für die züngelnden Flammen aus den Kandelabern – als auch an der Bedeutung der Eucharistie – dies gilt insbesondere für die Opferschalen – orientieren. Dadurch unterscheidet sich dieses Dekor der inneren Pilasterspiegel vom Dekor der äußeren Pilasterspiegel, deren Motive sich weniger auf eine spezielle ikonographische Aussage beziehen, sondern stattdessen aufgrund ihrer überwiegend vegetabilen Ausprägung lediglich als Ausdruck einer besonderen Wertschätzung des zentralen Bildfeldes dienen, ohne besondere inhaltliche Aspekte aufzugreifen.

Im Gegensatz zu dem grottesken Bogendekor in der Cappella di San Girolamo zeigen die zwei goldverzierten Faszien des Bogens in der Cappella di Sant'Agostino, der vom großformatigen Hauptbildfeld durch einen Architrav abgegrenzt wird und dessen zwischen Bogenform und Architrav eingeschlossene Fläche mit Gottvater und seinen Engeln eine eigenständige figurale Darstellung besitzt, keine rein dekorative, sondern auch eine architektonische Struktur, nämlich den durch Faszien geteilten Architrav, der zur ionischen und korinthischen Säulenordnung gehört. Eine derartige Gestaltung macht den Bogen leichter und lässt ihn zu einer geeigneteren Rahmung für die himmlischen Figuren von Gottvater und den fünf Engelsköpfen im Bogenfeld werden.

Weniger kompakt und stattdessen mit größerer Leichtigkeit ausgestattet als die Grottesken in den goldgelbfarbenen Pilasterspiegeln im Dekor der Cappella di San Girolamo sind auch die polychromen Grottesken im Dekor der Cappella di Sant'Agostino. Die elegant gedrehten Figuren und die mit zahlreichen Details versehenen Gefäße⁵⁴⁰³ weisen eine größere Nähe zu einem Dekor *all'antico* auf als die etwas plump gemalten Figuren in den Grottesken der Cappella di San Girolamo. Doch auch in dem Dekor der Cappella di Sant'Agostino gilt, dass stets auf zwei

der Cappella Carafa – wesentlich komplexer gestaltet als in dem vermutlich mehrere Jahre früher entstandenen Dekor der Cappella Bufalina; siehe dazu die Abbildung bei: Nicole Dacos, *la Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1969, Taf. XLV, Abb. 80.

⁵⁴⁰² Eicheln spielen also in diesem Dekor eine größere Rolle als im Dekor der Cappella di San Girolamo.

⁵⁴⁰³ Siehe dazu die Abbildung eines Details bei: Pietro Scarpellini, *Nemo propheta in patria*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pintoricchio*, Mailand 2003, S. 225 Abb. 30.

antithetisch zueinander ausgerichtete Figuren, zwischen denen sich eine bilaterale Symmetrieachse ausbildet, eine Figur, die in sich auch asymmetrisch strukturiert sein kann, folgt.⁵⁴⁰⁴

Ein Blick auf die Grotteskendekore der Pilasterspiegel in der *sala di Santi* im Appartamento Borgia⁵⁴⁰⁵ zeigt, dass das Dekor dieses Saales nicht nur in Bezug auf den Aufbau, sondern auch in Bezug auf die farbliche Gestaltung sowohl eine Nähe zu den Grotteskendekoren in den Pilasterspiegeln der Cappella di Sant'Agostino als auch zu den Grotteskendekoren der Cappella San Girolamo aufweist. Die einzelnen, grob übereinander gesetzten Formen erinnern noch an das Dekor der Cappella di San Girolamo, die stark antikisierenden antiken Figuren⁵⁴⁰⁶, ja die Vielzahl der unterschiedlichen grottesken Elemente überhaupt lassen sich hingegen noch mit analogen Kompositionsschemata im Dekor der Cappella di Sant'Agostino vergleichen, das kurz vor der Ausmalung des Appartamento Borgia entstanden ist.

Eine besondere Variante der Kandelaberstäbe stellen die goldfarbenen Kandelaberstäbe auf blaugrundigen Pilasterspiegeln dar, welche den Thron Marias in dem Altarbild der Cappella di Sant'Agostino schmücken. Diese Farb- und Formkombination für die Dekoration von Architekturen bzw. von Thronen oder Rahmungen von Altarbildern innerhalb eines großformatigen Bildfeldes findet sich auch in etwa gleichzeitig sowie später entstandenen Dekorationen Pinturicchios, und zwar stets nur im Kontext mariologischer Darstellungen.⁵⁴⁰⁷ Abgesehen vom

⁵⁴⁰⁴ So folgen auf ein arretinisches Gefäß zwei hybride, jeweils nach außen ausgerichtete antithetische Figuren. Auf der Blüte, die zwischen diesen beiden Figuren die vertikale Mittelachse markiert, sitzt eine *tabula ansata*. Darüber folgt wieder ein von Blumen flankiertes Gefäß, und aus diesem Gefäß entwickeln sich zwei Füllhörner. In der vertikalen Mittelachse, zwischen den beiden Füllhörnern, steht eine geflügelte Amorette, die hinter ihrem Rücken ein rotes Tuch aufspannt. Eine Blüte, die von einem lyraförmigen Stab am oberen Ende des Paneels herabhängt, bekrönt den Kopf der Amorette; siehe dazu auch die vorherige Anmerkung.

⁵⁴⁰⁵ Die übereinandergestellten Sockel mit kräftiger Bemalung sowie die nur locker übereinandergesetzten Objekte zeigen noch Nähe zu den Kandelabergrottesken in der Cappella di San Girolamo, die zahlreichen Amoretten hingegen sind ähnlich wie die Amoretten in der Cappella di Sant'Agostino gestaltet; siehe dazu: Pietro Scarpellini, *L'infaticabile capocantiere*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pintoricchio, Mailand 2003, S. 169 Abb. 48. Die archaisierende Ausführung derartiger Dekorzonon in den Räumen des Appartamento Borgia wird mitunter auch auf die Mitarbeit Jacopo Ripandas (Mitte 15. Jhd.-1516) zurückgeführt; siehe dazu: Vincenzo Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Turin 1992, S. 18.

⁵⁴⁰⁶ Dies gilt insbesondere für die Gestaltung der Amoretten.

⁵⁴⁰⁷ So findet sich diese Kombination auf den Pilasterspiegeln des rahmenden Bogens in einer frühen Mariendarstellung aus dem Ospedale della Misericordia in Perugia; siehe dazu: Maria Silvestrelli, *Pintoricchio tra Roma e Perugia (1484-1495)*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pintoricchio, Mailand 2003, S. 100 Abb. 4. Auch in den Dekorationen des Appartamento Borgia wird diese Farbkombination häufig eingesetzt; siehe dazu u. a. die Abbildung der Darstellung der Verkündigung in der sala dei Misteri bei: Pietro Scarpellini, *L'infaticabile capocantiere*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pintoricchio, Mailand 2003, S. 158f. Abb. 33-34. Abgesehen von den Pilasterdekoren im Triumphbogen hinter der Mariendarstellung, die grotteske Elemente zeigen, setzt Pintoricchio diese Farbkombination auch für einen Fries im rahmenden Bogen ein, der alternierend mit einem vegetabilen Kandelaber jeweils das Wappentier des Borgia-Papstes, den Stier, in der Kombination von zwei antithetische Stieren mit einem Kandelaber als Mittelachse zeigt. Wie in dem Altarbild der Cappella di Sant'Agostino wird auch die Maria in der Pala di Santa Maria dei Fossi auf einem Thron dargestellt, dessen rahmende Pilaster sowie der bekrönende Bogen einen blauen Grund und goldfarbene Kandelaberstäbe bzw. Kandelabergrottesken tragen; siehe dazu die Darstellung bei: Pietro Scarpellini, *Nemo propheta in patria*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pintoricchio, Mailand 2003, S. 211 Abb. 4. Auch das Marienbild im sechsten Wandbild des Freskenzyklus in der Libreria Piccolomini, das die Madonna mit Kind, flankiert von den Aposteln Jacobus und Andreas, zeigt, ist von goldfarbenen Kandelabergrottesken und Grotteskenfriesen auf blauem Grund

Eigenwert, den die Farbkombination Blau und Gold in diesen Dekor besitzt, können die beiden Farben auch mit der blauen Farbe des Marienmantels sowie mit ihrem goldenen Heiligenschein assoziiert werden, sodass die beiden Farben in diesem Kontext auch einen dezenten Darstellungswert annehmen.⁵⁴⁰⁸

Die strengere symmetrische Struktur, welche sich für die einzelnen Kandelaberstäbe nachweisen lässt, sowie die Verstärkung der rahmenden symmetrischen Struktur insgesamt aufgrund der Verdoppelung der Kandelaberstäbe auf beiden Seiten des zentralen Altarbildes fördert im Auge des Betrachters die Ausbildung der zentralen Mittelachse innerhalb des Bildfeldes. Diese strukturelle Sicherheit für die Ausbildung einer vertikalen Mittelachse im Bildfeld aufgrund der doppelten analogen Rahmung wird von Pinturicchio bei der Konzeption des Figurenaufbaus dazu genutzt, die Madonna leicht und das Kind ganz aus der Mittelachse zu nehmen, da diese nicht nur durch die doppelte Rahmung des Bildfeldes, sondern darüber hinaus auch durch die Kandelaberstäbe auf den Pilasterspiegeln des Thronsessels in den zentralen Bereich des Bildfeldes eingebettet sind. Der Verzicht, die Hauptfiguren direkt ins Zentrum zu setzen, unterscheidet das später entstandene Altarbild in der Cappella di Sant'Agostino von dem früher entstandenen Altarbild in der Cappella di Sa Girolamo, in dem das Christuskind direkt in der vertikalen Mittelachse des Feldes liegt. Es hat daher den Anschein, dass eine stärkere rahmende ornamentale Struktur zu einer größeren strukturellen Freiheit in Bezug auf die Ausbildung des Bildzentrums in dem zentralen, in mehrere flankierende Pilasterdekore eingebundenen Bildfeld führen kann.

Die Struktur der doppelten Rahmung des zentralen Bildfeldes, welche im Dekor der Cappella di Sant'Agostino für die Ausbildung einer zentralen vertikalen Mittelachse eine wichtige Rolle spielt, setzt Pinturicchio später auch in den Dekorationen in Spello ein, wobei er dort in keiner Rahmung mehr nur reine Pflanzenstäbe, sondern auch Kandelabergrotesken mit grotesken Formen *all'antica* verwendet. Ein noch ausgefeilteres Kandelabersystem verwendet Pinturicchio im rahmenden Dekor der Libreria Piccolomini, indem er für die vertikale Rahmung der einzelnen Wandfeldern nicht nur zwei flankierende, sondern zusätzlich noch einen dritten Pilasterspiegel einsetzt, und zwar in der Weise, dass die Dekore der beiden äußeren Pilaster-

umgeben; siehe dazu die Abbildung des Details mit dem Altarbild aus Fresko VI bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 98 Abb. 113.

⁵⁴⁰⁸ Blaue Pilasterspiegel mit goldfarbenen, rein pflanzlichen Kandelaberstäben, die sich aus einer Supraposition lyraförmiger Stäbe konstituieren, in die jeweils eine stehende Palmette eingestellt wird, finden sich bereits in den Fresken der Sistina, und zwar im Fresko der *Ultima Cena* von Cosimo Roselli, bei dem Pinturicchio eventuell auch mitgewirkt haben kann; siehe dazu vor allem: Franco Ivan Nucciarelli, *Studi sul Pinturicchio dalle prime prove alla Cappella Sistina*, Spoleto 1998, S. 239 Abb. 115; S. 240f.

spiegel miteinander korrespondieren, sodass jedes flankierende System seinerseits eine eindeutig und leicht verifizierbare vertikale Mittelachse erhält. Die Struktur des Deckendekors der Kapelle, die – analog der Cappella di San Girolamo – ebenfalls eine aus Kreuzrippen konstruierte Kuppel besitzt, orientiert sich an den Gewölberippen, auf denen schwarz konturierte, mit weißen Kandelabergrotesken dekorierte Streifen auf das mit einer goldfarbenen stuckierten Rosette besetzte Zentrum der Decke zulaufen.⁵⁴⁰⁹ Jedes Kompartiment ist über den fünf Lünetten mit Darstellungen aus dem Leben des heiligen Augustinus⁵⁴¹⁰ mit einem weitgehend bilateralsymmetrischen flächendeckenden Grotteskensystem ausgestattet, dessen einzelne Figuren sich um ein Tondo herum gruppieren. In jedem Tondo ist entweder die perspektivisch wiedergegebene Büste eines Propheten mit Turban oder einer Sibylle zu sehen, wobei jede der Figuren eine Schriftrolle in ihrer Hand hält.⁵⁴¹¹ Mit der engen Verbindung zwischen einem Tondo bzw. einem Medaillon und flankierendem flächendeckenden Grotteskensystem, eine Kombination, die Pinturicchio vermutlich dem antiken Dekor der *volta delle civette* in der Domus Aurea entlehnt hat⁵⁴¹², schafft Pinturicchio ein dekoratives Schema, das in der Folgezeit nicht nur von seinem ehemaligen Lehrer Perugino, sondern auch von Signorelli sowie von dem etwas jüngeren Maler Sodoma aufgegriffen wird.

9.2.3. Die Decke der San Lorenzo geweihten Cappella Ponziani für Giovan Battista Ponziani in Santa Cecilia in Trastevere (1485-1490)

Eine andere Form der Weiterentwicklung der Grotteskendekore hin zu flächendeckenden Grotteskensystemen als diejenige, die sich im Deckendekor der Cappella di Sant'Agostino nachweisen lässt, stellt das aus acht Kompartimenten bestehende Dekor des Gewölbes der doppeljochigen Cappella Ponziani im rechten Schiff von Santa Cecilia in Trastevere dar, welches der Werkstatt Pinturicchios zugeschrieben wird.⁵⁴¹³ Im zentralen rhombenförmigen Feld, das sich jeweils zur Hälfte aus dem zur Mitte hin ausgerichteten dreieckförmigen Feld beider Joche zusammensetzt, ist die Figur des über den Wolken thronenden Gottvaters dargestellt, der seine rechte Hand segnend erhoben hat und in seiner linken Hand eine Kugel hält. Der mit

⁵⁴⁰⁹ Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Cristina Acidini Luchinat, Pinturicchio, Florenz 1999, S. 21 Abb. 22.

⁵⁴¹⁰ Enzo Bentivoglio, Simonetta Valtieri (ed.), Santa Maria del Popolo, Rom 1976, S. 88 Abb. 30.

⁵⁴¹¹ So jedenfalls lautet die Beschreibung von Wohl: Hellmut Wohl, *The Aesthetics of Italian Renaissance Art. A Reconsideration of Style*, Cambridge Mass. 1999, S. 213. Doch die Figuren sind nur noch als Schemen vorhanden, zu der Einführung der antiken weiblichen Figuren in die Deckendekore christlicher Kirchen siehe auch: Vincenzo Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Turin 1992, S. 12f.

⁵⁴¹² Im Gegensatz zu den freskierten Tondi im dekorativen System Pinturicchios sind die Figuren in den Tondi der *volta delle civette* farbig stuckiert und werden daher vom Betrachter als erhabene Figuren wahrgenommen; siehe dazu die Abbildung eines Details bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 139 Abb. 132.

⁵⁴¹³ Cristina Acidini Luchinat, Pinturicchio, Florenz 1999, S. 24 Abb. 26; siehe dazu auch: Pietro Scarpellini, *Il primo periodo romano*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 93 Abb. 31.

einem blauen Gewand und einem hellroten Manteltuch bekleidete Gottvater sitzt vor einem goldfarbenen Grund auf einem hellen Wolkenmeer. Seine Figur wird von einer dreiteiligen Mandorla umschlossen, deren innerer und äußerer Kreis jeweils aus einem Farbstreifen besteht, der die vier Farben des Regenbogens enthält. Der innere Kreis umfängt den Kopf Gottvaters bis zum Ansatz seines Heiligenscheins. Der breite Mittelbereich der Mandorla zwischen den beiden Streifen mit den Regenbogenfarben ist blau. Auf diesem blauen Grund schweben 14 geflügelte Engelsköpfchen, wobei das oberste senkrecht über dem Kopf von Gottvater sitzt, wohingegen das zu Füßen von Gottvater schwebende Köpfchen mit seinem Blick zu den Füßen von Gottvater hin ausgerichtet ist, mithin beide Engelsköpfchen horizontalsymmetrisch zueinander ausgerichtet sind. Die übrigen zwölf Engelsköpfchen schweben – vertikal symmetrisch zur zentralen vertikalen Achse hin ausgerichtet – zu beiden Seiten von der Mandorla innerhalb des blaugrundigen Streifens der Mandorla herab. Die jeweils drei äußeren Kompartimente eines Jochs sowie das doppelt so große, sich jeweils aus dem mittleren Feld der beiden Joche konstituierende zentrale Kompartiment werden entlang der Gewölberippen jeweils durch ein goldenes Band mit einer hellen Kandelabergrotteske – analog den Kandelabergrottesken in den Gewölben der beiden della-Rovere- Kapellen in Santa Maria del Popolo – voneinander getrennt. Diese Kandelabergrottesken setzen sich aus unterschiedlichen lyraförmigen Elementen, schlanken Gefäßen, jeweils einer Blattmaske im Zentrum und einer Flammurne als Bekrönung zusammen. Der Schnittpunkt zwischen zwei Bändern ist durch eine weiße Rosette gekennzeichnet. In den vier Kompartimenten, die sich an die vier Seiten des zentralen Feldes anschließen, sitzen auf blauem Grund, ebenfalls von Wolken umgeben, die vier Evangelisten.⁵⁴¹⁴ Jedes der beiden orangefarbenen Kompartimente, das sich mit zwei Seiten jeweils an zwei der Evangelisten-Felder nach außen anschließt, enthält ein flächendeckendes Grotteskensystem, dessen vertikale Mittelachse sich aus einem breiten Akanthusblatt entwickelt. Aus diesem Akanthusblatt wächst ein weiteres vegetables, im Zentrum balusterförmiges System, flankiert von zwei sich zur Seite neigenden bilateralsymmetrischen Ranken. Auf den sich entfaltenden Akanthusblättern sitzen zu beiden Seiten der vertikalen Achsen zwei unbekleidete Kinder und spielen mit den Ranken. Aus dem Baluster entwickelt sich eine geflügelte Rankenfigur, die auf ihren Flügeln einen Kranz trägt, in den ein Wappen eingestellt ist. Die beiden Akanthusblätter, auf denen die beiden Kinderfiguren sitzen, teilen sich jeweils in zwei weitere Rankensysteme auf, von denen eines fast senkrecht zur Basis hin ausgerichtet ist, wohingegen das andere sich diagonal zur Ecke hin entwickelt, wobei sich noch ein weiteres, diagonal

⁵⁴¹⁴ Die vier Evangelisten sitzen jeweils über einem der vier Gewölbebögen.

abwärts laufendes Rankensystem von ihm trennt. Aufgrund dieser Verzweigungen wird das gesamte Kompartiment mit einem bilateralsymmetrischen Rankendekor gefüllt.

9.2.4. Das von Niccolò di Ricomanno genannt Manno Bufalini in Auftrag gegebene Dekor in der dem heiligen Bernhard geweihten Cappella Bufalini in Santa Maria Aracoeli in Rom (1484-1486)⁵⁴¹⁵

Da sich das Dekor der Cappella Bufalini in Santa Maria Aracoeli zum einen durch die Ausbildung neuer ornamentaler Module auszeichnet, die sich jedoch nicht in den etwa gleichzeitig entstandenen Dekoren Pinturicchios, sondern insbesondere in seinen späteren Dekoren finden, und da sich zum anderen das Dekor der Cappella Bufalini in wichtigen Punkten grundlegend von dem Dekor der beiden della-Rovere-Kapellen in Santa Maria del Popolo unterscheidet, erscheint es angebracht, das Dekor der Cappella Bufalina erst im Anschluss an das Dekor der beiden della-Rovere-Kapellen, die sich von der dekorativen Struktur her ähnlicher sind, zu analysieren, zumal zumindest die Ausgestaltung der Cappella di San Girolamo in den neuesten Untersuchungen⁵⁴¹⁶ als ein noch vor 1482 entstandenes Dekor angesehen wird.⁵⁴¹⁷ Die Freskierung der Cappella di Sant'Agostino stuft man hingegen als ein erst nach der Cappella Bufalini entstandenes Dekor ein.⁵⁴¹⁸

Die recht hohe, von einem Kreuzrippengewölbe bedeckte Kapelle, die vermutlich unter dem Pontifikat von Sixtus IV. ausgebaut wurde, liegt direkt hinter dem Eingang im rechten Seitenschiff der römischen Kirche Santa Maria Aracoeli und erhält ihr Licht von einem Biforalfenster in der rechten Wand. Der Boden der quadratischen, etwa 5mx5m großen Kapelle und bis zum Gewölbeansatz 5m hohen Kapelle⁵⁴¹⁹ ist mit einem Mosaik im Stil einer Kosmatenarbeit bedeckt. Für das Dekor der Cappella Bufalina⁵⁴²⁰, der ersten Kapelle, die vermutlich von 1484 bis 1486, d. h. kurz nach der Beendigung der Arbeiten an den Fresken in der Sistina ausgemalt

⁵⁴¹⁵ Zur Bedeutung des Dekors der Cappella Bufalini für die römischen Dekorationen des späten Quattrocento siehe vor allem: Edith Gabrielli, Sistemi di lavoro e linguaggio figurativo in un artista imprenditore di secondo Quattrocento. La Cappella Bufalini e altri cantieri della giovinezza e della maturità di Bernardino Pinturicchio, Bollettino d'arte 89, 2004, S. 1-50. Gabrielli bietet jedoch nur einen stilistischen Vergleich des großformatigen Figurenprogramms. Auf das Grotteskendekor geht sie hingegen nicht ein.

⁵⁴¹⁶ Siehe dazu die auch die vorherigen Abschnitte zu den beiden della Rovere-Kapellen.

⁵⁴¹⁷ Anders hingegen noch: Sven Sandström, Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance, Uppsala 1963, S. 41.

⁵⁴¹⁸ Siehe dazu auch: Cristina Acidini Luchinat, Pinturicchio, Florenz 1999, S. 11ff. Die Kapelle, die dem Heiligen Bernhard geweiht ist, zeigt, in den großen Wandfresken Episoden aus seinem Leben.

⁵⁴¹⁹ Sven Sandström, Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance, Uppsala 1963, S. 41.

⁵⁴²⁰ Claudia La Malfa, La cappella Bufalini e lo stile all'antica nelle pareti dipinte di Pinturicchio a Roma, in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), Pinturicchio, Perugia 2008, S. 39-67; Maria Rita Silvestrelli, Ai tempo di Sisto IV, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 57-69.

wurde, setzt Pinturicchio bereits eine ähnliche vertikal rahmende Struktur für die großformatigen figural darstellenden Wandfresken ein wie später bei der Ausmalung der Libreria Piccolomini.⁵⁴²¹ Doch sowohl die geringere Anzahl der Pilasterspiegel – Pinturicchio verwendet auf jeder Seite der Wandfresken jeweils nur einen blaugrundigen Pilasterspiegel mit einer weißen Kandelabergrotteske – als auch die einfachere Struktur der einzelnen, überwiegend plastisch dargestellten⁵⁴²² und daher auf den Betrachter sehr schwer wirkenden weißen Kandelabergrottesken⁵⁴²³ grenzen dieses Dekor deutlich von dem späteren Pilasterdekor in der Libreria Piccolomini ab. Darüber hinaus ist – abgesehen von den flankierenden Pilasterdekoren – das Dekor

⁵⁴²¹ Dieses Schema antikisierend dekorierte Arkaden mit fingierten Bogenöffnungen findet sich zuerst in einem Dekor von Melozzo da Forlì in der Sakristei von San Marco in Loreto. In diesem Dekor schmücken vegetabilisierte Kandelaberstäbe die Pilasterspiegel und Stuck vortäuschende Rosetten die fingierten Bogenlaibungen; siehe dazu auch: Pietro Scarpellini, *Il primo periodo romano*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 87 Abb. 18. Ähnliche Pilasterspiegel zeigt auch das 1477 entstandene Fresko von Melozzo da Forlì, welches Papst Sixtus bei der Ernennung von Bartolomeo Platina zum Präfekten der Bibliothek zeigt. Im Gegensatz zu den wilden, flechtbandartig sich kreuzenden Ranken auf den Pilasterspiegeln in dem Platina-Fresko, in denen lediglich ein Gefäß den stabilen Ausgangspunkt der mit Blättern verbundenen Ranken bildet, bestehen die Kandelaberstäbe der Pilasterspiegel im Dekor in Loreto aus mehreren, kandelaberartig übereinander gestellten ausgezogenen Blättern. Aufgrund dieser Supraposition erhalten die Kandelaberstäbe eine größere Stabilität und werden vom Betrachter als statische Systeme wahrgenommen; siehe dazu die Abbildung dieses Freskos bei: Marina Foschi, Luciana Prati, Melozzo da Forlì. *La sua città e il suo tempo*, Forlì 1995, S. 106.

Sehr früh finden sich analoge Kandelaberstäbe, jedoch ohne grotteskes Repertoire, in einem Tafelbild mit der Darstellung einer Wunderheilung durch den Heiligen Bernardino, ein Bild, das Perugino und Pinturicchio zugeschrieben wird; siehe dazu die Abbildung bei: Pietro Scarpellini, *Gli esordi a Perugia*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 40 Abb. 8.

⁵⁴²² Darüber hinaus werden die einzelnen Motive jeweils bis dicht an die beiden vertikalen Ränder des Pilasterspiegels herangeführt; siehe dazu die Abbildung eines Details bei: Pietro Scarpellini, *Il primo periodo romano*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 89 Abb. 23.

⁵⁴²³ Typologisch handelt es sich um eine Kandelabergrotteske des Typus I. Doch das Dekor ist mehr in die Breite angelegt und verfügt über weniger Kandelabermotive und stattdessen werden mehr runde Blattmasken und in die Breite gehende Gefäße in unterschiedlichen Formen übereinandergestellt; siehe dazu die Abbildung bei: Pietro Scarpellini, *Il primo periodo romano*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 89 Abb. 23. Zu den Kandelabergrottesken in der Cappella Bufalini ist eine Zeichnung erhalten, die sich im Kupferstichkabinett in Berlin befindet; siehe die Abbildung dieser Zeichnung bei: Pietro Scarpellini, *Il primo periodo romano*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 88 Abb. 24. Die Kandelabergrotteske ist folgendermaßen aufgebaut: Auf einem runden Sockel stehen zwei nach außen gewandte Amoretten vor einem runden Marmorsockel und halten Ketten, die an den unteren, schnurrbartartigen Blättern einer Blattmaske befestigt sind, die auf dem Marmorsockel ruht. Die polosartige Bekrönung der Blattmaske wird zur Basis eines bilateralsymmetrischen Rankensystems mit einer Basis aus mehreren Akanthusblättern und zwei Voluten, die sich jeweils auswärts einrollen. Zwischen den beiden Voluten erhebt sich der Fuß eines weit auskragenden arretinischen Gefäßes, dessen beide Henkel jeweils durch ein Akanthusblatt substituiert worden sind. Auf dem Deckel dieses Gefäßes steht ein weiteres, weniger auskragendes Gefäß, das von zwei Ziegenböcken flankiert wird, die jeweils mit ihren beiden vorderen Hufen auf dem Deckel und jeweils mit einem hinteren Huf auf dem Gefäßkörper stehen. Der andere Huf stützt sich jeweils auf eine margheritenartige Blüte, deren Stängel aus einem der beiden Akanthusblätter wächst, die im darunterliegenden Register die Funktion der beiden Henkel an dem weit auskragenden Gefäß übernommen haben. Die beiden Ziegenböcke beißen jeweils in eine Ranke, die sich aus den Trichtern zweier miteinander verbundener Füllhörner gelöst hat. Die unteren Enden der beiden Füllhörner laufen zu einem breiten vertikalen Steg zusammen, aus dem sich in vertikaler Richtung ein Stab erhebt, an dessen oberem Ende eine behaarte Maske sitzt, die ihren Mund wie zu einem lauten Schrei geöffnet hat. Auf einer knotenartigen Erhöhung ihrer Haare sitzt eine nach links ausgerichtete Schlange, die auf ihrem Rücken eine tabula ansata balanciert. Auf dieser Tafel steht eine kleine Fruchtschale mit einem hohen Fuß, die von zwei Seepferdchen flankiert wird, die wie der Fuß der Fruchtschale ebenfalls auf der oberen Seite der tabula ansata angeordnet sind. Die Schwänze der beiden Meerestiere ringeln sich quasi als Ranken in den dreiblättrigen Akanthus hinein, der aus der Mitte der Fruchtschale herauswächst. Aus dem mittleren Akanthusblatt wächst der kräftige Stiel einer margheritenartigen Blüte heraus, die von einem lyraförmigen Akanthusblatt-System flankiert wird, das seinen

der drei Kappellenwände sehr unterschiedlich gestaltet, und aufgrund dieser heterogenen Gestaltung unterscheidet sich das Dekor der Cappella Bufalini nicht nur von später entstandenen Dekoren Pinturicchios, sondern auch von dem früher entstandenen Dekor in der Cappella di San Girolamo in Santa Maria del Popolo. Auf der linken Seitenwand trennt ein horizontaler Fries mit zwei alternierenden weißen Motiven, zwei miteinander verbundenen Füllhörnern, über denen eine Blattmaske sitzt, und einer dreizehnblättrigen Palmette, das großformatige Bildfeld auf der Wand mit der Darstellung der Aufbahrung des heiligen Bernhard in Aquila⁵⁴²⁴ von der ebenfalls großformatigen Darstellung von Wundern des Heiligen in der Lünette⁵⁴²⁵. Lediglich in der Friesmitte, die direkt über der Turmspitze des Oktogons sitzt, wird ein weiteres Motiv eingesetzt. Dabei handelt es sich um eine bilateralsymmetrische Rankenfigur, die ihre Arme auf Schulterhöhe gebreitet hat und mit ihren beiden Händen jeweils in ein Blatt der sich anschließenden Blattmaske fasst. Auf beiden Handrücken sitzt jeweils ein Vogel, den Schnabel zur Mitte bzw. zur Blattmaske hin ausgerichtet. Dieser Fries dekoriert noch beidseitig die Kämpferzone des verkröpften Gebälkes auf der Rückwand⁵⁴²⁶, doch das Wandfeld selbst und die darüberliegende Lünette bleiben ungeteilt und werden für die Darstellung der Verklärung Bernhards in mehreren Registern genutzt.⁵⁴²⁷ Auf der rechten Wand der Kapelle verhindert das

Ursprung in den beiden seitlichen Akanthusblättern hat, die sich aus der Fruchtschale heraus entwickeln. Auf dem Blütenkern steht ein schlankes, von einem Akanthusblatt umhülltes und von zwei weiteren Akanthusblättern flankiertes kandelaberartiges Gefäß, das von einem filigraneren lyraförmigen, aus dem lyraförmigen Akanthusblatt-System des darunterliegenden Registers herauswachsenden Stab umschlossen und mit Hilfe einer Kette an diesem fixiert wird. Zwei Blüten, deren Öffnung vom Betrachter weg, zum Hintergrund hin ausgerichtet sind, flankieren die schmalste Stelle des Gefäßhalses, ohne dass für den Betrachter ersichtlich wird, ob bzw. wie diese Blüten an den Akanthusblättern befestigt sind. Auf der Mündung des kandelaberartigen Gefäßes, hockt – noch flankiert von dem oberen Teil des lyraförmigen Systems des darunterliegenden Registers – eine kleine geflügelte Figur und hält, jeweils zwischen den angewinkelten Unterarm und den Oberarm geklemmt, zwei dünne Akanthusblätter, die aus der Mitte des kandelaberartigen Gefäßes wachsen und jeweils in einer diagonal aufwärts ausgerichteten Blüte auslaufen. Eine polosartige Kopfbedeckung, die sich nach oben hin wieder zu einer Stange verjüngt, bekrönt den Kopf der kleinen geflügelten Figur. Diese Stange wird weiter oben von einer Querstange abgeschlossen und an dieser Querstange hängt ein an zwei Zipfeln festgeknotetes Tuch herab, das von zwei antithetischen, jeweils nach außen hin ausgerichteten Vögeln flankiert wird, die auf den beiden Flügelspitzen der kleinen hockenden Figur stehen. Über dem Tuch, aus der Mitte der Stange heraus, wächst zu beiden Seiten ein niedriges, bilateralsymmetrisches Akanthusblatt-System und flankiert die Stange. Nach oben folgt ein geflügelter Engelskopf, dessen unterer Kontur von einer Kette umgeben ist, deren beide Enden wiederum an den beiden Flügelspitzen der Engelsfigur befestigt sind. Anstelle der Haare wächst wiederum ein dreiblättriges Akanthusblatt-System, dessen mittleres Blatt steil aufgerichtet ist und die Basis bildet für einen kandelaberartigen Stiel, der sich zu einer Schale weitet, aus der sechs Flammen züngeln. Flankiert wird der kandelaberartige Stab von zwei miteinander verbundenen Füllhörnern, die sich aus den beiden seitlichen Akanthusblättern entwickeln.

⁵⁴²⁴ Der architektonische Prospekt, der sich aus einer Loggia auf der linken Bildseite, einem Haus und einer doppeltgeschossigen Arkadenarchitektur auf der linken Seite zusammensetzt, findet in einem mausoleumartigen oktogonalen Bau seinen Abschluss; siehe dazu auch: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 285.

⁵⁴²⁵ Die Lünette enthält Darstellungen des jugendlichen Bernhard, der als Eremit Wunder wirkte; siehe dazu auch: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 284f. Abb. 107.

⁵⁴²⁶ Doch schmücken noch keine Kapitelle die Kämpferzone – wie z. B. in dem wenig später entstandenen Dekor Lippis in der Cappella Carafa in Santa Maria del Popolo.

⁵⁴²⁷ Direkt über ihm knien zwei Engel auf Wolken und halten eine Krone über seinen Kopf. Darüber, in einer Mandorla, steht der auferstandene Christus auf einer weiteren Wolke und hebt segnend seine rechte Hand.

Biforialfenster das kontinuierliche Weiterlaufen des Frieses⁵⁴²⁸, sodass dieser lediglich die Fensteröffnung auf beiden Seiten flankiert. Im Bereich unterhalb des horizontal laufenden Frieses befinden sich die beiden großformatigen Bildfelder dieser Wand.⁵⁴²⁹ Die heterogene Aufteilung des Dekors in den drei Wandbereichen wird im Deckenbereich mit einem homogenen Dekor zu einem einheitlichen Abschluss gebracht, denn sowohl in Bezug auf die großformatigen Darstellungen der vier Evangelisten als auch in Bezug auf die rein ornamentalen Flechtmuster, welche den Kreuzrippen folgen und das Gewölbe in vier Kompartimente teilen, ist das Dekor der Cappella Bufalini sehr homogen aufgebaut.

Im Wandbereich tritt – abgesehen von den zweifarbigen Dekoren, welche die frontalen Pilasterspiegel bedecken – auf den seitlichen, zu den großformatigen Bildfeldern hin ausgerichteten Pilasterspiegeln ein weiteres neues ornamentales Modul auf, das die Gestalt eines dreifarbig geometrischen Rastersystems in den Farben Weiß, Rot und Gelbgrün besitzt. Dieses Raster-system konstituiert sich aus übereinander, jeweils durch einen weißgrundigen horizontalen Streifen voneinander getrennten Quadraten, wobei in jede Quadratform ein Mach'sches Quadrat in einem hellen Rotton gesetzt ist. Die Mach'schen Quadrate werden jeweils durch ein rahmendes weißgrundiges Band von den vier Zwickeln getrennt, die mit einem grünlich-ockerfarbenen Farbton bedeckt sind. Der Frage, ob es sich ursprünglich um einen goldenen oder grünen Farbton handelt, wird in den wenigen Untersuchungen zu diesem Dekor leider nicht nachgegangen.⁵⁴³⁰ Die geometrisierte ornamentale Struktur der beiden seitlichen Pilasterspiegel, die sich aufgrund ihrer rektilinearen und streng orthogonalen Gestaltung von den

⁵⁴²⁸ Zwei hochrechteckige Bildfelder mit der Darstellung der Einkleidung des heiligen Bernhard und der Stigmatisierung des San Franziskus stehen sich zu beiden Seiten des Biforialfensters gegenüber. Unterhalb der unteren horizontalen Rahmung dieses Fensters ist ein kleines Bildfeld, in dem ein Mönch einer Menschengruppe die Geschichte des heiligen Bernhard erzählt; siehe dazu: Maria Rita Silvestrelli, *Ai tempo di Sisto IV*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pintoricchio*, Mailand 2003, S. 64 Abb. 7.

⁵⁴²⁹ Im Bereich der Lünette erheben sich zwei fingierte Fenster mit einem Bogenfeld über dem horizontalen Fenstersturz. Im linken Fenster wird die Figur von Gottvater im Kreis von geflügelten Engelsköpfchen sichtbar. In der Fläche des rechten Fensters ist eine Landschaft zu sehen. Ein Vogel, der auf dem Gesims oberhalb des Frieses sitzt, blickt in der Funktion einer Rückenfigur in die Landschaft hinein; siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Sven Sandström, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala 1963, S. 216 Abb. 14. Sandström weist in dem Abschnitt zum Dekor der Cappella Bufalini darauf hin, dass Pintoricchio mit diesen Fenstermotiven das Adikulamotiv, welches in der antiken Wandmalerei eine große Rolle spielt, in der modifizierter Form eines landschaftlichen Prospekts wieder aufnimmt; siehe dazu: Sven Sandström, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala 1963, S. 47. Raffael wird dies seinerseits im Dekor der Vatikanischen Loggia zu einem wesentlicher monumentaleren Motiv ausbilden.

⁵⁴³⁰ Siehe dazu vor allem: Maria Rita Silvestrelli, *Ai tempo di Sisto IV*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pintoricchio*, Mailand 2003, S. 57-69.

Geht man davon aus, dass ursprünglich ein goldener Farbton intendiert war, so fielen der goldenen Farbe in diesem Pilasterdekor – abgesehen von ihrem Eigenwert innerhalb des ornamentalen Systems – aufgrund ihrer Symbolfunktion als Würdeformel gleichzeitig auch ein Darstellungswert für das Objekt Gold zu. Aufgrund ihres Darstellungswertes reduziert die goldene Farbe zum einen die geometrische Aufgabe des Rastersystems, dem Betrachter die Wahrnehmung eines perspektivischen Tiefenraumes zu erleichtern, und zum anderen bereitet sie als Darstellungswert für Gold – diese Aufgabe entspräche der Funktion des Goldes in den byzantinischen Dekoren –

Kandelaberdekoren deutlich abgrenzt, tritt im Dekor der Cappella Bufalini zum ersten Mal in einem von Pinturicchio dekorierten Raum in Erscheinung.⁵⁴³¹ Die geometrischen Formen erinnern zum einen an die geometrischen Mosaiken der Kosmaten, aber auch an antike geometrische Stuckverzierungen von Pilasterspiegeln, wie sie sich z. B. in den stuckierten Dekorationen des Kolosseum finden. Mit den gleichen Farben, jedoch zum Teil invers eingesetzt⁵⁴³², verwendet Pinturicchio⁵⁴³³ das System auch im Dekor der Cappella Baglioni in Spello. In dem erst nach 1502 entstandenen Dekor der Libreria Piccolomini reduziert Pinturicchio die Farben auf zwei, auf Weiß und Rot, und übernimmt das von Lippi veränderte Schema der ausgesparten Mach'schen Quadrate. Doch er belässt es nicht nur bei der farblichen Reduktion, sondern verdoppelt darüber hinaus auch das geometrische Rastersystem durch eine zusätzliche Reihe übereinandergestellter Mach'scher Quadrate.

Weitere dekorative Module weisen die gemalten Architekturen in den großformatigen Bildfeldern auf der linken und rechten Seitenwand der Kapelle auf, die im folgenden Abschnitt im Anschluss an die Analyse des ornamentalen Wanddekors behandelt werden.⁵⁴³⁴

Im Gegensatz zu dem späterem Dekor in der Libreria Piccolomini, in dem das geometrische Rastersystem sich zwar auch auf die Bogenlaibungen⁵⁴³⁵ ausdehnt, auf den flankierenden Pilasterspiegeln jedoch auf die Wandzone beschränkt bleibt, wird das geometrische Rastersystem im Dekor der Cappella Bufalini jeweils bis auf die Innenseite des fingierten vorkragenden Postamentes in der Sockelzone herabgeführt. Die dadurch entstandene formale und farbliche Einheitlichkeit zwischen den beiden seitlichen Bereichen einer fingierten Sockelzone und dem sich nach oben anschließenden seitlichen Wanddekor wird formal noch weiter auf die beiden

den Betrachter ikonographisch auf die Heiligkeit der Darstellungen in den Wandfresken vor. Darüber hinaus korrespondierte ein goldener Farbton auch mit den goldfarbenen Zwickeln in den beiden seitlichen Partien der fingierten Sockelzone. Ein grüner Farbton würde hingegen zum einen die traditionelle Farbkombination, die sich als Fußbodendekoration in zahlreichen großformatigen Fresken und Tafelbildern als Kennzeichnung bzw. Verzierung der Fußbodenzone findet, und darüber hinaus auch als Sehhilfe für den Betrachter dienen. Zum anderen stünde diese Farbkombination am Beginn einer dekorativen Entwicklung stehen, die sich in dem Dekor in Spello fortsetzt.⁵⁴³¹ Eine analoge Struktur mit drei Farben – allerdings werden in diesem Dekor die zentralen Quadrate weiß ausgespart und die Farben Rot und Grün besetzen jeweils zwei übereinander liegende Zwickel um ein Quadrat herum – findet sich in dem 1480 entstandenen Fresko *Ultima Cena* von Domenico Ghirlandaio zur geometrischen Kennzeichnung des Fußbodens; siehe dazu die Abbildung bei: Ronald G. Kecks, Domenico Ghirlandaio, Florenz 1998, S. 90f. Für die Darstellung des Fußbodens sind geometrische Rastersysteme in der Frührenaissance nichts Ungewöhnliches, da sie das Auge dazu anleiten, perspektivisch zu sehen. Pinturicchio scheint diesen Effekt auch in der Vertikale nutzen zu wollen.

⁵⁴³² Dies gilt für die Mach'schen Quadrate im Dekor auf der linken Kapellenwand.

⁵⁴³³ In den Farben Weiß – Rot – Blau, wobei die übereinandergestellten Mach'schen Quadrate stets weiß, die flankierenden Zwickel hingegen alternierend in Rot und in Grün gehalten sind, übernimmt Lippi dieses geometrische Rastersystem in das Dekor der Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva.

⁵⁴³⁴ Verweise auf das Dekor von gemalten Architekturen beziehen sich daher immer auf das großformatige Dekor der linken Kapellenwand.

⁵⁴³⁵ Über das Dekor in der Cappella Bufalini kann aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes für diese Zone keine Aussage getroffen werden; siehe dazu u. a.: Maria Rita Silvestrelli, *Ai tempo di Sisto IV*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 64 Abb. 9.

seitlichen Partien der in drei Abschnitte unterteilten Frontseite der fingierten Sockelzone ausgedehnt. Die beiden breiteren, gleich langen seitlichen Abschnitte schmückt jeweils ein queroblanger Rhombus, der in das Feld eingepasst ist. Dessen erhabenen Kanten innerhalb einer hellen Rahmung täuschen dem Betrachter eine Marmordekoration vor. Der Rhombus sitzt auf einem rotfarbenen Grund⁵⁴³⁶ und jeden der vier ausgesparten rotfarbenen Zwickel bedeckt jeweils ein weißes Rankensystem.⁵⁴³⁷ Die Rhombenfläche innerhalb der plastisch ausgeführten Rahmung enthält eine zentral gesetzte queroblange *tabula ansata* und um die zentrale Tafel herum vier blaue dreieckförmig ausgesparte Flächen, die mit weißen vegetabilen Formen bedeckt sind.⁵⁴³⁸ In die beiden breiteren Zwickel seitlich der zentral gesetzten Tafel ist jeweils ein lyraförmiges weißes Rankensystem eingestellt, dessen Spitze jeweils in die Rhombenecke hineinzeigt. Das Dekor in den beiden kleineren Zwickeln unter- sowie oberhalb der zentralen Tafel ist nur schlecht erhalten. Das Dekor des schmaleren mittleren Feldes unterscheidet sich von den beiden überwiegend geometrisch ausgerichteten, zum Teil mit vegetabilem Dekor bedeckten seitlichen Abschnitten dadurch, dass es – ebenfalls auf grünem Grund – zwei weiße, Marmor vortäuschende, antithetisch einander zugewandte geflügelte Amoretten zeigt, die jeweils mit ihrem zum Bildgrund hin ausgerichteten Arm und eventuell auch mit ihrer Hand einen Lorbeerkranz stützen, der an einem Haken von der Mitte des oberen horizontalen Abschlusses des Feldes herabhängt. In der Hand ihres abwärts gewandten Arms, der hinter ihrem Körper herabhängt, halten sie ein Band, dessen eines Ende jeweils im oberen Bereich des Kranzes befestigt wurde und dessen anderes Ende in mehreren Bögen zunächst hinter den nach außen gewandten Armen der beiden Amoretten aufwärts und danach in mehreren kaskadenförmigen Bögen wieder abwärts verläuft. Die Dekore der drei Felder auf der frontalen Seite der vorgetäuschten Sockelzone Teile sind unterschiedlichen Provenienzen zuzuordnen. Das Motiv der beiden Amoretten stellt eine Rezeption eines Motivs *all'antica* dar und wurde entweder direkt dem Bildprogramm antiker Sarkophage entnommen oder gelangte indirekt über das Bildprogramm italienischer Grabskulptur des Quattrocento in dieses Dekor.⁵⁴³⁹ Das Motiv des Marmor imitierenden Rhombus hingegen lässt sich zwar auch bereits in antiken Dekoren nachweisen, doch dieses Motiv taucht in den Renaissancedekoren nicht neu als Folge einer direkten

⁵⁴³⁶ Auch die dem Betrachter zugewandten Zwickel der gemalten Loggienarchitekturen sind mit einem roten Grund bedeckt.

⁵⁴³⁷ Das Rankensystem ähnelt dem Rankensystem in den seitlichen Zwickeln des Gewölbedekors der Cappella Ponziani in Santa Cecilia in Trastevere, könnte also der Vorläufer dieser flächendeckenden Rankenform sein.

⁵⁴³⁸ Die Kombination von roten und blauen Segmenten innerhalb eines dekorativen Kontextes diente vielleicht Lippi als Vorbild für sein nur wenig später entstandenes Dekor in der Cappella Carafa.

⁵⁴³⁹ So z. B. halten zwei Amoretten auf dem von Antonio Pollaiuolo gefertigten Grabmal für Sixtus IV. einen Feston; siehe dazu die Abbildung bei: Stephanie Schüssler, *Das Grabmal Sixtus IV. in Rom. Zur Ikonographie der Artes Liberales*, Mainz, [Diss. Köln] 1998, S. 69 Abb. 28.

Antikenrezeption auf, sondern findet sich bereits in mittelalterlichen Fresken – z. B. in den Fresken der Arenakapelle – und wird später in andere Dekore übernommen und ununterbrochen weiter tradiert bis hin zu den Renaissance-Dekoren. In Bezug auf das angrenzende Dekor der Cappella Bufalini korrespondieren die blaugrundigen Zwickel mit den weißen vertikalen vegetabilen Systemen aufgrund des farblichen Aspektes zum einen mit dem Hintergrund des zentralen Feldes auf der frontalen Seite der fingierten Sockelzone und zum anderen mit den beiden blaugrundigen, mit weißen Kandelabergrotesken besetzten Pilasterspiegeln, welche das großformatige Bildfeld flankieren. Darüber hinaus wird diese Farbkombination auch von der Frieszone im Architrav wieder aufgenommen. Hingegen korrespondiert die rote Farbe in den vier dreieckförmigen Zwickeln, welche den zentral gesetzten Rhombus hinterfangen, zunächst mit der roten Farbe in den übereinandergesetzten Mach'schen Quadraten auf den seitlichen Pilasterspiegeln der beiden fingierten Pfeiler, welche das großformatige Bildfeld vertikal rahmen.⁵⁴⁴⁰ Die weiße Farbe der vegetabilen Systeme auf den rotfarbenen Zwickeln wird hingegen von dem rasterförmigen Streifensystem, das die einzelnen Mach'schen Quadrate voneinander trennt, wieder aufgenommen. Die Farbkombination Rot-Weiß wird zudem auch einmal innerhalb des großformatigen Bildfeldes aufgenommen und zwar in den beiden Zwickeln des vordersten Bogens der Loggia auf der linken Seite des Bildfeldes. In diesem Fall erfolgt die Korrespondenz nicht nur farblich, sondern auch formal. In einem weiteren formalen Sinn betrachtet korrespondieren auch die beiden Rhomben, welche die beiden seitlichen Abschnitte der Frontseite der fingierten Sockelzone besetzen, mit den übereinandergesetzten Mach'schen Quadraten auf den beiden seitlichen Pilasterspiegeln, da die Form der beiden Rhomben jeweils als eine deformierte Form eines Quadrates angesehen werden kann.⁵⁴⁴¹

Analog zu den gemalten Architekturen in den großfigurigen Wandfresken des 1492 bis 1494 von Pinturicchio dekorierten Appartamento Borgia sowie in den nach 1502 entstandenen Wandfresken der Libreria Piccolomini finden sich auch in den gemalten Architekturen der großfigurigen Wandfresken der Capella Bufalini mit Kandelabergrotesken gefüllte Pilasterspiegel. Auffällig ist jedoch, dass das in diesem Kontext im Dekor der Bufalini-Kapelle gezeigte Motiv-Repertoire der Kandelabergrotesken wesentlich vielfältiger bzw. weniger einheitlich gestaltet ist als das Motiv-Repertoire der Kandelabergrotesken in dem fast 20 Jahre

⁵⁴⁴⁰ Die Farbkombination Rot und Weiß in Verbindung mit einem geometrischen Rhombenmuster findet sich bereits in einem Fußbodendekor der sogenannten Piazza d'Oro in der Villa Hadriana; siehe dazu die Abbildung bei: Benedetta Adembri (ed.), *Hadrians Villa, Mailand* ²2003, S. 71 oben.

⁵⁴⁴¹ Die Heterogenität der einzelnen dekorativen Elemente der Sockelzone hat das Dekor der Cappella Bufalini mit dem Dekor der Libreria Piccolomini gemeinsam. Doch im Gegensatz zu der unterschiedlichen Provenienz der beiden dekorativen Elemente im Dekor der Cappella Bufalini stellen die beiden dekorativen Elemente in den Sockelzonen der Libreria Piccolomini, die Inschriftentafel und die Marmoreliefs vortäuschenden figural darstellenden Motive aus dem Bereich des Meeresthiasos beide eine direkte Motivrezeption all'antica dar.

später entstandenen Dekor der Libreria Piccolomini. Jedoch ist beiden Dekoren gemeinsam, dass man die Kombination von blauen Pilasterspiegeln und weißen Kandelabergrotesken als Verzierung der gemalten Architekturen vergeblich sucht und dass an die Stelle der weißen Kandelabergrotesken in den rahmenden Dekoren goldfarbene Kandelabergrotesken eines Mischtypus treten, weshalb in den Aufbau einer einzigen Kandelabergroteske sowohl Kandelabermotive als auch lyraförmige Stäbe integriert werden können.⁵⁴⁴² Eine Besonderheit in den Dekoren Pinturicchios stellt die Zwickelfüllung des vordersten Bogens der gemalten Loggia in dem großformatigen Bildfeld der linken Kapellenwand dar, da in diesem Fall weder ein formaler noch ein farblicher Unterschied zwischen dem rahmenden Dekor der fingierten Architektur und dem Dekor der gemalten Architektur gemacht wurde.

Ohne Vergleich zu den späteren Dekoren Pinturicchios sind die hellgrundigen Groteskenpaneele, die auf den Pilasterspiegeln der gemalten Arkaden im Wandfresko der rechten Wand der Cappella Bufalini zu sehen sind, in dem die Einkleidung des Heiligen Bernhard in das Mönchsgewand dargestellt wird. In jedem dieser Pilasterspiegel, die sich auf der linken Seite des Bildfeldes und damit auch links von dem zentral in die Wand gesetzten Bogenfenster befinden und deren Kämpferzone⁵⁴⁴³ dicht oberhalb des unteren horizontalen Fenstereinsatzes reichen⁵⁴⁴⁴, hängen – locker an einem Ring befestigt – militärische Attribute, aber auch ein Buch und unterschiedliche Musikinstrumente herab. Diese Art der Kombination von unterschiedlichen Motiven, die alle in ein Band geknotet sind und von diesem Band, das unterhalb der Kämpferzone befestigt ist, herabhängen, ist in den Dekoren Pinturicchios singulär, wenngleich sich strukturell vergleichbare Kombination von hängenden und übereinandergesetzten stehenden Motiven auch im Dekor der Cappella di Sant'Agostino nachweisen lassen. Im unteren Teil des Pilasterspiegels ist ein Maskengesicht mit geöffnetem Mund zu sehen, das weder mit den hängenden Attributen verbunden ist noch auf dem spitz zulaufenden Gefäß steht, das den unteren Abschluss dieses Groteskenpanels bildet und von dessen beiden Seiten jeweils eine kleine Maske herabbaumelt.⁵⁴⁴⁵ Zwischen den hängenden und den aufrecht stehenden Motiven klafft jedoch kein Hiatt. Eine ähnliche Kombination von Motiven, die durch eine

⁵⁴⁴² Siehe dazu die Abbildung bei: Maria Rita Silvestrelli, *Ai tempo di Sisto IV*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pintoricchio*, Mailand 2003, S. 65 Abb. 8.

⁵⁴⁴³ Auf der gemalten Bogenarchitektur oberhalb der Kämpferzone steht eine geflügelte Amorette, die in ihrer rechten, hoch über ihrem Kopf erhobenen Hand ein Kreuz trägt.

⁵⁴⁴⁴ Oberhalb der Kämpferzone steht eine Amorette mit einer Lanze in der rechten und einem Schild mit dem Wappen der Familie Bufalini in der linken Hand; siehe dazu die Abbildung bei: Maria Rita Silvestrelli, *Ai tempo di Sisto IV*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pintoricchio*, Mailand 2003, S. 64 Abb. 9; und: Claudia La Malfa, *La cappella Bufalini e lo stile all'antica nelle pareti dipinte di Pintoricchio a Roma*, in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), *Pintoricchio*, Perugia 2008, S. 65 Abb. 6.

⁵⁴⁴⁵ Siehe dazu auch die Abbildung eines Ausschnittes bei: Nicole Dacos, *la Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1969, Taf. XLV, Abb. 80.

Schnur miteinander verbunden sind, findet sich auch im Bogenfeld oberhalb des Fensterbogens; doch in diesem Feld werden die Motive von einer Amorette gehalten, die oberhalb des Scheitelpunktes des Fensterbogens steht. Diese Art der Befestigung sämtlicher Attributen an einer Schnur⁵⁴⁴⁶, die man in den späteren Dekorationen Pinturicchios vergeblich sucht, wird jedoch nicht nur von Filippino Lippi in der nur wenig später entstandenen Dekoration der Cappella Strozzi in Santa Maria Novella in Florenz übernommen, sondern findet sich in erweiterter Form auch in der Vatikanischen Loggiendekoration Raffaels⁵⁴⁴⁷ und wird in den folgenden Jahrhunderten bis hin zu den Rokoko-Dekoren Antoine Watteaus (1684-1721) oder Claude Audrans (1658-1734) zu einem wichtigen ornamentalen System⁵⁴⁴⁸, um Paneele zu füllen, wobei die Wahl der eingesetzten Motive in der Regel es dem Betrachter ermöglicht, die Funktion des Raumes zu erkennen.⁵⁴⁴⁹

⁵⁴⁴⁶ Aus einer antiken Schrift ist eine Beschreibung einer Dekoration aus einem der Säle in der Domus Aurea bekannt, in dem der obere Teil der Nische kanneliert war und diese Kanneluren wiesen Tropäen mit Musikinstrumenten auf; siehe dazu: Nicole Dacos, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt, Stuttgart 2008, S. 44.

⁵⁴⁴⁷ Raffael verwendet diese Dekorform, um eine Reihe zeitgenössischer Musikinstrumente, die am Hof von Leo X. gespielt wurden, darzustellen; siehe dazu die Abbildung eines Sticks von Volpato von 1774 bei: Annie Gilet (ed.), Giovanni Volpato, Les Loges de Raphael et la Galerie du Palais Farnèse, Mailand 2007, S. 176 Nr. 34.

⁵⁴⁴⁸ Und zwar nutzt man dieses ornamentale Modul in der Regel, indem man Gegenstände, die unter eine Zugehörigkeit fallen – wie Waffen, Musikinstrumente oder Objekte des Liebesspiels – übereinanderhängt, da aufgrund dieser Häufung von gleichartigen Attributen dem Betrachter die Funktion des Raumes erläutert werden kann.

⁵⁴⁴⁹ Ein schlecht erhaltener Pilasterspiegel mit einem analogen hängenden System findet sich im Fresko *Cacciata di Gioacchino dal tempio*, das zu dem Freskenzyklus der Geburt Mariens in der Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella in Florenz gehört, an dem Ghirlandaio in den Jahren zwischen 1485 bis 1490 gearbeitet hat; siehe dazu die Abbildung bei: Ronald G. Kecks, Domenico Ghirlandaio, Florenz 1998, S. 146-147, S. 150; siehe dazu auch: Eve Borsook, The Mural Painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto, Oxford 2¹⁹⁸⁰, S. 122ff. Hängende Tropäen zieren auch das Dekor im Palazzo von Urbino. Eine der frühesten Darstellungen dieses Dekorationsstypus findet sich in den Illustrationen der Hypnerotomachia Polifili.

9.3. Die Einheit von architektonischer und dekorativer Struktur: das Dekor von Filippo Lippi (1457-1504)⁵⁴⁵⁰ in der Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva (1488-1492)

Etwa zur gleichen Zeit⁵⁴⁵¹, als Ghirlandaio die Cappella Tornabuoni freskiert, geht sein florentinischer Landsmann Filippino Lippi⁵⁴⁵², der in Rom im Auftrag des Kardinals Oliviero Carafa (1430-1511)⁵⁴⁵³ in den Jahren zwischen 1488 und 1492 eine Kapelle in Santa Maria sopra Minerva ausmalt, in Bezug auf die Ausbildung der dekorativen Ornamentik sowie ihrer Verbindung mit der zugrunde liegenden architektonischen Struktur des Raumes neue Wege.⁵⁴⁵⁴

9.3.1. Die Architektur und die dekorative Struktur der Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva⁵⁴⁵⁵

Ende Oktober 1486 erwirbt Oliviero Carafa eine mit einem Kreuzgewölbe ausgestattete Kapelle, die sich im rechten Querschiff der Kirche Santa Maria sopra Minerva befindet, und lässt sie vergrößern und baulich verändern. Da der Name des Architekten, der den Umbau vornahm, nicht bekannt ist, wird es für möglich gehalten, dass Lippi bereits für den Umbau verantwortlich

⁵⁴⁵⁰ Zu Filippino Lippi siehe vor allem: Patrizia Zambrano, Jonathan Katz Nelson, Filippino Lippi, Mailand 2004.

⁵⁴⁵¹ Seit 1487 war Lippi zeitweise auch mit Ghirlandaio zusammen in Santa Maria Novella tätig, denn Lippi hat 1487 auch einen Vertrag mit Filippino di Matteo Strozzi (1428-1491) zur Freskierung der Cappella Strozzi in Santa Maria Novella abgeschlossen. Aufgrund der gleichzeitigen Arbeiten in Rom zogen sich die Arbeiten in der Cappella Strozzi bis ins Jahr 1502 hin; siehe dazu auch: Wiebke Fastenrath, *Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom* [Diss. München 1993], Hildesheim und Zürich 1995, S. 80; und: Sven Sandström, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala 1963, S. 54-60. Auffällig ist, dass Lippi im Dekor der Cappella Strozzi – im Gegensatz zu dem Dekor in der Cappella Carafa – keine Mach'schen Quadrate als Dekor der seitlichen Pilasterspiegel einsetzt. Eine Gesamtansicht dieses Kapellendekors findet sich bei: Mariele Büscher, *I contratti degli artisti fiorentini del Quattrocento*, in: Franca Falletti, Jonathan Katz Nelson, Filippino Lippi e Pietro Perugino. *La Deposizione della Santissima Annunziata e il suo restauro*. Galleria dell'Accademia 4, Livorno 2004, S. 153 Abb. 3. Des Weiteren besitzt das Dekor der Cappella Strozzi keine durchgehenden Kandelabergrotesken als Füllung der Pilasterspiegel, sondern aneinandergesetzte Paneele mit Grotteskensystemen, wobei auf jeder sichtbaren Seite eines Pfeilers die gleichen Motive eingesetzt werden.

⁵⁴⁵² Filippino Lippi arbeitete bis zum Tode seines Vaters Filippo Lippi (1406-1469) in dessen Werkstatt und trat dann in die Werkstatt von Sandro Botticelli (1445-1510) ein, doch es existiert kein Nachweis, wie lange er in dieser Werkstatt blieb.

⁵⁴⁵³ Nach Vasari hat Lippi diesen Auftrag als eine besondere Gefälligkeit für Lorenzo de' Medici übernommen, der mit Oliviero Carafa befreundet war; siehe dazu auch: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*. Band II: *Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 204.

⁵⁴⁵⁴ Zur Bedeutung Filippino Lippis auch für die Dekore Pinturicchios siehe vor allem: Nicole Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1969, S. 69f.; siehe dazu auch: Vincenzo Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Turin 1992, S. 11-14.

⁵⁴⁵⁵ Siehe dazu vor allem: Maria Vitiello, *Le Architetture dipinte di Filippino Lippi. La cappella Carafa a S. Maria Sopra Minerva a Roma*, Rom 2004; und: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*. Band II: *Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 202-229; und: Patrizia Zambrano, Jonathan Katz Nelson, Filippino Lippi, Mailand 2004, S. 513-535, insbesondere auch S. 579. Die Kapelle ist 7,74m lang, 5,55m breit und die Höhe bis zum Schlussstein des Gewölbes beträgt 12,04m.

war, wodurch sich eine plausible Erklärung für sein perfekt auf die Architektur des Raumes abgestimmtes Dekor fände.⁵⁴⁵⁶

Der Zugang zur Kapelle, den zwei marmorne Pfeiler flankieren, die einen Bogen mit einer Inschrift tragen, wird auf beiden Pfeilerseiten von einer Balustrade mit jeweils sieben Balustern aus Pavonazetto vom Mittelschiff abgetrennt.⁵⁴⁵⁷ Die Pilasterspiegel der beiden flankierenden Pfeiler sind kanneliert und werden von korinthischen Kapitellen bekrönt. Auf den Kapitellen sitzt ein dreiteiliges verkröpftes Gebälk und verbindet die Pfeilerarchitektur mit dem halbkreisförmigen Bogen. Auf dem weit vorkragenden Gesims flankieren schon fast jünglingshaft dargestellte Amoretten bzw. Putten den Eingang und leiten über zu der Inschrift im Bogen, der sich dem Besucher vor dem Betreten der Kapelle wie ein Triumphbogen präsentiert. Licht erhält die Kapelle von einem nach Osten ausgerichteten Lünettenfenster auf der linken Wandseite. Auf dieser Seite befindet sich auch das Grabmal des Kardinal Carafa, welches in der Zusammenarbeit von Lippi mit Raffaellino del Garbo entstand.⁵⁴⁵⁸ Aufgrund der Veränderung der Ostwand der Kapelle durch die Einbindung des Grabmals für den Carafa-Papst Paul IV. (1555-1559) sind die Fresken Lippis auf dieser Wand verloren gegangen. Das Altarbild an der Stirnwand der Kapelle zeigt eine Verkündigungsszene, in die Lippi die Figuren des Kardinals Oliviero Carafa und des Heiligen Thomas im rechten Raumteil, beide kniend vor Maria, eingebunden hat. Das Fresko zu beiden Seiten des Altarbildes und in der Lünette der Rückwand über dem Altarbild präsentiert Maria Himmelfahrt. Auf der rechten Seite sind der Triumph des Heiligen Thomas und die Wunder des Gekreuzigten dargestellt.⁵⁴⁵⁹

Der Fußboden, eine Kosmatenarbeit bzw. eine Arbeit im *opus alexandrinum*, setzt sich aus einem Kreismuster zusammen, und zwar aus zwei seitlichen Kreisen und einem zentralen Kreis, die seitlich von oblongen Platten mit quadratischem Rastermuster flankiert werden.

⁵⁴⁵⁶ Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 204.

⁵⁴⁵⁷ Die Anfertigung und Dekorierung der Eingangszone wird Mino da Fiesole (1430/31-1484), Andrea del Verrocchio (1435/36-1488) und Giuliano da Maiano (1432-1490) zugeschrieben; siehe dazu auch: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 204f.

⁵⁴⁵⁸ Die tonnengewölbte Decke der an die Kapelle anschließenden Grabkammer ist mit einem antikisierenden Rasterystem bemalt und zeigt in den einzelnen geometrischen Feldern Darstellungen aus der Geschichte der römischen Jungfrau Virginia; siehe dazu: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 205 Abb. 73. Dem 1566 errichteten Grabmal für Papst Paul IV. mussten Teile der Ausmalung weichen; siehe dazu: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 211 Abb. 81.

⁵⁴⁵⁹ Das Fresko wird durch eine vorgetäuschte Balustrade – analog der realen Marmorbalustrade am Eingang der Kapelle – vom Betrachter getrennt. Nach Sjöström muss Sodoma dieses Motiv gekannt haben, da er analog eine fingierte Balustrade in seinem Fresko *Die Hochzeit Alexanders* in der Farnesina einsetzt; siehe dazu: Sven Sandström, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala 1963, S. 79f.

9.3.2. Das Dekor der Cappella Carafa⁵⁴⁶⁰

Lippi integriert in seiner gemalten Dekoration der Capella Carafa in Santa Maria Sopra Minerva in Rom⁵⁴⁶¹ die rahmende architektonische Struktur der Kapelle, d. h. die Struktur des Bogens, unter welchem der Besucher hindurch muss, wenn er die Kapelle betreten will, zum einen, indem er die architektonisch ausgeführte Bogenform, eine Form, die als architektonisches Element ein zweites Mal in der Bogenform der Lünette der rückwärtigen Wand und darüber hinaus noch zweimal in den Bogenform der Lünette der rechten Seitenwand sowie in der Fensterlaibung der linken Seitenwand auftaucht, als Rahmung seiner großformatigen figural darstellenden Kompositionen mit einem fingierten kassettierten Gewölbedekor⁵⁴⁶² nutzt, und zum anderen, indem er die Bogenform als gemaltes Tonnengewölbe innerhalb der zentralen Darstellung der Verkündigung, oberhalb des Engels der Verkündigung, formal wieder aufgreift.⁵⁴⁶³ Durch diese Einbindung der großformatigen figural darstellenden Kompositionen in eine rahmende architektonische Struktur verstärkt sich für den Besucher beim Betrachten der zentralen Wand die zentralperspektivische Ansicht, welche in den figural darstellenden Kompositionen bereits angelegt ist. Doch es ist keine vollkommene Täuschung – bzw. die Illusion eines nicht vorhandenen Raumes –, welcher der Betrachter erliegt, da die Unterseiten des architektonischen Bogens sowie die Bogenunterseiten der zentralen und der beiden seitlichen Lünetten sowie das gemalte Tonnengewölbe unterschiedlich dekoriert sind und daher vom Betrachter in differenzierender Weise wahrgenommen werden können. So wird der als Bauelement ausgeführte Bogen, durch den der Zugang zu der Kapelle erfolgt, auf seiner Unterseite mit einem stuckierten, zum Teil zweizeiligen Raster system versehen, in welchem alternierend vertiefte blaugrundige Kreise und Rhomben – jeweils unterbrochen von einer Reihe mit zwei kleinen nebeneinander liegenden Quadraten – eingebunden sind, in deren Zentren wiederum kleine goldfarbene Stuckrosetten sitzen.⁵⁴⁶⁴ Den zentralen Schlussstein bildet in diesem System

⁵⁴⁶⁰ Siehe dazu die Abbildung des dekorativen Schemas der Cappella Carafa bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 212.

⁵⁴⁶¹ Zur Dekoration der Carafa-Kapelle siehe vor allem: Maria Vitiello, *Le Architetture dipinte di Filippino Lippi. La cappella Carafa a S. Maria Sopra Minerva a Roma*, Rom 2004.

⁵⁴⁶² Beide Kassettierungen, die reale ebenso wie die fingierte Kassettierung, haben als Grundform das Quadrat. Die reale Kassettierung besteht jedoch weitgehend aus geometrischen Formen, wohingegen in die Quadrate der fingierten Kassettierung jeweils eine Rosette eingestellt ist.

⁵⁴⁶³ Vitiello spricht in diesem Zusammenhang von der Illusion als einem formativ Gegebenen, [...] *che caratterizza la composizione della cappella Carafa, nella quale architettura, scultura e pittura sono perfettamente integrate, in virtù della chiarezza dell'impianto, dell'equilibrio della forma, dell'unitarietà della concezione decorativa che le lega*: Maria Vitiello, *Le Architetture dipinte di Filippino Lippi. La cappella Carafa a S. Maria Sopra Minerva a Roma*, Rom 2004, S. 11. Nach Vitiello geht es um die typische Notwendigkeit der Renaissance, ein Gleichgewicht zu suchen und dem Raum eine Ordnung zu verleihen.

⁵⁴⁶⁴ In den vier Zwickeln des Quadrates sowie in den vier Zwickeln des Kreises sitzt jeweils ebenfalls eine goldfarbene stuckierte Verzierung, die als Zwickelfüllung des Kreises – analog den Rosetten in den kleinen Quadraten – auch als Rosette ausgebildet ist.

das Kreismotiv.⁵⁴⁶⁵ Die plastisch vorgetäuschten Laibungen der Lünetten hingegen auf der Rückseite der Kapelle und auf der rechten Kapellenwand verfügen lediglich über ein einzeiliges Rastersystem mit blaugrundigen, rot konturierten Quadraten, wobei in jedes Quadrat eine goldfarbene stuckierte Rosette eingefügt ist.⁵⁴⁶⁶ Diese dekorative Differenzierung von Oberflächen, die auf den ersten Blick für den Betrachter analogen architektonischen Systemen angehören, kann dem Betrachter als Anhaltspunkt dienen, dass es sich faktisch nicht um analoge dreidimensionale architektonische Strukturen handelt. Auch die ornamentale Struktur des fiktiven Tonnengewölbes in der Darstellung der Verkündigung, ein Dekor, das in seiner Aufteilung⁵⁴⁶⁷ einem Deckenschema aus der Domus Aurea entspricht und von dem eine Zeichnung von Giuliano da Sangallo im Taccuino Senese f.13 v erhalten ist⁵⁴⁶⁸, korrespondiert mit einer architektonischen Form, und zwar mit dem Dekor des architektonischen Tonnengewölbes in der an die Carafa-Kapelle angrenzenden Grabkammer.

Formal zeichnen sich sämtliche Bogendekore, unabhängig davon, ob sie gemalt, stuckiert oder aus Stein gehauen sind, durch die Einbindung des Quadrates sowie des Kreises in das dekorative Schema aus. Diese auch in der Wahrnehmung nachvollziehbare Reduzierung der Bogen-Ornamentik auf letztlich zwei geometrische Figuren erleichtert dem Betrachtenden zum einen, die üppig stuckierten bzw. Stuck vortäuschenden komplexen Bogendekore dennoch als

⁵⁴⁶⁵ Siehe dazu die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 214 Taf. 102.

⁵⁴⁶⁶ Jeweils über dem Schlussstein der Kassettierung ist das Carafa-Wappen eingefügt.

⁵⁴⁶⁷ Ausgehend von einem Kreis in der Mitte des Gewölbes, an dessen vertikaler, horizontaler sowie an den beiden diagonalen Achsen bandförmige Streifen sitzen, wird an die vier Enden der vertikalen sowie der horizontal ansetzenden Streifen jeweils ein Kreis angefügt, an den vier diagonal ansetzenden Streifen hingegen ein Rechteck. In der folgenden Zone hingegen werden nur Rauten an die Streifen angesetzt und dadurch das Rastersystem nach außen hin vereinheitlicht; siehe dazu: Maria Vitiello, *Le Architetture dipinte di Filippino Lippi. La cappella Carafa a S. Maria Sopra Minerva a Roma*, Rom 2004, S. 16 Abb. 6. Dieses Schema zeigt das Vorbild eines Deckenschemas in der Domus Aurea, doch kann Lippi aufgrund der geringen Fläche lediglich einen Teil der inneren Dekorzone dieses Schemas zeigen. Ein analoges dekoratives Schema weist auch das Deckendekor der Carafa-Grabkammer auf; siehe dazu: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 205 Abb. 74.

⁵⁴⁶⁸ Maria Vitiello, *Le Architetture dipinte di Filippino Lippi. La cappella Carafa a S. Maria Sopra Minerva a Roma*, Rom 2004, S. 16 Abb. 6; siehe dazu auch: Rudolf Falb, *Il taccuino senese di Giuliano di Sangallo*, Siena 1902; Christian Hülsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo: Codice Vaticano Barberiniano latino 4424*, 2 Bde. [Leipzig-Turin 1910], Reprint Città del Vaticano 1984.

Das gemalte Tonnengewölbe zeigt eine antike Deckendekoration mit einem kommunizierenden Rahmensystem, in dessen Mitte das Wappen des Kardinals erscheint. Am Schildbogen halten zwei geflügelte grotteske Mischwesen mit menschlichem Oberkörper und einem Tritonenschwanz ein vorgetäushtes Tafelbild; zur Bedeutung des *quadro riportato* im Formenrepertoire der Grotteskendekorationen des späten Quattrocento siehe vor allem: Wiebke Fastenrath, *Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom* [Diss. München 1993], Hildesheim und Zürich 1995, S. 78f., insbesondere S. 79 Anm. 185. Systematisch in die Decke gesetzt werden *quadri riportati* von Pinturicchio im Dekor der Libreria Piccolomini; siehe dazu: Wiebke Fastenrath, *Quadro riportato. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei*, München 1990, S. 39.

eine einheitliche Rahmenform wahrzunehmen, und zum anderen, gleichzeitig formale Differenzierungen innerhalb dieses dekorativen Schemas zu erkennen.⁵⁴⁶⁹

Eine ähnlich komplexe Differenzierung wie das Dekor auf den Unterseiten der architektonischen und der gemalten Bögen weist auch das Dekor der Pilasterspiegel in den unterschiedlichen Realisationsebenen auf. So sind sämtliche Pilasterspiegel der beiden Pfeiler am Kapelleneingang, die jeweils mit einem korinthischen Kapitell ausgestattet sind, kanneliert und tragen somit ein einheitliches Dekor. Die Pilasterspiegel der fingierten Pfeiler⁵⁴⁷⁰ hingegen, welche den Gewölbebogen an der Rückwand der Kapelle tragen, sind auf jeder Pfeilerseite unterschiedlich dekoriert. Die zur Seite der figuralen Darstellung hin ausgerichteten Pilasterspiegel – dies gilt sowohl für das Fresko der Rückwand als auch für das Fresko der rechten Seitenwand⁵⁴⁷¹ – sind mit einem gemalten quadratischen Rasternetz versehen, dessen von der Quadratform ausgesparte Ränder alternierend in Rot und Blau bemalt sind.⁵⁴⁷² Die farbig ausgesparten Randzonen flankieren weiße Quadrate, die auf der Spitze stehen⁵⁴⁷³, die sogenannten Mach'schen Quadrate.⁵⁴⁷⁴ Da die Spitzen der einzelnen Mach'schen Quadrate direkt übereinandergesetzt sind, bildet sich aufgrund der Übereinanderstellung dieser Spitzen eine vertikale Reihe, die im Auge des Betrachters die Wahrnehmung einer durchgehenden vertikalen Achse anregt, und diese Wahrnehmung führt ihrerseits dazu, dass sich der vertikale Aspekt dieses Dekors insgesamt im Auge des Betrachters verstärkt. Die fingierten frontal ausgerichteten Pilasterspiegel, die für den Betrachter das figural darstellende Dekor der Kapellenrückwand –

⁵⁴⁶⁹ So ist das Dekor des Marmorbogens am Eingang der Kapelle in Bezug des Einsatzes von geometrischen Elementen am vielseitigsten ausgebildet.

⁵⁴⁷⁰ Diese Pfeiler sind perspektivisch wiedergegeben.

⁵⁴⁷¹ Bei den Fresken der Wand auf der rechten Seite der Kapelle geht der mit den Mach'schen Quadraten bemalte Pilasterspiegel kontinuierlich in gemalte Architekturen über; siehe dazu die Abbildung der westlichen Wand bei: Maria Vitiello, *Le Architetture dipinte di Filippino Lippi. La cappella Carafa a S. Maria Sopra Minerva a Roma*, Rom 2004, S. 42.

⁵⁴⁷² Siehe dazu u. a.: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 220 Taf. 108. Der Zustand des Dekors lässt jedoch keine eindeutige Aussage zu, ob es sich eher um einen grünlichen Blau oder einen tiefen Blauton handelt.

⁵⁴⁷³ Ein formal und zum Teil auch farblich analoges System hat bereits Pinturicchio im Dekor der zwischen 1484 und 1486 entstandenen Cappella Bufalini eingesetzt; siehe dazu: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pinturicchio*, Mailand 2003, S. 60 Abb. 3, S. 65 Abb. 8. Doch im Gegensatz zu Lippi hat Pinturicchio seine Mach'schen Quadrate nicht hellgründig ausgespart, sondern mit roter Farbe bedeckt. Ein farblich und formal analoges System findet sich jedoch später auf den seitlichen Pilasterspiegeln in der Piccolomini-Bibliothek in Siena, die ab 1502 von Pinturicchio ausgemalt wird; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pinturicchio*, Mailand 2003, S. 264 Abb. 25. Doch werden hier jeweils zwei Mach'sche Quadrate nebeneinander gesetzt, weshalb sich auch kurze horizontale Symmetrieachsen im Auge des Betrachters konstituieren und sich daher bilaterale und horizontale symmetrische Valenzen die Waage halten. Darüber hinaus wählt Pinturicchio auch ein schmales Raster mit eingestellten queroblongen Rhomben als Basis dieser Pilasterdekore; zum Vorbild Pinturicchios siehe auch: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 204.

⁵⁴⁷⁴ Bei den Mach'schen Quadraten handelt es sich um Quadrate, die auf der Spitze stehen; zur Bedeutung der Mach'schen Quadrate für die visuelle Wahrnehmung siehe vor allem: Verena Limbrunner, *Qualitative Kennzeichnung optischer Phänomene auf der Grundlage von deren Symmetrieeigenschaften ausgehend von einer Betrachtung des Quadrats als figuralem Prototyp* [Diss. Regensburg 1999], Regensburg 2000, S. 1-50.

analoges gilt auch für die Pilasterspiegel, welche das figural darstellende Feld auf der westlichen Kapellenwand begrenzen – flankieren und damit vertikal rahmen, zeigen jeweils auf blauem Grund ein weiß- und goldfarbened Grotteskensystem, dem strukturell jeweils eine Kandelaberkonstruktion zugrunde liegt.⁵⁴⁷⁵ Die Kandelabersysteme, welche in der Regel in den einzelnen Registern über antithetische, in den meisten Registern auch über eine vorhandene vertikale Mittelachse flankierende Figuren verfügen⁵⁴⁷⁶, fördern daher im Auge des Betrachters nicht nur die Ausbildung einer kontinuierlichen vertikalen Achse, sondern auch die Wahrnehmung einer bilateralsymmetrischen Valenz, da diese vertikale Mittelachse zugleich als bilaterale Symmetrieachse fungiert. Die beiden bilateralen Symmetrieachsen der flankierenden Kandelabergrottesken wirken daher im Auge des Betrachters als zwei antithetische ornamentale Systeme und sorgen bei einer längeren Betrachtung dafür, dass die zentrale vertikale Achse der großformatig figural darstellenden Komposition im Auge des Betrachters fokussiert wird, auf welcher die beiden wichtigsten Figuren der beiden großformatigen Bildkompositionen der Kapellenrückwand, die Maria der Verkündigung und die Maria der Himmelfahrt, dargestellt sind. So erleichtert die durchgehende bilaterale Symmetrieachse in den beiden flankierenden Kandelabergrottesken nicht nur die Einbindung der unterschiedlichen großformatigen Bildfelder in das Dekor insgesamt, sondern sie dient dem Betrachter auch als Anreiz bzw. als eine Anleitung für eine Fokussierung der beiden übereinandergestellten unterschiedlichen Bildfelder und ihrer theologischen Aussagen.⁵⁴⁷⁷

⁵⁴⁷⁵ Jeweils auf einer breiten Basis wird ein Kandelabersystem entwickelt, indem mehrere Gefäße, die einen metallartigen Charakter haben, übereinandergestellt sind. Nach oben hin nimmt die Statik ab, da die Gefäße schmaler werden oder mitunter auch durch rein grotteske Gruppen – wie zwei antithetische, mit dem Gesicht nach außen gerichtete Blattmasken oder zwei miteinander verbundene Satyrn – substituiert werden. Da die Gefäße in der Regel von zwei antithetischen Mischwesen o.ä. grottesken Elementen flankiert werden, setzt sich im Auge des Betrachters eine bilateralsymmetrische Struktur durch, wenngleich die kompakten Gefäße – mitunter handelt es sich dabei auch um ovale Formen – die Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz nicht unbedingt fördern. Dafür tragen die kompakten Formen dieser Gefäße, die schwer wirken, zur Statik dieses Systems im Auge des Betrachters bei und fördern dadurch auch den architektonischen Charakter der Rahmung des figural darstellenden Dekors; Ein analoges Dekor weisen auch die blaugrundigen Pilasterdekore im Dekor der rechten Kapellenwand auf; siehe dazu auch einen Ausschnitt einer Kandelabergrotteske dieses Dekors bei: Alessandra Zamperini, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona 2007, S. 105. Der Ausschnitt zeigt einen metallisch anmutenden Dreifuß, auf dem zwei antithetische, nach außen gerichtete Amoretten stehen, die jeweils in eine Trompete blasen. Zwischen den beiden Amoretten steht ein Kandelaberfuß und auf diesen ist der Fuß eines weiteren Gefäßes aufgestellt, dessen konkave Einziehung von zwei bilateralsymmetrischen Blattmasken im Profil flankiert wird. Auf diesem Gefäß steht eine Platte, auf der zwei geflügelte Mischwesen sitzt, deren Schwanzgefieder zur Basis einer balusterähnlichen Form wird und aus deren Kopffedern sich vertikale Rankensysteme entwickeln. Diese Kandelabergrotteske besitzt eine durchgehende Mittelachse und wirkt sowohl aufgrund des metallischen Charakters der Gefäße als auch der kompakten Gestaltung der unterschiedlichen Figuren sehr kompakt. Goldfarbene Verzierungen werden nur sporadisch, an den Rillen der Gefäße, an den Rankensystemen und an Details der Mischfiguren eingesetzt; siehe dazu auch ein Detail des frontalen linken Pilasterspiegels an der Rückwand bei: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 220 Taf. 108.

⁵⁴⁷⁶ Wenngleich die Gefäßmitte häufig durch eine asymmetrische figurale Darstellung verunklärt wird.

⁵⁴⁷⁷ Darüber hinaus liefert der Vorhang, den die beiden Amoretten versuchen, hinter dem Altarbild hochzuziehen, ein Indiz dafür, dass es sich um zwei getrennte Darstellungen handelt, die unterschiedlichen Sphären angehören.

Ebenfalls auf blauem Grund, jedoch nur goldfarben und wesentlich filigraner als die Kandelabergrotesken, welche die großformatige Bildfelder flankieren, sind hingegen diejenigen gestaltet, die in das figural darstellende Dekor des zentralen Altarbildes sowie in das Dekor der Lünette auf der rechten Kapellenseite⁵⁴⁷⁸ integriert sind.⁵⁴⁷⁹ Die fingierten Kapitelle über den seitlich rahmenden Pilasterspiegeln mit den Kandelabergrotesken können nur noch in einem sehr freien Sinne komposit genannt werden, denn sie greifen – abgesehen von kleinen Akanthusblättchen an den Ecken der Kapitelle – nicht auf das übliche vegetabile System zurück, wie es z. B. auch im vegetabilen Dekor der beiden korinthischen Kapitelle am Kapellenzugang zu finden sind, sondern sie zeigen dicht gedrängt unterschiedliche anthropomorphe Figuren und Objekte wie Tropaia, Bukranien und Schilde, d. h. sie sind mit Figuren aus dem Grotesken-Repertoire besetzt, wobei jedoch ein Teil der eingesetzten Motive, z. B. eine Mitra, auch aus dem christlichen Bereich stammt⁵⁴⁸⁰ und ein anderer Teil der verwendeten Motive, z. B. die Bukranien, im sakralen Kontext der Kapelle und des Altares eine christliche Konnotation erhält. Das zentrale, zweiteilige Altarbild auf der Rückwand der Kapelle, welches die Verkündigung an Maria zeigt, ist als in sich geschlossenes dekoratives System von der Darstellung von Mariae Himmelfahrt abgegrenzt, die auf den beiden Flächen seitlich des zentralen Altarbildes sowie im Bogenfeld über der Darstellung mit der Verkündigung gezeigt wird. Lediglich die beiden Amoretten oder Spiritelli⁵⁴⁸¹, die auf jeder der beiden Seiten der Attikazone einen Vorhang oder

⁵⁴⁷⁸ Hier trennt ein Fries, der sich aus einer Reihung von einzelnen liturgischen Geräten und religiösen Symbolen zusammensetzt, die Darstellung des Hauptfeldes von der Darstellung in der Lünette. In der Mitte des Frieses steht ein Medaillon, welches Christus als Schmerzensmann zeigt; siehe dazu: Maria Vitiello, *Le Architetture dipinte di Filippino Lippi. La cappella Carafa a S. Maria Sopra Minerva a Roma*, Rom 2004, S. 42.

⁵⁴⁷⁹ Die Kandelabergroteske hinter der Maria der Verkündigung ist streng mit einer durchgehenden vertikalen Mittelachse als vertikales Kandelabersystem aufgebaut. Die Supraposition unterschiedlich breiter Gefäße, von deren Griffen oder Schulterauskragungen filigrane Ketten herabhängen, wird von zwei antithetischen, nach außen ausgerichteten Ziegenböcken flankiert, über denen sich eine schmale Urne erhebt, aus der mehrere Flammen züngeln. Auch die Kandelabergroteske auf dem vordersten Pilasterspiegel im Lünettendekor der rechten Kapellenwand zeigt ein zwar schmaleres, motivisch jedoch ähnliches Dekor. Davon unterscheiden sich jedoch die Kandelabergrotesken, welche die frontalen Pilasterspiegel der etwas zurückgesetzten zentralen Bogenarchitektur bedecken. In diesen Kandelabergrotesken dominieren vegetabile Stäbe mit ausgezogenen Akanthusblättern und Blüten am Ende der Einrollungen. Doch in diesen Kandelabergrotesken bekrönen zwei antithetische, mit den Körpern zur Mitte, jedoch mit den Köpfen nach außen gewandten Ziegenböcke, deren Geweihe weit nach oben ausgezogen sind, um einen Stiel mit Blüten flankieren zu können, sämtliche Pilasterspiegel.

⁵⁴⁸⁰ Häufig werden – abgesehen von einer Mitra im Zentrum der unteren Zone – Bukranien eingesetzt, die hier sicher nicht nur an den antiken Brauch des Tieropfers, sondern auch an das christliche Opfer in der Eucharistie erinnern sollen; siehe dazu die Abbildung bei: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 217 Taf. 105.

Darüber hinaus weisen die Gefäße mit Ölzweigen, welche die Kämpferzonen in dem fingierten Pfeiler-Bogen-System der in der rückwärtigen Kapellenwand besetzen, in der Art eines Rebus auf den Eigner dieser Kapelle, Oliviero Carafa, hin; siehe dazu die Abbildung bei: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 217 Taf. 105.

⁵⁴⁸¹ Auch die beiden Amorettenpaare werden unterschiedlich dargestellt. Während auf der linken Seite die vordere Amorette den Schild hält, den die hintere Amorette trotz ihres Bandes am Bein zusätzlich noch stützt, ist auf der rechten Seite die vordere Amorette mit ihrem rechten Bein mit dem Band verbunden und hält mit beiden Händen das Wappen, wohingegen die hintere Amorette mit ihrer rechten Hand zusätzlich noch den Schild stützt, während

ein teppichähnliches Gebilde, das an beiden Seiten mit einem Band jeweils zu einer auf dem Gesims der Kämpferzone sitzenden Amorette heraufgezogen wird, in den Himmelsraum, in welchem sich Mariens Himmelfahrt vollzieht, gleich einem Baldachin hinaushalten⁵⁴⁸², stellen – indem sie selbst auf einer dritten Ebene fungieren – eine Verbindung zwischen den beiden in unterschiedlichen Ebenen präsentierten Darstellungen, der Darstellung der Verkündigung und der Darstellung Mariä Himmelfahrt, her und verklammern die durch den trennenden Baldachin voneinander abgesetzten großformatigen Bildfelder aufgrund ihrer analogen Amoretten-Figuren wiederum miteinander.⁵⁴⁸³ Darüber hinaus kommunizieren sie – ebenfalls aufgrund ihrer analogen figuralen Gestaltung – zwischen der realen Marmorrahmung des zentralen Altarbildes mit der Darstellung der Verkündigung und der fingierten architektonischen Rahmung mit der Darstellung von Mariä Himmelfahrt.⁵⁴⁸⁴ Unterhalb des Schlusssteines des rahmenden Bogens wird das Motiv der Amoretten noch einmal durch zwei eng nebeneinander sitzender Amoretten aufgenommen.⁵⁴⁸⁵

Im Unterschied zu der fingierten rahmenden Bogenarchitektur präsentiert sich die fingierte Marmorrahmung des zentralen Altarbildes dem Betrachter in der üblichen Form des Renaissancealtars als abgeschlossenes architektonisches System mit zwei flankierenden Pilastern und daher nicht mit einer oben anschließenden Bogenform⁵⁴⁸⁶, sondern mit einem antikisierenden Gebälk, welches sich aus drei Komponenten zusammensetzt, aus einem Dreifaszienarchitrav, einem Fries und einem abschließenden Gesims. Darüber wird eine – wiederum fingierte – Attikazone angegeben. Sämtliche Strukturen dieser Rahmung täuschen einen hellen Marmor vor, der mit einem goldfarbenen Dekor verziert ist. Hingegen ist der zur Bildseite hin gewandte gemalte Pilasterspiegel, der sich auf der linken Seite des zentralen Bildfeldes an die fingierte steinerne vertikale Rahmung anschließt, – analog den seitlichen Pilasterspiegeln des großen

sie in ihrer erhobenen linken Hand den Kardinalshut trägt; siehe dazu vor allem die Abbildung: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 217 Taf. 105.

⁵⁴⁸² Fastenrath meint, dass der Vorhang hinter dem Altar herabgelassen werden soll, doch wozu bedarf es dann der sechs Amoretten auf zwei unterschiedlichen Ebenen? Siehe dazu: Wiebke Fastenrath, *Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom* [Diss. München 1993], Hildesheim und Zürich 1995, S. 79.

⁵⁴⁸³ Das Dekor dieser Zone ist stark zerstört, doch noch sind zwei rote Bänder sichtbar, an denen dieses teppichähnliche Gebilde auf das Gesims des seitlichen, das zentrale Bildfeld rahmenden Pilasterspiegels gezogen wird. Dies geschieht dadurch, dass jedes der beiden Bänder jeweils um das Bein einer der beiden Amoretten geschlungen ist, die auf dem Gesims der Kämpferzone sitzen und das Wappen der Carafa tragen. Aufgrund des dadurch entstehenden Zugs spannt der Baldachin sich auf und wird nach oben gezogen; siehe dazu die Abbildung bei: Maria Vitiello, *Le Architetture dipinte di Filippino Lippi. La cappella Carafa a S. Maria Sopra Minerva a Roma*, Rom 2004, S. 40; und: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 217 Taf. 105.

⁵⁴⁸⁴ Zumal geflügelte Engel in gleicher Größe wie die Amoretten die Wolke bevölkern, auf der Maria gen Himmel fährt, und auf beiden Seiten von Maria ihre Strahlen flankieren.

⁵⁴⁸⁵ Die beiden Amoretten scheinen jeweils aus einem über ihren Kopf mit der Mündung nach unten ausgerichteten Gefäß etwas auszugießen.

⁵⁴⁸⁶ Diese Form widersetzt sich damit gleichsam den rahmenden Bogenformen.

Bildfeldes auf der Rückwand – mit einem quadratischen, alternierendem blau- und rot-gründigen Rastersystem versehen, in dessen einzelnen Rasterquadraten jeweils ein weißes Mach'sches Quadrat steht. Durch diesen derartig freskierten Pilasterspiegel wird das gemalte rahmende Dekor der Rückwand mit dem gemalten Altarbild, unabhängig von dessen vorge-täuschter marmorner Rahmung, miteinander verschränkt und damit in das Dekor der Rahmung eingebunden.

Der Pilasterspiegel geht zunächst über in eine goldfarbene Kämpferzone und anschließend in eine ebenfalls goldfarbene Bogenform. Der Bogen bekrönt gleichsam den von links herein-eilenden Engel der Verkündigung und ruht auf der Innenseite des Raumes auf einer ebenfalls goldenen Kämpferzone, unter welcher ein blaugründer Pilasterspiegel mit filigranen gold-farbenen Grottesken sichtbar wird.⁵⁴⁸⁷ Die Kombination eines blaugründer Pilasterspiegels mit einer goldfarbenen Kandelabergrotteske, die Lippi im Kontext einer Darstellung aus dem Marienleben einsetzt, findet sich bereits in einer Mariendarstellung von Cosimo Rosselli (1439-1507)⁵⁴⁸⁸ aus dem Jahr 1478 – ein farblich analoges Pilasterdekor zeigt auch das 1481 entstandene Fresko von Rosselli in der Cappella Sistina⁵⁴⁸⁹ – und wird in den 1480er Jahren im mariologischen Kontext zu einer gängigen ornamentalen Kombination, die auch Pinturicchio bereits in seinen frühen Mariendarstellungen übernommen hat⁵⁴⁹⁰, aber auch in den Wandfresken im Appartamento Borgia einsetzt.⁵⁴⁹¹

Die beiden weißen Marmorpilaster, welche die Darstellung der Verkündigung Mariens flan-kieren, sind jeweils mit einer erhabenen goldfarbenen, vertikal ausgerichteten und konsequent bilateralsymmetrisch konstruierten Kandelabergrotteske geschmückt, die auf den beiden Pilas-tersspiegeln zum Teil leichte Unterschiede in der Gestaltung aufweist. Abgesehen von drei

⁵⁴⁸⁷ Im Gegensatz zu den Kandelabergrottesken auf den Pilasterspiegeln in dem figural darstellenden Fresko der Lünette wird die Kandelabergrotteske in dem frontalen Pilasterspiegel des zentralen Altarbildes nicht von flan-kierenden Böcken bekrönt, sondern von einer Sonne, d.h. man orientiert sich auch bei den Grotteskenmotiven an der Heiligkeit des Geschehens im Bildfeld.

⁵⁴⁸⁸ Siehe dazu u. a. ein Altarbild mit einer Darstellung der Jungfrau mit dem Christuskind und Johannes dem Täufer, Andreas Bartholomäus und Zenobius im Fitzwilliam Museum, in: Arthur R. Blumenthal, Cosimo Rosselli; Painter of the Sistine Chapel, Florida 2001, S. 64f. Abb. 35.

⁵⁴⁸⁹ Rosselli wurde für den üppigen Einsatz von Gold auch vom Papst gelobt; siehe dazu auch: Jan de Jong, The Successes of Pinturicchio and the Problems of Vasari. Fortune and Reputation of an Umbrian Painter in Rome on the Threshold of the High Renaissance, Journal of the Royal Netherlands Institute in Rome, 2007, S. 182.

⁵⁴⁹⁰ So findet sich diese Kombination auf den Pilasterspiegeln des rahmenden Bogens in einer frühen Mariendarstellung aus dem Ospedale della Misericordia in Perugia; siehe dazu: Maria Silvestrelli, Pinturicchio tra Roma e Perugia (1484-1495), in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 100 Abb. 4.

⁵⁴⁹¹ Siehe dazu die Abbildung bei: Pietro Scarpellini, L'infaticabile capocantiere, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 159 Abb. 34. Insbesondere im Appartamento Borgia finden sich bei Pinturicchio analoge vegetabile Stäbe, die stets von Flammenurnen bekrönt werden. Da die Entstehungszeit jedoch in die Endphase des Lippi-Dekors fällt, ist es möglich, dass Pinturicchio in seinen blaugründer Pilasterdekoren Anregungen von Lippi übernommen hat. Die bekrönenden Flammenurnen finden sich hingegen bereits in sehr frühen Dekoren Pinturicchios.

Motiven, die Gesichter zeigen, einem Bukranion, einer Blattmaske und einem geflügelten Engelskopf⁵⁴⁹², besitzen die Kandelabergrottesken auf den beiden flankierenden Pilasterspiegeln eine durchgehende vertikale Mittelachse. Analog zu den blaugrundigen Kandelabergrottesken konstituiert sich auch auf den Marmorpilastern das unterste Element jeweils als ein kandelaberähnliches Gebilde mit einer flächig ausgezogenen Basis, jedoch nicht als ein metallischer Gegenstand, sondern als ein Gebilde aus Akanthusblättern. Auf diese vegetabile Basis folgen zunächst im zweiten Register zwei antithetische, nach außen gerichtete Masken, die ein Büschel mit Akanthusblättern⁵⁴⁹³ flankieren. In den folgenden Registern werden mehrere zarte vegetabile Stäbe übereinandergestellt, die entweder von Rankenblüten, Ähren oder Schilfblättern flankiert werden.⁵⁴⁹⁴ Etwa auf der halben Höhe des Bandes bildet ein Bukranion, das von einem lyraförmigen Rankensystem aus Akanthusblättern im Profil, einem System, das sich im darunterliegenden Register aus den Einrollungen zweier Blüten entwickelt, eingeschlossen ist, den Abschluss des unteren Bereichs der Kandelabergrotteske. Aus dem Kopf des Bukranions sowie aus den beiden umschließenden Ranken erheben sich – etwa in der Höhe des Handgelenks der rechten, von Maria zur Bekräftigung erhobenen Hand – zwei miteinander verbundene Füllhörner, zwischen denen, eingebunden in die vertikale Mittelachse, ein aufgeschlagenes Buch zu sehen ist. Die allmählich sich verbreiternde vertikale Mittelachse wird zu einem schmalen Gefäß, auf dessen ausladender Mündung eine Blattmaske sitzt. Unterhalb des Kinns dieser Blattmaske hängt in einem weiten Bogen ein Tuch herab, dessen beide Enden um die Voluten der darüberliegenden dekorativen Komponente geschlungen sind und von dort herabhängen. Diese beiden aufwärts eingerollten Voluten, an denen das Tuch befestigt ist, entwickeln sich aus der stiel förmigen vertikalen Mittelachse, die oberhalb der Blattmaske wieder sichtbar wird. Eine nach unten hängende Blüte bildet den Abschluss dieses Volutenpaares und darüber stehen aufrecht zwei Schilfblätter, über denen in weitem Bogen zwei Akanthusblätter heraushängen, deren Enden sich zu lilienförmigen Blüten ausbilden. Doch die Blütenformen sind nicht von Dauer, sondern bereits in den Staubgefäßen findet wiederum eine Um- bzw. Rückformung in filigrane Akanthusblätter statt.⁵⁴⁹⁵ Oberhalb einer weiteren, durch die Mittelachse gesteckten Blüte, setzt ein weiterer lyraförmiger Blattstab an, dessen einwärts eingerollte

⁵⁴⁹² Selbst die Gesichter sind jedoch auch weitgehend bilateralsymmetrisch aufgebaut.

⁵⁴⁹³ Das Büschel Akanthusblätter verfügt über eine bilateralsymmetrische Valenz mit einer vertikalen Symmetrieachse, die von dem aufrecht stehenden mittleren Akanthusblatt gebildet wird. Die beiden äußeren Akanthusblätter hingegen biegen sich leicht nach außen und von ihren Spitzen hängt jeweils eine Kette herab.

⁵⁴⁹⁴ Um die beiden Schilfblätter im zweiten Register wurde ein Tuch geknotet, dessen beide Enden auf horizontalem Niveau in der Luft zu flattern scheinen. In den beiden Ähren des darüberliegenden Registers pickt jeweils ein Vogel herum.

⁵⁴⁹⁵ Auf der rechten Seite entwickelt sich eine Palmette, deren einzelne Glieder gleichsam in der Luft schweben, da sie keinen festen Aufsatz haben, denn aus ihrer dreieckförmigen Basis heraus entrollt sich eine der linken Seite analoges Volutensystem, unter dessen Mitte die Blattmaske sitzt.

Voluten im unteren Bereich in frontal gezeigten Blüten enden. In die beiden, sich zunächst voneinander entfernenden Komponenten des Blattstabes ist ein geflügeltes sowie nimbiertes Engelsköpfchen eingestellt, dessen beide Flügel hinter den Blattstab gelegt sind. Die beiden Enden des Blattstabes, zwei kräftig ausgebildete Akanthusblätter, sind an der engsten Stelle der Lyraform durch einen horizontal ausgerichteten Lorbeerkranz von mäßiger Breite gezogen worden. Auch die vertikale Mittelachse, die auf dem Kontur des Nimbus wieder einsetzt, verläuft zunächst im Inneren des Kranzes, bevor sie in einem Kreuz⁵⁴⁹⁶ endet, von dessen beiden Enden an der horizontalen Haste eine vegetabile Girlande herabhängt. Durch diese Girlande wird das Kreuz gleichsam von den übrigen Elementen dieser Kandelabergrotteske getrennt. Als vermittelnde Komponenten zwischen den üblichen Motiven einer Kandelabergrotteske und dem höchsten christlichen Symbol dienen auf beiden Pilasterspiegeln jeweils der Kranz und das geflügelte und nimbierte Engelsköpfchen.

Obwohl die beiden vertikalen Kandelabergrottesken auf den Pilasterspiegeln der Marmorrahmung sich aus dem Standmotiv der Kandelaberbasis entwickeln und durch die Übereinstellung der einzelnen Motive in zumindest teilweiser rational nachvollziehbarer Weise aufeinander nach oben folgen, so ereignet sich doch in dem Register mit den beiden miteinander verbundenen Füllhörnern, zwischen denen das aufgeschlagene Buch in die Struktur der vertikalen Mittelachse integriert ist, für die Wahrnehmung ein Wechsel innerhalb der statischen Struktur; denn die nach oben folgenden Motiven werden weniger als tragend, lastend oder als organisch von unten nach oben wachsend wahrgenommen, sondern als hängend – dies gilt für das Tuch und die Maske – oder als schwebend – dies gilt für den Kranz und für das geflügelte und nimbierte Engelsköpfchen – aufgefasst. Die locker hängenden bzw. nur lose miteinander verbundenen Komponenten setzen sich von den schweren, fast die gesamte Fläche ausfüllenden Motiven der Kandelabergrottesken in Grisaille auf den blaugrundigen, das Bildfeld der Rückwand flankierenden Pilasterspiegeln ab. Diese strukturelle Komponente des Schwebens der kleifigurigen Elemente im oberen Bereich der beiden weißgrundigen Pilasterspiegel korrespondiert zum einen mit der inhaltlichen Aussage der göttlichen Botschaft des verkündigenden Engels im unteren Bildfeld sowie mit der himmlischen Verbindung von Maria, welche im Augenblick ihres Einverständnisses zu ihrer Aufgabe entsteht, da das Einverständnis zwischen Maria und Gott zu einer neuen und engen Verbindung zwischen der menschlichen und göttlichen Ebene führt. Zum anderen entspricht das Schweben der oberen Elemente der Kandelabergrotteske mit der Darstellung der Himmelfahrt Mariens im oberen Bildfeld, und

⁵⁴⁹⁶ Das oberste Motiv, ein Kreuz, ist – ebenso wie die beiden Engelsköpfchen – auf beiden Pilasterspiegeln analog. Dieses Kreuz innerhalb eines Grotteskensystems nimmt die Form des Kreuzes, welches auf dem Altartisch vor dem zentralen Bildfeld steht, formal – wenn auch in einem dekorativen Medium – wieder auf.

zwar formal – auch Maria schwebt nach oben, und zwar auf Engeln, deren Köpfe analog den beiden Engelsköpfchen in den beiden goldfarbenen Kandelabergrotesken gestaltet sind –, aber auch inhaltlich, denn das Schweben der grotesken Elemente nimmt das Schweben von Maria gleichsam in einer miniaturhaften Form vorweg. Es hat daher für den Betrachter den Anschein, als nähmen die beiden geflügelten Engelsköpfchen auf den beiden Pilasterspiegeln die englische Botschaft in das groteske Band mit auf, und zugleich weist das darüber stehende Symbol des Kreuzes, und zwar eindeutiger, als es die figural darstellende Komposition der Verkündigung tut, auf die Folge des Einverständnisses von Maria hin, auf den späteren Kreuzestod ihres noch nicht geborenen Sohnes. So erfüllen die beiden Groteskenbänder auf den flankierenden Pilasterspiegeln nicht nur eine ornamentale Funktion, sondern erweitern darüber hinaus auch ikonographisch das freskierte Programm des zentralen Bildfeldes in der Cappella Carafa. Im Gegensatz zu den Pilastergrotesken in Grisaille, in denen mit antiken Opferdarstellungen⁵⁴⁹⁷ in den Medaillons auch auf das Opfer von Christus hingewiesen wird, geschehen die inhaltlichen Anspielungen in den beiden goldfarbenen Kandelabergrotesken nicht im antiken Formenkanon, sondern mit der Einbindung christlicher Symbole in ein antikes Dekorsystem.⁵⁴⁹⁸ Dies geschieht vermutlich, weil die beiden goldfarbenen Kandelabergrotesken als Rahmung des Altarbildes eine besonders sakrale Funktion besitzen. Eine analoge Trennung zwischen Kandelabergrotesken mit genuin antikem Groteskenrepertoire und eher vegetabil gestalteten Blattstäben als direkte Rahmung von Altarbildern findet sich bereits in der 1479 von Pinturicchio dekorierten Cappella di San Girolamo, der Grabkapelle für Domenico della Rovere in Santa Maria del Popolo⁵⁴⁹⁹, ebenso wie in der etwa zehn Jahre später, ebenfalls von Pinturicchio dekorierten Cappella di Sant'Agostino für Basso della Rovere in derselben Kirche.⁵⁵⁰⁰ Es hat den Anschein, dass Lippi sich in diesen Dekorzonnen ebenso an Pinturicchio orientiert wie beim Einsatz seiner Pilastergrotesken in Grisaille auf blauem Grund, die sich – zwar in einer harten und vereinfachten Form – bereits in der von Pinturicchio in den mittleren 1480er Jahren dekorierten Cappella Bufalini in der Kirche Santa Maria in Aracoeli finden.⁵⁵⁰¹ So lässt sich die bereits erwähnte Nachahmung Pinturicchios, die sich in der Rezeption eines geometrischen Musters bei Lippi in den Dekoren der seitlichen, zum Bildfeld hin orientierten

⁵⁴⁹⁷ Man könnte fast von einer heidnischen Typologie des christlichen Heilsgeschehens sprechen.

⁵⁴⁹⁸ Lediglich Bocksköpfe – bereits in der Spätantike im christlichen Kontext eingesetzt – und Bukranien – traditionelle Opfermotive – sind in diesen Kontext mit verwendet worden. Auch die Blattmaske besitzt eine Sonderstellung, da Blattmasken im gesamten Mittelalter im ornamentalen Kirchendekor verwendet wurden; siehe dazu vor allem die Arbeit von Basford: Kathleen Basford, *The Green Man*, Cambridge 1978.

⁵⁴⁹⁹ Siehe dazu u. a.: Cristina Acidini Luchinat, *Pinturicchio*, Florenz 1999, S. 19. Analog zum Dekor in der Cappella di San Girolamo ist auch, dass es sich in beiden Fällen um eine marmorne Altarbildrahmung handelt.

⁵⁵⁰⁰ Siehe dazu u. a.: Cristina Acidini Luchinat, *Pinturicchio*, Florenz 1999, S. 21.

⁵⁵⁰¹ Siehe dazu u. a.: Cristina Acidini Luchinat, *Pinturicchio*, Florenz 1999, S. 11.

Pilasterspiegel mit Mach'schen Quadraten zeigt – und zwar handelt es sich dabei um die Nachahmung eines Musters, das von Pinturicchio ebenfalls im Dekor der Cappella Bufalini eingesetzt wurde⁵⁵⁰² – auch in den Dekoren der frontal flankierenden Pilasterspiegeln aufzeigen.

Im Gegensatz zu dem filigranen Grottesken-Dekor der beiden, das zentrale Bildfeld flankierenden Pilasterspiegel des marmornen Rahmens, ein Dekor, das trotz des analogen Materials im Kontrast zu den streng den architektonischen Gepflogenheiten folgenden Kannelierungen der Pilasterspiegel auf den beiden Pfeilern des Eingangsbogens steht, sind die Dekore der beiden marmornen Kapitelle, welche die Pilasterspiegel zum Gebälk hin abschließen, analog zu den marmornen dreidimensionalen Kapitellen des Eingangsbogens ebenfalls als korinthische Kapitelle ausgeführt. Über den Kapitellen sitzt ein Dreifaszienarchitrav, dessen einzelnen Faszien jeweils durch ein schmales Astragalband voneinander getrennt werden. Es folgt ein zur Mitte hin⁵⁵⁰³ orientierter bilateralsymmetrischer Fries, der aus neun Motiven besteht, wobei das zentrale Motiv – ein Kardinalshut über dem Wappen, flankiert von jeweils sechs breiten Klötzen⁵⁵⁰⁴ – nur einmal eingesetzt wird, die beiden seitlichen Motive – links ein Medaillon in hohem Oval mit mehreren Strahlen oder Ranken, die an den Kontur angesetzt sind und einem eingestellten Schlüssel, und rechts ein Medaillon in hohem Oval, in dessen Mitte ein aufgeschlagenes Buch eingestellt ist, – zweimal, eine Palmette, die zwischen zwei geflügelten Engelsköpfen steht, ebenfalls zweimal – und das Motiv des Engelskopfes, das jeweils eines der beiden Palmetten-Motive flankiert, viermal. Sämtliche Elemente dieses Frieses sind durch ein dünnes goldfarbenes bogenförmiges, gleichsam im Profil gezeigtes Band⁵⁵⁰⁵ miteinander verbunden, die im unteren Bereich der Motive – stringent wird diese Linie eigentlich nur aus den Voluten der beiden Palmetten entwickelt – gleichsam wie eine filigrane hängende Girlande verläuft.⁵⁵⁰⁶ Jeweils die obere äußere Spitze eines Engelsflügels wird von einer kleinen Rosette flankiert.⁵⁵⁰⁷

Über einem goldfarbenen Zahnschnitt und einem abschließenden Gesims, welches – analog dem Dreifaszienarchitrav – ebenfalls mit einem goldfarbenen Astragal verziert ist, endet die

⁵⁵⁰² Siehe dazu u. a.: Cristina Acidini Luchinat, Pinturicchio, Florenz 1999, S. 19.

⁵⁵⁰³ Die Verlängerung der vertikalen Achse des zentralen Motivs mit dem Kardinalshut führt genau auf den Kopf der Maria und ihre rechte Hand, die sie zum Zeichen ihres Einverständnisses erhoben hat.

⁵⁵⁰⁴ In der Reihenfolge [von unten nach oben]: drei – zwei – eins.

⁵⁵⁰⁵ Jeweils am unteren Ende eines Flügels verzweigt sich das Band und jede der beiden Enden der Verzweigung läuft in einer Volute mit eingestellter Blüte aus.

⁵⁵⁰⁶ Jeweils eine Kombination aus drei Motiven, aus Engel – Palmette – Engel flankiert das zentrale Motiv und wird nach außen von dem Oval abgeschlossen.

⁵⁵⁰⁷ Natürlich lässt sich diese Dekorform im zentralen Friesbereich auch so lesen, dass die beiden Rosetten die Palmette im oberen Teil flankieren, doch entzögen sich dann die beiden äußersten Rosetten diesem Dekorationschema.

marmorne Rahmung und beginnt das gemalte Attikageschoss, das mit einem großformatigeren Grotteskendekor bedeckt ist.⁵⁵⁰⁸ Auch diese ornamentale Zone besitzt – analog der darunterliegenden Frieszone – eine zentrale bilaterale Symmetrieachse, auf welche die beiden Seiten dieses friesähnlichen⁵⁵⁰⁹ Gebildes bezogen sind. Das Dekor dieser Zone setzt sich aus drei sehr unterschiedlichen Motivgruppen zusammen. Dem grottesken Repertoire zuzuordnen sind die vier Blattmasken im Profil, von denen sowohl die beiden inneren, im Zentrum, direkt nebeneinander liegenden Blattmasken, als auch die beiden äußeren antithetisch zueinander ausgerichtet sind, und zwar jeweils mit der Profilseite nach außen.⁵⁵¹⁰ Eine derartige Anordnung hat zur Folge, dass die beiden linken – analog auch die beiden rechten – Blattmasken eine gleitsymmetrische Reihung bilden, die jeweils vom Zentrum aus nach links bzw. nach rechts verläuft. Die gleitsymmetrische Valenz wird für den Betrachter dadurch besser nachvollziehbar gestaltet, dass die vier Blattmasken in ein Spiralsystem mit vier liegenden s-förmigen Spiralen eingebunden sind. So sitzen die beiden zentralen Blattmasken in dem nach links bzw. nach rechts offenen C-Bogen der zentralen linken bzw. der zentralen rechten s-förmigen Spirale. Die beiden inneren Spiralen, die in einem langgezogenen, relativ geraden Abschnitt dicht über der oberen Linie des Gesimses verlaufen, werden jeweils als zwei parallel laufende Linien angegeben, zwischen denen diagonal eingefügte, parallel zueinander liegende Mulden und Erhebungen sich alternierend abwechseln, sodass eine fast knorpelwerkähnliche Ornamentform entsteht. Erst nahe am äußeren Rand der Attikazone rollen sich die beiden inneren Spiralen wieder kreisförmig ein, und jeweils eine Blattrosette füllt die runde Fläche innerhalb der

⁵⁵⁰⁸ Die gemalten Blattmasken dieser Zone sind etwa dreieinhalb Mal so groß wie die Engelsköpfechen der marmorernen Frieszone.

⁵⁵⁰⁹ Der Terminus friesähnlich wurde deswegen gewählt, weil die dekorative Mitte dieser Zone die seitlichen Partien überragt. Die ornamentalen Elemente hingegen, welche entlang der Basis der Attikazone verlaufen, lassen sich als Friesformation beschreiben.

⁵⁵¹⁰ Jede der vier Blattmasken zeigt eine unterschiedliche Physiognomie. Der erste Künstler des Quattrocento, der Blattmasken im Profil in ein Dekor integriert, ist Donatello, der dieses Motiv innerhalb eines Kapitells in dem zwischen 1433 und 1435 entstandenen Cavalcanti-Relief einsetzt; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Hannelore Sachs, Donatello, Berlin 19881, Abb.13. Das Motiv der Blattmasken im Profil wird insbesondere von florentinischen Malern – wie z. B. auch von Filippino Lippi in Grotteskendekoren eingesetzt. Als alleinige grotteske Form erfährt die Blattmaske im Dekor der Medicigräber in der Neuen Sakristei von San Lorenzo (1520) durch Michelangelo (1475-1564) einen neuen Stellenwert, insbesondere auch durch die zahlreichen modulierenden Variationen des Motivs und die unterschiedlichen Kontexte, in denen Michelangelo dieses Motiv einsetzt; siehe dazu vor allem: Eugenio Castellani, Maschere grottesche tra manierismo e rococò, Florenz 1991, S. 8 Abb.I, S. 19 Abb.1, S. 20 Abb. 2, S. 21 Abb. 3-5. Auch von Giovanni da Udine existiert im Kupferstichkabinett von Florenz eine Zeichnung, die eine Blattmaske im Profil zeigt; siehe dazu: Eugenio Castellani, Maschere grottesche tra manierismo e rococò, Florenz 1991, S. 22 Abb. 6. Seit den 1530er Jahren finden sich Blattmasken – sowohl in Profildarstellung als auch in frontaler Darstellung – zahlreich in den Dekoren, insbesondere in den Grotteskendekoren von Bartolomeo Ammanati (1511-1592) und Bernardo Buontalenti (1531-1608). Buontalenti erweitert die Masken zu knorpelwerkähnlichen Kartuschen, die bis zum Ende des Rokoko eine wichtige Rolle sowohl als Fassadendekor als auch als rahmendes Dekor für die Präsentation von Buchtiteln spielen.

Einrollung, wohingegen eine Halbpalmette den Zwickel unterhalb des ansteigenden Spiralschwungs besetzt.⁵⁵¹¹

Simultan zur Ausrollung der beiden inneren Spiralen erfolgt die Einrollung der beiden äußeren Spiralen, die wesentlich kürzer und steiler als die beiden inneren Spiralen angelegt sind. Nach ihrer Einrollung, die nicht unabhängig von der Ausrollung der beiden inneren Spiralen wahrgenommen werden kann, verlaufen die beiden äußeren Spiralen, deren beide Linien zunächst sehr dicht nebeneinander geführt werden, steil diagonal nach oben, wobei der Steg zwischen den beiden Linien sich rasch verbreitert, bevor die beiden äußeren Spiralen abrupt in ein kleines Hörnchen auslaufen. Jeweils in die Fläche unterhalb der Spirale wird die äußere Blattmaske mit nach außen gerichtetem Profil eingesetzt. Aufgrund der unterschiedlich langen und unterschiedlich breiten Spiralen sowie aufgrund der unterschiedlichen Füllungen entsteht für den Betrachter auf den ersten Blick der Eindruck eines dynamischen Ornamentsystems, eine momentane Wahrnehmung, die jedoch durch die vertikale Symmetrisierung der beiden Frieshälften sofort wieder zerstört wird.

Abgesehen von der antithetischen Stellung der beiden zentralen Blattmasken wird die Mitte dieser Dekorzone durch einen geflochtenen Korb in Gefäßform betont, der über den Spiraleinrollungen steht, welche die Köpfe der beiden zentralen Blattmasken bedecken.⁵⁵¹² Aus dem Korb, der trotz des Flechtmusters eine metallartige Härte zeigt, ragen mehrere Granatäpfel⁵⁵¹³ – flankiert von Pinienzapfen und Kornähren⁵⁵¹⁴ – heraus, sodass sich die bilaterale Symmetrieachse, welche sich durch die beiden antithetischen Blattmasken konstituiert, auch in der darüberliegenden Zone ausbilden kann.⁵⁵¹⁵ Hinter der zweiten Reihe der Granatäpfel wachsen auf beiden Seiten des Gefäßes vegetabile Ranken heraus, die sich zunächst horizontal und dann leicht diagonal abwärts laufend verzweigen, um schließlich in kleinen Voluten auszulaufen.

⁵⁵¹¹ Der erste Künstler der Frührenaissance, der derartig agierende Amoretten gleichsam als Rahmenhandlung in sein großformatiges Dekor integriert, ist Donatello, der in dem 1435 entstandenen Cavalcanti-Relief Amoretten im Giebel agieren lässt; siehe dazu die Abbildung, aber auch den zugehörigen Text, bei: Charles Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill and London 2001. Die Amoretten von Lippi stehen in einem analogen Kontext, können jedoch freier agieren als die skulptierten Amoretten von Donatello.

⁵⁵¹² Von der Mitte des Gefäßbodens hängt eine kleine Blattmaske zwischen den Rückseiten der beiden wesentlich größeren antithetischen Blattmasken herab; siehe dazu ein Detail in der Abbildung bei: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 221 Taf. 109.

⁵⁵¹³ Die drei Granatäpfel in der vorderen Reihe sind geschlossen, die vier Granatäpfel in der hinteren Reihe hingegen teilweise geöffnet.

⁵⁵¹⁴ Darüber hinaus sind auch Eicheln u. a. Feldfrüchte dargestellt.

⁵⁵¹⁵ Alle drei dargestellten Früchte bzw. Feldfrüchte, die Granatäpfel ebenso wie die Kornähren und die Pinienzapfen, haben ikonographisch eine Konnotation zum Jenseits und zur Unsterblichkeit, da die zahlreichen Samen dieser Früchte in der Erde zu neuen Früchten auswachsen können.

Jeweils in die äußere der beiden Voluten sind parallel nach unten fallende Girlanden eingehängt, die vor den Blattmasken herabhängen.⁵⁵¹⁶ Ebenfalls an den beiden äußeren Voluten befestigt sind zwei weitere Girlanden, die jeweils in einem tiefen Bogen oberhalb der beiden inneren Spiralen laufen, bevor ihre beiden Enden jeweils an den Knauf einer geriefelten Urne verknötet sind, aus der dicke Flammen züngeln. Die Urne steht auf dem Knauf einer in der unteren Zone des Gefäßkörpers geriefelten und im Schulterbereich mit einem Pflanzenornament verzierten Pyxis, deren Fuß wiederum auf dem Kern einer Blüte steht, die jeweils aus dem Zwickel⁵⁵¹⁷ zwischen der inneren und der äußeren Spirale wächst.

Das Band, mit welchem jede der beiden Girlanden an die Urne gebunden ist, flattert in mehreren kleinen Bögen schwungvoll zu beiden Seiten des oberen Gefäßrandes und unterstreicht durch diese Bewegung das Züngeln der Flammen. Aus der Gefäßöffnung selbst züngeln Flammen heraus.

In einer Linie mit der vertikalen Mittelachse der Attikazone, die sich mit dem Kopf der Maria in der darunter liegenden Darstellung der Verkündigung sowie mit dem Kopf der Maria in der darüber liegenden Darstellung von Mariä Himmelfahrt verbinden lässt, liegt auch der zentrale Schlussstein des Gewölbebogens der Rückwand. Darüber, am Rand des Bogen sitzen zwei Amoretten, die auf das Carafa-Wappen zeigen. Durch diese beiden kleinformatigen Figuren wird das Motiv der Amoretten – sowohl das Motiv der beiden dreidimensional ausgearbeiteten Amoretten, die den Bogen am Eingang der Kapelle flankieren, als auch das Motiv von den vier Amorettenpaaren, welche die Attikazone flankieren und die beiden an der fingierten Kapitelle auf der fingierten Kämpferzone der Rückwand besetzen, – wieder aufgenommen und zu einem engen bilateralsymmetrischen Abschluss mit antithetischen Figuren gebracht, d. h. das Kompositionsmotiv der Amoretten, das plastisch über den Eingangsbogen beginnt, sich in der fingierten Attikazone über einer marmornen Rahmung fortsetzt und sich bis hin zu den beiden Kapitellzonen der fingierten Bogenrahmung ausdehnt, wird in der fingierten Bogenlaibung wieder in einem dekoratives Zentrum, im Schlussstein, zusammengezogen. Dies zeigt, wie stringent aufeinander bezogen Lippi in den unterschiedlichen Dekorzonen und -ebenen arbeitet.

⁵⁵¹⁶ Jeweils eine etwas schmalere Girlande hängt auch senkrecht von der Spiraleinrollung herab, in welche die zentrale Blattmaske eingestellt ist, weshalb diese Girlande dicht vor der Nase der Blattmaske zu baumeln scheint. Aus dem unteren, blattförmigen Ende der beiden zentralen Blattmasken wächst eine vegetabile Ranke, die diagonal ansteigt, sich zu einem Akanthusblatt erweitert, dann wieder linear wird, um schließlich in einer pfeilförmigen Palmette auszulaufen.

⁵⁵¹⁷ Dieser Zwickel bildet sich zwischen der äußeren Einrollung der inneren – bzw. der inneren Einrollung der äußeren – Spirale und dem diagonal aufwärts steigenden Abschnitt der äußeren Spirale.

Wie eng die einzelnen Dekorzonen miteinander verknüpft werden, lässt sich am eindrucksvollsten am Dekor der rahmenden Streifen der vier Gewölbekompartimente⁵⁵¹⁸ zeigen, deren Muster analog dem Musterband in der obersten Zone des rahmenden Bogendekors der vier gewölbetragenden Bögen der Kapelle ist. Sämtliche Bänder zeigen nicht nur ein analoges Flechtbandmuster, sondern die drei Bänder, die jeweils in einem Gewölbezwickel zusammen aufsteigen, sind miteinander verflochten und lösen sich erst beim weiteren Aufstieg voneinander, bevor sie sich im Zentrum des Deckendekors – diesmal in Form eines Kreises – wieder miteinander verflechten. Lippi verändert die Struktur des Flechtbandes zum einen, indem er in die flechtbandähnlichen Strukturen dieser Streifen in regelmäßigem Wechsel zwei finite bilateralsymmetrische Motive, eine Palmette und ein aufgeschlagenes Buch⁵⁵¹⁹, integriert und zum anderen, indem er in die beiden kettenartig ineinander verwobenen ovalen Elemente einen Kreis einflieht, der an einem Ende eine Erhebung zeigt und daher als Ring gedeutet werden kann, sodass alle drei Abweichungen – unabhängig von den strukturellen Konsequenzen dieser Änderungen – auch ikonographisch Bedeutung erlangen.⁵⁵²⁰ Strukturell führen die Einbindung von zwei alternierenden finiten bilateralsymmetrischen Motiven und das regelmäßige Einflechten eines gerichteten bilateralsymmetrischen Motivs in die ovalen Kettenglieder zu einer Stärkung der bilateralsymmetrischen Valenz dieses Musterbandes auf Kosten seiner ursprünglich dominanten gleitsymmetrischen Valenz. Dies wird noch durch die unterschiedliche Farbgebung des ovalen Elementes, aus dem sich das Flechtband konstituiert, und den eingebundenen Kreis verstärkt. Der goldfarbene runde Kreis wird jeweils in eine silberfarbene Öse, welche die Form eines gelängten Ovals besitzt, eingebunden, sodass sich die beiden Farbtöne regelmäßig abwechseln, wobei die silberne Farbe, mit denen auch die eingestellten Motive bedeckt sind, aufgrund der Größe des bedeckten Areals das Übergewicht über die goldene Farbe bekommt, die ihrerseits jedoch sowohl materiell durch das Schimmern dieser Farbe als auch ikonographisch durch deren symbolische Bedeutung dennoch das Überwicht im Auge des Betrachters behält.

⁵⁵¹⁸ Analoge flechtbandähnliche Streifen zeigen auch die Archivolten der vier Lünetten; siehe dazu die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 214f. Taf. 102-103.

⁵⁵¹⁹ Ikonographisch gibt sich dieser Teil des Dekors – vielleicht bewusst – ambivalent, denn die Bücher können sowohl als die Bücher der vier Sibyllen, die in dem vier Gewölbesegmenten dargestellt werden, aber auch als die vier Evangelien interpretiert werden.

⁵⁵²⁰ Ikonographisch ist der Kreis als geschlossene runde Form quasi ein Piktogramm für immerwährende Dauer, d.h. ein Zeichen für die Ewigkeit und daher eine angemessene Dekorform für die Grabkapelle des Carafa-Kardinals. Doch die Anwesenheit des Rings im Dekor wird auch als Hommage an Lorenzo de' Medici interpretiert: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 207.

Es ist jedoch nicht nur die bilateralsymmetrische Ausrichtung des kreisförmigen Rings aufgrund der Ringfüllung, sondern auch die geschlossene Form des Kreises, welche die traditionelle Wahrnehmung eines Flechtmusters verhindert, denn wegen der geschlossenen Form müssen die silberfarbenen, zu ovalen Ösen ausgebildeten Bänder alternierend vor und hinter dem goldfarbenen Ring kreuzen, wobei die Kreuzungspunkte jeweils in das Zentrum des Rings gelegt werden und als kleine kreisförmige Blumen⁵⁵²¹ in der Aufsicht gekennzeichnet sind. Im Gegensatz zu der Innenfläche des Kreises, in dem sich stets die Kreuzungspunkte der beiden silberfarbenen Bänder befinden, wird in die Ösen des silberfarbigen Flechtbandes zweimal hintereinander eine Palmette, deren Spitze zum Gewölbezentrum hin ausgerichtet ist, eingestellt. Dann folgt ein aufgeschlagenes Buch und dann wiederum zweimal hintereinander eine Palmette. Dies hat zur Folge, dass sich innerhalb der Flächen, die von den silberfarbenen Ösen umschlossen werden, bilateralsymmetrische Valenzen ausbilden, die den diagonal gleitsymmetrischen Aspekt, den die ornamentale Struktur des Flechtbandes normalerweise zeigt, im Auge des Betrachters reduzieren bzw. vollständig unterdrücken. Andererseits erstickt das Vor- und Rückkreuzen des Flechtbandes die rotationssymmetrische Valenz des finiten Kreismotivs, da die gekreuzten Bänder ihn gleichsam auf der Stelle fixieren.

Hingegen wird das Vor- und Rückkreuzen, welches der Betrachter als einen asymmetrischen Aspekt des Flechtbandmusters wahrnimmt, seinerseits neutralisiert, da der Schnittpunkt der Kreuzungen in einer Kreisfläche liegt, die sich symmetrisch unterteilen lässt. Aufgrund dieser komplexen Änderungen symmetrischer Eigenschaften werden sowohl die ursprüngliche gleitsymmetrische Struktur des Flechtbandes als auch die primäre rotationssymmetrische Valenz des Kreises herabgesetzt bzw. negiert und einer Symmetrieachse unterworfen, die – je nachdem, ob man den einzelnen ornamentalen Elementen des Streifens von unten nach oben oder von links nach rechts bzw. von rechts nach links folgt – sich dem Betrachter als bilaterale oder als horizontale Symmetrieachse präsentiert. Darüber hinaus leitet die Ausrichtung der Palmetten die Blickrichtung des Betrachters zum Zentrum der Decke hin.

Auch das regelmäßig sich wiederholende Motiv des Kreises in den vier zur Gewölbemitte hin führenden Bändern, in denen der goldfarbene Kreis sich stets von den silberfarbenen gehaltenen länglichen Ösen des Flechtbandes gut sichtbar absetzt, verbindet die diagonal laufenden Bänder formal mit der Kreisform in der Gewölbemitte, denn jeweils bildet ein goldfarbener Kreis das letzte Motiv, bevor jedes der vier Flechtbänder in das äußere Rund des Gewölbezentrums einmündet.⁵⁵²² An jeder der vier Einmündungspositionen in das zentrale Dekor ist ein kleines

⁵⁵²¹ Ein weiteres, wie der Kreis finites drehsymmetrisches Motiv, das ebenfalls der diagonal gleitsymmetrischen Valenz des Flechtbandes entgegensteht.

⁵⁵²² Das Kreismotiv antizipiert damit quasi die Kreisform des zentralen Dekors.

aufgeschlagenes Buch in den – ebenfalls wie die vier diagonalen Streifen – blaugrundigen, die beiden innersten Strukturen umgebenden Reif eingestellt, das von den heranführenden silberfarbenen Bändern in ein gedehntes Flechtbandmuster eingebunden wird. Im Gegensatz zu den aufgeschlagenen Büchern, welche die Positionen der vier diagonalen Achsen des Decke besetzen, werden die vier orthogonalen Achsen durch das Motiv des goldfarbenen Kreises gekennzeichnet, der ebenfalls viermal in das Dekor der äußersten Scheibe des zentralen Dekors eingebunden ist.⁵⁵²³

Die großformatigen Darstellungen in den vier Kompartimenten zwischen den Streifen mit den gold- und silberfarbenen Flechtbändern zeigen jeweils vor dunkelblauem⁵⁵²⁴ Grund eine von Engeln flankierte Sibylle⁵⁵²⁵, die in der einen Hand ein Spruchband und in der anderen Hand eines ihrer sibyllinischen Bücher hält.⁵⁵²⁶ Jede der vier Sibyllen wird von zwei Engeln in unterschiedlich farbigen Gewändern flankiert, doch nur zwei der vier Sibyllen, die delphische und die cumäische,⁵⁵²⁷ sitzen auf einer Wolke, auf der – analog der Wolke, auf der Maria in den Himmel aufsteigt, – weitgehend in Grisaille gemalte Amoretten zu sehen sind.

Doch die vier flechtbandähnlichen Streifen, die von zwei silberfarbenen Streifen und einem Astragal flankiert werden, trennen nicht nur die großformatigen Darstellungen voneinander, sondern betonen auch die vier Gewölbegrate, d. h. sie heben die architektonische Struktur dieses Gewölbes hervor. Analog den vier Gewölbegraten verlaufen sie jeweils diagonal auf die Gewölbemitte zu, die im Zentrum des Deckendekors, innerhalb der mit Flechtband umschlungenen äußeren Scheibe, das Carafa-Wappen, trägt. Das rotweiße Wappen liegt auf blauem Grund und wird von drei unterschiedlichen dekorativen Strukturen in Scheibenform umschlossen. Zunächst rahmt ein Kranz aus roten und goldenen ineinander verschlungenen Bändern das Wappen. Dann folgt nach außen ein Eierstab in den Farben Gold und Silber. Wiederum wie im Zentrum vor blauem Grund umschließt das bereits analysierte Flechtband, dessen einzelne Glieder sich aus den Bändern der vier diagonal aufeinander zulaufenden flechtbandähnlichen Strukturen konstituieren, das zentrale Dekor.

⁵⁵²³ D.h. jeder Kreis steht über dem Kopf einer Sibylle.

⁵⁵²⁴ Das Blau ist wesentlich dunkler als das Blau der darunterliegenden Himmelfahrt Mariens.

⁵⁵²⁵ Jede der vier Sibyllen trägt ein Kleid, dessen Farbe sich von Kleidern der drei anderen Sibyllen unterscheidet. Die eingesetzten Farben sind: Weiß – Goldgelb – Orange – Grün; siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 24f. Abb. 102-103.

⁵⁵²⁶ In den Texten der Spruchbänder wird die Geburt Christi prophezeit; siehe dazu die Abbildung der vier Gewölbekompartimente bei: Maria Vitiello, *Le Architetture dipinte di Filippino Lippi. La cappella Carafa a S. Maria Sopra Minerva a Roma*, Rom 2004, S. 45 oben.

⁵⁵²⁷ Die cumäische Sibylle ist über Christi Himmelfahrt angebracht. Die delphische Sibylle sitzt über dem Wappen der Carafa oberhalb der gefensternten Ostwand.

Betrachtet man die rahmenden bzw. flankierenden Dekorflächen insgesamt, so fällt auf, dass es – abgesehen von antikisierenden architektonischen Ornamenten wie dem Astragal oder dem Eierstab – keine rein ornamentalen Dekorzonen gibt, sondern dass sich in sämtlichen Dekorzonen auch kleinfigurige figural darstellende Motive finden, die zwar aufgrund der hohen Anzahl von Wiederholungen des gleichen Motivs als überwiegend dekorativ eingestuft werden können, als einzelnes Motiv hingegen stets auch eine Bedeutung haben und die aufgrund dieser Bedeutung auch in einer ikonographischen Beziehung zu den großformatigen Darstellungen stehen. Folgt man der These von Grabar⁵⁵²⁸, dass ein Motiv um so ornamentaler einzustufen ist, je öfter es innerhalb eines Dekores Verwendung findet, und untersucht man dieses Phänomen im Dekor der Cappella Carafa, so fällt auf, dass die goldfarbenen Grotteskensysteme auf den beiden weißgrundigen Marmorpilastern, welche das zentrale Bildfeld rahmen, wesentlich mehr unterschiedliche Motive zeigen als z. B. die flechtbandähnlichen Strukturen im Bereich des Gewölbes, aber auch noch mehr – wenngleich die Diskrepanz in Bezug auf die Anzahl der mehrmaligen Verwendung in diesem Fall nicht so groß ist – als die Kandelabergrottesken auf den blaugrundigen rahmenden Pilasterdekoren. Dies hat zur Folge, dass die ikonographische Ebene bzw. die inhaltliche Bedeutung derjenigen Motive, die in ornamentale Kontexte integriert sind, innerhalb des Dekors der Rückwand von innen nach außen abnimmt. Darüber hinaus lässt sich auch von unten nach oben ein Nachlassen der ikonographischen Stringenz der kleinfigurigen Motive nachweisen, doch geschieht dies erst oberhalb der Kapitellzone und damit oberhalb des zentralen Altarbildes. Die Bedeutung des zentralen Altarbildes wird also durch Lippi gleichsam durch zusätzliche Bedeutungsträger in den vertikalen und horizontalen Rahmungen noch gesteigert. Doch nicht nur in Bezug auf das zentrale Altarbild, sondern auch in Bezug auf das Dekor insgesamt führt die Eigenschaft von zahlreichen dekorativ eingesetzten Motiven, auch Bedeutungsträger zu sein, dazu, dass sich das gesamte Dekor dem Betrachter ikonographisch als ein in sich geschlossenes, stringentes System präsentiert.⁵⁵²⁹

⁵⁵²⁸ Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992, S. 9ff.

⁵⁵²⁹ Auch in dem horizontalen Fries im Dekor der rechten Wand werden einzelne bedeutungstragende Motive – analog den ägyptischen Hieroglyphen – aneinandergereiht. Diese Art des parataktischen Aneinandersetzens von Motiven, die eine inhaltliche Bedeutung besitzen, erinnert u. a. an den horizontal laufenden antikrömischen Fries mit Opferwerkzeugen in San Lorenzo fuori le mura; siehe dazu die Abbildung bei: Rudolf Wittkower, *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 2003, S. 228 Abb. 165. Wie schnell sich aus derartigen Friesen tiefsinnige, an den ägyptischen Hieroglyphen orientierte Reihen entwickeln können, lässt sich an einer Darstellung der 1499 herausgegebenen *Hypnerotomachia Poliphili* ablesen; siehe dazu u. a.: Rudolf Wittkower, *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 2003, S. 229 Abb. 167. Zu der Bedeutung ägyptischer Hieroglyphen in der Renaissance siehe vor allem: Ulrich Gaier, *Vielversprechende Hieroglyphen. Hermeneutiken der Entschlüsselungsversuche von Renaissance bis Rosette*, in: Wilfried Seipel (ed.), *Ägyptomaie. Europäische Ägyptenimagination von der Antike bis heute*, Wien 2000, S. 63ff. Die beiden horizontalen Friese über dem Altarbild bzw. im Dekor der rechten Seitenwand von Lippi sind zwischen diesen beiden genannten Beispielen einzuordnen.

Vergleicht man das Dekor des fast gleichzeitig entstandenen Freskos der Darstellung der Geburt Marias in der Cappella Tornabuoni mit dem Dekor der Rückwand in der Cappella Carafa, so fällt auf, wie streng voneinander getrennt und ohne formale und weitgehend auch ohne farbliche Beziehung zueinander die einzelnen dekorativen Zonen von Ghirlandaio eingesetzt werden. Lippi hingegen vernetzt sowohl farblich als auch formal die flankierenden Wanddekore miteinander und setzt eine analoge Farbigkeit auch für die Dekore der Bogenlaibungen ein, die jedoch formal von dem flankierenden Wanddekor abgegrenzt werden. Darüber hinaus sperrt Lippi seine Amoretten nicht in Friese ein, sondern verteilt sie – jeweils zu Zweiergruppen zusammengestellt – auf unterschiedliche reale und fiktive Bereiche des Wand- und Deckendekors. Die formale Analogie der Figuren sowie ihr gemeinsamer Versuch, einen Vorhang hinter der fiktiven Attikazone aufzuspannen, erleichtert dem Betrachter, trotz der dekorativen Vielfalt in den Details der einzelnen Dekorzonen, die unterschiedlichen dekorativen und inhaltlichen Ebenen wieder zu einer Einheit zusammenzufassen.

Auch in Bezug auf den differenzierenden und doch gleichzeitig aufeinander bezogenen Einsatz von unterschiedlichen Kandelaberstäben unterscheidet sich Lippis Dekor in der Cappella Carafa von Ghirlandaios Dekor in der Cappella Tornabuoni, ja selbst von seinem eigenen Dekor in der Cappella Strozzi in Santa Maria Novella, welches zum Teil vermutlich parallel zum Dekor in der Cappella Carafa entstand.⁵⁵³⁰ Mag das florentinische Dekor auch wegen seiner großformatigen Darstellungen als das komplexere erscheinen⁵⁵³¹, in Bezug auf die Verwendung der unterschiedlichen ornamentalen Module wirkt es grob und wenig modern. Darüber hinaus verwendet Lippi im Dekor der Bögen und der Gewölbegrate sowie für das Dekor des vorgetäuschten Architravs auf der rechten Wand monochrome Friese, die dazu führen, dass diese Zonen vom Betrachter als stumpfe, in sich geschlossene Systeme wahrgenommen werden, ohne dass er versucht, die verwendeten Motive in Bezug auf eine inhaltliche Aussage zu befragen. Dem farblich – und zum großen Teil auch formal – einheitlichen monochromen Dekor im horizontalen Bereich durch den die Wand nach oben hin abschließenden Fries sowie im Bereich des Bogendekors und im Bereich des Dekors der Fensterlaibung an der Rückwand⁵⁵³² steht ein kleinteiliges, zergliederndes vertikales Dekor in den Pilasterspiegeln⁵⁵³³ gegenüber, denn in den blaugrundigen Pilasterspiegeln setzt Lippi vier Paneele mit weißen vertikalen

⁵⁵³⁰ Siehe dazu vor allem: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 231ff.

⁵⁵³¹ Siehe dazu u. a.: Wiebke Fastenrath, *Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom* [Diss. München 1993], Hildesheim und Zürich 1995, S. 80ff.

⁵⁵³² Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 233 Abb. 83.

⁵⁵³³ Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 244f. Taf. 121-122.

Kandelabergrotesken übereinander. Die voneinander durch breite horizontale Streifen in Weiß abgegrenzten Dekorbereiche führen dazu, dass sich im Auge des Betrachters keine durchgehende vertikale Kandelabergroteske konstituiert, sondern die einzelnen Zonen werden gleichsam ohne ihren vorgetäuschten oder realen architektonischen Kontext wahrgenommen. Daher erinnert dieser Dekor – trotz des Einsatzes von Kandelabergrotesken sowie von einzelnen grotesken Formen – eher an die zergliedernden Wanddekore der ersten Hälfte des Quattrocento als an ein Groteskendekor, das an der Schwelle zum Cinquecento entstanden ist.⁵⁵³⁴

Im Gegensatz zu dem Dekor in der Cappella Strozzi, das in Bezug auf die Struktur des ornamentalen Dekors noch stark in die toskanische Tradition des gegliederten Wanddekors eingebunden ist, scheint sich Lippi in seinem römischen Dekor in der Cappella Carafa vorwiegend an zeitgenössischen römischen Dekorsystemen orientiert zu haben. So findet sich ein Vorbild für die Differenzierung der unterschiedlichen dekorativen Zonen aufgrund unterschiedlicher Materialien, die im Dekor der Rückwand aufgrund der marmornen Rahmung des Altarbildes gegeben ist, bereits in dem wahrscheinlich⁵⁵³⁵ schon 1479 von Pinturicchio ausgeführten Dekor in der Cappella di San Girolamo in Santa Maria del Popolo.⁵⁵³⁶ Auch in diesem Dekor präsentiert sich eine goldfarbene dekorierte marmorne Rahmung des Altarbildes zwischen flankierenden Pilasterspiegeln mit Kandelabergrotesken, die im Dekor Pinturicchios allerdings polychrom gestaltet sind und auf goldfarbenen Pilasterspiegeln liegen. Im Unterschied zu Pinturicchio beschränkt Lippi sich im Dekor seiner marmornen Rahmung jedoch nicht auf den Einsatz rein vegetabiler Motive, sondern er verwendet darüber hinaus auch groteske Motive, wenn auch nur formal dezente Motive und in begrenzter Anzahl.

Vorbilder für die Dekore der äußeren flankierenden Pilasterspiegel und der seitlichen Pilasterspiegel lassen sich in einem anderen frühen römischen Kapellendekor von Pinturicchio, im Dekor der Cappella Bufalini finden.⁵⁵³⁷ In diesem Kapellendekor verwendet Pinturicchio blaugrundige Pilasterspiegel mit weißen Kandelabergrotesken auf den frontalen und übereinandergesetzte Mach'sche Quadrate als Dekor für die seitlich an die großformatigen Bildfelder

⁵⁵³⁴ Siehe dazu u. a. die Abbildung mit der Aufteilung des Bogendekors in mehrere voneinander getrennte Paneele im Pellegrinaio des Hospitals Santa Maria della Scala in Siena, die ca. 1440 bis 1444 entstanden ist, bei: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470, München 1996, S. 191ff. Taf. 109, 112-113.

⁵⁵³⁵ Siehe dazu auch den Abschnitt über die Cappella di San Girolamo in der vorliegenden Untersuchung.

⁵⁵³⁶ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Cristina Acidini Luchinat, *Pintoricchio*, Florenz 1999, S. 19.

⁵⁵³⁷ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Cristina Acidini Luchinat, *Pintoricchio*, Florenz 1999, S. 11.

angrenzenden Pilasterspiegel.⁵⁵³⁸ Trotz der übernommenen Zweifarbigkeit⁵⁵³⁹ dieses dekorativen Schemas verändert Lippi das geometrische Dekor in einem wichtigen Merkmal, indem er die Mach'schen Quadrate weißgrundig gestaltet und stattdessen die beiden Farbtöne lediglich in jedem Register alternierend in den vier Dreiecken einsetzt, welche jeweils ein Mach'sches Quadrat flankieren. Damit übernimmt er das Motiv der flankierenden farbigen Dreiecke von Pinturicchio und behält auch dessen Dreifarbigkeit im Dekor dieser Pilasterspiegel bei, doch aufgrund der weißen übereinandergestellten Mach'schen Quadrate wirken seine Pilasterspiegel zum einen heller und passen sich zum anderen besser an die helle marmorfarbene Kapellenarchitektur an. Darüber hinaus korrespondieren die Mach'schen Quadrate mit ihren jeweils vier flankierenden Dreiecken formal – abgesehen von dem Fehlen einer eingestellten Rosette –, wenn auch in einer anderen Gattung der bildenden Kunst, mit den Motiven der beiden quadratischen Register, welche in reliefierter Form das zentrale, auf Höhe des Schlusssteines liegende Quadrat mit eingestelltem Kreis in der Bogenlaibung des marmornen Eingangsbogens flankieren. Das Prinzip der hellgrundigen Mach'schen Quadrate wird Pinturicchio seinerseits für das Dekor der Libreria Piccolomini übernehmen, jedoch mit einer Abweichung, da er die Farbigkeit dieser Pilasterspiegel um eine Farbe reduziert.⁵⁵⁴⁰

Was die zahlreichen Flechtbänder betrifft, die Lippi im Gewölbedekor der Cappella Carafa einsetzt, verhielt es sich hingegen vermutlich anders und Lippis Dekor diente als formales Vorbild nicht nur für die zahlreichen Flechtbänder mit eingebundenen finiten figural darstellenden Motiven, die Pinturicchio in den Gewölbedekoren des Appartamento Borgia eingesetzt hat, sondern darüber hinaus auch für die Struktur des Gewölbedekors insgesamt in der sala dei Santi im Appartamento Borgia.⁵⁵⁴¹ Flechtbänder, die sowohl vertikal als Dekore der Pilasterspiegel⁵⁵⁴² als auch diagonal als Dekor der Gewölbegrate⁵⁵⁴³ eingesetzt werden können, setzt man in den Wand- und Deckendekoren der Frührenaissance sehr häufig ein, doch verwendet man in diesen Dekoren stets die antikisierende Form, die aus zwei dicht nebeneinander geführten Bändern mit engen Ösen besteht, deren kreisförmige Aussparungen meist mit einer

⁵⁵³⁸ Pietro Scarpellini, *Il primo periodo romano*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pinturicchio*, Mailand 2003, S. 87 Abb.5, S. 89 Abb. 23.

⁵⁵³⁹ Zwar setzt Lippi auch Rot ein, doch an Stelle des grünschillernden Goldtons wählt er einen blauen Farbton als zweite Farbe.

⁵⁵⁴⁰ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Cristina Acidini Luchinat, *Pinturicchio*, Florenz 1999, S. 55.

⁵⁵⁴¹ Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Pietro Scarpellini, *L'infaticabile capocantiere*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pinturicchio*, Mailand 2003, S. 170 Abb. 49.

⁵⁵⁴² Siehe dazu u. a. Das Dekor der zentralen Pilasterspiegel in der *sala dei Gigli* im zweiten Obergeschoss des Palazzo Vecchio, das in den Jahren 1482 bis 1484 von Ghirlandaio ausgeführt wurde, in: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 132 Taf. 59.

⁵⁵⁴³ Siehe dazu u. a. die Flechtbänder auf den Gewölbegraten der polygonen Kuppel in der Sakristei des heiligen Markus im Santuario della Santa Casa in Loreto, die zwischen 1477 und 1481/82 von Melozzo da Forlì dekoriert wurde, in: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 75 Taf. 26.

anderen Farbe, häufig goldfarben, ausgefüllt werden. In der Regel werden diese Flechtbänder – abgesehen von den goldfarbenen Augen – in der hellen Farbe des Wandgrundes ausgeführt.⁵⁵⁴⁴ Abgesehen von dem Beibehalten der hellen Farben findet sich im Dekor der Cappella Carafa nichts mehr von dem Flechtbandtypus der Frührenaissance, denn Lippi verändert die Struktur in mehrfacher Hinsicht, indem er zum einen die einzelnen Ösen weit auseinanderzieht und zum anderen ein weiteres finites Motiv in einem von der Farbe des Flechtbandes abweichenden Farbton in das Flechtband einflieht. Darüber hinaus stellt er in die einzelnen geweiteten Ösen jeweils ein finites bilateralsymmetrisches Motiv. Pinturicchio hingegen gestaltet seine geometrisierten, in rechten Winkeln laufenden goldfarbenen Flechtbänder, die eher an islamische Flechtbänder erinnern, polychromer, da er ein farbiges Motiv, das Symbol des Apisstiers jeweils in das Zentrum eines symmetrisierten Flechtband-Rapportes einstellt. Doch analog zu Lippi besteht auch eine grundlegende Veränderung der Struktur des traditionellen Flechtbandes bei ihm darin, ein figural darstellendes Motiv in ein Flechtbandmuster zu integrieren. Ebenso wie Lippi lässt Pinturicchio die vier diagonalen Bänder auf den Gewölbe-graten auf eine äußere Kreisscheibe zulaufen, an deren vier Einmündungen jeweils eine kreisrunde, goldene stuckierte Rosette sitzt. Abweichend zu Lippi setzt Pinturicchio hingegen noch jeweils eine stuckierte Rosette an die beiden Enden der vertikalen Achsen, um so die Kandelaber zu betonen, die in den darunterliegenden Lünnettendekoren die vertikalen Mittelachsen der beiden Bildfelder besetzen. Da Pinturicchio noch in der *sala della Fontana* das traditionelle Flechtband verwendet und selbst in der *sala del Credo*, der am frühesten dekorierten Decke im Appartamento Borgia⁵⁵⁴⁵ zwar ein goldfarbenes rektilinear laufendes Flechtband auf wechselndem farbigem Grund, jedoch ohne eingestellte Motive verwendet, spricht viel dafür, dass Pinturicchio diese Variante erst von Lippi aus dem Dekor der Cappella Carafa übernommen hat, zumal er später nicht mehr auf diese Variante zurückgreift.

In Bezug auf den Einsatz eines großformatigeren, jedoch überwiegend dekorativ eingesetzten Motivs hingegen lässt sich wiederum eine Abhängigkeit Lippis von Pinturicchio bzw. von den mit ihm zusammenarbeitenden Künstlern nachweisen, denn der Einsatz unterschiedlich agierender Amoretten findet sich in den Lünetten der Galerie der Villa Belvedere, die 1485-1487 erbaut, von Pinturicchio in der Folgezeit für Innozenz VIII. (1432-1492), den Nachfolger von Sixtus IV., dekoriert wurde.⁵⁵⁴⁶

⁵⁵⁴⁴ Ein derartiges Flechtband verwendet Pinturicchio auch noch im Deckendekor der *sala della Fontana* im Palazzo Colonna, den er 1492 dekoriert hat; siehe dazu: Pietro Scarpellini, *L'infaticabile capocantiere*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pinturicchio*, Mailand 2003, S. 157 Abb. 31.

⁵⁵⁴⁵ Cristina Acidini Luchinat, *Pinturicchio*, Florenz 1999, S. 30.

⁵⁵⁴⁶ Wie das Dekor der Decke in der Galerie zeigt, dessen kreisförmige Zentren ebenfalls in das Modul eines Flechtbandes eingebunden sind, muss Pinturicchio, der in den kunsthistorischen Forschungen stets als der Schüler

Wie der Vergleich der Dekore von Lippi und Pinturicchio gezeigt hat, findet in den stadtrömischen Wandmalereien des späten Quattrocento nicht nur eine zunehmend als authentischer empfundene Antikenrezeption statt, sondern auch ein reger Austausch zwischen den einzelnen Malern im Sinne einer *aemulatio*, wobei das jüngste Dekor in der Regel als das variantenreichste, vielseitigste gilt, dessen Nachahmung stets auch mit eigenen neuen Einfällen verbunden ist.

9.4. Integration von ornamentaler und farblicher Vielfalt aufgrund geometrischer und architektonischer Strukturen: das von Troilo Baglioni – seit 1501 Bischof von Perugia – in Auftrag gegebene Dekor der Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore in Spello (1500-1501)⁵⁵⁴⁷

Die beinahe quadratische, mit einem Kreuzgewölbe versehene Cappella Baglioni wurde nachträglich – analog den anderen Seiten- und Chorkapellen – auf der linken Seite an das im 13. Jh. errichtete Langhaus angebaut und mit einem Bogen zum Langhaus hin geöffnet.⁵⁵⁴⁸

Das Dekor der Cappella Baglioni⁵⁵⁴⁹ zeigt im Vergleich mit den in diesem Abschnitt bisher analysierten, zeitlich etwas früher entstanden Dekoren Pinturicchios die reichste Farbgestaltung und enthält sehr komplexe ornamentale Systeme, die nicht nur im Bereich der Rahmung, sondern auch in den drei Bildfeldern eingesetzt werden. Darüber hinaus unterscheiden sich die in den einzelnen Bildfeldern eingesetzten ornamentalen Systeme zum Teil stark voneinander. Im Gegensatz zum Dekor der Cappella Bufalini ragen die Darstellungen in den drei Bildfeldern ohne horizontale Abtrennung in der Höhe der Kämpferzone bis in den Bogenbereich hinein, denen sich der Betrachter aufgrund der niedrigen Sockelzone sehr nah gegenüber sieht. Dabei täuschen die perspektivisch wiedergegebenen Rahmungen, die in allen drei Wanddekoren analog gestaltet sind, eine anschauliche Verbindung zwischen den einzelnen Bildfeldern vor. Dies wird durch die fast bis an den Rand getretenen Hauptfiguren in jeder der drei Darstellungen noch unterstützt.⁵⁵⁵⁰ Betrachtet man die drei figural darstellenden Szenen in den Bildfeldern –

von Perugino ausgewiesen wird, in Bezug auf den dekorativen Aspekt eher als sein Lehrer gelten, denn eine analoge Aufteilung der Zwickel mit eingestellten Medaillons bzw. mit eingestellten Tondi verwendet Perugino später in seinem Dekor der sala dell'Udienza im Collegio del Cambio, siehe dazu die Abbildung des Deckendekors in der *galleria* der Villa Belvedere in: Maria Silvestrelli, Pinturicchio tra Roma e Perugia (1484-1495), in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 106 Abb. 7.

⁵⁵⁴⁷ Das Datum der Fertigstellung befindet sich auf einer *tabula ansata*, die etwa auf der halben Höhe in die Kandelabergrotteske des rechten Pilasters hinter Maria integriert ist.

⁵⁵⁴⁸ Maße der Kapelle: Breite der Altarwand: 5,84m; Breite der linken Wand: 5,30m; Breite der rechten Wand: 5,35m; Innenmaße der Eingangsseite: 6m; Höhe des gemalten Sockels: 1,30m Höhe der Bildfelder: 4,70m; Gesamthöhe des Raumes 7,35m; siehe dazu: Giordana Benazzi (ed.), Pinturicchio a Spello. La Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore, Mailand 2000, S. 43.

⁵⁵⁴⁹ Siehe dazu vor allem: Giordana Benazzi (ed.), Pinturicchio a Spello. La Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore, Mailand 2000; und: Pietro Scarpellini, Nemo propheta in patria, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 216 Abb. 14-18.

⁵⁵⁵⁰ Aufgrund der Sockelzone stehen die Figuren wie auf einer Bühne.

die Verkündigung⁵⁵⁵¹, die Anbetung durch die Hirten [das Altarbild] sowie Christus unter den Schriftgelehrten⁵⁵⁵² – hinsichtlich der Frage nach der Vielfalt im Einsatz unterschiedlicher ornamentaler Systeme, so weist das Bildfeld mit der Darstellung der Verkündigung auf der linken Kapellenwand im Vergleich zu den beiden anderen Bildfeldern nicht nur qualitativ das größte Spektrum in Bezug auf die eingesetzten dekorativen Systeme, sondern auch quantitativ eine größere Anzahl an dekorativen Systemen auf. Diese Vielfalt des ornamentalen Dekors im Bereich des Bildfeldes mit der Darstellung der Verkündigung soll im folgenden Abschnitt vorgestellt werden, nachdem eine Analyse des rahmenden Dekors erfolgt ist, das – abgesehen von wenigen, in den Anmerkungen aufgeführten Unterschieden – in den drei Wänden analog gestaltet wurde.

9.4.1. Das Dekor der Rahmung des Bildfeldes mit der Verkündigung sowie die dekorativen Systeme innerhalb dieses Bildfeldes

9.4.1.1. Das Dekor der horizontal rahmenden Sockelzone

Das Dekor der fingierten Sockelzone, das aus drei queroblongen Paneelen mit Marmor vortäuschenden hellen Rahmungen besteht, zeigt in den beiden seitlichen Paneelen auf marmoriertem roten Grund in heller Rahmung eine schwarze Kreisfläche.⁵⁵⁵³ Vier orthogonale, hellen Marmor vortäuschende Hasten, die an der vertikalen bzw. horizontalen Mittelachse der Kreisrahmung ansetzen, passen die Kreisfläche in das queroblonge Paneel ein, wobei die vier Hasten von unterschiedlicher Länge sind. Im Gegensatz zu den beiden vertikalen Achsen, die nur eine sehr kurze Strecke bis zur oberen bzw. unteren horizontalen Paneel-Rahmung abdecken, sind die beiden horizontalen Hasten, welche die Kreisfläche horizontal in der Waage halten, wesentlich, bevor sie entweder zur vertikalen Rahmungen des Paneels oder zum vertikalen Rahmen des sich anschließenden queroblongen Paneels gelangen. Dabei stößt die zum mittleren Paneel hin ausgerichtete Haste auf die Ecke einer queroblongen, ebenfalls mit einer hellen Rahmung versehenen rhombenförmigen Fläche, deren Umfang genau in den rot marmorierten

⁵⁵⁵¹ In die Darstellung der Verkündigung hat rechts auf der Wand hinter Maria – etwa auf Taillenhöhe Marias – Pinturicchio sein Selbstbildnis eingefügt; siehe dazu vor allem: Giordana Benazzi (ed.), *Pinturicchio a Spello. La Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore*, Mailand 2000, S. 67.

⁵⁵⁵² Im Gegensatz zu den beiden anderen Wandbildern, die im Hintergrund weitgehend offene Landschaften zeigen, versperrt in diesem Wandbild der als Zentralbau gekennzeichnete Tempel in Jerusalem den Mittelgrund und verleiht dadurch der Darstellung eine starke bilateralsymmetrische Valenz. Eine analoge Art der Architekturdarstellung findet sich bei Perugino bereits in der Schlüsselübergabe des Petrus auf einem der Wandfresken in der Sistine sowie in dessen Tafelbild mit der Darstellung der Sposalizio, das zwischen 1500 und 1504 für den Dom von Perugia entstanden ist. Zur Frage, wie die drei Werke sich chronologisch verhalten, siehe vor allem: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 282.

⁵⁵⁵³ Im Dekor der Sockelzone auf der Stirnwand, auf welcher die Geburt Christi dargestellt ist, schmücken Grisaillemalereien mit antiken Motiven die beiden seitlichen Kreisformen. Durch diese Grisaillemalereien wird die Bedeutung der großformatigen Darstellung noch weiter hervorgehoben.

Grund eingepasst ist, sodass nur noch vier rot marmorierte dreieckförmige Zwickel von der Fläche des mittleren Paneels zu sehen sind.⁵⁵⁵⁴ Die Rhombenfläche innerhalb der hellen Rahmung ist farblich in zwei unterschiedliche Bereiche unterteilt: Der äußere Bereich ist dunkelbraun marmoriert und den mittleren Bereich besetzt eine gelbfarbene Kreisfläche⁵⁵⁵⁵, die über die gleiche Fläche verfügt wie jeder der beiden Kreise in den beiden seitlichen Paneelen.⁵⁵⁵⁶

9.4.1.2. Die vertikal rahmenden Pilasterspiegel

9.4.1.2.1. Die beiden frontal ausgerichteten Pilasterspiegel

Zwei frontal ausgerichtete Pilasterspiegel, deren Dekor die fingierte Sockelzone sowie das darüber liegende Bildfeld bis zur Kämpferzone flankiert, nehmen die goldgelbe Farbe der zentralen Kreisfläche als Farbe ihres Hintergrundes wieder auf. Jeweils eine weißgrundige Kandelabergrotteske mit kompakter Kandelaberbasis bildet das Dekor eines Pilasterspiegels.⁵⁵⁵⁷ Die beiden Kandelabergrottesken setzen sich aus sehr unterschiedlichen Elementen

⁵⁵⁵⁴ Diese Zwickel bereiten das Motiv der Zwickelfüllung im Fußbodenmuster und im Muster der beiden seitlich flankierenden Pilasterspiegel vor.

⁵⁵⁵⁵ Die beiden mittleren Kreisflächen in den Sockelzonen unterhalb der Darstellung von Christi Geburt sowie unterhalb der Darstellung, die Christus unter den Schriftgelehrten zeigt, sind jeweils mit einer Blattrosette verziert. Auch wenn der heutige Erhaltungszustand der zentralen Kreisscheibe unterhalb der Darstellung der Verkündigung dies nicht mehr zeigt, ist doch anzunehmen, dass auch in dieser Sockelzone ursprünglich eine Blattrosette die zentrale Kreisfläche der Sockelzone schmückte.

⁵⁵⁵⁶ Das Rhomben-Dekor des mittleren Paneels erinnert an das Dekor der Sockelzonen in der Capella Bufalini; siehe dazu: Maria Rita Silvestrelli, *Ai tempo di Sisto IV*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pintoricchio, Mailand 2003, S. 65.

⁵⁵⁵⁷ Der Aufbau der vollständig erhaltenen, das Bildfeld vertikal auf der rechten Seite flankierenden Kandelabergrotteske beginnt mit einem polygonal ausgebildeten Kandelaberfuß, der mit Opferschalen verziert ist. Auf diesem Kandelaberfuß steht eine runde Pyxis, an deren Außenseite mehrere, durch Girlanden miteinander verbundene Bukranien hängen. Auf dieser Pyxis steht eine weitere, etwas kleinere Pyxis mit hohem und einem Schuppenmuster verzierten Fuß. Der untere Teil ihres Gefäßkörpers ist in Akanthusblätter eingehüllt und der obere Teil ist in der Mitte mit einer vertikal ausgerichteten Palmette dekoriert, aus deren Voluten sich beidseits Rankensysteme entwickeln. Auf ihrem Deckel erhebt sich der hohe konusförmige Fuß einer weiteren Pyxis, deren Vasenkörper im ausladenden unteren Teil geriefelt ist. Der gerade obere Teil des Vasenkörpers wird auf beiden Seiten von einer Maske im Profil flankiert. Vom hohen Fuß herab hängen zwei mit den Spitzen nach unten ausgerichtete Akanthusblätter, an denen sich zwei wolfsähnliche Mischwesen festgekrallt haben. Die beiden Mischwesen haben ihr Maul weit geöffnet und scheinen entweder die beiden im Profil dargestellten Masken anzubellen oder sogar verschlingen zu wollen. Auf dem Deckel der mit zwei Masken verzierten Pyxis steht ein weiterer, schmalerer konusförmiger Fuß, aus dem sich jedoch kein weiteres Gefäß, sondern eine margheritenähnliche Blüte entwickelt. Über dem Kern dieser Blüte erhebt sich der Oberkörper eines unbekleideten weiblichen Mischwesens, das anstelle der Arme über Flügel verfügt, die es gespreizt bis auf Kopfhöhe gebreitet hat [analog gestaltet sind auch die weiblichen Mischwesen, die alternierend mit Blüten in einer horizontalen Reihung die Kämpferzone schmücken]. Auf dem Kopf trägt diese Figur ein doppelköpfiges Mischwesen, dessen beide nach außen gerichtete Köpfe zwar einen Ziegenbart und Hörner tragen, jedoch ein menschliches Antlitz zeigen. Die doppelköpfige Mischfigur, die von den obersten, knochenähnlich scharfen Federn der beiden Flügel des weiblichen Mischwesens umschlossen werden, lässt ihre beiden Beine auf der dem Betrachter zugewandten Körperseite vor den Flügeln der weiblichen Mischfigur herabhängen, und an den beiden Hufen sind die Bänder einer Girlande befestigt.

Von beiden Flügeln hängen die beiden Enden einer Girlande herab, die in einem weiten Bogen vor der unbekleideten Bauchpartie des weiblichen Mischwesens verläuft, wohingegen ihre beiden Enden von den Hufen des doppelköpfigen Wesens bis zu den Köpfen der beiden wolfsartigen Wesen herabhängen. Auf dem Kopf trägt das weibliche Mischwesen den Körper eines Ziegenbocks, der zwei nach außen gerichtete Köpfe besitzt. Auf den beiden Köpfen des doppelköpfigen Mischwesens steht ein Korb gefüllt mit Blumen und Früchten. Mitten zwischen

zusammen und ihr Aufbau kann daher weder einem Kandelabertypus, der vollständig durch eine Übereinanderstellung von Gefäßen gekennzeichnet ist, noch einem rein vegetabilen Typus zugeordnet werden, der sich durch eine Übereinanderstellung, in der Regel von lyraförmigen Pflanzstäben auszeichnet. Der motivisch unterschiedliche Aufbau der beiden, das zentrale Bildfeld flankierenden Kandelabergrottesken, der im unteren Teil – insbesondere auf der rechten Seite – durch zwei schwer wirkende übereinandergestellte Gefäße – bzw. durch eine Kandelaberbasis und ein Gefäß⁵⁵⁵⁸ – die zur Verfügung stehende gelbe Fläche fast voll-ständig bedeckt, wird durch antithetische zoomorphe Wesen und hybride Figuren allmählich leichter gestaltet und nimmt nach oben hin aufgrund des Einstellens filigraner lyraförmiger Blattstäbe zunehmend weniger gelbe Hintergrundfläche in Anspruch. Die trotz der Einbindung grottesker Mischwesen für das Auge des Betrachters rational nachvollziehbare Statik des Aufbaus unterscheidet diese rahmenden Kandelabergrottesken im Dekor der Cappella Baglioni in Spello von den Kandelabergrottesken bzw. -stäben in den bereits analysierten Dekoren Pinturicchios.

9.4.1.2.2. Das geometrische Rastersystem im Dekor der beiden seitlichen Pilasterspiegel, der Bogenlaibungen und des Fußbodens und die Beziehungen dieses geometrischen Systems zu den großformatigen Darstellungen des Bildfeldes mit der Darstellung der Verkündigung

Analog zu dem Dekor in der Capella Bufalini sind auch in diesem Dekor die beiden Pilasterspiegel auf den Innenseiten der vorgetäuschten Pfeiler mit einem dreifarbigem geometrischen

den Blättern und Früchten des Korbes erhebt sich eine Vase, deren beide Henkel jeweils als s-förmige Spirale ausgebildet sind. Im Gegensatz zu den beiden oberen Enden der Spiralen, die sich zu Delphinköpfen erweitern, laufen die beiden unteren Enden jeweils in eine Blüte aus. Aus der Öffnung der Vase kommt eine gestielte Blüte hervor und auf dieser Blüte steht die Basisseite einer Lyra, deren beide Bögen jeweils in der Form eines Akanthusblattes auslaufen. Die c-förmigen oberen Abschnitte der beiden Lyrabögen haken sich jeweils in ein hängendes Akanthusblatt ein, das sich aus den Schwänzen zweier Widder entwickelt, die mit dem Rücken zueinander in antithetischer Manier ihre rückwärts gewandten Köpfe einander zuneigen. Die beiden Widderfiguren verfügen nur über ihre beiden Vorderhufe und das vegetabile Schwanzsegment. Aus den zusammenlaufenden Schwanzansätzen entspringt wiederum eine gestielte Blüte, die als Basis für eine Pyxis dient, deren Gefäßkörper im unteren Bereich geriefelt ist. Auf dem Deckel der Pyxis sitzen zwei antithetisch zueinander ausgerichtete geflügelte Mischwesen und flankieren einen konusförmigen Stab, der zunächst schmaler wird und sich dann wiederum verbreitert, um mit einer breiten Auflage als Stütze für eine vierfach gehörnte Blattmaske zu dienen. Die beiden oberen Hörner der Blattmaske hängen an zwei bilateralsymmetrischen Akanthusblättern, die mit der Spitze nach unten von einem runden, schirmartigen Objekt herabhängen, dessen äußerer Rand mit einer Reihe von blütenblattähnlichen Strukturen besetzt ist. Auf der Mitte des Schirmdaches steht eine weitere Pyxis, deren Gefäßkörper im unteren Bereich geriefelt ist. Den konusförmig zulaufenden Deckel der Pyxis flankieren zwei antithetisch zueinander ausgerichtete Pfauen. Auf der Spitze des Deckels sitzt eine weitere Blüte und trägt ein dreidimensionales Astrolabium oder den Vorläufer eines Globus [auch in diesem Motiv spielt die Kreisform eine wichtige Rolle], der von einer geschlossenen Lotosblüte bekrönt wird; siehe dazu vor allem die Detailaufnahmen bei: Giordana Benazzi, Pintoricchio a Spello: la Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore, Mailand 2000, S. 67, S. 92.

⁵⁵⁵⁸ In der Darstellung der Geburt Christi und der Anbetung durch die Hirten finden sich darüber hinaus antikisierende Gefäße und Fragmente innerhalb des Bildfeldes, am rechten Rand.

Rastersystem bedeckt.⁵⁵⁵⁹ Neu hingegen in diesem Dekor ist, dass auch die Unterseiten der Bögen mit einem analogen geometrischen Rastersystem versehen sind. Sowohl auf den Pilasterspiegeln als auch in den Bogenlaibungen konstituieren weiße Streifen nicht nur die Rahmung der einzelnen Raster, sondern bilden auch den Kontur der roten Quadrate, in deren Mitte im Rastersystem der Bogenlaibung darüber hinaus jeweils eine stuckierte goldfarbene Rosette sitzt.⁵⁵⁶⁰ Die vier Zwickel an den vier Seiten des Quadrates sind hingegen in Blau gehalten. Die Farbkombination Weiß – Rot – Blau stellt in Bezug auf den Einsatz der Farbe Blau eine Abweichung zu der gelbgrünen Farbe dar, welche Pinturicchio zur Zwickelfüllung des geometrischen Rastersystems in der Cappella Bufalini eingesetzt hatte. Sie könnte zum einen als eine Annäherung an die Farben des Rastersystems in Lippis Dekor der Cappella Carafa gedeutet werden, obgleich Blau im Dekor von Lippi eine geringere Rolle spielt, da er es alternierend mit Rot zur Zwickelfüllung einsetzt und die Mach'schen Quadrate hellgrundig belässt. Zum anderen korrespondieren die Farben dieses Rastersystems auch mit den Farben des Bogendekors in der Cappella Carafa, für das Lippi blaugrundige, mit einem roten Streifen gerahmte und jeweils mit einer Rosette besetzte Kassetten wählt. Doch auch in diesem Vorbild ist es lediglich die farbliche Analogie, die mit dem Dekor Pinturicchios korrespondiert, denn er setzt die Rosetten auf den roten Grund der Mach'schen Quadrate und behält sich Blau für die Zwickelfüllungen vor.

Da insbesondere das geometrische Rastersystem auf den beiden Pfeilerinnenseiten nicht eng in einen gegenständlichen Kontext innerhalb der großformatigen Darstellungen des Bildfeldes eingebunden ist, dominieren im Bereich der Pfeiler zunächst die dekorativen Eigenschaften der beiden Farben bzw. ihr jeweiliger Eigenwert. Mit diesen roten und blauen farblichen Eigenwerten innerhalb des Rastersystems korrespondieren im Bildfeld mehrere in Blau bzw. in Rot gehaltene flächige figural darstellende Areale, wodurch die eingesetzten Farben in sämtlichen Fällen einen Darstellungswert entwickeln.⁵⁵⁶¹ Eine Aufgabe der farblichen Gestaltung des geometrischen Rastersystems ist also darin zu sehen, dass es den Betrachter auf wichtige Farben innerhalb des großformatigen Bildfeldes hinweist. So antizipieren die blauen Farbareale innerhalb des Rastersystems zunächst den in dunklerem Blau gehaltenen, mit einem goldenen orientalisierenden Flechtband verzierten Ärmel des von links herbeigeeilten Engels der

⁵⁵⁵⁹ Wie in anderen Kapellendekorationen Pinturicchios, z. B. im Gewölbe der Cappella Bufalini, folgt auch hier das ornamentale Dekor der architektonischen Struktur des Raumes.

⁵⁵⁶⁰ Ein formal und farblich analoges Rastersystem, jedoch lediglich als Fußbodendekor findet sich in drei freskierten Abendmahlszenen von Domenico Ghirlandaio (1449-1494), die für die Kirche Ognissanti und das Kloster San Marco in Florenz und die Abtei Passignano bei Florenz entstanden sind, die in den Jahren um 1480 entstanden sind; siehe dazu die Abbildungen bei: Emma Micheletti, Domenico Ghirlandaio, Florenz 1990, S. 14-15 Abb.13, S. 18 Abb.16, S. 19 Abb. 17.

⁵⁵⁶¹ Man sollte in diesem Zusammenhang am besten von einem Verkörpern des Darstellungswertes sprechen.

Verkündigung. Wandert der Blick des Betrachters – gelenkt durch den Blick des Engels – nach rechts, so korrespondiert das Blau des Ärmels wiederum mit dem analogen Blau des Mantels, in den Maria sich eingehüllt hat. Zwar sind sowohl der Farbton des Ärmels im Gewand des Engels als auch der Farbton im Mantel Marias dunkler gehalten als der himmelblaue Farbton innerhalb des geometrischen Rastersystems, doch auch dieser hellere blaue Farbton wird in der Form einer Wolke unterhalb der Taube, die von rechts oben nach links unten herabfliegt, im Bildfeld wieder aufgenommen. Verfolgt das Auge des Betrachters den Flug der Taube rückwärts nach oben, so bleibt sein Blick am Gewand Gottvaters hängen, sodass der Flug der Taube nicht nur formal, sondern auch aufgrund einer farblichen Korrespondenz dem Betrachter die Ursache bzw. den Verursacher dieses Fluges verrät. Des Weiteren wird das Blau des Rastersystems von den Bergen und dem Himmel der Hintergrundlandschaft aufgenommen, deren Weite sich hinter der letzten Bogenöffnung der Pfeilerhalle für den Betrachter öffnet, sodass das Blau des geometrischen Rastersystems, welches den Betrachter gleichsam am Eingang in das Bildfeld in Empfang nimmt, ihn bis zum oberen Bildrand hin begleitet.

Im Gegensatz zu der Farbe Blau, die – abgesehen von ihrem Einsatz als Rahmung der rotfarbenen Quadrate im vertikalen geometrischen Rastersystem – innerhalb der figuralen Darstellungen des Bildfeldes stets einen darstellenden Wert besitzt, wird die Farbe Rot – dies gilt sowohl für die fingierte Sockelzone als auch für das Muster des Fußbodens in der Pfeilerhalle – in der unteren Zone des Bildfeldes zur Gestaltung ornamentaler Dekore eingesetzt. Im Bereich des Fußbodens, in dem das geometrische Rastersystem auch formal als Gestaltung des Fußbodenmusters wieder aufgenommen wird, erscheint die rote Farbe jedoch formal invers, denn in diesem Kontext wird sie nicht zur Füllung der Quadrate, sondern zur Füllung der Zwickel um jedes zweite Quadrat herum eingesetzt.⁵⁵⁶² Die Quadrate selbst werden hellrundig ausgespart, wodurch im Fußboden helle Areale entstehen, die sowohl mit den Rahmungen der darunterliegenden fingierten Sockelzone als auch mit der äußeren Rahmung des Bogens korrespondieren. Um die Verbreiterung des geometrischen Rastersystems auf dem Areal des Fußbodens für den Betrachter zu demonstrieren, wird die Farbe Rot als Zwickelfüllung der hellgrundigen Quadrate des Fußbodens im regelmäßigen Wechsel mit grünen Zwickelfüllungen

⁵⁵⁶² Ein analoger roter Farbton findet sich lediglich auf der Buchstütze, auf welcher die Bibel steht. Diese Buchstütze steht auf einem Bord, das rechts von Maria, jenseits des vordersten rechten Pfeilers, an der rechten Wand hängt. Unterhalb dieses Bordes hängt das Selbstporträt von Pinturicchio, das durch die darüber liegende rote Farbpartie hervorgehoben wird und in den Blick des Betrachters rückt. Unter dem Porträt hängt eine *tabula ansata* mit dem Namen des Malers. An der Tafel aufgehängt ist eine Kette aus roten Perlen, die in zwei Bögen unterhalb der Tafel verläuft. An den Stellen, an denen die Kette befestigt ist, hängt zusätzlich ein Ende der Kette vertikal herab. Am mittleren Kettenende hängen gekreuzte Pinsel, die wichtigsten Utensilien des Malers; siehe dazu die Abbildung bei: Giordana Benazzi, Pinturicchio a Spello: la Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore, Mailand 2000, S. 67. Pinturicchio nutzt in diesem Kontext ornamentale Elemente, um ikonographische Details zu vermitteln.

gezeigt. Der komplementäre Farbkontrast, der durch das Nebeneinandersetzen von roten und grünen Flächen entsteht, bleibt nicht nur auf die vorwiegend ornamentale Zone des Fußbodens beschränkt, sondern wird darüber hinaus auch in den Kleiderfarben der drei großformatigen Figuren – wenn auch in gemäßigter Form – wieder aufgenommen. So ist der Engel der Verkündigung mit einem dunkelgrünen Mantel bekleidet, dessen nach außen gerichtetes Futter von einem hellen Rotton ist. Darüber hinaus sind auch die beiden Ärmel des Engelsingewandes in einem analogen hellen Rotton gehalten. Gegen das hellrote, fast rosafarbene Gewand des Engels ist auf der rechten Seite Bildfeldes in einem kräftigen roten Farbton Marias Gewand gesetzt. Die Vermittlung zwischen den beiden unterschiedlichen Rottönen erfolgt zum einen durch die braunroten Zwickel des Fußbodens und zum anderen durch das rostbraunfarbene Lesepult. Ein mehr ins Orangerot gehender Farbton – der Farbe in den Zwickeln des Fußbodenmusters ähnlicher als der Gewandfarbe der beiden Protagonisten – bedeckt die Buchstütze auf dem Regal, das über dem Selbstporträt Pinturicchios hängt.⁵⁵⁶³ Auch die Farbe des Mantels von Gottvater zeigt auf der Außenseite ein ähnliches Rot, wohingegen das Mantelfutter – analog zu dem Mantelfutter Marias – in einem dunklen Grün gehalten ist. Sowohl der grünfarbene Mantel des Engels als auch das grünfarbene Mantelfutter im blauen Mantel von Maria und im hellblauen Mantel von Gottvater korrespondieren mit dem helleren Grün der Zwickelfüllungen des Fußbodens, d. h. auch die Farbe Grün – analog der Farbe Rot, die beide in diesem Fresko ihren ornamentalen Ursprung im geometrischen Rastersystem des Fußboden haben, – entwickelt erst in den darüberliegenden bzw. dahinterliegenden Zonen einen Darstellungswert. Der Eigenwert, den die Farbe Grün innerhalb des Bereichs des Fußbodenmusters besitzt, wird jenseits des goldfarbenen Gitterzauns durch die grüne Farbe der Rasenfläche des *hortus conclusus* im Mittelgrund in einen darstellenden Farbwert verwandelt, und dieser darstellende Farbwert setzt sich in der grünen Farbe der Wiesen jenseits des Torbogens im landschaftlichen Hintergrund fort. Festzustellen ist, dass der Darstellungswert der grünen Farbe innerhalb des Bildfeldes von vorne nach hinten zunimmt, da das Grün im Rock des Engelsingewandes noch mehr farblichen Eigenwert besitzt als die Rasenfläche im *hortus conclusus* oder in den Wiesen des Hintergrundes.

Obwohl es sich sowohl beim Dekor der Innenseiten der fingierten Pfeiler als auch beim Fußbodendekor um das gleiche geometrische System handelt, nimmt dennoch der Darstellungswert der Farbe im Bereich des Fußbodens im Auge des Betrachters ein wenig zu, da diese Zone vom

⁵⁵⁶³ Einen ähnlichen Farbton zeigen auch die Bänder unterhalb des vorkragenden Gesimses der Kämpferzonen auf den gemalten Pfeilern der Pfeilerhalle, in welcher die Verkündigungsszene stattfindet. Auch die Kämpferzone des Bogens, durch den hindurch der Blick des Betrachters in die Landschaft fallen kann, ist mit einem derartigen Band verziert.

Betrachter nicht nur als ein ornamentales System, sondern als ein Bodenbelag, den Maria und der Engel betreten haben, wahrgenommen wird. Betrachtet man sämtliche geometrischen Rastersysteme zusammen, so trägt die formale Verwendung des gleichen geometrischen Rastersystems auf den Innseiten der flankierenden Pfeiler ebenso wie auf der Bogenlaibung im Bereich der Decke sowie – abgesehen von farblichen Differenzen – auf dem Boden des Raumes dazu bei, dass sich die architektonischen Strukturen um Maria herum – abgesehen von der Öffnung des Bogens mit dem Blick in die Natur im mittleren Bereich des Hintergrunds – zu einem einheitlichen Raum schließen.

Mit der Übernahme des geometrischen Rastersystems als Muster des Fußbodens werden nicht nur zwei Farben – Weiß und Rot – der ornamentalen Rahmung, sondern auch deren Formen für die Gestaltung des Fußbodens übernommen, d. h. rahmendes Dekor und Dekor eines figural darstellenden Bereichs erhalten – abgesehen davon, dass Rot invers eingesetzt wird und dass Grün – alternierend mit Rot – anstelle von Blau zur Zwickelfüllung eingesetzt wird, – eine analoge Gestaltung.

Außer der Form des Quadrats – bzw. in der perspektivischen Verzerrung außer der Form des Rhombus⁵⁵⁶⁴ – finden noch weitere Formen der ornamentalen Rahmung ihren Weg in die großformatige figurale Darstellung, wenn auch mitunter in abgewandelter Form. So taucht das wichtigste Motiv aus der Sockelzone, das Motiv des Kreises, das in jedem der drei Paneele der Sockelzone eingesetzt wird, als Öffnung in der Wand über der Tür wieder auf. Aufgrund der Einbindung dieses geometrischen Motivs in das figural darstellende Dekor wird der Blick des Betrachters, der von der Sockelzone nach oben gleitet, zunächst auf das sich wiederholende Kreismotiv und erst anschließend auf die darunterliegende Tür gelenkt. Die Nähe der Tür wiederum zu dem Engel der Verkündigung, der sich bereits nach rechts – zu der vor dem Lesepult⁵⁵⁶⁵ stehenden Maria hin – gewandt hat, lässt im Betrachter den Eindruck entstehen, dass der Engel just in dem Moment vor der dargestellten Szene durch diese Tür in den Raum eingetreten ist. Der gleitsymmetrische Aspekt der beiden analogen geometrischen Kreisfiguren

⁵⁵⁶⁴ Als Rhombus taucht das Motiv zuerst im zentralen Paneel der Sockelzone auf.

⁵⁵⁶⁵ Über dem aufgeschlagenen Buch wird die goldfarbene Verzierung des Lesepultes sichtbar. Direkt über dem Mittelteil des Buches, wo beide Buchseiten miteinander verleimt sind, sitzt eine *tabula ansata* mit bogenförmig eingezogenen vertikalen Seiten. Vom oberen Rand der *tabula ansata* gehen zwei Voluten diagonal nach unten. Diagonal nach oben laufen zwei Voluten, die sich zu Delphinen entwickeln, deren Köpfe in der linken bzw. rechten oberen Ecke des Lesepultes sitzen. In der vertikalen Mittelachse zwischen den beiden diagonal verlaufenden Volutenranken steht ein vegetables System aus mehreren Voluten, einer Blüte sowie einer bekrönenden Palmette. Auch parallel zu den beiden seitlichen Begrenzungen des Lesepultes wächst jeweils eine Ranke, aus deren Ende sich ein Stängel mit einer filigranen Blüte entwickelt. Zwei horizontale, durch eine Spange miteinander verbundene Volutensysteme säumen den horizontalen oberen Rand des Lesepultes und tragen eine goldfarbene gerahmte Tafel mit der Inschrift *Virgo*. Diese Tafel wird von einem goldfarbenen vertikalen Rosette bekrönt, welche die Basis für einen Kerzenständer bildet; siehe dazu vor allem die Abbildung eines Bilddetails bei: Pietro Scarpellini, *Nemo propheta in patria*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pintoricchio, Mailand 2003, S. 222 Abb. 22.

wird also von der Wahrnehmung des Betrachters in die Bewegung der Figur des Engels umgesetzt. Schweift der Blick des Betrachters hingegen weiter nach oben, über die runde Öffnung in der Wand hinweg, so fällt sein Blick auf ein Oval – und damit auf eine geometrische Figur, die eine Verallgemeinerung der Kreisform darstellt –, in dem Gottvater in einer Wolke, von sieben Engeln umgeben, segnend auf Maria herabblickt. Die Nähe zu den beiden Figuren bzw. Figurengruppen macht deutlich, dass dem Kreismotiv, welches im Dekor der Sockelzone eingeführt wird, in Bezug auf die Fokussierung der Wahrnehmung von zwei wichtigen figural darstellenden Figuren bzw. Figurengruppen eine konstitutive formale Funktion zufällt.

Doch nicht nur in Bezug auf das Oval als verallgemeinernder Kreisform wird mit Gottvater und der Gruppe der Engel um ihn herum ein formaler Schlusspunkt dieser Darstellung gesetzt, sondern dies gilt auch in Bezug auf den Einsatz der Farbe. Zum einen wird die Beziehung zwischen Gottvater und Maria farblich für den Betrachter dadurch kenntlich gemacht, dass Gottvater invers zu Maria gekleidet ist. Im Gegensatz zu Maria, die mit einem roten Gewand und einem blauen Mantel bekleidet ist, trägt Gottvater ein blaues Gewand und einen roten Mantel. Doch zeigen die eingesetzten Farben unterschiedliche Nuancen. So ist die rote Farbe des Mantels von Gottvater von einem dunkleren Rot als das rote Gewand Mariens und sein Gewand von einem hellen Himmelsblau, das in starkem Kontrast zu dem dunklen Blau steht, das Mariens Mantel bedeckt. Beide weisen jedoch einen analogen Grünton in ihrem Mantelfutter auf, den der Mantel des verkündigenden Engels außen zeigt. Zusammengeführt werden sämtliche Farben der beiden geometrischen Rastersysteme in den Flügeln der sieben Engel, die – abgesehen von etwas Gold – die vier Farben der beiden Systeme (Weiß, Rot, Blau, Grün) tragen. Wie die Analyse gezeigt hat, stehen ornamentales und figural darstellendes Dekor dieser Kapellenwand farblich und formal in einer engen Beziehung.⁵⁵⁶⁶

⁵⁵⁶⁶ Formale und farbliche Korrespondenzen bestehen auch zwischen dem Bildfeld mit der Darstellung der Verkündigung an Maria auf der linken Kapellenwand und der Darstellung von Jesus zwischen den Schriftgelehrten auf der rechten Kapellenwand. In beiden Bildfeldern ist das analoge geometrische Rastersystem als Fußbodenmuster eingesetzt. Doch im Gegensatz zu der Darstellung der Verkündigung an Maria, in der sich die Quadrate des geometrischen Rasters zu Rhomben verzerren, bleiben die Quadrate in der Darstellung von Christus und den Schriftgelehrten unverzerrt erhalten. Darüber hinaus steht die Hauptfigur des Christus in der Mittelachse, vor dem Eingang zum Tempel, und ist nicht wie die Figur der Maria nach rechts versetzt. Letzteres hat seine Ursache darin, dass das Schwergewicht in der Darstellung der Verkündigung zwischen Gottvater, dem Engel und Maria liegt und dies kann besser dadurch zum Ausdruck gebracht werden, indem man beide Protagonisten aus der Mittelachse rückt. Auffällig ist, dass sich auch das geometrische Rastersystem des Fußbodens nach dieser Achsenverschiebung richtet, indem die Quadrate zu Rhomben verzerrt werden.

9.4.2. Die ornamentalen Dekore auf den gemalten Architekturen innerhalb des Bildfeldes

9.4.2.1. Die Dekore der gemalten Architekturen im oberen Wand- und Deckenbereich

Im Gegensatz zu den bereits analysierten Dekoren, in denen die Architekturen im Umfeld von Maria mit blaugrundigen Pilasterspiegeln und goldfarbenen Kandelaberstäben bzw. Kandelabergrotesken bedeckt wurden, zeigen nicht nur die rosafarbenen Pilasterspiegel, sondern die gesamten Architekturformen der im Hintergrund geöffneten Halle, die sich aus drei hintereinander gesetzten Bögen in der Art eines sich wiederholenden Triumphbogenmotivs konstituieren, einen rosafarbenen Hintergrund und darauf gesetzt eine Grisaillemalerei. Den architektonischen Formen, deren Dekor insbesondere im Bereich der Bogenzwicke⁵⁵⁶⁷ eine Ton-in-Ton-Malerei zeigt, die lediglich durch goldfarbene Gesimse in der Kämpferzone sowie durch orangefarbene horizontale Bänder an der Basis der darüber ansetzenden Pilasterspiegel unterbrochen wird, verleiht die einheitliche, fast monochrome Farbgestaltung trotz des nach hinten geöffneten Raumes intime Geschlossenheit mit einer weichen, weiblich anmutenden Sphäre und stimmt den Betrachter auf die verborgen-private Darstellung der lesenden Maria und der Verkündigung durch den Engel ein.⁵⁵⁶⁸ Trotz dieser der Öffentlichkeit entzogenen Gestaltung wird die goldfarbene Kassettendecke der Würde des Ereignisses gerecht und die eingestellten Rosetten lassen sich darüber hinaus auch als ein ikonographischer Hinweis auf Maria deuten.⁵⁵⁶⁹

9.4.2.2. Die breiten rosafarbenen Pilasterspiegel

Die Oberflächen der Pfeilerarchitekturen der drei hintereinandergesetzten Bögen auf der rechten Bildseite besitzen zur Front hin zwei unterschiedlich breite Pilasterspiegel, die vertikale Kandelabergrotesken in rosafarbener Grisaillemalerei tragen. Die Basis der Kandelabergrotesken auf den breiteren Pilasterspiegeln besteht aus einer breiten Kandelaberbasis mit einer balusterförmigen Einziehung im oberen Teil⁵⁵⁷⁰, wobei der Umriss des unteren Teils der Kandelaberbasis die Form des Kandelaberfußes von Marias Lesepult wieder aufnimmt,⁵⁵⁷¹ ein Phänomen, das eine weitere Korrespondenz zwischen primär ornamentalem und primär figural

⁵⁵⁶⁷ Jeder Zwickel ist in changierenden rosa- und grünfarbenen Farbtönen ausgemalt und in die Mitte des Zwickels ist jeweils eine runde Opferschale gesetzt, deren Form die Kreisform, die im Dekor der Sockelzone exponiert wird, auch in diesem Bereich des Bildfeldes wieder aufnimmt.

⁵⁵⁶⁸ Rosafarben ist auch der Weg, der zwischen den beiden eingezäunten Rasenflächen zum Tor führt, von dem aus man hinaus in die Landschaft sehen kann, aber auch in die Landschaft hinein gehen kann.

⁵⁵⁶⁹ Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Giordana Benazzi, Pintoricchio a Spello: la Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore, Mailand 2000, S. 58f.

⁵⁵⁷⁰ Das obere, balusterförmige Register des Kandelabers wird von zwei Amoretten flankiert; siehe dazu die Abbildung bei: Giordana Benazzi, Pintoricchio a Spello: la Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore, Mailand 2000, S. 66.

⁵⁵⁷¹ Auch in den Kandelabergrotesken, die auf den Pilasterspiegeln oberhalb der Kämpferzone ansetzen, besteht die Basis aus einem analogen Kandelaberfuß.

darstellendem Dekor bzw. in diesem Fall auch zwischen kleinformatiger und großformatiger Darstellung anzeigt. Auf dem oberen Rand der balusterförmigen Einziehung⁵⁵⁷² sitzt eine Blattmaske, flankiert von drei Ähren und darüber folgt ein hockender Satyr, der seine Arme zur Seite gebreitet hat und auf seinen Handtellern jeweils ein Körbchen mit Blumen hält.⁵⁵⁷³ Von der kapitellähnlichen Kopfbedeckung des Satyrs aus richten zwei antithetische, mit dem Rücken zueinander ausgerichtete zoomorphe Mischwesen ihre Köpfe sowie ihre vegetabilen, sägezahnartig gestalteten Vorderbeine weg von der vertikalen Mittelachse, hin zu der Einfassung des Pilasterspiegels. Aus ihren Schwänzen, die mit einer Spange miteinander verbunden sind, wächst hinter ihrem Rücken, in der vertikalen Mittelachse der Kandelabergrotteske, eine kleine Blüte, die zur Basis für eine Pyxis wird. Der Deckel der Pyxis wird mit einer den Mund zum Schrei öffnenden Maske bekrönt, von deren Kalotte herab sich schlangenartig zu beiden Seiten Haarsträhnen ringeln. An jedem der beiden Schlangenhaare hängt eine Blüte und von dieser wiederum hängt eine kleine Blattmaske herab. Aus der polosartigen Bekrönung der Blattmaske entwickelt sich eine Blüte und aus dem Blütenkern heraus springen zwei antithetische Pferde mit nach außen gerichteten Köpfen. Jeweils der Huf des Vorderbeins, das dem Betrachter näher liegt, berührt das Schlangenhaar im darunterliegenden Register. Zwischen der hinteren Partie der beiden Pferdeleiber erhebt sich ein Stängel, auf dem eine kleine Blüte sitzt, die der schmalen, konusförmigen Basis einer *tabula ansata* dient. Diese Tafel ist mit dem Datum der beendeten Freskierung in den Buchstaben M CCCCC I beschriftet.⁵⁵⁷⁴ Es folgt eine in Aufsicht dargestellte Opferschale, deren beide Seiten auf Höhe der horizontalen Mittelachse jeweils von einer liegenden Palmette besetzt sind. Auf dem nach oben weisenden Teil des Schalenrundes steht eine Öllampe mit nach links ausgerichtetem Ausguss. Den erhöhten Mittelteil der Lampe besetzt eine weitere Blattmaske, auf deren beidseitig weit nach unten sich ausrollenden Haaren jeweils ein zoomorphes Mischwesen sitzt. Die Blattmaske ist frontal, ihre Haare und die flankierenden Mischwesen sind hingegen im Profil dargestellt. Der zu einer Blüte ausgebildete Fuß eines weiteren Gefäßes, das zwei weit ausladende Henkel besitzt, steht auf dem Kopf der Blattmaske. Von den beiden Henkeln des Gefäßes hängt jeweils eine margheritenartige, mit der Oberseite nach unten gekehrte Blüte herab. Auf jedem der beiden Henkel, die sich zum oberen Ansatz hin zu Delphingesichtern verbreitern, steht ein Vogel auf einem Bein, während er das andere Bein in die Luft streckt, um den Vasenkörper berühren zu können, der zwischen den beiden Vögeln steht. Beide Vögel haben hoch aufgerichtete Flügel

⁵⁵⁷² Die großformatige Blattmaske wird durch eine kleinere Blattmaske antizipiert, die den Baluster an der Stelle des größten Umfangs schmückt.

⁵⁵⁷³ Die Blumenkörbe befinden sich auf der Höhe des linken Ellenbogens von Maria.

⁵⁵⁷⁴ Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Giordana Benazzi, Pintoricchio a Spello: la Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore, Mailand 2000, S. 64.

und ihre Köpfe sind zu dem schlanken Gefäß hin ausgerichtet, das die vertikale Mittelachse zwischen ihnen besetzt. Auf der Gefäßlippe, die von zwei miteinander verbundenen Füllhörnern flankiert wird, hockt ein geflügeltes Wesen und trägt auf seinem Kopf eine Schale, aus der die Flammen züngeln. Die Motive dieser Kandelabergrotteske auf dem breiten Pilasterspiegel des vordersten, rechts hinter Maria stehenden Pfeilers wiederholen sich weder in den Kandelabergrottesken der nach hinten folgenden Pilasterspiegel noch auf dem Pilasterspiegel des Pfeilers auf der linken Seite; d. h. die einzelnen Kandelabergrottesken auf den breiten Pilasterspiegeln sind nicht identisch.

9.4.2.3. Die schmalen rosafarbenen Pilasterspiegel

Im Gegensatz zu dem Dekor der Kandelabergrottesken auf den breiten Pilasterspiegeln, die sich weitgehend aus übereinandergestellten Kandelabern bzw. aus übereinandergestellten Gefäßen konstituieren, setzen sich die schmalen, zur Mitte hin anschließenden Pilasterspiegel des fingierten Architektursystems überwiegend aus aufeinandergestellten lyraförmigen Blattstäben und kleinen Mischwesen zusammen. Sieht man von der geringen Anzahl der schmalen Gefäße ab, so sind die Kandelabergrottesken der schmalen Pilasterspiegel eindeutig einem vegetabilen Typus der Kandelabergrottesken zuzuordnen, denn sowohl zoomorphe Figuren sowie zoomorphe Mischwesen als auch menschliche oder hybride Figuren finden sich in diesen Kandelabergrottesken nur sehr spärlich. Bekrönt werden jedoch sämtliche Kandelabergrottesken durch ein Gefäß, aus dem Flammen züngeln, bzw. durch eine geflügelte Amorette, welche eine Fackel trägt.

9.4.2.4. Die Zwickelfüllungen zwischen den gemalten Bögen und der kassettierten Decke

Die Zentren der Zwickelflächen⁵⁵⁷⁵ sind jeweils von einer Opferschale – auch in diesen Motiven wird die Kreisform wieder aufgenommen – besetzt, welche von der gleichen Farbe ist wie die Bogenrahmungen. Die Flächen selbst sind in nahezu impressionistischer Manier mit changierenden Farbflächen bedeckt, die Farbtöne wie ein helles Rosa, ein gedecktes Orange oder einen mittleren Grünton aufweisen. Diese ineinander übergehenden Farbtöne der Zwickelflächen präsentieren dem Betrachter ein Spektrum der verwendeten Farbtöne dieses Wanddekors in gedämpfter Form und konzentrieren dadurch noch einmal die gesamte Farbskala dieses Wanddekors, bevor die Farbenvielfalt in dem Dekor der Bogenlaibung auf drei Farben reduziert wird.

⁵⁵⁷⁵ Siehe dazu insbesondere die Abbildung bei: Giordana Benazzi, Pintoricchio a Spello: la Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore, Mailand 2000, S. 58f.

Formal drückt sich die Konzentration auf das Wesentliche in dieser Zone durch die Verwendung der Kreisform in Gestalt der Opferschalen aus, welche die im runden Fenster bildlich gewordene Kreisgestalt⁵⁵⁷⁶ wieder aufgrund der mehrfachen Verwendung des Kreismotivs zu einem primär ornamentalen Element dieses Dekors werden, wenngleich das Motiv der Opferschale natürlich in diesem Kontext auch inhaltlich von Bedeutung ist, da es auf den Opfertod des soeben von Maria empfangenen Christus anspielt.

9.4.3. Fazit der Analyse des Wanddekors auf der Seite mit der Darstellung der Verkündigung

Die Analyse hat ergeben, dass die einzelnen Kandelaberdekore dieses Bildfeldes, die auf den ersten Blick sehr homogen wirken, sich auf unterschiedliche Weise zum Teil sehr fein voneinander unterscheiden. Zunächst differieren die Breiten der Pilasterspiegel, welche als Basis und damit zugleich auch als Hintergrund der einzelnen Kandelabergrotesken dienen. Im Gegensatz zu dem wenig später entstandenen Dekor der Libreria Piccolomini geht diese Differenzierung – abgesehen von den rahmenden Pilasterspiegeln – nicht mit einer weiteren Unterscheidung aufgrund unterschiedlicher Hintergrundfarben einher, sondern beschränkt sich vielmehr auf motivische Variationen innerhalb des Aufbaus der einzelnen Kandelabergrotesken. Diese motivischen Unterscheidungen beginnen jedoch in der Regel erst oberhalb des Basisbereichs, der meist noch aus analogen Motiven bzw. aus strukturell sich entsprechenden ornamentalen Elementen aufgebaut ist. In den oberen Abschnitten hingegen setzt eine zunehmende motivische Differenzierung ein. Der Gefahr einer formalen Unruhe, die aufgrund der unterschiedlichen Motivausprägungen im Auge des Betrachters entstehen könnte, wirkt zum einen die farblich homogene Gestaltung und zum anderen die Korrespondenz von Motiven im ornamentalen Bereich mit großformatigeren figural darstellenden Formen bzw. Motiven entgegen.⁵⁵⁷⁷ Wie bereits weiter oben angeführt wurde, gilt dies zum einen für das Kandelabermotiv, das nur leicht versetzt aus der zentralen Achse in größerem Maßstab die Basis des Lesepultes von Maria bildet, und zum anderen für das Motiv des zweihenkligen Gefäßes, das nicht nur in den Kandelabergrotesken, sondern auch als separates, etwas größer ausgeführtes Motiv in der Wandnische, dicht an der rechten Seite des Bogens, eingesetzt wird.⁵⁵⁷⁸ Auch das Motiv des Kreises, welches im rahmenden Dekor der Sockelzone zum ersten Mal auftaucht,

⁵⁵⁷⁶ Im Fenster wird darüber hinaus ein Fensterkreuz sichtbar, welches auch als antizipierendes Symbol für den Kreuzestod Christi angesehen werden kann.

⁵⁵⁷⁷ Diese Korrespondenzen von ornamentalen und figural darstellenden Formen spielen in der Folgezeit nicht nur in den Raumdekorationen Raffaels, sondern selbst in einigen seiner Tafelbilder eine wichtige Rolle.

⁵⁵⁷⁸ Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Pietro Scarpellini, *Nemo propheta in patria*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pintoricchio, Mailand 2003, S. 216 Abb. 14.

spielt in diesem Dekor insgesamt eine wichtige formale Rolle. Es erscheint im figural darstellenden Bereich in perspektivisch verzerrter Form in den Heiligenscheinen der beiden großformatigen Figuren und als größere Kreisform in der Funktion einer Wandöffnung über der Tür. Im Bereich der Zwickel, die sich zwischen den architektonischen Bogenstrukturen und der Decke bilden, findet sich die Kreisform stets als zentrales Motiv der Zwickelflächen, und zwar in Gestalt der in Grisaille gemalten Opferschalen⁵⁵⁷⁹, von denen jeweils eine das Zentrum des Zwickels besetzt. In größerer Höhe nehmen die Rosetten noch einmal – durch die nicht vollständig geschlossenen Konturen ihrer Blütenblätter leicht abgeschwächt – die Kreisform als Motive innerhalb des geometrischen Rastersystems der Laibung des rahmenden Bogens auf. Auch in der Landschaft des Hintergrundes wird eine zur Ellipse verkürzte Kreisform – analog der Form der beiden Heiligenscheine – als Brunnenform dicht hinter dem Torbogen eingesetzt, der in die Landschaft hinausführt.

Nicht nur eine weitere wichtige Form, sondern auch eine wichtige Struktur für die Komposition dieses Wandfreskos innerhalb der Kapellendekoration insgesamt – und darüber hinaus eine dem Dekor zugrunde liegende architektonische Struktur – stellt das Bogenmotiv dar, das in seiner größten dekorativen Ausführung zum rahmenden ornamentalen Bogen des Bildfeldes wird. Innerhalb des Bildfeldes erscheint die Bogenform noch dreimal als recht großformatige architektonische Struktur des Innenraumes, wobei die vorderste Form dicht unter der einfassenden Bogenstruktur liegt. Etwa nur ein Fünftel so groß wie die Rahmung ist der Torbogen, der in die Landschaft des Hintergrundes hinausführt, und nur miniaturhaft wirken die Bogenöffnung des Eingangs sowie die zahlreichen Bogenfenster in dem Haus, das – eingerahmt vom Torbogen – im Hintergrund sichtbar wird.

Wie die Farbanalyse ergeben hat, geht die formale Geschlossenheit dieses Wandfreskos, die aufgrund der häufigen und konsequenten Verwendung des Bogenmotivs entsteht, einher mit einer konsequent durchgehaltenen farblichen Gestaltung. Die konsequente, im Sinne einer farblichen Symmetrie durchgeführte Farbgebung sorgt für ein Gleichgewicht in diesem Bildfeld, das den formalen Brechungen und den reduzierten symmetrischen Strukturen gleichsam ihre Effizienz entzieht. Denn im Gegensatz zum rahmenden Dekor, das sowohl im Bereich der Sockelzone als auch im Bereich der flankierenden Pilasterdekore über eine stark ausgeprägte bilaterale Symmetrieachse zwischen den beiden flankierenden Systemen verfügt, reduziert sich diese symmetrische Valenz für den Betrachter bereits, nachdem er den Blick über das Rautenmotiv in dem zentralen Paneel der Sockelzone erhoben hat. Zwar leitet die Form des

⁵⁵⁷⁹ Darüber hinaus spielen die Opferschalen ikonographisch natürlich auf den späteren Opfertod von Jesus Christus an.

Rhombus direkt zu den perspektivisch gestalteten, ebenfalls zu Rhomben verzerrten Quadraten des geometrischen Rastersystems im Fußboden über, doch die geometrische Formenreihe wird von der Mitte weg, nach links hin, abgelenkt. Korrespondierend mit der verzerrten Quadratform des Rastersystems im Fußboden nimmt der Betrachter auch im Dekor der Bogenlaibung die zentrale, ebenfalls zu einem Rhombus verzerrte Form eines Quadrates mit eingestellter Rosette wahr und kann von diesem Punkt aus das zentrale Lot auf das Bildfeld fallen. In dieser Achse befindet sich jedoch lediglich die Kandelaberbasis des Buchständers, wohingegen die beiden Figuren aus dieser Achse gerückt sind. Darüber hinaus tritt aufgrund der diagonal nach links versetzten Bogenreihung⁵⁵⁸⁰, die dazu führt, dass für den Betrachter keine vollständig korrespondierenden Bogenzonen sichtbar werden und er aufgrund dessen auch keine vertikale Mittelachse ausbilden kann, eine Biegung der zentralen vertikalen Achse nach links ein. Im Bildhintergrund hingegen entwickelt sich der in das Panorama eingestellte innere Pfeiler des kleinformatigen Bogens zu einer vertikalen Mittelachse und macht dadurch den Betrachter nachdrücklich auf das Phänomen der Achsenverschiebung aufmerksam.

Da in keinem Fall die korrespondierenden rosafarbenen Pilasterspiegel eines Bogens gleich breit und darüber hinaus auch nicht mit einem analogen Kandelaberdekor bedeckt sind, entstehen keine bilateralsymmetrischen Achsen zwischen zwei korrespondierenden Pilasterdekoren, sondern die Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz beschränkt sich stets auf das Dekor eines Pilasterspiegels. Diese Reduktion der symmetrischen Valenzen innerhalb des Bildfeldes und die damit verbundene Verlagerung des Fixpunktes innerhalb des Bildfeldes nach links geht einher mit einer dynamischen Bewegung des Verkündigungsengels sowie der Gruppe um Gottvater nach rechts, verstärkt durch den Flug der Taube von links oben nach rechts unten.⁵⁵⁸¹ Farblich werden in der Form des Ovals, das Gottvater und die Gruppe der sieben

⁵⁵⁸⁰ Noch bei Ghirlandaio hingegen führen die Bogen, deren Pfeiler beidseitig perspektivisch verkürzt sind, zentral auf die Bildmitte zu; siehe dazu die Abbildung bei: Emma Micheletti, Domenico Ghirlandaio, Florenz 1990, S. 38 Abb. 41.

⁵⁵⁸¹ Im Gegensatz zu der Verlagerung des Bildzentrums in der Szene der Verkündigung zeigen die beiden anderen Szenen – die Anbetung durch die Hirten und Christus bei den Schriftgelehrten – eine eindeutige Konzentration der Komposition auf die vertikale Mittelachse des Bildes. Nicht nur eine Betonung der vertikalen Mittelachse, sondern auch einen Fußboden mit einem geometrischen Rastersystem – analog der Szene der Verkündigung enthält die Szene, die Christus mit den Schriftgelehrten zeigt. Auch in dieser Zone ist das Quadrat, das direkt über dem zentralen Rhombus der Sockelzone ansetzt, aufgrund der perspektivischen Gestaltung leicht gestaucht, doch die Reihe der gestauchten Quadrate führt direkt auf der vertikalen Mittelachse weiter ins Zentrum des Bildfeldes, in dem die beiden Füße der im Oberkörper frontal ausgerichteten Christusfigur jeweils auf einem roten und einem grünen Zwickel – beide Zwickel flankieren das vierte Quadrat – stehen. Die senkrechte rotfarbene Haste der Christusfigur fällt genau mit der vertikalen Mittelachse zusammen. Diese Achse schneidet im oberen Teil des Bildfeldes den Eingangsbogen sowie den zentralen, gekuppelten Tempelbereich. Die bilateralsymmetrische Valenz beidseitig der vertikalen Mittelachse sorgt im Auge des Betrachters dafür, dass das Bildfeld trotz der unterschiedlichen Figurengruppen beidseitig der Christusfigur als eine sehr homogene Darstellung wahrgenommen wird. Auch in dieser Szene spielt die Farbkombination Rot und Grün nicht nur im geometrischen Rastersystem des Fußbodens eine wichtige Rolle, sondern wird von mehreren roten und grünen Büchern, die jeweils zu zweit auf dem Fußboden liegen, wieder aufgenommen. In abgeschwächter Form zeigt sich dieser Farbkontrast

Engel, die ihn umgeben, bilden, sämtliche Farben dieses Freskos wieder zusammengeführt und stellen daher für den Betrachter – nach der Wahrnehmung der einzelnen Figuren und der einzelnen Handlungen – einen polychromen Ruhepunkt dar, bevor er sich von neuem anschickt, die Einzelheiten dieses Freskos wahrzunehmen.

9.4.4. Das Gewölbedekor

9.4.4.1. Die Kandelabergrotesken auf den frontalen Bogenrahmungen und auf den Bändern, welche den Gewölbegraten folgen und das Gewölbe in vier Kompartimente teilen

Farblich setzt sich das Rot der Quadrate in den geometrischen Rastersystemen der flankierenden seitlichen Pilasterspiegel und der Bogenlaibungen als Grundfarbe der Bänder mit horizontalen Kandelabergrotesken fort, welche die vier Bogenstrukturen der Kapelle von der Gewölbestructur absetzen. Das Gewölbe selbst wird von zwei sich kreuzenden Bändern mit analoger Grundfarbe und analog farbigen vertikalen Kandelabergrotesken in vier Kompartimente geteilt, wobei der Kreuzungspunkt durch eine goldfarbene Rosette gekennzeichnet ist. Im Gegensatz zur Korrespondenz des rotfarbenen Grundes dieser Bänder mit den zahlreichen rotfarbenen geometrischen Motiven im Wanddekor zeichnen sich die grotesken Friese in den Bändern, die auf den rahmenden Bögen laufen, und die Kandelabergrotesken, welche die Bänder im Gewölbereich bedecken, durch eine große Eigenständigkeit in der Motiv- und Farbwahl gegenüber dem Wanddekor aus.

Der Übergang von den Bogenzwickeln zu den Groteskensystemen der vier auf den Gewölbegraten laufenden Bänder erfolgt jeweils durch die naturalistische Darstellung einer Vogelfamilie⁵⁵⁸² in einem Vogelnest, welches – eingebettet in Akanthusblätter – jede der vier Ecken füllt.⁵⁵⁸³ Die direkte Verbindung von den Vögeln, die ihre Jungen im Nest füttern, hin zu den Groteskensystemen kann im Hintergrund des Nestes durch kleine Zweige mit grünen Blättern

auch in der grünen Farbe des Rasens sowie in dem rosafarbenen Fassadenanstrich des Tempels. Ähnliche formale Strukturen weist auch das 1504 von Raffael gemalte Tafelbild *Die Vermählung Mariens* auf, das als künstlerische Antwort auf ein thematisch analoges Tafelbild von Perugino entstanden ist. Zwar zeigt es wie Peruginos Bild ein quadratisches Rastersystem auf dem Boden, in dem auf eine dritte Farbe verzichtet wird und rotfarbene Quadrate sich mit weißen Streifen abwechseln. Doch die Größe der Quadrate in dem Dekor Raffaels ist der Größe der Quadrate in der Darstellung Pinturicchios ähnlicher als in der Darstellung Peruginos. Ebenfalls an die Darstellung Pinturicchios erinnert die Bogenform, in der die Menschen um Jesus herum stehen. Es ist vor allem Letzteres, das an einen gewissen Einfluss von Pinturicchio denken lässt.

⁵⁵⁸² Die unterschiedlichen Fütterungsszenen, die sich in den vier Vogelnestern abspielen, stehen in einem krassen Gegensatz zu den zum Teil sehr metallisch, glatt und kalt wirkenden Kandelabergrotesken in schwarzer und grauer Farbe.

⁵⁵⁸³ Siehe dazu die Abbildung bei: Giordana Benazzi, Pintoricchio a Spello: la Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore, Mailand 2000, S. 53.

erfolgen, an deren Enden kleine Masken sitzen, die ihrerseits bereits als erstes Glied von Grotteskensystemen fungieren. Ein anderes Bindeglied stellen gepanzerte und geflügelte weibliche Mischwesen dar, deren Unterkörper sich zu einem Gefäß wölben.⁵⁵⁸⁴ Die Anbindung eines Nestes an ein Grotteskensystem erfolgt in diesen Fällen über die Spitze des mittleren der drei Akanthusblätter, in welche das Nest eingebettet ist. Diese geflügelten weiblichen Mischwesen in ihrer schwarzen Panzerung, von der lediglich der frontal dargestellte Kopf und Hals sowie die im Profil gegebenen Unterarme ausgespart sind, haben ihre Arme auf Ellenbogenhöhe zur Seite gebreitet und halten in ihren Händen jeweils ein schwarzes Körbchen mit Früchten. Dergleichen Figuren finden sich jedoch nicht nur an den Nahtstellen zwischen den Nestern und den Grotteskensystemen, sondern auch innerhalb der Grotteskensysteme selbst. Eine analoge Kombination von hellem Inkarnat und schwarzen, das helle Inkarnat umgebenden Elementen findet sich darüber hinaus auch bei Blattmasken, die sich aus einem menschlichen Gesicht und aus einer Rahmung von schwarzen Akanthusblättern zusammensetzen⁵⁵⁸⁵, sowie bei vegetabilen Mischwesen, deren Köpfe, Oberkörper und Arme ein rosafarbenes Inkarnat zeigen, wohingegen ihre Haare, ihr Röckchen aus Akanthusblättern und das Tamburin, das sie schlagen, mit schwarzer, durch Glanzlichter aufgehellter Farbe bedeckt sind.⁵⁵⁸⁶ Vollständig schwarz hingegen, nur mit leichten rosafarbenen Aufhellungen versehen, sind die zahlreichen geflügelten zoomorphen Figuren, welche zur Flankierung der die übereinandergestellten Gefäße dienen und damit die durchgehende vertikale Achse der Kandelabergrotteske, welche durch diese Supraposition der Gefäße entsteht, zu verstärken. Unterbrochen wird das Kontinuum dieser Achse nur durch die geflügelten weiblichen Mischwesen, die der Supraposition der Gefäße jedoch nicht völlig entgegenstehen, da deren Unterkörper stets in Gefäßformen übergehen. Darüber hinaus konstituieren auch diese weiblichen Mischwesen aufgrund ihrer frontalen Ausrichtung eine bilaterale Symmetrieachse und setzen dadurch die aufgrund der Supraposition der Gefäße entstandene und aufgrund deren Flankierung durch antithetische zoomorphe Mischwesen miteinander verbundene antithetische Füllhörner oder antithetische Rankensysteme geförderte bilateralsymmetrische Valenz auch in ihrem Bereich

⁵⁵⁸⁴ Die dunklen, im Bereich der Brust zum Teil mit einem transparenten Panzer umgebenen weiblichen Figuren haben ihre Flügel, die sich aus mehreren, Zuckerschoten nicht unähnlichen Komponenten zusammensetzen, gebreitet. Ihr Kopf ist von einer palmettenähnlichen Struktur bedeckt und in ihren auf Schulterhöhe gehobenen Händen halten sie kleine Körbe mit Blumen oder Früchten. Aus jedem dieser Körbe wächst – flankiert von zwei Voluten – ein Füllhorn, das jeweils die Ecke eines Bogens stützt; siehe dazu die Abbildung bei: Giordana Benazzi, Pintoricchio a Spello: la Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore, Mailand 2000, S. 52.

⁵⁵⁸⁵ Das Gesicht wird von den Akanthusblättern wie ein Spiegel gerahmt wird und daher kommt das grotteske Element dieser Figur, der vegetabile Blattkranz, als Folie erst hinter dem Kopf zum Vorschein.

⁵⁵⁸⁶ Die Figuren, die aufgrund ihrer Hörner dem dionysischen Kreis zugeordnet werden können, verfügen über einen differenziert dargestellten menschlichen Oberkörper, der erst unterhalb des Nabels in Akanthusblätter übergeht.

fort. Ein analoges Verhalten legen auch die ebenfalls frontal eingesetzten Blattmasken an den Tag, indem sie stets zwischen zwei Gefäßen interponiert werden, sodass die durchgehende vertikale Achse auch in diesem ornamentalen Kontext erhalten bleibt. Zur Stärkung der bilateralsymmetrischen Valenz werden die Blattmasken stets zusätzlich von zwei antithetisch ausgerichteten Rankenfiguren flankiert.⁵⁵⁸⁷

9.4.4.2. Das Dekor der vier Gewölbekompartimente

In die vier Gewölbekompartimente, welche durch die beiden sich kreuzenden Bänder mit den Kandelabergrottesken entstehen, ist jeweils die Figur einer thronenden Sibylle eingestellt, die im unteren Teil des Kompartimentes vor einen grünfarbenen Grund und im oberen Teil des Kompartimentes vor einen blauen Grund gesetzt ist. Die vier Sibyllen unterscheiden sich nicht nur durch ihre Gestik, ihre Gewänder und ihre Ausrichtung, sondern auch aufgrund der unterschiedlichen Verzierungen ihrer goldgrundigen Thronsessel voneinander. Darüber hinaus weichen die Farbkombinationen der Gewänder der vier Sibyllen von den Farbkombinationen der Hauptfiguren in den großformatigen Wandfresken ab.

Formal greifen die vier Thronsessel, die weniger einem Möbel, sondern eher einer Nischenarchitektur entsprechen, die Bogenform wieder auf, die in den Wandfresken eine wichtige Rolle spielt. Abgesehen von den architektonischen Gurt- und Schildbögen, welche zum einen die Kapelle vom Kirchenschiff und zum anderen die Wände der Kapelle vom Gewölbe trennen, sind es auch die gemalten und dekorierten rahmenden Bogenformen am Übergang von den Wänden zu den zugehörigen Gewölbepartien, die gemalten Bogenarchitekturen des großformatigen Verkündigungsfreskos auf der linken Seite sowie die Bogenformen in den beiden Seitenschiffen des Tempels auf der rechten Seite, die in den Blick des Betrachters geraten. Daher sorgen insbesondere zunächst die Bogenformen der Thronsessel der vier Sibyllen dafür, dass der Betrachter sich auch den Figuren selbst zuwendet.

9.4.4.2.1. Das Kompartiment mit der eriträischen Sibylle über dem Fresko mit der Darstellung der Verkündigung – exemplarische Beschreibung einer Sibylle

Erleichtert wird dem Betrachter dieser Wechsel der Perspektive beim Betrachten der eriträischen Sibylle, welche das Kompartiment über dem Wandfresko mit der Darstellung der Verkündigung an Maria besetzt, dadurch, dass sie – analog der Figur der Maria – nach links ausgerichtet ist. Die eriträische Sibylle trägt ein grünes Gewand, das zwar von einem helleren Grün ist als der Mantel des Engels der Verkündigung, aber dennoch mit dieser Farbe korrespondiert.

⁵⁵⁸⁷ Flankiert werden die Blattmasken von musizierenden vegetabilen Mischwesen im Profil, die beim Schlagen eines Tambourins dargestellt sind.

Eine weitere Farbe des Engelsgewandes, die Farbe Gold, nehmen die golden und schwarz gestreiften Gewandärmel wieder auf. Darüber hinaus weist ihre schleierförmige Kopfbedeckung – die eriträische Sibylle ist die einzige Figur, deren Kopf bedeckt ist – die Farbe Blau auf, eine Farbe, die – wie die vorherige Analyse des Wanddekors gezeigt hat – insbesondere in der Darstellung der Verkündigung eine wichtige Rolle spielt. Auf die enge Verbindung zu Maria weist auch die Kette mit dem kreuzförmigen Vierpass hin, die sie um ihren Hals trägt. Die eriträische Sibylle schreibt mit einer weißen Feder in ein Buch, das in ihrem Schoß liegt. Zu ihrer linken Seite sitzt ein nach rechts ausgerichteter ornamental gestalteter Löwengreif, dessen Schwanz nach unten in ein Akanthusblatt und nach oben in eine Spirale ausläuft.

Die Rundbogennische oberhalb der Kämpferzone⁵⁵⁸⁸, die den oberen Abschluss der Rückenlehne ihres Throns angibt und die ihren schräg nach links ausgerichteten Kopf hinterfängt, ist rosafarbenen ausgekleidet. Die Zone der Rückenlehne wird auf beiden Seiten der Figur durch zwei unterschiedlich weit vorkragende, weitgehend frontal ausgerichtete, mit vertikalen Kandelaberstäben geschmückte Pilasterspiegel abgeschlossen. Bei den beiden vertikalen Kandelaberstäben, welche die beiden inneren Pilasterspiegel bedecken, handelt es sich um lineare Kandelabergrotesken in den Farben Rot und Blau. Sie sind nicht formal analog aufgebaut, werden jedoch beide von einer filigranen Blüte bekrönt. Die beiden Kandelabergrotesken auf den äußeren Pilasterspiegeln nehmen hingegen die Farben Rot und Schwarz aus den Gewölbegrotesken wieder auf und bilden kristalline Groteskenmotive in diesen Farben aus. Die Verzierung des Bogens über den beiden Kandelabergrotesken der beiden inneren Pilasterspiegel erfolgt in Rot und Blau, den Farben der zugehörigen Kandelabergrotesken. Motivisch reihen sich in diesem Fries nur locker miteinander verbundene Rankenbögen aneinander, wobei jeweils das Zusammentreffen zweier Spiralbögen durch das Einstellen einer dreiblättrigen Blüte alternierend unter- oder oberhalb dieser Stelle gekennzeichnet wird.

Die frontale Seite des äußeren Bogens füllt ein grüngrundiges Band, auf welchem ein weißes Flechtband läuft. In die einzelnen Ösen dieses Flechtbandes sind vegetabile Motive wie Rosetten, Palmetten oder goldfarbene Granatfrüchte eingestellt. Den oberen Kontur des Bogens bekrönt eine Volutenranke, auf der eine *tabula ansata* steht, die ihrerseits von einer Blattmaske bekrönt wird, wobei der Scheitelpunkt der Blattmaske den Eckpunkt zwischen den beiden sich kreuzenden Bändern auf den dieses Kompartiment einschließenden Gewölbegraten berührt.⁵⁵⁸⁹

⁵⁵⁸⁸ Der Fries der Kämpferzone besteht aus einer Reihung von vertikalen Blattzungen. Diese Motiv-Reihung lässt sich auch als Triglyphon-Reihung deuten.

⁵⁵⁸⁹ Diese Bekrönungen unterscheiden sich von denjenigen der anderen drei Sibyllen. Die Bekrönung des Throns der gegenüber liegenden tiburtinischen Sibylle besteht aus zwei liegenden Halbpalmetten, zwischen denen sich ein Gefäß erhebt. Über dem Gefäß steht eine kleine *tabula ansata*, die von einer Doppelvolute bekrönt wird. Über

9.4.4.2.2. Vergleich der vier Sibyllen im Deckengewölbe der Cappella Baglione mit den vier Sibyllen im Deckengewölbe der Cappella Carafa

Vergleicht man die Darstellung der vier Sibyllen in den vier Kompartimenten des Gewölbes⁵⁵⁹⁰ in der Cappella Baglione mit der Darstellung der vier Sibyllen in den vier Kompartimenten des Gewölbes in der Cappella Carafa, fällt zunächst auf, dass die Gewänder der vier Sibyllen in der Cappella Carafa wesentlich lockerer, mit wehenden Rockzipfeln – analog den flatternden Schriftbändern, die sie in ihren Händen halten – dargestellt sind⁵⁵⁹¹ als die ruhig fallenden Gewänder der vier Sibyllen in der Cappella Baglione.⁵⁵⁹² Aufgrund ihrer wehenden Gewänder und ihrer weit ausladenden Posen nehmen die Figuren der Sibyllen in der Cappella Carafa deutlich mehr von der Fläche der Kompartimente ein als die streng in die rahmenden Thronsessel eingebundenen Sibyllen in der Cappella Baglione. Darüber hinaus sind zwei der Sibyllen in der Cappella Carafa auch wesentlich dichter mit dem rahmenden Bogendekor verbunden, da sie direkt auf dieser Bogenstruktur sitzen. Die vier Sibyllen im Dekor der Cappella Baglione⁵⁵⁹³ werden hingegen eng von ihren architektonisch strukturierten Thronsesseln eingeschlossen und bilden darüber hinaus aufgrund der analogen Thronform – trotz ihrer unterschiedlichen Gewänder – eine wesentlich engere dekorative Einheit als die vier in sehr unterschiedlichen Posen gelagerten Sibyllen im Dekor der Cappella Carafa.

den Thronen der samischen und der europäischen Sibylle hingegen steht jeweils ein Gebilde, dessen Basis zwar ebenfalls aus zwei liegenden, antithetischen Halbpalmetten besteht, die durch eine Volutenspange zusammengehalten werden. In der Mitte der Spange erhebt sich jedoch weder ein Gefäß noch eine Tafel, sondern ein Stiel mit einer Blüte an der Spitze. Auf dieser Blüte steht ein geflügeltes Engelsköpfchen und über ihm eine siebenblättrige Palmette.

⁵⁵⁹⁰ Das erste Mal in der Wandmalerei des späten Quattrocento setzt Domenico Ghirlandaio vier Sibyllen in den vier Kompartimenten des Kreuzgewölbes einer Kapelle ein, und zwar in dem zwischen 1482 und 1485 entstandenen Dekor in der Cappella Sassetti in Santa Trinità in Florenz; siehe dazu die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 150 Abb. 64. In diesem Dekor thronen die Sibyllen – analogen den vier Evangelisten, die in der ersten Hälfte des Quattrocento häufig die vier Kompartimente der Kreuzgewölbe einer Kapelle bedecken – auf Wolken und werden jeweils von einer goldfarbenen Sonne hinterfangen. Sie halten in jeder Hand das Ende eines Schriftbandes mit goldenen Buchstaben. Die diagonal laufenden Bänder sind mit Fruchtgirlanden gefüllt und werden von schmalen weißgrundigen Bändern, die innen einen Eierstab und außen ein lesbisches Kymation zeigen, flankiert. Die vier Bänder sitzen in den vier Gewölbeecken jeweils auf der fingierten goldfarbenen Stuckkonsole auf.

⁵⁵⁹¹ Im Dekor Lippis lässt sich eher von einem malerischen Effekt sprechen, wohingegen das Dekor Pinturicchios in erster Linie durch das Dekorative wirkt.

⁵⁵⁹² Antikisierende Tendenzen weisen die Gewänder sämtlicher Sibyllen auf, doch Pinturicchio hat die Gewänder seiner Sibyllen darüber hinaus auch mit zeitgenössischen Motiven ausgestattet, Lippi hingegen nicht.

⁵⁵⁹³ Siehe dazu die Abbildung bei: Cristina Acidini Luchinat, Pintoricchio, Florenz 1999, S. 47.

9.4.4.2.3. Vergleich der ornamentalen Strukturen in den Gewölbedekoren der Cappella Baglione und der Cappella Carafa

Im Gegensatz zu der unterschiedlichen Ausbildung der großformatigen figural darstellenden Motive in beiden Gewölbedekoren zeichnen sich beide Dekore dadurch aus, dass eine Einbindung der ornamentalen Bandstruktur des Gewölbes in das Dekor der Wände vorhanden ist. Diese Integration erfolgt jedoch in beiden Dekoren auf eine unterschiedliche Art und Weise. In der Cappella Carafa geschieht dies durch Flechtbänder, die – insbesondere aufgrund der Struktur des Flechtens – nicht nur die einzelnen, in die Ösen der Flechtbänder eingestellten Bücher miteinander verbinden, sondern zum einen auch das Deckendekor zusammenhalten und zum anderen simultan das Deckendekor an die Wandfresken anbinden. Im Dekor der Cappella Baglioni integriert vor allem die rote Farbe, die bereits in den Quadraten der seitlich flankierenden Pilasterspiegel und der Bogenlaibungen, aber auch in den Zwickeln, welche die hellen Quadrate des Fußbodens im großformatigen Bildfeld flankieren, eine wichtige, das Dekor zusammenhaltende Funktion hat. Diese Farbe hält sich auch als Hintergrundfarbe für die Bänder des Gewölbedekors durch. Die Motive hingegen, welche die Kandelabergrotesken auf den rotfarbenen Bändern der Decke füllen, sind wesentlich freizüger und trotz der durchgehenden vertikalen Mittelachse aufgrund des Einsatzes zahlreicher geflügelter zoomorpher und anthropomorpher Mischwesen wesentlich dynamischer gestaltet als die Kandelabergrotesken in sämtlichen vertikalen Pilasterspiegeln des Wanddekors, gleichgültig, ob sie eine rahmende Funktion ausüben oder die gemalten Architekturen in den großformatigen Bildfeldern verziern. Mag die Idee, vier Sibyllen in die vier Gewölbekompartimente eines Kreuzgewölbes einzustellen, auch eine Nachahmung des Deckendekors in der Cappella Carafa sein, mit der Einbindung von Kandelabergrotesken in die diagonal laufenden Bänder greift Pinturicchio auf Strukturen aus seinen eigenen früher entstandenen Dekoren zurück, und zwar auf die Kuppeldekore der beiden della Rovere Kapellen in Santa Maria del Popolo. Doch sowohl in Bezug auf die Polychromie als auch in Bezug auf die freie Entfaltung der grotesken Systeme gestaltet Pinturicchio das Dekor der Cappella Baglione wesentlich freies als seine früheren Dekore.⁵⁵⁹⁴

⁵⁵⁹⁴ Die generelle Wertschätzung des Grotteskendekors zeigt sich ferner darin, dass Pinturicchio selbst von seinem Porträt grotteskenähnliche Ketten herabhängen lässt; siehe dazu die Abbildung eines Ausschnittes bei: Pietro Scarpellini, *Nemo propheta in patria*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 215 Abb. 13.

9.5. Pietro Vanucci genannt il Perugino (1445/48-1523): flächendeckende Grotteskenderkore als rahmende Strukturen von Medaillons mit antikisierenden Darstellungen im Deckendekor der sala dell'Udienza (1497-1500)

Im Januar 1497 erhält Perugino⁵⁵⁹⁵ von der *Arte di Cambio* in Perugia den Auftrag, die sala dell'Udienza im Collegio del Cambio auszumalen.⁵⁵⁹⁶ Obwohl sich die Zahlungen an Perugino für diesen Auftrag bis in das Jahr 1507 hinziehen, scheint der Raum bereits im Jahr 1500 fertig dekoriert gewesen zu sein, denn diese Jahreszahl steht in goldenen Buchstaben auf einer blaugrundigen *tabula ansata*, die in den Pilasterspiegel auf der rechten Langwand zwischen dem Bildfeld mit den sechs Propheten und den sechs Sibyllen und der hölzernen Tribüne integriert ist.⁵⁵⁹⁷

9.5.1. Die architektonische und dekorative Ausstattung des Raumes

Der rechteckige, mit einem doppeljochigen Kreuzgratgewölbe ausgestattete Saal⁵⁵⁹⁸, der nur auf der einen Schmalseite, direkt über der Eingangstür, durch ein Lünettenfenster Licht erhält⁵⁵⁹⁹, besitzt eine umlaufende Sockelvertäfelung⁵⁶⁰⁰ und darüber hinaus an der rechten Langwand [vom Eingang her gesehen] auch eine als Gerichtssitz dienende, fast die gesamte Raumlänge einnehmende, fest in die Wand eingebaute Tribüne aus Holz.⁵⁶⁰¹ Über der Sockelzone sind die Wände auf der linken Langseite, auf der rückwärtigen Schmalseite und auf der sich anschließenden Hälfte der rechten Langseite mit großformatigen Wandbildern freskiert, deren zweiteilige, in eine untere und obere Zone unterteilte figural darstellende Kompositionen sich

⁵⁵⁹⁵ Zum Beweis, dass Perugino diese Raumdekoration angefertigt hat, setzt Perugino sein Selbstporträt zwischen die beiden Bildfelder, die jeweils sechs *virii illustri* und zwei Kardinaltugenden darstellen; siehe dazu die Darstellung bei: Pietro Scarpellini, Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 72 Abb. 3.

⁵⁵⁹⁶ Pietro Scarpellini, *Perugino*, Mailand 1984, S. 95. Doch behalten sich die Mitglieder des Rates vor, einen zweiten Meister hinzuzuziehen, falls Perugino nicht schnell genug arbeitet. Dacos geht davon aus, dass es sich bei diesem *altro maestro* um Pinturicchio handeln müsse, der zu dieser Zeit ganz in der Nähe die Pala di Santa Maria dei Fossi beendet habe; siehe dazu: Nicole Dacos, *La volta della sala dell'Udienza: pianeti e grottesche*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 140.

⁵⁵⁹⁷ Siehe dazu die Abbildung bei: Pietro Scarpellini, *Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 69 Abb. 2.

⁵⁵⁹⁸ Zum Plan des Collegio del Cambio siehe vor allem: Stefania Magliani, *L'architettura quattrocentesca del Palazzo dei priori: il Collegio del Cambio e i suoi artefici*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 48.

⁵⁵⁹⁹ Siehe dazu die Abbildung der Tür mit dem darüberliegenden Lünettenfenster bei: Stefania Magliani, *L'architettura quattrocentesca del Palazzo dei priori: il Collegio del Cambio e i suoi artefici*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 59 Abb. 10.

⁵⁶⁰⁰ Die Vertäfelung wie auch der Gerichtssitz wurden in den Jahren zwischen 1491 und 1493 von Domenico del Tasso (1440-1508) gefertigt; siehe dazu den Beitrag von: Giovan Battista Fidanza, *Gli arredi lignei*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 192. Der größte Teil der Holzvertäfelung der Sockelzone zeigt in hellerem Holz eingelegte Grotteskensysteme. Geschnittene Formen finden sich im umlaufenden, die Sockelzone begrenzenden Fries sowie an dem Gerichtssitz.

⁵⁶⁰¹ Siehe dazu die Abbildung in: Pietro Scarpellini, *Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 72 Abb. 3.

an der Struktur der Wand und der darüberliegenden Gewölbebögen orientieren. Jedes dieser bogenförmigen Bildfelder ist zunächst durch eine umlaufende Rahmung⁵⁶⁰² und darüber hinaus durch einen goldfarbenen Pilasterspiegel, den eine weiße Kandelabergrotteske schmückt, vom folgenden Bildfeld getrennt. Der näher zur Eingangstür liegende Bereich der Langseite ist bis zum Gewölbeansatz getäfelt⁵⁶⁰³ und besitzt im bogenförmigen oberen Bereich eine Nische, in die eine vergoldete hölzerne Figur der Justitia eingestellt ist, die Benedetto da Maiano zugeschrieben wird.⁵⁶⁰⁴

9.5.2. Die großformatigen Figuren in den Bildfeldern

Betritt der Besucher den Raum und wendet sich nach links, dem einzigen Fresko auf der schmalen Eingangsseite⁵⁶⁰⁵ zu, so steht er einer einzelnen behelmten Figur gegenüber, die zusätzlich zur Rahmung des Bildfeldes noch einmal in einen hellen, Marmor vortäuschenden Bogen⁵⁶⁰⁶ eingestellt ist. Die Figur kann aufgrund der Inschrift auf dem Sockel, auf dem sie steht, als Cato identifiziert werden.⁵⁶⁰⁷ Cato hat seine rechte Hand in seine rechte Seite gestützt und hält in seiner linken Hand den Knauf eines graziilen Stockes, dessen Spitze dicht vor seinem linken Fuß steht. Die Figur des Cato ist sowohl in Bezug auf die Höhe der Figur – die Helmspitze stößt fast bis an den oberen Rand des Bogens – als auch in Bezug auf die Breite der Figur – auf Taillenniveau füllt die Figur den Bogen fast vollständig aus – gut in den Bogen eingepasst. Auf der sich anschließenden Langwand folgen in zwei Bildfeldern⁵⁶⁰⁸, die bis in die Lünetten⁵⁶⁰⁹ hinaufreichen, vor einem einheitlich durchgehenden landschaftlichen Hintergrund jeweils sechs männliche Figuren⁵⁶¹⁰, die herausragende Männer der antiken Geschichtsschreibung darstellen. Darüber befinden sich, über den Wolken sitzend, jeweils paarweise

⁵⁶⁰² Die Rahmung besteht aus zwei umlaufenden Bändern, [von innen nach außen] einem Astragal und einem lesbischen Kymation.

⁵⁶⁰³ Diese Täfelung ist ebenfalls mit reliefierten Grottesken bedeckt; siehe dazu: Cristina Acidini Luchinat, *Gli ornati delle tarsie perugine dal repertorio antiquario alla grottesca*, *Annali 1* [Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi], 1984, S. 55-69.

⁵⁶⁰⁴ Siehe dazu die Abbildungen bei: Giovan Battista Fidanza, *Gli arredi lignei*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 208 Abb. 27, S. 209 Abb. 29.

⁵⁶⁰⁵ Siehe dazu die Abbildung einer Zeichnung der Eingangswand bei: Vittoria Garibaldi, *Il restauro nel corso dei secoli*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 238 Abb. 5.

⁵⁶⁰⁶ Die Pilasterspiegel sind mit einem vertikalen Flechtband verziert. Die Kapitelle der Kämpferzone zeigen ein triglyphenähnliches Zungenmuster und der Bogen ist mit einem Astragal und einem Blattstab verziert.

⁵⁶⁰⁷ Siehe dazu die Abbildung bei: Pietro Scarpellini, *Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 104 Abb. 44.

⁵⁶⁰⁸ Auf den Pilasterspiegel zwischen den beiden Feldern hat Perugino tafelbildartig sein Selbstporträt gesetzt; siehe dazu die Abbildung bei: Pietro Scarpellini, *Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 106 Abb. 46.

⁵⁶⁰⁹ Da die Bildfelder auf den beiden Langseiten die Lünetten mit in die Darstellungen integrieren, gehen sie bis in die Gewölbekappen hinein.

⁵⁶¹⁰ Die erste Figur in dem sich an die Figur des Cato anschließenden Bildfeldes nimmt die Haltung Catos spiegelbildlich wieder auf, und diese formale Annäherung an die vorhergehende Figur führt zu einer stärkeren Verknüpfung der beiden Bildfelder; siehe dazu die Abbildung bei: Pietro Scarpellini, *Pietro Perugino e la decorazione*

angeordnet die Personifikationen der vier Kardinaltugenden⁵⁶¹¹, denen nicht nur formal, sondern auch sinngemäß jeweils die drei sich darunter befindlichen Männer zugeordnet sind.⁵⁶¹² Im Gegensatz zu den drei Bildfeldern mit den männlichen Figuren, die den Zyklen der *virii illustri* bzw. der *uomini famosi*⁵⁶¹³ zuzuordnen sind, hat man die anderen Bildfelder religiösen Themen vorbehalten. Auf der sich anschließenden Schmalseite folgen zunächst eine Darstellung der Transfiguration und eine Darstellung der Geburt Christi.⁵⁶¹⁴ Das einzige Bildfeld auf der rechten Langwand⁵⁶¹⁵ zeigt vor einer grünen Landschaft zwei Gruppen mit menschlichen Figuren, und zwar auf der linken Seite sechs Propheten und auf der rechten sechs

della sala dell'Udienza, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 92 Abb. 32.

⁵⁶¹¹ Jeweils eine Tafel, die von zwei geflügelten Amoretten gehalten wird, flankiert die beiden Tugend-Personifikationen. Auf der Tafel stehen Epigramme, die Erläuterungen zu dem notwendigen tugendhaften Verhalten bieten. Die Tafel ist oben und unten von einem goldfarbenen vegetabilen Rankenwerk, das sich bilateralsymmetrisch vom Mittelpunkt aus entwickelt, umgeben. In der Mitte des oberen Rankenwerks sitzt eine Blattmaske; siehe dazu die Abbildung bei: Roberto Guerrini, *Decorazioni parietali: fonti letterarie ed iconografia*, in: Pietro Scarpellini, *Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 111 Abb. 4.

⁵⁶¹² Fabius Maximus, Sokrates und Numa Pompilius sind auf Prudentia bezogen, Furius Camillus, Pythagoras und Trajan hingegen auf Iustitia. Lucius Sicinius, Leonidas und Horatius Cocles befinden sich unterhalb von Fortitudo und Publius Scipio, Perikles und Cincinnatus unterhalb von Temperantia; siehe dazu die Abbildungen bei: Pietro Scarpellini, *Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 97-103 Abb. 37-43; siehe dazu auch: Roberto Guerrini, *Decorazioni parietali: fonti letterarie ed iconografia*, in: Pietro Scarpellini, *Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 110-117 Abb. 3-10. Im Gegensatz zu der ausführlichen Inscriptio bei der Figur des Catos werden die übrigen sechs Männer lediglich durch ihre Tituli, die unter ihren Füßen stehen, gekennzeichnet.

⁵⁶¹³ Zu der Bedeutung derartiger Freskenzyklen in der italienischen Frührenaissance siehe u. a.: Martina Hansmann, *Andrea del Castagnos Zyklus der uomini famosi und der donne famose. Geschichtsverständnis und Tugendideal im Florentinischen Frühhumanismus*, Münster 1993.

⁵⁶¹⁴ Siehe dazu die Abbildungen bei: Pietro Scarpellini, *Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 76-77 Abb. 10-11. Die Transfiguration und die Geburt enthalten kurze Bibeltexte.

⁵⁶¹⁵ Das andere Bogenfeld, in dem sich die Tribüne befindet, ist vollständig mit Holz verkleidet. Über 24 Paneelen – je sechs in einer Reihe – mit Grotteskendekoren folgt eine Inschrift und darüber beginnt die Bogenform der Lünette. Das Dekor des Bogens ist in drei Segmente unterteilt. In die beiden seitlichen Segmente ist jeweils in einen Früchtekranz ein Löwengreif, das Wappentier von Perugia, eingestellt, der auf einem Sockel steht und das vom Betrachter entfernte Bein anhebt. Dieses Wappenmotiv zeigen auch die beiden äußeren Paneelen in der obersten Zone. In das schmale mittlere Segment ist eine Nische mit muschelförmiger oberer Begrenzung eingeschnitten. In dieser Muschel, auf einem runden Sockel, thront Justitia und hält ein Schwert in ihrer Rechten und eine Kugel in ihrer linken Hand. Die Paneelen der einzelnen Reihen sind in unterschiedlichen Techniken dekoriert, wobei die Plastizität des Dekors von unten nach oben zunimmt. So finden sich in den unteren Zonen bevorzugt Grotteskensysteme in Form von Intarsien, wohingegen sich in den Paneelen der oberen Zone plastisch ausgearbeitete Grotteskensysteme finden; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Giovan Battista Fidanza, *Gli arredi lignei*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 200f. Abb. 11-13. Die vertikale Rahmung der einzelnen Paneelen – dies gilt für sämtliche Paneelen, d.h. auch für die Paneelen der Sockelzone – erfolgt durch Pilaster mit korinthisierenden Kapitellen und Pilasterspiegeln, die mit vertikalen Flechtbändern oder mit Flechtbändern, in deren Ösen Rosetten eingestellt sind, dekoriert sind.

Sibyllen⁵⁶¹⁶, über denen Gottvater in goldenem Glorienschein – umgeben von sieben geflügelten Engelsköpfchen und flankiert von zwei großformatigeren Engeln – schwebt.⁵⁶¹⁷

Im Gegensatz zu den Bildfeldern auf den beiden Schmalseiten, die alle drei sehr unterschiedlich aufgebaut sind, weisen die Bildfelder auf den beiden Langseiten nicht nur hinsichtlich der Anzahl der stehenden Figuren – es sind auf jeder Langseite zwölf –, sondern auch hinsichtlich der Größe der einzelnen Figuren Ähnlichkeiten auf. Betrachtet man z. B. die linke Langseite, so sind – wie an den flankierenden Pilastern abzulesen ist – sämtliche 24 Figuren, die wie auf einer unsichtbaren Linie etwas oberhalb der unteren horizontalen Begrenzung des Bildfeldes aufgereiht sind, etwa gleich groß dargestellt, sodass sämtliche 24 Köpfe bis an die untere Begrenzung der Kämpferzone, d. h. bis an den Übergang zum Gewölbebogen, heranreichen.⁵⁶¹⁸ Die Figuren stehen vor einem hochgezogenen Hintergrund und erst auf Höhe ihrer Schulterzone – dem im flankierenden dekorativen Teil der Abschnitt unterhalb der Kämpferzone entspricht – setzt der Bereich des Himmels an.

Kleider, Kopfbedeckungen und Attribute der einzelnen Figuren sind nicht nur farblich, sondern auch aufgrund der aufgebrauchten Muster sowie der dekorativ verwendeten grotesken Elemente sehr unterschiedlich gestaltet. Im Gegensatz zu den Gewändern, die – abgesehen von den schmucklosen antikisierenden Gewändern der Personifikationen – entweder großflächige gewebte Seidenmuster oder goldfarbene Bordüren mit kufischen Schriftzeichen⁵⁶¹⁹ oder mit orientalischen Flechtband-Motiven am Halsausschnitt⁵⁶²⁰ oder am Saum oder auch an beiden Gewandzonen aufweisen, sind insbesondere Panzer, Beinschienen und Helme mit grotesken Motiven wie Blattmasken⁵⁶²¹ oder Löwenprotomen, mitunter auch mit einfachen

⁵⁶¹⁶ Propheten und Sibyllen tragen Schriftbänder, die mit der unbefleckten Empfängnis Christi, seiner Auferstehung und seiner Richterfunktion am Jüngsten Tage kontinuierlich fortschreitend auf wichtige Ereignisse der Heilsgeschichte verweisen; siehe dazu u. a.: Pietro Scarpellini, *Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 86f. Abb. 21-23.

⁵⁶¹⁷ Siehe dazu die Abbildungen bei: Pietro Scarpellini, *Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 79-80 Abb. 12-13.

⁵⁶¹⁸ Eine analoge Art der Gestaltung weisen auch die zwölf Figuren in dem Bildfeld der rechten Langseite auf.

⁵⁶¹⁹ Siehe dazu u. a. die Verzierung am Halsausschnitt der Sibylla Delfica bei: Pietro Scarpellini, *Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 87 Abb. 23.

⁵⁶²⁰ Siehe dazu u. a. das Dekor am Halsausschnitt der Christusfigur der Transfiguration bei: Pietro Scarpellini, *Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 90 Abb. 27.

⁵⁶²¹ So schmückt eine Blattmaske, die zwischen zwei miteinander verbundenen Füllhörnern über einer doppelten Akanthusvolute sitzt, den Brustpanzer des Leonidas. Eine weitere Blattmaske ziert seinen Helm und jeweils eine Löwenprotome sitzt unterhalb des oberen Abschlusses seiner beiden Beinschienen; siehe dazu die Abbildung bei: Pietro Scarpellini, *Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 97 Abb. 37. Ebenfalls eine Blattmaske schmückt den Brustpanzer des Horatius Cocles. Ein Bukranion hängt ihm von seinem zweifarbigen Helmbusch in der Form eines Akanthusblattes herab und ein Medusakopf, den Mund zum Schrei aufgerissen, schmückt die Mitte seines Schildes; siehe dazu die Abbildung bei: Roberto Guerrini, *Decorazioni parietali: fonti letterarie ed iconografia*, in: Pietro Scarpellini, *Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 114 Abb. 7.

Akanthusranken⁵⁶²² verziert. Die zahlreichen, häufig goldfarbenen Verzierungen mit auffälligen grotesken Formen, verbunden mit einer dichten Stofflichkeit und einer mitunter grellen Farbigkeit der Gewänder lassen die einzelnen menschlichen Figuren gleichsam hinter den applizierten Ornamenten zurücktreten.

9.5.3. Das Dekor der rahmenden Pilasterspiegel

Verstärkt wird die ornamentale Gestaltung der Oberfläche der Gewänder durch die weißen Kandelabergrotesken auf den goldfarbenen, jeweils ein Bildfeld flankierenden Pilaster, die den Darstellungen in den sechs Bildfeldern – abgesehen von der analogen Rahmung – auch einen regelmäßigen Rhythmus verleihen. Die einzelnen Motive dieser Kandelabergrotesken, Vasen von unterschiedlicher Breite und unterschiedlicher Höhe, deren Schattenbildung dem Lichteinfall durch das Lünettenfenster folgt, konstituieren übereinandergestellt einen Kandelaberstab mit einer durchgehenden vertikalen Mittelachse, die lediglich in einigen Kandelabergrotesken durch eine blaugrundige *tabula ansata* im oberen Drittel der vertikalen Reihung⁵⁶²³ durchbrochen wird. Flankiert werden die einzelnen Gefäße entweder durch antithetische Tierfiguren oder zoomorphe Mischwesen, mitunter auch durch miteinander verbundene Füllhörner. Als Basis hat man jedoch nicht die in den meisten Dekoren dieser Zeit übliche Kandelaberbasis gewählt, sondern ein anthropomorphes Mischwesen, dessen nackte Brüste sich auf die Sockelzone stützen, während die bogenförmig aufwärts gerichteten Arme sich zu Flügeln weiten und den von einem Strahlen- oder Blattkranz umgebenen Kopf mit dem polosartigen Aufsatz flankieren. Dieser Aufsatz wiederum, der mit Blüten und Früchten gefüllt ist, dient dem folgenden Gefäß als Basis für die Supraposition.⁵⁶²⁴ Eine Differenzierung der Pilasterspiegel erfolgt lediglich aufgrund ihrer Breite, wobei jedoch die Grundfarbe beibehalten wird. Stattdessen werden die seitlichen Pfeilerflächen, die im Vergleich zu den Frontflächen

⁵⁶²² So setzt sich der Helmbusch von Lucius Sicinus aus mehreren vegetabilen Formen zusammen. Zwei goldene Akanthusblätter bilden die Basis unter einem trichterförmigen Knauf. Es folgen zwei blaufarbene vegetabile Formen, links ein Akanthusblatt mit einer roten Blüte am Ende der Einrollung und rechts ein Akanthusblatt, das in einer Halbpalmette ausläuft. Auf dem Knauf sitzen zwei goldene Palmetten und bekrönt wird das Ganze von einer federartigen roten Palmette; siehe dazu die Abbildung bei: Roberto Guerrini, *Decorazioni parietali: fonti letterarie ed iconografia*, in: Pietro Scarpellini, Pietro Peruginino e la decorazione della sala dell'Udienza, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 114 Abb. 7.

⁵⁶²³ Dies gilt für die beiden Kandelabergrotesken, die das einzige Bildfeld auf der rechten Langseite flankieren. An die Stelle einer *tabula ansata* tritt in der Kandelabergroteske auf dem Pilasterspiegel, der die beiden Bildfelder auf der linken Langseite voneinander trennt, das Selbstporträt Peruginos.

⁵⁶²⁴ Diese Art der Substruktion unterscheidet die Kandelaberstäbe im Collegio di Cambio von den Kandelaberstäben, die in den Pilasterdekoren zur Gliederung der einzelnen Bildfelder in der Sistina eingesetzt worden sind. In Letzteren bildet jeweils ein Kandelaberfuß die Basis und der obere Bereich besteht aus einer Supraposition von lyraförmigen vegetabilen Stäben. Da abgesehen von Blattmasken und Bukranien keine grotesken Elemente bzw. Motive eingesetzt werden, handelt es sich bei den Kandelaberstäben in der Sistina um weitgehend pflanzliche Kandelaberstäbe.

nur halb so breite Pilasterspiegel ausbilden können, konsequent auch nur mit einer halben vertikalen Kandelabergrotteske gefüllt.⁵⁶²⁵

9.5.4. Die Dekore auf den Pilasterspiegeln der gemalten Architekturen in den großformatigen Bildfeldern

Von den Kandelabergrottesken auf den rahmenden Pilasterspiegeln unterscheiden sich auch die beiden Kandelaberdekore auf den – ebenfalls goldgrundig – bemalten vorderen Pilasterspiegeln des gewölbten Stalles in der Szene mit der Geburt Christi. Obgleich sich in diesen Dekoren auch jeweils eine Blattmaske findet, sollte dennoch nicht von Kandelabergrottesken gesprochen werden, sondern lediglich von Kandelaberstäben, denn bei den Motiven dieser Stäbe handelt es sich durchgängig in sämtlichen Registern um Vasenmotive, die übereinandergestellt werden. Auch die Basis der beiden Kandelaberstäbe besteht in beiden Fällen jeweils aus einem Kandelaber.⁵⁶²⁶ Fast hat es den Anschein, als habe Perugino das unbekleidete geflügelte Mischwesen nicht für würdig erachtet, dicht hinter Maria für den Betrachter sichtbar zu sein und es deshalb nicht in den Pilasterdekoren innerhalb des Bildfeldes verwendet. Darüber hinaus wirken die rein vegetabilen Kandelaberstäbe in den oberen Registern transparenter und dadurch auch leichter auf den Betrachter als die kompakten übereinandergestellten Gefäße in den Kandelabergrottesken der flankierenden Pilasterspiegel. Gleichzeitig sorgt die analoge goldgelbe Farbe, die sowohl die Pilasterspiegel im Bildfeld als auch die rahmenden Pilasterspiegel bedeckt, dafür, dass für den Betrachter die Rahmung und das Innere des Bildfeldes im Bildfeld der Verkündigung zu einer visuellen Einheit verschmelzen können.

Dazu tragen auch die Grotteskensysteme bei, die als Intarsien in die hölzernen Paneele der Sockelzone eingefügt sind⁵⁶²⁷, denn die filigranen Stäbe, mit denen die Paneele gefüllt sind, stellen eine Mischform dar zwischen den weitgehend vegetabilen Kandelaberstäben in dem Bildfeld mit der Geburt Christi und den um ein groteskes Repertoire erweiterten, das Bildfeld flankierenden Kandelaberstäben.

⁵⁶²⁵ In den Pilasterspiegeln der Sistina hingegen spielen die seitlichen Pilasterspiegel noch keine Rolle. Im seitlichen Bereich hängen nur goldfarbene Schnüre von den Pfeilerkapitellen herab.

⁵⁶²⁶ Siehe dazu die Abbildung eines Ausschnittes am Übergang von der Rückwand zur rechten Wand bei: Pietro Scarpellini, Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 88 Abb. 24.

⁵⁶²⁷ Die überwiegend aus vegetabilen Elementen zusammengesetzten Grotteskenstäbe enthalten neben Blattmasken antithetische Delphine und zoomorphe Mischwesen, die sich dazu eignen, innerhalb eines Rankensystems zu agieren. Selten dient eine anthropomorphe geflügelte Mischfigur als Basis eines vegetabilen Systems; siehe dazu vor allem die Abbildungen bei: Giovan Battista Fidanza, *Gli arredi lignei*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 200ff. Abb. 11-21.

9.5.5. Die strukturelle Funktion der Kandelabergrottesken

Die analoge strukturelle Funktion sämtlicher Kandelabergrottesken in diesem Wanddekor, unabhängig davon, ob es sich um Kandelabergrottesken auf den die Bildfelder flankierenden Pilasterspiegeln oder um Kandelabergrottesken auf Pilasterspiegeln innerhalb eines Bildfeldes handelt, die Erzeugung einer bilateralsymmetrischen Achse, erleichtert auch die ikonographische Einbindung und Analogisierung sehr heterogener Sujets wie die der zwölf antiken Philosophen und Helden auf der linken Langseite sowie die Verbindung der sechs Propheten und sechs Sibyllen in einem Bildfeld mit Gottvater auf der rechten Langseite sowie insbesondere die Einbettung beider Langseiten in das zentrale christologische Programm auf der rückwärtigen Schmalseite des Raumes.

Darüber hinaus stellt die Grotteskenornamentik sowohl formal als auch strukturell eine Verbindung zu den ebenfalls bilateralsymmetrischen Grotteskensystemen des Deckendekores her und verknüpft damit auch das ikonographische Programm der Wände mit dem Planetenprogramm der Decke. Trotz dieser Anbindung und obwohl die Figuren der sechs Planetengötter Apoll [Sol], Merkur, Mars, Jupiter, Saturn und Venus sowie die Mondgöttin Luna⁵⁶²⁸, von denen jeder bzw. jede in eines sieben Tondi, welche die Zentren der sieben größeren Segmente der neun Gewölbesegmente besetzen, eingestellt ist⁵⁶²⁹, auch ikonographisch in einem sinnvollen Zusammenhang mit den Darstellungen in den Wandfresken stehen, empfindet der Betrachter den dekorativen Übergang von der Wand zum Gewölbe oberhalb der Kämpferzone zunächst als recht unvermittelt. Eine direkte formale Überleitung erfolgt lediglich durch das Flechtband, welches den großen, zur Mitte hin gewandten Pilasterspiegel von dem seitlichen Pilasterspiegel abgrenzt; doch auch dieses ornamentale Modul setzt oberhalb der dunkelgrundigen Kämpferzone neu an, und zwar in doppelter Form und doppelter Breite, um im Bereich des Gewölbes zur Strukturierung der einzelnen, mit Grotteskensystemen gefüllten Dekorzonen zu dienen.⁵⁶³⁰

⁵⁶²⁸ Die Planetengötter werden in Verbindung mit den Tierkreiszeichen gezeigt. Fünf der Planetengötter – Jupiter [Schütze, Fische], Saturn [Jungfrau, Steinbock], Venus [Waage, Stier], Mars [Widder, Skorpion] und Merkur [Wassermann, Zwillinge] – zeigen auf den beiden Rädern ihrer Wagen jeweils zwei Tierkreiszeichen, Luna [Krebs] und Apoll [Löwe] hingegen haben nur an einem Rad ihres Wagens ein Tierkreiszeichen.

⁵⁶²⁹ So stehen die Tondi mit Merkur und Mars über den Wandfeldern mit den *viri illustri*, das Tondo mit Jupiter, dem höchsten olympischen Gott, über den Szenen der Transfiguration und der Geburt, und das Tondo mit Saturn steht über dem Bildfeld, welches die sechs Propheten und die sechs Sibyllen zeigt. Weniger eng ist die Beziehung zwischen Venus und der darunter sitzenden Figur der Wahrheit. Die Göttin Luna als Göttin des Erdtrabanten steht sowohl über dem Fenster als auch über dem Eingangsbereich.

⁵⁶³⁰ Gleichzeitig grenzt es diese Dekorzonen von der Wand ab.

9.5.6. Das Deckendekor

Die alternierend auf goldfarbenem und blauem Grund, zum Teil polychrom gemalten Grottesken des Deckendekors im Collegio del Cambio gleichen in Bezug auf die Farben und mitunter auch in Bezug auf die Formen mehr den gotischen Drollerien der Buchmalereien – dies gilt insbesondere für die blaugrundigen Grottesken – als einem Grotteskensystem all’antico analog dem Dekor der Kandelabergrottesken auf den goldgrundigen Pilasterspiegeln der Wandzone, wengleich auch im Deckendekor zahlreiche Motive dem antiken Grotteskenrepertoire entstammen. Sowohl die kräftige Polychromie als auch die eingesetzten antikisierenden Formen unterscheiden das Deckendekor grundsätzlich von dem Dekor der Wände.

Wie bereits bei der Erörterung der Flechtband-Rahmungen der einzelnen Bildfelder erwähnt, bildet ein breites, typologisch analoges ornamentales Band, welches den neun Feldern der Gewölbestruktur folgt, die rahmende Struktur des Deckendekors.⁵⁶³¹ Sämtliche Bänder enden auf den plastischen Konsolen, welche den architektonischen Übergang von dem Deckengewölbe zur Wand aufzeigen. Den zentralen Strang dieses Bandes, das stets von drei roten Streifen flankiert wird, bilden zwei parallel laufende Flechtbänder in Weiß, deren Ösen bzw. Augen goldfarben leuchten.⁵⁶³² Eine Bandkreuzung bzw. Verzweigung wird immer durch eine goldfarbene Rosette gekennzeichnet. Die Zentren von sechs Feldern⁵⁶³³, welche durch die Flechtbänder gerahmt werden, besetzen runde, blaugrundige Medaillons, in welche Figuren eingestellt sind, deren Füße jeweils zur unterhalb des Feldes ansetzenden Wand hin ausgerichtet sind.⁵⁶³⁴ Im Gegensatz zu den sechs Medaillons, die jeweils ein dreieckförmiges Feld, dessen Grundseite einem Gewölbebogen entspricht, besetzen, steht das siebte, quadratisch gerahmte⁵⁶³⁵ Medaillon in dem zentralen, rhombenförmigen Feld, dessen beide äußeren, nicht an weitere Dekorfelder gebundenen, quer zur horizontalen Raumachse liegenden Ecken jeweils auf einer plastisch ausgebildeten Konsole ruhen.⁵⁶³⁶ Die Besonderheit des zentralen Feldes

⁵⁶³¹ Zur Analyse des Deckendekors siehe vor allem: Nicole Dacos, *La volta della sala dell’Udienza: pianeti e grottesche*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 134- 152 Abb. 1-34.

⁵⁶³² Abgesehen von der zentralen Lünette unterhalb des Medaillons mit der Figur der Luna, deren Bogenlaibung mit einer hölzernen Rosetten-Reihung geschmückt ist, sind auch sämtliche Archivolten der Lünetten mit einem derartigen Band versehen; siehe dazu u. a.: Alessandra Zamperini, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona 2007, S. 94.

⁵⁶³³ An den beiden Schmalseiten verfährt Perugino beim Dekorieren unterschiedlich: Auf die Schmalseite, in der auch der Eingangsbereich liegt, setzt er ein großes dreieckförmiges Feld, in welchem ein Medaillon eingestellt ist; auf der anderen Seite hingegen wird das Medaillon in ein kleines rhombenförmiges Feld gesetzt, das sich zwischen zwei Lünetten hinunterschiebt und von zwei schmalen dreieckförmigen Zwickeln gerahmt wird, in denen silberfarbene Grottesken auf blauem Grund sitzen. Jedoch ist in den beiden schmalen Feldern kein Medaillon in das Feld eingestellt.

⁵⁶³⁴ D.h. diese Figuren befinden sich in Supraposition zu den Figuren in den freskierten Lünetten.

⁵⁶³⁵ Ein helles gekreuztes Mäander-Band auf blauem Grund, flankiert von einem Eierstab, bildet die Rahmung dieses Quadrates.

⁵⁶³⁶ Die Figur des Apolls, die in dieses Feld eingestellt ist, ist mit ihren Füßen zur rückwärtigen Schmalwand, d.h. zu den beiden sakralen Darstellungen hin, ausgerichtet.

zeigt sich auch darin, dass es abgesehen vom zentralen, besonders gerahmten Medaillon noch über zwei weitere eingestellte Formen verfügt. So werden die beiden dreieckförmigen Flächen zwischen den beiden Ecken, die zu den Gewölbekonsolen führen, und der quadratischen Rahmung des zentralen Feldes zum größten Teil von einem rhombenförmigen Gebilde eingenommen, in dessen goldfarbenem Grund jeweils ein noch etwas dunkler goldgrundiges Medaillon eingesetzt ist.⁵⁶³⁷ Jeweils die Ecke des rhombenförmigen Feldes, welche der Kämpferzone gegenüberliegt, ist an der Seitenmitte des zentralen quadratischen Bildes fixiert.⁵⁶³⁸

9.5.6.1. Die Verbindung zwischen den Grotteskensystemen und den Medaillons in den einzelnen Feldern der Gewölbefläche

Die von Perugino jeweils in die freien Flächen zwischen den zentralen Medaillons – bzw. zwischen dem zentralen Quadrat – und den rahmenden Flechtbandbändern eingesetzten ornamental Systemen mit groteskem Figurenrepertoire übernehmen die Aufgabe, die Figuren der Medaillons für den Betrachter in einen farblichen, formalen und – mitunter – auch ikonographischen Zusammenhang mit den Figuren in der rahmenden Struktur zu bringen. Die erste Möglichkeit zum Kombinieren bietet sich für den Betrachter aufgrund der Verwendung von zwei unterschiedlichen Farben für die Gestaltung des Hintergrundes der Felder, und zwar wählt Perugino ein dunkles Blau als Hintergrund für das zentrale rhombenförmige Feld sowie für die drei unterschiedlich großen Felder auf der rückwärtigen Schmalseite und das große Feld an der schmalen Eingangsseite⁵⁶³⁹, ein sattes Gold hingegen als Hintergrundfarbe für die vier dreieckförmigen Felder, welche sich an das zentrale rhombenförmige Feld jeweils an einer der vier Seiten anschließen.⁵⁶⁴⁰ Eine weitere Differenzierung der Felder erfolgt aufgrund der Verwendung von unterschiedlichen Farben für die Grotteskensysteme. So wird für die Grotteskensysteme auf zwei der goldgrundigen Felder, die das Medaillon mit Merkur⁵⁶⁴¹ bzw.

⁵⁶³⁷ Ein goldfarbener Eierstab mit silberfarbener Umrandung rahmt das rhomboide Feld mit dem zentralen Medaillon, das zwei – in dem einen Medaillon nach rechts ausgerichtete – Reiter auf aufgebäumten, lediglich auf ihren beiden Hinterbeinen stehenden Pferden zeigt. An den vier Seiten des Medaillons, welche zu den vier Zwickeln des rhomboiden Feldes offen sind, fällt jeweil ein bilateral symmetrisches Schleifenband, das am Rand des Medaillons fixiert ist, zur Ecke des Zwickels hinab.

⁵⁶³⁸ Beide Rahmungen – sowohl die vom zentralen Bild als auch die vom kleineren rhombenförmigen Feld sind geöffnet und eine halbe Rosette, mit ihrer Öffnung zur Seite des quadratischen Bildes hin gerichtet, bildet den ornamental Übergang vom abgegrenzten peripheren zum ebenfalls abgegrenzten zentralen ornamental System.

⁵⁶³⁹ An der schmalen Eingangsseite erhebt sich nur ein dekoratives dreieckförmiges Feld über dem Türbogen, der in den Bogen der Lünette eingebettet ist, auf der rückwärtigen Schmalseite hingegen führt das dreieckige Gewölbesegment zu zwei schmalen Gewölbestichkappen, sodass sich insgesamt drei Felder, zwei schmale dreieckförmige sowie ein rhombenförmiges Feld ausbilden.

⁵⁶⁴⁰ So entsteht ein sternförmiges dekoratives goldfarbenes System, in welches das zentrale blaugrundige Feld eingebunden ist.

⁵⁶⁴¹ In dem Feld mit Merkur bekäme die silberne Farbe dann auch einen Darstellungswert denn Merkur wird als Metall ja das Quecksilber zugeordnet, doch für das gegenüberliegende Feld mit dem Tondo der Venus wäre bei einer analogen Darstellung eher eine kupferne Farbe angebracht gewesen.

mit Venus tragen, ein silberner Farbton gewählt. Silber ist darüber hinaus auch die Farbe der Grottesken in den beiden dreieckförmigen Feldern auf der rückwärtigen Schmalseite des Raumes, die ein zentrales rhombenförmiges Feld flankieren, das ein Medaillon bzw. ein Tondo mit der Darstellung des Jupiter enthält. Die übrigen Grotteskensysteme sind polychrom gestaltet, wobei die Polychromie der Grotteskensysteme im zentralen rhombenförmigen Feld am ausgeprägtesten ist.

9.5.6.1.1. Das Dekor der beiden goldfarbenen Felder mit weißen monochromen Grotteskensystemen und den eingestellten Figuren von Venus und Merkur sowie das flächendeckende Grotteskendekor der beiden kleineren goldfarbenen Felder

Doch trotz der analogen Farbgestaltung – goldfarbener Grund und silberfarbene Grottesken – weisen selbst die Grotteskensysteme in den beiden dreieckförmigen Feldern, in denen Venus⁵⁶⁴² bzw. Merkur⁵⁶⁴³ im Zentrum dargestellt sind, Unterschiede auf.⁵⁶⁴⁴ In der Fläche um das

⁵⁶⁴² Venus, nach rechts ausgerichtet, steht auf einem goldbraunen Wagen, der von zwei weißen Gänsen gezogen wird. Zwei antithetisch, einander den Rücken zugewandte geflügelte Sphingen, zwischen denen eine bärtige Blattmaske steht, schmücken den thronartigen Stuhl, welcher auf dem Wagengestell steht. Zwei s-förmige, jeweils mit einem zarten Akanthusblatt geschmückte Spiralen bilden die beiden Armlehnen des Stuhles. Die Rückenlehne wird von zwei doppelten, invers aufeinander stehenden Balustern gebildet, und auf jedem der beiden Balustersysteme sitzt eine Blattmaske, aus deren Oberkopf zwei Voluten ranken. Das hintere Rad schmückt eine Waage, und das vordere Rad ist mit einem Stier verziert. Vor den Wagen sind zwei weiße Gänse gespannt. Auf einer Wolke über den Gänsen steht Amor nach links ausgerichtet und zielt mit verbundenen Augen auf seine Mutter Venus, die ihre linke, mit der Handfläche nach oben gedrehte Hand ihrem Sohn entgegenstreckt. Die barfüßige Venus trägt ein rosafarbenes Unter- und graues Übergewand. Ein schmales blaues Tuch, welches einem Mantel in der antiken Tracht entspricht, ist um ihre Arme geschlungen und wölbt sich im Bereich des Oberarmes zu einer Velifikatio, bevor es hinter ihrem Hals verläuft. Ihre blonden Locken, die wie im Wind zu flattern scheinen, werden am Hinterkopf von einer blauen Schleife zusammengehalten. Sie hat den rechten Fuß an die seitliche Kante des Wagenbodens weit nach vorne und zur Seite hin ausgestellt, sodass Unter- und Oberschenkel, die etwas durch das Gewand hindurchscheinen, in einer gestreckten diagonalen Linie zur Hüfte hin ausgerichtet sind. Diese Orientierung wird vom Szepter wieder aufgenommen, welches Venus in ihrer rechten Hand hält. Vor dem Kopf der Venus steht als ihr Attribut der achtstrahlige Abend- bzw. Morgenstern und darunter ist ihr Name in großen lateinischen Buchstaben zu lesen: VENUS.

⁵⁶⁴³ Merkur, nach links ausgerichtet, steht auf einem hellroten Wagen, der von zwei Adlern gezogen wird. Der Wagen ist fast schon in der Manier des Knorpelwerks verändert, so dass sowohl die Rückenlehne als auch die beiden seitlichen Lehnen zu weichen Voluten ausgezogen sind. Darüber hinaus verziert ein muschelähnliches Gebilde die Lehne, und ein kleiner Zweig, flankiert von zwei Schleifen, hängt von den ausgezogenen Voluten der Rückenlehnen hinab. Das vordere Rad schmückt das Sternzeichen des Wassermannes und das hintere Rad das Sternzeichen der Zwillinge.

Merkur steht im Kontrapost, sein rechtes Bein als Standbein vorgestellt und das linke Bein als Spielbein weit zurückgestellt. Er trägt rote Strümpfe, die unterhalb des Knies enden und an deren Rückseite jeweils ein kleines Flügelchen geheftet ist. Merkur ist – abgesehen von einem kleinen graufarbenen Lendenschurz – unbekleidet. Mit seiner linken Hand nimmt er einen goldfarbenen Mantel auf, der sich in drei kleinen Bögen als flatterndes Band von der rechten Seite her nähert. Der faltenreiche Mantel verläuft unterhalb der linken Hand in einem weichen Bogen zur rechten Hüfte von Merkur und anschließend – für den Betrachter unsichtbar – hinter dem Rücken nach oben, zur linken Schulter hin, wo er in einem weiten Bogen wieder hervorkommt, um den rechten Oberarm geschlungen ist, bevor er in zwei kleineren Bögen sich zur rechten Seite hin windet. Auf dem lockigen Haar trägt Merkur den Petasus und in seiner rechten Hand hält er das Kerykeion. Vor dem Petasus steht – analog zur Figur der Venus – ein Stern mit acht Hasten. Der Name MERCURIUS steht, leicht getrennt, mit vier Buchstaben links und mit fünf Buchstaben rechts vom Kerykeion.

⁵⁶⁴⁴ Siehe dazu die Abbildungen bei: Nicole Dacos, *La volta della sala dell'Udienza: pianeti e grottesche*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 138 Abb. 4-5.

Medaillon herum, in welchem eine Figurengruppe mit einer stehenden Venusfigur eingestellt ist, wird das Medaillon von Halbfiguren getragen, deren Oberkörper – in einem Fall sind es sogar nur die Oberarme – gleichsam aus der mit Rosetten geschmückten Laibung der zugehörigen darunterliegenden Lünette zu wachsen scheinen.⁵⁶⁴⁵ In dem Feld hingegen, in welchem Merkur in das Medaillon eingestellt ist, sind die Rankenwesen, welche das Medaillon halten, fast vollständig auf der Feldfläche zu sehen, d. h. sowohl ihre Ober- als auch ihre Unterkörper⁵⁶⁴⁶, die beide jeweils in einem Akanthusblatt auslaufen. Im darüberliegenden Bereich weisen jedoch beide Felder einen analogen Aufbau auf, da in beiden Feldern jeweils zwei weitere unbedeckte Figuren das Medaillon flankieren, die mit ihrem Körper dem Medaillon zugewandt sind, deren Köpfe⁵⁶⁴⁷, auf denen sie Gefäße⁵⁶⁴⁸ balancieren, hingegen vom Medaillon ab- und stattdessen jeweils dem angrenzenden Feld zugewandt sind. Aus den Gefäßen, welche die beiden unbedeckten Figuren auf den Köpfen tragen, wachsen Ranken, auf denen wiederum kleine Blattmasken sitzen und die schmalste Stelle zwischen dem Medaillon und dem rahmenden Flechtband füllen. Teigig in die Länge gezogene Ziegenböcke, diagonal nach oben springend, schaffen den Übergang nach oben, zu einem aus drei unterschiedlichen Elementen zusammengesetzten Kandelaberdekor⁵⁶⁴⁹, welches das Medaillon in Richtung zu der Rosette hin abschließt, die im Mittelpunkt der beiden sich kreuzenden Flechtbänder sitzt.⁵⁶⁵⁰

Ebenfalls mit silberfarbenen Grotteskensystemen bedeckt, und zwar mit weitgehend analogen, sind die beiden kleinen dreieckförmigen Felder auf der hinteren Schmalseite des Raumes⁵⁶⁵¹, die auf dieser Raumseite den Übergang zwischen der Wand und Decke darstellen. Die breite Basis in der Mitte der beiden Felder wird jeweils von einem horizontalen Stab gebildet, dessen beide Enden zu den beiden seitlichen Ecken hin in Ranken auslaufen. In der Mitte des Stabes hängt eine Muschel und seitlich davon hängen einige vegetabile Gebilde herab. Die Muschel

⁵⁶⁴⁵ Siehe dazu die Abbildung eines Details bei: Nicole Dacos, *La volta della sala dell'Udienza: pianeti e grottesche*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 147 Abb. 23. Aus der Akanthusranke hinter der Halbfigur entwickelt sich eine Rankenfigur, die mit der rechten Hand in die über ihr im Bogen laufende Ranke greift.

⁵⁶⁴⁶ Zu den beiden Feldern siehe vor allem die Abbildung bei: Nicole Dacos, *La volta della sala dell'Udienza: pianeti e grottesche*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 138 Abb. 4-5.

⁵⁶⁴⁷ Im Fall der linken Figur im Feld der Venus hat sich der Kopf sich gleichsam schon in eine Volute verwandelt.

⁵⁶⁴⁸ Aus jedem der vier leicht unterschiedlich gestalteten Gefäße entwickelt sich ein zierliches, zum unteren Rand hin gleitendes Rankensystem.

⁵⁶⁴⁹ Der Aufbau des Kandelabers besteht aus drei Registern, aus zwei übereinandergestellten Gefäßen sowie einer stehenden Blattmaske, deren Glieder sich aus Akanthusblättern konstituieren. Das obere der beiden Gefäße besitzt einen breiten Rand, wodurch der Aufbau wie ein Kandelaberbrunnen wirkt. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch zwei flankierende Delfine, die aus der obersten Brunnenschale trinken, während ihre Schwanzflossen sich zu Voluten, in die jeweils eine Rosette eingestellt ist, einrollen.

⁵⁶⁵⁰ Bekrönt wird jeder der beiden Kandelaber von einer Blattmaske, deren Spitze das rahmende Band des Feldes berührt.

⁵⁶⁵¹ Siehe dazu die Abbildung bei: Nicole Dacos, *La volta della sala dell'Udienza: pianeti e grottesche*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 137 Abb. 3.

wird von einer unbedeckten Frauenfigur flankiert, die auf der oberen Begrenzung des Bogenfeldes sitzt und einen Schwan in ihrem Schoß hält.⁵⁶⁵² Auf den beiden Enden des Stabes kniet jeweils eine Amorette und bemüht sich, das Stabende zu sich hochzuziehen. Die Mitte des Stabes besetzt ein balusterförmiger Kandelaber mit einer weiten Öffnung. Aus dieser Öffnung ragt ein kurzer Stab heraus, an dessen oberem Ende eine kleine Blattmaske mit vegetabiler Bekrönung steckt. Aus den beiden Seiten ihres Mundes ragen zwei Zweige heraus, die sich ausbreiten und weiter verzweigen. Der Kandelaber wird von zwei geflügelten Löwengreifen flankiert⁵⁶⁵³, welche den Kandelaber im darunterliegenden Register flankieren und deren c-bogenförmige Flügel zunächst weit nach außen gebogen sind, bevor sie mit ihren oberen Flügelenden die Kandelaberform am Übergang vom Körper zum Hals berühren. Auf der abschüssigen Bogenform der beiden Flügel sitzt jeweils ein Satyr.⁵⁶⁵⁴ Beide Satyrn berühren mit ihrer einwärts gerichteten Hand die Mündung des Kandelabers. Während die äußere Hand des linken Satyrs vom Rand des Feldes geschnitten wird, hält die äußere Hand des rechten Satyrs ein Füllhorn, das mit Blüten und Früchten gefüllt ist. Jeweils das äußere Bocksbein der beiden Satyrn läuft in eine vegetabile Ranke aus, an deren innerem Ende eine Blüte sitzt.

9.5.6.1.2. Das Dekor der beiden goldgrundigen Felder mit polychromen Grotteskensystemen und mit den eingestellten Figuren von Mars und Saturn

Im Gegensatz zu den beiden goldgrundigen Feldern mit dem eingestellten Medaillon der Venus bzw. mit dem eingestellten Medaillon des Merkur, welche lediglich einfarbige, und zwar silberfarbige rahmende Ornamentik aufweisen, verfügen die dreieckförmigen Felder, in denen Mars bzw. Saturn das zentrale Medaillon besetzt, über polychrome ornamentale Grotteskensysteme.⁵⁶⁵⁵ In beiden Feldern ist die Struktur des Grotteskenaufbaus analog, sodass die beiden Grotteskensysteme in den beiden goldgrundigen dreieckförmigen Feldern, deren Spitzen aufeinanderstoßen, auf den ersten Blick für den Betrachter den Eindruck einer bilateralsymmetrischen Valenz erwecken, die jedoch einer genaueren Betrachtung nicht standhält, da einige der Grotteskenmotive in beiden Feldern nicht vollständig identisch sind. Analog zu den beiden silberfarbenen Grotteskensystemen im Feld der Venus und im Feld des Merkur besitzen auch

⁵⁶⁵² Da es sich um eine Figur in der Umgebung Jupiters handelt, ist die Benennung Leda naheliegend.

⁵⁶⁵³ Wie im Wanddekor findet sich auch im Dekor der Decke in unterschiedlichen Kontexten der geflügelte Löwengreif, das Wappentier von Perugia.

⁵⁶⁵⁴ Das Motiv, eine Figur auf ein abschüssiges Gelände zu setzen, wird wenig später von Signorelli im Dekor der Cappella Brizio übernommen und von Michelangelo in großem Maßstab bei der Ausmalung der Decke der Sistina eingesetzt.

⁵⁶⁵⁵ Siehe dazu die Abbildung bei: Nicole Dacos, La volta della sala dell'Udienza: pianeti e grottesche, in: Pietro Scarpellini (ed.), Il Collegio del Cambio in Perugia, Mailand 1998, S. 139 Abb. 6-7.

die beiden polychromen Grotteskensysteme mit Mars⁵⁶⁵⁶ und Saturn⁵⁶⁵⁷ als Basis einen horizontalen Stab, unter dem sich eine in u-förmigen Bögen horizontale ondulierende Ranke befindet, in deren Bögen alternierend vegetabile Mischwesen und kleine Blattmasken, die aus vegetabilen Stäben wachsen, eingestellt sind.⁵⁶⁵⁸ Direkt unterhalb des Medaillons treten an die Stelle dieses untersten Registers zwei antithetisch aufgebaute geflügelte anthropomorphe Wesen, und in deren aufgestellte Flügel ist das Medaillon eingebettet. Die beiden Mischwesen, die mit dem Rücken zueinander sitzen, besitzen lediglich einen Oberkörper. Taillenabwärts verschwindet ihre Form in einem tischartigen Objekt, auf dem ein Gefäß steht. Jeweils in der Zwickelfläche, die sich zwischen dem Medaillon und der Seitenwand ausbildet, lagert sich eine männliche Figur mit unbekleidetem Oberkörper, den Blick zum Medaillon hin ausgerichtet. Der Unterkörper und die Beine der Figur sind in einen langen Mantel gehüllt, dessen oberes Ende um die Schultern herumgeführt wird, wobei sich dieser separate Teil des Tuches über der Figur in einer Velifikation wölbt. In ihrer rechten Hand hält sie ein Füllhorn und an ihrer linken Seite entlang, fast bis an den Rand des Feldes, läuft eine blaufarbene Wasserwelle.⁵⁶⁵⁹ Abgesehen von der formalen Gestaltung der Figur ist es vor allem Letzteres, die blaue Wasserwelle, welche den beiden Figuren die Benennung als Flussgott sichert. Hoch ausgerichtet, fast parallel zum ansteigenden Kontur des ovalen Medaillons, steht vor jeder der beiden Flussgötter und zu diesen Figuren hin ausgerichtet ein Greif, der von einer kleinen Amorette

⁵⁶⁵⁶ Der vollständig mit einem schwarzen Panzer und schwarzen Beinschienen gerüstete und behelmte Mars sitzt auf einer erhöhten schwarzen helmartigen Halbkugel auf seinem Wagen und hält in seiner linken Hand ein langes Schwert, dessen Spitze von der Rahmung des Medaillons geschnitten wird, senkrecht in die Höhe. Sein schwarzer Panzer ist im Hüftbereich und an der Schulter mit kupferfarbenen abgesetzten Ornamenten besetzt. Kupferfarben ist auch die Farbe des Helmbusches, der seinen Helm zielt. Über die Schultern gelegt ist ein rotes Manteltuch, dessen beide Enden hinter dem Rücken der Figur in zwei entgegengesetzten C-Bögen herabflattern. Auf den beiden sichtbaren Rädern seines Wagengestells sind die Symbole für das Sternzeichen des Widders und das des Skorpions zu sehen. Mars scheinen die Zügel entglitten zu sein, sodass sich die beiden vor den Wagen gespannten weißen Pferde ungehindert aufbäumen können und nur noch auf ihren Hinterbeinen stehen, während die Zügel über den beiden Pferderücken nach oben, in mehreren Bögen in das Blau des Himmels hinein entgleiten, bis das obere Ende des Zügels unter der Beischrift MARS zum Stillstand kommt. Der Stern, das Zeichen des Planetengottes, steht rechts von dem zweiten Bogen des nach oben entglittenen Zügels; siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Nicole Dacos, *La volta della sala dell'Udienza: pianeti e grottesche*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 139 Abb. 6.

⁵⁶⁵⁷ Der bis auf ein schwarzes, um die Hüften drapiertes Tuch unbekleidete Saturn sitzt auf einem weißen Wagen, hat seine rechte Hand auf die Wagenbrüstung gelegt und hält in seiner linken Hand den langen Stiel einer Sense. Auf den beiden goldfarbenen Wagenrädern sind die Symbole für das Sternzeichen der Jungfrau und das des Steinbocks zu erkennen. Vor den Wagen gespannt ist ein zweiköpfiger geflügelter Drache mit einem zweifarbigen Körper – grün auf dem Rücken und der Oberseite des Schwanzes und orangefarben auf der Bauch- und Unterseite des Schwanzes. Die gespreizten Flügel sind in einem rosa Farbton von dem Körper abgesetzt; siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Nicole Dacos, *La volta della sala dell'Udienza: pianeti e grottesche*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 139 Abb. 7.

⁵⁶⁵⁸ Sowohl die vegetabilen Mischwesen, deren menschliche Oberkörper sich aus der Blüte entwickeln, als auch die vegetabilen Stäbe, aus welchen die Blattmasken wachsen, sind in die ondulierende Ranke eingebunden. Jeweils in dem Zwickel, der zur Lünette auf der Schmalseite des Raumes hinunterzieht, begrenzt ein geflügeltes vegetables Mischwesen das unterste Register als Begrenzung zu den Seiten hin.

⁵⁶⁵⁹ Der Anfang der Welle ist hinter der Hand der gelagerten Figur verborgen, doch da das Ende der Welle sich in einer Blüte zerfasert, hat es den Anschein, als ob die Welle als ein Meeresungeheuer dargestellt worden sei.

geritten wird.⁵⁶⁶⁰ Bekrönt wird das Medaillon von zwei Tritonen mit rosafarbenen Fischschwänzen, die beide jeweils mit der Hand, die zur Mitte des Feldes hin gerichtet ist, ein dreiteiliges Konstrukt halten, auf dessen oberstem Niveau eine Schale steht, die begrünt ist. Mitten in der Schale steht ein Zweig, der in die Spitze des Dreiecks, die zum korrespondierenden goldfarbenen Feld hin zeigt, ausgerichtet ist. Die beiden sphingenartigen Figuren verleihen aufgrund ihrer Herkunft aus der altägyptischen Kunst diesem Grotteskensystem eine gewisse Würde, und dieses wiederum ist nicht nur als eine Reverenz vor dem altehrwürdigen Gott Saturn zu verstehen, sondern in größerem Maße auch eine Reverenz an Gott Vater, der im darunter liegenden Bildfeld im Kreise einiger Engel zu sehen ist. Analog sind auch – abgesehen von der Demonstration des Künstlers, dass er die Nachahmung antiker Formen beherrscht – die beiden gelagerten Flussgötter zu deuten.

9.5.6.1.3. Die blaugrundigen Felder der rückwärtigen Schmalseite mit polychromenen Grottesken und der eingestellten Figur des Jupiter

Im zentralen rhombenförmigen blaugrundigen Feld bedeckt das mit goldfarbenen Flechtbändern im islamischen Stil gerahmte Medaillon mit der Darstellung des Jupiter, dem sich mit einer Beugung des Knies Hebe, die Mundschenkin der Götter, naht⁵⁶⁶¹, fast die gesamte Feldfläche, sodass nur wenige filigrane polychrome Grotteskenmotive neben dem Medaillon noch Platz finden. Das Medaillon wird von einer geflügelten Karyatide⁵⁶⁶² getragen, deren Unterkörper in ein Gefäß⁵⁶⁶³ mit Blüten und Früchten übergeht, das von zwei storchähnlichen Vögeln mit roten Beinen und Schnäbeln, grünen Körpern und gelben Flügeln flankiert wird. Die beiden Vögel stehen jeweils auf der seitlichen, zu einem Vogelkopf ausgezogenen Volute einer Pelta. Der hochgezogene Mittelteil der weißgrundigen, in einem hellen Blauton konturierten Pelta sitzt so dicht unter dem Fuß des Gefäßes, dass es den Anschein hat, als sei er an den Fuß des Gefäßes geklebt. Mitten auf der weißgrundigen Fläche der Pelta sitzt eine geöffnete rosafarbene

⁵⁶⁶⁰ Der Löwengreif ist mit einem rotweißen Band aufgezümt und an diesem Band hält sich die kleine Amorette fest, deren roter Mantel hinter ihm herweht. Ein rosafarbenes Band ringelt sich unter den beiden Hinterbeinen hervor.

⁵⁶⁶¹ Der bärtige Jupiter, mit einem blauen Mantel, blauen Strümpfen und einem roten Hut bekleidet, sitzt auf einem goldfarbenen Thron, der auf einem von zwei Adlern gezogenen Wagen steht. Jupiter hält in seiner linken Hand ein Szepter und hält seine rechte Hand der vor ihm knienden Hebe zum Kuss hin. Die Figur trägt rote Strümpfe, ein blaues Untergewand und ein braunes Gewand. Ein roter Mantel windet sich um ihre Schultern und flattert hinter ihr her. In der freien blaugrundigen Fläche vor dem Gesicht Jupiters steht sein Name JUPITER in goldfarbenen Lettern und darüber steht ein goldener Stern.

⁵⁶⁶² Siehe dazu die Abbildung eines Ausschnittes bei: Nicole Dacos, *La volta della sala dell'Udienza: pianeti e grottesche*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 142 Abb. 12. Die Kombination von Flügeln im Kontext einer Karyatide macht deutlich, wie in den Grotteskensystemen das Motiv des Tragens und Lastens durch die Flügel gleichsam leicht wird und damit zugleich ad absurdum geführt wird.

⁵⁶⁶³ Das metallfarbene Gefäß ist mit einem blauen Zungenmuster und darüber einem filigranen Palmettenfries verziert.

Muschelschale. An den ausladenden Kontur auf der Unterseite der Pelta hängt sich ein gelbfarbener Krebs, der an Stelle von Fühlern mit zwei dünnen rotfarbenen Blättern ausgestattet ist. Aufgrund der Substitution des menschlichen Unterkörpers durch das Gefäß und die daran gehängten Objekte wird das Standmotiv der Karyatide und damit auch das Tragen des Medaillons für den Betrachter ad absurdum geführt. Die Karyatide hat ihre Arme auf Schulterniveau erhoben und hält in jeder Hand ein Füllhorn, dessen unteres Ende zwischen den Blättern und Früchten verschwindet, die aus dem Gefäß herausragen. Sie hat ihre Flügel gebreitet und die eckigen, fast im rechten Winkel gespreizten dreifarbigem Flügel, die zunächst grün, dann weiß und schließlich rosafarben sind, laufen in den rosafarbenen Spitzen zu unterschiedlich farbigen Ranken aus, die sich entlang der Umrisslinie des Medaillons bewegen.⁵⁶⁶⁴ An den beiden seitlichen Zwickeln des rhombenförmigen Feldes – dies sind zugleich die oberen Eck- bzw. Endpunkte oder Spitzen der beiden dreieckförmigen flankierenden blaugrundigen Felder – werden die Ranken zunächst mit einer Spange zusammengefasst, aus der sich ein Stiel mit einer Blüte und darüber eine bilateralsymmetrische Palmette entwickelt.⁵⁶⁶⁵ Im obersten Zwickel, der zugleich mit einem Eckpunkt des zentralen Feldes zusammenfällt, sitzen beidseits eines vegetabilen Kandelabersystems zwei antithetische Amoretten und halten eine mit Ranken bedeckte Tafel, welche eine goldfarbene Palmette mit zwei rosafarbenen Voluten bekrönt.

9.5.6.1.4. Die blaugrundigen Felder auf der Eingangsseite mit polychromen Grottesken und der eingestellten Figur der Luna

Die Struktur des Dekors der Gewölbezonen über den beiden schmalen Wandseiten ist nicht identisch, denn auf der gegenüberliegenden Schmalseite im Eingangsbereich wird die gesamte zur Verfügung stehende Fläche von einem einzigen dreieckförmigen Feld mit blauem Grund ausgefüllt.⁵⁶⁶⁶ Ein weitgehend bilateralsymmetrisches Grotteskensystem, in welches die größten grottesken Figuren des Deckendekors integriert sind, flankiert das zentrale Medaillon, das – analog den anderen Medaillons – ebenfalls blaugrundig⁵⁶⁶⁷ ist, jedoch von einem helleren Blau. In dieses Medaillon eingestellt ist Luna, die auf einem von zwei weiblichen Figuren gezogenen Wagen sitzt, der sich von rechts nach links bewegt.⁵⁶⁶⁸

⁵⁶⁶⁴ Dabei werden die Ranken in der Mitte der Strecke mit einer Spange versehen. Aus dieser Spange entwickelt sich eine Blüte. Bei der Abzweigung zur Ecke des Zwickels hin konstituieren sich aus den Ranken filigrane Schwäne, deren Schwanzfedern sich wieder in Ranken auflösen.

⁵⁶⁶⁵ Sowohl Stiel und Blüte als auch die Palmette sind in Bezug auf die Ausrichtung der Figuren im Medaillon horizontalsymmetrisch ausgerichtet.

⁵⁶⁶⁶ Siehe dazu die Abbildung bei: Nicole Dacos, *La volta della sala dell'Udienza: pianeti e grottesche*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 137 Abb. 2.

⁵⁶⁶⁷ Diese farbliche Differenz in den Blautönen zeigen sämtliche Medaillons.

⁵⁶⁶⁸ Die Mondgöttin, deren langes Haar, nur von einem weißen Band gehalten, im Wind flattert, thront mit unbekleidetem Oberkörper und um den Unterkörper und die Beine lediglich in einen blauen Mantel gehüllt, auf einem vierrädrigen Wagen, auf dessen rechtem Vorderrad das Tierkreiszeichen des Krebses in Gestalt eines nach rechts

Das Grotteskensystem dieses Feldes, welches sich zur Mitte – und damit hin zum Medaillon – orientiert, ist konsequent von unten nach oben aufgebaut. Das Medaillon selbst ruht auf einem kleinen geflügelten goldfarbenen Kopf⁵⁶⁶⁹, der in ein horizontal laufendes vegetabiles Rankensystem eingebettet ist, welches als Basis des rahmenden Grotteskensystems dient. In das Grotteskensystem integriert sind anthropomorph-vegetabile Mischwesen. Die beiden größten Figuren des Grotteskensystems flankieren das Medaillon. Es sind zwei lediglich mit einem Hut⁵⁶⁷⁰ bekleidete geflügelte Figuren von eventuell unterschiedlichem Geschlecht⁵⁶⁷¹, die beide auf einem analogen Löwengreifen⁵⁶⁷² reiten. Zaumzeug, Kopfputz sowie die Schwänze der beiden Fabeltiere laufen in hellblaue Ranken aus. Auf den Köpfen der beiden Löwengreife sitzt ein vegetabiler Kopfschmuck, aus dem heraus sich ein Rankensystem entwickelt, welches im oberen Teil des dreieckförmigen Feldes entlang dem ovalen Kontur des Medaillons verläuft. Ein rotes kaulquappenähnliches Gebilde löst dieses Rankensystem nach oben hin ab, ohne eine direkte Verbindung mit den Ranken einzugehen. Das rote Gebilde wird am Scheitelpunkt über dem Medaillon seinerseits von zwei antithetischen Vögeln abgelöst, deren Gefieder sich in Ranken auflöst und deren Hälse und Köpfe sich jeweils zu einer Spiralwindung einrollen. Zwischen den beiden rosafarbenen Mischwesen bildet ein silberfarbener Kandelaber, auf dessen oberster Schale ein Krebs sitzt, die bilaterale Symmetrieachse des bekrönenden Grottesken-Ensembles. Die beiden Zwickel dieses dreieckförmigen Feldes, hinter den beiden Reitern, füllt ein flächendeckendes Rankensystem, welches sich auf beiden Seiten jeweils aus dem blauen Akanthusblatt, das zugleich den Schwanz des hybriden Reittieres darstellt, entwickelt. Im

ausgerichteten goldfarbenen Krebses zu sehen ist. In ihrer bis zum Ellenbogen erhobenen rechten Hand hält sie einen goldfarbenen Pfeil, und mit ihrer linken Hand, mit der sie zugleich schützend ihren Schoß bedeckt, umgreift sie einen schwarzen Bogen. Vor ihren Wagen gespannt sind zwei weibliche Figuren, von denen die hintere in ein goldfarbenedes Über- und blaues Untergewand, und die vordere, dem Betrachter nähere Figur in ein grünes Über- und ein zartrosafarbenes Untergewand gekleidet ist. Mit weit ausholenden Schritten ziehen die beiden weiblichen Figuren den Wagen kräftig nach links. Die hintere Figur ist barfuß, wohingegen die vordere Figur auffällige rote Strümpfe trägt. In einem etwas helleren Rotton sind sowohl das Band, welches die Figuren mit dem Wagen verbindet, als auch ein sich ringelndes Band, welche die hintere Figur in ihrer rechten Hand hält, gehalten. Ein nach oben geöffneter Halbmond steht in der vertikalen Mittelachse des Medaillons und darunter ist in Versalien der Name LUNA geschrieben.

⁵⁶⁶⁹ Vermutlich soll dieser Kopf Hypnos darstellen, eine Ikonographie, die für die Göttin des Mondes, die als Göttin der Nacht auch Hüterin des Schlafes ist, angemessen ist. Hypnos wird in der Antike häufig mit Flügeln dargestellt.

⁵⁶⁷⁰ Aus dem Hut wächst zwischen zwei blauen Voluten ein Stiel heraus, auf dem ein roter Delfin sitzt, dessen Flossen in zwei rote Ranken auslaufen.

⁵⁶⁷¹ Die linke Figur scheint männlich, die rechte eher weiblich zu sein. Beide Figuren sind geflügelt und – abgesehen von einem schmalen Mantel, der um die Schultern gelegt ist und hinter dem Rücken in mehreren Wellen ausläuft, sowie einer hoch aufragenden, hutähnlichen Kopfbedeckung – unbekleidet. In ihrer erhobenen rechten Hand halten sie einen Stab, während die linke Hand auf den Rücken des Fabeltieres gelegt ist.

⁵⁶⁷² Die Tiere haben einen pferdeähnlichen Körper, doch die mittlere Rückenlinie sowie die beiden Hinterbeine sind jeweils mit einem goldfarbenen Akanthusblatt bedeckt. Blaue Akanthusblätter laufen vom Hals und entlang der Brust herab, und auch der Schwanz geht in ein blaues Akanthusblatt über. Die beiden Tiere haben jeweils ihr rechtes Bein erhoben und wenden den Kopf zurück, ihren Reitern zu. Aus beiden Mäulern züngeln rote und goldene Akanthusblätter und auch die Mähnen enden in einem Rankensystem.

Vorgang des Rankens wechseln die Ranken ständig die Farbe, bis sich schließlich aus seitlichen Ranken kleine Figuren formieren und mit Pfeilen – analog Amoretten – auf die beiden berittenen Figuren schießen.⁵⁶⁷³ Hinter dem Rücken der kleinen Figuren breiten sich noch weitere Ranken aus, die in einer Blüte mit weißen Blütenblättern und in einem goldfarbenen Kern enden. Auch zwei kleine, vollständig menschlich ausgebildete Kinderfiguren finden sich in diesem Grottesken-Feld. Sie sitzen – beide nach außen gewandt – jeweils unter dem rechten Hinterbein der beiden Reittiere, welches diese jeweils auf eine Volute gesetzt haben.⁵⁶⁷⁴

9.5.6.1.5. Das zentrale blaugrundige Feld mit polychromen Grotteskensystemen und der Figur des Apollo

Im Gegensatz zu den seitlichen Dekorfeldern, in denen sich die Grotteskensysteme von unten nach oben konstituieren und dabei flankierend das Medaillon in die Mitte nehmen, sodass die vertikale Mittelachse des Medaillons gleichzeitig zur bilateralen Symmetrieachse des gesamten Grotteskensystems wird, erfolgt der Aufbau der Grotteskensysteme in den vier Zwickeln des zentralen rhomboiden Feldes jeweils in den beiden gegenüberliegenden Seiten bilateral-symmetrisch zur vertikalen bzw. horizontalen Mittelachse des zentralen Medaillons, das darüber hinaus im Gegensatz zu den restlichen sechs Medaillons in einen quadratischen Rahmen eingeschlossen ist. Dieses Medaillon besetzt die Figur des Apoll, der auf einem mit vier Pferden⁵⁶⁷⁵ bespannten Wagen von rechts nach links über den Wolken dahinjagt. Die Figur ist mit den Füßen zur Rückwand hin ausgerichtet⁵⁶⁷⁶, d. h. sie ist in die Längsachse des Gewölbedekors integriert.⁵⁶⁷⁷

In den beiden Zwickeln des Feldes, die in der horizontalen Achse dieses Feldes liegen und deren Enden bis auf die Gewölbekonsolen hinabreichen, konstituieren sich die Grotteskensysteme analog zu den Grotteskensystemen in den seitlichen Dekorfeldern von unten nach oben bzw.

⁵⁶⁷³ Diese hybriden Rankenfiguren sind ungeflügelt.

⁵⁶⁷⁴ Siehe dazu die Abbildung eines Details bei: Nicole Dacos, *La volta della sala dell'Udienza: pianeti e grottesche*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 150 Abb. 32.

⁵⁶⁷⁵ Die vier Pferde sind unterschiedlich farbig. Das vorderste Gespannpferd ist weiß, das darauf folgende schwarz. Dann folgt zunächst wieder ein weißes Pferd und anschließend ein braunes.

⁵⁶⁷⁶ Aufgrund dieser Ausrichtung steht die Figur Apolls in Supraposition zu Jupiter in dem darunter liegenden Medaillon und in antithetischer Ausrichtung gegenüber Luna, eine formale Anordnung, die dem Gegensatz von Nacht und Tag entspricht. Unterhalb von Jupiter wird links das Geschehen der Verklärung und rechts die Geburt in Bethlehem präsentiert. Damit werden der antike Gott des Lichts und der antike Herr des Olymps in das christliche Heilsgeschehen eingebunden, analog wie man in mittelalterlichen Darstellungen die Typologie des Alten Testaments als Vorläufer des Neuen Testaments in bildlichen Darstellungen nutzte.

⁵⁶⁷⁷ Apoll, mit einer kurzen goldfarbenen Tunika und einem Untergewand mit grünen Ärmeln bekleidet und ein rosafarbenes Manteltuch um die Schultern geworfen, steht nur mit seinem rechten Fuß auf dem mit vegetabiler Ornamentik geschmückten goldfarbenen Wagen und hat das linke Bein schwungvoll nach hinten geworfen. Mit seiner rechten Hand hält er die rosafarbenen Zügel des Viergespanns. Die vier Pferde berühren nur noch mit ihren Hinterbeinen die Wolken. Mit ihren Vorderbeinen greifen sie so weit nach vorne aus, dass ihre Vorderhufe von dem Kontur des Medaillons überschritten werden. In seiner linken Hand hält er eine Reitpeitsche.

von unten bis zur jeweiligen Quadratseite des zentralen Feldes und werden dadurch in die Statik der jeweils unten angrenzenden Wand integriert.⁵⁶⁷⁸ In den Aufbau der beiden Grotteskensysteme ist jeweils eine goldfarbene Rautenform mit abgeflachten Ecken und einem Medaillon im Zentrum eingeschlossen. In jedem der beiden Medaillons sind in Grisaille zwei nach rechts ausgerichtete Reiter in römischen Rüstungen⁵⁶⁷⁹ dargestellt. Die beiden Pferde bäumen sich auf, sodass nur noch ihre Hinterbeine auf einem Sockel stehen.⁵⁶⁸⁰ Die freien Segmente in den vier Eckzonen des rahmenden Rhomboids sind jeweils mit zwei weißen, bilateralsymmetrisch undulierenden Bändern gefüllt, die in die Rahmung des Medaillons eingeknotet sind. Um das Rhomboid herum läuft eine Rahmung aus zwei unterschiedlichen ornamentalen Mustern, einem breiten silberfarbenen Streifen und einem gold- und silberfarbenen Astragal. Auf diese doppelte ornamentale Rahmung hat man beim Anschluss an das zentrale quadratische Feld hin verzichtet, doch eine Halbrossette, die mit der geraden Seite zum Zentrum hin ausgerichtet ist, verschließt diese offene Nahtstelle.

Das zentrale quadratische Feld wird in den beiden Zwickeln, die an den beiden Enden der horizontalen Achse liegen, durch analoge, aus zwei Registern bestehenden Grotteskengruppen flankiert, von denen jede in sich selbst bilateralsymmetrisch strukturiert ist. Darüber hinaus verhalten sich die beiden Gruppen horizontal spiegelbildlich zueinander. Der unterste Bereich zeigt jeweils eine sogenannte arretinische Vase⁵⁶⁸¹, auf deren beiden Henkeln eine *tabula ansata* steht, in deren Fläche zwei bilateralsymmetrische Voluten eingestellt sind. Auf den beiden oberen Ecken der Tafel sitzen zwei kleine hybride Figuren⁵⁶⁸², aus deren beiden Schwänzen sich jeweils eine rote Korallenkette entwickelt, die bis zum Ansatz der Gefäßhenkel der arretinischen Vase herabhängt. Zwischen den beiden Figuren erhebt sich eine komposite Figur, deren Unterkörper in ein Blättersystem übergeht, das in der Mitte der oberen Tafelseite sitzt. Der Hüftbereich und der Oberkörper der Figur weisen Merkmale eines Panzers auf und sind aus mehreren Einzelteilen zusammengesetzt. Der herzförmige goldfarbene Hüftbereich sitzt direkt auf dem vegetabilen System, das die Mitte der Oberseite der *tabula ansata* bedeckt.

⁵⁶⁷⁸ Siehe dazu die Abbildung bei: Nicole Dacos, La volta della sala dell'Udienza: pianeti e grottesche, in: Pietro Scarpellini (ed.), Il Collegio del Cambio in Perugia, Mailand 1998, S. 143 Abb. 14-15.

⁵⁶⁷⁹ Die beiden Reiter tragen Panzer und einen mit einem Helmbusch verzierten Helm. Der vordere Reiter trägt eine Fahnenstange in seiner rechten Hand, der hintere hält hingegen in seiner rechten Hand eine Lanze mit aufwärts gerichteter Spitze. Dacos weist darauf hin, dass eine ähnliche Plakette aus der römischen Antike, die sich heute in Berlin befindet, vermutlich das Vorbild für eine derartige Darstellung war; siehe dazu: Nicole Dacos, La volta della sala dell'Udienza: pianeti e grottesche, in: Pietro Scarpellini (ed.), Il Collegio del Cambio in Perugia, Mailand 1998, S. 147f. Abb. 28.

⁵⁶⁸⁰ Auf jedem der beiden Sockel steht S.C. = Senatus consultus.

⁵⁶⁸¹ Zu der Bedeutung der Arretinischen Gefäße, von denen die ersten zu Lebzeiten Peruginos ausgegraben wurden, siehe vor allem: Nicole Dacos, La volta della sala dell'Udienza: pianeti e grottesche, in: Pietro Scarpellini (ed.), Il Collegio del Cambio in Perugia, Mailand 1998, S. 147.

⁵⁶⁸² Es handelt sich um fischähnlich langgezogene Widderköpfe mit Akanthusblättern im Bereich des Schädels.

Ein doppelt ausgeführtes Motiv aus zwei weißen, übereinander gesetzten horizontalen Wellen deutet den Bereich der Rippenbögen an. Darüber sitzen zwei goldfarbene Kugeln als Angaben von Brüsten. Erst im Halsbereich und auf den auf Schulterhöhe gehobenen Oberarmen sowie auf den noch einmal diagonal aufwärts angehobenen Unterarmen wird weißes Inkarnat sichtbar und damit auch der menschliche Status dieser Figur. Auf den tellerartig gebreiteten Handflächen, die dem Betrachter zugewandt sind, hält die Figur jeweils eine große runde Frucht mit zwei Blättern am Ansatz.⁵⁶⁸³ Zwischen den Blättern krallt sich auf jeder Frucht ein kleiner grünfiguriger Drachen mit seinen Tatzen auf der Oberfläche der Frucht fest. An den beiden goldfarbenen Kugeln setzt oben, im Bereich der beiden Oberarme, jeweils ein rotes Band an, das sich um den Oberarm schlingt, bevor es leicht diagonal abwärts in mehreren Wellen ausläuft.⁵⁶⁸⁴ Hinter den Armen der kompositen Figur, die aufgrund der beiden goldfarbenen Kugeln im Brustbereich vom Betrachter dem weiblichen Genus zugeordnet wird, werden gebreite Flügel sichtbar, die im oberen Teil blau, im mittleren cremefarben und im unteren Teil, in welchem die beiden Flügel wie die beiden ondulierenden Bänder in einem weichen Schwung auslaufen, analog zu den beiden Bändern rot sind. Im Bereich des Kopfes, der mit einem Kranz aus roten Blättern geschmückt ist, fungiert die komposite Figur als Karyatide, indem sie die untere abgeflachte Ecke des goldfarbenen Rhomboids trägt.

Im folgenden Register werden die beiden konkav ansteigenden Ecken des Rhomboids jeweils von einem nach außen ausgerichteten Mischwesen mit einwärts gewandtem Kopf flankiert. Die geflügelten Mischwesen, die nur ungefähr spiegelbildlich dargestellt sind, zeigen einen unbedeckten Oberkörper und gehen im Bereich des Unterkörpers unterhalb eines Kranzes aus Akanthusblättern in den gefleckten Körper einer Wildkatze⁵⁶⁸⁵ über, und zwar in eine Form, die lediglich zwei Hinterbeine besitzt. Jeweils das dem Betrachter nahe Hinterbein ist auf die rote Frucht der kompositen Figur im darunterliegenden Register gesetzt, wohingegen die beiden dem Betrachter fernen Hinterbeine unterschiedliche Bewegungen vollführen. Im Gegensatz zu dem Hinterbein des rechten Mischwesens, das zu einem kühnen Sprung durch die Luft ansetzt, ist das Hinterbein des linken Mischwesens lediglich adrett vor das andere Hinterbein gesetzt. Auch die Torsion im Bereich des Oberkörpers ist bei beiden Mischwesen unterschiedlich. Im

⁵⁶⁸³ Legt man eine intendiert naturalistische Gestaltungsweise zugrunde, könnte es sich bei diesen Früchten entweder um Äpfel oder Granatäpfel, zu denen jedoch die Blattformen nicht passen, oder um runde rosafarbene Winterrettiche handeln. Im letzten Fall entsprächen die dargestellten Blätter der biologischen Blattform.

⁵⁶⁸⁴ Die beiden Bänder könnten auch ein im Rücken durchgehendes Tuch darstellen, doch der Betrachter bleibt darüber im Unklaren.

⁵⁶⁸⁵ Die malerische Ausführung lässt eine eindeutige Zuordnung, ob es sich um Panther oder eine andere Wildkatze handelt, nicht zu.

Kopf und im Flügelbereich nähern sich die beiden Darstellungen jedoch wieder einer Kongruenz. Ihre beiden Flügel, deren Farbfolge sich durch den Austausch der Farbe in der oberen und unteren Flügelpartie von der Farbfolge der Flügel des kompositen weiblichen Wesens unterscheidet⁵⁶⁸⁶, sind gebreitet, und sie haben ihre beiden Hände an eine lange goldfarbene Posaune gelegt, in welche sie – wie sich an den geblähten Backen ablesen lässt – kräftig hineinblasen. Um die Posaune ist ein hellrotes Tuch gebunden, das sich in der Art eines Meeresungeheuers windet und auch über einen analogen zweizipfeligen Schwanz verfügt. Jeweils auf dem hinteren Flügel der beiden Mischwesen sitzt ein Vogel, dessen Schwanz sich zu einer Halbpalmette entfaltet, deren einzelne Blätter sich zu dem schillernden Gefieder eines Pfau wandeln, während sich andererseits der Vogel selbst im Geäst der Palmette zu wiegen scheint. Zwar reicht die Halbpalmette weit nach oben, doch einen direkten Übergang von den Dekoren der beiden unteren Zwickel zu den Dekoren der beiden oberen Zwickel gibt es nicht.

Die nicht miteinander verbundenen Grotteskensysteme der beiden oberen Zwickel konstituieren sich im hinteren Teil aus einem farbigen Rankensystem, dessen Wechsel zwischen unterschiedlich breiten und unterschiedlich farbigen Elemente dafür verantwortlich ist, dass der Betrachter die Einrollung als sehr dynamisch wahrnimmt. Darüber hinaus trägt auch ein Eichhörnchen, das an den Ranken knabbert, dazu bei, dass das Rankensystem trotz wenig naturalistischer Farbwerte sehr lebendig wird. Die vorderen Bereiche der beiden Zwickel besetzt jeweils eine Amorette, die ein äußerst buntes, vegetabilisiertes Meeresungeheuer reitet und dabei heftig an den Zügeln zieht. Die beiden Amoretten jagen aufeinander zu und scheinen nur durch die rhomboide Rahmung des goldfarbenen Medaillons gebremst zu werden. Die Verbindung zwischen dieser Gruppe und dem Rankensystem erfolgt über eine Verzahnung des Akanthusblatt-Schweifs des Meeresungeheuers mit der äußeren Ranke des spiralförmig sich einrollenden Rankensystems.

Im Gegensatz zu den einzelnen, weitgehend unverbunden nebeneinander stehenden Teilen der Grotteskensysteme auf der horizontalen Achse dieses Feldes stellen die beiden Grotteskensysteme beidseitig der vertikalen Achse dieses Feldes ein dicht ineinander verzahntes System von einzelnen grottesken Elementen dar, die – abgesehen von den Figuren, welche die Mittelachse konstituieren – stets zu zweit in antithetischer Ordnung auftreten. Das untere Register dieses Systems konstituiert sich aus einem hockenden geflügelten Wesen mit weiblichem, von einem zweifarbigen Polos bekrönten Kopf, zwei Armen, die in Ellenbogenhöhe angehoben sind, zwei aufgrund der Hockposition leicht gegrätschten Beinen und einem fünften Glied, das am

⁵⁶⁸⁶ Im Gegensatz zu den Flügeln des kompositen weiblichen Wesen, bei denen die Farbfolge von unten nach oben Rot – Cremefarben – Blau ist, findet sich in den Flügeln der beiden Mischwesen im darüberliegenden Register die inverse Farbfolge Blau – Cremefarben – Rot.

Brustbein ansetzt und in der Mitte zwischen den anderen Gliedern sitzt. Aufgrund seiner Mittelposition bildet das fünfte Glied die vertikale Achse dieses Grotteskensystems. Der Huf dieses fünften Gliedes stützt sich auf einen filigranen Bogen aus mehreren Akanthusblättern. Die hockende Figur hält in jeder Hand ein grünes Band, das sich schlangengleich in vertikalen Windungen vom unteren Flügelkontur bis fast zum Boden herabringelt. Zwei Satyrn, die jeweils mit ihrer dem Zuschauer nahen Hand in ein rosafarbenes Band greifen, das über ihren Köpfen bis zu ihren Schultern herabweht, drehen dabei dem Betrachter den Rücken zu, während sie mit rückwärts gewandtem Kopf in die beiden Hörner eines Ziegenbocks fassen, um diesen hinter sich herzuführen. Zwischen den Bocksbeinen der Satyrn sitzt jeweils ein zur Mitte hingewandter Löwengreif, dessen rotfarbenes Gefieder als Akanthusblatt ausgearbeitet ist. Die beiden Ziegenböcke, die sich gegen das Ziehen sträuben, indem sie ihre Beine fest in den Boden stemmen, werden auch von hinten von jeweils einem gansartigen Vogel bedrängt, der sie mit dem Schnabel in das Gesäß zwickt. Drei Gänseküken begleiten hintereinander aufgereiht das Geschehen. Dicht vor dem Umbiegen der Rahmung um 90^0 , wodurch der Betrachter den Eindruck eines instabilen Systems erhält und zugleich eine Verbindung zu den beiden horizontalen Grotteskensystemen entsteht, flankiert ein kleines goldfarbenes Gefäß, aus dem einige grüne Zweige herausragen, die zentrale Figurengruppe. Die Instabilität der rahmenden Objekte wird bereits in der davorliegenden Figurengruppe vorbereitet, denn auf jeder der beiden Ziegen balanciert eine rot geflügelte Amorette auf einem Bein und hat das andere zum Austarieren der Haltung nach hinten geworfen, während sie mit der hoch erhobenen Hand auf der vom Betrachter abgewandten Seite ein Tuch emporhält, das in einer *Velifikatio* hinter ihrem Kopf und ihrem Oberkörper weht, bevor sie das andere Ende mit ihrer hängenden, dem Zuschauer zugewandten Hand hält. In derselben Hand hält die Amorette noch ein weißes und ein rosafarbenes Band. Über dem Polos der hockenden geflügelten Figur steht auf einem von zwei Voluten flankierten Stiel eine Platte mit runden Früchten, aus deren Mitte eine Palmette ragt. Auf die Spitze der Palmette ist eine *tabula ansata* gesetzt und auch diese wird wiederum von einer Palmette bekrönt. Zwei anthropomorphe Mischwesen, deren Unterkörper aus Ranken, die aus dem Polos herauszuwachsen scheinen, gebildet sind, halten mit ihrer zur Mittelachse gelegenen Hand unterhalb der *tabula ansata* ein weißes, am Ende mit einer Blüte verziertes Blasinstrument, wobei die beiden Instrumente fast aneinanderstoßen, während sie mit ihrer anderen Hand jeweils eine blaue Flügelspitze der hockenden Figur nach oben ziehen.

Die beiden vertikalen Grotteskensysteme des zentralen Feldes bestechen durch ihren geschlossenen pyramidalen Aufbau, der sich exakt der Dreieckform der Rahmung anpasst. Erreicht wird diese Form durch eine enge Verzahnung der einzelnen Figuren miteinander über die einzelnen

Register hinweg, und zwar weitgehend ohne Zuhilfenahme vegetabiler Elemente, die eine derartige Verknüpfung erleichtern würden. So bleibt den anthropomorphen Figuren nur der Griff mit der Hand und den beiden Gänsen der Biss mit dem Schnabel, um einen direkten Kontakt zu der folgenden Figur herzustellen. Aufgrund der notwendigen direkten Nähe muss in diesen beiden Grotteskensystemen eine größere Anzahl von anthropomorphen bzw. zoomorphen Figuren eingesetzt werden als in den übrigen Grotteskensystemen dieses Dekors. Sowohl der direkte Anschluss der einzelnen Figuren aneinander – und die dadurch bedingte größere Anzahl von Figuren – als auch das weitgehende Fehlen von vegetabilen Komponenten unterscheidet diese beiden Grotteskensysteme von den anderen Grotteskensystemen in diesem Dekor, in denen vegetabile Rankensysteme eine wichtige Rolle spielen.⁵⁶⁸⁷ Die Kompaktheit der flankierenden Grotteskensysteme in der vertikalen Achse des zentralen Feldes sowie das Einstellen von zwei rhomboiden Medaillons in die horizontale Achse des zentralen Feldes hebt das rahmende Dekor des zentralen Feldes, das bereits aufgrund der Größe seiner Fläche über die anderen Dekorfelder dominiert, über die rahmenden Dekore der anderen sechs Medaillon-Felder heraus.⁵⁶⁸⁸ Hinzu kommt, dass das quadratisch gerahmte Medaillon nicht wie die sechs anderen, in dreieckförmige Felder eingestellten Medaillons von einer grottesken Figur getragen wird, sondern die beiden rahmenden Grotteskensysteme der vertikalen Achse verhalten sich – wie auch die beiden horizontal rahmenden Grotteskensysteme – spiegelbildlich zueinander, jedoch mit unterschiedlicher Ausgangsbasis: Im Gegensatz zu den beiden horizontalen Grotteskensystemen, bei denen die Basis peripher bzw. in der Ecke des Feldes liegt, entwickeln sich die beiden vertikalen Grotteskensysteme von der quadratischen Rahmung aus, d. h. vom Zentrum hin zur Peripherie. Dies hat zur Folge, dass das quadratisch gerahmte Medaillon unabhängig von irgendeiner grottesken Basis betrachtet werden kann. Lediglich eine Bekrönung erfolgt durch das darüber liegende Grotteskensystem.

Abgesehen von den flankierenden Grotteskensystemen ist es vor allem die aufwendige quadratische Rahmung mit Farbwechsel, die das Medaillon dieses Feldes von den übrigen sechs

⁵⁶⁸⁷ Der Unterschied liegt nach Ansicht von Dacos darin, dass Perugino insbesondere diese beiden Grotteskensysteme nach antiken Reliefs gestaltet: Nicole Dacos, *La volta della sala dell'Udienza: pianeti e grottesche*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 145f. Abb. 18-20. Dacos erkennt jedoch die Eigenständigkeit des Grotteskensystems, indem sie weder auf die Farbigkeit noch auf den Aufbau des Systems Bezug nimmt, denn Perugino hat nicht einfach ein antikes Relief kopiert, sondern er hat es erstens verändert, indem die Figuren engeren Kontakt zueinander haben, zweitens farbig gestaltet und drittens mit anderen Figuren zu einer grottesken Pyramide verbunden und daher sind die kreativen Anteile gegenüber der Übernahme einer antike Vorlage stärker zu gewichten.

⁵⁶⁸⁸ Im Gegensatz zu den beiden Grotteskenfeldern, die das zentrale Bild oben und unten flankieren und deren Aufbau von innen nach außen beginnt, erfolgt der Aufbau in den Grotteskenfeldern, welche die beiden rhombenförmigen Appendices mit eingestellten runden Medaillons – sämtliche Elemente mit goldfarbenem Grund – umgeben, von außen nach innen. In den beiden horizontalen Grotteskensystemen besteht die Basis darüber hinaus nicht aus einer menschlichen Figur, sondern aus einem verzierten Gefäß.

Medaillons unterscheidet. Neben dem goldfarbenen gekreuzten Mäanderband auf blauem Grund, das von einem weiß- und goldfarbenen Eierstab flankiert wird, sind es die vier weißen Dekore auf rotem Grund in den vier Zwickeln, die im Auge des Betrachters zu einer Fokussierung des zentralen Medaillons beitragen. Die vier bilateralsymmetrischen Motive sind in den vier Ecken jeweils antithetisch zueinander angeordnet. Jedes der vier Stück imitierenden Motive besteht aus zwei horizontal ausgerichteten Spiralvoluten, deren beieinander liegende Enden mit einer Spange zusammengehalten werden, bevor sie sich jeweils in eine Rosette einrollen. Ihre divergierenden Enden laufen in Akanthusblättern aus, die sich jeweils zu einem Delfinkopf formieren. Über jeder Volutenspange schwebt eine geflügelte Maske, die eine breite, polosartige Kopfbedeckung trägt.⁵⁶⁸⁹

9.5.6.2. Farbanalyse des Deckendekors

9.5.6.2.1. Die farblichen Eigenschaften der Grotteskensysteme

Auffallend an dem Dekor des zentralen Feldes ist die Zunahme der Farbe Rot zur Feldmitte hin. Rote Farbnuancen, die im unteren Register der vier flankierenden Grotteskensysteme lediglich auf Details der zentralen geflügelten Figuren sowie – in den horizontalen Grotteskensystemen – jeweils auf einzelne Partien der beiden eingestellten Mischwesen beschränkt sind, breiten sich in den darüberliegenden Registern in den vertikalen Grotteskensystemen auf die flatternden Bänder und die Flügel der beiden Amoretten aus und färben in einem zarten rosa Farbton den schirmähnlichen Pilz im oberen Register der vertikalen Grotteskensysteme. Im Gegensatz zu den anderen Segmenten, in denen die Farbe Rot nur sporadisch beim Aufbau des Rankensystems oder für Details der grottesken Figuren eingesetzt wird, wie dies auch in den horizontalen Grotteskensystemen geschieht und in diesen Kontexten aufgrund ihres Eigenwertes wirkt und darüber hinaus nur selten auch einen gewissen Darstellungswert besitzt, kann man bei den Rottönen der zahlreichen flatternden Bänder, die sich bis zu kleineren Partien im Bereich der zentralen Figur des Apollo [Zügel und Mantel] fortsetzen, auch von einem darstellenden Farbwert sprechen. Diesen sowohl darstellenden als auch dekorativen Einsatz der roten Farbtöne, den die Grotteskensysteme des zentralen Feldes aufweisen, zeigen ansatzweise auch die polychromen Grotteskensysteme der anderen Felder.

⁵⁶⁸⁹ Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Nicole Dacos, *La volta della sala dell'Udienza: pianeti e grottesche*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 136 Abb. 1.

9.5.6.2.2. Die Bedeutung der Farbe für das gesamte Deckendekor

Betrachtet man das Deckendekor der sala dell'Udienza im Collegio del Cambio insgesamt, so fällt zum einen eine Stringenz bei der Durcharbeitung eines einheitlichen ikonographischen Programms und zum anderen eine dekorative Vielfalt auf, die dafür verantwortlich ist, dass die ikonographische Einheit und innere Konsequenz des Deckenprogramms in zahlreiche Details zerfällt, die in sich jedoch – dies gilt insbesondere für die polychromen Grotteskendekore – stets so gestaltet sind, dass sie den Betrachter dazu animieren, auch die Elemente, die sich an das gerade betrachtete Detail anschließen, einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehen. So ist es trotz der großformatigen Wandbilder das Deckendekor, was gleich beim Betreten des Raumes den Blick des Betrachters gefangen hält. Gleichsam von der Erde her kommend, betritt der Besucher den Raum und erblickt über sich Luna, die Göttin des Erdtrabanten, deren Medaillon von zwei Löwengreifen flankiert wird, dem Wappentier von Perugia. Die Einteilung der einzelnen Deckensegmente in goldene und blaue Felder, mithin eine Kombination von zwei komplementären Farben, signalisiert dem Betrachter einen Wechsel zwischen Hell und Dunkel, der sich ikonographisch in einen Wechsel zwischen Tag und Nacht übersetzen lässt. Der Farbkontrast von Goldgelb und Blau zwischen den einzelnen Feldern setzt sich – wenn auch mit veränderten Farben – in den unterschiedlichen Grotteskensystemen fort, welche die Felder füllen. Im Gegensatz zu den hellgrauen, Stuck imitierenden Grotteskensystemen in Grisaille, welche die goldfarbenen Felder besetzen und die eher den goldfarbenen Grund sowie die darin eingestellten Medaillons hervorheben, als das Augenmerk auf sich zu lenken, wird die Leuchtkraft der polychromen Grottesken durch den blauen Grund so verstärkt, dass der Blick des Betrachters rasch auf sie fällt. Eine mittlere Position zwischen den Stuck imitierenden Grotteskensystemen auf goldgelbem Grund und den polychromen Grotteskensystemen auf blauem Grund nehmen die polychromen Grottesken auf goldgelbem Grund ein, da zwar ein polichromes Dekorsystem vorhanden ist, der Kontrast zwischen den zarten Farben und dem hellen Grund jedoch nur gering ist. Im Gegensatz zu den beiden polychromen Grotteskensysteme auf hellem Grund, die im Gewölbedekor die hintere Querachse besetzen, liegen die monochromen Grotteskensysteme in Grisaille auf der vorderen Querachse, sind daher dem Fenster und der Beleuchtung des Raumes näher, und aufgrund dieser Position können ihre dreidimensionalen, haptischen Qualitäten vom Besucher besser wahrgenommen werden, als wenn sie die hintere Querachse besetzen würden.

9.5.6.3. Die symmetrische Struktur des Deckendekors

Betrachtet man die symmetrische Struktur der Grotteskensysteme des Deckendekors, so fällt auf, dass – abgesehen von den Grotteskensystemen in der vertikalen Achse des zentralen Feldes

und den Grotteskensystemen in den beiden blauen Segmenten auf der rückwärtigen Schmalseite – die bilaterale Symmetrieachse der einzelnen Grotteskensysteme nur mäßig ausgeprägt ist. Dies unterscheidet die meisten Grotteskensysteme in dem Gewölbe zum einen von den Kandelabergrottesken auf den Pilasterspiegeln im Wandbereich und zum anderen von den Kandelabergrottesken, mit denen die Holzpaneele im Wandbereich verziert sind, denn für sämtliche Kandelabergrottesken in beiden Bereichen gilt, dass sie mit einer durchgehenden vertikalen Achse gestaltet sind. Der Mangel an vertikaler Statik in den meisten Grotteskendekoren der Deckenfelder und die damit verbundene reduzierte bilateralsymmetrische Valenz in den einzelnen Dekorfeldern, die durch die eingestellten Medaillons noch gefördert wird, trägt zum einen zur Wahrnehmung der Wölbung dieser Decke bei und fördert darüber hinaus trotz der netzartigen dekorativen Durchtrennung der gewölbten Fläche den Eindruck ihrer inneren Konsistenz. Mag die bilateralsymmetrische Valenz der Grotteskensysteme aufgrund der eingestellten Medaillons eingeschränkt sein, darf doch andererseits nicht übersehen werden, dass es gerade die symmetrischen Valenzen der Grotteskensysteme sind, welche die Medaillons für den Betrachter nachvollziehbar gleichsam in der Schweben an der Decke halten.

9.5.6.4. Das Deckendekor der Sala dell'Udienza im Vergleich mit anderen Deckendekoren aus dem letzten Viertel des Quattrocento und dem Beginn des Cinquecento

Vergleicht man das Deckendekor in der sala dell'Udienza im Collegio del Cambio mit der 1474, also etwa ein Vierteljahrhundert früher entstandenen Dekoration der camera degli sposi⁵⁶⁹⁰, in der auf den Konsolen stehende Amoretten die Medaillons des Deckendekors tragen, so kann man erst den wichtigen Schritt von Perugino ermessen, das Deckendekor – abgesehen von den diagonal laufenden Flechtbändern – ohne Anbindung an die Wanddekoration zu gestalten. Die Funktion der Amoretten in der Camera degli Sposi übernehmen im Dekor von Perugino formal und farblich unterschiedlich gestaltete grotteske Figuren, die zum einen wesentlich kleiner sind als die Amoretten und zum anderen weder in die architektonische Struktur des Wand- und Deckenaufbaus noch in die dekorative Struktur der Wände eingebunden sind.⁵⁶⁹¹ Dieser vermutlich an antiken Deckendekoren geschulte Mut, große Medaillons durch geflügelte vegetabile Wesen gleichsam an der Decke schweben zu lassen, führt zu einer neuartigen Leichtigkeit und gleichzeitig aufgrund des flächendeckenden Grotteskensystems zu einer stringenten Vernetzung der einzelnen Kompartimente des Deckendekors miteinander.⁵⁶⁹²

⁵⁶⁹⁰ Siehe dazu vor allem die Abbildungen bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 37 Abb. 11.

⁵⁶⁹¹ Diese Entwicklung, Decke und Wand durch unterschiedliche Dekorsysteme voneinander zu trennen, wird insbesondere von Michelangelo im Deckendekor der Sistina fortgesetzt.

⁵⁶⁹² Zwar finden sich auch schon Tondi mit den Darstellungen von Halbfiguren im Deckendekor Giottos in der Arenakapelle, doch ist es in diesem Dekor der gestirnte – weniger der natürliche, sondern der christliche Himmel,

Dass der innovative Impetus dieses Dekors⁵⁶⁹³ auch von den zeitgenössischen Künstlern in diesem Kunstraum wahrgenommen wurde und sie dazu angeregt, diese Impulse in ihren eigenen Dekoren umzusetzen, lässt sich daran ablesen, dass zahlreiche Komponenten dieses Dekors in einigen wichtigen Dekoren der Folgezeit, u. a. bei Signorelli im Dekor der Cappella Brizio und bei Pinturicchio im Dekor der Libreria Piccolomini, nachgewiesen werden können.⁵⁶⁹⁴ Insbesondere die Beziehung zwischen Perugino und seinem früheren Schüler Pinturicchio ist jedoch in Bezug auf die Grotteskendekore nicht nur durch eine Vorbildfunktion des Älteren gegenüber dem Jüngeren gekennzeichnet, sondern in den 1490er Jahren muss Pinturicchio, der bereits mehrere größere römische Raumdekorationen ausgeführt hat, von den beiden als der erfahrenere Maler im dekorativen Bereich gelten. Dies lässt sich auch daran erkennen, dass Perugino und seine Werkstatt sich bei den polychromen Grottesken eng an die polychromen Grottesken anlehnen, die Pinturicchio kurz zuvor in der Pala di Santa Maria de' Fossi (1495-1496) eingesetzt hat.⁵⁶⁹⁵ Auch die Kombination eines Tondos bzw. Medaillons mit Grotteskensystemen als dekorative Grundeinheit eines Gewölbedekors lässt sich auf ein Dekor Pinturicchios zurückführen, und zwar auf das Gewölbedekor der Cappella di Sant'Agostino für Basso della Rovere in Santa Maria del Popolo, das bereits zu Beginn der 1490er Jahre entstanden ist.⁵⁶⁹⁶ Doch Peruginos Deckendekor stellt keine einfache Rezeption dar, sondern es ist wesentlich vielseitiger als das Deckendekor Pinturicchios in der Cappella di Sant'Agostino, da Perugino drei unterschiedliche Kombinationen von Grotteskenformen und -farben in Verbindung mit zwei unterschiedlichen Hintergrundfarben einsetzt. Ein dem Deckendekor der sala dell'Udienza im Collegio del Cambio weitgehend analoges dekoratives Schema übernimmt wenig später wiederum Pinturicchio seinerseits für einen Teilbereich des Deckendekors in der Libreria Piccolomini. Doch Pinturicchio folgt nicht mehr der Gewölbestruktur, sondern

der letztlich auch die Darstellungen der himmlischen Halbfiguren [Jesus, Maria und Propheten des Alten Testaments] – die ihren Wirkungsbereich besetzen – in ihren Tondi an der Decke hält.

⁵⁶⁹³ Die Bedeutung Peruginos in Bezug auf die Entwicklung von Grotteskensystemen lässt sich auch daran ablesen, dass u. a. in der umbrischen dekorativen Keramik der Folgezeit zahlreiche grotteske Motive aus den Grotteskensystemen im Dekor der sala dell'Udienza häufig kopiert werden; siehe dazu vor allem: Giulio Busti, Franco Cocchi, *La Ceramica umbra al tempo di Perugino*, Mailand 2004 [AK Deruta/Perugia]. Insbesondere die von Nicola Francioli [tätig in der ersten Hälfte des Cinquecento] u. a. gefertigte dekorative Keramik aus Deruta zeigt in ihrer Verbindung zwischen Medaillons mit menschlichen Figuren und rahmenden Grotteskensystemen große motivische und strukturelle Nähe zu einzelnen Kombinationen von Figuren und Grottesken im Deckendekor der sala dell'Udienza von Perugino; siehe dazu vor allem: Giulio Busti, Franco Cocchi, *La Ceramica umbra al tempo di Perugino*, Mailand 2004, S. 130-139.

⁵⁶⁹⁴ Der Nachweis der Vorbildfunktion Peruginos wird bei den Analysen der dementsprechenden Dekore vorgenommen.

⁵⁶⁹⁵ Siehe dazu die Abbildung eines Grotteskendetails bei: Nicole Dacos, *Le grottesche del Perugino*, in: Laura Teza (ed.), *Pietro Vannucci detto il Perugino. Atti del convegno Internazionale di studio 25 – 28 ottobre 2000*, Perugia 2004, S. 431 Abb. 4. Formal lehnen sich die Grottesken Peruginos zwar an die Grottesken Pinturicchios an, doch die Farben sind wesentlich zarter als die kräftigen Farbpalette, die Pinturicchio verwendet.

⁵⁶⁹⁶ Siehe dazu die Abbildung bei: Nicole Dacos, *Le grottesche del Perugino*, in: Laura Terzi (ed.), *Pietro Vannucci detto il Perugino. Atti del convegno Internazionale di studio 25 – 28 ottobre 2000*, Perugia 2004, S. 431 Abb. 3.

separiert das zentrale Deckenfeld vom übrigen Dekor, eine wichtige strukturelle Verschiebung in der Beziehung zwischen Wand- und Deckendekor, die sowohl von Michelangelo im Deckendekor der Sistina als auch von Raffael im Deckendekor in der *loggia di Amore e di Psiche*⁵⁶⁹⁷, wenn auch von beiden Künstlern unterschiedlich interpretiert, wieder aufgenommen wird. Auch Pinturicchio selbst verwendet diese Separierung des zentralen Deckenfeldes einige Jahre später noch einmal in einem sakralen Kontext, und zwar im Dekor des Chorgewölbes von Santa Maria. In diesem Dekor trennt er ein vollständig antikisiertes Rahmendekor in Form eines Quadrates, das sich aus unterschiedlichen, durch Grotteskensysteme miteinander verbundenen geometrischen Formen zusammensetzt, von der rahmenden Gewölbeform. Diese wechselseitigen Beeinflussungen machen deutlich, wie groß die gegenseitigen Anregungen in diesem relativ kurzen Zeitraum seit der Wiederentdeckung der Domus Aurea zu Beginn der 1480er Jahre und dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gewesen sind.

9.6. Die Deformierung antiker grottesker Motive und ihr Einsatz in antikisierenden Grotteskendekoren, die in Bezug auf ihre symmetrische Valenz systematisiert wurden: Luca Signorelli (1450-1523)

Der Florentiner Maler Luca Signorelli, der als Gehilfe an Peruginos Seite⁵⁶⁹⁸ in den frühen 1480er Jahren beim Freskenzyklus an den Wänden der Sistina mitwirkt, könnte während dieser Zeit auch mit den unterirdischen Malereien der Domus Aurea in Berührung gekommen sein, doch in der direkten Folgezeit sind weder Grotteskendekore von ihm erhalten noch Nachrichten von derartigen Dekoren durch die biographischen Schriften Vasaris oder anderer überliefert. Sein erstes Dekor, das vermutlich bereits von Beginn an mit rahmenden Pilastergrottesken geplant war, führt Signorelli im Kreuzgang des Benediktinerklosters in Monte Oliveto Maggiore aus, als er in den Jahren 1497 und 1498 neun Szenen aus dem Leben des heiligen Benedikt freskiert, jedoch zunächst ohne ornamentale Rahmung.⁵⁶⁹⁹ Unbekannt ist, warum Signorelli die

⁵⁶⁹⁷ Bereits im Deckendekor der Stanza della Segnatura wird die eigentliche Struktur des Gewölbes ignoriert.

⁵⁶⁹⁸ Zu der These, dass Signorelli nicht unabhängig in der Sistina gearbeitet hat, was erklären würde, warum von ihm keine Signatur erhalten ist, siehe vor allem: Laurence B. Kanter, Tom Henry, Luca Signorelli, München 2002, S. 14-16.

⁵⁶⁹⁹ Signorelli beginnt auf der Westwand, und zwar nicht mit den frühesten Szenen aus dem Leben des heiligen Benedikt; siehe dazu: Andrée Hayum, Giovanni Antonio Bazzi – *Il Sodoma*, [Diss. Cambridge Mass. 1968] New York 1978; S. 106 Anm. 9. Signorelli hat die folgenden neun Szenen freskiert: Gott bestraft Fiorenzo, indem er ihn unter den Trümmern seines von Dämonen zerstörten Hauses begräbt – Benedikt bekehrt die Bewohner von Montecassino – Benedikt vertreibt den Teufel von einem Stein – Benedikt erweckt einen von einer Mauer erschlagenen Mönch – Benedikt überführt zwei Mönche des Bruches ihrer Regel, indem er ihnen sagt, wo und wann sie außerhalb des Klosters gegessen hätten – Benedikt wirft dem Bruder des Mönches Valeriano vor, das Fasten gebrochen zu haben, und gewährt dem Jüngling zugleich Vergebung – Benedikt entdeckt die List des Totila, der einen Boten in seiner Kleidung zu ihm geschickt hatte – Benedikt empfängt Totila. – Das neunte, durch eine spätere Erweiterung der Tür stark zerstörte Fresko zeigte wahrscheinlich die Auferweckung eines Jünglings; siehe dazu: Enzo Carli, *Le storie di San Benedetto a Monteoliveto Maggiore*, Mailand 1980, S. 96-130 Abb. XXI-XXIX.

Arbeiten an diesem Zyklus abbricht und stattdessen 1499 einen Kontrakt für die Freskierung der Cappella Nova im Dom von Orvieto unterschreibt und dort sogleich auch mit der Ausarbeitung beginnt. Der insgesamt 37teilige Zyklus aus dem Leben des heiligen Benedikt wird hingegen erst in den Jahren 1505 bis 1507 durch Sodoma vollendet, der auch den dekorativen Rahmen schafft, in den dieser Zyklus eingebettet ist.⁵⁷⁰⁰ Da sich sowohl in dem von Signorelli ausgeführten Teil des Dekors in Monteoliveto als auch im Dekor der Cappella Nova zwar eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Grotteskendekor seines Lehrers Perugino in der sala dell'Udienza im Collegio del Cambio in Perugia nachweisen lässt, sich hingegen keine Hinweise auf eine unabhängige direkte Rezeption von Wandmalereien in der Domus Aurea finden, muss die Frage offen bleiben, ob und in welchem Maße Signorelli von den antiken Wandmalereien in den frühen 1480er Jahren beeinflusst worden ist.

9.6.1. Der Freskenzyklus in der Cappella Nova im Dom von Orvieto (1499-1503)

Eine Sonderstellung innerhalb der Grotteskendekore im frühen Cinquecento nehmen insbesondere aufgrund ihrer formalen Vielfältigkeit die Grottesken-Paneele im Dekor der Cappella Nova⁵⁷⁰¹ im Dom von Orvieto im Kontext eines Freskenzyklus ein, an dem Signorelli seit dem Frühjahr 1499 bis zum Jahresende 1503 gearbeitet hat.⁵⁷⁰² Signorelli setzt in dem gotischen Kapellenraum eine gemalte antikisierende Architektur mit Pilastern und Architrav als dekorative Struktur der Wand gegen das 1447 von Fra Angelico (geb. 1387 oder 1400 – 1455) in

⁵⁷⁰⁰ Zum Freskenzyklus im Kreuzgang des Klosters in Monteoliveto Maggiore siehe vor allem: Enzo Carli, *Le storie di San Benedetto a Monteoliveto Maggiore*, Mailand 1980; Enzo Carli, *L'Abbazia di Monteoliveto*, Mailand 1961.

⁵⁷⁰¹ Die zweijochige, mit einem Kreuzrippengewölbe ausgestattete Kapelle lässt Nikolaus IV. in den Jahren zwischen 1397 und 1408 am Übergang vom rechten Seitenschiff zum Querschiff über einem quadratischen Grundriss erbauen.

⁵⁷⁰² Zur Datierung dieses Freskenzyklus siehe vor allem: Laurence B. Kanter, Tom Henry, Luca Signorelli, München 2002, S. 47-61.

einem byzantinsierenden Stil ausgemalte gotische Kreuzrippengewölbe.⁵⁷⁰³ Darüber hinaus werden auch seine eigenen großformatigen Darstellungen des Jüngsten Gerichtes⁵⁷⁰⁴ in den Lünneten⁵⁷⁰⁵ durch ein Band, in dem Grotteskenpaneele sich mit Medaillons abwechseln, von dem Gewölbedekor Fra Angelicos abgetrennt.⁵⁷⁰⁶

9.6.1.1. Die Grotteskensysteme in den Paneelen der unteren Wandzone

Abgesehen von dem Einsatz bereits etablierter antikisierender monochromer Grotteskensysteme in Grisaille wie vertikaler Kandelabergrottesken zur dekorativen Füllung von Pilasterspiegeln⁵⁷⁰⁷ oder zur Füllung von Bogenlaibungen⁵⁷⁰⁸ sowie horizontaler Grotteskenfriese zur Füllung von Sockelzonen⁵⁷⁰⁹ oder zur Füllung von Frieszonen innerhalb eines Gebälkes⁵⁷¹⁰ verwendet Signorelli polychrome Grottesken mit einem Figurenrepertoire, welches zum Teil eher an mittelalterliche Drollerien als an Grottesken all'antico erinnert, flächenfüllend in den Paneelen der unteren Wandzone.⁵⁷¹¹ Der Aufbau sämtlicher Paneele erfolgt nach einer einheitlichen Struktur. Jeweils in der Mitte jedes Paneels ist ein unterschiedlich gerahmtes Bild mit

⁵⁷⁰³ Zu der Schwierigkeit, aus einer gotischen Umgebung heraus einen Raum im Renaissancestil zu entwickeln, siehe vor allem: Luciano Marchetti, *L'architettura dipinta: da un ambiente gotico a uno spazio rinascimentale*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 151-163.

⁵⁷⁰⁴ Zum Schema der großfigurigen Darstellungen siehe vor allem: Claudia Cieri Via, *Signa iudicium indicantia. Riflessioni sul programma iconologico della Cappella Nova*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 187.

⁵⁷⁰⁵ Eine besonders enge Beziehung zwischen dem architektonischen Bogendekor über dem Eingang und der darüberliegenden Darstellung vom Ende der Welt entsteht durch mehrere Engelsdarstellungen in Grisaille. Die Engelsfiguren stehen auf einer *tabula ansata*, welche die Position eines Schlusssteins annimmt, und eine etwas größere Engelsfigur scheint von dieser Basis bereits in den Bildraum mit der Darstellung des Weltenendes hineingeflogen zu sein; siehe dazu die Abbildung bei: Laurence Kanter, [...] *Da pagarsi di tempo in tempo secundo el lavoro che farà* [...], in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 128; siehe dazu auch ein Detail dieser Dekorzone bei: Antonio Paolucci, *La rappresentazione teatrale di Luca Signorelli*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 140.

⁵⁷⁰⁶ Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Laurence Kanter, [...] *Da pagarsi di tempo in tempo secundo el lavoro che farà* [...], in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 108-109.

⁵⁷⁰⁷ Siehe dazu die Abbildung bei: Laurence B. Kanter, Tom Henry, Luca Signorelli, München 2002, S. 46. Die vertikalen Kandelabergrottesken werden alternierend vor blauem und goldfarbenem Grund eingesetzt.

⁵⁷⁰⁸ Laurence B. Kanter, Tom Henry, Luca Signorelli, München 2002, S. 46.

⁵⁷⁰⁹ Sara Nair James, Signorelli and Fra Angelico at Orvieto. *Liturgy, Poetry and a Vision of the End*, Guildford 2003, Farbtaf. 3.

⁵⁷¹⁰ Siehe dazu die Abbildung eines Ausschnitts aus der Rückwand bei: Laurence B. Kanter, Tom Henry, Luca Signorelli, München 2002, S. 60. Insbesondere die weißen, zum Teil sehr bewegten, in chiaroscuro gemalten Grottesken vor goldenem Grund in der Gebälkzone konstituieren sich sowohl von der Form als auch von der symmetrischen Struktur her aus unterschiedlichen Komponenten. Zwischen strengen, fast metallisch harten bilateral symmetrischen Elementen verdrängen bewegte, dicht aneinander agierende mehrfigurige Elemente jeden Gedanken an Symmetrie und Statik. Einige Elemente korrespondieren darüber hinaus formal mit den tiefenräumlich angelegten Grisaillemalereien in den runden Medaillons, die in bestimmten Abständen in die Friese eingestellt sind.

⁵⁷¹¹ Scholl hat diese Form der Grottesken mit dem 22. Gesang der *Divina Comedia* von Dante in Beziehung gesetzt, wo am Ende eine wilde Schlägerei zwischen Teufeln entsteht: Dorothea Scholl, *Von den Grottesken zum Grottesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance*, Münster 2004, S. 71. Eine Nähe zur Apokalypse sieht Chastel: André Chastel, *L'Apokalypse de 1500. La fresque de la chapelle Saint-Brice à Orvieto*, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 14, 1952, S. 124-140.

dem Porträtkopf eines Dichters⁵⁷¹² eingelassen. Die monochrom braune, mit einem lesbischen Blattstab verzierte Rahmung, wird jenseits des Bildfeldes als Streifen in der vertikalen und horizontalen Achse bis zur dunkelbraunen Rahmung⁵⁷¹³ des Wandpaneels fortgeführt. Jeweils in der Mitte des Streifens ist ein rundes Medaillon mit einer Malerei in Grisaille eingelassen.⁵⁷¹⁴ Die Fläche zwischen zwei Streifen und den damit verbundenen Medaillons wird stets von einem Grotteskensystem gefüllt, das seinen Ursprung an einer der vier Ecken der Rahmung⁵⁷¹⁵ des zentralen Bildfeldes hat und von dort diagonal bis in die dazugehörige Ecke der Rahmung des Wandpaneels hineinläuft. Die vier Grotteskensysteme sind analog gestaltet, sodass im Auge des Betrachters eine rotationssymmetrische Valenz um den Mittelpunkt herum einträte, hätte man nicht die vier Medaillons dazwischengesetzt, die mit unterschiedlichen Darstellungen gefüllt sind.

Jedes der vier Grotteskensysteme ist bilateralsymmetrisch aufgebaut, und darüber hinaus verhalten sich jeweils die beiden Grotteskensysteme, die auf der gleichen Diagonalachse liegen, spiegelbildlich zueinander. Da sowohl die bilaterale Symmetrieachse der einzelnen Grotteskensysteme als auch die horizontale Symmetrieachse, die sich zwischen zwei analogen, auf der gleichen Diagonalachse liegenden Grotteskensystemen ausbildet, stets auf einer Diagonalachse liegt, bleibt die Bildwertigkeit der vier runden Medaillons unangetastet. Auch die Bildwertigkeit des zentralen Bildfeldes mit dem Dichterporträt bleibt erhalten und wird durch die symmetrische Struktur der flankierenden Grotteskensysteme sogar noch gestärkt, denn die beiden horizontalen Symmetrieachsen, die sich jeweils zwischen den beiden Grotteskensystemen, die auf einer Diagonalachse sitzen, ausbilden, schneiden sich im Zentrum des zentralen Bildfeldes und stärken dadurch die Bildmitte.

⁵⁷¹² Ein Vorbild für Signorelli könnten die Darstellungen von Decius, Scipio und Cicero in der Sala die Gigli sein, mit dessen Ausmalung Domenico Ghirlandaio 1482 beauftragt wurde, aber auch die Darstellungen der *uomini illustri* im Dekor des Collegio del Cambio von Perugino; siehe dazu die Abbildungen dieser Vorbilder bei: Donato Localzo, *Le fondamenta dei classici*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 212f.; zum Vorbild Dantes siehe auch: Patrizia Casteli, *Immortales animae: gli uomini illustri di Orvieto e l'esegesi dantesca*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 215-222.

⁵⁷¹³ Zwischen zwei Holz imitierende braune Streifen ist jeweils auf dunklen Grund ein goldenes Musterband gesetzt. Dies kann – wie im Fall des Paneels mit dem Danteporträt – ein fortlaufendes Mäanderband sein, aber auch ein asymmetrisch aufgebautes, aus der islamischen Kunst übernommenes Flechtband sein; siehe dazu die Abbildung bei: Donato Localzo, *Le fondamenta dei classici*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 197.

⁵⁷¹⁴ Die Darstellungen in den vier Medaillons bzw. Tondi haben die Aufgabe, die Identifizierung des jeweiligen Porträtkopfes zu erleichtern; siehe dazu: Donato Localzo, *Le fondamenta dei classici*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 191. So zeigen die vier Tondi im Paneel mit dem Porträtkopf Dantes vier Szenen aus der *divina comedia*: Donato Localzo, *Le fondamenta dei classici*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 197, S. 200ff.; siehe dazu auch: Luigi Sensi, *La memoria dell'antico in Luca Signorelli*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 236-238.

⁵⁷¹⁵ Handelt es sich um eine kreisförmige Rahmung, so setzt das Grotteskensystem jeweils im dementsprechenden Kreissegment an, sodass es ebenfalls diagonal in die Ecke der Paneel-Rahmung hineinlaufen kann.

Im Gegensatz zur Grotteskendekoration von Perugino im zentralen Deckenfeld des Gewölbedekors im Collegio del Cambio, in der die beiden Paare der Grotteskensysteme entgegengesetzt zueinander ausgerichtet sind – d. h. der Aufbau des einen Grotteskensystems erfolgt von außen nach innen und der des anderen Grotteskensystems erfolgt von innen nach außen – haben alle vier Grotteskensysteme ihren Ursprung in der Mitte des Paneels und laufen von dort nach außen, in die entsprechende Ecke des Paneels.⁵⁷¹⁶ Durch dieses einheitliche Konstruktionsprinzip erreicht Signorelli, dass der Blick des Betrachters im Mittelpunkt des Wandpaneels, im Zentrum des zentralen Bildfeldes, zum Stillstand kommt. Dem Aufbau der einzelnen Grotteskensysteme liegt eine sehr frei ausgelegte Struktur einer Kandelabergrotteske zugrunde, die in den einzelnen Paneelen unterschiedlich gestaltet sind. Der Erhaltungszustand der Grotteskensysteme in den einzelnen Paneelen ist zum Teil sehr schlecht.⁵⁷¹⁷ Am besten erhalten sind die Grotteskensysteme, welche die vier Zwickel um das zentrale Feld mit dem Porträt Dantes in der südöstlichen Wandzone der Kapelle füllen; deshalb sollen sie zusammen mit dem Wanddekor, das dieses Paneel rahmt⁵⁷¹⁸, im folgenden Abschnitt analysiert werden.⁵⁷¹⁹

9.6.1.2. Die Grotteskensysteme im Wandbereich mit dem Paneel, welches in der Mitte das Porträt Dantes enthält

9.6.1.2.1. Die Grotteskensysteme im unteren Wandbereich

Den unteren Bereich der Wandzone kennzeichnet strukturell ein Wechsel zwischen einheitlich dekorierten Paneelen mit der bereits beschriebenen dekorativen Struktur und flankierenden Pilastern.⁵⁷²⁰ Ein über den kompositen, häufig mit Gold verzierten Pilasterkapitellen⁵⁷²¹

⁵⁷¹⁶ Dennoch ist es wahrscheinlich, dass erst das Kompositionsprinzip von Perugino Signorelli dazu angeregt hat, die Fokussierung auf die Mitte hin zu verstärken, indem er alle vier Grotteskensysteme in der Mitte ihren Ursprung haben lässt; zum Vorbild Peruginos für das Dekor in der Cappella Brizio siehe vor allem: Nicole Dacos, *Le grottesche del Perugino*, in: Laura Terzi (ed.), *Pietro Vannucci detto il Perugino. Atti del convegno Internazionale di studio 25 – 28 ottobre 2000*, Perugia 2004, S. 428.

⁵⁷¹⁷ Die Abbildung sämtlicher Wandpaneelle findet sich bei: Laurence B. Kanter, Tom Henry, Luca Signorelli, München 2002, S. 200-203 Kat. 58/8-58/19. In dem Paneel, welches im zentralen, kreisförmig gerahmten Feld den Kopf zeigt, der meist als Empedokles identifiziert wird, befindet sich im linken oberen Feld die Signatur Luca Signorellis. Dieses Paneel enthält besonders freie Grotteskensysteme, die nicht auf der Struktur einer Kandelabergrotteske aufgebaut sind; siehe dazu die Abbildung bei: Laurence B. Kanter, Tom Henry, Luca Signorelli, München 2002, S. 201 Kat. 58/10.

⁵⁷¹⁸ Zur Struktur der Wandzone bis hin zum Schildbogen siehe vor allem: Guisa Testa, Raffaele Davanzano, *Vicende della decorazione problemi di committenza e piani iconografici*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 44.

⁵⁷¹⁹ Siehe dazu die Abbildung bei: Sara Nair James, *Signorelli and Fra Angelico at Orvieto. Liturgy, Poetry and a Vision of the End*, Guildford 2003, Abb. 1.

⁵⁷²⁰ Zur Struktur der unteren Wandzone siehe auch: Lucilla De Angelis, Sergio Angelucci, *Gli arredi settecenteschi*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 402f.

⁵⁷²¹ Die Kapitelle besitzen Voluten und tragen mitunter auch einen Eierstab unterhalb des Abakus. Doch an Stelle von Akanthusblättern werden meist unterschiedliche antithetische Figurengruppen in die Kapitellfläche eingestellt, die sowohl nach außen als auch nach innen ausgerichtet sein können; siehe dazu die Abbildungen eines Details bei: Guisa Testa, Raffaele Davanzano, *Vicende della decorazione problemi di committenza e piani iconografici*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 56f.

durchgehendes dreiteiliges, über den Pilasterspiegeln verkröpftes Gebälk, das sich aus einem Dreifaszienarchitrav, einem Fries und einem vorkragenden Gesims konstituiert, schließt die untere Wandzone auf der Fensterseite etwa in Höhe des unteren Drittels der tiefer gelegenen Fenster von der oberen Wandzone ab. Das untere Wanddekor beginnt mit einer fingierten Sockelzone, die in dem Wechsel von durchgehenden Frieszonen mit vorkragenden Podesten bereits den Aufbau des Dekors der darauf folgenden Zone antizipiert. Das Dekor in Grisaille besteht aus unterschiedlichen Figuren eines Meeresthiasos, die in den Frieszonen als Kämpfer- oder Musikergruppen meist nach links oder rechts ausgerichtet dargestellt werden, wohingegen in den gerahmten Podestzonen in der Regel meist nur die Figur eines weitgehend frontal ausgerichteten Tritons eingestellt wird.⁵⁷²²

9.6.1.2.2. Die Kandelabergrottesken auf den goldfarbenen Pilasterspiegeln

Die goldfarbenen⁵⁷²³ Pilasterspiegel⁵⁷²⁴, welche die goldgrundigen Paneele oberhalb der Sockelzone rahmen bzw. flankieren, sind mit hellen, bei flankierenden Pilasterspiegeln in der Regel nicht identischen Kandelabergrottesken in Grisaille gefüllt. Für die Struktur dieser Kandelabergrottesken ist es nicht zwingend, einen Kandelaber als Basis zu besitzen, sondern eine Basis kann sich auch aus einem vegetabilen Element, z. B. einer Blattmaske, konstituieren.⁵⁷²⁵ Der Aufbau dieser Kandelabergrottesken wirkt auf den Betrachter recht kompakt, da Schalen mit einer breiten Öffnung, auf denen jeweils zwei sehr plastisch ausgebildete menschliche Wesen oder zwei Mischwesen stehen oder sitzen, mitunter auch alternierend mit filigranen Gefäße, die von zwei Figuren flankiert werden, dicht aufeinander folgen, sodass die Figuren zweier

⁵⁷²² Siehe dazu die Abbildungen von zwei Details aus der Sockelzone der linken Wand, die sich direkt unter der Paradiesszene befindet, bei: Guisa Testa, Raffaele Davanzano, *Vicende della decorazione problemi di committenza e piani iconografici*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 53. In der Regel handelt es sich um unbekleidete männliche oder weibliche Figuren, die meist in der Funktion von Atlanten oder Karyatiden gezeigt werden. Besitzen die Kapitelldekore noch vom Umfang her stark reduzierte Akanthusblätter, so dienen sie den menschlichen Figuren in der Regel als Sitzgelegenheit. Zwei Pilasterkapitelle, die ein Paneel flankieren, sind in der Regel nicht analog gestaltet, sondern weisen mitunter große Unterschiede in den figuralen Darstellungen auf.

⁵⁷²³ Der Einsatz der goldenen Farbe als Farbe des Hintergrundes, wodurch die heterogenen Dekorzonen farblich zusammengefasst werden, führt Dacos auf das Vorbild der *volta gialla* in der *Domus Aurea* zurück: Nicole Dacos, *Con ferrate e spiritelle*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 226. Doch es kann sich genauso gut um einen Rückgriff auf den byzantinischen Goldgrund handeln, zumal auch die Fresken von Frau Angelico auf Goldgrund gemalt sind, sodass Signorelli vermutlich einen einheitlichen Malgrund für fast das gesamte Dekor heterogenen Grundfarben vorgezogen hat.

⁵⁷²⁴ Seine blaugrundigen Kandelabergrottesken weisen eine große Ähnlichkeit mit dem rahmenden Dekor der vier Evangelisten von Pinturicchio im Dom von Orvieto auf; siehe dazu die Abbildung des Heiligen Ambrosius bei: Maria Silvestrelli, *Pintoricchio tra Roma e Perugia (1484-1495)*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pintoricchio*, Mailand 2003, S. 115 Abb. 16.

⁵⁷²⁵ Donato Localzo, *Le fondamenta dei classici*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 197.

aufeinander folgender Register häufig mit ihren Füßen bzw. mit ihren Köpfen aufeinanderstoßen.⁵⁷²⁶ Der Aufbau dieser Kandelabergrotesken lässt sich noch am ehesten mit denjenigen Lippis in der Cappella Carafa vergleichen, doch selbst diese Kandelabergrotesken können nur im unteren Bereich zu einem Vergleich herangezogen werden, da sie im oberen Teil wesentlich filigraner als die Kandelabergrotesken von Signorelli gestaltet sind. Trotz der strengen bilateralsymmetrischen Valenz, mit der fast sämtliche Register gestaltet sind, verhindert die kompakte Übereinanderstellung der einzelnen, dicht mit Figuren besetzten Gefäße die Ausbildung einer durchgehenden Symmetrieachse im Auge des Betrachters. Im Gegensatz zu den Kandelabergrotesken in den bereits analysierten Dekoren – dies gilt für Ghirlandaio ebenso wie für Pinturicchio und Perugino –, in denen entweder Gefäße oder lyraförmige Pflanzenstäbe dominieren, überwiegen in den Kandelabergrotesken Signorellis menschliche Figuren und anthropomorphe Mischwesen⁵⁷²⁷, deren Agieren dieser vertikalen Dekorform trotz der geringen Fläche, die für die einzelnen figuralen Darstellungen vorhanden ist, im Auge des Betrachters ein dynamisches Potential und damit auch Lebendigkeit verleiht.

9.6.1.2.3. Der horizontale Groteskenfries, alternierend mit Metopen, im Gebälk dieser Dekorzone

Der horizontale Groteskenfries in Grisaille auf goldenem Grund im Gebälk dieser Dekorzone ist meist bilateralsymmetrisch aufgebaut, doch werden dazu in den einzelnen Friesen unterschiedliche ornamentale Module herangezogen. Im Gegensatz zu einigen weitgehend vegetabil ausgeführten horizontalen Friesen setzt sich der horizontale Fries über dem Paneel mit dem Porträt von Dante aus mehreren narrativen Szenen zusammen, deren drei Gruppen, zwei seitliche und eine zentrale, jeweils um ein Gefäß herum positioniert sind.⁵⁷²⁸ Zwei Delphine flankieren die zentrale Gruppe und vernetzen aufgrund der sich aus dem Leib der beiden Delfine entwickelnden Rankensysteme auch die beiden seitlichen Gruppen mit der zentralen Gruppe. Jenseits der beiden seitlichen Gruppen wird jeweils ein weiteres Rankensystem sichtbar, dessen Ursprung jedoch hinter der Rahmung der beiden schwarzgrundigen Metopen, die jeweils über der Position eines Pilasterspiegels sitzen, für den Betrachter verborgen bleibt.⁵⁷²⁹

⁵⁷²⁶ Siehe dazu auch die Abbildung des Details einer Kandelabergroteske bei: Antonio Paolucci, *La rappresentazione teatrale di Luca Signorelli*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 145; zu den antiken Vorlagen für die Motive dieses Kandelaberdekors sowie zu analogen Zeichnungen aus dem Codex Escorialensis siehe vor allem: Nicole Dacos, *Con ferrate e spiritelle*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 231.

⁵⁷²⁷ So finden sich in der Kandelabergroteske rechts von dem Paneel mit der Figur Dantes im zentralen Feld dreizehn menschliche Figuren, sieben anthropomorphe Hybridfiguren sowie vier Tierfiguren.

⁵⁷²⁸ Siehe dazu auch die Abbildung dieses Frieses bei: Lucilla De Angelis, Sergio Angelucci, *Gli arredi settecenteschi*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 398-399.

⁵⁷²⁹ Die Mittelachse des horizontalen Frieses über dem Paneel mit dem Danteporträt wird von zwei übereinander gestellten Schalen gebildet. Aus der Mitte der oberen Schale wachsen gleichsam zwei bilateralsymmetrische

Die monochromen Malereien der Metopen sind sowohl formal als auch von der symmetrischen Struktur her sehr unterschiedlich gestaltet. Neben bilateralsymmetrischen Darstellungen von Tritonen, Sphingen oder hybriden Rankenwesen werden auch antithetisch angeordnete unbedeckte menschliche Figuren bzw. Figurengruppen eingesetzt.⁵⁷³⁰ Darüber hinaus finden sich jedoch auch in bestimmten Kontexten asymmetrisch aufgebaute mehrfigurige anthropomorphe Darstellungen.⁵⁷³¹ Der ungeheure formale Reichtum des rahmenden Dekors wird – abgesehen von den Kapitellen und den Metopen – durch den goldfarbenen Grund der unterschiedlichen rahmenden Glieder sowie die analoge helle Farbe der unterschiedlichen Grotteskensysteme in Grisaille für das Auge des Betrachters zu einer erträglichen Einheit geführt.

Akanthusblätter, zwischen denen sich der Oberkörper einer geflügelten Sphinx ausbildet, deren weit gespreizte Flügel parallel zur oberen horizontalen Linie ausgerichtet sind. Die vertikalen Mittelachsen der beiden Gefäße sowie der Oberkörper und der Kopf der Sphinx bilden die bilaterale Symmetrieachse des gesamten Frieses, zwei unbedeckte, antithetisch ausgerichtete männliche Figuren sitzen zu beiden Seiten der geflügelten Sphinx und wehren jeweils mit einer dreizinkigen Gabel einen Hund oder einen Wolf ab, der neben dem unteren Gefäß mit nach oben gerichtetem Kopf und geöffnetem Maul sitzt. Auf den Nacken der beiden Delphine, welche die zentrale Gruppe flankieren, kniet jeweils ein unbedeckter Krieger mit einem Schwert in der rechten und einem Schild in der linken Hand. Er hat sich der Figur mit der Gabel in kriegerischer Absicht zugewandt und holt in geduckter Stellung mit seinem Schwert weit aus, während er den Schild in seiner Linken schützend vor sich hält. Jeweils den Rücken dieser Krieger zugewandt sitzt eine weitere unbedeckte männliche Figur und schleudert ein Gefäß – jeweils mit der Hand der dem Betrachter zugewandten Seite – auf ein zoomorphes Mischwesen, das vor ihm auf dem vegetabilen Rücken des Delphins sich diagonal aufwärts, dem Krieger zuwendet. Jeweils über dem Rücken dieser zoomorphen Mischfigur purzelt fast horizontal eine unbedeckte Figur aus dem Rankensystem heraus, das ihn rings umgibt. Mit dieser Figurenkombination zwischen Figur und Ranke endet die Ausrichtung der Figuren in dem Rankensystem zur Mitte bzw. zur mittleren Gruppe hin. Die nach außen folgenden zoomorphen Mischwesen, deren beide Hinterbeine noch in das hinter ihrem Rücken liegende Rankensystem auslaufen, sind stets zu der äußeren Gruppe hin ausgerichtet. Ein analoges antithetisches zoomorphes Mischwesen begrenzt die Gruppe zum vertikalen Friesrand hin. Diese beiden Mischwesen flankieren jeweils eine Kandelaberbasis, auf der zwei antithetisch ausgerichtete unbedeckte männliche Figuren mit dem Rücken zueinander sitzen und Flöte spielen. Zwischen ihnen, auf der Kandelaberbasis, steht ein Baluster, aus dem eine Blume wächst. Eine vom vertikalen Rand geschnittene unbedeckte männliche Figur, die nahezu in horizontaler Lage in das äußere Rankengeflecht hineinpurzelt, beschließt auf beiden Seiten den horizontalen Fries; siehe dazu die Abbildung bei: Donato Localzo, *Le fondamenta dei classici*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 197.

⁵⁷³⁰ Siehe dazu u. a. die Abbildung einer Metope mit zwei Flöte spielenden unbedeckten männlichen Figuren bei: Giusi Testa, Raffaele Davanzano, *Vicende della decorazione problemi di committenza e piani iconografici*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 61.

⁵⁷³¹ So z. B. findet sich die Figur der Caritas mit drei geflügelten Kindern, flankiert von zwei unterschiedlich hohen Füllhörnern, aus deren Öffnungen Flammen schlagen, auf einer Metope im Dekor der linken Wand unterhalb der Darstellung des Paradieses; siehe dazu die Darstellung bei: Giusi Testa, Raffaele Davanzano, *Vicende della decorazione problemi di committenza e piani iconografici*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 59. In diesem Kontext verstärkt die Ikonographie der Caritas die Präsenz der göttlichen Liebe, welche sich in der Gestaltung des Paradieses manifestiert.

9.6.1.2.4. Die Grotteskensysteme in den gerahmten Wandpaneelen

Die goldene Farbe des Grundes setzt sich auch in den gerahmten Paneelen fort, doch an die Stelle von vertikalen oder horizontalen Grotteskensystemen in Grisaille treten in dieser Dekorzone polychrome flächendeckende Grotteskensysteme⁵⁷³², die sich in einer ähnlichen Zusammensetzung auch in Grisaille in einigen Zwickeldekoren zwischen den großfigurigen Darstellungen in der oberen Wandzone finden.⁵⁷³³

Auffällig ist an den meisten der Figuren, die Signorelli innerhalb der Grotteskensysteme in den Wandpaneelen verwendet, dass sie meist nicht nur ein ambivalentes, sondern ein mehrdeutiges Wesen besitzen.⁵⁷³⁴ So verfügen die beiden als weiblich gekennzeichneten Mischwesen, welche die kandelaberähnliche Struktur der vertikalen Mittelachse, die zugleich auch als bilaterale Symmetrieachse dieses Systems fungiert, flankieren, nicht nur über eine anthropomorphe und eine vegetabile Komponente, sondern auch über eine zoomorphe Komponente, da die Blattformen im vegetabilen Bereich ihres Unterkörpers sich zu einer Delphinform konfigurieren.⁵⁷³⁵ Auf den ersten Blick hingegen, ohne eine genauere Analyse der unterschiedlichen Komponenten, präsentieren sich die beiden Figuren dem Betrachter als geflügelte Sphingen. Jede der beiden Figuren changiert also, je nachdem, wie lange und genau man sie betrachtet, zwischen einem Fabelwesen [Sphinx], einem weiblichen vegetabilen Mischwesen und einem weiblichen Oberkörper, dessen Unterkörper in einen Fisch ausläuft.⁵⁷³⁶ Die bogenförmige Gestaltung der Figuren zeichnet den Anteil der Kreisform des Medaillons nach, vor dem die beiden Figuren jeweils eingesetzt sind. Mit der polosähnlichen Bekrönung⁵⁷³⁷ der beiden Mischwesen sowie den beiden Füllhörnern, die sich jeweils aus ihren Flügeln entwickeln, endet das unterste

⁵⁷³² Ein zwischen gold, braun und schwarz alternierender Grund ist auch hinter den Grotteskenbändern eingesetzt, welche den Bogen oberhalb der Darstellung mit der Berufung der Erwählten bedecken. Neben antithetischen Rankensystemen, deren bilateralsymmetrische Mittelachse von einer Blattmaske besetzt wird, finden sich auch lyraförmige Blattstäbe sowie antithetische Tritonen-Gruppen.

⁵⁷³³ Siehe dazu die Abbildung eines derartigen Zwickeldekors bei: Tom Henry, I cartoni, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 253.

⁵⁷³⁴ Wie sich bei kürzlichen Restaurierungsarbeiten zeigte, hat Signorelli die Grottesken nicht vollständig frei gemalt, sondern zum Teil vorher auf die Sockelzone gezeichnet; siehe dazu: Nicole Dacos, *Con ferrate e spiritelle*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 227.

⁵⁷³⁵ Doch es findet nicht nur ein Wechsel der unterschiedlichen Komponenten, sondern auch eine disproportionale Längung bzw. Kürzung der einzelnen Körperteile statt, die zur Verfremdung jeder der drei möglichen vorstellbaren Figuren führt. Ein derartiges Verfahren lässt sich eher auf das Vorbild mittelalterlicher Drolerien als auf das Vorbild antiker Wandmalereien zurückführen.

⁵⁷³⁶ Durch das Changieren der Figuren nimmt die Symmetriewertigkeit zunächst ab und verstärkt sich erst wieder bei der Stabilisierung der Wahrnehmung in Bezug auf eine bestimmte Figurenkonfiguration. Diese polyvalente Art der Morphologie von Mischwesen entspricht nicht mehr derjenigen in den Grottesken der römischen Wandmalerei; siehe dazu auch: Nicole Dacos, *Con ferrate e spiritelle*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 227. Dacos spricht in diesem Zusammenhang von einer *metamorfosi non ancora del tutto compiuta*.

⁵⁷³⁷ Der Aufsatz aus mehreren Blüten endet in einem grünen Blätterbusch.

Register, und die Fläche, die dem Grotteskendekor zur Verfügung steht, wird breiter, da nun die Medaillons überwunden sind.

Das zweite Register beginnt aus einem schmalen, horizontal laufenden grünfarbenen Streifen heraus, der hinter der vertikalen Kandelaberstruktur verläuft und anschließend auf beiden Seiten jeweils an den Oberkörper einer Mischfigur stößt, sodass er sich in dieser Kombination jeweils auch als Vorderbein der Sphinx lesen lässt, bevor die beiden äußeren Enden des Streifens jeweils in eine Rankenvolute auslaufen. Zu beiden Seiten der vertikalen Mittelachse sitzt auf dem schmalen grünen Streifen eine üppige Blüte. Darauf stehen die beiden Bocksfüße eines Satyrs, dessen Gesicht ein Widder bedeckt. Der Satyr hat den Widder auf seine linke – bzw. als spiegelbildlich entgegengesetzte Figur rechts von der vertikalen Mittelachse auf seine rechte – Schulter gelegt und hält ihn mit beiden Händen fest. Die Figur des Satyrs beugt sich unter einem diagonal ansteigenden Rankenbogen, der sich beidseits aus einer weiteren Blüte entwickelt. Jeder der beiden Rankenbogen zerfiedert sich zunächst in mehrere filigrane Blätter, bevor er dicht an der unteren horizontalen Rahmung in einem vierbeinigen Tier endet, das auf den beiden Seiten des Grotteskensystems unterschiedlich gestaltet ist. An einer Ranke, die sich jeweils vor einem eine Last tragenden Satyr von dem großen Rankenbogen nach unten abzweigt, hängen die Flügel einer weiteren, nur leicht bekleideten Figur, die in ihrer vorgestreckten linken Hand eine Pyxis oder einen rechteckigen Korb hält. Die geflügelte Figur hat ihr linkes Bein – diagonal entgegengesetzt zu dem weit nach vorne geschwungenen linken Arm – weit nach hinten geschwungen und steht mit ihrem rechten Bein auf einem Sockel. Dieser erhebt sich hinter dem Füllhorn, in das die beiden Flügel der Sphinx-Figur in dem darunterliegenden Register auslaufen, aus der Rahmung des kreisrunden Medaillons heraus.⁵⁷³⁸ Hinter dem Sockel, näher zum jeweiligen äußeren Bildrand hin, sitzt eine unbekleidete weibliche Figur auf der abschüssigen Rahmung des kreisrunden Medaillons und bewegt mit ihren Füßen eine Eiform wie einen Ball.⁵⁷³⁹ Die Haltung von Beinen und Füßen der beiden sitzenden Figuren sind auf den beiden Seiten nicht identisch, sondern leicht abweichend voneinander dargestellt. Das zweite Register ist mit jeweils drei Figuren auf einer Seite der vertikalen Mittelachse das umfangreichste Register dieses Grotteskensystems.

⁵⁷³⁸ Bei der spiegelbildlich entgegengesetzten Figur rechts von der vertikalen Mittelachse steht die Figur auf ihrem rechten Bein, hat ihr linkes Bein weit nach hinten geschwungen und trägt in der rechten Hand mit weit nach vorne gestrecktem Arm eine Pyxis.

⁵⁷³⁹ Die Darstellung einer Figur, die auf abschüssigem Gelände sitzt, findet sich bereits im Deckendekor der sala dell'Udienza von Perugino, und zwar in den beiden blaugrundigen Feldern, welche das Feld mit dem Jupiter-Medaillon flankieren; siehe dazu die Abbildung bei: Nicole Dacos, *La volta della sala dell'Udienza: pianeti e grottesche*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 137 Abb. 2-3.

In dem darüberliegenden dritten Register, in welchem sich die zur Verfügung stehende Fläche aufgrund der Nähe zur Eckzone bereits wieder verschmälert, sind es nur zwei Figuren, die sich bilateralsymmetrisch zur Mittelachse auf dem Rankenbogen lagern. Beide Figuren haben ihr rechtes (bzw. ihr linkes) Knie nahe an ihren Körper herangezogen und ihre rechte (bzw. ihre linke) Hand locker darauf gelegt, während sie sich jeweils mit ihrem linken (bzw. ihrem rechten) Ellenbogen auf die Blütenblätter einer Blüte stützen, welche den Ansatz des dritten Registers in der vertikalen Achse markiert. Zwischen den beiden Beinen jeder Figur verzweigt sich der Rankenbogen, auf dem sie gelagert sind, noch einmal und die abgespaltene Ranke verbreitert sich zunächst zur Form eines Vogels, bevor sie in einer Volute am Rand der freien Fläche ausläuft.

Am freiesten gestaltet ist das vierte Register, dem als oberstem Register die Aufgabe zukommt, das Dekor verengend in die Ecke hineinzuführen. Die Basis bildet eine runde Sockelzone, die auf dem Blütenkern der Blüte des darunterliegenden Registers steht. Auf dem Sockel liegt eine weitere, einer Margherite ähnliche Blüte⁵⁷⁴⁰ mit der Oberseite nach unten, und aus ihrer Mitte entwickelt sich ein lyraförmiger Bogen, der sich zunächst als Rankensystem manifestiert, bevor er sich zu weichen Formen weitet und jeweils in einer teigigen, nur grob konturierten Vogel-form mit gebreiteten Flügeln ausläuft. Im unteren Teil des lyraförmigen Bogens sind drei Köpfe eingestellt. Der größte Kopf in der Mitte ist frontal ausgerichtet, die beiden flankierenden kleineren Köpfe hingegen sind jeweils auswärts gerichtet. Ein bogenförmiger Feston, dessen Scheitelpunkt entgegen jeder Schwerkraft oben liegt, schließt die untere Zone nach oben hin ab. Darüber, aus den Ranken, die sich seitlich sich aus dem lyraförmigen Bogen heraus verzweigen, entwickeln sich bocksförmige Beine, und diese Beine wiederum lösen sich in einer weichen, gummiartig anmutenden vierbeinigen Tierform auf. Die flankierenden Vögel sowie die beiden eingestellten, relativ unbestimmten Tierformen⁵⁷⁴¹ sind – jeweils mit dem Rücken zueinander – antithetisch strukturiert, sodass der letzte Teil dieses Registers in einer weitgehend axialsymmetrischen Struktur ausläuft. Doch die bilateralsymmetrische Valenz wird durch die weichen Formen vom Auge des Betrachters nur bedingt wahrgenommen. In der freien Fläche zwischen den Rücken der beiden eingestellten Tierformen entsteht ein kleinfiguriges Kandelabersystem, dessen Basis sich aus zwei aufwärts gerichteten grünen Akanthusblättern konstituiert. Auf dieser Basis stehen zwei abwärts rote Akanthusblätter und darüber sitzt eine mit der Oberseite

⁵⁷⁴⁰ In zwei Grotteskensystemen hat es den Anschein, dass anstelle der Blüte abwärts gerichtete Akanthusblätter eingesetzt worden sind.

⁵⁷⁴¹ Es könnte sich um Pferde oder Panther handeln.

nach unten ausgerichtete margheritenförmige Blüte. In der Mitte der Blüte steht ein Gefäß mit einem hohen Fuß und einem hohen Schalenrand, aus dessen Mitte rote Flammen züngeln.⁵⁷⁴²

9.6.1.2.5. Die Polychromie der Grotteskensysteme des Dante-Paneels

Betrachtet man das Grotteskendekor in den Wandpaneelen in Bezug auf die Verwendung der Farben, so fällt auf, dass sich Signorelli, der die Formen der einzelnen Grotteskenfiguren miteinander stark verfremdet – wie z. B. die teigigen Tierfiguren im obersten Register zeigen – in Bezug auf die Farbgestaltung traditionell verfährt und für das Inkarnat menschlichen Fleisches die Farben Weiß und Rosa, die in diesem Kontext einen hohen Darstellungswert besitzen, einsetzt. Analoge Farben – d. h. Weiß und Rosa und ein helles Rot – verwendet Signorelli auch für die zahlreichen Darstellungen von Blüten, die häufig zur Angabe von unterschiedlichen Registern und Abgängen in die vertikale Mittelachse integriert werden. Nun handelt es sich zwar in beiden Fällen um darstellende Farben, doch die häufige, undifferenzierte Verwendung von Weiß und Rosa sowohl für anthropomorphe als auch vegetabile Elemente führt dazu, dass der Betrachter zu keiner eindeutigen Formbestimmung aufgrund der Farbeinordnung gelangt, sodass die Form letztlich für ihn vage bleibt und daher leicht in eine andere Form umschlagen kann. Erleichtert wird der Übergang von der einen Form in die andere vor allem durch die Rankensysteme, die – abgesehen von einer periodisch eingesetzten grünen Kolorierung, einer Farbe, die in diesem Kontext Darstellungswert besitzt, – sämtliche Farben durchlaufen, die in den Grotteskensystemen der Wandpaneele eingesetzt werden. Aufgrund dieses Farbwechsels können sich die Ranken sowohl an das weiße Inkarnat der Figuren als auch an die schwarze Farbe von Dämonen angleichen. Abgesehen von der Ausbildung von Blüten und Blättern stellt das vegetabile Rankensystem auch die Substruktur bzw. das formale Repertoire für die Entwicklung von zoomorphen Figuren bzw. Mischwesen zur Verfügung. Diese latent sich durchziehende Vegetabilisierung hat zur Folge, dass die Tierfiguren nicht den Charakter von vegetabil-zoomorphen Mischwesen annehmen und etwa auf der halben Höhe der Figur von einer vegetabilen Form in die zoomorphe Form übergehen, sondern dass es primär Rankenfiguren sind, in denen die teigig erweiterten Tierformen über die Länge der gesamten Figuren hinweg von den Konturen einer sich weiter entwickelnden Ranke umschlossen werden. Dieser Konstitutionsprozess unterscheidet die zoomorphen Mischwesen von den anthropomorphen Mischwesen, deren Oberkörper in der Regel einen menschlichen Charakter aufweisen, wohingegen ihre Unterkörper in Blätter und Ranken auslaufen. Eine zoomorphe Rankenfigur

⁵⁷⁴² Die Flammenurnen zeigen eine ikonographische Nähe zu den Darstellungen des Jüngsten Gerichts im oberen Wand- und Deckenbereich.

hingegen bleibt auf den ersten Blick ein Rankengebilde, bevor allmählich eine Tierform im Auge des Betrachters Gestalt annimmt, um danach wieder in eine Rankenform überzugehen. Bei der Darstellung der zoomorphen Figuren bzw. Mischwesen folgt Signorelli weder den antiken Vorbildern, in denen in der Regel Mischwesen zu finden sind, deren Form etwa in der halben Höhe der Figur in eine neue Form umschlägt, noch den gotischen Drolieren, in denen Figuren meist nur durch die Ranken laufen und dem Phänomen der bewohnten Ranke näher sind als einer antiken Grottesken-Figur, sondern er lässt innerhalb eines agilen, ständig die Breite und Richtung verändernden Rankensystems⁵⁷⁴³ kurz für den Betrachter die Konturen zoomorpher Figuren aufblitzen und nimmt diese schnell wieder zurück in das weiter sich verändernde Rankensystem.⁵⁷⁴⁴ In der Literatur zur Signorelli⁵⁷⁴⁵ werden häufig die besonderen Formen der dämonischen Mischwesen als ein typisches Merkmal hervorgehoben, welche das Dekor Signorellis in der Cappella Nova vor den zeitgenössischen Dekoren der anderen Grotteskenmaler auszeichnet, doch es sind weniger die einzelnen Figuren, sondern es sind in erster Linie die konsequent dynamisch aufgebauten polychromen Grotteskensysteme insgesamt, aufgrund deren Verwendung sich dieses Dekor von anderen etwa zeitgleich entstandenen Grotteskendekoren grundsätzlich unterscheidet.

9.6.1.3. Vergleich mit zeitgenössischen Grotteskendekoren

Vergleicht man die polychromen Grotteskendekore Signorellis in der Cappella Nuova in Orvieto z.B. mit den polychromen Grotteskendekoren seines Lehrers Perugino im Collegio del Cambio, so ist festzustellen, dass Signorellis Grotteskensysteme trotz aller abgründigen Vielseitigkeit und Rätselhaftigkeit, die ihnen in der Signorelli-Forschung häufig unterstellt wird, strukturell wesentlich konsequenter und einheitlicher gestaltet sind als die Grotteskensysteme seines früheren Lehrers Perugino. Die Vielfalt der Formen darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich um stringent und konsequent aufgebaute Systeme handelt, deren Struktur zwar in

⁵⁷⁴³ Das agile formale System der Grottesken in den Wandpaneelen ist von Dacos in eine dramatische Qualität umgedeutet worden, die sie als Abbild einer ewigen Welt der Metamorphose als Ort des Fegefeuers deutet, das von Signorelli in den monumentalen Darstellungen des Jüngsten Gerichts ausgespart worden ist; siehe dazu: Nicole Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grottesques à la Renaissance*, London 1969, S. 72. Wie die Analyse der einzelnen Figuren eines dieser Grotteskensysteme gezeigt hat, unterstützen die figuralen Darstellungen diese These nicht. Darüber hinaus übersieht Dacos auch die strukturellen Aufgaben und Qualitäten der Grotteskensysteme, welche zu einer Stabilisierung der Bildfelder in diesem Wandbereich maßgeblich beitragen und den Focus des Betrachters auf die Mitte des zentralen Medaillons lenken. Leider lässt der schlechte Erhaltungszustand der Wandpaneele keine vollständige Analyse mehr zu, doch es hat den Anschein, dass sich das grotteske Personal in den Grotteskensystemen eher an der jeweiligen Dichterfigur im zentralen Feld orientiert ist, als Szenen aus dem Fegefeuer darzustellen.

⁵⁷⁴⁴ Zu den Bildqualitäten der Grottesken Signorellis, siehe auch: Friedrich Piel, *Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance: Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung*, Berlin 1962, S. 120ff.

⁵⁷⁴⁵ Siehe dazu u. a. vor allem Dacos: Nicole Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grottesques à la Renaissance*, London 1969, S. 72-74.

den einzelnen Wandpaneelen korrespondiert, deren formaler Aufbau jedoch nicht analog gestaltet sein muss.⁵⁷⁴⁶ Die formale Freiheit in korrespondierenden bzw. flankierenden Grotteskendekoren unterscheidet dieses Dekor von Signorelli nicht nur von dem Dekor Peruginos im Collegio dell Cambio Perugino, sondern auch von den Dekoren Pinturicchios, dessen architektonische oder aufgrund der dekorativen Struktur korrespondierende Zonen stets auch formal korrespondierendes Dekor tragen.⁵⁷⁴⁷ Trotz der zahlreichen Unterschiede lässt sich dennoch ein Einfluss Peruginos auf Signorelli nachweisen, denn sowohl die Vielfalt der Mischwesen⁵⁷⁴⁸, aber auch die Struktur spezieller Motive wie die Haltung der beiden Satyrn, die auf den abschüssigen Flügeln von Mischwesen sitzen, scheint Signorelli seinerseits von Perugino⁵⁷⁴⁹ übernommen zu haben, wobei er das Haltungsmotiv auch auf menschliche Figuren überträgt und den Sitz dieser Figuren in Rankensysteme verlegt.⁵⁷⁵⁰ Großformatige Figuren in analogen strukturellen Kontexten, wenn auch in Verbindung mit unterschiedlichen Objekten, setzt Michelangelo fünf Jahre später erstmals im Deckendekor der Cappella Sistina im Vatikanischen Palast ein und überträgt dadurch grotteske Strukturen in ein großformatiges Deckendekor.⁵⁷⁵¹ In den Skulpturen der Medici-Grabmale in der Neuen Sakristei von San Lorenzo in Florenz⁵⁷⁵² führt Michelangelo dieses Motiv mehrfach auch als großformatige Figur aus. Beide, sowohl

⁵⁷⁴⁶ Dies gilt auch für die Kandelabergrottesken auf den Pilasterspiegeln, bei denen zwei flankierende Pilasterspiegel nicht über formal analoge Systeme verfügen müssen.

⁵⁷⁴⁷ Andererseits könnten die verkröpften Zonen in der Rahmung der Paneele, die sich im Dekor der Cappella Nova finden, ein Vorbild für die verkröpften Postamente im Dekor der Libreria Piccolomini gewesen sein, zumal sich auch bei Pinturicchio eine fingierte Sockelzone mit Darstellungen von Tritonen in Grisaille finden lässt. Auf ein wichtiges strukturelles Element bei Pinturicchio, die unterschiedliche farbliche und formale Differenzierung von Pilasterspiegeln, die bereits Dekore von Pinturicchio in einer sehr frühen Phase zeigen, greift hingegen wiederum Signorelli bei der Gestaltung des Eingangsbereiches zurück; siehe dazu die Abbildung des Eingangsbereichs bei: Emore Paoli *Il programma teologico-spirituale del Giudizio Universale di Orvieto*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 74. So kann bei Pinturicchio und Signorelli von einer gegenseitigen Einflussnahme gesprochen werden. Auffällig ist jedoch, dass Signorelli im Gegensatz zu Pinturicchio keine geometrischen Formen auf den Pilastern einsetzt.

⁵⁷⁴⁸ Darüber hinaus hat Signorelli vermutlich zahlreiche Skizzen der antiken Grotteskensysteme aus Rom mitgebracht oder er konnte Motive den Zeichnungen des Codex Escorialensis oder Zeichnungen von Lippi entnehmen; zu Letzterem siehe auch: Nicole Dacos, *Con ferrate e spiritelle*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 225.

⁵⁷⁴⁹ Über den Einfluss des Dekors im Collegio del Cambio auf die Dekore – insbesondere auf die umbrischen Dekore der Folgezeit siehe vor allem: Nicole Dacos, *La volta della sala dell'Udienza: pianeti e grottesche*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 134; siehe dazu auch: Nicole Dacos, *Con ferrate e spiritelle*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 223ff.

⁵⁷⁵⁰ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Grotteskendetails im Wanddekor unterhalb der Berufung der Erwählten bei: Nicole Dacos, *Con ferrate e spiritelle*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 229.

⁵⁷⁵¹ Auch bei Fastenrath findet sich der Gedanke der Stilbildung von grottesken Systemen – sie spricht jedoch stets nur von einem grottesken System – doch bleibt sie leider wie auch der von ihr häufiger zitierte Piel bei einem allgemeinen Aspekt der Wahrnehmung stehen, ohne detailliert nachzuprüfen, welche Grotteskensysteme Michelangelo im Deckendekor der Sistina eingesetzt hat; siehe dazu: Wiebke Fastenrath, *Finto e favoloso. Dekorationsysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom* [Diss. München 1993], Hildesheim und Zürich 1995, S. 15ff.

⁵⁷⁵² Michelangelo arbeitete an der skulpturalen Umsetzung dieses 1520 erteilten Auftrags in den Jahren 1524 bis 1526.

das Deckendekor als auch die Skulpturen werden für die folgenden Jahrhunderte stilbildend. Dies macht nicht nur deutlich, welche Stellenwert für spätere Stilentwicklungen bestimmte, in der Zeit um 1500 entstandene Grotteskendekore einnehmen, sondern es zeigt auch, wie genau bestimmte Künstler auch die kleinteiligen Dekore betrachteten und häufig auch Details nachzeichneten, um sie später für ihre eigenen Entwürfe verwenden zu können.⁵⁷⁵³

Doch nicht nur für monumentalisierte Grotteskenmotive bzw. monumentalisierte grotteske Strukturen wird das Dekor der Cappella Nova zum Vorbild, sondern auch für die Nachahmung der Konstitution dieser grottesken Mischwesen selbst sowie deren Einbettung in grotteske Strukturen. Dies gilt insbesondere für zwei Grotteskenmaler, Giovanni Antonio Bazzi genannt il Sodoma (1477-1549) und Gaudenzio Ferrari (1477/78-1546), die in Dekoren der Folgezeit – Sodoma von 1503 bis 1507 im Freskenzyklus im Refektorium von Sant’Anna in Camprena und Ferrari 1507 im Dekor der Cappella Santa Margherita da Cortona in der Kirche Santa Maria delle Grazie am Fuße des Sacro Monte di Varallo – analog strukturierte Grotteskensysteme in ihren Dekoren verwenden. Insbesondere durch Sodoma, der 1508 mit der Ausmalung der Decke in der Stanza della Segnatura beginnt⁵⁷⁵⁴, gelangen – ebenso wie durch die etwa zeitgleich begonnene Freskierung der Decke in der Sistina durch Michelangelo – Einflüsse des Dekors von Signorelli in die dekorative römische Wandmalerei. Nur wenige Jahre nach der Dekoration der Cappella Nuova in Orvieto übernimmt Raffael in seinen römischen Grotteskendekoren zwar nicht die dämonischen Mischwesen, welche Signorelli in seine Grotteskensysteme setzt, doch in den Dekoren Raffaels findet sich eine ähnliche Leichtigkeit beim Übergang von der einen Form zur andern, wenngleich in seinen Dekoren das Changieren der Formen zugunsten eines farblichen Changierens zurücktritt. Doch auch für diesen diskreten Farbwechsel könnte Signorelli ein Vorbild gewesen sein.

Auch in Bezug auf die formalen Analogien zwischen den kleinformatischen Figuren der Grotteskensysteme und den großformatigen Figuren könnte das Dekor Signorellis darüber hinaus nicht nur ein Vorbild für die Monumentalisierung von grottesken Figuren und ihren strukturellen Kontexten sein, die Michelangelo im Deckendekor der Sistina vollzieht, sondern auch stilbildend für die Anthropomorphisierung, die einhergeht mit einem Korrespondieren zwischen kleinformatischen, weitgehend anthropomorphen Grotteskenfiguren und großformatigen menschlichen Figuren, in den Dekoren Raffaels.

⁵⁷⁵³ Die Wertschätzung Signorellis (auch von dessen großformatigen Darstellungen) zeigt auch das in den Jahren zwischen 1541 und 1541 in der Sistina entstandene Fresko des Jüngsten Gerichts.

⁵⁷⁵⁴ Das Dekor der Decke in der Stanza della Segnatura, das von Sodoma im Jahr 1508 entworfen und gemalt wird, zeigt dagegen vorwiegend den Einfluss des Dekors des Chorgewölbes in Santa Maria del Popolo von Pinturicchio. Nur die Gestalten einiger Mischwesen erinnern noch an diejenigen von Signorelli.

9.7. Die zweite Phase der Antikenrezeption: An die Stelle der Einbindung grottesker Motive und Strukturen in Dekorsysteme des Quattrocento tritt das Konzept einer weitgehend antiken Dekorstruktur, kombiniert mit Darstellungen zeitgenössischer Ereignisse: Pinturicchio in der Libreria Piccolomini⁵⁷⁵⁵

Insbesondere Pinturicchios Kenntnis der antiken Grotteskendekore und seine Fähigkeit, diese Systeme in Freskenzyklen zu integrieren, scheint Pinturicchio den am 29. Juni 1502 geschlossenen Kontrakt für die Ausmalung der Libreria Piccolomini⁵⁷⁵⁶, einem separaten Annexbau⁵⁷⁵⁷ der Kathedrale zu Siena, zu verdanken, denn in diesem Vertrag wird zum ersten Mal das dekorative System der Grottesken namentlich erwähnt.⁵⁷⁵⁸ Aufgrund dieses Vertrages gilt Pinturicchio auch in den Untersuchungen zu den Grotteskendekoren der Renaissance als einer der Pioniere dieser Dekorform, eine Einschätzung, die – wie die Restaurierungsarbeiten in der Cappella di San Girolamo offengelegt haben – auch durch das noch vor 1480 entstandene Grotteskendekor Pinturicchios in dieser Kapelle begründet ist.

⁵⁷⁵⁵ Zur Gestaltung der Libreria Piccolomini siehe vor allem: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998; siehe dazu auch: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 296-331.

⁵⁷⁵⁶ Zum Bau der Libreria Piccolomini siehe vor allem: Christiane Esche, *Die Libreria Piccolomini. Studien zu Bau und Ausstattung*, Frankfurt a.M. 1992, S. 23-25; siehe dazu auch: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 241f.; siehe dazu auch: Ernst Steinmann, *Pinturicchio, Bielefeld und Leipzig 1898*; und: August Schmarsow, *Raffael und Pinturicchio in Siena*, Stuttgart 1880. Die Kapelle, die sich im linken Schiff des Doms zwischen der Sakristei und der Cappella San Giovanni befindet, errichtet man zwischen 1494 und 1496 im Auftrag von Kardinal Francesco Todeschini Piccolomini (1439-1503), dem späteren Papst Pius III. (22.9.-18.10.1503) zum Angedenken an dessen Onkel Enea Silvio de' Piccolomini (1405-1464), der von 1458 bis 1464 das Papstamt unter dem Namen Pius II. innehielt. Die Marmordekoration der Eingangstür zu diesem Raum wird von dem Sieneser Bildhauer Lorenzo di Mariano di Fucci angefertigt, und im Zentrum des Raumes lässt der Kardinal auf einem dafür angefertigten Marmorkandelaber die drei Grazien eine antike römische Skulpturengruppe aus Marmor, die Kopie eines hellenistischen Originals, aufstellen. Nach dem Willen des Kardinals soll die Ausmalung der Bibliothek, die Pinturicchio übertragen wird, bedeutende Stationen aus dem Lebenswegs seines Onkels darstellen; zu der Darstellung der Szenen aus dem Leben des Papstes siehe vor allem: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 246-252; zu der Aufstellung der Skulpturengruppe siehe vor allem: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 204-208 Abb. 289-295; zur Marmordekoration der Eingangstür siehe: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 20 Abb. 206-297.

⁵⁷⁵⁷ Auf gleichem Niveau mit der Kathedrale wird dieser Annexbau als rechteckiger, gewölbter und nach Norden ausgerichteter Backsteinbau in den Winkel zwischen nördlichem Seitenschiff und westlicher Mauer des Nordquerhauses eingebaut; siehe dazu: Christiane Esche, *Die Libreria Piccolomini. Studien zu Bau und Ausstattung*, Frankfurt a.M. 1992, S. 23.

⁵⁷⁵⁸ Zum Kontrakt für die Freskierung der Libreria Piccolomini siehe vor allem: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 243f. Während man dem Maler in Bezug auf die dekorative Gestaltung von Wänden und Decke große Freiheit lässt, wird darauf gepocht, er solle ebenso viele *grottesche* in seinem dekorativen System verwenden, wie sie sich auch in den Appartamenti Borgia im Vatikanischen Palast finden, deren Räume Pinturicchio in den Jahren 1492-1496 dekoriert hat. Darüber hinaus hat Pinturicchio in den oberen vatikanischen *appartamenti* für Alexander VI. in den Wandfresken der Gartenloggia auch *historiae* dieses Papstes dargestellt; siehe dazu auch: Donatella Toracca, *Roma tra cultura antiquaria e celebrazione politica. Pinturicchio pittore die papi*, in: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 219-224, bes. S. 224; und: Donatella Toracca, *Storie dipinte di pontifici*, in: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 227-233.

9.7.1. Die Architektur und die Ausstattung des Raumes

Die Libreria Piccolomini⁵⁷⁵⁹, die sich im linken Seitenschiff auf der nordöstlichen Seite des Sieneser Doms an das Querschiff anschließt⁵⁷⁶⁰, ist ein rechteckiger, mit einem abgeflachten Gewölbe⁵⁷⁶¹ bedeckter Raum von 15,90m Länge und 8,05m Breite.⁵⁷⁶² Die Wand ist bis zu einer Höhe von 2,90m – diese Höhe entspricht zugleich dem Ansatz der dekorierten Wandfresken – mit einer hölzernen Wandverkleidung⁵⁷⁶³ umgeben. Die Raumhöhe insgesamt entspricht in etwa der Länge des Raumes, d. h. der Raum hat eine Höhe von etwa 15m. Die Decke besteht aus einem Spiegelgewölbe, das auf zwölf Gewölbebögen ruht, deren Einmündung in die zwölf tragenden Wandpfeiler durch Konsolen angezeigt wird. Man betritt den Raum, der lediglich von zwei Rundbogenfenstern in der Wand der rückwärtigen, nordöstlichen Schmalseite aus beleuchtet wird⁵⁷⁶⁴, vom Hauptschiff aus durch ein 0,90m breites Portal⁵⁷⁶⁵, das am Ende der zentralen Längsachse, an der südwestlichen Schmalseite liegt.⁵⁷⁶⁶ Den Fußboden des Raumes bedecken in Faenza gefertigte Majolika-Kacheln in der Form von Dreiecken, die mit ihren Spitzen zum Zentrum hin ausgelegt sind und jeweils zu sechst ein Achteck konfigurieren.⁵⁷⁶⁷ Abgesehen vom Türbereich in der Mitte der südwestlichen Schmalseite und abgesehen vom

⁵⁷⁵⁹ Die Libreria Piccolomini ist neben der vatikanischen Bibliotheca Palatina sowie der erst später entstandenen Bibliotheca Laurentiana in Florenz eine der drei großen italienischen Renaissance-Bibliotheken; siehe dazu auch: Gyde Vanier Gilbert Shepherd, *A Monument to Pope Pius II. Pintoricchio and Raphael in the Piccolomini Library in Siena, 1494-1508*, [Diss. Harvard 1993] Ann Arbor 1998.

⁵⁷⁶⁰ Siehe dazu die Abbildung des Grundrisses von Dom und Bibliothek bei: Christiane Esche, *Die Libreria Piccolomini. Studien zu Bau und Ausstattung*, Frankfurt a.M.1992, S. 345 Abb. 1. Als Annxbau an einem Dom stellt die Libreria Piccolomini in Italien einen Einzelfall dar; siehe dazu: Christiane Esche, *Die Libreria Piccolomini. Studien zu Bau und Ausstattung*, Frankfurt a.M.1992, S. 107.

⁵⁷⁶¹ Das Gewölbe ist in der Peripherie symmetrisch gebrochen.

⁵⁷⁶² D.h. der Raum ist doppelt so lang wie breit. Die Maße wurden der Abhandlung von Settis und Toracca entnommen: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 24. Shepherds Maße weichen leicht davon ab: Gyde Vanier Gilbert Shepherd, *A Monument to Pope Pius II. Pintoricchio an Raphael in the Piccolomini Library in Siena, 1494-1508*, [Diss. Harvard 1993] Ann Arbor 1998. Die Breite der einzelnen Bildfelder beträgt 2,90m und die Höhe bis zum Scheitel der Lünetten beträgt ca. 7m.

⁵⁷⁶³ An den beiden Langseiten sind Schränke aufgestellt, die in ihrem mittleren Abschnitt modern ergänzt sind; siehe dazu: Christiane Esche, *Die Libreria Piccolomini. Studien zu Bau und Ausstattung*, Frankfurt a.M.1992, S. 31.

⁵⁷⁶⁴ Siehe dazu den Blick in den nordwestlichen Teil der Bibliothek bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 48f. Abb.26.

⁵⁷⁶⁵ Siehe dazu das ikonographische Schema sowie eine Abbildung Fassade mit der Eingangstür bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 30ff. Abb. 1-19. Die beiden Kandelaber-Grotesken auf den Pilasterspiegeln der Marmorfassade, die das zentrale Portal flankieren, weisen mit ihren Aschenurnen, die sie im obersten Register tragen, ikonographisch auf die Situation der Vergänglichkeit hin.

⁵⁷⁶⁶ Siehe dazu den Grundriss bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 24.

⁵⁷⁶⁷ Die Kacheln zeigen die gelben Halbmonde auf blauem Grund, gerahmt von einem weißen Flechtband mit schwarzen Konturen auf gelbem Grund und mit roten Augen; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 210 Abb. 299. Die originalen Kacheln befinden sich heute im Opera del Duomo Museum in Siena. Am Rand umgibt ein Streifen mit vorgetäuschten Fransen in den Farben Gelb – Rot – Blau das gesamte Kacheldekor und täuscht aufgrund dieses Dekors dem Betrachter einen Teppich vor; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 211 Abb. 300; siehe dazu auch: Christiane Esche,

Fensterbereich auf der nordöstlichen Schmalseite ist der gesamte untere Teil der Wand sowohl auf den beiden Langseiten als auch auf den beiden Schmalseiten mit Holz vertäfelt⁵⁷⁶⁸ und enthält eine Reihe von Bänken, die in die Holzvertäfelung eingelassen sind und die ursprünglich dazu dienen sollten, die Handschriften aufzunehmen, die Kardinal Francesco Todeschini Piccolomini aus dem Nachlass seines Onkels für die Bibliothek gestiftet hat.⁵⁷⁶⁹ Im Zentrum des Raumes ist die antike Figurengruppe der drei Grazien⁵⁷⁷⁰, eine römische Marmorkopie nach einem hellenistischen Original, auf einer extra dafür angefertigten Basis aufgestellt.⁵⁷⁷¹

9.7.2. Die dekorative Struktur der Libreria Piccolomini oberhalb der Holztäfelung

Die unterschiedlichen architektonischen Strukturen der tragenden Pfeiler und der dazwischenliegenden Wandfüllungen spiegeln sich – abgesehen von der Fensterwand⁵⁷⁷², die sowohl im

Die Libreria Piccolomini. Studien zu Bau und Ausstattung, Frankfurt a.M.1992, S. 29f.; zur Geschichte des Fußbodens siehe vor allem: Manola Bilenchi, Cristina Fucecchi, Imminente luna. Il pavimento della libreria Piccolomini nel Duomo di Siena, in: Mario Lorenzoni, Roberto Guerrini (ed.), *Imago Virginis. Dall'arte delle origini alla Libreria Piccolomini*, Quaderni dell'opera 4-6, 2000-2002, Siena, S. 175-219.

⁵⁷⁶⁸ Die ursprüngliche Vertäfelung wurde von Antonio di Neri Barili (1453-1516) gefertigt. Doch erfuhr diese Ausführung im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts einige Veränderungen; siehe dazu: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 170f.

⁵⁷⁶⁹ Nach seinem Tod folgt man jedoch diesen Anordnungen nicht; siehe dazu: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 169; über den Niedergang der Bibliothek siehe vor allem: Christiane Esche, *Die Libreria Piccolomini. Studien zu Bau und Ausstattung*, Frankfurt a.M. 1992, S. 310f.

⁵⁷⁷⁰ Die Gruppe selbst ist überlebensgroß und steht darüber hinaus auf einem etwa ebenso großen Marmorsockel. Aufgrund dieser Höhe kann die Gruppe gegen die Freskowand bzw. vor den Wandfresken betrachtet werden. Ursprünglich blickten die beiden äußeren Figuren der drei Grazien zum Eingang hin; siehe dazu auch: Gyde Vanier Gilbert Shepherd, *A Monument to Pope Pius II. Pintorichio an Raphael in the Piccolomini Library in Siena, 1494-1508*, [Diss. Harvard 1993] *Ann Arbor* 1998, S. 168. Die Gruppe der drei Grazien stammt aus dem römischen Palast des Kardinals Piccolomini in Rom, wo sie Angelo Poliziano gesehen hat; siehe dazu: Christiane Esche, *Die Libreria Piccolomini. Studien zu Bau und Ausstattung*, Frankfurt a.M.1992, S. 75.

⁵⁷⁷¹ Siehe dazu die Abbildungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 204ff. Abb. 289-295. Es handelt sich um eine dreiteilige Basis, die aus der Basis eines Marmorkandelabers, einer Säule mit mächtiger Entasis und einem weit auskragenden Kapitell besteht.

⁵⁷⁷² Das Dekor der Fensterwand ist der mehrfachen Präsentation der Piccolomini-Wappen vorbehalten, dessen silberner Schild ein blaues Kreuz zeigt, das mit fünf goldenen Halbmonden besetzt ist. In unteren Teil des Wandsegements, das die beiden Fenster voneinander trennt, sind in einer Nische zwei Wappenschilde angebracht, die im linken unteren sowie im rechten oberen Viertel das Familienwappen der Piccolomini zeigen, wohingegen jeweils das untere rechte sowie das obere linke Viertel mit dem Wappen von Aragon bedeckt ist; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 125 Abb. 165.

Über den beiden Wappenschilden, aber noch unterhalb der Konsole und damit unterhalb des Gewölbeansatzes, sitzt in hohem Relief in einer Zone, die – analog den rahmenden Wandzonen – aus zwei seitlich flankierenden Pilasterspiegeln mit weißen Kandelabergrotesken auf blauem Grund und einem zentralen Pilasterspiegel, der hinter der vertikalen Mittelachse des Papstwappens verläuft, mit einer polychrome Kandelabergroteske auf goldfarbenem Grund besteht, das Wappen des Kardinal Francesco Todeschini Piccolomini, eingebettet in einen Früchtekranz. Das Wappen zeigt ein blaues Kreuz, belegt mit fünf Halbmonden. Über dem Wappenschild ist der Kardinalshut angebrachte, dessen Schnüre um den Wappenschild herum gelegt sind. Zu beiden Seiten des Kardinalswappens schließt jeweils ein marmorimitierender Pilasterspiegel die zentrale Dekorzone zur Fensterzone hin ab. Die blaugrundigen Kandelabergrotesken, die über der Konsole ansetzen und im Mittelteil hinter dem Kardinalswappen verborgen sind, zeigen im unteren Register einen fingierten Marmorkandelaber, der von zwei Vögeln [eventuell handelt es sich um zwei Pelikane] flankiert wird. Im obersten Register, das über den Früchtekranz, der das Kardinalswappen rahmt, hinausragt, steht jeweils ein Engel auf einem Felsen und hält einen langen Stab mit einer brennenden Fackel in seiner rechten Hand. Das goldgrundige Grotesken-Paneel, das zwischen den beiden

Bereich der Fenster als auch im Bereich des dazwischenliegenden Wandareals ohne durchgehende dekorative Struktur lediglich zum Träger der Wappen der beiden Piccolomini-Päpste wird, – auch in einer differenzierten dekorativen Struktur der freskierten Wände wider. Ein System aus vertikalen Kandelabergrottesken als Dekor der Pilasterspiegel, zum einen differenziert durch die Position – zentral oder lateral –, eine Differenzierung, die einhergeht mit einer unterschiedlichen Farbgebung des Hintergrundes, zum anderen differenziert aufgrund der verwendeten Motive in diesen Kandelabergrottesken, eine Unterscheidung, die zwei vollständig unterschiedliche Typen dieser Kandelaberstäbe sowie ein Mischtypus erkennen lässt, kennzeichnet die Positionen der Wandpfeiler und präsentiert dem Betrachter zugleich eine fingierte Pfeilerarchitektur. Jeweils zwei der fingierten Wandpfeiler bilden zusammen mit einem der Schildbögen eine Arkade. In jeder Arkade, die sich für den Betrachter zu einem Tonnengewölbe öffnet, sind sowohl die fingierten Innenseiten der Pfeiler als auch die vorgetäuschten Bogenunterseiten mit einem geometrischen Rastersystem versehen. An den drei fensterlosen Seiten des Raumes öffnen sich die Wandpaneele unter den zehn Gewölbebögen zwischen den elf fingierten Wandpfeilern, die sich zusammen mit den Gewölbebögen zur dekorativen Einheit eines

blaugrundigen Grottesken-Paneele verläuft und von dem ebenfalls nur das unterste sowie das oberste Register sichtbar sind, zeigt als Basis zwei antithetische, mit dem Rücken einander zugewandte Sphingen. Dieses Motiv bildet in abgewandelter Form mit zwei Sphingen-Körpern aber nur einem frontal ausgerichteten Kopf sowie zwei frontal gebreiteten Flügeln das oberste Register. Die weitgehend analogen Sphingen-Motive tragen formal zu einer Vereinheitlichung des Dekors bei und lassen sich ikonographisch als uralte Mischwesen, die für ihre Weisheit gerühmt werden, gut in das ikonographische Programm einer Bibliothek einfügen. Darüber hinaus kann die Sphinx im obersten Register, die aus zwei Körpern, einem Flügelpaar sowie einem Kopf besteht, auch als ein Symbol der Dreifaltigkeit verstanden werden; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 125 Abb. 165.

Auf gleicher Höhe wie das Kardinalswappen in dem Wandsegment ist jedes der beiden Fenstergläser mit einem Kardinalswappen in farbigem Glas verziert. Auch diese beiden Wappen sind mit einem bunten Früchtekranz umgeben, jedoch ist in den beiden Glas-Wappen zusätzlich jeweils an den beiden Enden der vertikalen sowie der horizontalen Symmetrieachse ein goldener Halbmond, das wichtigste Motiv im Wappen der Piccolomini, der goldene, nach oben geöffnete Halbmond vor blauem Grund eingefügt. Darüber hinaus sind die weißen Flächen des Wappenschildes mit florealer Grisaillemalerei verziert; siehe dazu die Abbildungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 127 Abb. 169-170.

Doch nicht nur in den beiden Früchtekränzen wird das Motiv der goldfarbenen Mondsichel auf blauem Grund eingebunden, sondern auch im Dekor der beiden Fensterlaibungen, in denen das Wappenmotiv der Piccolomini, die goldfarbene Mondsichel auf blauem Grund als farbige Marmordekoration in Form einer Reihung jeweils in ein Quadrat des quadratischen Rastersystem der Bogenlaibung eingebunden ist; siehe dazu die Abbildung von drei Gliedern des Dekors dieser Fensterlaibungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 127 Abb. 171. Die Sichel werden auf beiden Bogenseiten jeweils mit der offenen Seite nach oben in die blaugrundigen Rastersysteme gelegt, sodass sie auf der Höhe des Schlusssteines in der Mitte der Fensterlaibung jeweils mit der offenen Seite aufeinander treffen. In den darüber liegenden Lünetten werden die stuckierten Wappen der beiden Piccolomini-Päpste, die über dem Wappenschild die beiden gekreuzten Petrus-Schlüssel sowie die päpstliche Tiara zeigen, jeweils von zwei freskierten Engeln emporgetragen. In der linken Lünette, in der das Wappen von zwei Engeln in goldfarbenen Gewändern gehalten wird, erscheint zum ersten Mal das Papstwappen von Pius II. Die beiden Engel in der rechten Lünette hingegen, die Gewandfarben in inversen Farben tragen – so trägt der linke Engel ein weißes Untergewand und ein rotes Obergewand wohingegen beim rechten Engel die Gewandfarben vertauscht sind – halten das Papstwappen von Pius III. Weitere Piccolomini-Impresen in Form von gelben Halbmonden auf blauem Grund zeigen auch die Kacheln des ursprünglichen Fußbodens in der Libreria Piccolomini; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 210 Abb. 299.

durch fingierte Tonnengewölbe geweiteten Arkadensystems zusammengeschlossen haben, zu zehn großformatigen Wandbildern⁵⁷⁷³, die Stationen aus dem Leben von Papst Pius II. darstellen.⁵⁷⁷⁴ Die Darstellungen, deren chronologische Folge im Uhrzeigersinn zu lesen ist, beginnen an der nordöstlichen Wand und enden an der südwestlichen Wand der Bibliothek.⁵⁷⁷⁵ Wie sich bereits an der Breite des zentralen Deckenfeldes zeigt, die gleich der Länge der Basisseite des Gewölbezwickels ist, wird auch die Struktur der unteren Zone des Deckendekors in die Struktur des Wanddekors eingebunden. Da die beiden anderen Seiten bzw. die beiden Schenkel des Gewölbezwickels darüber hinaus die gleiche Länge wie die beiden Seiten eines Bogensegmentes besitzen und der Bogenabschluss dieses Segments seinerseits den oberen Abschluss der Wand bildet, wird deutlich, dass sich die beiden Seiten des zentralen rechteckigen Gewölbefeldes sowohl auf die architektonische als auch auf die dekorative Struktur der Wand beziehen. Die mit der architektonischen Struktur korrespondierende dekorative Struktur endet jedoch auf der Höhe der oberen Begrenzung der Gewölbezwickel. Die Dekoration des zentralen Gewölbespiegels ist hingegen nicht mehr konsequent in die ornamentale Struktur der tiefer liegenden Dekorzone eingebunden, sondern entwickelt sich weitgehend unabhängig von ihr.

Beim Dekor der Libreria Piccolomini handelt es sich nicht um ein rein freskiertes Dekor, sondern in das freskierte Dekor sind auch zahlreiche stuckierte und vergoldete Elemente integriert. Für den Betrachter am auffälligsten sind die fünf stuckierten Wappen an der Fensterwand⁵⁷⁷⁶ sowie das stuckierte Wappen im zentralen Deckenfeld. Geringere Aufmerksamkeit finden die kleinen stuckierten Rosetten, die jeweils eine Verzweigung des Deckendekors kennzeichnen. Bereits diese Kombination von freskierten Zonen mit stuckierten Elementen kennzeichnet dieses Dekor in Bezug auf die eingesetzten Techniken als ein Dekor all'antico.

⁵⁷⁷³ Die Bildfelder sind ca. 2,60m breit und ca. 7m hoch. Sie wurden a fresco gemalt und a secco übergangen; siehe dazu vor allem: Christiane Esche, *Die Libreria Piccolomini. Studien zu Bau und Ausstattung*, Frankfurt a.M.1992, S. 40f. Spezielle Untersuchungen über die Technik, die Anzahl und die Größe der Tagewerke sind noch nicht vorgenommen worden.

⁵⁷⁷⁴ Die Verschattung der Malereien entspricht dem natürlichen Lichteinfall von der Fensterseite her, siehe dazu: Christiane Esche, *Die Libreria Piccolomini. Studien zu Bau und Ausstattung*, Frankfurt a.M.1992, S. 39.

⁵⁷⁷⁵ Zum Schema dieser Darstellungen siehe vor allem: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 52-57 Abb. 28-37. Da die elfte Szene nicht im Raum selbst, sondern an der Fassade angebracht ist, wurde auf die Beschreibung dieser Szene verzichtet, da in der vorliegenden Analyse die Einheit des Raumes untersucht wird.

⁵⁷⁷⁶ Hinzu kommen noch die beiden Wappen in den Fenstergläsern. Darüber hinaus finden sich noch siebzehn Wappen auf den fingierten Postamenten.

9.7.3. Das Dekor der Wände

9.7.3.1. Die Sockelzone

Bereits im Bereich oberhalb der Holzvertäfelung werden die Längeneinteilung der einzelnen dekorativen Kompartimente sowie der Rhythmus der dekorativen Wand- und Deckenstruktur vorgegeben. Dies geschieht aufgrund des regelmäßigen Wechsels zwischen den Feldern, welche auf blauem Grund goldfarbene Inschriften in Majuskeln zu den darüber liegenden Bildfeldern enthalten⁵⁷⁷⁷ und deren Länge mit der Länge eines großformatigen figural darstellenden Bildfeldes inklusive der beiden flankierenden blaugrundigen Pilasterspiegel korrespondiert, sowie aufgrund der Felder in Grisaillemalerei, die in ihrer Länge jeweils der fingierten Zone eines höheren Podestes mit dem Piccolomini-Wappen und dem darübergestellten goldgrundigen vertikalen Pilasterspiegel, dem mittleren der drei Pilasterspiegel, entsprechen.⁵⁷⁷⁸ Die Grisaillemalereien zeigen unterschiedliche Szenen eines Meeresthiasos, die in einigen Fällen auch in einer lockeren assoziativen Verbindung zu den großfigurigen Wandbildern zu stehen scheinen.⁵⁷⁷⁹ Beide Abschnitte der Sockelzone, die blauen Felder ebenso wie die Grisaillemalereien, sind in Aufsicht gezeigt, d. h. der Betrachter kann auf die Oberseiten der fingierten Marmorplatten blicken, die jeweils zwischen zwei Postamenten eine Verbindung zwischen zwei fingierten Pfeilern anzeigen. Darüber hinaus bilden diese hellen Zonen die untere horizontale Rahmung für die zehn großformatigen Bildfelder dieses Raumes.⁵⁷⁸⁰

9.7.3.2. Die Pilasterspiegel

Die jeweils zu dritt gebündelten Pilasterspiegel auf den Vorderseiten der fingierten Pfeiler systematisieren und rhythmisieren das gesamte Raumdekor. Aufgrund der Regelmäßigkeit in der Abfolge der Farben und Formen – jeweils zwei weiße Kandelabergrotesken von Typ I oder

⁵⁷⁷⁷ Die Farben Blau und Gold kündigen gleichsam die analoge Farbenfolge im Wappenschild der Piccolomini an, und zwar in Form von blauen Streifen und Mondsicheln, die auf diesen Streifen sitzen bzw. in diese Streifen integriert sind. Darüber hinaus antizipiert das Farbenduo Blau und Gold auch die Farben der beiden seitlichen Pilasterspiegel, welche den Wappenschild flankieren, denn auch die beiden flankierenden blaugrundigen Pilasterspiegel sowie die Rhombenmuster in Weiß und Rot auf den Innenseiten sowie auf der Unterseite der fiktiven Bögen befinden sich jeweils noch über einem Paneel mit einer Inschrift.

⁵⁷⁷⁸ Siehe dazu vor allem die Abbildungen bei: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pintoricchio, Mailand 2003, S. 236-239 Abb. 2-3. Eine Ausnahme bildet die Sockelzone über der Tür auf der Eingangsseite. In diesem Bereich hat Jacopo della Quercia in einer Ädikula in hohem Relief die Vertreibung aus dem Paradies dargestellt; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena, Modena 1998, S. 93 Abb. 93.

⁵⁷⁷⁹ So z. B. zeigt die Grisaillemalerei unterhalb des Pilasters zwischen der zweiten und dritten Szene, in der Enea Piccolomini vor Jakob I., dem König von Schottland, eine Rede vorträgt, eine Szene mit Tritonen, die mit unterschiedlichen Blasinstrumenten Musik machen; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena, Modena 1998, S. 71 Abb. 62.

⁵⁷⁸⁰ Der Boden der Freskenszenen ist durch einen schmalen dunklen Rand von der hellen, marmorimitierenden Zone abgesetzt; siehe dazu auch: Christiane Esche, Die Libreria Piccolomini. Studien zu Bau und Ausstattung, Frankfurt a.M. 1992, S. 121. Keine der Figuren in den Bildfeldern betritt diesen Rand.

Typ II – flankieren eine polychrome Kandelabergrotteske eines Mischtypus auf goldfarbenem Grund – wird das Auge des Betrachters zunächst auf die großformatigen Wandfelder mit den narrativen Szenen gelenkt, und aufgrund der bilateralsymmetrischen Valenzen der jeweils zu dritt gebündelten Pilasterspiegel richtet sich der Blick verstärkt auf das Zentrum des jeweiligen Bildfeldes. Erst danach fällt der Blick aufgrund der hervorgehobenen zentralen Position, der goldenen Farbe des Pilasterspiegels sowie der Polychromie der Kandelabergrottesken in diesem Bereich auf die päpstlichen Wappen in der Sockelzone und auf die Kardinalswappen in der Kapitellzone. Doch auch die blaugrundigen Pilasterspiegel bleiben nicht nur im Hintergrund, sondern gelangen in den Blickwinkel des Betrachters, da die weißen Kandelabergrottesken – insbesondere die Kandelabergrottesken des Typus I – eine Plastizität vortäuschen, die an antike Marmorobjekte erinnert. Dieses Fingieren von Gegenständen aus Marmor bringt den Betrachter dazu, auch die einzelnen Motive dieser die großformatigen Bildfelder rahmenden Kandelabergrottesken näher zu betrachten, die in der Regel – abgesehen von kleinen Abweichungen – zu beiden Seiten eines goldfarbenen Pilasterspiegels, jedoch nicht auf den beiden Seiten eines Bildfeldes analog⁵⁷⁸¹ gestaltet sind.⁵⁷⁸²

9.7.3.2.1. Die blaugrundigen Pilasterspiegel

9.7.3.2.1.1. Die weißen Kandelabergrottesken Typ I

Die weißen Kandelabergrottesken auf den blaugrundigen Pilasterspiegeln, die stets einen zentralen, goldgrundigen Pilasterspiegel mit einer polychromen Kandelabergrotteske flankieren, lassen sich zwei unterschiedlichen Typen der Kandelaberornamentik zuordnen. Der eine Typus, der vorwiegend auf der Eingangswand sowie auf der südwestlichen Längswand der Bibliothek eingesetzt wird⁵⁷⁸³, zeichnet sich durch eine Übereinanderstellung von kompakten Motiven wie balusterförmigen Steinkandelabern sowie Gefäßen in unterschiedlichen Formen aus, die direkt, ohne irgendeine vegetabile Verbindung aufeinander stehen. Die weißen, mit grauen Details versehenen Motive scheinen dem Betrachter eine Supraposition von antiken Marmorgegenständen vortäuschen zu wollen. Doch einer derartigen Wahrnehmung steht die mitunter üppige Dekoration der einzelnen Marmor vortäuschenden Motive entgegen. So werden häufig Ketten oder

⁵⁷⁸¹ Die unterschiedliche Gestaltung der Motive in zwei ein Bildfeld flankierenden Kandelabergrottesken erinnert an die Gestaltung der Kandelabergrottesken in Spello.

⁵⁷⁸² Eine analoge Gestaltung findet sich insbesondere bei den zierlichen weißen Kandelgrottesken von Typ II, wohingegen die weißen Kandelabergrottesken von Typ I eher in einem Register eine abweichende Formation haben; siehe dazu die Abweichung im 5. Register der beiden blaugrundigen Kandelabergrottesken zwischen dem ersten und zweiten Bildfeld bei: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pintoricchio, Mailand 2003, S. 236. Im Gegensatz zum linken Pilasterspiegel, in der zwei Fischwesen eine Blattmaske flankieren, flankieren im rechten Pilasterspiegel zwei vegetabile Ranken die Maske.

⁵⁷⁸³ Siehe dazu u. a. die beiden, die Szene mit Enea Piccolomini beim Empfang des Kardinalshutes flankierenden blaugrundigen Kandelabergrottesken auf der Eingangswand bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena, Modena 1998, S. 94 Abb. 109.

Girlanden zwischen den beiden oberen Enden bzw. Ecken des Motivs gespannt oder sie hängen jeweils von einem oberen Ende bzw. einer Ecke nach unten herab. An den freien Enden baumeln mitunter kleinformatische groteske Motive wie Masken oder Bukranien. Doch insgesamt ist das Repertoire der grotesken Motive auf wenige, kleinformatische Figuren wie antithetische Blattmasken im Profil, die an Stelle eines Kandelabers oder eines Gefäßes eine Position innerhalb der übereinandergestellten Objekte einnehmen können, oder frontal dargestellten Bukranien, die meist im unteren Bereich der Kandelabergrotteske ebenfalls an Stelle eines Kandelabers oder eines Gefäßes eingesetzt werden, beschränkt. Bekrönt wird dieser Typus der Kandelabergrotteske stets durch eine geflügelte Victoria, die auf der auskragenden oberen Begrenzung eines Kandelabers steht. Die Figur hat lediglich ihren Unterkörper in einen Mantel gehüllt und hält in ihrer rechten Hand eine Fackel. Flankiert wird diese Figur jeweils von zwei Tropaien, die ebenfalls auf der auskragenden Oberseite des Kandelabers angeordnet sind.

9.7.3.2.1.2. Die weißen Kandelabergrottesken Typ II

In den weißen Kandelabergrottesken des zweiten Typus, die bevorzugt in den blaugrundigen Pilasterspiegeln auf der Rückwand⁵⁷⁸⁴ sowie auf der nordöstlichen Wand⁵⁷⁸⁵ der Bibliothek eingesetzt werden, tritt an die Stelle der Übereinanderstellung von Gefäßen das Motiv des lyraförmigen vegetabilen Systems, das sich in variiert Form über die gesamte Höhe des Pilasterspiegels erstreckt. Lediglich die Basis wird noch mit zwei behaarten Tierbeinen in der Art eines Kandelabermotivs gebildet.⁵⁷⁸⁶ Die darüberliegenden Register sind mit lyraförmigen Stäben gefüllt, die in der Regel nur über eine bilateralsymmetrische Valenz, jedoch in keinem Fall über eine horizontalsymmetrische Valenz verfügen. Hinsichtlich der Art ihrer Darstellung unterscheiden sich die lyraförmigen Stäbe voneinander. So können sie metallisch hart, fast linear dargestellt werden, und in ihren Voluten sind bei dieser Darstellungsform lediglich kleine Rosetten zu finden, doch manche Stäbe weisen auch weiche Rundungen auf und ihre einzelnen Voluten erweitern sich zu Akanthusblättern. Zum Teil stellt man in die lyraförmigen Stäbe unterschiedliche Objekte ein. Am häufigsten finden sich schmale Akanthusblätter – entweder einzeln oder im Verband –, die neben- oder übereinander eingestellt werden. Mitunter handelt es sich auch um winzige Gefäße, Blattmasken oder hermenartige Figuren, die in die vertikale

⁵⁷⁸⁴ Siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 124 Abb. 163.

⁵⁷⁸⁵ Siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 48f. Abb. 26.

⁵⁷⁸⁶ Soweit erkennbar wird die Basis stets durch zwei diagonal aufeinander zulaufende Tierpfoten mit Krallen gebildet. Hinter dem Bereich der Pfoten gehen die Beine zunächst wieder auseinander und bilden einen zur vertikalen Mittelachse hin offenen C-Bogen, bevor sie zu einer dreieckigen, mit einer Spange geschlossenen Fläche zusammenlaufen.

Mittelachse und damit zugleich auch in die bilaterale Symmetrieachse der lyraförmigen Stäbe eingefügt werden. Häufiger jedoch konstituiert sich die vertikale Mittelachse mit Hilfe eines durchlaufenden vertikalen Blattstabes, der nur sehr dezent mit vegetabilen Motiven bedeckt wird. Nur relativ selten – maximal zweimal pro Pilasterspiegel – kann der lyraförmige Stab durch eine Blattmaske, deren blätterförmige Haare wie ein Strahlenkranz vom runden Gesicht aus abstehen, durch eine Palmette, deren einzelne Blätter sich in großem Abstand zueinander in lockeren Bögen zu beiden Seiten des zentralen vertikalen Blattes bilateralsymmetrisch legen, durch eine *tabula ansata*, oder durch eine geflügelte Rankenfigur ersetzt werden. Mitunter flankieren auch zwei kleine, mit den Köpfen zueinander ausgerichtete, antithetische Tierfiguren den vertikalen Stab.⁵⁷⁸⁷ Bekrönt werden sämtliche Kandelabergrotesken dieses Typus mit einem Krebs, der in seiner Bedeutung als Sternzeichen unter dem Planet des Mondes steht und daher für ein Dekor geeignet ist, für das die Mondsichel, das Wappenzeichen der Piccolomini, eines der wichtigsten dekorativen Elemente darstellt. Der Krebs ist jedoch nicht nur ikonographisch ein äquivalentes Motiv, sondern aufgrund seiner bilateralsymmetrischen Struktur eignet er sich auch zur Einbindung – und damit auch zur Bekrönung – eines bilateralsymmetrischen Pflanzenstabes.⁵⁷⁸⁸

Da jedoch sowohl sämtliches groteskes Personal als auch die Tierfiguren sehr klein ausgeführt sind und darüber hinaus nur sporadisch auftreten, überwiegt in diesen Dekoren der vegetabile Charakter. Trotz des durchlaufenden vertikalen Stabes wird die in den Pilasterdekoren vorhandene bilateralsymmetrische Valenz vom Betrachter nur bedingt wahrgenommen, da die Kleinteiligkeit dieser Kandelabergroteske insgesamt einem raschen Erfassen ihrer Struktureigenschaft entgegensteht. So sind es trotz der dekorativen Überladung der einzelnen Kandelaber bzw. Gefäße in erster Linie die Kandelabergrotesken Typ I, welche die Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz im Auge des Betrachters fördern.

Die Anbringung von zwei Kandelabergrotesken unterschiedlicher Typologie nebeneinander, die sich im Bereich der Eingangswand findet, deutet jedoch darauf hin, dass weder der formale noch der strukturelle Unterschied für allzu gravierend gehalten wurde. Eine derartig deutliche Typisierung der Kandelabergrotesken innerhalb eines äußerst systematisch strukturierten Dekors lässt sich in Pinturicchios früheren Dekoren – man erinnere sich, wie heterogen der Aufbau der Kandelabergrotesken noch im Dekor der Cappella Baglione erfolgt – [noch] nicht

⁵⁷⁸⁷ Zu den aufgeführten Beispielen siehe u. a. die Abbildung der flankierenden Pilasterspiegel zwischen der vierten und fünften narrativen Szene bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 85 Abb. 93-94.

⁵⁷⁸⁸ Zur Bedeutung des Krebses in Verbindung mit Luna siehe vor allem: Horst Bredenkamp, Martin Warnke et al. (ed.), *Aby Warburg: Der Bilderatlas Mnemosyne*, Aby Warburg: Gesammelte Schriften. Zweite Abteilung, Band II.1, Berlin 2000, Taf. 24.

nachweisen. Doch kündigt sich in diesem Dekor in den unterschiedlich breiten Pilasterspiegeln der gemalten Halle bereits eine Differenzierung an, die jedoch im Aufbau der einzelnen Kandelabergrotesken noch nicht systematisch zum Tragen kommt.

9.7.3.2.2. Die goldgrundigen Pilasterspiegel mit polychromen Kandelabergrotesken eines Mischtypus

Im Gegensatz zu den beiden flankierenden blaugrundigen Kandelabergrotesken von Typ I und Typ II, deren zugehörige Pilasterspiegel bereits über der fingierten Sockelzone mit den Inschriften und den Grisaillemalereien einsetzen, beginnt der zentrale Pilasterspiegel der polychromen Kandelabergroteske auf goldfarbenem Grund erst über einem hohen fingierten Postament, das von zwei Amoretten⁵⁷⁸⁹ flankiert wird und das Piccolomini-Wappen, bekrönt von den päpstlichen Insignien, dem Schlüssel und der Tiara, zeigt.⁵⁷⁹⁰

Die Register der zentralen polychromen Kandelabergrotesken, die abgesehen von Weiß und Schwarz, beides Farben, die meist für die Angaben von Details sowie für Konturierungen eingesetzt werden, in einem kräftigen Rot sowie in einem dunklen Grün gehalten sind, sind auf den ersten Blick in den einzelnen goldgrundigen Pilasterspiegeln recht ähnlich aufgebaut. Wie bei den blaugrundigen weißfarbenen Kandelabergrotesken Typ I, so ist auch in den polychromen Kandelabergrotesken der Kandelaber das wichtigste Motiv, das für die Übereinanderstellung genutzt wird. Bereits die Basis bildet ein rotfarbener Kandelaber, dessen – vermutlich zoomorphe – Beine von zwei antithetischen, mit dem Rücken zueinander ausgerichteten Sphingen verdeckt werden. Doch Kandelaber sind nicht die einzigen Motive, aus deren Übereinanderstellung sich die vertikale Mittelachse dieses Groteske konstituiert, sondern in den mittleren Registern können sich Kandelaber von unterschiedlicher Größe, deren Hals und deren obere Begrenzung häufig von zwei kleinformatigen antithetischen Tierfiguren oder anthropomorphen Mischfiguren⁵⁷⁹¹ flankiert werden, mit lyraförmigen Blattstäben⁵⁷⁹², Blattmasken oder mit

⁵⁷⁸⁹ Die beiden Amoretten werden an jedem Postament in einer unterschiedlichen Position gezeigt, jedoch nur auf den beiden Langseiten; siehe dazu auch: Christiane Esche, *Die Libreria Piccolomini. Studien zu Bau und Ausstattung*, Frankfurt a.M.1992, S. 39; zur Bedeutung dieser Figuren in den Renaissance-Bildern und in den Renaissance-Dekoren siehe vor allem: Charles Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill and London 2001, bes. S. 8-61.

⁵⁷⁹⁰ Siehe dazu die Abbildung des goldgrundigen Pilasters, flankiert von zwei blaugrundigen Pilastern zwischen der siebten und achten narrativen Szene bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 85 Abb. 93-94.

⁵⁷⁹¹ Im Gegensatz zu den Figuren, die in die weißgrundigen Kandelabergrotesken eingestellt sind und die zumindest einen um die Hüfte geschlungenen Mantel tragen, werden die anthropomorphen Mischfiguren in den polychromen Kandelabergrotesken stets unbekleidet, dargestellt. Der obszöne Charakter dieser hybriden Figuren wird jedoch durch die Kennzeichnung des unbekleideten Körpers mit grüner Farbe aufgrund des anaturalistischen Darstellungswertes der Farbe Grün in diesem Kontext weitgehend zurückgenommen.

⁵⁷⁹² Die lyraförmigen Stäbe sind in der Regel durch eine grauschwarze Fläche gekennzeichnet, die weiß oder rot konturiert ist und mit kleinen weißen Voluten oder Rosetten, der Blütenblätter alternierend die Farben Weiß und Rot tragen, gefüllt ist. Da die lyraförmigen Stäbe in ihrem oberen Teil meist von einer Manschette und/oder von

tabula ansatae, die auf filigranen Voluten stehen, abwechseln. Bei den polychromen Kandelabergrotesken muss daher von einem Mischtypus gesprochen werden.

Sowohl aufgrund des Wechsels des zentralen Motivs als auch aufgrund der unterschiedlichen kleinformatigen Figuren, die jeweils einen Kandelaber flankieren, wird das Dekor dieser polychromen Grotesken vom Betrachter als weniger homogen, ja sogar als ungeordnet wahrgenommen. Verstärkt wird dieser heterogene Eindruck durch die farbliche Gestaltung, die vorwiegend mit zwei Komplementärfarben, Rot und Grün, arbeitet, und auf darstellende Aspekte der Farben – insbesondere was die Farben Rot und Grün betrifft – weitgehend verzichtet. Lediglich bei einigen grün bemalten filigranen Akanthusblättern kann man auch von einer darstellenden Komponente der Farbe Grün sprechen. Da andererseits die Blattmasken vollständig mit roter Farbe bedeckt sind⁵⁷⁹³, wird die darstellende Komponente der Farbe Grün in diesem Groteskendekor gegenüber dem farblichen Eigenwert dieser Farbe – z. B. als Farbe des Inkarnates von kleinformatigen weiblichen Mischfiguren sowie als Körperfarbe der Sphingen – zurückgedrängt. Rot und Grün, die beiden wichtigsten Farben der polychromen Kandelabergrotesken, werden bereits im Spiegel des Postamentes antizipiert, und zwar als Hintergrund des Piccolomini-Wappens, der im unteren Teil des Spiegels in grüner, im oberen Teil des Spiegels hingegen in roter Farbe angegeben ist. Die goldene Farbe der Mondsicheln im Piccolomini-Wappen und die goldene Farbe des Schlüssels Petri sowie die goldene Farbe der Verzierungen auf der Tiara nimmt der goldfarbene Hintergrund des zentralen Pilasterspiegels gleichsam wieder auf. Ähnlich verhält es sich auch mit der Farbe Blau, welche die beiden gekreuzten Bänder im Piccolomini-Wappen zeigen. Sie dient als Hintergrundfarbe der beiden flankierenden Pilasterspiegel. Die weiße Farbe des Grundes auf dem Wappenschild nehmen die weißen Pilastergrotesken in den beiden flankierenden Pilasterspiegeln wieder auf.

Die Farbe Gold als Hintergrundfarbe des zentralen Pilasterspiegels wird auf den beiden Schmalseiten des Raumes direkt über diesem Pilasterspiegel als Hintergrundfarbe des zentralen Zwickels in der äußeren Zone des Gewölbedekors weitergeführt. Anders verhält es sich hingegen in der äußeren Zone des Gewölbedekors auf den beiden Langseiten, da die goldene Farbe in diesem Bereich zur Farbe des Hintergrundes der Bogensegmente wird, wohingegen über dem

einem Deckel bedeckt werden, neigt der Betrachter dazu, sie als Kandelaber anzusehen, d.h. die lyraförmigen Stäbe sind in dem Sinn selbst in dem Maße grotesk, in dem sie ihrer vegetabile Struktur zugunsten einer Versteinerung im Sinne eines Kandelabers aufgeben.

⁵⁷⁹³ Im Gegensatz zur roten Farbe der Blattmaske selbst tragen die Blätter der bekrönenden Palmette die Farbe Grün; siehe dazu die Abbildung bei: Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 79 Abb. 80.

zentralen goldfarbenen Pilasterspiegel ein Farbwechsel des Hintergrundes von Gold nach Blau erfolgt.⁵⁷⁹⁴

9.7.3.3. Die Öffnung der Wände zwischen den Arkaden mit Hilfe eines geometrischen Dekorsystems

Jeweils zwischen zwei dekorativen Einheiten aus jeweils drei Pilasterspiegeln – zwei blaugrundigen flankierenden Pilasterspiegeln und einem goldgrundigen zentralen Pilasterspiegel – öffnet sich quasi die Wand für den Betrachter mit Hilfe eines weißen Rhombenmusters auf rotem Grund, das sowohl als Pilasterdekor die beiden fingierten Pfeilerseiten als auch die fingierte Unterseite der Arkade bedeckt.⁵⁷⁹⁵ Das dekorative Rastersystem der beiden Seiten besteht aus einem vertikal von unten nach oben durchlaufenden Mittelstreifen, der sechs Register, die ihrerseits durch horizontale weiße Streifen voneinander abgetrennt werden, jeweils in zwei gleich große Felder unterteilt. Im Gegensatz zu den fünf oberen Registern, die über die gleiche Breite verfügen, ist das unterste Register wesentlich schmaler gehalten. In jedes der zwölf Felder auf einer Seite des fingierten Pfeilers ist ein auf der Spitze stehendes Quadrat⁵⁷⁹⁶, ein sogenanntes Mach'sches Quadrat, eingestellt, das sich dadurch für den Betrachter sichtbar vom Grund abhebt, dass die vier Zwickel, die zwischen dem Mach'schen Quadrat und der orthogonalen Rahmung bestehen, mit roter Farbe bedeckt sind. Auch die zehn Felder in den fünf Registern von gleicher Breite auf der Unterseite der Bögen sind analog dekoriert. Dieses geometrische Dekorsystem, das Pinturicchio – jedoch nur mit jeweils einem Feld pro Register – bereits im Dekor der Cappella Bufalini (1484-1486) eingesetzt hat⁵⁷⁹⁷, fördert aufgrund der

⁵⁷⁹⁴ Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 236-239 Abb. 2-3.

⁵⁷⁹⁵ Shepherd bezeichnet sie als *Diamant-Einlage*: Gyde Vanier Gilbert Shepherd, A Monument to Pope Pius II. Pinturicchio and Raphael in the Piccolomini Library in Siena, 1494-1508, [Diss. Harvard 1993] Ann Arbor 1998.

⁵⁷⁹⁶ Der Begriff Raute wird in diesem Kontext vermieden, da es sich um die rechtwinklige Sonderform der Raute handelt, deren geometrische Eigenschaften mit dem Begriff Mach'sches Quadrat besser umschrieben werden können; zur Bedeutung des Mach'schen Quadrates in der visuellen Wahrnehmung siehe vor allem: Verena Limbrunner, Qualitative Kennzeichnung optischer Phänomene auf der Grundlage von deren Symmetrieeigenschaften ausgehend von einer Betrachtung des Quadrats als figuralem Prototyp [Diss. Regensburg 1999], Regensburg 2000, S. 1-50.

⁵⁷⁹⁷ Siehe dazu die Abbildung bei: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 60 Abb. 3, S. 65 Abb. 8. Doch beschränkt sich Pinturicchio im Dekor der Cappella Bufalini nicht auf zwei, sondern benutzt drei Farben: Die Mach'schen Quadrate sind hellrosa, die Zwickel hellgrün und zwischen den Zwickeln und dem Quadrat ist jeweils ein weißer Streifen ausgespart. Wenig später setzt auch Filippino Lippi ein analoges Muster – ebenfalls mit einem Feld pro Register – in der Dekoration der Cappella Carafa (1489-1493) in Santa Maria sopra Minerva ein; siehe dazu: Maria Vitiello, Le Architetture dipinte di Filippino Lippi. La cappella Carafa a S. Maria Sopra Minerva a Roma, Rom 2004, S. 37. Lippi benutzt die Farben jedoch für die Zwickelfüllungen und spart die Quadrate weiß aus. In den Fresken in Santa Maria Maggiore in Spello hat Pinturicchio dieses Muster zweifarbig [jeweils die beiden gegenüber liegenden Zwickel sind von gleicher Farbe], aber nur mit einem Feld pro Register im Wandbereich verwendet, jedoch werden immer noch die Mach'schen Quadrate mit Farbe bedeckt. Darüber hinaus hat Pinturicchio dieses Muster jedoch in der Darstellung von Jesus und den Schriftgelehrten auch als flächendeckendes Fußbodenmuster eingesetzt; siehe dazu: Cristina Acidini Luchinat, Pinturicchio, Florenz 1999, S. 49 Abb. 65. In diesem Kontext spart Pinturicchio die Mach'schen Quadrate hellgrundig aus. So muss es offenbleiben, ob Pinturicchio sich im Dekor der Libreria Piccolomini an dem Dekor Lippi in der Cappella Carafa

zahlreichen parallel laufenden horizontalen Linien in den beiden seitlichen Partien dieses dekorativen Systems im Auge des Betrachters die Ausbildung eines perspektivischen Tiefenraumes sowie die Konstruktion eines Fluchtpunktes. Dies gilt auch für die parallel laufenden horizontalen Linien im Bereich der gemalten Bogenunterseite, die insbesondere den Blick des Betrachters in den Tiefenraum hineinlenken. Gegenüber den horizontalen, ins Bild hineinführenden Linien, die das Auge des Betrachters verfolgt, tritt die bilaterale Symmetrieachse, über die jedes Quadrat bzw. die übereinandergestellten Quadrate insgesamt verfügen, aufgrund der perspektivischen Verkürzung der Quadrate für den Betrachter zurück.⁵⁷⁹⁸

Abgesehen von der Bedeutung der horizontalen Linien dieses rahmenden geometrischen Dekors für die Ausbildung bzw. Konstruktion eines Fluchtpunktes innerhalb der großformatigen Wandbilder tragen die geometrischen Muster auch dazu bei, die großformatigen Bildfelder selbst in eine rasterförmige Ordnung zu bringen, sodass es z. B. dem Betrachter leichter fällt, einen kontinuierlichen Landschaftshorizont – wie er sich z. B. zwischen Bildfeld I und Bildfeld II entwickelt – wahrzunehmen.⁵⁷⁹⁹ Aufgrund der sich wiederholende Kontraste zwischen den Bildfeldern und deren geometrischer Rahmung entsteht eine ordnende Struktur, die zum einen zu einer Vertiefung des Bildraumes führt und zum anderen diesen Bildraum wieder zu einer tektonischen Komposition werden lässt.⁵⁸⁰⁰ Dies wird besonders in den Bildfeldern deutlich, in denen auch architektonische Kompositionen eine wichtige Rolle spielen.⁵⁸⁰¹

Sowohl farblich als auch formal unterscheidet sich das dazwischenliegende Dekor der Kämpferzonen von dem geometrischen Dekor der beiden Innenseiten und der Unterseite des Bogens, denn die Kämpferzone der fingierten Bogenarchitekturen zeigt unter einem vorkragenden

orientiert hat oder eher an sein eigenes Fußbodendekor in Spello gedacht hat. Auffällig ist jedoch auch die Reduktion der eingesetzten Farben, und dabei handelt es sich um seine eigene Erfindung.

⁵⁷⁹⁸ In dem geometrischen Motiv des Quadrates findet aufgrund dieser Deprivierung der symmetrischen Eigenschaften auch eine Reduzierung seiner ornamentalen Qualitäten statt.

⁵⁷⁹⁹ Siehe dazu die Abbildungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 53 Abb. 28-29. Aufgrund der Bestimmbarkeit der Höhe eines bestimmten landschaftlichen Dekors in Szene I in Relation zu dem flankierenden geometrischen Muster kann der Betrachter, nachdem er die Höhe des landschaftlichen Dekors in Szene II in Relation zum geometrischen Muster analysiert hat, feststellen, ob die Höhenangaben in beiden Szenen analog sind.

⁵⁸⁰⁰ Vorreiter derartiger Kompositionen sind großformatige Fresken, in denen gerasterte Fußböden eine Rolle spielen, wie z. B. in der Darstellung des Abendmahls von Domenico Ghirlandaio im Refektorium der Florentiner Kirche Ognissanti; siehe dazu die Abbildung bei: Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan*, New Haven and London 2000, S. 55 Abb. 43. Die Kombination zwischen einer Fußbodenrasterung und gerasterten Pilasterspiegeln auf der Pfeilerinnenseite, die Pintoricchio selbst in Spello eingesetzt hat, wiederholt er in der Libreria Piccolomini nur in Szene II, in der eine Fußbodenrasterung in Rot und Weiß vorhanden ist. Da jedoch jedes der kleineren weißgrundigen Quadrate von einer rotfarbenen achteckigen Scheibe umgeben ist, einer Form, die wiederum mit den achteckigen Formen in dem Teppich korrespondiert, der vor dem Thron des schottischen Königs ausgerollt wurde, tritt die Form des Quadrates in diesem Bereich des Freskos im Auge des Betrachters zurück; siehe dazu die Abbildung bei: Cristina Acidini Luchinat, *Pintoricchio*, Florenz 1999, S. 55.

⁵⁸⁰¹ Dies ist in mehr als der Hälfte der Bildfelder, in Bildfeld II – IV – VI – VII – VIII – IX der Fall. Insbesondere die Muster der beiden kassettierten Decken in IV und VI nehmen auf die beiden Mach'schen Quadrate in dem zentralen Register des fingierten Pfeilerdekors Bezug; siehe dazu die Abbildungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 54f. Abb. 31(IV), Abb. 33(VI).

Gesims eine regelmäßige vertikale Unterteilung durch Marmor vortäuschende hellgraue Stäbe. Die Öffnungen zwischen den einzelnen Stäben sind im oberen Teil mit blauer und im unteren Teil mit gelber Farbe bedeckt. Insbesondere aufgrund dieser Farbkombination stellen sie eine Verbindung zwischen den beiden Grundfarben der drei Pilasterspiegel auf der Frontseite des fingierten Pfeilers und damit auch zu den beiden Farben Blau und Gold des Piccolomini-Wappens her, das den Spiegel des zentralen Pilasterkapitells über dem goldgrundigen Pilasterspiegel schmückt.⁵⁸⁰²

9.7.3.4. Die zehn großformatigen Wandfresken und ihre Einbindung in das dekorative System des Raumes

9.7.3.4.1. Die zehn großformatigen Wandbilder

Die zehn großformatigen Wandbilder zeichnen sich durch eine Präferenz von Innenräumen in sechs Wandbildern gegenüber vier Darstellungen in freier Natur aus.⁵⁸⁰³ Im Gegensatz zu den ersten fünf Wandbildern, in denen ein regelmäßiger Wechsel zwischen den Szenen im Freien und den Szenen in Innenräumen stattfindet⁵⁸⁰⁴, beschränkt man sich in den nachfolgenden vier Szenen auf Innenräume.⁵⁸⁰⁵ Lediglich die letzte Szene auf der südwestlichen Langseite ist wieder im Freien konzipiert und korrespondiert aufgrund einer analogen landschaftlichen Umgebung⁵⁸⁰⁶ mit der ersten Szene auf der nordöstlichen Wand. Unabhängig davon, ob es Darstellungen im Freien oder in Innenräumen sind, zeichnen sich sämtliche Szenen durch eine große Anzahl von Figuren aus, die in der Regel – abgesehen von den in der Bildmitte thronenden Figuren – nicht frontal und daher mit einem asymmetrischen Umriss dargestellt werden. Die meisten von ihnen fungieren als Figuren des Mittel-, einige auch als Figuren des Hintergrundes, und insbesondere Letztere sind daher in recht kleinem Format dargestellt. Mit Hilfe des geometrischen Rastersystems im Dekor der rahmenden Arkaden ist der Betrachter in der

⁵⁸⁰² Die Wappen sind auf den Kapitell-Spiegeln sehr klein gehalten. Dafür zeigt der Galerius, der die Wappen bekrönt, im Gegensatz zu den sonstigen Abbildungen des Galerius nicht nur die auf jeder Seite üblichen fünfzehn Quasten; siehe dazu die Abbildung bei: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pintoricchio, Mailand 2003, S. 236f. Die rote Farbe des Galerius nimmt die rote Farbe einiger grottesken Elemente auf den goldfarbenen Pilasterspiegeln sowie die rote Farbe der Zwickelfüllung in den geometrischen Mustern der beiden Seiten des fingierten Pfeilers wieder auf.

⁵⁸⁰³ Zum Aufbau der zehn Wandbilder siehe auch: Christiane Esche, Die Libreria Piccolomini. Studien zu Bau und Ausstattung, Frankfurt a.M.1992, S. 160ff.

⁵⁸⁰⁴ I – Außenraum, II- Innenraum, III – Außenraum, IV – Innenraum, V –Außenraum.

⁵⁸⁰⁵ Die formalen Unterschiede in den zehn Wandfeldern liegen auch in dem Wechsel in der Lebensgeschichte von Enea Piccolomini begründet. Während Enea Piccolomini in den ersten Episoden mit Gesandtschaften reist oder Königen seine Aufwartung macht, empfängt Enea Piccolomini im sechsten Bildfeld den Kardinalshut und wird im siebten Bildfeld zum Papst gewählt. Es folgen zwei Szenen, die Papst Pius II. bei der Ausübung seiner Amtsgeschäfte ebenfalls jeweils in einem Innenraum zeigen und erst die letzte Szene, in der Papst Pius II. der Kreuzzugsflotte den Segen spendet, findet wieder im Freien statt.

⁵⁸⁰⁶ Korrespondenzen weisen auch die Darstellungen der Städte in beiden Wandbildern auf; siehe dazu das Schema der zehn Wandbilder bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena, Modena 1998, S. 52.

Lage, die Größenrelationen zwischen den Figuren genau beurteilen zu können. Im Gegensatz zu den kleinformatischen Figuren, die in der Regel wenig mehr als die Höhe eines Mach'schen Quadrates erreichen – die Figuren im Hintergrund erreichen eine noch geringere Höhe – können die großformatigen Figuren im Vordergrund mehr als die doppelte Höhe einnehmen.⁵⁸⁰⁷ Meist handelt es sich bei den großformatigen Figuren um Rückenfiguren, die zum einen den Blick des Betrachters in das Bild mit hineinziehen, zum anderen jedoch durch ihre Abkehr dem Betrachter auch demonstrieren, dass er nicht zum engeren Kreis der Figuren in dem Bildfeld gehört. Da die Rückenfiguren häufig auch zu beiden Seiten des mittleren Bereichs des Bildfeldes stehen, verstärken sie – analog zu den dreiteiligen Pilastersystemen – ebenfalls das Zentrum des Bildfeldes, das in vier Szenen von einer thronenden Figur besetzt wird [II, IV, IX, X], in drei Fällen von einer Architektur bzw. von einem architektonischen Element [III, V, VII]⁵⁸⁰⁸ und in einem Fall von einem Altarbild [VI].⁵⁸⁰⁹ Im ersten Bildfeld wird nicht nur durch Rückenfiguren auf das Bildzentrum verwiesen, sondern die leicht nach rechts gewandte berittene Rückenfigur stellt selbst das Zentrum des Bildfeldes dar.

Darüber hinaus wird auch die Richtung des Zyklus dem Betrachter durch diesen nach rechts ausgerichteten, von hinten dargestellten Reiter, Enea Piccolomini, vorgegeben, der im ersten Feld auf der nordöstlichen Wand mit seinem – ebenfalls nach rechts agierenden – Gefolge beim Aufbruch nach Basel zu sehen ist.⁵⁸¹⁰ Nur in dieser Szene ist eine gewisse Bewegung zu spüren, wengleich auch hier die Hauptfigur die Mitte besetzt und daher zum einen aufgrund der Betonung der Mitte durch die flankierenden dreiteiligen Pilastersysteme und zum anderen aufgrund der Verstärkung des Fluchtpunktes durch das geometrische System innerhalb des Arkadendekores die Bewegung des Reiters gleichsam eingedämmt wird. Abgesehen von Szene III und Szene VII sind sämtliche Szenen auf die Mitte hin konzentriert und selbst in den beiden Szenen, in denen die Richtung der handelnden Figuren von links nach rechts erfolgt, wird das Bildzentrum durch eine auffällige Architektur betont. Um dem Betrachter das Ende der Bildsequenzen anzuzeigen, wird eine leichte Wendung des Kopfes nach links, welche die

⁵⁸⁰⁷ Siehe dazu u. a. die Abbildung der zweiten Szene bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 53 Abb. 29.

⁵⁸⁰⁸ In Bildfeld VII steht zwar eine zentrale Architektur im Hintergrund des Bildfeldes, der Papst selbst hingegen auf der linken Bildseite; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 54 Abb. 34.

⁵⁸⁰⁹ Auffällig ist, dass die beiden Bildfelder [V, VI] auf der Schmalseite über der Tür eine sehr ausgeprägte Bildmitte zeigen, die durch die bilateralsymmetrische Valenz der beiden dekorativen Rahmen noch verstärkt wird. Dies geschieht zunächst dadurch, dass das Auge des Betrachters die bilaterale Symmetrieachse der Wand insgesamt wahrnimmt, die zugleich mit der vertikalen Mittelachse der polychromen Kandelabergrotteske zusammenfällt, wodurch die Augen des Betrachters auf die Darstellung der Vertreibung aus dem Paradies gelenkt werden. Gleichzeitig führt die Verstärkung der Symmetrieeigenschaften der Rahmung aufgrund der Verdoppelung der Bildfelder dazu, dass der Betrachter auch auf die Zentren in den beiden Bildfeldern selbst sein Augenmerk richtet.

⁵⁸¹⁰ Siehe dazu die Detailaufnahmen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 58 Abb. 38-47.

thronende päpstliche Figur in Szene X aufweist⁵⁸¹¹, durch zwei nach links fliegende Vögel im rechten oberen Teil des Bildfeldes verstärkt. Insgesamt betrachtet ist jedoch der formale Zusammenhang der einzelnen Szenen sehr locker gestaltet.

9.7.3.4.2. Die Einbindung der einzelnen Szenen in die dekorative Rahmung

Abgesehen von einer homogenen Ausbildung der Figuren – dies schließt auch eine homogene farbliche Gestaltung mit ein – erfolgt der Zusammenhang der einzelnen, thematisch nur lose zusammenhängenden Szenen vor allem aufgrund der durchgehenden dekorativen Rahmung, welche die einzelnen Wandfelder in ein zusammenhängendes dekoratives System einbindet. Dies geschieht zum einen durch die fingierte architektonische Rahmung und zum anderen durch unterschiedliche dekorative Systeme, welche diese fingierten architektonischen Formen bedecken. Dabei erfüllen die einzelnen dekorativen Strukturen, die verschiedenen ornamentalen Modulen zuzuordnen sind, unterschiedliche Funktionen. Zunächst erleichtern es die Grisaillemalereien in der Sockelzone zusammen mit den Goldbuchstaben im antiken Typus dem Betrachter, die Illusion einer antiken Marmorarchitektur zu evozieren. Ebenfalls an antiken Marmor, diesmal an Marmor in skulpturaler Form, erinnern die weißen Kandelabergrotesken auf blauem Grund, welche den zentralen goldgrundigen Pilasterspiegel mit der polychromen Kandelabergroteske flankieren.

Nicht nur die Plastizität der weißen Kandelabergrotesken, sondern auch eine formal analoge Gestaltung – dies trifft zumindest für die Basen der lyraförmige Kandelaberstäbe des Typ II zu – fördert darüber hinaus auch die Korrespondenz zu der Kandelaberbasis aus Marmor, auf welcher die drei Grazien⁵⁸¹² stehen. Wanddekor und dreidimensionale Plastik gehen in diesem Fall eine enge Verbindung ein.

Wie bei den bisher genannten dekorativen Strukturen liegt auch der Ursprung des geometrischen Rastersystems⁵⁸¹³ in der römischen Antike. Später verwendeten auch die Cosmaten in den mittelalterlichen Mosaiktechniken geometrische Strukturen. Gleichartige Motive integrier-

⁵⁸¹¹ Eine analoge Wendung des Kopfes weisen darüber hinaus auch die Köpfe der zentralen Figuren in den Szenen II, IV und VI auf. In Szene VI steht im Bildzentrum ein Altarbild, in dem sich der Kopf Mariens nach links, dem Jesuskind zuneigt. Eine nach links agierende Handlung wie in Szene III wird in diesem Fall durch zwei nach rechts fliegende Vögel entkräftet bzw. erneut auf das Zentrum hin orientiert. Die zweite Szene, in der die Handlung nach links ausgerichtet ist, ist die Papstwahl in Szene VII. Hier sorgen jedoch der leere Stuhl Petri, der in der Mittelachse des Bildfeldes steht, sowie die drei Schattenfiguren – Christus, Petrus und Paulus – im Apsisdekor über dem Stuhl dafür, dass die Komposition dennoch sehr auf das Zentrum orientiert ist; siehe dazu die Abbildung des Details bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 105 Abb. 126.

⁵⁸¹² Da die drei Grazien darüber hinaus auch in der zentralen Achse in einer Linie mit der Eingangstüre stehen, über der das Relief mit der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies zu sehen ist, scheint die mittlere der drei Grazien, die zur Tür hin ausgerichtet ist, Kontakt zu dieser Gruppe aufzunehmen.

⁵⁸¹³ Vgl. dazu die Abbildung bei: Benedetta Adembri (ed.), *Hadrians Villa*, Mailand 2003, S. 71 oben.

te bereits Giotto auch in freskierte Wanddekorationen. Wenngleich das Vorbild dieses geometrischen Rastersystems also in antiken bzw. mittelalterlichen Dekoren zu suchen ist, liegt der Funktion dieses Systems im Dekor der Libreria Piccolomini dennoch vor allem die Erfüllung einer zeitgenössischen Aufgabe zugrunde, und zwar die Ausbildung perspektivischer Tiefenräume, die sich erst in der italienischen Frührenaissance konstituierten. Als weitere dekorative Mischform sind die polychromen Grottesken auf den zentralen goldfarbenen Pilasterspiegeln anzuführen, die sich formal aus antiken Grotteskenelementen zusammensetzen, in ihrer Präferenz von roten und grünen Farben jedoch eher an mittelalterliche Drolieren erinnern.⁵⁸¹⁴ Diese Farbgebung setzt sich in den goldfarbenen Grotteskendekoren der Bogensegmente auf den beiden Langseiten sowie in den Grotteskendekoren der beiden Zwickel auf den beiden Schmalseiten am Übergang zum Gewölbe fort. Auch in den blau- und rotgrundigen Grotteskendekoren der Gewölbezwickel und Bogensegmente findet sich eine kräftige Farbgebung mit ausgeprägteren Farbkontrasten als in den großformatigen Wandfresken. Gleichwohl weisen die Farben in den großformatigen Wanddekoren sowohl in Bezug auf die Helligkeit der Farben als auch in Bezug auf die gewählten Farbkontraste keinen grundsätzlichen, sondern nur einen graduellen Unterschied zu der Farbgebung in den Grotteskendekoren auf.⁵⁸¹⁵

Sieht man von der Funktion der Bogensegmente für die Konstitution des Gewölbes ab und betrachtet diese lediglich in Bezug auf die darunterliegenden großformatigen Wandbilder, so lassen sich die goldgrundigen Bogensegmente auf den beiden Langseiten als Baldachine und damit als Würdeformeln für die Taten des Enea Piccolomini lesen. Die beiden Wandbilder, in denen weibliche Figuren dargestellt sind – Szene V, VI –, unterscheiden sich von den übrigen großformatigen Wandbildern nicht nur dadurch, dass sie auf der Schmalseite über dem Eingang sitzen, sondern auch dadurch, dass kein gold-, sondern jeweils ein rotgrundiges Bogensegment die beiden Szenen zur Decke hin abschließt. Darüber hinaus antizipiert die rote Farbe, die in den dekorativen Systemen des unteren Wandbereichs regelmäßig nur als Hintergrundfarbe im oberen Teil der Wappenschilder in den fingierten Postamenten sowie in den geometrischen

⁵⁸¹⁴ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Rankenfrieses aus der Sala degli affreschi (1260) in der Torre abbaziale von San Zeno in Verona bei: Alessandra Zamperini, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona 2007, S. 58; siehe dazu auch die Abbildung eines Rankenfrieses aus dem Apsisdekor (1128) von San Clemente in Rom bei: Alessandra Zamperini, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona 2007, S. 60; siehe dazu auch: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 50 Abb. 27.

⁵⁸¹⁵ Obwohl die meisten Gewänder der Figuren im Vordergrund eine Kombination aus Rot bzw. Rosa und Blau zeigen, finden sich auch Figuren, die Gewänder in den Komplementärfarben Rot und Grün tragen; siehe dazu u. a. in Szene VI das Altarbild, in welchem das Gewand Mariens von hellem Rot ist und ihr Mantel im Bereich des Oberkörpers grün ist. Darüber hinaus trägt Josef, der an ihrer linken Seite steht, ein grünes Gewand und darüber einen roten Mantel; siehe dazu die Abbildungen der Details bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 98f. Abb. 113-114.

Rastersystemen der Arkaden auftaucht, gleichsam den rotfarbenen, an Purpur erinnernden Grund in den Paneelen mit den goldfarbenen Inschriften auf den beiden Schmalseiten des zentralen Deckenfeldes. Die Dekore der unteren Gewölbezone gehen also sowohl mit den figural großformatigen Wandbildern als auch mit dem Dekor des zentralen Deckenfeldes eine enge dekorative Verbindung ein.

Die vielfältigen ornamentalen Systeme dieser Raumdekoration stehen in unterschiedlichen Beziehungen zu den Darstellungen großformatiger menschlicher Figuren in den zehn Wandbildern. Während die geometrischen Rastersysteme – abgesehen von ihrer Unterstützung bei der Ausbildung eines perspektivischen Tiefenraumes – dem Betrachter eine gute Vergleichbarkeit der einzelnen Figuren in Bezug auf deren Größe ermöglichen, machen sich die vertikalen Kandelabergrotesken auf den Pilasterspiegeln beim Betrachten des Wanddekors dadurch bemerkbar, dass die Strukturen und die Relationen der einzelnen ornamentalen Systeme untereinander nicht nur die Sequenzbildung der einzelnen narrativen Episoden fördern, sondern auch dadurch, dass sie das Sockel- und Wanddekor in das Deckendekor einbinden. Die Grisaillemalereien der Sockelzone nehmen die Technik des hohen Reliefs, in dem die Vertreibung aus dem Paradies über dem Eingang zur Bibliothek angefertigt ist, in fingierter Form als vorgetäuschte Bronzereliefs wieder auf. Das skulpturale Moment wird auf den weißen Kandelabergrotesken der blauen Pilasterspiegel – wenn auch mit einer geringeren Ähnlichkeit – in *chiaroscuro* fortgeführt und die Technik der Grisaillemalerei wird anschließend auf den beiden Langseiten, direkt in einer Linie über den fingierten Reliefs der Sockelzone, in den figural darstellenden Zentren der blaugrundigen Zwickel wieder aufgenommen. Zwar täuschen die weißen Kandelabergrotesken zum Teil kleinfigurige Marmorskulpturen vor, doch insgesamt sind zu wenige menschliche Figuren oder Mischfiguren in diesen Kandelabersystemen vorhanden, um im Betrachter den Eindruck eines lebendigen Dekors in diesem Bereich hervorzurufen. Als ähnlich statisch bzw. leblos werden auch die polychromen Grotesken auf den goldfarbenen Pilasterspiegeln wahrgenommen. Erst in den Groteskensystemen der Zwickel und Bogensegmente verändert sich diese Wahrnehmung aufgrund der steigenden Anzahl von anthropomorphen Mischwesen, die zu einer zunehmenden Belebung der Groteskensysteme beitragen. Darüber hinaus schaffen diese grotesken Figuren auch eine Beziehung zum Deckendekor, da sie sich in Farbe und Form den Figuren in den queroblungen Paneelen in der äußeren Zone des zentralen Deckenfeldes annähern.

9.7.3.4.3. Die großformatigen Figuren in den zehn Wandfresken im Vergleich mit den kleinformatigeren Figuren des Deckendekors

Im Gegensatz zu der in weiten Bereichen eher gedeckten Farbgestaltung der Figuren sowie deren räumlicher und landschaftlicher Umgebung in den zehn narrativen Szenen sind die mythologischen und allegorischen Figuren des zentralen Deckenfeldes entweder unbekleidet und dadurch mit hellem, leuchtendem Inkarnat dargestellt oder sie präsentieren sich in Gewändern mit kräftigen Farben wie einem leuchtenden Rot oder einem Honiggelb. Auch in Bezug auf die Ausrichtung der Figuren unterscheiden sich die beiden Dekorzonen voneinander. So sind die großformatigen Figuren in den Wandbildern sowie die Figuren in den Grotteskendekoren der Pilasterspiegel und der Zwickel bzw. Bogensegmente überwiegend vertikal – bzw. in den Zwickeln und Bogensegmenten auch diagonal – ausgerichtet. Hingegen zeichnen sich die Figuren in den einzelnen Paneelen des zentralen Deckenfeldes durch eine entgegengesetzte Ausrichtung der Figuren sowohl in den korrespondierenden Paneelen der beiden Langseiten als auch in den korrespondierenden Paneelen der beiden Schmalseiten aus. Dieser konsequente Wechsel in der Ausrichtung der Figuren um 180° führt beim Betrachten dazu, dass er das Dekor des zentralen Deckenfeldes – abgesehen vom mittleren quadratischen Feld mit dem eingestellten Piccolomini-Wappen – als ein richtungsneutrales Dekor wahrnimmt. Diese Ausgeglichenheit zwischen den einzelnen figural darstellenden Elementen des zentralen Deckendekors wird durch die drei umlaufenden ornamentalen Bänder noch verstärkt, die alle drei – das an die arabische Schrift angeglicheene Flechtband ebenso wie das mittlere traditionelle Flechtband und das gekreuzte Mäanderband – den Charakter eines eher statischen Flechtbandes zeigen. Die Rosetten, die an den Schnittstellen sitzen, an denen die einzelnen Abschnitte der diagonal aufeinander zulaufenden, der arabischen Schrift angeglichenen Bänder aufeinanderstoßen, kennzeichnen den Wendepunkt in der Ausrichtung der ornamentalen Dekore von der vertikalen und diagonalen Ausrichtung hin zu einer horizontalen Ausrichtung bzw. in ein umlaufendes Band. In den drei umlaufenden Bändern hat man – abgesehen von den Mondsicheln im äußeren Band – auf das Einstellen von figural darstellenden Motiven, und zwar sowohl auf das Einstellen von anthropomorphen und zoomorphen Motiven als auch auf das Einstellen von Motiven mit hybriden Formen, verzichtet, sodass diese ornamentalen Bänder nicht nur durch ihre vom Wanddekor abweichende Ausrichtung, sondern auch durch die unterschiedliche formale Gestaltung für den Betrachter sehr deutlich das zentrale Deckenfeld vom restlichen Dekor des Raumes abtrennen. Abgesehen von farblichen Korrespondenzen sorgt lediglich das äußere

Band für eine direkte Verbindung der Wand- und zentralen Deckenzone, zumal es die Spitzen der Gewölbezwickelel schneidet.⁵⁸¹⁶

Eine weitere Art des ornamentalen Schmucks stellen die zahlreichen ornamental dekorierten Architekturen dar, die Pinturicchio in seine figural darstellenden Szenen integriert hat. Typologisch lassen sich die Dekore der gemalten Architekturen in den großformatigen Wandbildern von den Dekoren der vorgetäuschten Architekturen des strukturierenden Wanddekors nicht unterscheiden. So zeigt z. B. ein goldfarbener Pilasterspiegel in der dritten Szene auf der nordöstlichen Wand eine weitgehend analoge polychrome Kandelabergrotteske wie die goldfarbenen zentralen Pilasterspiegel des strukturierenden Wanddekors.⁵⁸¹⁷ Im Allgemeinen sind jedoch die Kandelabergrottesken in den gemalten Architekturen der Bildfelder einfacher strukturiert als die Kandelabergrottesken in den Pilasterspiegeln des rahmenden Wanddekors.⁵⁸¹⁸ Während sich die Kombination von goldenem Grund und polychromen Grottesken auch in den gemalten Architekturen innerhalb der Bildfelder nachweisen lässt, sucht man nach der Kombination von blauem Pilasterspiegel und weißen Kandelabergrottesken vergeblich. Stattdessen werden die Pilasterspiegel auf gemalten Pfeilern mit einem hellen Goldton grundiert und – analogen den weißen Kandelabergrottesken auf blauem Grund – mit übereinanderstehenden Gefäßen verziert, zwischen denen stilisierte Blattstäbe sitzen, sodass man bei diesen Kandelabergrottesken von einer Kombination von Typ I und Typ II sprechen kann.⁵⁸¹⁹ Blaugrundige Grotteskensysteme finden sich in den großformatigen Wandbildern nur auf der Rahmung des Altarbildes mit der Darstellung der Heiligen Familie in Szene VI, doch die beiden vertikalen Kandelabergrottesken sowie die beiden horizontalen Friese und die beiden hochoblongen Felder in den beiden Postamenten nehmen in diesem Kontext – ebenso wie das bekrönende Grotteskensystem mit Blattmaske – die Farbe der goldfarbenen Rahmung an.⁵⁸²⁰

⁵⁸¹⁶ Auch ikonographisch sind beide Dekorzoneen sehr unterschiedlich gestaltet.

⁵⁸¹⁷ Siehe dazu die Abbildung eines Ausschnittes dieser Szene bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 73 Abb. 65. Diese polychrome Kandelabergrotteske ist leicht vereinfacht im Vergleich zu den polychromen Grottesken auf den zentralen goldgrundigen Pilasterspiegeln.

⁵⁸¹⁸ Dies unterscheidet das Dekor der Libreria Piccolomini von dem Dekor der Cappella Baglione.

⁵⁸¹⁹ Siehe dazu die Abbildung von Details der Szenen VIII und IX bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 106f. Abb.130-131, S. 112 Abb. 143.

⁵⁸²⁰ Siehe dazu die Abbildung eines Bildausschnittes mit dem Altar bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 98 Abb. 113. Erinnert sei hier an die blauen Pilasterspiegel mit goldfarbenen, rein pflanzlichen Kandelaberstäben, die sich bereits in den Fresken der Sistina, und zwar im Fresko der *Ultima Cena* von Cosimo Rosselli, finden; siehe dazu vor allem: Franco Ivan Nucciarelli, *Studi sul Pinturicchio dalle prime Prove alla Cappella Sistina*, Spoleto 1998, S. 239 Abb. 115; S. 240f. Rosselli setzt sie in seinen Tafelbildern in Marienbildern ein, und dies scheint sich in den Dekoren des späten Quattrocento durchgesetzt zu haben.

Trotz analoger Bemalung ist die Funktion der gemalten Pilastergrottesken auf den rahmenden Arkaden entgegengesetzt zu der Funktion der gemalten Pilastergrottesken innerhalb der großformatigen Bildfelder. Während die Kandelabergrottesken auf den Pilasterspiegeln der rahmenden Arkaden, von denen jeweils zwei Systeme mit je drei Pilasterspiegeln das Wandfeld flankieren, eine bilateralsymmetrische Valenz im Zentrum des Bildfeldes erzeugen und dadurch letztlich auch zur Ausbildung einer zentralperspektivischen Sichtweise beitragen, setzen die Kandelabergrottesken auf den Pilasterspiegeln der gemalten Architekturen in den Wandfeldern diese zentrale bilateralsymmetrische Valenz dadurch wieder herab, dass sie selbst jeweils ein bilateralsymmetrisches System um sich herum schaffen. Die um die kleinen Pilastergrottesken herum entstandenen kleinen bilateralsymmetrischen Zentren, die nicht mit der vertikalen Mittelachse des Bildfeldes übereinstimmen, reduzieren nicht nur die bilateralsymmetrische Valenz des gesamten Bildfeldes, sondern setzen zugleich auch die zentralperspektivische Ansicht der Darstellung herab⁵⁸²¹ und lösen dadurch das Bildfeld gleichsam in einzelne dekorative Bereiche auf. Diese ornamentale Destruktion wird durch weitere ornamentale Dekore noch verstärkt, denn abgesehen von den Pilastern und einigen hölzernen Artefakten⁵⁸²², die ebenfalls mit Grottesken dekoriert sind, bedecken zahlreiche ornamentale Bänder und flächendeckende Ornamente die Gewänder, Teppiche und Vorhänge⁵⁸²³ in den einzelnen Bildfeldern. Für das Dekor der Teppiche⁵⁸²⁴ sowie für das flächendeckende Dekor schwer fallender Gewänder⁵⁸²⁵ oder für Bordüren von Gewändern⁵⁸²⁶ werden orientalische Flechtbänder – meist in flächendeckende Muster integriert – eingesetzt, wohingegen die leichter fallenden

⁵⁸²¹ Dieses Phänomen könnte auch einer der Gründe sein, warum Raffael keine Architekturen innerhalb seiner Bildfelder mit Kandelabergrottesken bemalt hat.

⁵⁸²² So ist die Lehne des päpstlichen Thrones von Pius II. mit zoomorphen Mischwesens verziert, die sich aus Ranken entwickeln; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 101 Abb. 120.

⁵⁸²³ Der Vorhang, mit dem die Holzwand bespannt ist, vor dem einige Klerikale in der achten Szene sitzen, zeigt auf dunklem Grund ein naturalistisch dargestelltes grünes Gehölz; siehe dazu die Darstellung eines Ausschnittes dieser Szene bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 107 Abb. 131.

⁵⁸²⁴ Siehe dazu die Abbildung eines Details aus Szene VIII mit einem rotfarbenen Teppich, der auf einem Tisch liegt, bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 108 Abb. 132. Eine dunkelgrüne Bordüre mit einem weißen Flechtmuster, das zum Teil aus vier Ösen übereinander geknüpft ist, umrandet den Teppich. Kleinere, finite geflochtene Gebilde sowie Rosetten in Weiß und Grün, umgeben von groben oktogonalen Gebilden, bedecken alternierend mit weißen kreisförmigen, aus braungrünem Flechtwerk gebildeten finiten Motiven die rote Fläche.

⁵⁸²⁵ Siehe dazu die Abbildung des Gewandes von Papst Callistus III. in Szene VI, als er Enea Piccolomini den Kardinalshut verleiht, in: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 95 Abb. 110. Der grüne Umhang ist mit einem goldfarbenen linearen Muster bedeckt, das aus leicht ineinandergeschachtelten Rhomben mit abgeflachten Enden besteht. Jeweils in die ausgesparte Fläche zwischen vier Rhomben ist ein Quadrat eingestellt, dessen Ecken die rahmenden Linien leicht überschneiden. In jeden Rhombus ist eine zwölfblättrige Rosette eingestellt, in deren Kern wiederum eine sechsblättrige Rosette sitzt.

⁵⁸²⁶ Eine goldfarbene Flechtband-Bordüre auf rotem Grund zeigt das blaufarbene Gewand eines Edlen in der sechsten Szene bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 96 Abb. 111.

Gewänder⁵⁸²⁷ mit durchgehenden vegetabilen Mustern verziert sind. Diese zahlreichen unterschiedlichen Muster in den großformatigen Wandfeldern sowie in den rahmenden ornamentalen Systemen, führen dazu, dass das Dekor insgesamt trotz der symmetrischen Strukturen und der farblichen Analogien gleichsam wie ein Teppich in unterschiedliche Dekorzonen zerfällt. Das Dekor der Libreria Piccolomini ist im zentral-italienischen Raum eines der letzten Dekore, in dem in derart kleinteiliger Manier vorgegangen wird.⁵⁸²⁸

9.7.3.4.4. Die Erörterung der Frage, ob Raffael der Entwerfer einiger großformatiger Wandbilder war

Der Umstand, dass von der Hand Raffaels Zeichnungen zu den Fresken der Libreria Piccolomini erhalten sind, hat hin und wieder zu Spekulationen Anlass gegeben, Raffael als den eigentlichen Entwerfer wichtiger großformatiger Bildfelder dieser Dekoration anzunehmen.⁵⁸²⁹ Dagegen spricht jedoch gerade die Ausführung des ornamentalen Dekors. Ornamente auf gemalter Architektur innerhalb einer figural darstellenden Szene wird man in den Werken von Raffael vergeblich suchen. Es erscheint daher wenig plausibel, dass Raffael eine derartig mit ornamentalen Systemen besetzte architektonische Rahmung, wie die Libreria Piccolomini sie aufweist, entworfen hat⁵⁸³⁰, sondern es ist wahrscheinlicher, dass Raffael, der sich um 1502 nachweislich in Siena aufgehalten hat⁵⁸³¹, lediglich an diesem Dekor mitgearbeitet hat⁵⁸³² oder für sich einige Zeichnungen angefertigt hat.

⁵⁸²⁷ Siehe dazu u. a. ein Detail aus Szene VI mit der Abbildung eines goldfarbenen Gewandes, das in dunklen Linien ein Granatapfelmuster, jeweils von breiten, mit schrägen Hasten verzierten Doppelbögen besitzt, bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 97 Abb. 112. In der gleichen Szene findet sich auf dem hängenden goldfarbenen Altartuch ein braunfarbenedes Granatapfelmuster ohne Rahmung; siehe dazu ebenfalls die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 96 Abb. 111.

⁵⁸²⁸ In dieser Hinsicht steht es noch in der Tradition der Fresken von Benozzo Gozzoli und anderen.

⁵⁸²⁹ Siehe dazu vor allem Shepherd: Gyde Vanier Gilbert Shepherd, *A Monument to Pope Pius II. Pintoricchio and Raphael in the Piccolomini Library in Siena, 1494-1508*, [Diss. Harvard 1993] Ann Arbor 1998.

Wahrscheinlicher ist, dass Raffael, der zu der Zeit der Freskierung der Libreria Piccolomini in Siena gewesen ist, einige der Fresken gezeichnet hat. Zu dem künstlerischen Verhältnis zwischen Raffael und Pintoricchio siehe auch: Konrad Oberhuber, *Raphael and Pintoricchio*, in: *Studies in the History of Art* 17, 1985, S. 155-172.

⁵⁸³⁰ Zu der unterschiedlichen Wertschätzung des Dekors der Libreria Piccolomini aufgrund des Verdiktes von Vasari siehe vor allem: Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 303.

⁵⁸³¹ Zu Bildern aus der Sieneser Zeit siehe auch: Bette Talvacchia, *Raphael*, London et al. 2007, S. 46ff.

⁵⁸³² Diese Vorstellung wird auch seit längerer Zeit von der Raffael-Forschung bejaht; siehe dazu u. a. Konrad Oberhuber, *Raphael and Pintoricchio*, in: James Beck (ed.), *Raphael before Rome*, *Studies in the History of Art* 17, 1985, S. 155-172; siehe dazu auch: Leopold D. Ettlinger, Helen S. Ettlinger, *Raphael*, Oxford 1987, S. 27; siehe dazu auch: Claudia La Malfa, *Invenzioni, modelli e copie: Pintoricchio, disegnatore e il rapporto con Perugino, la bottega umbra del primo Rinascimento e Raffaello*, in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), *Pintoricchio*, Perugia 2008, S. 347-365; und: Christiane Esche, *Die Libreria Piccolomini. Studien zu Bau und Ausstattung*, Frankfurt a.M. 1992, S. 155.

9.7.4. Das Gewölbe⁵⁸³³

Für den Betrachter hat es den Anschein, als ob das Dekor des flachen Deckengewölbes auf zwölf plastisch ausgebildeten Konsolen liege, von denen vier Konsolen die vier Ecken des Gewölbes besetzen, jeweils eine Konsole in Mittelposition auf den beiden Schmalseiten sitzt und jeweils drei Konsolen die Positionen zwischen den Gewölbebögen auf den beiden Langseiten⁵⁸³⁴ besetzen. Sämtliche Konsolen, die weiße Akanthusblätter und einen goldenen Halbmond, das Wappenzeichen der Piccolomini, tragen, sind jeweils genau in der Mitte über einem Kapitell angebracht, das als Bekrönung zu einem der zwölf fiktiven, mit Kandelabergrotesken bemalten Pilastern⁵⁸³⁵ gehört, die einen zentralen Standpunkt zwischen den einzelnen Wandbildern einnehmen. Die dekorative Struktur des Deckengewölbes nimmt sowohl auf diese Konsolen als auch auf die dazwischen liegenden architektonischen Strukturen, die Gewölbebögen – jeweils zwei Bögen an den beiden Schmalseiten und jeweils vier Bögen an den beiden Langseiten –, Bezug, und zwar in der Weise, dass als dekorierte Einheiten jeweils vier Bogensegmente⁵⁸³⁶ sowie vier Zwickel auf jeder der beiden Langseiten sowie zwei Bogensegmente und ein Zwickel auf jeder der beiden Schmalseiten die leicht gewölbte Deckenfläche zu den vier Seiten hin begrenzen.

Die Differenzierung der einzelnen Flächen in der Randzone des Deckengewölbes erfolgt zum einen durch ein fortlaufendes Flechtband⁵⁸³⁷, welches die einzelnen Flächen rahmt und dadurch

⁵⁸³³ Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 128-131 Abb. 172.

⁵⁸³⁴ Siehe dazu das Gewölbeschema bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 131 Nr. 173-201.

⁵⁸³⁵ Die Pilasterspiegel des Pfeilers in der Mitte der nordöstlichen Fensterwand sind nur im oberen Wandbereich durchgehend dekoriert. Im unteren Bereich, unter einer Konsole sind zwei Piccolomini-Wappen angebracht; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 48 Abb. 26.

⁵⁸³⁶ Der Terminus Bogensegment wird gewählt, um diese Felder, deren ornamentale Struktur sich von derjenigen der Zwickel unterscheidet, bei der Analyse besser differenzieren zu können. Unter Bogensegment soll die Fläche verstanden werden, die sich über dem Bogen und zwischen den beiden seitlich begrenzenden Linien, die von den beiden, den Bogen flankierenden Konsolen aufsteigen und diagonal aufeinander zulaufen, konstituiert.

⁵⁸³⁷ Das Flechtband ist zwar in orientalischer Manier, in der Art eines arabischen Schriftornamentes gestaltet, doch weist die symmetrische Gestaltung der rhombenförmigen Netze alternierend mit der Mondsichel, dem Wappenmotiv der Piccolomini, das ebenfalls in eine symmetrische Rahmenform eingestellt ist, darauf hin, dass dieses Band wesentlich später als zu der Zeit Pinturicchios entstanden ist, nämlich erst bei einer Restaurierung eingefügt wurde, vermutlich in Anlehnung an das umlaufende Flechtband in den Deckendekoren des Appartamento Borgia; siehe dazu u. a. die Abbildungen bei: Sabine Poeschel, Alexander Maximus. *Das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan*, Weimar 1999, S. 378f. Abb. 113-114. Diese Ansicht vertritt auch: Gyde Vanier Gilbert Shepherd, *A Monument to Pope Pius II. Pintorichio an Raphael in the Piccolomini Library in Siena, 1494-1508*, [Diss. Harvard 1993] *Ann Arbor* 1998, S. 229. Weitere Flechtbänder werden in den großformatigen Wandbildern als Verzierung von Gewändern eingesetzt; siehe dazu u. a. die Abbildung eines Details der sechsten Szene, die eine männliche Rückenfigur zeigt, bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 96 Abb. 111. Die männliche Rückenfigur trägt einen blauen Mantel mit einer rot abgesetzten Bordüre mit einem goldfarbenen Flechtband.

gleichzeitig voneinander trennt⁵⁸³⁸, zum anderen durch ein unterschiedlich gestaltetes Dekor in den einzelnen Flächen selbst. Sämtliche Bogensegmente und Zwickel sind mit polychromen Grotteskensystemen gefüllt, jedoch mit einem Farbwechsel im Hintergrund: Die Grotteskensysteme der Bogensegmente auf den beiden Langseiten⁵⁸³⁹ stehen vor einem goldenen Hintergrund, die Grotteskensysteme der Bogensegmente auf den beiden Schmalseiten hingegen vor einem roten. Die Farbe Gold als Farbe des Hintergrundes wird an den beiden Schmalseiten für die Grotteskensysteme in den Zwickeln übernommen⁵⁸⁴⁰, wohingegen die Grotteskensysteme der Zwickel auf den beiden Langseiten vor einem blauen Grund stehen.⁵⁸⁴¹ Die Flächendekore auf den beiden Langseiten korrespondieren jedoch nicht nur hinsichtlich der Farbe des Hintergrundes, sondern darüber hinaus sind auch die Grotteskensysteme in zwei einander gegenüberliegenden Feldern analog. Auch in den Flächendekoren der beiden Schmalseiten korrespondieren – abgesehen von den eingestellten Grisaillemalereien – die beiden goldgrundigen Grotteskensysteme in den beiden zentralen Zwickeln miteinander. Formal noch enger, nämlich analog, sind die vier rotgrundigen Grotteskensysteme in den Dekoren der vier flankierenden Bogensegmente miteinander verbunden.

Im Unterschied zu den reinen Grottesken-Dekoren in den Bogensegmenten besitzen die Dekore der acht Zwickel darüber hinaus im Zentrum ihrer Felder jeweils eine figural darstellende Grisaillemalerei, die – abgesehen von den Grisaillemalereien in den Zwickeln der beiden Schmalseiten, die beide jeweils durch eine Ädikula gerahmt werden, – über eine rechteckige bzw. quadratische Rahmung verfügt.⁵⁸⁴² Auch in den Zwickeln der beiden Langseiten

⁵⁸³⁸ D.h. das Flechtband lässt sich entweder als Rahmung für die Bogensegmente oder als Rahmung für die Zwickel lesen.

⁵⁸³⁹ Die Beschreibung der einzelnen Felder entspricht dem Deckenschema bei Settis und Toracca und danach erfolgt auch die Bezeichnung rechts und links. Die linke schmale Seitenwand ist diesem Schema zu Folge die Fensterwand, wohingegen die Eingangswand zur rechten schmalen Seitenwand wird. Dieser Ausrichtung werden die einzelnen Feldbeschreibungen zugeordnet.

⁵⁸⁴⁰ Der Farbwechsel führt dazu, dass an den beiden Schmalseiten der goldfarbene Zwickel, der sich über der Mittelachse dieser Seite entwickelt, auch aufgrund der helleren Farbe im Hintergrund des Dekors vom Betrachter eher fokussiert wird als die beiden flankierenden rotgrundigen Bogensegmente.

⁵⁸⁴¹ Aufgrund dieser Farbverteilung nehmen die Hintergrundfarben in den Bogensegmenten und in den Zwickelfüllungen der beiden Langseiten die Farbverteilung der Hintergrundfarben in den fiktiven Pilasterspiegeln im darunterliegenden Wanddekor wieder auf, in denen die zentralen Pilasterdekore vor einem goldfarbenen, die flankierenden Pilasterdekore hingegen vor einem blauen Grund gesetzt sind.

⁵⁸⁴² Die beiden Grisaillemalereien in den Zwickeln der beiden Schmalseiten zeigen formal unterschiedliche, sitzende weibliche Figuren, die ein Buch in der Hand halten. Die weibliche Figur im Zwickel auf der nordwestlichen Wandseite, zwischen den beiden Lünetten mit den Engelsfiguren über den beiden Fenstern, präsentiert das geöffnete Buch mit der offenen Seite dem eintretenden Betrachter; siehe dazu die beiden Abbildungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 132 – Abb. 173, S. 133 Abb. 174. Auf die Rolle der Dichtkunst spielen auch die beiden geflügelten Pferde an, die – jeweils auf einer *tabula ansata* stehend – die Ädikula flankieren. Auch die Basis der Ädikula, die aus mehreren Registern besteht und sich zunächst aus mehreren Blüten und einer *tabula ansata* entwickelt, auf der mehrere Hieroglyphen abgebildet sind, zeigt im dritten Register eine bilateralsymmetrische geflügelte Sphinx mit zwei Körpern und einem Kopf, die mit ihren Flügeln zusammen mit einem ausgebreiteten roten Tuch die Ädikula stützt. Die Hieroglyphen wie auch die Sphinx weisen auf altägyptische Bücherweisheit hin.

Die sitzende weibliche Figur im Zwickel auf der südöstlichen Seite liest hingegen selbst in ihrem Buch; siehe dazu die beiden Abbildungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 140 Abb. 181, S. 141 Abb. 182. Diese Grisaillemalerei sitzt links über dem Bildfeld, das Enea Piccolomini beim Empfangen des Kardinalshutes zeigt.

Die beiden weiblichen Figuren werden als Allegorien der freien Künste gedeutet. Beide Figuren sitzen jeweils in einer Ädikula-Architektur, deren Rahmung in beiden Feldern in den Aufbau eines analogen Grotteskensystems integriert ist und deren farbliche Gestaltung mit den Farben der Grotteskenfiguren, die sich an die Rahmung anschließen, korrespondiert.

Die erste Grisaillemalerei auf der linken Seite der südwestlichen Langseite zeigt in einem Tondo, das in einen rhombenförmigen Rahmen mit vier Blattmasken in den Zwickeln eingeschlossen ist, den Kampf eines – abgesehen von seinem Mantel, der in einem weiten Bogen hinter ihm herweht – unbekleideten Kriegers, der mit dem Schwert in der Rechten gegen einen Zentauren kämpft. Dieser reitet auf ihn, wobei er die Lanze, die er mit hoch erhobenem linken Oberarm in der linken Hand hält, auf ihn richtet. Zur Abwehr halten beide halten jeweils einen Schild in Gestalt einer Blattmaske in der nicht dem Kampf zugewandten Hand. Hinter dem Zentauren ist eine weibliche Figur zu sehen, die dem Kampf zuschaut; siehe dazu die beiden Abbildungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 146 Abb. 187, S. 147 Abb. 188. Diese Grisaillemalerei steht links über dem Wandbild, das Papst Pius II. bei der Segnung der Kreuzzugsflotte in Ancona vor ihrer Ausfahrt zeigt.

Die zweite, queroblonge Grisaillemalerei von links auf der südöstlichen Seite im Stil einer *tabula ansata* zeigt vor einer roten Wand, zwischen zwei diagonal aufeinander zulaufenden Steinwänden eine Opferszene mit zwei männlichen, einander zugewandten Figuren, zwischen denen ein kleiner Altar steht. Beide Figuren nehmen die gesamte Höhe des Bildfeldes ein. Die linke Figur ist mit einem kurzen Gewand und einem Turban bekleidet und hält in ihrer rechten Hand einen langen Stab, dessen unteres Ende den Boden berührt. Das obere Ende des Stabes, das leicht gegabelt ist, ragt über die rote Wand in den schwarzgrundigen oberen Teil des Bildfeldes hinein. Die rechte Figur, die abgesehen von einem Manteltuch, das um ihren linken Arm geschlungen ist und nach Art einer *Velatio* hinter ihr in mehreren unterschiedlich großen Bögen weht, unbekleidet ist, hält mit ihren beiden Händen den Rücken und das linke Vorderbein eines Lammes fest, das auf der Altarplatte steht. Auch die Rahmung dieses Bildfeldes spielt mit vier stierkopfförmigen Blattmasken im Profil, die an jeder der vier Ecken des Feldes gesetzt sind, auf die Opferszene an; siehe dazu die beiden Abbildungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 144 Abb. 185, S. 145 Abb. 186. Diese Grisaillemalerei steht links von der Szene, welche die Kanonisierung der Heiligen Katharina in Siena durch Enea Piccolomini am 29. Juni 1461 zeigt.

Die dritte Grisaillemalerei ist zunächst von einem quadratischen Rahmen umgeben, dessen vier Ecken sich aufgrund von vier abgeteilten dreieckigen Zwickeln zu vier Diagonalen mit jeweils zwei Ecken verwandeln, sodass aus dem Quadrat ein achteckiges Bildfeld entsteht. In dem oktogonalen Feld trabt ein Pferd mit zwei Reiterinnen von rechts nach links. Die beiden Reiterinnen nehmen eine unterschiedliche Reitposition ein, die vordere Reiterin ist im Herren-, die hintere hingegen im Damensitz, und zwar mit dem Rücken dem Betrachter zugewandt. Eine unbekleidete männliche Figur mit gezücktem Schwert hindert die Figurengruppe am Weiterreiten; siehe dazu die beiden Abbildungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 142 Abb. 183, S. 143 Abb. 184. Die Grisaillemalerei steht links von der Szene, in der Pius II. in Mantua für den Kreuzzug predigt. Das wichtigste Motiv des rahmenden Grotteskensystems ist die Blattmaske, die sowohl das unterste Register mit konstituiert als auch den bekrönenden oberen Abschluss bildet.

Da die Rahmungen der Grisaillemalereien, die sich auf den beiden Langseiten gegenüberliegen, miteinander korrespondieren, findet sich auch in der ersten Grisaillemalerei von links auf der nordöstlichen Langseite ein rhombenförmiger Rahmen mit jeweils einer Blattmaske in den vier Zwickeln. Das runde Tondo, welches in diese Rahmung eingestellt ist, zeigt zwei bewaffnete Reiter, die nach links eilen. Der vordere Reiter hält in seiner linken Hand eine Standarte. Vor den hoch in die Luft geworfenen Hufen des vorderen Pferdes liegt ein Verwundeter, getroffen von einer langen Lanze, deren Schaft bis an das obere Ende des Tondo heranreicht, ohne dass der Urheber dieser Verwundung für den Betrachter sichtbar ist. Auch bei diesem Bildfeld lässt sich eine Einbettung in das Grotteskendekor aufzeigen, denn die obere Ecke wird von zwei geflügelten Pferden flankiert, deren Gliedmaßen in Ranken auslaufen; siehe dazu die beiden Abbildungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 134 Abb. 175, S. 135 Abb. 176. Diese Grisaillemalerei sitzt links oberhalb des großfigurigen Wanddekors mit der Darstellung von Enea Piccolomini als Teilnehmer des Konzils in Basel.

Die mittlere Grisaillemalerei auf der nordöstlichen Langseite zeigt einen Heiligen im Bischofsornat in seinem Arbeitszimmer. Der Heilige sitzt zwischen zwei Lesepulten, auf denen jeweils ein Buch steht. Der Heilige wendet sich dem Pult an seiner linken Seite zu, auf dem ein aufgeschlagenes Buch steht. Dieses Bildfeld, dessen Grottesken-Basis aus der Darstellung eines der wiederentdeckten arretinischen Gefäße besteht, flankiert auf der linken Seite das großformatige Bildfeld, welches die Krönung von Enea Piccolomini als Poet durch Friedrich III. am 27. Juli 1442 zeigt; siehe dazu die beiden Abbildungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria*

korrespondieren – analog den beiden Zwickeln auf den beiden Schmalseiten, deren Grisaillemalereien Ädikulen-Rahmungen zeigen, – jeweils die Rahmungen der Grisaillemalereien in den beiden gegenüberliegenden Zwickeln.

Ein goldfarbenedes, geometrisiertes, an arabische Schriftzeichen erinnerndes Flechtband auf blauschwarzem Grund, in das in regelmäßigen Abständen goldfarbene Halbmonde auf blauem Grund, das Emblem der Piccolomini, eingebunden sind, rahmt sämtliche Bogensegmente und Zwickel und bildet dadurch zugleich eine Abgrenzung zum zentralen Deckenfeld bzw. eine Rahmung für das zentrale rechteckige Feld des Gewölbespiegels. Das zentrale Feld selbst wird von einem weiteren umlaufenden Flechtband umgeben. Dabei handelt es sich um ein doppeltes, perspektivisch gemaltes Flechtband mit einem weißen und einem goldfarbenen Band auf dunkelblauem Grund⁵⁸⁴³, durch das sich in der Höhe der horizontalen Mittelachse ein filigraner, in Weiß gemalter Blattstab zieht.⁵⁸⁴⁴ Das zentrale Deckenfeld selbst ist in 21 rechteckige Segmente unterteilt⁵⁸⁴⁵, die jeweils von einer fingierten weißen Stuckbordüre gerahmt werden.⁵⁸⁴⁶ Zwischen den einzelnen Segmenten läuft ein goldfarbenedes gekreuztes Mäanderband auf blauem Grund. Jede Richtungsänderung des Mäanderbandes beim Umlaufen einer Ecke oder eine Verzweigung wird durch eine goldfarbene Rosette auf rotem Grund gekennzeichnet. Analog den einzelnen Segmenten des zentralen Feldes wird das zentrale Feld selbst durch eine fingierte

Piccolomini nel Duomo di Siena, Modena 1998, S. 136 Abb. 177, S. 137 Abb. 178. Die besondere Ehrung des Dargestellten in dieser Grisaillemalerei drückt sich auch darin aus, dass fünf Amoretten dieses Bildfeld stützen und flankieren.

In der rechten Grisaillemalerei der nordöstlichen Langseite, zwischen den großformatigen Szenen mit der Poetenkrönung und der Absetzung von Eugen IV., ist eine Reiterszene im achteckigen Bildfeld zu sehen. Zwei Reiter preschen mit ihren horizontal ausgerichteten Lanzen von links nach rechts. Über dem hinteren Reiter wird ein erhobenes Tropaion sichtbar. Ein weiterer Reiter, der mit dem Rücken zum Betrachter steht, versucht in der Mitte des Bildfeldes die beiden von links herannahenden Reiter abzuwehren. Von rechts eilen zwei weitere Reiter herbei. Der vordere hält mit erhobenem rechten Arm in seiner Rechten die horizontal ausgerichtete Lanze und zielt mit ihr auf die beiden von links heraneilenden Reiter. Der hintere der beiden Reiter schwenkt seine Fahne im Wind. Sämtliche Reiter tragen keine Rüstung, sondern nur ein kurzes Gewand; siehe dazu die beiden Abbildungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 138 Abb. 179, S. 139 Abb. 180.

⁵⁸⁴³ In das perspektivisch gemalte Flechtband, das alternierend eine weiße und eine goldfarbene Öse zeigt, ist als horizontale Mittelachse ein horizontal durchlaufender grünfarbener Stab eingestellt, der jeweils in der freien Fläche zwischen zwei Kreuzungen mit einem bilateralsymmetrischen Volutenpaar verziert ist, das beidseitig vertikal von dem Stab abgeht; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 134 Abb. 175. Die Form der einzelnen Ösen ist ein Kreis, und jeweils die Kreuzung zweier hintereinander folgender Ösen eines Flechtbandes teilt die Kreisfläche einer Öse des Flechtbandes in der anderen Farbe in zwei gleich große Hälften.

⁵⁸⁴⁴ Siehe dazu die Abbildung eines Ausschnitts bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 132 Abb. 173.

⁵⁸⁴⁵ Siehe dazu die Abbildung des Deckenschemas bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 154.

⁵⁸⁴⁶ Die drei zentralen Felder werden darüber hinaus, zwischen zwei weißen fingierten Stuckbordüren, mit einem farbigen Eierstab gerahmt; siehe dazu Abbildung des zentralen Feldes bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 156 Abb. 202.

Stuckbordüre gerahmt. Auch zwischen die beiden rahmenden Flechtbänder und um das äußere Flechtband herum läuft eine fingierte Stuckbordüre.

9.7.4.1. Die Grotteskensysteme in den Bogensegmenten und Zwickeln

Sämtliche Grotteskensysteme, sowohl in den Bogensegmenten als auch den Zwickeln, werden von unten, d. h. vom Wandbereich aus, nach oben, zur Decke hin, aufgebaut und korrespondieren aufgrund dieser Ausrichtung mit dem Aufbau der Kandelabergrottesken in den Pilaster spiegeln des Wanddekors ebenso wie mit der zugrunde liegenden architektonischen Struktur des Raumes. Trotz dieser analogen Ausrichtung ist die Wirkung der Grotteskensysteme in den beiden Gruppen der seitlichen Gewölbefelder auf den Betrachter sehr unterschiedlich. Der Aufbau der Grotteskensysteme in den Bogensegmenten erfolgt über der breiten, gewölbten Basis des Bogens mit einer mehrfigurigen Gruppe, deren einzelne Figuren – meist eingebunden in ein vegetables Rankensystem – sich von den beiden Ecken her in den Zwickeln auf die vertikale Mittelachse dieses Feldes hinbewegen, wobei sich die entsprechenden Figuren zu beiden Seiten der Mittelachse spiegelbildlich zueinander verhalten. Abgesehen vom untersten Register, das entweder – dies gilt für die vier Felder auf den beiden Schmalseiten – von einer bilateralsymmetrischen Rankenfigur⁵⁸⁴⁷ oder – dies gilt für zwei korrespondierende Felderpaare auf den beiden Langseiten – von zwei antithetischen Rankenfiguren⁵⁸⁴⁸ oder – dies gilt ebenfalls für zwei korrespondierende Felderpaare auf den beiden Langseiten – mit einem statischen, leblosen Objekt⁵⁸⁴⁹ gebildet wird, konfiguriert sich die bilaterale Symmetrieachse dieses Systems in der Regel⁵⁸⁵⁰ aus den Suprapositionen von antiken Gefäßen, Medaillons, Altären

⁵⁸⁴⁷ Im Zentrum der vier Bogensegmente auf den beiden Schmalseiten steht eine gehörnte Rankenfigur, die in jeder Hand ein Akanthusblatt hält. Flankiert wird sie von zwei gelagerten Greifen; siehe dazu die Abbildungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 148 Abb. 189-190, S. 151 Abb. 195-196.

⁵⁸⁴⁸ Im Fall der beiden rechten Felder auf den beiden Langseiten handelt es sich um zwei Rankenwesen, deren Unterkörper nicht nur in Ranken, sondern auch in zwei Bocksbeine übergehen. Die beiden Rankenfiguren stemmen jeweils mit einer Hand eine *tabula ansata*, deren Tafelfläche mit Ranken verziert ist; siehe dazu die Abbildungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 150 Abb. 193, S. 152 Abb. 198. Im zweiten Feld von rechts auf den beiden Langseiten sind es strenggenommen keine Rankenfiguren, sondern Amoretten, die auf Ranken sitzen und jeweils in ihrer rechten Hand ein Füllhorn halten, während sie beide mit jeweils mit ihrer linken Hand ebenfalls eine *tabula ansata* stemmen, deren Tafelfläche auch mit Ranken verziert ist; siehe dazu die Abbildungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 150 Abb. 194, S. 152 Abb. 197.

⁵⁸⁴⁹ Die beiden Felder ganz links auf den beiden Langseiten haben eine kandelaberartige Struktur, die darüber hinaus auch eine Anspielung auf zwei Bocksbeinen zeigt, im Zentrum des untersten Registers; siehe dazu die Abbildungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 149 Abb. 191, S. 153 Abb. 200. In den beiden Felder, die als zweite von links auf den beiden Langseiten sitzen, steht ein Altar im untersten Register der bilateralen Symmetrieachse; siehe dazu die Abbildungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 149 Abb. 173.

⁵⁸⁵⁰ Sieht man von den vegetabilen Bekrönungen ab, so findet sich lediglich in einem Fall eine zentrale Supraposition mit einer vegetabilen Blattmaske, und zwar im dritten Register des zweiten Bogensegmentes von rechts auf der nordöstlichen Wand; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 150 Abb. 193.

und Kandelabern. Diese Art des Aufbaus zeigt, wie sehr auch die flächig gebreiteten Grotteskensysteme noch mit Motiven der Kandelabergrotteske arbeiten. Trotz aller Unterschiede ist sämtlichen Grotteskensystemen in diesem Dekorbereich jedoch gemeinsam, dass die Kompaktheit des Dekors von unten nach oben abnimmt, und zwar sowohl in den übereinandergestellten Motiven der zentralen Achse als auch in den beiden seitlichen Bereichen der Grotteskensysteme. Einer weiteren Analyse dieser Grotteskensysteme sollen die Beschreibung des Dekors einer Zwickelfüllung, d. h. die Beschreibung eines Grotteskensystems mit eingestellter Grisaillemalerei, und die Beschreibung des Dekors eines Bogensegementes, d. h. die Beschreibung eines Grotteskensystems ohne eingestellte Grisaillemalerei, vorangehen.

9.7.4.1.1. Das goldgrundige Grotteskensystem im zentralen Zwickel zwischen den beiden Gewölbebögen auf der Eingangsseite

Da das Dekor des Zwickels auf der Eingangsseite wesentlich besser erhalten ist als das analoge Dekor auf der Fensterseite, soll das Dekor auf der Eingangsseite analysiert werden, obgleich der Blick des Betrachters beim Betreten der Bibliothek auf das Dekor des zentralen Zwickels auf der Fensterseite fällt, an der ihm die weibliche Figur in Grisaillemalerei das geöffnete Buch entgegenhält. Doch abgesehen von den unterschiedlichen Darstellungen in Grisaillemalerei und einigen abweichenden Farbnuancen, sind die Grotteskensysteme – soweit der Erhaltungszustand diese Beurteilung zulässt – in den korrespondierenden Zwickeln analog aufgebaut.

Das unterste Register besteht aus einer weißen, kapitellartigen Form, aus der sich allmählich eine vegetabile Struktur in den Farbnuancen Grau, Ockerfarben und Weiß mit mehreren übereinanderstehenden Blüten und Akanthusblättern entwickelt.⁵⁸⁵¹ Auf den obersten, sich leicht zur Seite neigenden Akanthusblättern, steht eine rot eingefasste *tabula ansata* mit einem schwarzen Krebs in der Tafelmitte.⁵⁸⁵² Eine schwarze, geflügelte Sphinx, die aus zwei Körpern und einem Kopf besteht, sitzt oben auf der roten Einfassung. In der Sphinx werden zwei unterschiedliche Ausrichtungen der Figur in einer Darstellung miteinander kombiniert. Im Gegensatz zu den beiden Körpern und den beiden aufgestellten Flügeln, die im Profil gezeigt werden,

⁵⁸⁵¹ Auf dem weißen Kapitell steht eine kantige, kaktusähnliche, kompakte grüne Form, die von einem grauen Akanthusblatt bekrönt wird. Daraus entwickelt sich ein ockerfarbenes bilateralsymmetrisches Akanthusblatt-System, aus dessen Mitte der weiße Stiel einer grauen Blüte herausragt. Zwei dicht einander zugewandte, im Profil dargestellte Akanthusblätter entwickeln sich aus dem Blütenkern, und aus deren Mitte schieben sich zwei weitere ockerfarbene, ebenfalls bilateralsymmetrische Akanthusblatt-Systeme; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 140 Abb. 181. Die Farben besitzen in diesem Kontext mehr Eigen- als Darstellungswert.

⁵⁸⁵² An den beiden abgeteilten dreieckigen Enden der *tabula ansata* hängen kurze Schnüre, an denen auswärts Spiralen schaukeln. Zwischen diesen Spiralen ist eine Kette aus roten Kugeln gespannt, die in einem leichten Bogen herabhängt. An den beiden Spiralen baumelt jeweils eine Syrinx bzw. eine Panflöte.

ist der Kopf frontal dargestellt.⁵⁸⁵³ Die Kombination der beiden Darstellungsformen verleiht der Figur der Sphinx eine bilateralsymmetrische Valenz. Darüber hinaus bildet sie den Ausgangspunkt für zwei Grotteskensysteme, denn ihre beiden, ebenfalls im Profil gegebenen Schwänze laufen in rote Ranken aus, die auf beiden Seiten von zwei unbekleideten, jeweils auf einem Sphinx-Rücken sitzenden Amoretten gehalten werden. Oberhalb der in die Ranken greifenden Kinderhände gehen die Ranken auf beiden Seiten zunächst in die Form eines Delphins und anschließend in die Form eines Vogels über, dessen einer Flügel nach oben und dessen anderer, zur rechten Seite gewandter Flügel die rechte Begrenzung der Zwickelfläche berührt. Jeweils der nach oben gebreitete Flügel der beiden Vögel berührt den Zipfel eines roten Tuchs, das hinter den Flügeln der Sphinx gespannt ist [obere Begrenzung des zweiten Registers]. Die beiden oberen Tuchzipfel stellen eine Verbindung zum dritten Register her, dessen Zentrum die Ädikula mit der Grisaillemalerei ist. Beide Tuchenden sind durch die Voluten gezogen, welche die grüne Zone unterhalb der Ädikula mit der lesenden weiblichen Sitzfigur zum übrigen Dekor hin begrenzen. Zwar verfügt der zentrale Bereich dieses Registers aufgrund der Asymmetrie der Sitzfigur über keine bilateralsymmetrische Valenz, doch zu beiden Seiten der Figur baut sich mit Hilfe der bilateralsymmetrischen Rahmenform der Ädikula eine latent bilateralsymmetrische Valenz auf, die durch die zwei analogen vertikalen, filigranen Grotteskensysteme, welche die Ädikula flankieren, weiter verstärkt wird.⁵⁸⁵⁴ Die beiden Grotteskensysteme, die in ihrem Kernbereich bilateralsymmetrisch aufgebaut sind, entwickeln sich in dem darunterliegenden zweiten Register, und zwar jeweils aus dem zur Seite hin gebreiteten Flügel der beiden Vögel. Aus jedem dieser beiden Flügel wächst ein polychromes Rankensystem, und aus dessen beiden obersten, bilateralsymmetrischen Akanthusblättern, ragt ein rotfarbener langer Stängel heraus, der von zwei antithetischen, graubraunen Gänsen, die einander den Rücken zuwenden, flankiert wird. Über den gebogenen Gänsehälsen verbreitert sich der Stängel zu einem roten, herzförmigen, auf der Oberseite von grünen Ranken eingehülltem Gebilde, auf dessen äußeren, leicht abwärts gerichteten Blättern zwei nicht völlig analoge zoomorphe Mischwesen sitzen, die – farblich korrespondierend zu den beiden Gänsen ebenfalls in grauen und braunen Farbtönen – einander zugewandt sind. Das herzförmige, mit Ranken eingehüllte Gebilde wird bekrönt von einer weiteren, ebenfalls rot gerahmten *tabula ansata*, deren schwarze Tafelfläche mit roten Ranken bemalt ist. Auf dieser Tafel steht ein

⁵⁸⁵³ Das Motiv der schwarzen Sphinx mit zwei Körpern taucht bereits als oberstes Motiv in der goldgrundigen Kandelabergrotteske des zentralen Pilasterspiegels im Wandbereich über dem zentralen Piccolomini-Wappen auf; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 124 Abb. 163.

⁵⁸⁵⁴ Gleichzeitig wirken die bilateralsymmetrischen Valenzen des Rahmens – analog einem Triglyphen-Metopen-System – auf die Fixierung der eingestellten Figur in der zentralen Mittelachse der Ädikula zurück.

rotfarbenedes, weiß gerahmtes Podest mit einem braunen Pferd, das seine schwarzen Flügel aufgestellt hat. Etwa in der Höhe des Ansatzes der beiden Podeste spreizt sich auf beiden Seiten der Ädikula ein weißer Flügel, von dem es den Anschein hat, als sei er jeweils an die Seitenwand der Ädikula geheftet. Weiße Flügel⁵⁸⁵⁵ haben auch die geflügelten Mischwesen, die antithetisch zueinander ausgerichtet, mit den Köpfen nach außen auf dem Dach des Segmentgiebels der Ädikula liegen. Ihre beiden aufeinander zulaufenden Schwänze rollen sich zu Voluten ein, die miteinander durch eine Spange verbunden sind. In die beiden Volutenaugen ist jeweils eine Rosette eingestellt und oberhalb der Spange entwickelt sich eine dreiblättrige Palmette, deren einzelne Glieder aus Akanthusblättern bestehen.

Die *tabula ansata* dient als Basis für zwei unterschiedliche Grottesken-Reihen, die jedoch auf der obersten Ebene wieder zusammengeführt werden [4. Register]. Das unterste Glied der vertikalen Grottesken-Reihe ist das Postament, auf dem das geflügelte Pferd steht. Aus den aufgestellten Flügeln des Pferdes konstituiert sich ein bilateralsymmetrisches Rankensystem in den Farben Rot und Dunkelgrau mit einer ausgebildeten vertikalen Symmetrieachse. Die beiden untersten, zunächst horizontal laufenden rotfarbenen Ranken nehmen die Formen von seitlich gebreiteten Flügeln an. Die darüberliegenden, diagonal leicht ansteigenden dunkelgrauen Ranken weiten sich zu Vögeln, deren Körper und Hälse sich zu zwei entgegengesetzten C-Bögen konfigurieren und deren Köpfe jeweils von einem Akanthusblatt bekrönt sind. Beide Vogelköpfe nehmen Verbindung zu anderen Grottesken-Reihen dieses Dekors auf, der nach innen gerichtete Vogelkopf berührt das geflügelte Mischwesen, das auf dem Segmentbogen sitzt, und der nach außen gerichtete Vogelkopf stellt die Verbindung mit der diagonal nach außen laufenden Grottesken-Reihung her, deren Ausgangspunkt ebenfalls die rot umrandete *tabula ansata* ist. Das unterste Glied dieser Grottesken-Reihung ist ein grauschwarzer Pfau mit zurückgebogenem Kopf, der mit seiner linken Kralle dicht am äußeren Rand der *tabula ansata* steht, während er seine linke Kralle bis auf Höhe des Podestes gehoben hat. Aufgrund seiner Haltung gerät der Pfau in eine enge Verbindung zu dem Pferd, dessen Schweif sein Gefieder im Bauchbereich etwas verdeckt. Aus dem roten Krönchen des Pfaus entwickelt sich eine lange Ranke, die mit zunehmender Länge heller wird, bis sie schließlich am Ende ihrer Einrollung fast weiß geworden ist. In die Einrollung eingebunden ist eine kleine geflügelte Rankenfigur⁵⁸⁵⁶ – mit der Farbe menschlichen Inkarnats im Bereich des Oberkörpers und der Beine –, die mit ihren beiden Füßen auf der Ranke steht. Ihr Röckchen, welches aus nach unten hängenden

⁵⁸⁵⁵ Die gezackte Form des Flügels legt es nahe, diese Form auch als Akanthusblatt zu sehen.

⁵⁸⁵⁶ Ungewöhnlich an der Ausbildung der Rankenfigur ist, dass der Unterkörper nicht vollständig in Akanthusblätter verwandelt wird, sondern dass die Figur lediglich ein Röckchen aus grünen Blättern trägt, weshalb der untere Beinbereich ebenso wie die beiden Füße ihre menschliche Gestalt behalten. Die Blätter des Röckchens setzen sich so zusammen, dass sie einer Blüte gleichen, die mit der Blütenöffnung nach unten hängt.

Blättern besteht, sowie die beiden Flügel sind mit einem grünen Farbton bedeckt. Während sich der Körper und die Hände der kleinen Rankenfigur zum Zentrum des Grotteskensystems hinwenden, ist der Kopf rückwärts, einem grauen, geflügelten Teufel zugewandt, der mit seinen vorderen Hufen ebenfalls die Ranken berührt. Hinter dem Rücken des Teufels entsteht aus einer Ranke, die an der diagonal laufenden Begrenzung des Zwickelfeldes zu kleben scheint, noch einmal ein Vogel mit rotem Gefieder, der zur vertikalen Mittelachse des Dekors hin ausgerichtet ist. Er dient jedoch lediglich zur Zwickelfüllung, denn es ist nicht die Figur des Vogels, sondern bereits die drittletzte Komponente dieser Grottesken-Reihung, die kleine Rankenfigur, die mit ihren aufgestellten grünfarbenen Flügeln die Verbindung zu dem nach außen ausgerichteten Vogel der vertikalen Grottesken-Reihung herstellt.

Untersucht man das Grotteskensystem dieses Feldes in Bezug auf die symmetrische Struktur, so fällt auf, dass sich das System aus mehreren Symmetrie-Komponenten zusammensetzt. Die erste bilateralsymmetrische Valenz konstituiert sich bereits an der Basis des ersten Registers in der Form einer Kandelabergrotteske, die bis zum Unterbau der Ädikula-Rahmung reicht. Schon im zweitobersten Element erfolgt zunächst eine diagonale Verzweigung dieser Kandelabergrotteske in zwei Stränge, die beide zunächst diagonal und damit parallel zur linken bzw. rechten seitlichen Begrenzung des Feldes laufen, bevor sie sich parallel zu der zentralen Ädikula in der Form von zwei vertikalen Kandelabergrottesken orientieren, die – abgesehen von den beiden obersten Elementen – bilateralsymmetrisch aufgebaut sind. Eine weitere Unterteilung der beiden, die Ädikula flankierenden Kandelabergrottesken durch die beidseitige Separierung eines nach außen laufenden und dabei diagonal ansteigenden Stranges wird im vierten Register, auf der Höhe der zweiten *tabula ansata* noch einmal durchgeführt, um die beiden Zwickel dieses Dekorfeldes zu füllen. Da nach der Zwickelfüllung die obere horizontale Begrenzung dieses Feldes erreicht ist, können die beiden diagonalen Grottesken-Stränge sich nicht zu zwei lateral laufenden, vertikal ausgerichteten Kandelabergrottesken entwickeln, sondern in beiden Strängen verbindet sich die Rankenfigur, das zweite Element des ansteigenden Grotteskenstranges, jeweils mit der obersten, nach außen orientierten Figur der vertikalen Kandelabergrotteske. Dieser Vorgang des Verzweigens, durch den der Eindruck eines feldfüllenden Grotteskensystems entsteht, führt zu einer Verlagerung der zentralen Symmetrieachse von der vertikalen Mittelachse des Feldes im unteren Teil zu zwei weniger prägnanten bilateralen Symmetrieachsen auf den beiden Seiten im oberen Bereich des Feldes. Da die zentrale Figur in der Ädikula asymmetrisch angelegt ist, verlagert sich der Symmetrieaspekt der beiden mittleren Register auf die beiden spiegelbildlich zueinander – und damit zugleich auch antithetisch – angelegten vertikalen und diagonalen Kandelabergrottesken auf den beiden Seiten der Ädikula. Es sind

insbesondere die antithetisch zueinander ausgerichteten figural darstellenden Motive in der obersten Zone von zwei einander gegenstehenden Kandelabergrotesken, die innerhalb einer Kandelaberstruktur zwar zu leichten Asymmetrien führen, die jedoch bei einer Betrachtung des Felddekors insgesamt dazu beitragen, dass die Feldmitte mit der Figur in der Ädikula vom Auge des Betrachters leichter als kompositionelle Mitte wahrgenommen werden kann.

Abgesehen von der Zentrierung des Feldes wird eine Vereinheitlichung des Dekors im Auge des Betrachters auch aufgrund der Farbgestaltung gefördert. Neben dem häufigen Einsatz von grauen und schwarzen Farbnuancen finden sich rote und grüne Farbflächen recht gleichmäßig über das gesamte Dekorfeld verteilt, ohne dass die beiden Farben in einem bestimmten figuralem Kontext einen eindeutigen Darstellungswert annehmen. So wird die Farbe Rot ebenso zur Kennzeichnung für Ranken, Halsketten sowie zur Kennzeichnung von Vogelflügeln genutzt und analog wird auch die Farbe Grün verwendet. Diese Art des Farbeinsatzes erschwert es dem Betrachter, die kleinfigurigen Motive zu identifizieren und erleichtert dadurch gleichzeitig eine dekorative Einordnung dieses Felddekors. Dies wird durch die rahmenden, rein ornamentalen Bänder und die flankierenden Felder, in denen die Farbe Rot zur korrespondierenden Farbe des Hintergrundes wechselt, noch gefördert.

Auch formale Aspekte tragen zu einer derartigen Wahrnehmung bei. So findet sich das Motiv des Flügels in den beiden goldgrundigen Zwickeldekoren der beiden Schmalseiten besonders häufig. Eingeführt wird es in diesem Grotteskendekor mit den beiden aufgestellten Flügeln der Sphinx, und noch im selben Register wird dieses Motiv in der Form des seitlich abgespreizten Flügels des Rankenvogels zur Basis eines eigenen filigranen Grotteskensystems. Allein vierzehn Mal wird es lediglich auf einer Seite – im dritten Register – eingesetzt. Diese häufige Wiederholung trägt zum dekorativen Aspekt dieser beiden Dekorfelder bei. Gleichzeitig lädt das Flügelmotiv, insbesondere in Verbindung mit den beiden weiblichen Ädikula-Figuren, von denen die eine dem Betrachter ein Buch vorhält und die andere selbst darin liest⁵⁸⁵⁷, aber auch in Verbindung mit der Sphinx, die ein Symbol für Weisheit ist, sowie in Verbindung mit den beiden Pferden, die als Pegasoi⁵⁸⁵⁸ ikonographisch eng mit den Musen der Dichtkunst verbunden sind, dazu ein, den Figuren dieses Dekors eine Bedeutung beizumessen, zumal auch die

⁵⁸⁵⁷ Esche sieht in diesen beiden weiblichen Figuren eine Allegorie der Rhetorik bzw. der Dialektik und verweist in diesem Zusammenhang auf den Zyklus der Sieben Freien Künste, den Justus von Gent für das Studiolo des Herzogs von Urbino in Gubbio gemalt hat: Christiane Esche, *Die Libreria Piccolomini*. Studien zu Bau und Ausstattung, Frankfurt a.M.1992, S. 289.

⁵⁸⁵⁸ Darüber hinaus erscheint es auch sehr passend, dass die beiden Pegasoi, die die zentrale Ädikula flankieren, genau links oberhalb des Wandfeldes stehen, welches zeigt, wie Enea Piccolomini den Kardinalshut erhält. Sie spielen nicht nur auch auf die dichterische Gelehrsamkeit sondern auf dessen Weisheit in einem allgemeinen Sinn an. Denn schon im Mittelalter gilt Pegasus als der Quell sämtlicher Weisheit; siehe dazu u. a.: Gottfried von Straßburg, *Tristan*, Vers 4728ff. Darüber hinaus ist der Pegasos ein passendes Motiv, um die beiden Allegorien des Lesens zu flankieren.

Hieroglyphen ähnlichen Dekore auf den drei *tabulae ansatae* zu einer Entzifferung einladen. Das Grotteskensystem dieses Dekorfeldes erfüllt somit mehrere Funktionen.

Wenngleich die farblichen, formalen sowie ikonographischen Verbindungen zwischen den Darstellungen in den Ädikulen und den umgebenden Grotteskensystemen in den goldfarbenen Zwickeln auf den beiden Schmalseiten besonders eng sind, so lassen sich ähnliche Phänomene doch auch in den blaugrundigen Grotteskensystemen der sechs Zwickel auf den beiden Langseiten nachweisen.⁵⁸⁵⁹

9.7.4.1.2. Das Dekor der beiden goldgrundigen Bogensegmente auf den beiden Langseiten, zum einen über der Szene, die Enea Piccolomini auf dem Konzil von Basel zeigt⁵⁸⁶⁰, und zum anderen über der Szene, wie Papst Pius II. vor der Ausfahrt der Flotte in Mantua predigt⁵⁸⁶¹

An die Stelle von Grauschwarz, das die Figurendarstellungen in den beiden goldfarbenen Zwickeldekoren auf den beiden Schmalseiten dominiert, treten in den Figurendarstellungen des zweiten Bogensegmentes von links auf den beiden Langseiten die Farben Blau und Grün bzw. eine blaugüne Farbmischung. Rot wird in diesem Feld lediglich zur Konturierung oder zur Zeichnung einiger Details eingesetzt, und der Einsatz der hellen Farben beschränkt sich auf die Darstellungen der Inkarnate typologisch unterschiedlicher Fabelwesen. Die zentrale vertikale Kandelabergrotteske präsentiert dem Betrachter auf den ersten Blick ein weitgehend statisches System, dessen Basis aus einem hochrechteckigen blaugrünfarbenen, rot konturierten Altar besteht. Erst bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass über den beiden durch eine Spange miteinander verbundenen Voluten, die den Altar bekrönen, kein stabiler Gegenstand steht, sondern dass aus den Voluten eine Blume mit Blütenblättern in der Form von Akanthusblättern wächst, deren innere Kelchblätter eine rotgrundig, blau konturierte *tabula ansata* balancieren. Hinter der Blüte ist ein rosafarbenes Tuch gespannt. Den zentralen Teil der *tabula ansata* bedeckt eine schwarzgrundige, blau konturierte Kreisform. Mitten auf der *tabula ansata* erhebt sich ein graugrüngrundiges, rot konturiertes Sechseck, dessen leicht kurvilinear aufgebogene Seitenenden sich jeweils zu einer byzantinischen Pfeilranke konstituieren. Flankiert wird das

⁵⁸⁵⁹ So beginnt die Kandelabergrotteske in dem Panel, welche in Grisaillemalerei den heiligen Bischof zeigt, mit der Supraposition von zwei arretinischen Gefäßen, einer antiken Gefäßform, die bei archäologischen Grabungen zur Zeit Pinturicchios entdeckt und sehr geschätzt wurde. Als weitere Reverenz gegenüber dem Heiligen wird der Bildrahmen mit der Darstellung des Heiligen von fünf geflügelten Amoretten getragen und von zwei weißen, geflügelten Einhörnern flankiert; siehe dazu die Abbildung dieses Zwickeldekors bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 124 Abb. 163.

⁵⁸⁶⁰ Siehe dazu die Abbildung von der südwestlichen Seite aus bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 48 Abb. 26, S. 149 Abb. 192.

⁵⁸⁶¹ Siehe dazu die Abbildung von der nordöstlichen Seite aus bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 50 Abb.27, S. 153 Abb. 199 [Detail].

Sechseck von zwei antithetischen Pfauenvögeln, die mit dem Rücken zueinander ausgerichtet sind. Die beiden Vögel berühren mit ihren grünblau schillernden Schwänzen die obere Seite der *tabula ansata*, während ihre Körper mit aufgerichteten Flügeln noch in der Luft zu schweben scheinen. Die Spitzen ihrer Flügel reichen bis an das untere Ende eines Bogens, der zwei Füllhörner miteinander verbindet. Der Mittelteil der beiden Füllhörner besteht aus einer roten Ranke, wohingegen die beiden Füllhorn-Trichter, die eine schneckenförmig gedrehte Oberfläche besitzen, an den beiden Enden in einem blaugrünen Farbton gehalten sind. Vom rot verzierten Rand beider Trichter hängt eine Kette, an der zunächst eine nach unten geöffnete Blüte und darunter eine blaugrundige Scheibe mit einer eingestellten roten Rosette befestigt sind. Eine weitere Kette, die aus einer Reihe von kleinen roten Perlen besteht, ist zwischen das äußere und innere Ende des Trichterrandes gespannt. Auf jedem der beiden Füllhorn-Trichter sitzt ein Greif und hebt jeweils seinen zum Grund hin ausgerichteten Fuß.

Vor den beiden miteinander verbundenen Füllhörnern erhebt sich auf der Spitze des Sechsecks aus zwei auswärts gerollten Voluten eine Vase, die von zwei Delphinen flankiert wird, die sich ebenfalls mit dem Maul nach oben und mit der Schwanzflosse nach unten aus den beiden Voluten entwickeln. Auf dem Rand der Vase hockt eine hybride Figur ohne Arme, deren langer, kelchförmig gedehnter Oberkörper die Reihe der Gefäße nach oben fortzusetzen scheint. Die Figur ist mit einem Kranz aus roten Blüten und Früchten bekrönt, über denen ein grünfarbener Kranz aus langgezogenen Blättern oder Federn sitzt. Der Kopf sowie die beiden übereinander liegenden Kränze der Figur füllen den oberen Zwickel dieses Dekorfeldes.

Die Zwickelfüllung der beiden seitlichen Ecken setzt bereits im untersten Register, zu beiden Seiten des Altartisches, ein. Auf jeder Seite läuft eine Ranke in der Form eines C-Bogens auf die jeweilige Altarseite zu, um sich dicht vor dem Altar zu einer Blüte einzurollen. Jeweils das andere Ende der Ranke endet zu beiden Seiten der zentralen Kandelabergrotteske in einen Hahn⁵⁸⁶², der vor den Wagen einer geflügelten Amorette gespannt ist. Wie die beiden Hähne sind auch die beiden Amoretten antithetisch zueinander ausgerichtet, und zwar drehen sowohl die beiden Hähne als auch die beiden Amoretten einander den Rücken zu. Wie auf einem Kutschbock sitzt jede der beiden Amoretten auf einem Widderkopf, der jeweils an einer der beiden oberen Ecken des Altartisches angebracht ist. In ihren Händen halten die Amoretten die rotfarbenen Zügel, mit denen die Hähne angeleint sind. Die Köpfe der beiden Amoretten sind nach hinten, einander zugewandt und ihre aufgestellten Flügel berühren die *tabula ansata*, die zwischen ihnen steht. Aus den Halsfedern der beiden Hähne entwickelt sich jeweils ein

⁵⁸⁶² Auf den ersten Blick lassen sich die beiden Hähne auch als Delphine und ihre Flossen als zerfiederte Flügel lesen.

Rankensystem aus unterschiedlich farbigen Akanthusblättern in der Farbfolge Blau – Rosa – Grün – Rosa – Grün. Nach dem leicht zur Mitte hin gewendeten Anstieg schlägt das Rankensystem einen weiten Bogen nach außen, bevor es wieder zur Mitte zurückkehrt und als grünfarbened Akanthusblatt in das aufsteigende, zunächst noch rosafarbene Akanthusblatt einmündet. Innerhalb des Bogens entrollt sich aus den Akanthusblättern eine kleine geflügelte Rankenfigur, die zwischen ihren hoch erhobenen Händen eine Kette mit rosafarbenen Perlen hält. Die blaufarbene Rankenfigur, von der nur der Oberkörper und die Arme sichtbar sind, trägt einen Rock mit grünfarbenen Blättern mit einer davorgesetzten Reihe von rotfarbenen Kugeln. Ihre beiden aufgestellten rosafarbenen Flügel sowie ihre erhobene linke Hand berühren beinahe die Scheibe, die vom Trichterrand des Füllhornes herabhängt und stellen dadurch eine Verbindung zu der zentralen vertikalen Kandelabergrotteske her.

Auch das unterste horizontale Register, das dicht oberhalb der Bogenkante verläuft, wird jenseits der beiden Hähne noch fortgesetzt. Vor jedem der beiden gefiederten Tiere hockt ein unbekleidetes, geflügeltes Mischwesen, dessen Inkarnat an eine menschliche Figur denken lässt, wohingegen die Gestaltung der vier Glieder und deren Ausrichtung zum Boden hin sowie die Ohren, die oben an seinem Kopf ansetzen, eine Tiergestalt nahelegen. Auf dem Kopf trägt jede der beiden hybriden Figuren, die zum Betrachter herabblicken, eine vertikal ausgerichtete Kandelabergrotteske, die sich aus drei unterschiedlichen Registern zusammensetzt. Den Kopf selbst berührt eine Ranke, die sich um eine rosettenähnliche rote Blüte herumrollt. Aus der Mitte dieser Blüte kommt eine weitere blaue Blüte hervor, und aus dieser wiederum wachsen zwei ebenfalls blaue bilateralsymmetrische Akanthusblätter, die eine blaugrundige *tabula ansata* tragen. Über dieser Tafel erhebt sich ein filigranes Rankensystem in den Farben Grün und Rot⁵⁸⁶³, das bis an die diagonale Begrenzung des Feldes heranreicht. Etwa auf der Höhe der beiden *tabulae ansatae* entwickeln sich in den freien Flächen zwischen den Tafeln und der vertikalen Kandelabergrotteske die beiden kleinen Rankenfiguren, die auf ihrer zur vertikalen Mittelachse hin ausgerichteten Seite jeweils von einem Pfau flankiert werden. Die beiden Pfauen schließen ihrerseits das zentrale Sechseck zwischen sich ein.⁵⁸⁶⁴

⁵⁸⁶³ Aus einem roten Stab bzw. Stiel, der von zwei weiteren, diagonal aufeinander zulaufenden Stäben flankiert wird, entwickeln sich über dem Punkt, an dem die drei Stäbe zusammentreffen, zwei bilateralsymmetrische rote Akanthusblätter. Dicht über diesen Blättern steht ein weiteres bilateralsymmetrisches Paar von grünen Akanthusblättern. Etwas weiter oben am Stiel schlängelt sich ein Paar Ranken mit einwärts gerollten Spitzen etwas weiter in die Fläche hinein. Bekrönt wird dieses vegetabile System von einer aufrecht stehenden Blüte in Glockenform.

⁵⁸⁶⁴ Aufgrund der Ausrichtung des zentralen Sechsecks, den beiden flankierenden Pfauen, den beiden Rankenfiguren sowie der äußersten Gruppe von Objekten, den beiden *tabulae ansatae*, auf etwa der gleichen horizontalen Linie, entsteht für den Betrachter zunächst der Eindruck, dass es sich um ein durchgehendes horizontales Register handelt. Erst bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass die Figuren aus unterschiedlichen strukturellen Kontexten stammen.

Die Zwickelfüllung in den beiden unteren Ecken des Dekorfeldes erfolgt in jeder der beiden Ecken durch zwei geflügelte, dunkelgrüne zoomorphe Mischwesen, deren Ausgestaltung auf den beiden Seiten der Mittelachse unterschiedlich ist.⁵⁸⁶⁵ Das erste Mischwesen, das an Stelle von zwei Vorderbeinen zwei Flügel und einem zurückgesetzten Hinterbein noch Kontakt zu der hybriden Figur besitzt, ist zur Ecke hin ausgerichtet, hat jedoch seinen Kopf rückwärts – zur Mitte hin – gewandt. Eine zur Mitte hin offene Ranke, die sich aus dem vom Betrachter abgewandten Ohr entwickelt, leitet über zu dem zweiten geflügelten Mischwesen. Dieses zweite, vogelartige Mischwesen ist zur Mitte hin ausgerichtet ist und hat die Krallen, die näher zum Betrachter hin liegt, auf den Rücken des unteren Mischwesens gesetzt. Aufgrund des Kontaktes ist diese Figur noch dem untersten horizontalen Register zuzuordnen, obwohl ihre diagonale Ausrichtung sowie die Höhe ihres Kopfes sie in die Nähe der vertikalen Kandelabergrotteske bringt, die sich auf dem Kopf der nackten hybriden Figur des untersten Registers konstituiert. Wie die Analyse dieses Dekors gezeigt hat, sind die vier Register der Dekorfläche, die der Betrachter auf den ersten Blick wahrnimmt, keine in sich geschlossenen dekorativen Einheiten, die vertikal oder horizontal aus einer zentralen vertikalen oder horizontalen Achse heraus entwickelt werden, sondern diese Register entstehen in den seitlichen Arealen gleichsam zufällig, indem Figuren oder dekorative Elemente aus kleineren, nachgeordneten vertikalen oder diagonalen Kandelabergrottesken, deren Basen in die vertikale oder horizontale Kandelaberstruktur dieses Feldes eingebunden sind, eine analoge Höhe sowie eine korrespondierende Ausrichtung zu einer entsprechenden figural darstellenden Komponente der vertikalen oder horizontalen Kandelabergrotteske einnehmen, die aufgrund ihrer Größe und Kompaktheit zur ornamentalen Leitfigur für ein weiteres horizontales Register wird. Da die meisten Figuren dieser zusätzlich entstandenen horizontalen Register – abgesehen von den Figuren, aus denen sich die zentrale vertikale Kandelabergrotteske konstituiert – nicht direkt mit dieser verbunden sind, wirken die Figuren nicht starr und angebunden, sondern leicht und beweglich, da ihre eigenen Kandelabersysteme sehr filigran gestaltet sind und daher vom Betrachter – insbesondere aufgrund der großen Höhe – nicht oder nur sehr schwer detailliert wahrgenommen werden können. Obwohl diese Dekorfelder noch deutlich an den Typus der Kandelabergrotteske gebunden sind, erreicht Pinturicchio durch den Einsatz unterschiedlich hoher vertikaler sowie diagonaler

⁵⁸⁶⁵ So ähnelt der Kopf des linken Mischwesens einem katzenartigen Raubtier mit buschigen Ohren, wohingegen der Kopf des rechten Mischwesens eher dem Kopf eines Wolfs gleicht. Auch die beiden Rankensysteme, die sich jeweils aus dem vom Betrachter abgewandten Ohr entwickeln, sind unterschiedlich. Aus dem Ohre der linken Figur konstituiert sich ein opulentes und mehrfach sich kreuzendes Rankensystem in den Farben Weiß – Rot – Grün. Das Rankensystem, das aus dem Ohr der rechten Figur seinen Anfang nimmt, besteht hingegen lediglich aus zwei dezenten grünen Ranken, deren Einrollung in einer roten Ranke endet. Beiden Rankensystemen ist jedoch gemeinsam, dass sie sich zur Feldmitte hin öffnen.

Kandelabergrotesken in den seitlichen Arealen eine für den Betrachter weitgehend homogene Feldfüllung, die aufgrund der Struktur des zugrunde liegenden Kandelabermotivs – insbesondere im Fall einer zentralen Kandelabergroteske – dennoch eindeutig in Bezug auf unten und oben orientiert ist. Im Gegensatz zu den Kandelabergrotesken im Wandbereich, in denen die Größe der Figur, unabhängig davon, ob sie im unteren oder oberen Bereich eingesetzt wird, gleich bleibt, wird die Größe der Figuren in den einzelnen Registern der Kandelabergrotesken in den Dekorfeldern der äußeren Gewölbezone jedoch von unten nach oben kontinuierlich reduziert. Diese Darstellungsweise verleiht den grotesken Figuren trotz Flügel und hybrider Darstellungsform im unteren Bereich des Dekorfeldes eine statische Beharrlichkeit, im oberen Bereich des Feldes hingegen eine gewisse Leichtigkeit.

9.7.4.1.3. Gemeinsamkeiten der unterschiedlichen Grotteskensysteme in den Randzonen des Deckendekors

Das figural darstellende Repertoire dieser Deckenfelder, das sich weitgehend aus hybriden Figuren und unterschiedlichen Gefäßtypen zusammensetzt, unterscheidet sich nicht wesentlich von den Figuren und Gefäßen, die sich in den vertikalen Kandelabergrotesken der Pilasterspiegel im Wandbereich finden. Insbesondere übereinandergestellte Gefäße bilden weiterhin häufig die vertikale Mittelachse in den Dekorfeldern der äußeren Gewölbezone. Auffällig ist jedoch eine Zunahme der anthropomorphen Grotteskenfiguren, die in den meisten dieser Dekorfelder die am häufigsten dargestellten Mischwesen sind. Hingegen tritt die Verwendung von Rankensystemen in den Dekoren der Deckenfelder der äußeren Gewölbezone gegenüber ihrer Verwendung in den Kandelabergrotesken der Pilasterspiegel zurück, obgleich sie von hoher struktureller Bedeutung sind, da sie die Möglichkeit eröffnen, entweder der Ausgangspunkt neuer Kandelaberstrukturen oder der Kreuzungspunkt unterschiedlich ausgerichteter Kandelaberstrukturen zu sein. Im Blickpunkt des Betrachters liegen jedoch nicht die Ranken, sondern die zahlreichen Mischwesen sowie die vertikale Mittelachse mit der Supraposition der typologisch unterschiedlichen Gefäße und dies wiederum stellt eine Nähe zu den polychromen Grottesken auf den zentralen goldgrundigen Pilasterspiegeln des Wanddekors her. Darüber hinaus antizipieren diese Grottesken aufgrund ihrer Farbigkeit bereits die Polychromie der Grotteskensysteme in den Zwickeln und in den Bogensegmenten.

9.7.5. Das zentrale Deckenfeld

Das zentrale Deckenfeld, das die Form eines langen Rechtecks aufweist, ist in 21 Felder aufgeteilt, die fünf unterschiedliche geometrische Formen annehmen können. In die meisten der

gerahmten Felder sind Figuren ohne jegliche Verkürzung eingestellt. Derartige figural geschlossene, durch Rahmungen zusammengehaltene Darstellungen, die sogenannten *quadri riportati*, werden in der Folgezeit – dies gilt für die Deckendekore des Cinquecento ebenso wie für die Deckendekore der folgenden Jahrhunderte – zu einem wichtigen Element in der Deckenmalerei. Ihr Ursprung liegt in den Deckendekoren der Domus Aurea. Pinturicchio ist der Erste, der dieses antike Dekorsystem nicht nur wiederbelebt, sondern auch konsequent in die Leseweise seines Dekorsystems integriert.⁵⁸⁶⁶

Jeweils ein schmales rechteckiges Feld mit rotem Grund und goldenen Lettern mit einer Widmungsinnschrift schließt die beiden Schmalseiten zum gekreuzten Mäanderband hin ab. Das Feld, welches über der Türwand steht, enthält sowohl den Namen und Titel von Pius II., dem dieser Raum gewidmet ist, als auch den Namen und Titel von Pius III., der diesen Raum für seinen Onkel Pius II. bauen und dekorieren ließ. Das Feld, welches über der Rückwand steht, enthält hingegen nur den Namen und Titel von Pius III., dem Erbauer dieses Raumes.⁵⁸⁶⁷ Die Buchstaben beider Inschriften sind jeweils nach außen gerichtet, sodass der Betrachter beim Betreten die Inschrift in dem Gewölbeteil, der sich an die Türwand anschließt, lesen kann, wohingegen ihm der Inhalt der Inschrift auf der gegenüberliegenden Schmalseite verborgen bleibt, da er die Buchstaben auf dem Kopf stehend wahrnimmt. Jeweils an den beiden Schmalseiten des Feldes ist eine kleine Fläche abgetrennt, die zur Feldmitte hin in einem Bogen abschließt, sodass die Mitte der Bogenlinie zur Längsachse des zentralen Deckenfeldes hin ausgerichtet ist. In jedem der vier Bogenfelder hockt ein goldfarbened geflügeltes Mischwesen auf schwarzem Grund. Das unbekleidete Mischwesen ohne Arme hat die beiden Beine diagonal zu einem Schneidersitz gekreuzt. Die Flügelfedern seiner ausgebreiteten, bis über den Kopf erhobenen Flügel sind fast horizontal ausgerichtet. Aus der Schädelkalotte wächst in vier Registern ein bilateralsymmetrisches blütenartiges System. Zwei weitere bilateralsymmetrische Ranken hängen von den oberen Enden der beiden gebreiteten Flügel zum Boden herab.⁵⁸⁶⁸ Jeweils am unteren Ende hängt eine Rosette. Zwei vogelähnlich geformte Akanthusblätter flankieren jedes Mischwesen etwa in Höhe der beiden Knie.

⁵⁸⁶⁶ Zu der Ausbildung der *quadri riportati* siehe vor allem: Wiebke Fastenrath, *Quadro riportato*. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei, München 1990, S. 39.

⁵⁸⁶⁷ Siehe dazu die Abbildung der beiden Dedikationsinschriften bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 150 Abb. 205-206.

⁵⁸⁶⁸ Auch die beiden von den oberen Flügelfedern herabhängenden Ranken haben kleine hängende Blüten in die Ranken integriert.

Die beiden geflügelten Mischwesen sind in antithetischer Manier jeweils mit dem Kopf zur Mittelachse des Deckenfeldes und jeweils mit den Füßen in Richtung zur Langseite in die beiden abgetrennten kleinen Bogenfelder eingestellt⁵⁸⁶⁹ und verlangen aufgrund ihrer Ausrichtung vom Betrachter eine Drehung um 90⁰, wenn er jeweils eine der beiden Figuren von unten nach oben betrachten will. Gibt der Betrachter dieser Änderung in Bezug auf seine Ausrichtung nach, so ist er in der Lage, nicht nur eines der beiden Mischwesen, das jeweils in ein Schriftfeld eingestellt ist, in orthogonaler Ausrichtung zu betrachten, sondern wenn er sich – ohne seine Ausrichtung zu verändern – weiter in den Raum hinein und schließlich auf die gegenüberliegende Schmalseite zubewegt, kann er auch die figuralen Darstellungen in den vier Feldern⁵⁸⁷⁰ der äußeren Zone auf der einen Langseite betrachten⁵⁸⁷¹, da die Figuren dieser Felder jeweils analog zu den beiden geflügelten Mischwesen ausgerichtet sind, die an den gleichen Ecken der beiden gegenüberliegenden Schmalseiten sitzen. Da nicht nur die beiden Schmal-, sondern auch die beiden Langseiten in Bezug auf die Feldstruktur analog aufgebaut sind, kann der Betrachter bei einer Drehung um 180⁰ sowohl das antithetisch ausgerichtete Mischwesen auf der gegenüberliegenden Schmalseite des Schriftfeldes als auch die Felder der äußeren Dekorzone des zentralen Deckenfeldes auf der gegenüberliegenden Schmalseite ebenfalls in orthogonaler Ausrichtung wahrnehmen. Die Ausrichtung in Bezug auf die Leseweise der seitlichen Bildfelder des zentralen Deckfeldes ist analog mit der Ausrichtung, die der Betrachter einnimmt, wenn er die Wandbilder in ihrer historischen Sequenz betrachten will, d. h. obgleich das zentrale Deckenfeld von der Struktur des Dekors weitgehend von den Wandfeldern sowie der äußeren Deckenzone abgekoppelt ist, bleibt eine wichtige Funktion dieses Dekors, nämlich für eine einheitliche Leserichtung des Betrachters zu sorgen, auch in den äußeren Dekorfeldern des zentralen Deckenfeldes erhalten.

⁵⁸⁶⁹ Gäbe es in dieser Schrifttafel eine bilaterale Symmetrieachse, so besäßen die beiden geflügelten Mischwesen aufgrund ihrer antithetischen Anordnung eine bilateralsymmetrische Valenz. Analoges gälte auch für eine horizontalsymmetrische Valenz, falls es auch eine horizontale Symmetrieachse in diesem Paneel gäbe.

⁵⁸⁷⁰ Jedes dieser Paneele ist weiß gerahmt und darüber hinaus vor rotem Grund mit einem umlaufenden Fries aus weißen Blättern – mit der konkaven Seite zum Mittelpunkt des Bildfeldes hin – versehen. Dann folgt ein weiterer umlaufender weißer Streifen, der auf der Innenseite – d.h. der Seite zum Bildfeld hin – schwarz konturiert ist. Zwischen der bogenförmigen Rahmung auf den beiden Schmalseiten sitzt jeweils ein gelbgrundiges Feld, in das schwarz konturierte rotfarbene Rankenfiguren eingestellt sind; siehe dazu u. a.: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 161 Abb. 207-210.

⁵⁸⁷¹ Das Feld über der ersten Szene, das Enea Piccolomini auf dem Weg nach Basel zeigt, enthält einen Meeresthiasos mit einer weiblichen und einer männlichen Figur, die jeweils auf einem Meeresungeheuer reiten sowie zwei Amoretten. Die eine Amorette steht auf dem eingerollten Schwanz des Reittieres – ein orangefarbenes Ungeheuer mit roten Flossen – der männlichen Figur. Die zweite Amorette besitzt ein eigenes Reittier. Sie sitzt auf dessen Rücken und hält eine grün-weiß-gestreifte Fahne in ihrer rechten Hand. Grün ist auch die Farbe der Wellen und schwarz die Farbe des Hintergrundes über den Wellen; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 161 Abb. 210. Die Farbkombination Grün und Schwarz für die Darstellung des Hintergrunds ist allen Paneelen dieser Zone gemeinsam.

9.7.5.1. Die acht schmalen Felder in der äußeren Dekorzone auf den beiden Langseiten

Die vier dekorativen Felder in der äußeren Dekorzone des zentralen Deckenfeldes auf einer Langseite haben keine analoge Form, sondern sie unterscheiden sich zum einen aufgrund ihrer Länge – die beiden äußeren Felder sind kürzer als die beiden mittleren Felder – zum anderen aufgrund ihrer seitlichen Rahmenform, die bei den beiden äußeren, kürzeren Feldern die Bogenform der Felder mit den Mischfiguren wieder aufnimmt, wohingegen die Schmalseiten der beiden längeren Felder als Doppelbögen mit einer Vertiefung in der Mitte⁵⁸⁷² gestaltet sind. Der formale Unterschied in der Rahmung geht einher mit ikonographisch unterschiedlichen Darstellungen. Die beiden äußeren Felder enthalten jeweils eine mehrfigurige Szene mit einem Meeresthiasos⁵⁸⁷³, die beiden inneren Felder präsentieren hingegen jeweils eine mehrfigurige pastorale Szene sowie ein mehrfiguriges Bacchanal.⁵⁸⁷⁴ Doch werden die analogen Sujets nicht direkt gegenüber, sondern diagonal versetzt eingesetzt, sodass ein chiastisches System von ikonographischen Bezügen entsteht. Dieser Tatbestand kann vom Betrachter leicht nachvollzogen werden, da die Szenen mit analogen Sujets sich auch formal gleichen, häufig nur Differenzen hinsichtlich der Farbigkeit aufweisen.⁵⁸⁷⁵ Allen vier Szenen sind ein grünfarbener Grund im unteren Teil des Bildfeldes sowie ein schwarzer Hintergrund im oberen Teil des Bildfeldes gemeinsam.⁵⁸⁷⁶

9.7.5.2. Die mittleren Felder des zentralen Deckendekors

Im Gegensatz zu den acht Feldern in der äußeren Zone des zentralen Deckenfeldes auf den beiden Langseiten orientiert sich die Leserichtung der mittleren Felder innerhalb des zentralen

⁵⁸⁷² Aus jeder dieser Eintiefung heraus entwickelt sich auf schwarzem Grund eine Blüte. Aus der Mitte des Blütenkelchs erhebt sich eine fünfblättrige bilateralsymmetrische Palmette, flankiert von zwei zoomorph-vegetabilen antithetischen Mischwesen.

⁵⁸⁷³ Siehe dazu die Abbildungen jeweils der beiden äußeren Felder auf den beiden Langseiten bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 160f. Abb. 207-210.

⁵⁸⁷⁴ Siehe dazu die Abbildungen jeweils der beiden inneren Felder auf den beiden Langseiten bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 162-165 Abb. 211-214. Die dionysische Szene zeigt von links nach rechts das Sujet der weitgehend unbedeckten schlafenden Nympe, die vor der Sonne mit einem Tuch geschützt wird, das zwei Satyrn halten. Der zur Mitte hin gerichtete Satyr hält das Tuch lediglich mit der rechten Hand und dreht der schlafenden Nympe den Rücken zu, um einer gelagerten unbedeckten männlichen Figur, die mit ihrer linken Hand ein schweres Gefäß hält, aus dem eigenen Krug mit der linken Hand einzuschenken. Hinter der menschlichen Figur steht ein mit einem rosafarbenen Tuch drapiertes Tropaion, auf das mehrere Schilde gesteckt sind. Von rechts naht ein weiterer Satyr, der auf seiner rechten Schulter einen Korb mit Blättern trägt. Mit der linken Hand zerrt er in dem einem Feld einen Ziegenbock heran, wohingegen er in dem gegenüberliegenden Feld in dieser Hand ein Füllhorn trägt.

⁵⁸⁷⁵ So unterscheiden sich in den beiden sechsfürigen pastoralen Szenen lediglich die Farben der Gewänder. Während im einen Bildfeld die Farben Rosa und Blau dominieren, finden sich in der analogen Szene auf der gegenüberliegenden Langseite insbesondere die Farben Rot, Grün sowie Honiggelb. In den beiden Bacchanal-Szenen ist die Farbgebung weitgehend analog und es finden sich lediglich formale Unterschiede aufgrund veränderter Attribute.

⁵⁸⁷⁶ Die Szenen lassen sich besser von links nach rechts als umgekehrt lesen.

Deckenfeldes bis zum zentralen Mittelfeld wieder an der Dedikationsinschrift auf der Schmalseite über der Tür. Dann muss sich der Betrachter um 180° herumdrehen, um die anderen Bildfelder in orthogonaler Ausrichtung in Augenschein nehmen zu können. Im Gegensatz zu den queroblungen Feldern in den Randzonen des zentralen Deckenfeldes dominieren im mittleren Dekorbereich des zentralen Deckenfeldes hochoblonge Felder und Quadrate, die jeweils alternierend eingesetzt werden. Zum Rand hin stehen zwei hochoblonge Felder, deren äußerer vertikaler Rand jeweils an die Rahmung des queroblungen Feldes in der äußeren Dekorzone stößt. Im linken Feld⁵⁸⁷⁷ ist die nach rechts ausgerichtete Figur der Caritas mit ihren beiden Kindern zu sehen.⁵⁸⁷⁸ Im rechten Feld scheint die nach links ausgerichtete Figur der Pax ihren Ölzweig gleichsam Caritas entgegenzureichen.⁵⁸⁷⁹ Beide Figuren stehen auf einem grünen Grund und sind im oberen Bereich des Feldes vor einen dunkelblauen Grund gesetzt.⁵⁸⁸⁰ Auf die beiden hochoblongen Felder folgt zur Mitte hin das erste der drei quadratischen Felder, die sich nicht nur durch ihre Form, sondern auch durch ihre Rahmung⁵⁸⁸¹ von den übrigen Feldern des zentralen Deckenfeldes unterscheiden. Vor einen grünen Wiesengrund im unteren Bereich sowie einer Baumzone im rechten oberen Bereich des Bildfeldes ist der Raub der Proserpina dargestellt.⁵⁸⁸² Die drei agierenden Figuren sind im Bereich des Oberkörpers vor einen gemalten Goldgrund gesetzt, der kleine Goldsteinchen nach Art einer musiven Technik vortäuscht.⁵⁸⁸³

⁵⁸⁷⁷ Die Beschreibung erfolgt von einem Betrachter, der den Raum betreten hat und zur Decke hochblickt.

⁵⁸⁷⁸ Abgesehen von einem orangefarbenen Mantel, der sie in einer *Velatio* umweht, ist die Figur der Caritas unbekleidet. Sie hält auf dem linken Arm ein Kind, das seinen rechten Arm um ihren Hals geschlungen hat. An ihrer rechten Hand führt sie ein weiteres Kind, das auf dem linken Bein umherhüpft; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 167 Abb. 222.

⁵⁸⁷⁹ Pax trägt einen weißen, rot gegürteten Chiton und hat ihren roten Mantel, der fast bis zu ihren Füßen herabfällt, um ihre rechte Seite geschlungen. Der Mantel wird hinter ihrem Körper weitergeführt, bis er sich hinter ihrer linken Schulter bauscht, bevor er über ihren linken Arm gelegt ist und der Zipfel dieser Mantelseite zwischen Arm und Körper gebauscht wird. Pax hat ihren bloßen rechten Fuß auf das Schwert gelegt, das am Boden liegt. Vor ihrem rechten Mantelzipfel liegt ein Helm, direkt unter dem Ölzweig, den sie in ihrer rechten Hand hält. Ihre langen blonden Haare flattern hinter ihrem Rücken, doch sie blickt ernst auf den Ölzweig. Die Köpfe der beiden weiblichen Figuren, Caritas und Pax, sind beide im Profil gegeben, wohingegen die Gesichter beiden Kinder der Caritas ein Dreiviertelprofil zeigen; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 167 Abb. 221.

⁵⁸⁸⁰ Auch die hochoblongen Felder sind – analog den beiden queroblungen Feldern mit den Inschriften sowie den queroblungen Feldern auf den beiden Langseiten – mit einem umlaufenden weißen Blattfries gerahmt. Lediglich die drei quadratischen Felder innerhalb des zentralen Deckenfeldes zeichnen sich durch die Rahmung mit einem umlaufenden polychromen Eierstab aus.

⁵⁸⁸¹ Ein umlaufender weißer Streifen bildet den inneren Rahmen des Bildfeldes. Darauf folgt ein Eierstab mit goldfarbenen Eiern, die in rosafarbene Hüllen eingebettet sind. Analog zu den Eiern sind auch die zur Bildmitte hin weisenden Pfeilspitzen goldfarben. In jeder der vier Ecken sitzt ein zur Mitte hin ausgerichtetes Akanthusblatt; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 157 Abb. 203.

⁵⁸⁸² Da der Proserpina-Mythus mit der Mondsichel in Verbindung gesetzt werden kann – Proserpina durfte bei zunehmendem Mond ihre Mutter besuchen –, eignet er sich für die dekorative Einbettung in einen Raum, dessen wichtigstes ikonographisches Motiv die Mondsichel ist.

⁵⁸⁸³ Pluto, bärtig, mit langem Haar und unbekleidet, steht im weiten Ausfallschritt auf einem Wagen und hat Proserpina, die noch mit ihren Armen abwehrend gestikuliert und den Mund zu einem Schrei geöffnet hat, fest mit seinen beiden Armen gepackt und in die Luft gehoben. Pluto hat seine Augen jedoch nicht auf Proserpina gerichtet,

Zur Mitte hin folgen zwei weitere hochoblonge Bildfelder, in die jedoch – im Gegensatz zu den ersten beiden hochoblongen Feldern – noch ein weiteres rhombenförmiges Feld mit einem umlaufenden gelben Streifen als Rahmen eingepasst ist. In die beiden rhombenförmigen inneren Felder ist jeweils eine Amorette als Allegorie des Herbstes bzw. Winters eingestellt.⁵⁸⁸⁴ Beide Amoretten sind aufgrund ihres Standmotivs und ihrer Körperhaltung nach außen ausgerichtet, haben jedoch ihre Köpfe rückwärts einander zugewandt.⁵⁸⁸⁵

In der Mitte des zentralen Feldes liegt das mittlere der drei quadratischen Felder, welches mit dem Wappen des Kardinals Todeschini Piccolomini gefüllt und mit der Spitze zur Tür hin ausgerichtet ist.⁵⁸⁸⁶ Analog dem Kardinalswappen im Dekor der Fensterwand⁵⁸⁸⁷ rahmt auch in diesem Feld ein opulenter stuckierter Früchtekranz in hohem Relief den Wappenschild. Jenseits des quadratischen Mittelfeldes wiederholt sich die Anordnung der Felder spiegelsymmetrisch von innen nach außen, d. h. zunächst folgen zwei hochoblonge Felder, in die jeweils ein rhombenförmiges Feld mit der Spitze nach oben eingestellt ist. An diese beiden Felder schließt das letzte quadratische Feld an, und zwei weitere hochoblonge Felder begrenzen diese Dekorzone zu der queroblongen Inschriftentafel. Die spiegelsymmetrische Struktur der Feldformen überträgt sich zwar nur bedingt auf die formale Gestaltung der Figuren in den einzelnen Feldern,

sondern blickt zurück auf einen Knaben, der mit roten Hosen und einer rosafarbenen Tunika bekleidet ist und in seiner hoch erhobenen rechten Hand einen Stab hält. Auf dem Stab scheint ein sänftenartiger Tragestuhl, der alternierend mit rosafarbenen und hellblauen Streifen bemalt ist, befestigt zu sein. Die barfüßige Proserpina, deren linker Fuß vor der Figur des Knaben beinahe den linken Bildrand berührt, hat blonde Haare und ist mit einem blauen, langärmeligen Untergewand und einem hellroten, ärmellosen Übergewand bekleidet. Ihr parallel zur Diagonalachse gestreckter Körper nimmt die diagonale Form des oberen goldfarbenen verzierten Wangenrandes wieder auf. Die Konturen des Wagengestells sowie das Wagenrad sind goldfarben verziert. Sämtliche Flächen des Wagens – dies gilt sowohl für die Außenseite als auch für die Innenseite – sind hingegen mit blauer Farbe bedeckt. Darüber hinaus ziert die blaugrundige Außenseite des Wagens ein weißes Rankensystem, das sich in der rechten unteren Wagenecke in einen Delphin verwandelt. Vor den Wagens sind mit einem roten Seil zwei grünschwärze, nach rechts ausgerichtete Schlangen [chthonische Motive] gespannt; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 157 Abb. 203.

⁵⁸⁸⁴ Obwohl der Betrachter in der beschriebenen Leserichtung den Raum betritt, wird er zuerst mit zwei Allegorien der zweiten Jahreshälfte konfrontiert. Die Anordnung dieser Figuren legt die Vermutung nahe, dass der Betrachter erst nach dem Durchschreiten des Raumes die Decke betrachten soll, denn nur in diesem Fall nimmt er zuerst die beiden Allegorien der ersten Jahreshälfte wahr.

⁵⁸⁸⁵ Auch die beiden Amoretten stehen auf einem grünen Grund, der in beiden Fällen als schmaler Streifen gehalten ist. Ein helleres Blau, als es der Hintergrund der beiden weiblichen Figuren in den ersten beiden hochoblongen Feldern zeigt, bedeckt den restlichen Feldgrund. In dem linken Feld steht eine Amorette, die in ihrem rechten Arm einen hohen Korb mit Früchten hält. An ihrer rechten Seite steht ein weiterer Korb mit Früchten und mit der linken Hand hält sie ein Band, an dem ein Strauß mit unterschiedlichen Früchten hängt. Ein schmales Tuch mit einem rot-schwarzen Streifenmuster umweht ihren Rücken in Form einer *Velatio*. Die Amorette im rechten Feld hält lediglich ein rosafarbenes Tuch in ihrer in Höhe des Ellenbogens vor den Körper gestreckten rechten Hand sowie in ihrer auf Ohrenhöhe erhobenen linken Hand.

⁵⁸⁸⁶ Siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 156 Abb. 203. Abgesehen von einigen Rosenblüten und Pinienzapfen überwiegen in dem Früchtekranz die Granatäpfel [Symbol für Unsterblichkeit].

⁵⁸⁸⁷ Vergleiche dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 125 Abb. 165.

doch in Bezug auf die Ausrichtung der Figuren folgt man der spiegelsymmetrischen Struktur, indem man die Figuren dieser Deckenhälfte um 180° gedreht darstellt.

Auch ikonographisch geht man zunächst analog zu der anderen Deckenhälfte vor, indem man in den beiden hochoblongen Feldern, die jeweils mit einer Rhombenform besetzt sind, ebenfalls zwei Amoretten, welche die Allegorien des Frühlings und des Sommers darstellen, einsetzt⁵⁸⁸⁸, wodurch das Motiv der vier Jahreszeiten komplettiert wird. Ikonographisch weniger eng gebunden an das quadratische Feld mit der mythologische Szene, welche den Raub der Proserpina zeigt, ist die mythologische Szene des letzten quadratischen Feldes, die Diana und den schlafenden Endymion darstellt. Wäre nicht der Wagen, von dem Diana herabeilt, um zu dem schlafenden Endymion zu gelangen, könnte man diese Szene für eine frühchristliche Darstellung in musiver Technik halten, denn auch in diesem Bildfeld ist der gesamte untere Teil sowie der rechte obere Teil des Feldes mit einem grünen Grund bedeckt. Die restliche Fläche ist hingegen – analog dem Feld mit dem Raub der Proserpina – mit goldfarbenen, Mosaik vortäuschenden unregelmäßigen Kompartimenten bedeckt.⁵⁸⁸⁹

Korrespondierend zu den Darstellungen der beiden allegorischen Frauenfiguren auf grünem Grund und vor blauem Hintergrund in den ersten beiden hochoblongen Feldern findet sich auch in jedem der beiden hochoblongen Felder, die auf das quadratische Feld mit der Darstellung von Diana und Endymion folgen, jeweils eine weibliche Figur. Im Gegensatz zu den Allegorien der Caritas und der Pax, die jeweils zu einer Seite hin ausgerichtet sind, sind die Körper dieser beiden weiblichen Figuren weitgehend frontal ausgerichtet, und die sie wenden sich lediglich mit einer Kopfbewegung einander zu. Darüber hinaus unterscheiden sich die beiden Figuren

⁵⁸⁸⁸ Die Allegorie des Frühlings zeigt eine nach links ausgerichtete Amorette mit rückwärts gewandtem Kopf. Sie hält mit ihren beiden Händen ein rotes Band, an dem ein tonfarbener Korb, gefüllt mit hellgrünen Blättern, hängt. Ein gelbes Tuch ist um ihre rechte Schulter geschlungen und flattert in Form einer Velatio hinter dem Rücken. Als einzige der vier Allegorien zeigt die Allegorie des Sommers eine nach rechts ausgerichtete bekleidete Figur mit einem leicht zur linken Seite hin gedrehten Kopf. Die Amorette trägt ein ärmelloses, gegürtetes Gewand und hält vor sich in ihrer rechten, auf Schulterhöhe erhobenen Hand eine aufwärtsgerichtete Ähre und einen Blütenzweig, wobei der Stiel nach oben und die Blüte nach unten gerichtet ist. Über ihre linke Schulter ist ein langes Füllhorn gelegt, das bis zu ihrer linken Hand hinabreicht. Aus dem Füllhorn lugen goldene Früchte heraus und von der Akanthusblatt-Verzierung des Hornes hängt ein Zweig mit grünen Blättern herab; siehe dazu die Abbildungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 166 Abb. 215-216.

⁵⁸⁸⁹ Diana, in einem rosafarbenen Gewand, eilt von einem blauen, mit einer goldenen Bordüre verzierten Wagen, der auf goldenen Rädern fährt, nach rechts hinab, wo der Hirte Endymion auf einer kleinen Erhebung schläft. Endymion trägt einen gelbes Untergewand und darüber einen rosafarbenen Mantel. Seine Füße stecken in roten Stiefeln. Er hat sein Gesicht in seine rechte Hand geschmiegt und seinen Hirtenstab, den er mit der linken Hand umfasst, auf seinen Schoß gelegt. Hinter ihm wird der Kopf einer Kuh sichtbar und weiter oben auf dem Hügel lagern vier Schafe. Am hinteren Rand des Abhanges stehen zwei Bäume, ein kleinerer und ein größerer. Der größere Baum steht dicht hinter Diana und links vor dem Baum lugt eine weibliche Gestalt in einem ärmellosen himmelblauen Chiton ins Bild. Sie trägt einen mit Blumen gefüllten Korb. Hinter ihr wird der Kopf einer weiteren weiblichen Figur sichtbar. Zwischen dem ersten und dem kleineren zweiten Baum, der oben am Hügel bei den gelagerten Schafen steht, fliegt Amor, einen grünen Kranz in den Händen haltend. Es hat den Anschein, als wolle er gleich herabstoßen, um Endymion zu bekränzen; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 158 Abb. 204.

auch von den beiden Allegorien in den Feldern in der Nähe der Schmalseite mit der Eingangstür dadurch, dass sie geflügelt sind. Über Kreuz analog ist jedoch der Status der Bekleidung der vier weiblichen Figuren, denn auch die nach rechts ausgerichtete weibliche Figur im linken Feld ist – abgesehen von einem zartrosa Schleier⁵⁸⁹⁰ – unbekleidet.⁵⁸⁹¹ Auf ihrer linken Seite läuft eine Schildkröte mit einem Panzer, der ein gelb-schwarzes Muster zeigt, auf sie zu. Diese Figurendarstellung, die in der *Iconologia* von Ripa als *Allegorie für das Bereitsein* bezeichnet wird⁵⁸⁹², deutet man in den Untersuchungen zum Dekor der Libreria Piccolomini meist als *Providentia*.⁵⁸⁹³

Im Gegensatz zu der linken Figur ist die nach links ausgerichtete geflügelte weibliche Figur im rechten Feld – abgesehen davon, dass sie barfüßig ist, – vollständig mit einem langen goldfarbenen ärmellosen Chiton sowie mit einem rosafarbenen Mantel bekleidet und trägt darüber hinaus auch noch einen Helm.⁵⁸⁹⁴ Sie hat ihre linke Hand erhoben und dabei den Handteller dem Betrachter zugewandt. In einem Gestus, der um Aufmerksamkeit heischt, hat sie ihren linken Zeigefinger nach oben emporgestreckt und blickt nachdenklich sinnend zu Boden. Mit langgestrecktem rechtem Arm hält sie in ihrer rechten Hand eine lange Fackel. Zwar legt die Figur aufgrund ihres Helmes die Benennung als Minerva nahe, da sie jedoch kein eindeutig identifizierbares Gorgoneion trägt und obendrein geflügelt ist, wird sie in den meisten Untersuchungen zur Libreria Piccolomini lediglich als eine Allegorie der Klugheit bzw. Weisheit

⁵⁸⁹⁰ Das leichte Tuch, das um ihren linken Arm gelegt ist, läuft zunächst in einem Bogen abwärts, ihre Scham bedeckend und dann in einem weiten Bogen aufwärts, hinter ihrem rechten Unterarm und auf ihre rechte Schulter. Da verschwindet das Tuch hinter ihrem Kopf, um anschließend wieder in einer weiten Bogenform abwärts zu laufen, hinter ihren beiden Knien. Nach dem Passieren beider Beine steigt der Bogen wieder an und das Ende des Tuchs wird von der Figur mit ihrer rechten Hand erfasst; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 167 Abb. 219.

⁵⁸⁹¹ Damit korrespondiert ihre Nacktheit mit den analogen Status der Caritas, die diagonal versetzt am anderen Ende der Schmalseite in das hochoblonge Feld eingestellt ist.

⁵⁸⁹² Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità* (Rom 1603), unveränderter Nachdruck New York 1970, S. 414. Zum ersten Mal wird eine weibliche Figur, jedoch als Sitzfigur, mit diesem Attribut in der *Hypnerotomachia Poliphili* dargestellt. Neben ihr steht das Motto: *Mäßige die Eile, indem du dich setzt, die Trägheit, indem du dich erhebst*; siehe dazu auch: Rudolf Wittkower, *Hieroglyphen in der Frührenaissance*, in: *Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 1983, S. 242 Abb. 179.

⁵⁸⁹³ Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 276.

⁵⁸⁹⁴ Der goldfarbene Chiton, der auf der Brust hellblau dekoriert ist – ein Detail, das auch als Gorgoneion gelesen werden kann –, wird in der Taille mit einem blaufarbenen Gürtel, der auf der unteren Seite mit einer Blattreihe versehen ist, gegürtet. Ein rosafarbenes Manteltuch hängt über ihrem linken Ellenbogen. Im Gegensatz zum einen Ende des Manteltuches, das etwa bis zum Knie auf ihrer linken Körperseite hinabhängt, läuft der größere Teil des Manteltuchs in einem weiten Bogen um ihre rechte Körperseite herum und verschwindet dann hinter ihrem Rücken, um auf ihrer linken Schulter wieder aufzutauchen. Von der linken Schulter fällt das Manteltuch an ihrer linken Seite bis zur Erde hinab. Der Helm, den die Figur nur auf ihrem Hinterkopf trägt, ist von hellblauer Farbe und wird von einem roten Helmbusch verziert. Die gespreizten Flügel nehmen die beiden Farben des Helms, Blau und Rosa, wieder auf und zeigen als horizontal alternierende Farbfolge Weiß – Blau – Rosa. Der lange goldfarbene Fackelstab, den die Figur in ihrer rechten Hand hält, berührt am unteren Ende den Boden. Am oberen Ende des wie ein gedrechseltes Gefäß gebreiteten Stabs lodert eine Flamme direkt unter der unteren Flügelbeuge des rechten Flügels; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 167 Abb. 220.

angesehen.⁵⁸⁹⁵ Sowohl aufgrund ihrer Tracht als auch aufgrund ihrer Flügel stellt diese Figur eine Verbindung zu den geflügelten weiblichen Figuren her, welche die Kandelabergrottesken in den seitlichen Pilasterspiegeln des Wanddekors bekrönen.⁵⁸⁹⁶

Auf die beiden Allegorien, von denen insbesondere die rechte Allegorie der Weisheit eine enge Verbindung zu der Funktion des Raumes als Bibliothek hat, folgt über der Rückwand, welche die unterschiedlichen Wappenschilder der beiden Päpste aus dem Hause Piccolomini zeigt, die Inschrift, die Pius III. als den Urheber für die Gestaltung dieses Bibliotheksraumes benennt. Nachdem Pius III. in dem Feld über der Tür nur in Bezug auf seine Beziehung zu seinem Onkel genannt wurde, da dieser Raum in erster Linie aus *pietate*, d. h. als ein Memorialbau für seinen Onkel, entstanden ist, werden in dem Feld auf der schmalen Rückseite des Raumes diejenigen genannt, die diesen Raum in Zukunft nutzen sollen, d. h. die *peritis*, und diese stehen ihrerseits als Sucher nach der Weisheit in einer engen Beziehung zur deren Allegorie.

9.7.5.3. Die symmetrische Struktur des zentralen Deckenfeldes

Sieht man von den eingestellten Formen ab, so verfügt die Feldstruktur des zentralen Deckendekors aufgrund der Anordnung und Form der Felder sowohl über eine vertikale als auch über eine horizontale Symmetrieachse, die jedoch vom Betrachter nicht oder nur sehr bedingt wahrgenommen wird, da die zahlreichen unterschiedlichen dekorativen Elemente, die in die Felder eingestellt sind, zu einer großen Heterogenität des zentralen Deckendekors beitragen. So finden sich in diesem Dekor dicht nebeneinander Schriftzeichen, ein Wappenschild, unterschiedliche figural darstellende Motive wie menschliche und tierische Figuren sowie grotteske Mischwesen und zwei rein ornamentale Module, ein fortlaufendes gekreuztes Mäanderband, dessen diagonalgleitsymmetrische Valenz aufgrund der Kreuzung der Mäanderhaken reduziert ist, sowie zahlreiche Rosetten, die dem Dekor zu den axialsymmetrischen und gleitsymmetrischen Aspekten noch einen rotationssymmetrischen Aspekt hinzufügen.

9.7.5.4. Heterogene Tendenzen in den figuralen Darstellungen des zentralen Deckenfeldes

Auch innerhalb der Gruppe der figuralen Darstellungen sind es wiederum die unterschiedlichen Modi der einzelnen Darstellungen, die eine einheitliche Betrachtungsweise des Deckendekors

⁵⁸⁹⁵ Siehe dazu die Ausführungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 276. Aufgrund ihres farbigen Gewandes und der langen Fackel bringt Settis sie zunächst mit der Allegorie der Dämmerung in Verbindung. Doch trägt sie dieses farbige Gewand nach Settis nur, um den lunaren Aspekt, der in dem gesamten Deckendekor vorherrscht, ebenfalls aufzunehmen. So bleibt Settis bei der Deutung Minerva-Weisheit, der Freundin von Dichtern und allen Gelehrten.

⁵⁸⁹⁶ Vgl. dazu u. a.: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 72 Abb. 64.

verhindern. So lassen sich z. B. die Mischwesen in dem zentralen Deckendekor zwei unterschiedlichen formalen Aspekten zuordnen: Zum einen assimilieren sie sich in einer linearen goldfarbenen Darstellungsform an die goldfarbenen Buchstaben in den beiden Inschriften, die von ihnen flankiert werden, zum andern füllen sie als kompakte, Dreidimensionalität vor-täuschende polychrome Formen – wie z. B. als Tritonen – zusammen mit mythologischen Figuren wie Nymphen und Satyrn in mehrfigurigen Gruppen die schmalen Paneele in der äußeren Dekorzone auf den beiden Langseiten. Auch innerhalb der Gruppe der menschlichen Figuren lassen sich unterschiedliche Darstellungskontexte aufzeigen. Abgesehen von den wenigen kleinformatischen Figuren, die in den bacchischen Szenen sowie in den Szenen des Meeresthiasos eingesetzt werden, finden sich die Figuren, kleinfigurig und einzeln in ein Feld eingestellt, im Modus einer Allegorie, oder großformatiger, im Kontext mit anderen Figuren, im Modus einer mythologischen Darstellung. Trotz formaler Korrespondenzen – sowohl in den gegenüberliegenden Paneelen auf den beiden Langseiten als auch in den jeweils zwei gegenüberliegenden hochoblongen Feldern, die jenseits der beiden Schrifttafeln, zur Deckenmitte hin ausgerichtet, am Übergang des Dekors der beiden Schmalseiten zum ersten quadratischen Feld sitzen, sowie in den vier kleinen quadratischen Feldern, die um das große zentrale quadratische Feld angeordnet sind, – reduziert die unterschiedliche Farbgebung in den einzelnen Figuren die Wahrnehmung der vorhandenen formalen Analogien. Gleichzeitig fasst die analoge Farbgestaltung in sämtlichen korrespondierenden Feldern in der äußeren Zone des zentralen Deckendekors diese Zone zu einer dekorativen Einheit zusammen, deren Schwerpunkt auf den beiden goldfarbenen Inschriften vor rotem Grund liegt.

9.7.6. Die Rolle der Farbgestaltung in den ornamentalen Zonen des Dekors

Die Farbe Rot als Farbe des Grundes, welche auf den beiden Schmalseiten des Dekors der zentralen Deckenfläche eine so wichtige Rolle spielt, taucht zuerst in der fingierten Sockelzone des Wanddekors als Hintergrundfarbe der päpstlichen Wappenschilde auf. Im darüberliegenden Bereich des Wanddekors wird die Farbe Rot sowohl in den figural darstellenden Szenen als auch in den zentralen goldfarbenen Pilasterspiegeln mit den Kandelabergrotesken nur noch zur Kennzeichnung von Figuren bzw. zur Differenzierung von figural darstellenden Details eingesetzt. Doch wechselt sich Rot regelmäßig mit Weiß in den Rastersystemen auf den seitlichen vorgetäuschten Pfeilerflächen sowie auf den Bogenunterseiten der vorgetäuschten rahmenden Architekturen ab. In größeren Flächen findet sich Rot erst am Übergang zur Decke als Farbe des Hintergrundes in den beiden Bogensegmenten auf jeder der beiden Schmalseiten. Diese dreieckförmigen, rot ausgemalten Flächen bereiten für das Auge des Betrachters auf den beiden Schmalseiten den roten Grund für das Schriftfeld vor, dessen Grundseite genau der

oberen Seite des Zwickels entspricht, der zwischen den beiden Bogensegmenten liegt. In den Dekorfeldern des Deckendekors, die auf diese beiden Schriftfelder zum Zentrum hin folgen, wird Rot nur noch sporadisch – z. B. als Kleiderfarbe einer der beiden Flötenspielerinnen in einer der beiden mehrfigurigen pastoralen Szenen, als Mantelfarbe für die Allegorie der Pax und im Manteltuch der Allegorie des Sommers – eingesetzt. Darüber hinaus findet sich die Farbe Rot auch als Farbe des kreisförmigen Grundes, auf dem die 40 goldfarbenen Rosetten sitzen, die entweder die Ecke und/oder die Verzweigung des gekreuzten Mäanderbandes, das unterhalb der Rosetten verläuft, anzeigen. Allein acht Rosetten sitzen um das zentrale Feld herum, und so wird – abgesehen von der ikonographischen Referenz gegenüber dem zentral gesetzten Wappen, die durch die zahlreichen Rosetten zum Ausdruck kommt, – aufgrund der Häufung von Rosetten in diesem Bereich die rote Farbe des Kardinalshutes durch die Farbe Rot als Basisfläche der Rosetten antizipiert.

Ein noch stärkeres Gewicht als der roten kommt jedoch der goldenen Farbe im Bereich des Deckendekors zu. Die goldene Farbe, die kontinuierlich in allen Zonen des Dekors eine wichtige, jedoch stets auf bestimmte Felder beschränkte Rolle spielt, als Farbe der Buchstaben in den blaugrundigen queroblungen Feldern der Sockelzone, als Hintergrundfarbe der zentralen Pilaster im unteren Bereich des Wanddekors, als Hintergrundfarbe der beiden Zwickel am Übergang von der Wand zum Gewölbe an den beiden Schmalseiten sowie als Hintergrundfarbe der acht Bogensegmente über den Bogenfeldern mit den narrativen Szenen auf den beiden Langseiten, wird bereits in den beiden umlaufenden ornamentalen Bändern, dem an arabische Schriftzeichen erinnernden Flechtband, das die Zwickel und Bogensegmente voneinander abtrennt, sowie dem doppelten Flechtband, welches das zentrale Deckenfeld umschließt, zu einer dominanten Farbe des Dekors.

Stellt Gold im doppelten Flechtband nur eine von drei Farben des Bandes, so wird es im darauf folgenden, rein ornamentalen Band, dem gekreuzten Mäander, zur dominanten Farbe des Dekors. Dazu tragen auch die 48 goldfarbenen Rosetten⁵⁸⁹⁷ bei, die am Übergang zum zentralen Deckendekor sowie im Bereich des zentralen Deckendekors selbst sitzen. Das goldfarbene gekreuzte Mäanderband bereitet darüber hinaus nicht nur aufgrund seiner goldfarbenen Hasten, sondern auch aufgrund deren rektilineareren Form auf die rektilinearen Buchstaben der beiden

⁵⁸⁹⁷ Acht Rosetten betonen jeweils den obersten Punkt der acht goldfarbenen Bogensegmente und die 40 Rosetten kennzeichnen jeweils eine Verzweigung des Mäanderbandes innerhalb des zentralen Deckenfeldes; siehe dazu die Abbildung bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 129-130 Abb. 173-188.

Inschriften vor.⁵⁸⁹⁸ Eine hellgelbe Variante der goldenen Farbe ziert die Rahmungen sämtlicher Deckenfelder, abgesehen von der Rahmung der drei quadratischen Felder, in denen die Eier sowie die dazwischenliegenden Hasten des umlaufenden Eierstabes wiederum goldfarben gemalt sind. Insbesondere diese zum Teil goldfarbene Rahmung des zentralen Deckenfeldes antizipiert den goldfarbenen Früchtekranz, der den zentralen Wappenschild umgibt sowie das Zentrum des Wappenschildes selbst mit den fünf goldfarbenen Mondsicheln, die auf dem blauen Kreuz sitzen.

Die beiden anderen Farben dieses Wappenschildes, die weiße Farbe des Grundes und die blaue Farbe des Kreuzes treten hingegen im Bereich des Deckendekors zurück. Dies setzt die Farbgebung der Decken in einen starken Gegensatz zum Wanddekor, in dem die weißen Kandelabergrotesken auf blauen Pilasterspiegeln als flankierende Pilasterspiegel des zentralen goldgrundigen Pilasterspiegels nicht nur eine wichtige strukturelle Rolle in Bezug auf die bilateralsymmetrische Valenz des rahmenden Wanddekors spielen⁵⁸⁹⁹, sondern auch in Bezug auf die Festigung des Bildzentrums in den großformatigen figural darstellenden Szenen. Noch am Übergang vom Wanddekor zum Deckendekor verbindet die Farbe Blau, zum einen als Hintergrundfarbe der beiden Lünettendekore über den Fensterbögen, zum anderen als Hintergrundfarbe der sechs Zwickel mit zum Teil weißen grotesken Elementen, die alternierend mit goldgrundigen Bogensegmenten und polychromen Grotesken auf den beiden Langseiten eingesetzt werden, den unteren Teil des Wanddekors farblich mit der äußeren Gewölbezone. Im zentralen Gewölbefeld hingegen wird Blau nur in der Farb-Kombination Grün – Blau sowie in der etwas dunkleren Farb-Kombination Grün – Blauschwarz lediglich zur Gestaltung des Hintergrundes eingesetzt. Die Einheitlichkeit des grünen Feldes als Hintergrund von Darstellungen offenbart sich selbst im zentralen quadratischen Deckenfeld, in dem der Wappenschild des Kardinals Todeschini Piccolomini auf einen grünen Grund gebettet ist. Lediglich im linken oberen Quadranten der beiden seitlichen quadratischen Felder tritt neben Grün und Blauschwarz als Farben des Hintergrundes auch die Farbe Gold in der Funktion einer Hintergrundfarbe.

Im Gegensatz zu den Farben Gold und Grün, die in unterschiedlichen Funktionen innerhalb des ornamentalen Dekors auftreten, bleibt die Farbe Blau – abgesehen von figural darstellenden Details in den gold- und rotgrundigen Groteskendekoren – in den ornamentalen Dekorzonen stets auf die Funktion einer Hintergrundfarbe beschränkt. Diese Funktion beginnt bereits in der Sockelzone, in der Blau den Hintergrund für die goldfarbenen Buchstaben bietet, mit denen die

⁵⁸⁹⁸ So stellt der Übergang vom doppelten Flechtband zum doppelten Mäanderband zunächst dem Übergang vom kurvilinearen zum rektilinearen Ornament dar, und das rektilineare Ornament bildet seinerseits den Übergang zur rektilinearen Schrift, bei der die einzelnen Buchstaben nicht miteinander verbunden sind.

⁵⁸⁹⁹ Darüber hinaus spielt Blau als Hintergrundfarbe für die Bildkommentare in goldenen Buchstaben in der Sockelzone eine wichtige Rolle.

Kommentare zu den großformatigen figural darstellenden Wandfresken geschrieben werden, und setzt sich bis zum zentralen Deckenfeld fort, in denen Blau – zusammen mit Grün und in zwei Fällen auch zusammen mit Gold – die Hintergrundfarbe der unterschiedlichen Deckenfelder sowie der beiden umlaufenden ornamentalen Bänder, dem doppelten Flechtband und dem gekreuzten Mäanderband, bildet. Da auch in den unterschiedlichen Deckenfeldern Blau nicht die einzige Farbe im oberen Bereich der figural darstellenden mythologischen Szenen ist, kann der Farbe Blau in diesen Kontexten kein eindeutiger Darstellungswert zugesprochen werden. In den Grotteskendekoren der Zwickel und Bogensegmente wird Blau zwar in figural darstellenden Kontexten eingesetzt, doch da die grottesken Figuren, für deren Darstellung Blau verwendet wird, nicht in naturalistischer Manier dargestellt sind⁵⁹⁰⁰, muss auch in diesem Bereich der farbliche Eigenwert von Blau höher angesetzt werden als der Darstellungswert. Lediglich in den beiden Lünetten über den Fensterbögen an der nord-westlichen Wand kann Blau als Hintergrundfarbe der beiden Engelfiguren, die jeweils das Papstwappen der beiden Piccolomini-Päpste tragen, eindeutig als Farbe des Himmels identifiziert werden, und damit ist ihm in diesem Kontext eindeutig auch ein Darstellungswert zuzusprechen.

Analog zu Blau tritt auch Grün meist als Farbe des Hintergrundes auf, und zwar zuerst im Bereich der fingierten Podeste unterhalb der zentralen goldfarbenen Pilasterspiegel, als Hintergrundfarbe des Wappenschildes im unteren Bereich des rahmenden Feldes. Im darauf folgenden dekorativen Wandbereich findet sich Grün lediglich als Farbe von Details in den goldfarbenen Grottesken. Im ersten Fall dominiert der farbliche Eigenwert und selbst in den goldfarbenen Grottesken überwiegt der Eigenwert dieser Farbe gegenüber ihrem Darstellungswert. Erst in den beiden Buntglas-Einsätzen der beiden Fenster lässt sich ein eindeutiger Darstellungswert von Grün nachweisen, und zwar im Grün der Blätter in den beiden Frucht- und Blattkränzen, die um das Kardinalswappen der Piccolomini herumgelegt sind.⁵⁹⁰¹ Auch im Bereich des zentralen Deckenfeldes, als Hintergrundfarbe im unteren Teil der figural darstellenden Felder dominiert der Darstellungswert dieser Farbe über den Eigenwert, wenngleich Grün recht allgemein, zugleich als Farbe der Wellen in den Feldern mit Darstellungen eines Meeresthiasos und als Farbe des Wiesengrundes in den übrigen Darstellungen eingesetzt ist. Im Zentrum des Deckenfeldes hingegen, als Hintergrundfarbe des zentralen Wappenschildes, vermindert sich

⁵⁹⁰⁰ Siehe dazu u. a. die blaufarbenen Akanthusblätter, die sich zu Fischen und Vögeln entwickeln, sowie die blaufarbenen Flügel der Rankenfiguren in den Bogensegmenten der linken Schmalseite in den Abbildungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 148 Abb. 189-190.

⁵⁹⁰¹ Siehe dazu die Abbildungen bei: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 127 Abb. 169-170.

der Darstellungswert der Farbe zugunsten ihres Eigenwertes, und mit dem Motiv des Wappenschildes und der Präsentation der Farben Gold – Blau – Weiß – Grün – Rot kehrt das Dekor wieder zu seinem figuralem Ausgangspunkt, den Wappenschilden in den Spiegel-Postamenten innerhalb der Sockelzone zurück, in denen Grün keinen Darstellungswert besitzt, sondern lediglich als Kontrastfarbe zu den Farben des Wappenschildes sowie zu der roten Farbe des Hintergrundes im oberen Teil des Postament-Spiegels dient. Die Substitution der päpstlichen Tiara durch den Kardinalshut im zentralen Feld des Deckendekors zwingt zu einem veränderten dekorativen Konzept: Da die Farbe Rot im zentralen Deckenfeld bereits durch den Kardinalshut belegt ist, umgibt die grüne Farbe nun den gesamten Schild und fungiert in dieser Ausdehnung gleichzeitig als komplementäre Kontrastfarbe zum Rot des Kardinalshutes.⁵⁹⁰²

Wesentlich vielfältiger als die Farbe Grün wird die Farbe Weiß im Dekor der Libreria Piccolomini eingesetzt. So hat die Farbe Weiß, die in den Grisaillemalereien des Dekors der Sockelzone, in den weißen Kandelabergrottesken Typ I und Typ II auf den flankierenden blau-gründigen Pilasterspiegeln, in den weißen Rauten des rot-weißen Rhombenmusters der vortäuschten Pfeilerarchitektur sowie in den Grisaillemalereien der blau- und goldgründigen Zwickel am Übergang zum Gewölbe eingesetzt wird, zum einen eine wichtige figural darstellende Funktion – in den Grisaillemalereien und in den Kandelabergrottesken – zum anderen aber auch eine wichtige dekorative Funktion – als alternierendes geometrisches Element zu den roten Rhomben innerhalb eines Musters. In einer gleichgewichtigen strukturellen Funktion, als alternierendes Musterglied, taucht Weiß nur noch einmal, in dem umlaufenden dreiteiligen Flechtbandmuster, am Rande des zentralen Deckenfeldes auf. Innerhalb der Deckenzone, die von diesem Flechtband umschlossen wird, übernimmt die Farbe Weiß lediglich rahmende Funktion für die 21 Dekorfelder.

Im Gegensatz zu den anderen Farben, deren Präsenz innerhalb des Dekors von unten nach oben abnimmt und insbesondere im Bereich des zentralen Deckenfeldes zurücktritt, entwickelt sich die goldene Farbe erst allmählich, am Übergang zum Deckendekor, zur wichtigsten Farbe dieses Dekors. Zwar ist die Farbe Gold in allen Zonen des dekorativen Wanddekors enthalten, doch zum Teil nur in filigranem Auftrag. So wird Gold in der Sockelzone lediglich als Buchstabenfarbe in den blauen Zonen mit den jeweiligen Inschriften zu den darüberliegenden großformatigen Wandbildern eingesetzt. In den darüberliegenden Postamenten findet sich Gold als Farbe der Piccolomini-Mondsicheln, als Farbe des Schlüssels Petri sowie in den Verzierungen der päpstlichen Mitra. Auf den Vorderseiten der fingierten Pfeiler bedeckt Gold als

⁵⁹⁰² Analog zu Blau wird Grün also auch im Dekor der Fensterzone als Darstellungswert eingesetzt. Darüber hinaus muss Grün jedoch auch im Dekor des zentralen Deckenfeldes ein höherer Darstellungswert zugeschrieben werden als Blau.

Hintergrundfarbe den zentralen Pilasterspiegel. Beidseits des hervorgehobenen, mit einem Kapitell verzierten Mittelteils, der über dem zentralen Pilasterspiegel ansetzt und mit einem Kardinalswappen verziert ist, besetzt Gold den unteren Bereich der langgestreckten Bogenöffnungen der Kämpferzone. Eine goldfarbene Mondsichel, die über diesem Mittelteil sitzt und von weißen Akanthusblättern hinterfangen ist, leitet in Bezug auf die goldene Farbe am Übergang zum Gewölbe zum einen zu den goldenen Flechtbändern und zum anderen zum goldfarbenen Hintergrund in den Bogensegmenten über. Darüber hinaus wird die Mondsichel auch motivisch in das äußere Flechtband mit übernommen.

In jedem der drei Flechtbänder, die das zentrale Gewölbefeld von der Randzone abgrenzen, bedeckt die goldene Farbe – dies gilt für das äußere⁵⁹⁰³ und das mittlere Flechtband – eines der beiden flechtenden Bänder oder wird im Fall des gekreuzten Mäanderbandes zur alleinigen Farbe der flechtenden Struktur. Da die Verzweigungen des gekreuzten goldfarbenen Mäanderbandes, die zusätzlich noch mit goldfarbenen Rosetten besetzt sind, im gesamten Bereich des zentralen Deckenfeldes zu finden sind und jeweils eine goldfarbene Inschrift eine der beiden Schmalseiten besetzt, wird Gold in dieser Dekorzone zur dominanten, ubiquitären Farbe, die nicht nur in den rein ornamentalen Bändern, sondern auch in den beiden mythologischen Bildern, von denen das eine Diana und Endymion und das andere den Raub der Proserpina darstellt, eingesetzt wird. In den beiden mythologischen Darstellungen dient die goldene Farbe zur Kennzeichnung der Rahmung des jeweiligen Wagens und wird darüber hinaus auch als goldfarbener Hintergrund im oberen Bereich des Bildfeldes verwendet.⁵⁹⁰⁴ Schließlich kommt es in dem zentralen quadratischen, von acht goldfarbenen Rosetten umgebenen Feld zu einer schon fast rauschhaft anmutenden Verdichtung der goldenen Farbe in dem reliefartig ausgearbeiteten Früchtekranz, der um den zentralen Wappenschild mit dem Kardinalswappen der Piccolomini herumgelegt ist. Mit dieser Kumulierung der goldenen Farbe im Bereich des Piccolomini-Wappens, ein Tatbestand, der in erster Linie als Würdeformel gegenüber dem Wappen bzw. gegenüber der Familie der Piccolomini insgesamt zu werten ist, kommt darüber hinaus speziell eine Referenz an die goldene Farbe der Mondsichel, dem Wappenzeichen der Piccolomini⁵⁹⁰⁵, zum Ausdruck, die sich – abgesehen von zahlreichen Einbindungen dieses Motivs in das ornamentale Wand- und Deckendekor – ikonographisch in den beiden mythologischen Bildern

⁵⁹⁰³ Im Falle des äußeren Flechtbandes konstituiert sich das Band zwar aus goldenen Flechten, doch die Zentren sind mit roter Farbe gefüllt, sodass man von einem zweifarbigen Flechtband sprechen muss.

⁵⁹⁰⁴ Als Kennzeichnung des Fahrgestells kann die goldene Farbe für ein Gestell stehen, das aus Gold gefertigt ist. In diesem Fall besitzt Gold einen hohen Darstellungswert. Als Farbe des Hintergrundes erinnert es an byzantinische Mosaiken und stellt eine Würdeform dar, die über den reinen Darstellungswert von Gold weit hinausgeht.

⁵⁹⁰⁵ Zur Bedeutung der Mondsichel in der Libreria Piccolomini siehe vor allem: Donatella Toracca, *La libreria Piccolomini e l'apoteosi della Luna a Siena*, in: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Modena 1998, S. 257-283, bes. 274f.

mit jeweils einer Darstellung einer Göttin des Mondes in den Figuren von Diana und Proserpina zeigt. Indem die Farbe der Mondsichel auch in das zentrale Dekor des inneren Deckenfeldes integriert ist, konstituiert sich das gesamte Dekor zu einer Einheit, die von den gelben Mondsicheln in den Kacheln des Fußbodens über die goldenen Mondsicheln in den Fensterlaibungen und den goldenen Mondsicheln auf den Kapitellen bis hin zu dem Goldgrund in den beiden mythologischen Bildern reicht. Die Farbe Gold, deren abundanten Gebrauch Vasari in seiner Beschreibung dieses Raumes rügt⁵⁹⁰⁶, wird daher zu einem wichtigen integrativen Faktor des gesamten Dekors.

Obwohl es sich bei der Libreria Piccolomini streng genommen um keinen sakralen Raum handelt, lassen sich die Vorbilder für diesen abundanten Gebrauch von goldener Farbe bzw. von Vergoldung vor allem im sakralen Bereich, zum einen in den byzantinischen Mosaiken, zum anderen in den christologischen Fresken der Sistina, finden.⁵⁹⁰⁷ Für Pinturicchio ist eine derartige Vorliebe für goldene Dekore nicht neu, denn schon in seinen früheren Dekoren, insbesondere in den Dekorationen der Appartamenti Borgia, d. h. in einem profanen Dekor – wenngleich es sich um die Privatgemächer des amtierenden Papstes handelt – finden sich zahlreiche goldfarbene Elemente.

Betrachtet man die Farbgebung des Dekors insgesamt, so ist festzustellen, dass sämtliche Farben, die in den rein ornamentalen Zonen dieses Dekors eingesetzt werden, sich gleichsam aus der Farbgestaltung in den fiktiven Postamenten heraus, und zwar sowohl aus den farbigen Flächen des Hintergrundes als auch aus den darauf gesetzten Farben der Wappenschilder der Piccolomini heraus entwickeln. Während sämtliche Farben auf goldenem Grund in den Kandelabergrotesken des mittleren Pilasterspiegels weitergeführt werden, teilen sich in den Dekorzonenseitlich des Postamentes die Farbgruppen zu jeweils zwei Farben auf: Die Farbe Rot in Verbindung mit Weiß besetzt die seitlichen Flächen der fingierten Pfeiler, Blau und Weiß hingegen besetzen jeweils die beiden seitlichen Pilasterspiegel. Erst in den Groteskendekoren der Zwickel und Bogensegmente sowie im Dekor des zentralen Deckenfeldes, insbesondere im mittleren quadratischen Feld, werden sämtliche eingesetzten Farben in einer geradezu die Malweise des Pointillismus antizipierenden Manier⁵⁹⁰⁸ wieder zusammengeführt. Abgesehen von ihrer Fähigkeit, bilateralsymmetrische Valenzen zu erzeugen, fungieren die Groteskensysteme im Dekor der Libreria Piccolomini insbesondere als Träger eines durchgängigen Farbsystems,

⁵⁹⁰⁶ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, architettori*, (Florenz 1568) ed. Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Band III, Florenz 1971, S. 570-572.

⁵⁹⁰⁷ Siehe dazu auch: Gyde Vanier Gilbert Shepherd, *A Monument to Pope Pius II. Pinturicchio and Raphael in the Piccolomini Library in Siena, 1494-1508*, [Diss. Harvard 1993] *Ann Arbor* 1998, S. 66.

⁵⁹⁰⁸ Bereits der Ingres-Schüler Mottez führt die Leuchtkraft der Pinturicchio-Fresken in der Libreria Piccolomini auf eine pointillistische Malweise zurück; siehe dazu auch Anm. 494 in Teil I.

welches die einzelnen Dekorzonon miteinander kommunizieren lässt und dadurch dem Auge des Betrachters signalisiert, dass es sich um ein geschlossenes dekoratives System handelt, dessen einzelne Teile stringent miteinander verknüpft sind.

9.8. Die Erfindung neuer grotesker Motive in ungewöhnlichen Farbkombinationen und ihre Einbettung in konventionelle antikisierende Grotteskendekore: Sodoma (1477-1549)

Von Giovanni Antonio Bazzi genannt il Sodoma⁵⁹⁰⁹, der einem Kontrakt zufolge von seinem Vater 1490 für sieben Jahre bei dem Maler Giovanni Martino Spanzotti (ca.1455-ca.1528) in die Lehre gegeben wurde⁵⁹¹⁰, fehlt seit dem Ende seiner Lehrzeit im Jahr 1497 bis zu dem 10. Juli 1503⁵⁹¹¹, dem Datum, an dem er die Arbeit an dem Freskenzyklus im Refektorium des Klosters Sant'Anna in Camprena⁵⁹¹² in der Nähe von Pienza aufnimmt, jeder dokumentarische Nachweis seiner Tätigkeit.⁵⁹¹³ Die Freskierung dieses Refektoriums stellt daher den ersten sicheren Nachweis für eine unabhängige künstlerische Tätigkeit Sodomas dar.

9.8.1. Sant'Anna in Camprena (1503-1504)

Das Refektorium des im 14. Jahrhundert erbauten Klosters von Sant'Anna⁵⁹¹⁴ ist ein rechteckiger Raum mit einem flachen Kreuzrippengewölbe, der sein Licht durch zwei Fenster auf der rechten Langseite erhält.⁵⁹¹⁵ Beim Betreten des Raumes sieht sich der Besucher etwa 1,80m über dem Fußboden⁵⁹¹⁶ auf der gesamten Rückwand einem Fresko mit drei Bogenfeldern gegenüber, in denen das Wunder der Brotvermehrung dargestellt wird. Die drei Bogenfelder sind im Bereich der Wandpfeiler, welche die Gewölbekappen tragen, aufgrund eines differenzierten dekorativen Pilastersystems an den beiden Enden der Wand und zwischen den einzelnen Bildfeldern in ein fingiertes Architektursystem von *columnae quadrangulae* eingebunden. Der Grund zwischen den einzelnen Pilastersystemen ist weiß gehalten, und diese derartig dekorierte Basiszone verleitet den Betrachter dazu, die fingierte architektonische Rahmung um die großformatigen Darstellungen herum als real anzusehen. Sämtliche Pilasterspiegel zeigen

⁵⁹⁰⁹ Zu Sodoma siehe vor allem: Roberto Bartolini, Alessia Zombardo (ed.), Giovanni Antonio Bazzi il Sodoma. Fonti documentarie e letterarie. Vercelli 2012; Daniele Radini Tedeschi, Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma. La vita, le opere e gli allievi di uno dei massimi artisti del Rinascimento, Subiaco 2010; Enzo Carli, Il Sodoma, Vercelli 1979; Enzo Carli, Mostra delle opere di Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, Siena 1950; Emil Jacobsen, Sodoma und das Cinquecento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie in Siena, Straßburg 1910; siehe dazu auch: Roberto Bartolini, Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, in: Fiorella Sricchia Santoro (ed.), Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del cinquecento, Florenz 1988, S. 13-38.

⁵⁹¹⁰ Emil Jacobsen, Sodoma und das Cinquecento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie in Siena, Straßburg 1910, S. 19.

⁵⁹¹¹ Sodoma stand vom 10. Juli 1503 bis zum 25. Juni 1504 [Datum der Zahlung] unter Kontrakt bei den Mönchen von Sant'Anna: Andrée Hayum, Giovanni Antonio Bazzi – *Il Sodoma*, [Diss. Cambridge Mass. 1968] New York 1978; S. 5.

⁵⁹¹² Das Kloster Sant'Anna, das 1334 von Beato Bernardo Tolomei gegründet wurde, liegt zwischen dem Val d'Orcia und dem Val di Chiana, ungefähr 5 km von Siena entfernt.

⁵⁹¹³ Enzo Carli, Il Sodoma, Vercelli 1979, S. 13-19.

⁵⁹¹⁴ Enzo Carli, Il Sodoma, Vercelli 1979, S. 19.

⁵⁹¹⁵ Andrée Hayum, Giovanni Antonio Bazzi – *Il Sodoma*, [Diss. Cambridge Mass. 1968] New York 1978, S. 85.

⁵⁹¹⁶ Andrée Hayum, Giovanni Antonio Bazzi – *Il Sodoma*, [Diss. Cambridge Mass. 1968] New York 1978, S. 84.

einen goldfarbenen Grund und tragen polychrome Kandelabergrotesken. Jeweils auf dem mittleren Pilasterspiegel, der vor die beiden seitlichen Pilasterspiegel des Pfeilers und die queroblungen Groteskensysteme im Bereich der Kämpferzone gezogen wurde, sitzt ein reliefiert ausgeführtes, zum Teil vergoldetes korinthisierendes Kapitell, das für das Auge des Betrachters die Funktion einer Auflage bzw. einer Konsole für die Gewölbebögen erfüllt. Die Bogenlaibungen über den Bildfeldern besitzen ein kassetiertes Dekor mit blaugrundigen Kassetten, in die jeweils eine goldfarbene Rosette eingestellt ist.

9.8.1.1. Die Dekore der beiden zurückgesetzten schmalen Pilasterspiegel

Die Dekore der beiden zurückgesetzten schmalen Pilasterspiegel präsentieren dem Betrachter jeweils die Hälfte einer Kandelabergroteske, wobei die beiden Hälften jedoch sich weder fiktiv zu einer vollständigen Kandelabergroteske zusammensetzen lassen noch sich formal auf die Kandelabergroteske in dem doppelt so breiten zentralen Pilasterspiegel beziehen. Diese Variabilität sowohl in Bezug auf den strukturellen Aufbau als auch in Bezug auf die formale Zusammensetzung von halben Kandelabergrotesken in den beiden seitlichen Pilasterspiegeln führt dazu, dass keine der halben Kandelabergrotesken innerhalb des Dekors der einen Wandseite strukturell und formal weitgehend der anderen gleicht und dies wiederum unterscheidet sie von den Kandelabergrotesken der zentralen Pilasterspiegel, die, insbesondere innerhalb einer Wandseite, hinsichtlich der Struktur und weitgehend auch formal analog aufgebaut sind.⁵⁹¹⁷

9.8.1.2. Die Dekore der zentralen Pilasterspiegel

Auf der rückwärtigen Wand beginnt der Aufbau der Kandelabergrotesken, die sämtlich beinahe durchgehend über eine vertikale Mittelachse verfügen, mit einem filigranen Rankensystem, das einen Stiel mit Blüte flankiert, wobei der Stiel gleichzeitig als vertikale Mittelachse dieses Registers dient. Auf einer zweiten Blüte, deren Stiel sich aus dem Blütenkern der ersten Blüte entwickelt, sitzen, antithetisch ausgerichtet, zwei unbekleidete menschliche Figuren mit dem Rücken zueinander und halten mit ihrer hinter den Rücken geführten Hand den Stiel einer weiteren Blüte fest, die sich ihrerseits aus dem Stiel der zweiten Blüte entwickelt. Auf dieser Blüte erhebt sich – ebenfalls in der vertikalen Mittelachse des Kandelabersystems ausgerichtet – ein bilateralsymmetrisches Rankensystem mit drei übereinander gesetzten, nach oben sich verjüngenden Blattpaaren. Die Öffnung zwischen den beiden obersten Blättern, deren Blattspitzen nach unten gesenkt sind, wird von einem horizontal darüber gelegten Stab bedeckt, an dessen Enden zwei mit dem Schwanz aufgehängte bilateralsymmetrisch aufgebaute

⁵⁹¹⁷ Siehe dazu die Abbildungen bei: Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli 1979*, Taf. II-V.

Nageltiere baumeln. Auf dem Stab stehen zwei antithetisch zueinander ausgerichtete Vögel mit gespreiztem Gefieder und flankieren einen zentral auf dem horizontalen Stab aufgestellten vertikalen Stab, der sich auf drei unterschiedlichen Höhenniveaus tellerförmig auskragt. Auf der obersten Auskrugung hockt ein geflügeltes Mischwesen, das die Enden seiner lyraförmig ausgebildeten Beine auf die unterste Auskrugung und dicht vor die Brust der beiden Vögel gestellt hat. In jeder seiner beiden auf Schulterhöhe gehobenen Hände hält dieses Mischwesen ein zweihenkliges Gefäß, und sein vertikal ausgerichteter Kopf dient als Basis für eine Blüte, aus der sich zwei übereinander gesetzte, leicht variierte filigrane Rankensysteme entwickeln. Aus dem oberen Rankensystem heraus bilden sich zwei antithetisch zueinander ausgerichtete Vögel, zwischen denen in der vertikalen Mittelachse ein zweihenkliges Gefäß steht. Aus der Mündung des Gefäßes wächst ein nach oben geöffneter lyraförmiger Pflanzenstab, dessen Öffnung von einem horizontalen Stab verschlossen wird. Darauf hockt ein unbekleidetes Mischwesen, dessen Schamgegend drei hängenden Akanthusblättern bedecken. Auf seinen Knien balancieren die Figuren zweier nur linear skizzierter Vögel. Das Mischwesen hat seine beiden Arme weit über seinen Kopf gehoben und balanciert auf seinen beiden Händen eine Kreisform, deren unterer Teil von drei hügelartigen Formen bedeckt wird, hinter denen einige filigrane Ranken hervorlugen. Auf diesen drei dicht nebeneinander und zum Teil auch übereinander gesetzten Hügeln steht ein Kreuz, sodass es sich vielleicht ikonographisch um eine Anspielung auf Golgatha handeln könnte. Vegetabile Delphine gleiten zu beiden Seiten an der Konturierung des Kreises herab und flankieren eine weitere gestielte Blüte, deren Ursprung im oberen Scheitelpunkt der Kreisform liegt. Zwei fast zu einer Strichform zusammengeschrumpfte Figuren sitzen, den Rücken einander zugewandt, in antithetischer Ordnung auf dieser Blüte. Ihre Füße haben sie jeweils auf einen diagonal ausgerichteten Stab gestellt, wobei jeder der beiden Stäbe auf dem Rücken eines der beiden Delphine liegt. In ihren Händen halten die Figürchen jeweils eine s-förmige Spirale, deren oberes Ende jeweils das vertikale Ende einer Kette aus Kugeln und Blumen berührt, die von den beiden, jeweils an einem Ring fixierten Enden eines zwar horizontal ausgerichteten, jedoch in einem weiten Bogen durchhängenden Tuchs herabhängen. Zwischen den beiden Rückenkonturen der filigranen Figuren füllt ein weiteres vertikales Kandelabersystem aus Blumen und Blättern, das hinter dem Kontur des Tuches bis zur Basis des reliefartig ausgebildeten Kapitells reicht, die vertikale Mittelachse aus.

9.8.1.3. Die Farbigkeit der Kandelabergrottesken

Die Farbigkeit dieser Grottesken beschränkt sich zum einen auf die Farbe Rot, in der zahlreiche Pflanzenstäbe, die mitunter in grünen Blättern auslaufen, dargestellt werden. Diese Farbe dient auch zur Kennzeichnung von anthropomorphen und zoomorphen Figuren. Zum anderen ist es

neben Rot ein gräulich schimmerndes Weiß, das insbesondere für anthropomorphe und zoomorphe Figurendarstellungen, aber auch zur Darstellung von Gefäßen und Ketten eingesetzt wird. Mag man der Farbe Rot auch beim Einsatz in den Pflanzenstäben – abgesehen von den Blüten – nur einen geringen Darstellungswert zusprechen, so kommt ihr doch als Inkarnat der Figuren – ebenso wie auch der Farbe Weißgrau, die ebenfalls zur Darstellung von Inkarnat bei anderen Figuren eingesetzt wird, ein gewisser darstellender Wert zu. Gleichzeitig trägt jedoch die Verwendung von analogen Farben sowohl für anthropomorphe und zoomorphe Figuren, aber auch für vegetabile Systeme und leblose Gegenstände dazu bei, den Betrachter hinsichtlich einer zuordnenden Wahrnehmung, deren Ziel in einer eindeutigen Erkennbarkeit der einzelnen Figuren und Objekte liegt, zu verwirren. Diese Art des Farbeinsatzes bei der Gestaltung von Grotteskensystemen erinnert an die Farbgestaltung Signorellis in den Grotteskensystemen der unteren Wandpaneele in der Cappella Nova, wenngleich die Anzahl der unterschiedlichen Farbtöne in Sodomas Dekor geringer ist als in Signorellis Dekor. In der Forschung zu den Grotteskendekoren des frühen Cinquecento wird jedoch weniger auf den farblichen Aspekt Bezug genommen, wenn von einer Ähnlichkeit der Grotteskensysteme in den Dekoren von Signorelli und Sodoma die Rede ist, sondern es wird in erster Linie auf eine gewisse formale Nähe der beiden Maler hingewiesen, was die Darstellung von hybriden Wesen betrifft.⁵⁹¹⁸ In diesen Untersuchungen verzichtet man jedoch auf einen Vergleich zwischen strukturell gleichwertigen Grotteskensystemen, sondern bezieht sich lediglich allgemein auf eine analoge Darstellung von hybriden Wesen, die ohne ihren grottesken Kontext betrachtet werden. Hätte man hingegen strukturell analoge Grotteskensysteme betrachtet, so hätte man feststellen müssen, dass in Bezug auf die Darstellung von Kandelabergrottesken auf Pilasterspiegeln in analogen, eine fiktive Architektur vortäuschenden Kontexten zwischen beiden Malern sowohl in Bezug auf die formale Gestaltung als auch in Bezug auf die Farbwahl große Unterschiede vorhanden sind. So konstruiert Signorelli die Kandelabergrottesken auf den flankierenden Pilasterspiegeln in der Cappella Nova wesentlich kompakter als Sodoma seine filigranen, teilweise nur aus einer Linie bestehenden Kandelabergrottesken auf den Pilasterspiegeln zwischen den großformatigen Darstellungen auf den beiden Schmalseiten des Refektoriums. Darüber hinaus setzt Sodoma in diesem Kontext polychrome – wenn auch mit einer reduzierten Farbigkeit ausgestattete – Kandelabergrottesken ein, Signorelli hingegen verwendet stets monochrome.

⁵⁹¹⁸ Enzo Carli, *Il Sodoma*, Vercelli 1979, S. 24; siehe dazu auch: Nicole Dacos, *Con ferrate e spiritelle*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 231. Dacos sieht jedoch eine Ähnlichkeit in der Farbwahl lediglich darin begründet, dass beide in ihren Darstellungen auf die *Volta gialla* der Domus Aurea Bezug nehmen.

Doch selbst wenn man ungeachtet des unterschiedlichen architektonischen Kontextes und der unterschiedlichen Farbwahl die einzelnen grottesken Motive beider Maler vergleicht, haben z. B. die fast metallisch hart wirkenden Mischwesen Sodomas wenig gemeinsam mit den weichen Körperkonturen und dem warmen Fleischton des Inkarnates in den anthropomorphen Zonen analog konstruierter Mischwesen Signorellis. Sowohl die metallische Härte als auch die Kombination von polychromen Kandelabergrottesken mit einem goldfarbenen Hintergrund lassen sich hingegen besser mit den Kandelabergrottesken im Dekor der Libreria Piccolomini in Siena vergleichen, mit deren Ausmalung Pinturicchio im Sommer 1502 begonnen hat, wobei jedoch die Frage offen bleiben muss, ob die Dekoration in Siena schon so weit gediehen war, dass Sodoma bereits vor der Freskierung in Sant'Anna in Camprena einen Blick auf die polychromen Kandelabergrottesken vor goldenem Grund werfen konnte.⁵⁹¹⁹ Doch analoge Farbkombinationen konnte Sodoma auch in den Dekoren der Bogensegmente wahrgenommen haben, denn das Deckendekor dürfte wohl am frühesten entstanden sein. Darüber hinaus konnte Sodoma diese Dekorform eventuell auch bei einem Romaufenthalt beim Betrachten der vor 1504 entstandenen römischen Dekore Pinturicchios kennengelernt haben.⁵⁹²⁰ Im Gegensatz zu Pinturicchio spielt jedoch für Sodoma die Farbe Grün in seinen Kandelabergrottesken-Dekoren – soweit der Erhaltungszustand eine derartige Beurteilung zulässt – eine wesentlich geringere Rolle als in strukturell analogen Grotteskendekoren Pinturicchios. Darüber hinaus lassen sich sowohl die lineare, filigrane Gestaltung der Grottesken als auch der Aspekt der farblichen Kombinationen, die sich auch in dem im folgenden Jahr entstandenen Dekor im Gang des Klosters von Monteoliveto finden, bereits als eine Vorform der Grotteskengestaltung im vier Jahre später entstandenen Deckendekor der Stanza della Segnatura betrachten.

9.8.1.4. Die großformatigen Darstellungen

9.8.1.4.1. Die großformatigen Darstellungen auf der Rückwand

Die drei großfigurigen Darstellungen der Brotvermehrung an der Rückwand des Refektoriums sind mit hellen, leuchtenden Farben⁵⁹²¹ gemalt und besitzen einen hochgezogenen, durch alle drei Bildfelder hindurchgehenden Hintergrund⁵⁹²², der eine italienische Landschaft mit antiken

⁵⁹¹⁹ Ähnlich urteilt auch: Andrée Hayum, Giovanni Antonio Bazzi – Il Sodoma, [Diss. Cambridge Mass. 1968] New York 1978, S. 6.

⁵⁹²⁰ Analoge Farbkombinationen weisen z. B. die bereits behandelten goldfarbenen Kandelabergrottesken-Dekore in den beiden Della-Rovere-Kapellen in Santa Maria del Popolo auf; siehe dazu u. a.: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 141 Abb. 17.

⁵⁹²¹ So trägt Christus ein hellblaues Gewand und ein pinkfarbenedes Manteltuch.

⁵⁹²² Der durchgehende Hintergrund erinnert an die etwa gleichzeitig entstandenen Bildfelder I und II in der Libreria Piccolomini; über weitere Ähnlichkeiten zwischen beiden Fresken siehe: Enzo Carli, Il Sodoma, Vercelli 1979, S. 20ff.

Architekturen zeigt.⁵⁹²³ Alle drei Darstellungen sind in Bezug auf den narrativen Aspekt von links nach rechts ausgerichtet, jedoch gleichzeitig durch die größte und wichtigste Figur in der Mitte auch auf das Zentrum hin orientiert. Der zuletzt genannte Aspekt wird durch die sich wiederholende ornamentale Rahmung insgesamt sowie insbesondere durch die Ausbildung von bilateralen Symmetrieachsen in den Kandelabergrotesken der zentralen Pilasterspiegel noch verstärkt. Die Höhe der Figuren korrespondiert in etwa mit der Höhe der Pilasterspiegel, sodass die Bogenflächen oberhalb der Kapitelle dem blauen Himmel und einigen filigran gestalteten, in den Himmel ragenden Bäumen vorbehalten sind. Das Zentrum der drei Darstellungen liegt in der Figur von Christus im mittleren Bildfeld, der im Bereich des Körpers fast zentral ausgerichtet ist. Doch es ist nicht nur die formale Ausrichtung der Christusfigur, sondern auch die Aufmerksamkeit erheischende farbliche Gestaltung, sein himmelblaues Gewand und das um seine linke Schulter und die rechte Hüfte geschlungene pinkfarbene Manteltuch, welche diese Figur zu einem Blickpunkt für den eintretenden Betrachter werden lassen.

9.8.1.4.2. Die großformatigen Darstellungen auf der Eingangswand

Strukturell korrespondierend zu dem Dekor der Rückwand ist auch das Dekor der Eingangswand, das durch ein analoges Pilastersystem⁵⁹²⁴ in drei vertikale Bildfelder unterteilt wird, wobei das mittlere Bildfeld mit einer Darstellung der Pietà⁵⁹²⁵, die direkt über dem Türbogen⁵⁹²⁶ beginnt, deutlich kürzer ist als die beiden seitlichen Darstellungen.⁵⁹²⁷ Im Feld links der Pietà⁵⁹²⁸ befindet sich eine Darstellung des heiligen Benedikt im Kreise seiner Brüder⁵⁹²⁹ und im Feld rechts der Pietà wird die heilige Anna zusammen mit Maria und dem Christuskind, flankiert von zwei knienden Benediktinermönchen, dargestellt.⁵⁹³⁰ Im Gegensatz zu den drei

⁵⁹²³ Im linken Bildfeld ist das Kolosseum und im rechten Bildfeld der Triumphbogen des Konstantin zu sehen; siehe dazu die Abbildung bei: Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli* 1979, Abb. 5.

⁵⁹²⁴ Das Dekor der Bogenlaibungen unterscheidet sich jedoch durch die helle Grundfarbe der Kassetten von den blaugrundigen Kassetten im Dekor der Bogenlaibungen der Rückwand.

⁵⁹²⁵ Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli* 1979, Taf. V.

⁵⁹²⁶ Die Türöffnung ist mit einem Grotteskendekor verziert, in dessen Mitte ein Tondo mit einer nimbierten Christusbüste eingestellt ist.

⁵⁹²⁷ Siehe dazu die Abbildung bei: Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli* 1979, Abb. 6.

⁵⁹²⁸ D.h. das Fresko befindet sich von der rückwärtigen Schmalseite des Refektoriums aus betrachtet auf der linken Seite der Eingangswand.

⁵⁹²⁹ Der heilige Benedikt thront in einer analogen Loggetta wie das Gebäude in der Szene, in der Enea Piccolomini den Kardinalshut empfängt. Über dem Dach der Loggetta befindet sich eine Balustrade, zwischen deren vertikalen Balustern sich drei Amoretten befinden. Die beiden äußeren Amoretten sitzen, wohingegen die mittlere Amorette auf dem Bauch liegt.

⁵⁹³⁰ Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli* 1979, Taf. V. Anna sitzt auf einem Thron, zu dem zwei unterschiedlich hohe Stufen hinaufführen. Auf der höheren oberen Stufe sitzt Maria vor ihr und hält das Christuskind in ihren Armen. Sowohl die Stufen des Thrones als auch die Gebälke der beiden Säulenarchitekturen, welche den Hintergrund der zentralen Figurengruppe flankieren, sind mit polychromen Grotteskenfriesen auf goldenem Grund dekoriert. Dieser Goldgrund ist wesentlich heller als der orangefarbene Goldgrund der Pilasterspiegel hinter den polychromen Kandelabergrotesken. Der polychrome Grotteskenfries auf der untersten Stufe zeigt beidseitig einer schwarz konturierten goldfarbenen Kreisfläche, von der dunkle Spiralranken abgehen, geflügelte Figuren, zum Teil überwiegend anthropomorphe, zum Teil eher zoomorphe, die auf den einzelnen Ranken sitzen. Auch die Frieze

Bildfeldern auf der Rückwand des Raumes, in denen sämtliche Figuren stehend dargestellt werden, handelt es sich bei den Figuren in den drei Bildfeldern der Eingangswand – abgesehen von zwei stehenden Figuren, die den sitzenden Benedikt flankieren⁵⁹³¹ – um sitzende bzw. thronende oder kniende Figuren. Die zentrale Ausnahme in Bezug auf diese beiden Darstellungsmotive bildet die in den Armen von Maria und den beiden anderen Frauen liegende Christusfigur im mittleren Bildfeld. Im Gegensatz zu den drei Bildfeldern auf der Rückwand, in denen sämtliche Figuren der drei Szenen unter offenem Himmel agieren, befinden sich die dargestellten Figuren in den beiden äußeren Bildfeldern der Eingangswand im Fall der Darstellung der Heiligen Anna selbdritt innerhalb bzw. vor einer architektonischen Bogenrahmung mit seitlich anschließenden Gartenloggien und im Fall der Darstellung des heiligen Benedikt innerhalb einer auf drei Seiten geöffneten Loggia. Lediglich die Darstellung der Pietà im mittleren Bildfeld findet vor dem geöffneten Grab unter freiem Himmel statt. Aufgrund ihres Kniens sind die Figuren kleiner als die aufrecht stehenden Figuren in den drei Fresken der Rückwand, sodass ihre Köpfe etwa auf der Höhe des oberen Drittels der beiden die Darstellung flankierenden Pilasterspiegel liegen. Lediglich die Bischofsmitra des thronenden Benedikt reicht bis auf die Höhe der Kapitelle der beiden Pilasterspiegel. Im mittleren Bildfeld, dessen Basis über der Türleibung liegt, wird das Haupt des toten Christus durch die ihn stützenden Figuren etwas über die obere horizontale Begrenzung der beiden flankierenden Kapitelle angehoben. Noch weiter über diesem Niveau liegt jedoch der Kopf der thronenden Anna in dem Feld, das Christus an seiner linken Seite flankiert. Trotz der hellen Gewänder der Mönche und der lichten, steinfarbenen architektonischen Rahmungen der Bildfelder wirken die Farben in den drei Fresken auf der Eingangswand gedämpfter und weniger strahlend als in den drei Fresken auf der Rückwand. Dies mag zum einen in dem ernstesten Sujet der Pietà im mittleren Bildfeld seine Ursache haben, in welcher das helle, fast hellgraue Inkarnat der – abgesehen von einem weißen Tuch um die Lenden – unbedeckten Christusfigur die hellviolette Farbe des Mantels seiner Mutter sowie das zarte Hellblau des Gewandes der zweiten Maria und das analoge zarte Hellblau im Gewand des Josef Arimathia, der die Christusfigur im Rücken unterstützt, gleichsam aufgrund der bleiernen Helligkeit den farbigen Gewänder der ihn umgebenden Figuren deren Farbigkeit entzieht. Die beiden farbigen Pole dieser drei Bildfelder liegen zum einen in dem fast orangefarbenen hellroten Farbton des Mantels von Benedikt⁵⁹³²

im Gebälk zeigen antithetisch zueinander ausgerichtete Vögel, die jeweils beidseitig einer vertikalen Mittelachse in Form einer herabhängenden Girlande oder einer Kette stehen.

⁵⁹³¹ Aufgrund ihres Standmotivs befinden sich die Köpfe dieser beiden Figuren höher als die der drei knienden Mönche.

⁵⁹³² Dieser Farbton wird vom Mantel der Maria Magdalena auf der linken Seite des mittleren Bildfeldes wieder aufgenommen. Die komplementäre Farbe Grün wird in diesem Bildfeld für die Kennzeichnung der Rasenfläche,

und zum anderen in den lilafarbenen Mänteln von Anna und Maria in Verbindung mit dem grünen Gewand von Anna, das als Mantelfutter in Marias Mantel⁵⁹³³ wieder auftaucht. Der kräftige grüne Farbton tritt als Komplementärfarbe zu Rot in ein Spannungsfeld mit den unterschiedlichen Rottönen in den drei Bildfeldern, und zwar zunächst in großer Entfernung zu dem kräftigen Rotton im Mantel des heiligen Benedikt und in mäßigem Abstand zu dem analogen Rotton im Mantel Maria Magdalenas. Dieser kräftige Farbkontrast wird jedoch im eigenen Bildfeld zum einen durch die blaustichigen Mäntel der beiden Frauen und zum anderen durch das rosafarbene Gewand Mariens – wobei die beiden Farbtöne dicht neben den Grünönen gesetzt werden – abgeschwächt.

9.8.1.5. Der Grotteskenfries mit den eingeschlossenen Tondi auf den beiden Langseiten

Die Verbindung zu den beiden Schmalseiten wurde ursprünglich durch einen umlaufenden, sich zum größten Teil aus polychromen Grotteskensystemen zusammensetzenden Fries von 80cm Breite hergestellt, der etwa auf Schulterhöhe verlief.⁵⁹³⁴ Im gegenwärtigen Zustand ist jedoch auf der rechten Langwand das Dekor fast völlig verschwunden und nur noch auf der linken Langwand weitgehend erhalten. Der Fries setzt sich aus drei unterschiedlichen dekorativen Strukturen zusammen, von denen zwei enger miteinander verbunden sind und sich dadurch von der dritten dekorativen Struktur absetzen. Die beiden dichter miteinander verbundenen dekorativen Strukturen konstituieren sich zum einen aus zwei weitgehend analog strukturierten, jedoch in einigen Fällen vor einer unterschiedlichen Hintergrundfarbe aufgetragenen, polychromen Grotteskensystemen, die sich zueinander antithetisch verhalten. Die beiden Grotteskensysteme flankieren jeweils einen Oculus, in dem vor einem leicht variierten landschaftlichen Hintergrund in Büstenform unterschiedliche Figuren sichtbar werden. Von diesen eng aufeinander bezogenen Strukturen – d. h. von den beiden farbenfrohen Grotteskensystemen, welche jeweils einen Oculus flankieren und sich dadurch als einheitliches Paneel konstituieren – deutlich abgesetzt sind fünf gerahmte Bildfelder in Grisaille, in denen jeweils eine Geschichte aus dem Leben von Joachim und der Heiligen Anna in der Art eines antiken Reliefs dargestellt wird.⁵⁹³⁵

auf der die Personen sitzen bzw. liegen, und für die Kennzeichnung des Moses, welches den oberen Felsen des Felsengrabes bedeckt, eingesetzt.

⁵⁹³³ Marias Mantel ist blau untermalt.

⁵⁹³⁴ Vermutlich ging ursprünglich bis zu dieser Höhe die Holzvertäfelung; siehe dazu: Andrée Hayum, Giovanni Antonio Bazzi – *Il Sodoma*, [Diss. Cambridge Mass. 1968] New York 1978, S. 86.

⁵⁹³⁵ Enzo Carli, *Il Sodoma*, Vercelli 1979, Abb. 20-23. Vier der fünf fingierten Reliefs können noch identifiziert werden. Beim fünften Relief sind nur noch vier weibliche Figuren sichtbar, die sich jeweils in einigem Abstand zu einander befinden. Die vier fingierten Reliefs zeigen: Joachim wird das Opfer im Tempel verweigert – der Gang Joachims in die Wüste – Joachim trifft Anna an der goldenen Pforte – die Geburt Mariens.

9.8.1.5.1. Die Figuren in den Tondi

Die erste der beiden weiblichen Halbfiguren, deren Paneel an das Fresko von Anna selbdritt anschließt, ist nur noch schemenhaft erhalten.⁵⁹³⁶ Die zweite der beiden weiblichen Halbfiguren, deren Paneel an das Paneel mit der schlecht erhaltenen weiblichen Halbfigur sowie auf das dazwischen gestellte Bildfeld in Grisaille mit der Darstellung der Verweigerung von Joachims Opfergabe⁵⁹³⁷ folgt, ist in ein Dominikanerinnenhabit gekleidet und hält in der linken Hand ein aufgeschlagenes Buch und in der rechten eine weiße Lilie. Aufgrund der Kleidung sowie der beiden Attribute kann diese Figur als die Heilige Caterina von Siena identifiziert werden.⁵⁹³⁸

Im Gegensatz zu den beiden nach rechts ausgerichteten weiblichen Figuren sind die vier folgenden, zum Teil nur rudimentär erhaltenen männlichen Figuren, die alle einen weißen Mönchshabit tragen und mit unterschiedlichen Attributen ausgestattet sind, nach links ausgerichtet.⁵⁹³⁹ Die erste der vier männlichen Figuren, die eine Aureole trägt⁵⁹⁴⁰, folgt auf das Bildfeld in Grisaille mit der Darstellung von Joachims Gang in der Wüste.⁵⁹⁴¹ Diese Figur trägt in ihrer rechten Hand eine eiserne Fessel und in ihrer linken Hand ein Buch.⁵⁹⁴² Nach einer stark zerstörten Darstellung des Bildfeldes in Grisaille zeigt das Oculus des folgenden Paneels die Büste eines Benediktinerabtes mit Aureole, der in seiner rechten Hand ein Pergamentblatt⁵⁹⁴³ und in seiner linken Hand den Abtstab hält.⁵⁹⁴⁴ Diesem Paneel folgt wiederum in Grisaille das Bildfeld mit der Darstellung des Aufeinandertreffens von Joachim und Anna an der Goldenen Pforte.⁵⁹⁴⁵ Im Oculus des sich anschließenden Paneels ist die Figur eines Mönches ohne Aureole zu sehen, der gerade im Begriff ist, einen Dämon auszutreiben.⁵⁹⁴⁶ Der Körper des Dämons liegt zum Teil schon auf der Innenseite des Oculus, doch noch scheint er sich

⁵⁹³⁶ Die beiden weiblichen Figuren sind mit einem Nonnenhabit bekleidet, wobei die beiden Nonnenhauben farblich unterschiedlich gestaltet sind. Die schlecht erhaltene weibliche Figur scheint eine weiße Nonnenhaube zu tragen, wohingegen die Figur der heiligen Katharina eine schwarze Nonnenhaube trägt.

⁵⁹³⁷ Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli* 1979, Abb. 21.

⁵⁹³⁸ Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli* 1979, Abb. 17. Der Oculus mit der weiblichen Büste findet sich in dem Wandabschnitt auf der rechten Wandseite, der direkt neben der Darstellung der heiligen Anna selbdritt liegt. Das näher zur Eingangswand liegende Grotteskensystem links des Oculus weist – vielleicht als Indiz der Nähe zu einer heiligen Darstellung – einen goldfarbenen Grund auf.

⁵⁹³⁹ Sämtliche erhaltenen männlichen Figuren besitzen eine Tonsur und tragen einen weißen Mönchshabit; siehe dazu die Abbildungen bei: Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli* 1979, Abb. 18 und 19.

⁵⁹⁴⁰ Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli* 1979, S. 24.

⁵⁹⁴¹ Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli* 1979, Abb. 21.

⁵⁹⁴² Nach Carli ist eine Benennung dieser Figur als der Heilige Leonardo nicht möglich, da die Fessel zwar ein Attribut des Heiligen ist, dieser sonst jedoch nie einen Benediktinerhabit trägt: Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli* 1979, S. 24.

⁵⁹⁴³ Dabei könnte es sich um die Gründungsurkunde der Abtei handeln.

⁵⁹⁴⁴ Nach Carli handelt es sich um Patrizio Patrizi, den Gefährten des Heiligen Bernhard in der Einsamkeit und den ersten Abt des Klosters: Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli* 1979, S. 24.

⁵⁹⁴⁵ Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli* 1979, Abb. 22.

⁵⁹⁴⁶ Und damit in das Refektorium, d.h. in die Welt der Menschen zu gelangen. Nach Carli könnte es sich bei dieser Figur um Fra Ambrogio Piccolomini, den zweiten Abt der Abtei, handeln: Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli* 1979, Abb. 18.

zu weigern, diesen zu verlassen und krallt sich stattdessen an der Rahmung fest.⁵⁹⁴⁷ Auf das Paneel mit der Austreibung des Dämons folgt das Bildfeld in Grisaille mit der Darstellung der Geburt Mariens.⁵⁹⁴⁸ Die Reihe der Oculus-Figuren beschließt die Figur von Gregor dem Großen, dessen zugehöriges Paneel sich auf der linken Langwand, links von dem großfigurigen Fresko mit der Darstellung der Brotvermehrung auf der Rückwand des Refektoriums befindet.⁵⁹⁴⁹ Gregor der Große wird durch drei Attribute gekennzeichnet. Auf seiner linken Schulter hat sich eine Taube niedergelassen und in seiner linken Hand hält er die Ferula, den dreifachen päpstlichen Kreuzstab. Sein drittes Attribut, die päpstliche Tiara, ist nicht innerhalb des Bildfeldes im Oculus dargestellt, sondern erhebt sich direkt davor.⁵⁹⁵⁰

9.8.1.5.2. Die Grotteskensysteme

Die Flächen zwischen den einzelnen Oculi und den flankierenden, mit einer gleichfarbigen Rahmung versehenen Bildfeldern in Grisaille sind mit polychromen Grotteskensystemen bedeckt, die zwar von der Struktur her bilateralsymmetrisch zur vertikalen, den Oculus durchtrennenden fiktiven Mittelachse angelegt sind, sich in formalen und farblichen Details jedoch voneinander unterscheiden.⁵⁹⁵¹ Die Farbe des Hintergrundes in zwei antithetischen Grotteskensystemen ist nicht immer analog gewählt, sondern eine Hälfte kann hell, die andere hingegen dunkel, in einem blauschwarzen Farbton, ausgemalt sein. Insbesondere der dunkle Farbton verleiht der Farbigkeit der Grotteskensysteme eine strahlende Helligkeit. Der großzügige Einsatz von hellen Rottönen und einem hellen Blau – beide Farbtöne dominieren auch in den großformatigen Darstellungen⁵⁹⁵² – erinnert eher an das Dekor im Collegio del Cambio von Perugino als an die insbesondere an braune Farbtöne gebundene Farbigkeit der flächigen Grotteskensysteme im Dekor der Cappella Nova von Signorelli. Auch die Strukturen der Grotteskensysteme von Signorelli und Sodoma lassen sich nur schwer miteinander vergleichen, da die Grotteskensysteme Signorellis streng bilateralsymmetrisch ausgerichtet sind,

⁵⁹⁴⁷ Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli 1979*, Abb. 18.

⁵⁹⁴⁸ Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli 1979*, Abb. 23. Sowohl die Tiara als auch der Dämon haben ihren Platz nicht im Oculus, sondern jenseits des Oculus und sind dadurch als weltlich gekennzeichnet.

⁵⁹⁴⁹ Farblich – mit einem goldfarbenen Grund analog den Farben der flankierenden Pilasterspiegel – und formal nimmt das weitgehend erhaltene distale Grotteskensystem dieses Paneels Elemente des großen Freskendekors wieder auf. So finden sich in dem locker gestalteten Grotteskensystem lyraförmige Stäbe und Ketten, wie sie sich auch in der ebenfalls sehr locker strukturierten Kandelabergrotteske auf dem Pilasterspiegel finden.

⁵⁹⁵⁰ Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli 1979*, Abb. 19.

⁵⁹⁵¹ So flankiert eine Pferdefigur im unteren Bereich das Grotteskensystem um den Oculus mit der Darstellung der Heiligen Caterina; doch im Gegensatz zu der Pferdefigur auf der linken Seite, die über realistische vordere Pferdebeine verfügt, sind die beiden vorderen Gliedmaßen der Pferdefigur auf der rechten Seite in Form von fransigen Akanthusblättern ausgebildet; siehe dazu die Abbildung bei: Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli 1979*, Abb. 17.

⁵⁹⁵² Siehe dazu vor allem den Einsatz von hellem Blau für das Gewand von Christus und den Einsatz von Pink für die Darstellung seines Manteltuches in der Abbildung eines Ausschnittes des Freskos der Brotvermehrung bei: Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli 1979*, Taf. I.

wohingegen schon die unterschiedliche Farbigkeit von zwei formal einigermaßen korrespondierenden Grotteskensystemen im Dekor von Sodoma zeigt, dass es ihm in diesem Kontext in erster Linie nicht um die Präsentation eines bilateralsymmetrischen Kontextes gehen kann, sondern dass im Vordergrund die Farbwirkung und aufgrund der unterschiedlichen Farbwirkung auch eine differenzierende Darstellung unterschiedlicher Mischwesen steht. Diese abwechslungsreiche Gestaltung wird vom Betrachter trotz der künstlichen Farbwahl im Sinn einer Lebendigkeit dieser Wesen wahrgenommen.

Der Aufbau der einzelnen Grotteskensysteme orientiert sich an der unteren Grundlinie des Paneels. Auf dieser Linie stehen sämtliche Figuren, welche die Basis eines Grotteskensystems bilden. Bei den beiden Figuren, welche den Oculus flankieren, handelt es sich – soweit dies noch erkennbar ist – stets entweder um geflügelte Mischwesen oder um Vögel, die von einer geflügelten Amorette geritten werden. Diese Figuren nehmen mehr als zwei Drittel der Höhe eines Paneels ein, sodass über ihnen meist nur noch eine filigrane Rankenfigur als Zwickelfüllung Platz findet.⁵⁹⁵³

So besetzt z. B. im rechten Grotteskensystem des ersten Paneels ein geflügelter Kentaur auf schwarzem Grund⁵⁹⁵⁴ mit einem – abgesehen von einem hellblauen, um den Hals geschlungenen Tuch – unbedeckten menschlichen Oberkörper und violett und hellblau gestreiften Flügeln die Position rechts neben dem Oculus der ersten weiblichen, nur rudimentär erhaltenen, nach rechts ausgerichteten weiblichen Figur in dem Paneel, das sich an das großformatige Fresko mit der Darstellung der Anna selbdritt anschließt. Der nach links, zum Oculus hin ausgerichtete Kentaur, dessen rechter, hoch erhobener rechter Arm kurz unterhalb des Ellenbogengelenks zerstört ist, wendet seinen Kopf rückwärts und präsentiert aufgrund dieser Drehung dem Betrachter seinen Oberkörper in einer nahezu frontalen Ausrichtung. Zwar wird der unterhalb der Taille zoomorphe Körper des Kentauren von vier Beinen getragen, doch die Form jedes der vier Beine ähnelt eher einem Vogelbein mit einer Krallen am unteren Ende als dem Bein und dem Huf eines Huftiers. Darüber hinaus ist der Unterkörper mit einer mehrschichtigen und mehrfarbigen, einem farbigen Gefieder nicht unähnlichen Haut überzogen, die sich bis zu den Kniegelenken hinabzieht. Es sind flächige Areale in den Primärfarben Gelb, Rot und Blau, die in unregelmäßigem Wechsel den Körper des Kentauren bedecken, und diese Farben spielen auch in den großformatigen Fresken – insbesondere in den Darstellungen der Brotvermehrung – eine wichtige Rolle. Der Kentaur hat seinen blondgelockten Kopf, den zwei Schweineohren

⁵⁹⁵³ Siehe dazu u. a. das schwarzgrundige rechte Grotteskensystem des ersten Paneels auf der linken Langseite, direkt neben dem Fresko der Heiligen Anna Selbdritt: Andrée Hayum, Giovanni Antonio Bazzi – Il Sodoma, [Diss. Cambridge Mass. 1968] New York 1978, Abb. 6.

⁵⁹⁵⁴ Von dem antithetischen hellgrundigen Grotteskensystem hingegen sind nur noch Spuren erhalten.

flankieren, rückwärts, einer geflügelten zoomorphen Figur zugewandt, deren zoologische Gattungszugehörigkeit aufgrund ihrer formalen Gestaltung unbestimmt bleiben muss. Für den Betrachter naheliegend wäre entweder eine Zugehörigkeit zur Gattung der Amphibien oder zur Gattung der Vögel, doch dagegen sprechen die Hufe an den beiden vorderen Gliedmaßen. Farblich nimmt dieses hybride Wesen, welches dem Kentauren seinen rechten Vorderhuf reicht, die Farbtrias Gelb – Rot – Blau, die als Oberflächendekor des Kentaurenkörpers eingesetzt wurde, wieder auf, wobei sich bei der Gestaltung der Flügel noch die Farbe Weiß⁵⁹⁵⁵ hinzugesellt. Das hybride Wesen, dessen Schwanz den rechten vertikalen Rand des Paneels berührt, scheint seltsam innerhalb dieses Grotteskensystems zu schweben, denn mit seinem linken vorderen Huf ruht er lediglich locker auf dem Rücken des Kentauren, und nur sein rechter Hinterlauf kommt in einen engen Kontakt mit den gespreizten Flügeln der darunter fliegenden Figur, die zugleich die hinterste Figur dieses Grotteskensystems darstellt, da ihr Rücken vom rechten vertikalen Rand des Grotteskensystems geschnitten wird. Eine Kralle dieses eindeutiger vogelartig konstruierten, ebenfalls vierfarbigen Mischwesens steht auf einer kleinen, hellbraunen, gepanzerten Schildkröte, welche wie eine verlässliche Basis inmitten dieser schwebenden und bestenfalls nur locker miteinander verbundenen grottesken Wesen darstellt. Der gebogene Rücken des vierfarbigen Mischwesens signalisiert dem Betrachter die Anstrengung, mit der es versucht, eine Schlange oder einen langen Wurm von dessen Schwanz aus zu verzehren. Die Schlange, deren weit aufgerissenes Maul, das über dem Panzer der Schildkröte hängt, ihr Entsetzen über das Vorhaben des vierfarbigen Mischwesens zum Ausdruck bringt, erweitert aufgrund der grünen Färbung ihrer Haut die Farbpalette des Grotteskensystems um eine weitere Farbe. Ganz in der Nähe der ersten Schlange schlängelt sich eine weitere, ebenfalls grünfarbene Schlange zwischen den beiden Hinterbeinen des Kentauren hindurch, wobei ihr Kopf in gefährliche Nähe zu dessen rechten Hinterfuß gerät. Vor dieser Schlange, zwischen den Vorderbeinen und Hinterbeinen, dicht unter dem Bauch des Kentauren hockt ein fischähnliches Gebilde mit einem bunten, mit langen Haaren und einem langen Bart ausgestatteten Maskenkopf sowie einem kurzen Fischeschwanz. Am oberen horizontalen Ende des Grotteskenfeldes, direkt über dem Kentauren ist ein blaues Tuch an mehreren Ösen befestigt⁵⁹⁵⁶, und von der äußeren Befestigung hängt ein Bündel mit blauen und goldfarbenen Musikinstrumenten⁵⁹⁵⁷ bis auf die Haare des Kentauren herab. Ein kleineres, jedoch ebenfalls vierfarbiges Mischwesen stützt sich mit dem Huf seines einzigen Hinterbeins auf den Kopf des großen Mischwesens, das durch seinen rechten Huf mit der linken Hand des

⁵⁹⁵⁵ Weiß wird bei der Figur des Kentauren nur zur Aufhellung im Gefieder und im blauen Schal eingesetzt.

⁵⁹⁵⁶ Die innerste der Ösen ist nur noch rudimentär sichtbar.

⁵⁹⁵⁷ Sichtbar sind Flöten, Schalmeien und ein Tambourin.

Kentauren verbunden ist. In seinen beiden Vorderpfoten hält dieses kleine vierfarbige Mischwesen eine Lanze, um die sich eine weitere grüne Schlange, allerdings in Miniaturformat, kringelt. Mit der Lanzenspitze berührt dieses Mischwesen das Bündel mit den Musikinstrumenten. Von der letzten, zur Befestigung des horizontalen Tuches dienenden Öse hängt an einem lilafarbenen Band ein orangefarbener Schild, hinter dem die Griffe bzw. die Spitzen zweier gekreuzter Schwerter sichtbar werden, über dem Rücken des kleinen Mischwesens herab. Rechts von dem Schild bewegt sich ein echsenartiges Tier, wobei es sich in der Form eines nach rechts geöffneten C-Bogens krümmt, vom oberen horizontalen Rand des Paneels ohne irgendeinen Halt in das Feld hinab. Dabei nähert sich sein nach rechts ausgerichteter Kopf der rosafarbenen Schärpe einer Amorette, die mit ihrem rechten Fuß auf dem blaufarbenen gekrümmten Körper des großen Mischwesens steht, das durch seinen rechten Huf mit der linken Hand des Kentauren verbunden ist. Während der rechte Fuß noch schwer auf dem Körper zu lasten scheint, hat die Amorette im Sprung ihr linkes Bein angewinkelt vor sich in die Luft erhoben und hebt dabei ihre beiden Arme auf Taillenhöhe an. Dabei greift sie mit ihren beiden Händen in ein lilafarbenes Rankensystem, das sich vor ihr aus einem viergliedrigen Fächer in den Farben Blau und Lila entwickelt. Über ihre linke Schulter ist die rosafarbene Schärpe gebunden, deren eines Ende hinter der Figur der Amorette in einem doppelten S-Schwung flattert, wobei das äußere Ende der Schärpe beinahe den Schwanz des darunter schwebenden kleinen vierfarbigen Mischwesens berührt. Das lilafarbene Rankensystem geht fast senkrecht vor der Amorette entlang der vertikalen Kante des Paneels nach oben und wechselt beim Umbiegen in die Horizontale, entlang des horizontalen Paneelrandes, vom lila Farbton in ein zartes Grün, bevor es in zwei sich aufspaltende orangefarbene Ranken ausläuft.

9.8.1.5.3. Die kunsthistorische Einordnung der Grotteskensysteme auf den beiden Langwänden

Bereits die lange Beschreibung dieses Grotteskendekors macht deutlich, wie vielseitig der Aufbau dieses Grotteskensystems ist. Beim Betrachten dieses Dekors liegt der Fokus des Betrachters weniger auf den verbindenden Systemen – wie z. B. einem rankenden Spiral- oder Akanthusblatt-System –, sondern auf den einzelnen eingesetzten anthropomorphen und zoomorphen Figuren, die sich drei unterschiedlichen Formenkreisen zuordnen lassen. Bei zwei Figuren, der Figur des Kentauren und der Figur der Amorette, handelt es sich – sieht man einmal vom Federkleid des Kentauren ab – um formale Rezeptionen aus einem klassischen antiken Formenkanon, wohingegen die fünf polychromen Mischwesen als eigenständige Erfindungen Sodomas zu betrachten sind. Die Formen für die drei grünfarbenen Schlangen sowie die hellbraune Schildkröte können zwar auch einer antiken Wandmalerei entnommen sein, doch

betrachtet man die Formen ohne nach der Vorlage in einem historischen Kontext zu suchen, so handelt es sich um naturalistisch-darstellende Formen und dies gilt auch für die in diesem Kontext verwendeten Farben.⁵⁹⁵⁸ Sowohl Carli⁵⁹⁵⁹ als auch Dacos⁵⁹⁶⁰ weisen in ihren Untersuchungen auf den wichtigen Einfluss von Signorellis Grotteskendekor in der Cappella Nova für die Grotteskenkompositionen Sodomas im Refektorium von Sant'Anna hin. Doch sowohl die weitgehende Übernahme der klassischen Formen als auch die leuchtende Polychromie bei der Darstellung der nichtklassischen Mischwesen unterscheidet die Grotteskensystem Sodomas von denen Signorellis. Auch lässt sich in den Mischwesen Sodomas, die darüber hinaus wesentlich phantasiereicher und unabhängiger vom klassischen Formenkanon dargestellt sind als diejenigen Signorellis, die sich nur wie leicht verformte Wesen eines klassischen Kanons ausnehmen, ein unregelmäßigerer Wechsel der einzelnen Farben wahrnehmen als bei Signorelli, der stets die Körper in braunen oder rosafarbenen Fleischtönen gestaltet und Grün und Rot lediglich in den Peripherien dieser Figuren, d. h. in den Flügeln oder in den Extremitäten, einsetzt, wohingegen Sodoma häufig Farbwechsel unabhängig von ihrer jeweiligen Position vornimmt.

Zwar erinnern die leuchtenden Farben, die Sodoma verwendet, insbesondere die hellen blauen und roten bzw. rosafarbenen Farbtöne, an die Farben, die Perugino in den Grottesken des Deckendekors der sala dell'Udienza im Collegio del Cambio einsetzt, doch Perugino setzt nie mehrere unterschiedliche Farben auf einen bestimmten Körperabschnitt eines Mischwesens, sondern er wechselt die Farben in den Körperpartien, die in Ranken und Blattformen auslaufen, sorgfältig getrennt in den einzelnen Segmenten hinter- bzw. nacheinander. Sodoma hingegen macht die Körper seiner Mischwesen aufgrund der dicht nebeneinander gesetzten unterschiedlichen Farbtöne zu einem leuchtenden Ganzen, das den Betrachter gleichsam anglüht, sodass dieser über dem Changieren der Farben die zugrunde liegende Form vernachlässigt bzw. sogar vergisst. In den Dekoren Pinturicchios sucht man hingegen ein derartig freies Spiel mit Farben vergeblich, sodass Sodoma diese neuartige Destruktion von Figuren selbstständig entwickelt haben muss, denn auch in den antiken Dekoren lässt sich eine derartige Tendenz nicht nachweisen. Sodoma geht insbesondere in Bezug auf die farbliche Gestaltung einen anderen Weg als Signorelli. Indes verbindet ihn die Betonung des farblichen Changierens mit den Dekoren Raffaels, wenngleich bei Raffael die Farben generell einem stärkeren Darstellungswert unterliegen als bei Sodoma.

⁵⁹⁵⁸ So könnte es sich bei den grünen Schlangen um Vipern handeln, die im Mittelmeerraum beheimatet sind. Die braune Schildkröte ließe sich den kleinen europäischen oder sizilischen Sumpfschildkröten zuordnen.

⁵⁹⁵⁹ Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli 1979*, S. 24.

⁵⁹⁶⁰ Nicole Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1969, S. 88.

9.8.2. Der Freskenzyklus im Kreuzgang des Benediktinerklosters in Monte Oliveto Maggiore⁵⁹⁶¹ (1505-1508)

Die 36 km südöstlich von Siena liegende Abtei der olivetanischen Benediktiner in Monte Oliveto Maggiore, eine Gründung des Sieneser Rechtsgelehrten Giovanni Tolomei (1272-1348), dem Angehörigen einer bedeutenden Sieneser Familie, wurde in einem Zeitraum zwischen 1387 und 1514 erbaut.⁵⁹⁶² Nachdem im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts ein größerer Komplex mit Schlafräumen und einem Refektorium, einer größeren Kirche (1400-1417), der Sakristei (1420-1423) und einem Gästehaus entstanden war, errichtete man in den Jahren zwischen 1426 und 1474 neben weiteren Dormitorien im untersten Geschoss eines dreigeschossigen Gebäudes auch einen *chostro grande*⁵⁹⁶³, einen großen Kreuzgang, der sich an die rechte (südliche) Flanke der Klosterkirche anschloss⁵⁹⁶⁴ und um den herum sich die wichtigsten organisatorischen Bereiche des Klosters gruppierten.⁵⁹⁶⁵ Aus der aktuellen Quellenlage kann der Entstehungsprozess dieses Freskenzyklus nicht zuverlässig erschlossen werden. In der folgenden Beschreibung wird der gängigen, auf den Schriften von Vasari beruhenden Entstehungsgeschichte gefolgt. Mit der Ausmalung des Kreuzgangs im untersten Geschoss, der sich aus einer Reihung von Jochen mit Kreuzrippengewölben zusammensetzt, wird im Jahr 1497 Signorelli beauftragt.⁵⁹⁶⁶ Geplant ist ein Freskenzyklus mit 37 Szenen aus der Vita des heiligen Benedikt. Signorelli beginnt jedoch nicht mit den frühesten Szenen, sondern setzt auf der Westwand mit den Szenen XXI bis XXIX, mitten im Leben des Heiligen ein.⁵⁹⁶⁷ Als Signorelli im Jahr 1499 die Arbeiten abbricht, sind erst neun der geplanten 37 Szenen vollendet.⁵⁹⁶⁸ Die

⁵⁹⁶¹ Zum Freskenzyklus im Kreuzgang des Klosters in Monteoliveto Maggiore siehe vor allem: Alessandro Battistini, *Il Sodoma e gli affreschi di Monteoliveto Maggiore*. Florenz 2012; Enzo Carli, *Le storie di San Benedetto a Monteoliveto Maggiore*, Mailand 1980; Enzo Carli, *L'Abbazia di Monteoliveto*, Mailand 1961; Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 350-383; und: Catharina Sonn, *Sodomas Fresken in Monte Oliveto Maggiore*, Hamburg 1987 [MA-Arbeit].

⁵⁹⁶² Zur Geschichte der Ordens- und Abteigründung siehe vor allem: Catharina Sonn, *Sodomas Fresken in Monte Oliveto Maggiore*, Hamburg 1987 [MA-Arbeit], S. 24f.

⁵⁹⁶³ Siehe dazu die Abbildung einer Seite des Kreuzgangs mit dem zentralen Brunnen im Hof bei: Enzo Carli, *Le storie di San Benedetto a Monteoliveto Maggiore*, Mailand 1980, S. 18.

⁵⁹⁶⁴ Enzo Carli, *L'Abbazia di Monteoliveto*, Mailand 1961, S. 20.

⁵⁹⁶⁵ Catharina Sonn, *Sodomas Fresken in Monte Oliveto Maggiore*, Hamburg 1987 [MA-Arbeit], S. 25f.

⁵⁹⁶⁶ Nach Sonn wurde der Zyklus 1497 zum einen deshalb in Auftrag gegeben, weil in diesem Jahr der 950. Todestag von Benedikt gefeiert wurde, und zum anderen zusätzlich deshalb, weil sich der Todestag von Bernardo Tolomei zum 150. Mal jährte: Catharina Sonn, *Sodomas Fresken in Monte Oliveto Maggiore*, Hamburg 1987 [MA-Arbeit], S. 26.

⁵⁹⁶⁷ Enzo Carli, *Le storie di San Benedetto a Monteoliveto Maggiore*, Mailand 1980, S. 96-S. 130 Abb. XXI-XXIX. Die ungewöhnliche Abfolge in der Entstehung wird mitunter aus der Tatsache erklärt, dass den ersten 19 Darstellungen Sodomas Fresken des Quattrocento vorausgingen, die dann übermalt wurden; siehe dazu: Andrée Hayum, *Giovanni Antonio Bazzi – Il Sodoma*, [Diss. Cambridge Mass. 1968] New York 1978; S. 106 Anm. 9.

⁵⁹⁶⁸ Andrée Hayum, *Giovanni Antonio Bazzi – Il Sodoma*, [Diss. Cambridge Mass. 1968] New York 1978; S. 100. Eine dieser Szenen ist durch die Vergrößerung einer Tür nur noch in Resten vorhanden; siehe dazu: Enzo Carli, *Il Sodoma*, Vercelli 1979, S. 25. Diese Argumentation folgt immer noch den Beschreibungen von Vasari. Gegen Vasari entscheidet sich jedoch Roettgen dafür, dass Signorelli erst zu einem späteren Zeitpunkt in Monte Oliveto

Freskierung wird für mehrere Jahre unterbrochen und erst am 5. August 1505 durch Sodoma fortgesetzt. Die Untersuchungen zum Freskenzyklus in Monte Oliveto gehen davon aus, dass Sodoma an der Ostwand mit der Freskierung von 19 Szenen mit Episoden aus der Jugendzeit des Heiligen beginnt und anschließend seine Arbeit im Uhrzeigersinn fortsetzt. An die letzte von Signorelli freskierten Szene [Szene XXIX] schließt Sodoma die letzte Szene aus der Vita des Heiligen und danach noch sechs Szenen mit Wundertaten des Heiligen an und vollendet seine Freskierung schließlich am 22. August 1508, drei Jahre nach Arbeitsbeginn.⁵⁹⁶⁹ Untersuchungen des Malputzes legen hingegen einen Arbeitsverlauf entgegen dem Uhrzeigersinn nahe, d. h. Sodoma hätte an der südwestlichen Ecke des Kreuzgangs begonnen und sich dann vom Südflügel aus über den Ostflügel zu den letzten sechs Darstellungen der Wundertaten Benedikts vorgearbeitet.⁵⁹⁷⁰

Da die neun von Signorelli freskierten Szenen zwar von Pilastern gerahmt werden, jedoch ohne ornamentales Dekor sind, ist davon auszugehen, dass die dekorative Struktur dieses Freskenzyklus erst von Sodoma entworfen wurde.⁵⁹⁷¹

9.8.2.1. Die Struktur des Dekors

Vom ursprünglichen Dekor der Sockelzone ist – abgesehen von den Resten eines Frieses auf der Sockelzone der Nordwand – fast nichts mehr erhalten.⁵⁹⁷² Das heutige Dekor der Sockelzone präludiert mit farblich differenzierten Partien die ornamentale Struktur der von Sodoma entworfenen Wanddekoration, die ihrerseits Motive der architektonischen Struktur des Raumes in das Dekor integriert. Um diese Einbindung zu erreichen, legt Sodoma die architektonische

gearbeitet habe und dass daher die dekorative Rahmung dieses Dekors Sodoma zugeschrieben werden müsse. Dies kann jedoch auch dann geschehen, wenn man das frühe Datum für die Arbeiten Signorellis annimmt, jedoch davon ausgeht, dass Signorelli noch kein Rahmendekor geschaffen habe: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 352.

⁵⁹⁶⁹ André Hayum, Giovanni Antonio Bazzi – *Il Sodoma*, [Diss. Cambridge Mass. 1968] New York 1978, S. 100.

Alessandra Zamperini, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona 2007, S. 103.

⁵⁹⁷⁰ Zu dieser These siehe vor allem: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 351.

⁵⁹⁷¹ Ein Vorbild für einen derartig gerahmten Freskenzyklus stellt der Zyklus zum Leben des hl. Filippo Benizzi dar, den Cosimo Rosselli im *Chiostrino dei voti* in der Kirche SS. Annunziata in Florenz gemalt hat; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 353 Abb. 132. Bei Rosselli gibt es jedoch ein durchgehendes Dekor auf der Bogenoberfläche ohne Andeutung einer Kämpferzone oder eines Kapitells; siehe dazu auch: Arthur R. Blumenthal, Cosimo Rosselli; *Painter of the Sistine Chapel*, Florida 2001, S. 13 Abb. 5.

⁵⁹⁷² Auf der Sockelzone der Nordwand befinden sich Reste eines in Gelb- und Brauntönen gemalten, Relief vor-täuschenden Frieses mit Motiven eines Meeresthiasos. Dieser Fries wird in den älteren Untersuchungen Sodoma zugeschrieben, doch Hayum geht davon aus, dass dieser Fries noch von Signorelli gemalt wurde, und erklärt dies damit, dass Vasari von elf und nicht von neun Szenen, die von Signorelli dekoriert worden seien, gesprochen habe; siehe dazu: André Hayum, Giovanni Antonio Bazzi – *Il Sodoma*, [Diss. Cambridge Mass. 1968] New York 1978; S. 106; siehe dazu die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 352 Abb. 131. Auch Sonn möchte diese Friese aufgrund des sicheren Zeichenstrichs und des präzisen Setzens von Lichtern eher Signorelli zuschreiben: Catharina Sonn, *Sodomas Fresken in Monte Oliveto Maggiore*, Hamburg 1987 [MA-Arbeit], S. 84.

Struktur der Wände dieses Kreuzgangs, deren Konsolen als Gewölbeauflagen die Position der Pfeiler auf der gegenüberliegenden offenen Arkadenseite widerspiegeln, auch der dekorativen Struktur zugrunde.⁵⁹⁷³ So trennt jeweils ein fingierter Pilasterspiegel unterhalb der Konsole zwei Bogenfelder voneinander ab, wobei jedes Bogenfeld oben von einem gemalten Bogen abgeschlossen wird, der auf seiner Unterseite mit blaugrundigen, mit eingestellten Rosetten versehenen Kassetten verziert ist.⁵⁹⁷⁴ Die breiten, vertikal nicht weiter unterteilten, in dunklem Gold gehaltenen⁵⁹⁷⁵ Pilasterspiegel sind jeweils mit einer breit angelegten polychromen Kandelabergrotteske bedeckt. Bekrönt wird jeder Pilasterspiegel von einem fiktiven kompositen Kapitell, dessen Basis aus Blättern besteht, aus denen heraus sich unterschiedliche Pflanzen, aber vor allem sowohl tierische als auch menschliche Figuren entwickeln. Auf den ersten Blick nimmt der Betrachter das grotteske Pilasterdekor als bilateralsymmetrisches System wahr, doch bei einer genaueren Betrachtung stellt er schnell fest, dass die einzelnen Elemente der Kandelabergrotteske auf einem analogen Niveau beidseits der vertikalen Mittelachse – abgesehen von einigen filigranen Rankensystemen – weder formal noch farblich identisch sind. Aufgrund dieses Mangels an axialsymmetrischer Valenz tragen die Dekore der Pilasterspiegel wenig dazu bei, dass der Blick des Betrachters auf die vertikalen Mittelachsen der jeweiligen Bildfelder, die jeweils zwischen zwei mit Kandelabergrottesken dekorierten Pilasterspiegeln liegen, gelenkt wird.⁵⁹⁷⁶ Stattdessen entwickeln nicht nur die großformatigen Figuren in den Bildfeldern, sondern auch die kleinformatigen Figuren der Kandelabergrottesken dieses Dekors aufgrund ihrer plastischen Gestaltung für den Betrachter bildähnliche Qualitäten, während er an ihnen vorbei den Kreuzgang entlangwandert, zumal sich die Kandelabergrottesken auf jedem Pilasterspiegel voneinander unterscheiden und der Blick beim Vergleich auf die unterschiedlichen Details der einzelnen Figuren gelenkt wird.

9.8.2.2. Die vertikalen Kandelabergrottesken

In der Regel zerfallen die Kandelabergrottesken etwa auf der halben Höhe des Pilasters in auffälliger Weise horizontal in zwei unterschiedliche Hälften, eine obere und eine untere. Dies geschieht zum einen durch das Einfügen einer leeren *tabula ansata* oder eines Tondos bzw.

⁵⁹⁷³ Nach Sonn sind die Grottesken des Nordflügels besonders filigran und phantasievoll gestaltet. Die beiden Grisaille-Tondi zeigen zum einen eine Darstellung von Herkules und der lernäische Hydra und zum anderen eine Darstellung von Lucretia.

⁵⁹⁷⁴ Siehe dazu vor allem: Alessandra Zamperini, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona 2007, S. 102.

⁵⁹⁷⁵ Sonn spricht von *ockerfarbenen* Pilasterspiegeln: Catharina Sonn, *Sodomas Fresken in Monte Oliveto Maggiore*, Hamburg 1987 [MA-Arbeit], S. 34.

⁵⁹⁷⁶ Eine reduzierte symmetrische Valenz entsteht auch dadurch, dass Sodoma auf flankierende dekorierte Pilasterspiegel mit halben Kandelabergrottesken – analog dem Pilasterdekor in Sant'Anna in Camprena – verzichtet.

eines Medaillons mit figural darstellenden Szenen in Grisaille⁵⁹⁷⁷, zum anderen durch einen dadurch hervorgerufenen Neuansatz des Grotteskenaufbaus. Da dieser Wechsel im Aufbau der Kandelabergrottesken in der Regel etwa in Augenhöhe des Betrachters stattfindet, ist er in der Lage, den Aufbau der oberen Hälfte der Kandelabergrottesken besonders gut zu verfolgen.

So zeigt z. B. die Kandelabergrotteske auf dem linken der beiden Pilaster, welche die sechste Szene⁵⁹⁷⁸ des Benedikt-Zyklus flankieren, etwa auf halber Höhe über einer weißen *tabula ansata* ein Tuch, das auf beiden Seiten jeweils in das untere Drittel von zwei bilateralsymmetrisch zu einer Blütenform zusammengesetzten, nach unten hängenden Blättern eingeknotet ist. Die beiden Enden des Tuchs hängen vertikal von dieser Befestigung bis zur oberen horizontalen Kante der *tabula ansata* herab. Die beiden Blattenden biegen sich in einem weichen Bogen und schaffen so Platz für jeweils eine Figur beidseits der vertikalen Mittelachse dieses Registers, wobei beide Figuren in eine Richtung, nach links, ausgerichtet sind. Links der vertikalen Mittelachse hebt eine liegende unbekleidete Figur, die ohne einen sichtbaren Untergrund, gleichsam auf dem goldfarbenen Grund zu schweben scheint, ihre beiden Beine hoch in die Luft. Auf der rechten Seite hingegen hockt eine kleine, rotbekleidete Figur auf der *tabula ansata*. Die beiden unterschiedlich bekleideten, in verschiedenen Positionen verharrenden Figuren machen die bilateralsymmetrische Valenz des vertikalen vegetabilen Systems, das mit dem horizontalen Tuch verbunden wird, im Auge des Betrachters zunichte. Ein analoges Phänomen durchzieht auch die folgenden, sich nach oben anschließenden Register. So besetzen zwei nach rechts ausgerichtete Figuren jeweils das eingerollte Ende von einem der beiden hängenden Akanthusblätter. Die unbekleidete Figur links der vertikalen Mittelachse sitzt auf der gefiederten Spitze des Akanthusblattes, die beiden Hände auf Taillenhöhe erhoben. Zwar wird die Frisur der Figur durch eine Glatze im Bereich der Stirn geprägt, doch andererseits trägt sie einen langen Bart und ihre lockigen Haare fallen im Nacken lang herab. Die entsprechende Figur rechts der vertikalen Mittelachse ist in ein helles, wadenlanges Gewand mit langen Ärmeln gekleidet, steht auf der korrespondierenden Akanthusranke und versucht ein vierbeiniges, braunfarbendes zoomorphes Mischwesen zu fangen, das auf der äußersten Spitze dieser Akanthusranke steht. Das vierbeinige Tier hat seine beiden Vorderhufe hoch in die Luft

⁵⁹⁷⁷ Die Medaillons zeigen mythologische oder biblische Darstellungen: Catharina Sonn, Sodomias Fresken in Monte Oliveto Maggiore, Hamburg 1987 [MA-Arbeit], S. 34 Abb. 35a, b. Die Kombination von Tondo und Grotteskensystem findet sich bereits im Deckendekor der Cappella di Sant'Agostino von Pinturicchio sowie im Deckendekor Peruginos in der sala dell'Udienza im Collegio de Cambio.

⁵⁹⁷⁸ Die sechste Szene zeigt, wie ein Priester Benedikt am Ostertag auf Eingebung Gottes Speisen bringt; siehe dazu: Enzo Carli, *Le storie di San Benedetto a Monteoliveto Maggiore*, Mailand 1980, S. 44; siehe dazu auch: Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli 1979*, Taf. X.

geworfen und seinen schwanenartigen Kopf gesenkt. Die Ansätze der beiden hängenden Akanthusblätter laufen etwa in Schulterhöhe der beiden Figuren aufeinander zu, und aus diesem Ursprung der beiden hängenden Akanthusblätter wächst gleichsam eine rote Blume, deren Kern an den Boden eines zinnfarbenen, metallisch wirkenden Gefäßes stößt. Das Gefäß besitzt einen weit ausladenden Vasenkörper, eine steil ansteigende Schulterpartie und verschmälert sich im Halsbereich zu einer dünnen Röhre, bevor es wieder zu einer ausladenden Mündung auskragt. Von den beiden sich verbreiternden Seiten des Ausgusses hängt eine Kette herab, auf der Blüten aufgefädelt sind. Im Schulterbereich ist an beiden Seiten eine horizontal ausgerichtete Stange befestigt und auf der Stange links der vertikalen Mittelachse kniet eine unbekleidete männliche, vermutlich bekränzte⁵⁹⁷⁹ Figur auf ihrem rechten Knie, während sie das linke Bein vor sich aufgestellt hat. Fuß- und Gelenkstellung dieser Figur scheinen deformiert zu sein, denn der Fuß des aufgestellten linken Beins ist diagonal einwärts gestellt, und vom Fuß des knienden rechten Beins ist die gesamte Fußsohle, und zwar mit aufwärts gestellten Zehen, sichtbar. Beide Arme sind in einem Redegestus erhoben und die rechte Hand wird bis auf Brusthöhe geführt, während die linke Hand in Höhe des Ellenbogens vor den Körper geführt wird. Ein hemdartiges Stück Stoff ist an die Stange geknotet und hängt hinter der unbekleideten Figur auf der Stange bis zur unteren Rückenpartie der unbekleideten Figur in das darunterliegende Register herab. Aus dem zentral gelegenen Knoten dieses Stoffes ragt ein Stab mit einer Öse bis auf die Höhe des untersten Rippenbogens der unbekleideten Figur. Aus der Stirn der weitgehend anthropomorph gestalteten Figur rechts der vertikalen Mittelachse ragen zwei stark gebogene Hörner und unterhalb ihres langen grünfarbenen Gewandes mit langen Ärmeln werden Hufe sichtbar. Die Figur kniet mit beiden Knien auf der Stange und scheint vorwärts auf die rechte Seite der Stange rutschen zu wollen, denn sie hat ihre rechte Hand weit vor den Körper gesetzt und ihre linke Hand gerade auf Schulterhöhe gehoben, um sie weiter nach vorn setzen zu können. An dem Stab, auf welchem diese Figur kriecht, ist ein schmales braunfarbenedes Tuch befestigt und zwischen den beiden äußeren Befestigungen in vier Bögen um den Stab herumgewunden. Das Register, das sich nach oben anschließt, ist nicht fest mit dem darunterliegenden Register verbunden, sondern der lyraförmige Stab aus zwei Akanthusblättern, dessen breite Unterseite die Basis dieses Registers bildet, schwebt nur über dem metallartig glänzenden Gefäß, ohne fest darauf aufzuliegen. Die unteren Enden der beiden grünfarbenen Akanthusblätter dieses lyraförmigen Stabes wechseln zur Farbe Rot, bevor sie sich zu zwei Voluten einrollen, die mit zwei Spangen aneinander fixiert werden. Ein Storch steht mit jedem Bein mit fast frontal ausgerichtetem Körper auf einer Volute. Er hat seine Flügel gespreizt und seinen Kopf nach

⁵⁹⁷⁹ Der erhaltene Befund lässt eine eindeutige Beurteilung nicht zu.

rechts gewandt. Die beiden Akanthusblätter umschließen den Storch und schwingen über ihm jeweils sanft in einer Spirale aus, die sich in das Akanthusblatt des darüberliegenden Akanthusblattsystems einhakt. Etwas oberhalb der beiden roten Voluten trennt sich von jedem der beiden Akanthusblätter jeweils ein Zweig ab, der nach kurzem diagonalem Anstieg zunächst horizontal verläuft, bevor er in einer sanften Einrollung endet. Links von der vertikalen Mittelachse sitzt eine nach rechts ausgerichtete unbekleidete, kopflose Figur auf dem horizontal laufenden Abschnitt des abgespaltenen Akanthusblattes. Die Figur, die Augen, Nase und Mund auf dem Oberkörper trägt, sitzt artig mit dicht nebeneinander aufgesetzten Beinen und hat ihre linke Hand auf ihr rechtes Knie gelegt, während ihr rechter Arm locker an ihrer rechten Seite herabhängt und nach der Blüte greift, die an einer Blütenkette neben ihm vom horizontalen Stab des darüberliegenden Registers herabhängt. Vor dieser Figur hängt ein weißes Tuch – ebenfalls an der darüberliegenden horizontalen Stange befestigt – herab. Rechts der Mittelachse sitzt eine mit einem roten Gewand bekleidete, nach links ausgerichtete Figur und lässt die Beine zur Mitte hin von der diagonal ansteigenden Akanthusranke herabhängen. Der Kopf dieser Figur ist nur spärlich mit Haar bedeckt, doch dafür hängen zu beiden Seiten lange Hasenohren jeweils bis in die Ellenbeuge herab. Analog zur linken Seite hängt auch hier eine Girlande mit übereinandergesetzten, sämtlich nach unten ausgerichteten Blüten hinter der Figur herab, und vor der Figur ist ein weißes Tuch in den darüberliegenden, horizontal ausgerichteten Stab geknüpft. Dieses Register mit den beiden sitzenden Figuren, die unterschiedliche Handicaps aufweisen, wird dicht über den Figuren durch die beiden horizontal ausgerichteten Stäbe geschlossen, deren Spitzen sich dicht an der vertikalen Mittelachse jeweils zu einer roten Blüte weiten. Die Blüten sind jeweils durch die Spiralrollung des bilateralsymmetrischen Akanthusrankensystems gesteckt, das in den beiden Spiralrollungen, in die gleichzeitig auch die Enden des darunterliegenden lyraförmigen Akanthusblattsystems gesteckt sind, seinen Anfang nimmt. Jeweils am Ende der Stange kniet eine nach außen ausgerichtete Figur, die den Fuß des auswärts gerichteten Beins aufgestellt hat und mit dem zur vertikalen Mittelachse hin ausgerichteten Bein kniet. Die Figur auf der linken Seite trägt ein kurzes dunkelgrünes Gewand, das über der Brust bis zum Bauchnabel hinab v-förmig auseinanderklafft. Sie hat ihre rechte Hand auf das rechte Knie gelegt und ihre linke Hand mit dem Handteller nach oben zur vertikalen Mittelachse hin ausgerichtet. Das frontal zum Betrachter hin ausgerichtete eierförmige Gesicht besitzt über einer runden Nase nur ein einziges Auge, das in der Mitte der Stirn eingelassen ist. Die Figur rechts der vertikalen Mittelachse ist unbekleidet und zeigt eine analoge Position der Beine wie die Figur auf der linken Seite. In Bezug auf die Armhaltung unterscheiden sich jedoch beide Figuren voneinander, denn die unbekleidete Figur hat beide Arme in Taillenhöhe angewinkelt

und beide Handflächen nach oben gedreht. Der etwas nach links ausgerichtete Kopf mit nur spärlichen Haarsträhnen am Hinterkopf zeigt einen so weit aufgerissenen Mund mit einem blutroten Rachen, dass es scheint, dass dieser Figur der Unterkiefer fehlt. Die beiden Augen sind so weit verdreht, dass nur noch das Weiße in beiden Augäpfeln sichtbar ist. Aus den mit drei horizontalen Spangen aneinandergelagerten Spiralen der beiden Akanthusranken spalten sich nach einem diagonal aufsteigenden Abschnitt über einem Knoten jeweils zwei kurze, sich nach außen biegende Akanthusblätter ab, wohingegen der mittlere Teil sich jeweils beim weiteren Aufstieg füllhornähnlich weitet, bevor er sich zu einer horizontal auskragenden Blüte öffnet. Auf der linken Blüte sitzt ein anthropomorph-zoomorphes Mischwesen mit einem Eselsgesicht in einem langärmeligen roten Gewand. Es hat sein linkes Bein unter dem Gewand zu sich herangezogen, wohingegen der rechte Fuß locker von der Blüte herabhängt. Die rechte Blüte belegt eine anthropomorphe Figur mit dunkelblonden Haaren in einem kurzärmeligen, bis zu den beiden Knien reichenden Gewand, die ihre beiden Beine dicht nebeneinander gesetzt hat. Sein Kopf ist dem Betrachter zugewandt und mit beiden erhobenen Händen – die Rechte mit der Handfläche zum Zuschauer und die linke Hand in einem Redegestus auf Ellenbogenhöhe – gestikuliert er. Die vertikale Mittelachse zwischen den beiden Figuren wird durch ein bilateralsymmetrisches Akanthusblattsystem gebildet, das sich aus einem Stiel entwickelt, der durch die drei Spangen gesteckt ist, die das seitliche, die Mittelachse flankierende Akanthusblattsystem zusammenhalten. Am unteren Ende des Stiels, direkt über dem Kopf des Storchs im darunterliegenden Register, hängt eine zum Boden hin ausgerichtete Blüte. Oberhalb der drei Spangen breitet sich der Stiel zu einer fächerförmigen Basis aus Akanthusblättern und darüber setzt eine Pyramide von fünf übereinander liegenden, farblich jeweils zwischen Rot und Grün alternierenden Akanthusblättern an, die eine auf der vertikalen Mittelachse ausgerichtete Kelchform flankieren, wodurch dieses Gebilde Ähnlichkeit mit einer kompositen elfblättrigen Palmette, einer im dekorativen Bereich übliche vertikale Bekrönung aufweist.

9.8.2.3. Einordnung und Vergleich der Kandelabergrottesken dieses Dekors

Wie die Analyse gezeigt hat, weist die obere Hälfte dieser Kandelabergrotteske konsequent weder Merkmale eines ruhenden noch eines hängenden Systems auf, da die einzelnen Elemente – abgesehen von den ineinandergesteckten Akanthussystemen im obersten Register – nur locker, wie unabsichtlich zueinander in Kontakt treten. Keine der anthropomorphen bzw. zoomorphen Mischwesen geht in eine Ranke oder Blüte über, d. h. es entsteht in keinem Fall ein anthropomorph-vegetables Mischwesen.⁵⁹⁸⁰ Dies verleiht der Kandelabergrotteske zum

⁵⁹⁸⁰ Dies unterscheidet die polychromen Kandelabergrottesken dieses Dekors grundsätzlich sowohl von den polychromen Grotteskensystemen Signorellis in der Cappella Nova als auch von den polychromen Grotteskensystemen

einen insgesamt eine gewisse Leichtigkeit und zum anderen separiert dieses Vorgehen für den Betrachter gleichsam die einzelnen Figuren und lädt ihn damit zu einer genaueren Wahrnehmung ein, da der strukturelle Kontext der einzelnen Elemente, insbesondere deren Verbindungen mit vegetabilen Systemen, in den Hintergrund rücken. Diese Dissoziierung der einzelnen figural darstellenden Elemente von den kompakten, sie umgebenden Strukturen hält trotz der weitgehend konsequent durchgehaltenen bilateralen Symmetrieachsen des vegetabilen Systems sowie trotz einer konsequenten Achsenbildung aufgrund von zentral in die vertikale Mittelachse eingestellten Gefäßen den Betrachter nicht davon ab, die einzelnen Figuren genauer zu untersuchen, ein Versuch, der durch die Wahrnehmung der zahlreichen und zum Teil raffiniert kaschierten Abweichungen der unterschiedlichsten Art von der menschlichen und tierischen Norm in den einzelnen Figuren belohnt wird.

Zwischen derartig veränderten Figuren finden sich mitunter auch vollständig anthropomorphe Figuren, die dem Betrachter als Vergleichsmodell bei der Kategorisierung der unterschiedlichen Deformitäten dienen.⁵⁹⁸¹ Gleichzeitig ermöglichen es dem Betrachter analoge Merkmale wie Nacktheit oder eine analoge Farbe der Bekleidung in den Darstellungen der unterschiedlichen Figuren, trotz der Vielfalt der Posen eine gewisse Ordnung in die Figuren-Reihungen hineinzuzinterpretieren. Abgesehen von den deformierten Gliedern der knienden unbekleideten Figur links und der knienden, mit einem grünen Gewand bekleideten Figur rechts im zweiten Register verfremdet Sodoma für eine grotteske Gestaltung der anthropomorphen Figuren lediglich die Gestaltung des Gesichts. Da keinerlei – weder antike noch zeitgenössische – Vorlagen für ein derartiges Vorgehen erhalten sind, sollte diese Art der Verfremdung als ein genuiner Einfall Sodomas anerkannt und nicht mit den Grottesken Signorellis in der Cappella Nova verglichen werden⁵⁹⁸², mit denen dieses Dekor – sowohl in formaler als auch farblicher Hinsicht nichts gemeinsam hat. Zwar mag die Verfremdung der Figuren vage an mittelalterliche Drollerien erinnern – und diese wäre dann eine Gemeinsamkeit zwischen den Grottesken Signorellis und den Grottesken von Sodoma, doch schon aufgrund der Struktur – Signorelli

Peruginos im Collegio del Cambio. Vergleichbarer sind hingegen die polychromen Grotteskensysteme Pinturicchios im Deckendekor der Libreria Piccolomini, doch bindet Pinturicchio – obgleich die Figuren häufig auch auf den Ranken stehen und nicht in Ranken übergehen – seine Figuren dennoch stärker in das Rankensystem ein als Sodoma.

⁵⁹⁸¹ So zeigen im oberen Teil der linken Kandelabergrotteske der sechsten Szene die unterste unbekleidete Figur auf der linken Seite sowie die oberste bekleidete Figur auf der rechten Seite keine Deformitäten. Die acht Figuren, die zwischen diesen Endpunkten liegen, sind hingegen selbst deformiert oder stehen in engem Kontext mit einer deformierten Figur [dies gilt für die unterste Figur rechts]. Der Betrachter kann sich also sowohl bei einer Betrachtung von unten nach oben als auch von oben nach unten stets zunächst an einer intakten Figur orientieren, bevor er der Reihe nach die deformierten Figuren betrachtet und analysiert.

⁵⁹⁸² Eine Nähe im Dekor sieht vor allem: Nicole Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1969, S. 88.

bevorzugt flächendeckende Grotteskensysteme, Sodoma hingegen setzt die verfremdeten Figuren nur in Kandelabergrottesken ein – unterscheiden sich die Grotteskensysteme beider Maler voneinander. Darüber hinaus – und dies muss als der grundsätzlichere Einwand gelten – verleiht Sodoma aufgrund des instabilen Gleichgewichts der filigran konstruierten Akanthusblattsysteme den eingesetzten Figuren, die trotz ihrer Verfremdung mehr Anklänge an antike Figuren als an Figuren in gotischen Drollerien zeigen, ein Maß an freier Entfaltung, die in mittelalterlichen Ornamentsystemen mit figuralen Darstellungen aufgrund der Dominanz des Ornamentes in diesen Kontexten noch nicht zu finden ist. Ruhig, in gelassenen, zum Teil in abgewandelten antiken Posen versuchen die kleinformatigen, mit darstellenden Farbwerten ausgestatteten⁵⁹⁸³ Figuren, die sich jeweils in einem Bereich zwischen zwei großformatigen figural darstellenden Bildfeldern aufhalten, die Aufmerksamkeit des Betrachters zu erhaschen, und, wenn er sich einmal auf sie eingelassen hat, ihm das Spektrum ihrer Vielseitigkeit bzw. Unterschiedlichkeit zu demonstrieren. Wiederum geeint werden sie durch ihre Farbigkeit, die aufgrund der Farbwahl von Weiß, Rot und Grün auf goldfarbenem Grund an das farbliche Schema der Kandelabergrottesken in den frühen Dekoren Pinturicchios erinnert, wenngleich Pinturicchio wesentlich weniger menschliche Figuren einsetzt als Sodoma. Aufgrund dieses einfallsreichen und extravaganten Dekors nimmt es nicht wunder, dass Sodoma bereits im selben Jahr auch Aufträge für Dekorationen in Rom, und zwar auch für die päpstlichen Privatgemächer im Vatikan erhält, obgleich er bis zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich noch nicht die antiken Wandmalereien in den römischen Grotten gesehen hat.⁵⁹⁸⁴

9.8.2.4. Die Grotteskendekore in den gemalten Architekturen der großformatigen Bildfelder

Mehr im Einklang mit den Grotteskensystemen seiner Vorgänger stehen die Dekorationen Sodomas von Pfeilern und Bogenlaibungen in den großformatigen Bildfeldern.⁵⁹⁸⁵ So findet sich z. B. in Szene III, in der Sodoma sich auch selbst dargestellt hat⁵⁹⁸⁶, eine aufwendige Kandelabergrotteske in Grisaille auf hellem Grund als Pilasterdekor, deren zweigeteilter Aufbau – von

⁵⁹⁸³ Durch diese darstellenden Farbwerte werden sie den großformatigen Figuren angeglichen.

⁵⁹⁸⁴ Zu weiteren Dekoren in Rom siehe auch: Nicole Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1969, S. 89 Abb. 143-144.

⁵⁹⁸⁵ In Bezug auf die Verwendung von Grotteskendekoren als Dekor von gemalten Architekturen unterscheiden sich die von Sodoma gemalten Szenen von den neun von Signorelli gemalten Szenen, in denen sich dergleichen nicht findet.

⁵⁹⁸⁶ Enzo Carli, *Le storie di San Benedetto a Monteoliveto Maggiore*, Mailand 1980, S. 31. An Stelle eines Kandelabers fungieren zwei antithetische, nach außen ausgerichtete Schwäne als Basis dieser Kandelabergrotteske. Es folgen – jeweils auf einen horizontalen Stab gestellt – mehrere Figuren bzw. Figurengruppen übereinander. Das oberste Motiv des unteren Teils ist ein Gefäß, über dem eine geflügelte Figur hängt, welche die unterste Figur des oberen Teils der Kandelabergrotteske darstellt. Der obere Teil der Kandelabergrotteske beginnt unter einer Blüte, die mit einem Band an der oberen horizontalen Kante des Pilasters befestigt ist. Darunter schwebt ein Engel, der ein Tuch, an dessen beiden Zipfeln jeweils ein Helm hängt, über ein Tropaion hält. Unterhalb dieses Tropaions

unten bis zur Mitte als Kandelaberstruktur und von oben bis zur Mitte als Hängung – jedoch strukturell ein bereits seit dem Dekor der Capella Bufalini⁵⁹⁸⁷ bekanntes System verwendet. Auch formal verwendet Sodoma – wenngleich er auch in diesem Kontext im Vergleich zu den Dekoren der bereits behandelten Grotteskenmaler überdurchschnittlich viele Figuren⁵⁹⁸⁸ und nur selten Gefäße und/oder vegetabile Systeme einsetzt – lediglich bereits bekannte Motive, ohne sie zu deformieren. Doch erscheint diese Dekorform, deren Einsatz vermutlich ebenso durch ihre Nähe zu dem im Gebet liegenden Heiligen auf der linken Seite als auch durch ihre Nähe zur Selbstdarstellung des Malers auf der rechten Seite begründet ist, nur ein einziges Mal innerhalb des gesamten Zyklus.

Ebenfalls nur einmal, und zwar lediglich als Pilasterdekor des vordersten gemalten Pfeilers in Szene XIII⁵⁹⁸⁹, findet sich eine Kombination von lyraförmigen Pflanzenstäben und grottesken Mischwesen in der Form einer weißen Kandelabergrotteske auf blauem Grund. Die folgenden, sich in den Bildgrund hinein entwickelnden Pfeiler des Gebäudes in dieser Szene bleiben hingegen unverziert. Die besondere Situation einer Teufelsaustreibung, in welcher der Teufel zu Beginn noch auf der rechten Seite, jedoch keinesfalls auf der linken Seite dominiert, mag für diese ornamentale Zäsur verantwortlich gewesen sein. In den zahlreichen anderen Szenen hat Sodoma auf ein derartiges Dekor verzichtet und so bleiben die hellgrundige Kandelabergrotteske in Grisaille in Szene III sowie die weiße Kandelabergrotteske in Szene XIII die beiden einzigen Pilasterdekore mit Kandelabergrottesken auf gemalten Architekturen in den großformatigen Bildfeldern dieses Freskenzyklus. Lediglich in Szene XVI findet sich noch ein polychromer Grotteskenfries als horizontaler Fries auf gelbem Grund innerhalb der Gebäukdarstellung eines Hauses, in dem der Heilige Benedikt sitzt.⁵⁹⁹⁰ Doch die antithetischen Vögel, die alternierend zu einer geflügelten Engelsfigur jeweils auf einer der hängenden, durch

hängen weitere militärische Objekte, aber auch zwei Gefäße an Schnüren herab. Zuunterst findet sich ein Engel an der Schnur, der über dem Gefäß, dem obersten Objekt des unteren Teils der Kandelabergrotteske, schwebt.

⁵⁹⁸⁷ Maria Rita Silvestrelli, *Ai tempo di Sisto IV*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pintoricchio*, Mailand 2003, S. 64 Abb.9.

⁵⁹⁸⁸ Diese Tendenz nimmt in den späteren Grotteskendekoren Sodomas zu; siehe dazu die Abbildung des Details eines Altarbildes aus der Basilica di San Domenico in Siena, das in den späten 1520er Jahren entstanden ist, bei: Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli 1979*, Taf. XXXIII. Der Ausschnitt zeigt den unteren Teil eines Pilasterspiegels bzw. einer Kandelabergrotteske mit anthropomorphen Figuren und zoomorphen Mischwesen, welche jeweils die gesamte Fläche eines Registers beeinflussen; siehe dazu auch: Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli 1979*, Taf. XXXIV. Erst im oberen Teil des Pilasterdekors, als die Figuren der Kandelabergrotteske zum Teil etwas schmaler werden, tritt die goldene Farbe des Pilasterspiegels hervor.

⁵⁹⁸⁹ Enzo Carli, *Le storie di San Benedetto a Monteoliveto Maggiore*, Mailand 1980, S. 71.

⁵⁹⁹⁰ Enzo Carli, *Le storie di San Benedetto a Monteoliveto Maggiore*, Mailand 1980, S. 83; siehe dazu auch: Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli 1979*, Taf. XIV.

breite rote Voluten miteinander verbundenen Palmetten sitzen, lassen sich auch rein christologisch, ohne grotesken Hintergrund deuten.⁵⁹⁹¹

Eine Ausnahme stellt das rahmende Dekor eines recht großformatigen, in die Darstellung integrierten Fensters mit Butzenscheiben dar, das Sodoma in das Bildfeld von Szene VI eingefügt hat.⁵⁹⁹² Sodoma setzt die Rahmung in Form eines rosafarbenen Streifens von dem übrigen Bildfeld ab und füllt die beiden rahmenden Seiten vor einem blaufarbenen Grund mit einem flächendeckenden weißen Akanthusrankensystem, dessen bilateralsymmetrische Mitte jeweils ein lyraförmiger Pflanzenstab darstellt. An groteskem Personal werden nur sich aus den Ranken entwickelnde Schwäne sowie sich aus den Ranken entwickelnde Kinderfiguren eingesetzt.⁵⁹⁹³ Jeweils in der Mitte der Seite ist – ebenfalls mit einer rosafarbenen Rahmung versehen – ein Tondo eingelassen, in dem vor landschaftlichem Hintergrund die Halbfigur eines Benediktinermönches sichtbar wird.⁵⁹⁹⁴ Auch die Mitte der Bogenlaibung schmückt ein Tondo mit der Erscheinung Gottvaters vor hellblauem Himmelsgrund, und dieses Tondo wird auf beiden Seiten von zwei Rankenfiguren getragen, die sich aus zwei vegetabilen Systemen mit Akanthusblättern entwickeln, deren Basis jeweils auf dem rosafarbenen Streifen ruht, der die beiden Seitendekore vom Dekor der Fensterlaibung abtrennt.⁵⁹⁹⁵

Dieser reduzierte Einsatz von Kandelabergrotesken innerhalb von großformatigen Bildfeldern unterscheidet dieses Dekor – abgesehen von den elf unvollendeten Fresken Signorellis in

⁵⁹⁹¹ Auffällig ist, dass die Engelsflügel und die Voluten grüne Farbe bedeckt, wohingegen die Palmetten, die eigentlichen vegetabilen Elemente, rot gekennzeichnet sind. Grün wird im Kontext dieses Groteskenfrieses also nicht als darstellende Farbe eingesetzt. Ein wesentlich schmalerer, horizontaler umlaufender Fries schließt die Wand des Zimmers von der Decke ab. Er ist sehr schlecht erhalten, doch scheint es wahrscheinlich, dass es sich um einen traditionellen Groteskenfries handelt, da zwei antithetisch zueinander ausgerichtete grünfarbene Sphingen für den Betrachter noch sichtbar sind: Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli 1979*, Taf. XIV.

Noch stärker vermittelnd setzt Sodoma 1525 farbige Kandelabergrotesken in dem Fresko *Svenimento di Santa Caterina* in San Domenico in Siena ein. Eine Groteskenfigur mit einem verschleierte Kopf – dem Habit der Heiligen Caterina nicht unähnlich – überwacht gleichsam das Geschehen im Vordergrund; siehe dazu: Daniele Radini Tedeschi, Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma. *La vita, le opere e gli allievi di uno dei massimi artisti del Rinascimento*, Subiaco 2010, S. 282.

⁵⁹⁹² Enzo Carli, *Le storie di San Benedetto a Monteoliveto Maggiore*, Mailand 1980, S. 45; siehe dazu auch: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 364 Abb. 188. Ein analoges dekoratives System mit einem von Ranken eingeschlossenen Tondo setzt Rosselli bereits 1446 in San Gimignano – allerdings bei einem gemalten Fenster – ein; siehe dazu die Abbildung bei: Arthur R. Blumenthal, *Cosimo Rosselli; Painter of the Sistine Chapel*, Florida 2001, S. 31 Abb. 11.

⁵⁹⁹³ Beide Rankensysteme setzen jeweils oberhalb der beiden Tondi noch einmal neu mit einem weiteren System aus Akanthusblättern an und enden in einer Rankenfigur, die von zwei Schwänen flankiert wird.

⁵⁹⁹⁴ Die beiden zur vertikalen Mittelachse hin ausgerichteten Figuren erinnern an die Tondo-Figuren im Dekor des Refektoriums in Sant'Anna in Camprena. Nach Vasari hatte Sodoma ursprünglich noch mehr Porträts von Benediktinermönchen, eingestellt in Tondi, in ein Dekor der Sockelzone eingefügt; siehe dazu auch: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 356; siehe dazu auch: Catharina Sonn, *Sodomas Fresken in Monte Oliveto Maggiore*, Hamburg 1987 [MA-Arbeit], S. 44.

⁵⁹⁹⁵ Diese vegetabilen Formen, die stark an das flächendeckende Dekor auf den beiden Langseiten der Ara Pacis Augustae erinnern, finden sich in diesem Kontext zum ersten Mal in einem Dekor von Sodoma.

diesem Freskenzyklus⁵⁹⁹⁶ – von sämtlichen bisher analysierten Dekoren.⁵⁹⁹⁷ Es ist denkbar, dass Sodoma sich mit seiner Szenenfolge an die Darstellungsweise Signorellis angeglichen hat. Doch der geringe Einsatz von Grottesken als Dekor von gemalten Architekturen in den sechs großformatigen Bildfeldern innerhalb des Wanddekors im Refektorium von Sant’Anna in Camprena spricht dafür, dass es sich auch – analog der Gestaltung von grottesken Figuren – um eine genuine Entscheidung Sodomas handeln könnte, die gemalten Architekturen von grottesken und anderen ornamentalen Formen des rahmend-flankierenden Dekors freizuhalten, ein Gestaltungsprinzip, dem in der Folgezeit auch Raffael in seinen Dekoren folgen wird.⁵⁹⁹⁸

9.8.2.5. Der Aufbau der großformatigen Bildfelder

9.8.2.5.1. Die großformatigen Bildfelder Sodomas innerhalb des Benedikt-Zyklus

Die großformatigen Bildfelder folgen einem einfachen Aufbau, in dem die dargestellten Figuren auf der vorderen Ebene agieren, während sich entweder der hochgezogene landschaftliche Mittelgrund im Hintergrund in ein helles Blaugrün auflöst oder sowohl der Mittelgrund als auch weite Teile des Hintergrundes von antikisierenden Architekturen verstellt sind. Betrachtet man die Ausrichtung der einzelnen Figurengruppen im Vordergrund der Bildfelder, so lassen sie sich nach vier unterschiedlichen Konstruktionsprinzipien einordnen: Ausrichtung von links nach rechts (1), Ausrichtung von rechts nach links (2), auf die vertikale Mittelachse hin konstruierte Gruppe (3), zwei Ausrichtungen innerhalb eines Bildfeldes, von links nach rechts und von links nach rechts, wodurch ebenfalls eine Betonung des Zentrums entsteht, der dynamische Aspekt der Darstellung jedoch größer ist (4). Auffällig ist die Betonung der Mitte in den 28 von Sodoma freskierten Bildfeldern, in denen sich zwölfmal Figurengruppen finden, die auf eine Mittelachse hin komponiert sind (3)⁵⁹⁹⁹ und achtmal das Kompositionsschema mit zwei unterschiedlich ausgerichteten Gruppen, das dennoch zu einer Betonung der Mitte führt (4)⁶⁰⁰⁰,

⁵⁹⁹⁶ In Bezug auf Signorellis Fresken in der Cappella Nova lässt sich keine Aussage treffen, da Signorelli in diesem Dekor nur einmal eine Architektur im Hintergrund eingesetzt hat.

⁵⁹⁹⁷ Auch Dekorationen von Architekturen mit Malereien, die Stein- oder Bronzereliefs imitieren, finden sich selten in den Fresken Sodomas. In Szene XII setzt Sodoma ein fingiertes Steinrelief als Fries in Grisaille in der unteren Gebälkzone einer zweigeschossigen Säulenhalle ein; siehe dazu die Abbildung bei: Enzo Carli, *Le storie di San Benedetto a Monteoliveto Maggiore*, Mailand 1980, S. 83; siehe dazu auch: Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli 1979*, S. 67 Taf. XII. Die Felder zweier Säulenpostamente in Szene XVIII zeigen jeweils eine Amorette mit Waffen als fingiertes Bronzerelief; siehe dazu: Enzo Carli, *Le storie di San Benedetto a Monteoliveto Maggiore*, Mailand 1980, S. 89. Darüber hinaus finden sich in den Gebälkzonen der beiden Portiken auch zwei schmale, horizontal laufende polychrome Grotteskenfriese mit unterschiedlich gestalteten geflügelten Mischwesen.

⁵⁹⁹⁸ Zumindest das Dekor in Sant’Anna in Camprena dürfte Raffael während seiner Zeit in Perugia kennengelernt haben; zur Kenntnis der frühen Fresken Signorellis in Monte Oliveto durch eine Mitarbeit Raffaels siehe vor allem: Creighton E. Gilbert, *Signorelli and Young Raphael*, in: James Beck (ed.), *Raphael before Rome, Studies in the History of Art 17*, 1985, S. 109-124.

⁵⁹⁹⁹ Dabei handelt es sich um die Bildfelder II – III [mit dem Selbstporträt Sodomas in der vertikalen Mittelachse] – IV – V – VI – VIII – XV – XX – XXXIII – XXXIV – XXXVI – XXXVII [mit einer zentralen Architektur].

⁶⁰⁰⁰ Dieses Konstruktionsmerkmal findet sich in den Bildfeldern X – XII – XVI – XVII [Darstellung beidseitig einer Tür] – XVIII – XIX – XXXI – XXXII.

eingesetzt wird. Lediglich siebenmal verwendet Sodoma eine eindeutig richtungsorientierte Darstellung von rechts nach links⁶⁰⁰¹ und nur einmal, und zwar im ersten Bildfeld, in dem Benedikt sein Elternhaus verlässt, richtet er seine Figuren von links nach rechts aus, und zwar aufgrund der vorderen Reiterfigur des Benedikt, dessen Pferd lediglich noch mit den beiden Hinterbeinen auf dem Boden steht, mit einem starken Bewegungsimpetus nach rechts (1).⁶⁰⁰² Von den 28 Darstellungen sind also mehr als zwei Drittel der Bildfelder primär auf ein Zentrum hin ausgerichtet – wobei es sich bei etwas weniger als der Hälfte dieser Darstellungen um statische Darstellungen handelt – und nur ein gutes Drittel der Darstellungen ist eindeutig richtungsorientiert. Die Betonung der vertikalen Mittelachse aufgrund der Struktur des vertikal rahmenden Systems, welche durch die vertikalen Kandelabergrotesken, die auf den ersten Blick dem Betrachter eine bilateralsymmetrische Valenz suggerieren, auf den flankierenden Pilasterspiegeln hervorgerufen wird, wird von Sodoma auch in beinahe zwei Drittel der Bildfelder als Strukturprinzip in den großformatigen figuralen Darstellungen übernommen.

9.8.2.5.2. Die großformatigen Bildfelder Signorellis innerhalb des Benedikt-Zyklus

Eine diametral entgegengesetzte Präferenz findet sich hingegen in den neun Bildfeldern, die von Signorelli freskiert worden sind. In diesen Bildfeldern bietet lediglich das Bildfeld XXV eine Szene, in welcher die Architektur und die perspektivische Darstellung streng auf die vertikale Mitte hin ausgerichtet sind, doch auch in dieser Szene befindet sich der Protagonist auf der linken Seite des Bildfeldes und nicht in der Mitte. Drei Bildfelder weisen das vierte Konstruktionsprinzip mit zwei unterschiedlich ausgerichteten Figurengruppen auf⁶⁰⁰³, doch nur in

⁶⁰⁰¹ Eine eindeutige Ausrichtung von rechts nach links findet sich in den Bildfeldern VII – IX – XI [mit starker Betonung des Zentrums] – XII – XIV – XXX – XXXV.

⁶⁰⁰² Diese Darstellung, mit der die narrativen Szenen des Zyklus einsetzen, besitzt einen wesentlich stärkeren Bewegungsimpetus als die erste Szene im Freskenzyklus der Libreria Piccolomini, mit welcher die erste Szene des Benedikt-Zyklus häufig verglichen wird, da in der Szene von Pinturicchio der Protagonist, Enea Piccolomini, auf einem Pferd sitzt, das im Standmotiv gezeigt wird, wohingegen erst das Pferd des geschnittenen Reiters an der linken Bildseite mit horizontal angehobenen Oberschenkeln der beiden Vorderbeine gezeigt wird. Doch bleibt das vollständige Ausgreifen der beiden Vorderbeine dieses Pferdes dem Betrachter verborgen, da sich der Körper des Schimmels von Enea Piccolomini davorgeschoben hat und dadurch diesem Bewegungsmotiv die Dynamik nimmt. In der ersten Szene des Benedikt-Zyklus wird hingegen die Bewegung nur durch den extrem rückwärts gewandten Blick Benedikts auf seine Mutter reduziert und gleichzeitig der Betrachter auf Distanz gehalten. Enea Piccolomini hingegen sucht den Blick des Betrachters, als ob er ihn auf den Stationen seines Lebens mitnehmen wolle. Die Ausrichtung des Protagonisten scheint in der Funktion des Piccolomini-Zyklus begründet zu sein, der als Memorialzyklus auf den Betrachter angewiesen ist. Der Benedikt-Zyklus hingegen stellt in erster Linie eine Bildfolge dar, welche die Meriten eines bedeutenden Heiligen und Ordensgründers aufführt. Die notwendige Nachfolge der Mönche in den Spuren des heiligen Benedikt ist evident und bedarf nicht einer individuellen adhortativen Ansprache durch den Heiligen.

⁶⁰⁰³ Dabei handelt es sich um die Bildfelder XXIII – XXVI – XXIX [Rest]. Die Darstellungen Pinturicchios in der Libreria Piccolomini stehen in Bezug auf die eine zentrale Ausrichtung der Darstellungen zwischen der ausgeprägten Vorliebe Sodomas für zentrale Kompositionen und den richtungsbetonten Darstellungen Signorellis: Bei Pinturicchio zeigen die Bildfelder II – III [nur Architektur] – IV – V [das Altarbild, nicht die Hauptfigur] VI [bedingt, Architektur, nicht die Hauptfigur] – VIII eine vollständige oder teilweise Betonung des Zentrums, d.h. etwa ein Drittel der Darstellungen sind vollständig und ein weiteres Drittel ist bedingt zur Mitte hin ausgerichtet.

Bildfeld XXVI findet nicht nur aufgrund der antagonistischen Ausrichtung der beiden Gruppen, sondern auch durch die Darstellung eines imposanten Felsens in der Mitte des Bildfeldes eine eindeutige Konzentration der beiden Gruppen auf die Mitte hin statt. Vom Bildfeld XXIX ist zu wenig erhalten, um über die Struktur des Mittelteils eine zuverlässige Aussage treffen zu können, doch die beiden relativ weit voneinander entfernten Figurengruppen im Bildfeld XXIII⁶⁰⁰⁴ sowie eine dritte Figurengruppe im Hintergrund auf der linken Seite tragen eher zu einer zickzackförmigen Betrachtung im Auge des Betrachters bei, als dass sie helfen, die Mitte des Bildfeldes zu betonen. Von den fünf Bildfeldern, die nach dem ersten und dem zweiten Konstruktionsprinzip strukturiert sind⁶⁰⁰⁵, zeigen sämtliche Darstellungen nicht nur zwei Gruppen, sondern noch eine dritte, die im Fall der Vögel in Bildfeld XXII oder im Fall der Teufel im Bildfeld XXIV darüber hinaus noch äußerst bewegt ist, sodass das Auge des Betrachters gleichsam durch das Bildfeld eilt und nicht im Zentrum haften bleibt. Diese Art der Bildkomposition erinnert noch an die dynamischen Darstellungen in den Freskenzyklen der Frührenaissance, wohingegen die eher statischen Bildkompositionen Sodomas bereits dem bevorzugten Kompositionsschema der italienischen Hochrenaissance zuzuordnen sind.

9.8.2.6. Vergleich der Grotteskensysteme in den Dekoren Signorellis und Sodomas

Vergleicht man hingegen die Struktur der Grotteskensysteme beider Maler miteinander, so zeichnen sich die Grotteskensysteme Signorellis in der Cappella Nova im Dom von Orvieto durch konsequent durchgehaltene Symmetrieachsen aus, wohingegen in den Kandelabergrottesken der Pilasterspiegel im Dekor Sodomas die reduzierten vegetabilen, sehr metallisch anmutenden Elemente zwar eine bilaterale Symmetrieachse ausbilden, die jedoch durch die unterschiedlich verzerrten Figuren, welche die einzelnen Register bevölkern, empfindlich geschädigt bzw. weitgehend zerstört wird. Zur bilateralsymmetrischen Destruktion trägt der geschlossene, nicht mehr direkt an das Grotteskensystem gebundene Charakter der einzelnen plastisch gestalteten – insbesondere der Charakter der anthropomorphen – Mischwesen bei. Figuren und vegetables System befinden sich nicht mehr im Gleichgewicht. Dies unterscheidet die Grotteskensysteme Sodomas grundsätzlich von denen Signorellis. Betrachtet man daher die

⁶⁰⁰⁴ Die vordere, von links nach rechts agierende Gruppe beherrscht fast den gesamten Vordergrund und die von rechts nach links agierende Gruppe die rechte Seite des Mittelgrundes. Da beide Figurengruppen fast in einer zickzackförmigen Bewegung am rechten Bildrand ineinander übergehen, wird die Bewegung von links nach rechts nicht gestoppt, sondern geht gleichsam in eine Bewegung von rechts nach links über, wobei die hoch aufgerichtete linke Figur der zweiten Gruppe besonders bewegt ist und aufgrund ihrer Größe noch in den Hintergrund hineinragt. Diese Bewegung wird von einer dritten, links des Weges agierenden Gruppe in eine Kreisform überführt und gelangt so zunächst zur Ruhe. Dann wird die Kreisform von den Felsen hinter der Gruppe wieder aufgenommen; siehe dazu die Abbildung bei: Enzo Carli, *Le storie di San Benedetto a Monteoliveto Maggiore*, Mailand 1980, S. 105.

⁶⁰⁰⁵ Von links nach rechts agieren nur die Figuren in Bildfeld XXIV. Von rechts nach links hingegen agieren die Figuren in den Bildfeldern XXI – XXII – XXVII – XXVIII.

Grotteskensysteme Sodomas in Beziehung zu den großformatigen Bildfeldern, welche sie flankieren, so ist festzustellen, dass die Grotteskensysteme sich um so weniger an die Regel einer bilateralsymmetrischen Valenz halten, je statischer und auf die Mitte hin orientiert die Figurengruppen in den großformatigen Bildfeldern sind. Die symmetrischen Strukturen der vertikalen Rahmung und der großformatigen Bildfelder sind also wechselseitig aufeinander bezogen. Damit stellt dieser Freskenzyklus eine Umkehrung der bereits in der mykenischen Kunst entwickelten Triglyphen-Metopen-Struktur dar. Waren es dort analoge flankierende Ornamente, welche die Einstellung eines asymmetrischen Motivs erstmals ermöglichten, so ist es nun eine vom Blick des Betrachters auch weitgehend als symmetrisch empfundene Zentrierung des zentralen Bildfeldes, welche eine Lockerung der bilateralen Symmetrieachsen im rahmenden Dekor ermöglicht.

Darüber hinaus laden die neuen Asymmetrien in den Dekoren der flankierenden Pilasterspiegel sowie die vom Rankensystem weitgehend isolierten figuralen Darstellungen den Betrachter auch zu einer genaueren Begutachtung dieses Dekors ein, und dies kann dazu führen, dass die einzelnen unterschiedlichen Motive des rahmenden Dekors zunehmend als inhaltlich relevant wahrgenommen werden.

Die enge ikonographische Verbindung zwischen den großformatigen Figuren und den kleinen Grotteskenfiguren lässt sich besonders gut am Beispiel der Darstellung des Schmerzensmanns im Durchgang vom Großen Kreuzgang zum Kapitelsaal verfolgen. Bereits in der inneren Rahmung des Bildfeldes finden sich neben grünen lyraförmigen Blattstäben in regelmäßigen Abständen Opferschalen, die auf das Opfer Christi hinweisen. In den vertikalen Kandelabergrottesken der beiden gelbgrundigen Pilasterspiegel, welche die Darstellung flankieren, weist in der Kandelabergrotteske des linken Pilasterspiegels jeweils eine Flammenurne im untersten und obersten Register auf die durch Christi Leiden erworbene Unsterblichkeit der Seele hin, und ein geflügeltes Mischwesen, das in seiner rechten Hand, an einer Kette hängend, ein Bündel mit den Marterwerkzeugen Christi hält, demonstriert dem Betrachter, welchen Qualen sich Christus dafür unterziehen musste. Auch im Kapitell des linken Pilasters lässt sich die Tätigkeit zweier kindlicher Tritonen, mit ihren Händen ein Tuch hochzuhalten, als eine Anspielung auf das Schweiß Tuch Christi deuten. So verstanden tragen die aufgeführten finiten grottesken Motive zu einer ikonographischen Vertiefung des großformatigen Bildfeldes bei. Als Vorbild für derartige ikonographische Fingerzeige könnten Sodoma die Dekore Pinturicchios gedient haben, denn Pinturicchio hat nicht erst im Dekor der Libreria Piccolomini, sondern bereits im Dekor der beiden Della-Rovere-Kapellen in Santa Maria del Popolo mit analogen ikonographischen Anspielungen in seinen Grotteskensystemen gearbeitet.

9.8.3. Die Decke der Stanza della Segnatura im nördlichen Flügel des Vatikans⁶⁰⁰⁶

9.8.3.1. Die Geschichte der Entstehung des Deckendekors und seine kunsthistorischen Vorläufer

Vermutlich eher auf Betreiben dessen Bruders Sigismondo⁶⁰⁰⁷ als durch die Vermittlung von Agostino Chigi (1465-1520) selbst wird Sodoma – zusammen mit zahlreichen anderen italienischen Freskenmalern – von Papst Julius II. im Verlauf des Jahres 1508 zur Dekoration der päpstlichen Privatgemächer im nördlichen Flügel des Vatikans, direkt über den von Pinturicchio ausgemalten Gemächern des Borgia-Papstes, herangezogen.⁶⁰⁰⁸ Unter diesen Künstlern nimmt zunächst Perugino, der bereits unter Sixtus IV. als Leiter der verpflichteten Künstler an der Freskierung der Sistina teilnahm⁶⁰⁰⁹, eine Sonderstellung ein. Als jedoch Raffael im Sommer 1508 ebenfalls in Rom eintrifft, entlässt bald darauf der Papst die anderen Maler und erteilt Raffael allein den Auftrag zur Ausmalung der Stanzen.⁶⁰¹⁰ Wie weit die Freskierung durch Sodoma, der erst im Oktober 1508 die Arbeit in den Stanzen aufnimmt,⁶⁰¹¹ an der Decke in der Stanza della Segnatura fortgeschritten war, ist umstritten, wobei sich die Fragestellung dahingehend zuspitzt, ob Sodoma nur die Figuren in den acht trapezförmigen Bildfeldern zwischen den großformatigen Bildfeldern oder auch die dazwischen liegenden polychromen Grottesken selbst freskiert hat.⁶⁰¹² Da diese Frage jedoch für die vorliegende Strukturuntersuchung nicht von Bedeutung ist, soll – ohne auf die Schwierigkeit einer möglichen Scheidung der Hände einzugehen – lediglich die Struktur des Deckendekors insgesamt analysiert werden. Auffällig ist die geometrische Struktur der Decke, ein Merkmal, welches sich in den erhaltenen Werken

⁶⁰⁰⁶ Bette Talvacchia, Raphael, London et. al. 2007, S. 85 Abb.61.

⁶⁰⁰⁷ Sigismondo Chigi hat für ihn gebürgt; siehe dazu: Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli* 1979, S. 40f. Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli* 1979, S. 40; siehe dazu auch: Roberto Bartolini, *Sodoma, the Chigi and the Vatican Stanze*, *BM* 143, 2001, S. 544-553.

⁶⁰⁰⁸ Diese Gemächer hatte Nikolaus V. etwa um die Mitte des 15. Jahrhunderts in den mittelalterlichen Palastkern einbauen lassen: siehe dazu: Andrea Emiliani, Michele Scolaro, Raffaello, *La Stanza della Segnatura*, Mailand 2002, S. 52.

⁶⁰⁰⁹ Die schnelle Vollendung dieses Freskenzyklus in nur zwei Jahren galt in der Folgezeit als Musterbeispiel für eine zügige Freskierung; siehe dazu auch: Bette Talvacchia, Raphael, London et al. 2007, S. 84.

⁶⁰¹⁰ Die Frage, warum der Papst eine derartige Entscheidung traf, liegt nach wie vor im Dunkeln; siehe dazu auch: Bette Talvacchia, Raphael, London et al. 2007, S. 84ff. Nach von Einem geht Raffael von einem Gesamtkonzept des Raumes aus und impliziert dadurch auch eine dekorative Einheit: Herbert von Einem, *Das Programm der Stanza della Segnatura im Vatikan*, Opladen 1971, S. 19.

⁶⁰¹¹ Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli* 1979, S. 40. Siehe dazu: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, architettori*, (Florenz 1568) ed. Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Band V, Florenz 1984, S. 380-390. Nach Horstmann hingegen ist die Zuschreibung der Decke an Sodoma gesichert; siehe dazu: Rainer Horstmann, *Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei* [Diss. München], München 1965, S. 63.

⁶⁰¹² Enzo Carli, *Il Sodoma, Vercelli* 1979, S. 41, S. 77 Anm. 38; siehe dazu auch: André Hayum, Giovanni Antonio Bazzi – *Il Sodoma*, [Diss. Cambridge Mass. 1968] New York 1978, S. 112. Neben Sodoma wurden in dem erhaltenen vatikanischen Dokument von 13. Oktober 1508 folgende Künstler genannt: Giovanni Ruisch, Michele da Imola, Il Bramantino und Lorenzo Lotto. Zur Frage, welche Maler am Deckendekor der Stanza della Segnatura beteiligt waren, siehe auch: Georg Gombosi, *Sodomas und Peruzzis Anteil an der Deckenmalerei der Stanza della Segnatura*, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1930, S. 14.

Sodomas nur als Dekor der Bogenlaibung im Verbindungsbereich zwischen dem Kapitelsaal und dem östlichen Teil des Großen Kreuzgangs in Monte Oliveto findet.⁶⁰¹³ Eine von Pinturicchio dekorierte Decke, deren Dekor aus einem Raster aus Achtecken und Mach'schen Quadraten besteht, wobei die Mach'schen Quadrate als Lückenfüller für die freigelassenen Flächen zwischen den Polygonen dienen, hätte sich Sodoma u. a. in der sala dei Semidei im Palazzo di Domenico della Rovere ansehen können.⁶⁰¹⁴ Darüber hinaus gab es antike Vorlagen von Deckendekoren mit unterschiedlichen Rastersystemen, z. B. einige der Gewölbemosaike im Nordumgang in Santa Costanza⁶⁰¹⁵ oder eine stuckierte Decke in der Villa Hadriana, von der bereits eine Zeichnung von Giuliano da Sangallo (1443-1516)⁶⁰¹⁶ aus den späten 1480er Jahren existierte und deren Struktur schon Filippino Lippi für das gemalte Dekor des Tonnengewölbes in der Darstellung der Verkündigung an Maria verwendet hat.⁶⁰¹⁷

9.8.3.2. Die Struktur des Deckendekors

Die Dekoration, welche die Rhombenform der nicht vollständig quadratischen Decke⁶⁰¹⁸ betont, ignoriert die architektonische Struktur der diagonal laufenden Gewölberippen zugunsten

⁶⁰¹³ Andrée Hayum, Giovanni Antonio Bazzi – *Il Sodoma*, [Diss. Cambridge Mass. 1968] New York 1978, S. 95; siehe dazu auch die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 357 Ab. 134.

Ein kleiner Oculus, von dessen Rand fünf Amoretten in den Raum hinabblicken, findet sich jedoch bereits im Deckenfresko der Madonnenkapelle von San Francesco in Subiaco, an dem Sodoma – so Horstmann – vermutlich kurz vor seinem römischen Aufenthalt gearbeitet hat: Rainer Horstmann, Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei [Diss. München], München 1965, S. 64. Eine Datierung nach dem römischen Aufenthalt vertritt hingegen Schmarsow: August Schmarsow, Die Madonnenkapelle in San Francesco vor Subiaco, ein Werk des Gianantonio Bazzi, genannt Sodoma, in: *Belvedere* 9/10, 1926 S. 99-124; siehe dazu vor allem: Andrée Hayum, Giovanni Antonio Bazzi – *Il Sodoma*, [Diss. Cambridge Mass. 1968] New York 1978; S. 275. Hayum spricht ebenfalls diese Arbeit Sodoma zu und datiert sie in die erste Dekade des Cinquecento. Er hält es für wahrscheinlich, dass diese Arbeit ausgeführt wurde, während Sodoma 1508 in Rom war.

Darüber hinaus existiert in den Uffizien eine Zeichnung Sodomas für die Dekoration der gewölbten Decke im Castello di Belcaro, das in der Nähe von Siena liegt; siehe dazu die Abbildung dieser Zeichnung bei: Sven Sandström, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala 1963, S. 139. Das gezeichnete Dekor enthält wesentlich illusionistischere Elemente als das Deckendekor in der Stanza della Segnatura, denn Sodoma lässt das zentrale Deckenfeld von Karyatiden halten. Das zentrale Deckenfeld, das von einer illusionistisch verkürzten Balustrade umgeben ist, wird dem Betrachter als Deckenöffnung zum Himmel präsentiert. Über die Balustrade lehnen sich Amoretten und in der Mitte der Decke fährt Phaeton in seinem Wagen. Leider lässt sich diese Zeichnung nicht genau datieren.

⁶⁰¹⁴ Siehe dazu eine Abbildung bei: Pietro Scarpellini, *L'infaticabile capocantiere*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pinturicchio*, Mailand 2003, S. 140 Abb.6. Auch Deckendekore Pinturicchios im Appartamento Borgia hätten als Vorbild dienen können; siehe dazu u. a. das Deckendekor in der sala delle Sibille: Cristina Acidini Luchinat, *Pinturicchio*, Florenz 1999, S. 29.

⁶⁰¹⁵ Siehe dazu u. a.: Wolfgang Fritz Volbach, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München 1958, Abb. 32. Ein Vorbild könnte auch eine Katakombendecke gewesen, falls Sodoma schon Zugang zu einer hatte. Vergleiche dazu die Decke der Katakombe der Heiligen Pietro e Marcellino in: Vincenzo Focchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni (ed.), *Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*, Darmstadt 2000, S. 104.

⁶⁰¹⁶ William L. MacDonald, *John Pinto Hadrian's Villa and its Legacy*, New Haven and London 1995, S. 211 Abb. 252. Die Zeichnung ist im Codex Barberini erhalten.

⁶⁰¹⁷ Ebenso wie später für die Dekoration der Decke im Grabmal von Oliviero Carafa; siehe dazu: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 205 Abb. 73.

⁶⁰¹⁸ Die Maße des gesamten Deckenfeldes betragen ca. 8,00m x 6,84m.

einer durchgängig dekorierbaren Fläche.⁶⁰¹⁹ Die Einteilung des gesamten Deckendekors in 17 größere sowie acht kleinere Kompartimente und vier Gewölbezwickel erfolgt mit Hilfe von drei geometrischen Formen, einem Achteck (1), das nur einmal, im Zentrum der rechteckigen Decke eingesetzt wird, vier Kreisen (2), deren Scheitelpunkte sich an die vertikalen und horizontalen Mittelachsen bzw. an die beiden orthogonalen Symmetrieachsen der vier orthogonal, jeweils zu einer der vier Wandseiten hin ausgerichteten Seiten des Achtecks anschließen,⁶⁰²⁰ sowie vier hochoblongen Rechtecken (3), deren vertikale Mittelachsen jeweils einer der beiden diagonalen Symmetrieachsen des Polygons entsprechen und die jeweils einen der vier Zwickel über den vier Eckpunkten des Deckenfeldes besetzen. Die acht freien Flächen, die sich zwischen einem der Rechtecke und dem sich anschließenden Kreis befinden, sowie die vier freien Flächen, die sich jeweils zwischen einem Rechteck und der Ecke des Deckendekors befinden, werden jeweils von einem dreieckförmigen Feld besetzt. Die vier freien Flächen zwischen den vier Rechtecken und dem zentralen Achteck werden hingegen nicht von einem, sondern von zwei übereinandergestellten trapezförmigen Feldern besetzt, deren Schmalseiten aufgrund der sich seitlich anschließenden Kreise konkav ausgebildet sind. Unterhalb von jedem der vier hochoblongen Felder findet sich ein dreieckförmiges Feld, dessen Spitze jeweils zum stützenden Pfeiler hin zeigt.

Sämtliche Felder des Deckendekors werden mehrfach durch weißfarbene stuckierte Bänder mit lesbischen und ionischen Kymatien gerahmt.⁶⁰²¹ Die Anzahl der ornamentalen Bänder der einzelnen geometrischen Motive des Deckendekors ist im äußeren Bereich der Rahmung stets höher, weshalb der innere Bereich der Rahmung dieser Flächen stets schmaler ausfällt als der äußere Bereich, und dadurch wirkt der innere Bereich der Rahmung für den Betrachter weniger erhaben als der äußere.⁶⁰²² Diese gestaltende Prinzip hat zur Folge, dass man bei den Feldern – insbesondere bei den großformatigen, mit figural darstellenden Sujets besetzten Feldern – den Eindruck hat, als habe man sie in die Deckenfläche eingetieft. In diesem Kontext wird der Goldgrund, der den Hintergrund der vier kreisförmigen, der vier rechteckigen Felder und der acht trapezförmigen Felder, aber auch den Grund sämtlicher Grotteskenbänder bedeckt, welche die geometrischen Formen rahmen, zu einer einheitlichen Folie, die sich gleichsam erst hinter den Stuckierungen konstituiert. Dieser Eindruck eines Rückzuges der goldenen Folie in den

⁶⁰¹⁹ Siehe dazu auch: Barbara Fabjan, Pintoricchio nella cappella maggiore di Santa Maria del Popolo, in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), Pintoricchio, Perugia 2008, S. 142.

⁶⁰²⁰ Jeder Kreis sitzt über einer der vier großfigurigen Darstellungen in den Lünetten und Wandfeldern.

⁶⁰²¹ Siehe dazu auch die Abbildung bei: Enzo Carli, Il Sodoma, Vercelli 1979, Abb. 52.

⁶⁰²² Eine Ausnahme bildet die breite goldfarbene innere Rahmung des Polygons. Trotz der Breite trägt jedoch das goldfarbene Band in diesem Kontext nicht zu einer Erhabenheit dieser Dekorzone bei, sondern lenkt das Auge des Betrachters in das Innere des Oculi.

Deckengrund verstärkt auch als innere Rahmung des Achtecks die Illusion einer Eintiefung und unterstützt darüber hinaus die Assoziation einer Öffnung des Gewölbes in den Himmel hinein, ein Aspekt, welcher durch das blaugrundige achteckige Feld in der Mitte des Deckenfeldes im Betrachter hervorgerufen wird. Zwar wird das Zentrum selbst wieder geschlossen durch das zentrale Tondo mit dem päpstlichen Wappen, das vier der zwölf Amoretten, welche – sämtlich in verkürzter Darstellung⁶⁰²³ – das blaue Feld bevölkern⁶⁰²⁴, emporstemmen und weitere vier Amoretten an einer roten Leine nach oben ziehen⁶⁰²⁵, doch das mit drei Streifen gerahmte kreisrund gerahmte Wappen ruht auf einem dunkelblauen Grund, aufgrund dessen die Farbe des Himmels in einem dunkleren Farbton auch im Zentrum des Gewölbes erhalten bleibt.⁶⁰²⁶

9.8.3.3. Die Struktur der rahmenden Grotteskendekore

Zwischen den beiden unterschiedlich breiten, weiß stuckierten, rein ornamentalen Bändern, die jedes der neun großformatigen geometrischen Felder, das Achteck, die vier Kreise sowie die vier Rechtecke umgeben, sitzt ein breites goldfarbened Band, das mit einem polychromen Grotteskenfries bedeckt ist. Sämtliche rahmenden Grotteskenbänder laufen nicht vollständig um die von ihnen umschlossene geometrische Form herum, sondern sie werden jeweils bereits nach einem Viertel des Umlaufs von einer stuckierten Rosette unterbrochen. In den Grottesken-Rahmungen der vier Kreise und des zentralen Achtecks sitzt jeweils eine Rosette an der Ecke einer vertikalen oder horizontalen Symmetrieachse dieser Felder. In den Grottesken-Rahmungen der vier Rechtecke hingegen sitzt eine Rosette jeweils oberhalb einer der vier Ecken der vier Felder. Die grottesken Figuren der einzelnen, zwischen zwei Rosetten eingeschlossenen Grotteskenfriese bzw. -paneele sind jeweils mit den Füßen zum Mittelpunkt der Felder hin ausgerichtet, die sie umlaufen, wobei sie sich stets in bilateralsymmetrischer Struktur konstituieren. Trotz einer analogen Struktur unterscheiden sich die rahmenden Grotteskenbänder zum Teil aufgrund der Verwendung unterschiedlicher Motive. Dies gilt insbesondere für die zentralen, im Bereich der bilateralen Symmetrieachse eingesetzten Motive.⁶⁰²⁷

⁶⁰²³ Horstmann betont in seiner Dissertation den besonderen Charakter der Amoretten, die nicht mehr wie bei im Dekor Mantegnas in der Camera degli Sposi an einer Balustrade herumklettern, sondern die sich weitgehend von der architektonischen Darstellung gelöst haben. Dies sei ein bedeutender Schritt auf dem Weg zur illusionistischen Deckenmalerei; siehe dazu: Rainer Horstmann, *Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei* [Diss. München], München 1965, S. 63f.

⁶⁰²⁴ Das Motiv von verkürzt dargestellten Amoretten, die um einen Oculus herumklettern, findet sich zuerst im Deckendekor der Camera degli Sposi von Mantegna; siehe dazu die Abbildung bei: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 37, 39 Abb. 11, 13.

⁶⁰²⁵ Dieses Motiv der Amoretten, die an der Schnur ziehen, erinnert an die Amoretten im Dekor der Cappella Carafa von Lippi, in denen ebenfalls Amoretten an einer Schnur ziehen.

⁶⁰²⁶ Durch das Einstellen des Wappens in der Deckenmitte beschränkt sich der Illusionismus des zentralen Achtecks auf die äußere Kreisscheibe, in denen die Putten sind. Dies unterscheidet diese Deckenöffnung von dem Opaion in der Camera degli Sposi.

⁶⁰²⁷ Dies betrifft insbesondere die zentralen Motive, die jeweils ein für die allegorische Figur wichtiges Attribut präsentieren.

Im Gegensatz zu den rahmenden Grotteskendekoren der Kreisformen und der Rechtecke, die sich nur dadurch voneinander unterscheiden, dass jeder Kreis ein eigenes, von den Grotteskendekoren der anderen drei Kreisfelder sich unterscheidendes Grotteskendekor besitzt⁶⁰²⁸, wohingegen die Grotteskenbänder, die um die vier Rechtecke herumlaufen, analog gestaltet sind, hebt sich das polychrome Grotteskenband des zentralen Achtecks nicht nur durch ein genuines Grotteskendekor von sämtlichen Grotteskenbändern dieses Dekors ab, sondern auch dadurch, dass es am dichtesten mit grottesken Motiven besetzt ist.⁶⁰²⁹

⁶⁰²⁸ Die vier Grotteskenpaneele, die um das Tondo mit der Allegorie der Justitia herumlaufen, zeigen im mittleren Bereich ein Mischwesen, das in einem Rankensystem mit lyraförmig flankierenden Blättern hockt, wobei die beiden Blätter sich gerade in zwei zoomorphe Mischwesen zu verwandeln scheinen. Die beiden seitlichen Gruppen werden von zwei geflügelten, antithetisch zueinander ausgerichteten zoomorphen Mischwesen gebildet, die jeweils von einer Amorette geritten werden. Die bilaterale Symmetrieachse zwischen den beiden Reitern bildet ein kleiner Altar, von dessen Tafel eine gestielte Palmette aufragt. Unter jedem der vier geflügelten zoomorphen Mischwesen sitzt ein Vogel. Aus den Rückenpartien der beiden äußeren Mischwesen entwickelt sich jeweils eine Ranke, die zunächst die Figur eines Delphins hervorzubringen scheint, bevor sie sich in einer aufwärts steigenden Ranke zu einem weiteren, nach außen, zu der rahmenden Rosette hin ausgerichteten, geflügelten zoomorphen Mischwesen verwandelt.

Die vier Grotteskenpaneele, die um das Tondo mit der Allegorie der Philosophie herumlaufen, zeigen formal ein weitgehend analoges Dekor, das sich jedoch durch einen größeren Einsatz der Farbe Blau von den vier Grotteskenpaneelen im Bereich der Justitia unterscheidet, in denen neben Rot bevorzugt Grün eingesetzt wird.

Weniger dicht gereiht als in den bereits besprochenen Grotteskenpaneelen sind die Figuren in den Grotteskenpaneelen, die um das Tondo mit der Allegorie der Poesie herumlaufen. Anstelle von sechs Figuren finden sich in diesen Paneelen nur fünf und die Reste einer sechsten Figur. Die Figuren sind so aufgereiht, dass sich im Gegensatz zu den bereits besprochenen Grotteskenpaneelen keine eindeutige vertikale Mittelachse ausbilden kann. Auf eine zur Paneelmitte hin ausgerichtete zweibeinige geflügelte zoomorphe Figur folgt eine kandelaberähnliche Struktur. Zu dieser hin ausgerichtet ist ein vierbeiniges geflügeltes zoomorphes Wesen, dessen Schwanzende sich teilt, um die Hälfte eines Rhombus zu flankieren. Die andere Hälfte wird von den geteilten Schwanzenden eines dem ersten vierbeinigen Mischwesen antithetisch entsprechenden Mischwesens umschlossen. Unter beider Bauchpartien ist jeweils ein Vogel eingestellt, wobei die Ausrichtung der Köpfe der Vögel der Ausrichtung der Köpfe der beiden Mischwesen entspricht. Der Rhombus zwischen den beiden antithetischen Mischwesen verlängert sich nach unten und oben, sodass eine kandelaberähnliche Struktur entsteht. Es folgt eine breite, im oberen Bereich sehr vegetabil anmutende kandelaberähnliche Struktur, an der ein weiteres Modul mit zwei antithetischen, einander den Rücken zugewandten vierfüßigen Mischwesen vertikal gespiegelt wird. Ein lineares, an die begrenzende Rosette gedrängtes Mischwesen, dessen Kopf – soweit erkennbar – zur Mitte hin ausgerichtet ist, beschließt das Grotteskenpaneel auf der rechten Seite.

Ebenfalls weiter auseinandergesogen sind die Figuren der Grotteskenpaneele, die um das Tondo mit der Allegorie der Religion herumlaufen. Doch wird die Mitte in den vier Grotteskenpaneelen jeweils durch eine Kandelaberstruktur, die von einer Flammenurne bekrönt wird, eindeutig definiert. Flankiert wird die Struktur von zwei antithetisch einander zugewandten vierfüßigen und geflügelten zoomorphen Mischwesen. Jeweils über den Schwanz der äußeren Figur hinweg, der sich zu einer schmaleren kandelaberartigen Struktur entwickelt, erfolgt die vertikale Spiegelung einer weiteren formal analogen Figur, sodass der zentrale Kandelaber letztlich von zwei antithetischen, mit dem Rücken zueinander ausgerichteten Figurengruppen flankiert wird. Den rechten Rand besetzt eine vegetabile Struktur.

⁶⁰²⁹ Die vier Grotteskenpaneele des rahmenden Grotteskenbandes des Polygons erstrecken sich jeweils zwischen zwei Rosetten und negieren dadurch die Ecken des Polygons. Sie sind bilateralsymmetrisch zu einer vertikalen Mittelachse hin orientiert und zeigen alle vier das gleiche antikisierende Grotteskendekor. In der vertikalen Mittelachse steht ein Gefäß, das von einem Kandelaber bekrönt wird. Seitlich des Kandelabers sitzen zwei antithetisch zueinander ausgerichtete geflügelte Amoretten mit dem Rücken zueinander. Sie haben ihre Köpfe jeweils einem mehrfarbigen geflügelten Fabeltier zugewandt und halten ihm eine Schale zum Trinken oder Fressen hin. Jeweils aus dem weit nach hinten gebogenen Schwanz des Fabeltiers entwickelt sich ein grüner Stiel mit einer Blüte, die sich zusammen mit einer weiteren gestielten Blüte, die jeweils aus dem Schwanz eines kleineren, nach außen, zur rahmenden Rosette hin ausgerichteten Mischwesens, entsteht, über eine Pelta neigt, deren vertikale Mittelachse mit der vertikalen Mittelachse einer Ecke des Polygons zusammenfällt. Die Pelta ruht auf dem Kopf einer geflügelten Engelsbüste, die in der korrespondierenden Ecke des äußeren Stuckbandes angebracht ist. Mit Hilfe der geflügelten Engelsbüste sowie mit Hilfe der Pelta, auf deren mittlerer oberer Ecke ein roter Stab gestellt ist,

9.8.3.4. Die Dekoration der kleinformatischen Felder innerhalb des Gewölbedekors

9.8.3.4.1. Die goldfarbenen Flechtbänder auf blauem Grund

Im Gegensatz zu der Farbe Gold als Farbe des Hintergrundes der Bänder in den neun großformatigeren Feldern weisen die rahmenden Bänder der zwölf kleinformatischen dreieckförmigen Felder sowie der acht kleinformatischeren trapezförmigen Felder ein kräftiges, dunkles Blau als Farbe des Hintergrundes auf. Diese zwanzig blauen Bänder bedeckt jeweils ein goldfarbenedes Flechtband in islamischer Manier.⁶⁰³⁰ Somit scheint sich eine Nähe zu den rein ornamentalen Bändern auch in der Farbe Blau als Hintergrundfarbe in sämtlichen dreieckförmigen Feldern auszudrücken, wohingegen Gold, obgleich in zwei unterschiedlichen Farbtönen, als Farbe des Hintergrundes auch in sämtlichen trapezförmigen Feldern vorhanden ist, die – analog den acht großformatigen Feldern, den vier Kreisen und den vier Rechtecken – ebenfalls Figurendarstellungen zeigen. Auch den Grotteskenbändern hat man – dies deutet zumindest der goldene Hintergrund an – eine figural darstellende Komponente zuerkannt.

Die Dekore auf den Bogenlaibungen der vier Schildbögen über den Wandfresken nehmen das Motiv des polychromen Grotteskenbandes auf goldenem Grund wieder auf und vernetzen dadurch sowohl farblich als auch formal in begrenztem Maß⁶⁰³¹ das Deckendekor mit dem Dekor der vier Wände. Mit orientalisierenden Flechtbändern Decken und den oberen Teil der Wände aneinanderzubinden, ist ein Verfahren, das bereits Pinturicchio im Dekor des Appartamento Borgia⁶⁰³² angewandt hat, und das vermutlich sowohl Sodoma als auch Raffael bekannt gewesen sein dürfte.

9.8.3.4.2. Die goldfarbenen Rosetten auf blauem Grund

Als weiteres Element des Deckendekors trägt auch das Motiv der Rosette zu einer derartigen Vernetzung bei, die als erhaben stuckiertes, mit goldener Farbe überzogenes zehnbältriges, von einer stuckierten Rahmung umschlossenes Motiv auf blauem Grund mit roter Rahmung die

sowie mit Hilfe der Blüten, die sich jeweils aus den Schwänzen der beiden Fabelwesen entwickeln und die den zentralen roten Stab flankieren, konstituiert sich eine elegante Ecklösung. Die Farben der Grottesken haben lediglich in Bezug auf die Amoretten darstellenden Charakter, in Bezug auf die weitgehend rot und blau gestalteten, nur mit geringen grünen Arealen ausgestatteten Mischwesen hingegen behalten die Farben weitgehend ihren Eigenwert. Darüber hinaus korrespondieren die Farben Rot und Blau mit den Farben des zentralen Wappenfeldes. Formal nehmen die auf den Gefäßen sitzenden Amoretten das Motiv der großfigurigen Amoretten im Oculus in miniaturhafter Form wieder auf.

⁶⁰³⁰ In dieser Zahl sind die vier Eckzwickel mit eingeschlossen.

⁶⁰³¹ In begrenztem Maß deshalb, weil die Kandelabergrottesken dieser Bänder eine durchgehende bilaterale Symmetrieachse aufweisen, d.h. sie sind wesentlich strikter und schematischer konstruiert als die Grotteskenbänder, die um die großformatigen Bildfelder herumlaufen. Die Kandelabergrottesken erinnern in der Art ihrer Ausführung an die Kandelabergrottesken auf den flankierenden Pilasterspiegeln Sodomas im Dekor des Refektoriums von Sant'Anna in Camprena.

⁶⁰³² Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Cristina Acidini Luchinat, Pinturicchio, Florenz 1999, S. 30 Abb. 33.

Position des Schlusssteins in den vier Schildbögen anzeigt. In Bezug auf das Deckendekor besetzt jeweils ein Rosettenmotiv – wobei jedes dieser Motive auf der gleichen Achse mit einer der Rosetten in Schlussstein-Position steht – die beiden Enden der vertikalen und horizontalen Achsen des Achtecks und beendet damit eine Rosetten-Reihung, die jeweils in der Mitte der vier orthogonal ausgerichteten Seiten des zentralen Achtecks, innerhalb des Grotteskenbandes, beginnt und sich über die Eckpunkte der vertikalen Mittelachse der vier Kreise – ebenfalls jeweils innerhalb des Grotteskenbandes – bis zu der Position der Schlusssteine auf den vier Bögen fortsetzt. Doch nicht nur die beiden Eckpunkte der vertikalen Mittelachse der Kreise werden jeweils durch eine Rosette gekennzeichnet, sondern auch die beiden Eckpunkte der horizontalen Mittelachse. Darüber hinaus werden auch jeweils die vier Eckpunkte eines Rechtecks durch ein Rosettenmotiv hervorgehoben, wobei die Rosetten an den beiden oberen Ecken des Rechtecks jeweils in einer engen Verbindung mit der direkt anschließenden Rosette am Ende der horizontalen Kreisachse stehen.

Zwischen zwei aufeinander folgenden Rosetten innerhalb einer geometrischen Form bildet sich jeweils ein horizontal orientiertes bilateralsymmetrisches Grotteskensystem aus. Eine weitere besondere ornamentale Verbindung besteht zwischen den beiden oberen Eckpunkten eines Rechtecks und jeweils dem horizontalen Endpunkt des sich anschließenden Kreises, denn jeweils sowohl der äußere Kontur – bzw. das äußere stuckierte Band – eines Kreises als auch der äußere Kontur – bzw. das äußere stuckierte Band – der darauf stoßenden Ecke des sich anschließenden Rechtecks öffnen sich und gehen – abweichend von den ihnen zukommenden geometrischen Formen – eine direkte Verbindung miteinander ein, wobei der dadurch entstandene Steg zwischen den beiden geometrischen Flächen bzw. zwischen den beiden sich gegenüberstehenden Rosetten am Ende dieses Steges durch ein abgeschnittenes polychromes Grotteskenmotiv auf goldenem Grund bedeckt wird.⁶⁰³³ Diese teilweise Öffnung der streng geometrischen Figuren, die auch an den vier Verbindungsstellen zwischen den oberen Eckpunkten der vertikalen Mittelachsen mit den vier Kreisen und den vier Eckpunkten der vertikalen und horizontalen Achse des zentralen Achtecks stattfindet, führt dazu, dass vom Betrachter weniger die einzelnen geometrischen Formen wahrgenommen werden, sondern dass sich diese im Auge des Betrachters stärker gleichsam ineinander verzahnen und in erster Linie als ein geschlossenes Deckendekor wahrgenommen werden. Den Ansatz einer derartigen Vernetzung einzelner Felder eines Deckendekors aufgrund der Einstellung von stuckierten Rosetten in die Verbindungszonen zwischen zwei unterschiedlichen Feldern hätten sowohl Raffael

⁶⁰³³ Diese Stege sind eine formale Notwendigkeit, um die Lücken im geometrischen Raster zu schließen, die dadurch entstanden sind, weil es sich um keine quadratische, sondern um eine rechteckige Decke handelt.

als auch Sodoma im Deckendekor der Libreria Piccolomini wahrnehmen können. Analog zu der Einbindung unterschiedlicher Deckenfelder mit Hilfe von Flechtbändern gehört auch die Inklusion von heterogenen Formen eines Deckendekors aufgrund der Einstellung von zahlreichen Rosetten an wichtigen Berührungspunkten zu wichtigen strukturellen Elementen in einigen Deckendekoren Pinturicchios.

9.8.3.5. Die farbliche Gestaltung des Deckendekor

Zur Vernetzung des Deckendekors in der Stanza della Segnatura trägt –abgesehen von den behandelten formalen Bindungen – eine einheitliche goldfarbene Gestaltung des Hintergrundes sowohl in sämtlichen figural darstellenden Bildfeldern als auch in sämtlichen polychromen Grotteskenfriesen bei. Davon ausgegrenzt sind lediglich sämtliche kleinformatigen Felder im dreieckförmigen Format, die einen blauen Hintergrund zeigen. Auch ikonographisch unterscheiden sich die Darstellungen in den dreieckförmigen Feldern, die jeweils einen Eichenbaum, das Emblem der della Rovere zeigen, von den vier Darstellungen der Allegorien in den vier Kreisen, den vier biblischen Darstellungen in den vier Rechtecken sowie den acht mythologischen Darstellungen in den acht trapezförmigen Feldern, die jeweils zwischen zwei Kreisen liegen.⁶⁰³⁴ Doch farblich nehmen zum einen die goldfarbenen Eichenbäume die goldene Farbe des Grundes der 16 großformatigeren Felder wieder auf und zum anderen korrespondiert die dunkle blaue Farbe mit dem Grund des Wappentondos im Zentrum des zentralen Achtecks. Abgesehen von den 16 dunkelblauen Feldern und dem zentralen Tondo findet sich eine weitere farbliche Verklammerung des Dekors aufgrund der dunkelblauen Farbe vor allem als dunkelblaue Hintergrundfarbe in den 40 Tondi mit eingestellten stuckierten goldfarbenen Rosetten, wodurch der dunkelblaue Farbton vom zentralen Feld bis hin zu den vier Schlusssteinen auf den Oberseiten der vier Schildbögen gelangt. Zwar können das dunkelblaugrundige Tondo, verstärkt durch das Himmelblau in der restlichen Fläche des Achtecks, die 40 dunkelblaugrundigen Rosetten und die dunkelblaugrundigen rahmenden Bänder sowie die acht dunkelblaugrundigen dreieckförmigen Felder flächenmäßig nicht mit den 17 großformatigen goldfarbenen Flächen sowie den neun goldgrundigen Grotteskenbändern, welche die großen geometrischen Flächen dieses Dekors begrenzen, konkurrieren⁶⁰³⁵, dennoch trägt insbesondere das Blau des zentralen Achtecks mit dazu bei, dass sich ein komplementärer Farbkontrast zwischen Gold und Blau im Auge des Betrachters aufbauen kann, zumal die blaugrundigen

⁶⁰³⁴ Dabei unterscheiden sich die beiden übereinanderstehenden trapezförmigen Felder jedoch zum einen geringfügig voneinander aufgrund der unterschiedlichen Helligkeit des Goldgrundes, die im proximalen Feld größer ist als im distalen, zum anderen auffälliger aufgrund der unterschiedlich verwendeten Maltechnik. Die proximalen Felder sind in Grisaille gemalt, die distalen Felder hingegen polychrom.

⁶⁰³⁵ Zumal sämtliche dunkelblaue Flächen zum Teil weitgehend mit goldfarbenem Dekor bedeckt sind.

Goldrosetten sehr regelmäßig und für die visuelle Wahrnehmung an strategisch wichtiger Position, an den Eckpunkten der orthogonalen Symmetrieachsen, eingesetzt werden. Darüber hinaus unterstützt die Wahrnehmung eines komplementären Farbkontrastes die Empfindung, ein einheitliches Dekor zu betrachten, in dem sämtliche dekorative Elemente miteinander in eine formale oder farbliche Beziehung treten, und aufgrund dieser Wahrnehmung wird dem Betrachter in einem weiteren Schritt sukzessive auch eine ikonographische Korrespondenz zwischen den einzelnen figural darstellenden Dekorfeldern zum Bewusstsein gebracht. In den zahlreichen Feldern, in denen Blau als Farbe des Grundes eingesetzt wird, schwankt die Wertigkeit zwischen Eigenwert – z. B. als dekorativer Grund für die goldfarbenen Rosetten – und Darstellungswert, der als darstellende Farbe für den Himmel in der äußeren Scheibe des zentralen Achtecks vorherrscht. Doch wird diese darstellende Wertigkeit im Zentrum der Decke sofort wieder in Frage gestellt, da Blau dort als Hintergrundfarbe des päpstlichen Wappens dient. Bei der goldenen Farbe lassen sich Darstellungswert und Eigenwert streng genommen nicht trennen, da im Leuchten der Goldfarbe stets auch die materielle Konsistenz von Gold und damit ein Darstellungswert implizit mit wahrgenommen wird.

Zwar liegt dem gesamten Deckendekor der Kontrast der Farben Gold und Blau zugrunde, doch darüber hinaus tragen auch die variiert innerhalb eines eng aufeinander abgestimmten Farbspektrums eingesetzten rosa und lila Farbtöne in den Gewändern der Darstellungen von drei der vier Allegorien in den drei Kreisfeldern bzw. Tondi ebenfalls mit zu einer Vereinheitlichung des Dekors bei.⁶⁰³⁶ Diese Farbtöne werden von den Figuren in den Grotteskenbändern wieder aufgenommen und setzen sich auch noch im zentralen Achteck in den Farben von zwei Röckchen und zwei Flügelpaaren der Amoretten fort. Eine für den Betrachter leicht wahrnehmbare Sonderstellung nimmt das hellrote Gewand der Theologie ein, das erst – in etwas abgeschwächter Form bereits in der äußersten Rahmung des Tondos – im Zentrum des Tondos als Wappengrund des päpstlichen Wappens erscheint. Die Korrespondenz der beiden Rottöne weist den Betrachter auf die enge Beziehung zwischen der Allegorie der Religion und den Insignien des Papstes hin.

⁶⁰³⁶ Dies gilt für die Allegorien der Philosophie, der Poetik und der Gerechtigkeit. Lediglich die Allegorie der Theologie, die in ein hellrotes Gewand und einen grünen Mantel gekleidet ist, fällt aus dem Rahmen, da in diesem Fall mit zwei gleichwertigen Farbflächen in komplementären Farbtönen gearbeitet wird. Dies setzt die Allegorie der Religion von den anderen drei Allegorien ab und macht zugleich den Betrachter auf deren besonderen Status aufmerksam.

9.9. Die Rezeption innovativer zeitgenössischer Dekorsysteme und deren Integration in ein streng dekoratives Schema, kombiniert aus geometrischen Systemen, flächendeckend orientalisierten Ornamenten und Grottesken mit antikisierenden Komponenten: das Dekor des Chorgewölbes (1509-1510) in Santa Maria del Popolo, das letzte Wanddekor von Pinturicchio und seiner Werkstatt⁶⁰³⁷

9.9.1. Die Struktur des Deckendekors

Strukturierten bereits im rechteckigen Deckenfeld der Libreria Piccolomini unterschiedliche geometrische Formen mit drei Quadraten im zentralen Deckenbereich das Dekor, so sorgt jetzt die geometrische Form des gestauchten Quadrats zum einen für eine Rahmung des Deckendekors und für eine Abgrenzung gegenüber der Wand und bildet zum anderen – lediglich um 45° gedreht – auch die umhüllende Form der inneren goldgrundigen Dekorzone, deren Zentrum ein Achteck mit der Darstellung der Marienkrönung bildet. Die heute grau-, vermutlich ursprünglich blaugrundige Darstellung zeigt Christus und Maria, beide sitzend und mit ihren Füßen rosafarbene Wolken berührend, vor einem goldfarbenen Grund. Dieser Grund wird nach oben von einem dunkelblauen, mit goldenen Sternen übersäten und von sieben geflügelten Engelsköpfen mit blaufarbenen Flügeln in regelmäßigen Abständen besetzten Himmelsstreifen abgeschlossen, den hellgoldene Streifen flankieren. Gerahmt wird das Achteck zunächst von einem weißen Streifen, dem sich mehrere Musterstreifen anschließen [von innen nach außen]: ein goldfarbener Eierstab – ein weißes Zickzackmuster – ein goldenes Mäanderband auf schwarzem Grund [oder invers gelesen ein schwarzes Mäanderband auf dunkelgoldfarbenem Grund], das an den acht Ecken des Polygons von einem vertikalen Blockstreifen, bestehend aus zwei flankierenden weißen und einem zentralen schwarzen Streifen, abgelöst wird. Ein weiterer weißer Streifen grenzt diese zentrale Rahmung von dem peripheren ornamentalen System ab, das zur Rahmung sämtlicher Felder dient, die in das gestauchte Quadrat, welches das Gewölbe begrenzt, eingeschlossen sind. Dieses rahmende ornamentale System ist fast um die Hälfte schmaler als das ornamentale System der zentralen Rahmung. Es besteht [von innen nach außen] aus einem weißen Streifen, der zum Teil auch von dunklen Abschnitten unterbrochen ist, einem weißen Eierstab, einem weiteren weißen Streifen, einem goldfarbenen Zinnenmäander auf schwarzem Grund, einem weiteren weißen Streifen, einem weiteren Eierstab und wiederum einem weißen Streifen, der von dunklen Abschnitten unterbrochen ist.

⁶⁰³⁷ Siehe dazu vor allem die Darstellungen bei: Maria Rita Silvestrelli, *Pictor egregius a Siena*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 242 Abb. 7, S. 276f. ; und: Cristina Acidini Luchinat, Pinturicchio, Florenz 1999, S. 76; zur Bedeutung dieses päpstlichen Auftrages siehe vor allem: Christoph Luitpold Frommel, Giulio II e il coro di Santa Maria del Popolo, *Bollettino d'arte* 112, 2000, S. 1-34; siehe dazu auch: Claudia Strinati, La volta del coro, in: Anna Cavallaro, Claudio Strinati, *Il quattrocento a Roma e nel Lazio: Umanesimo e primo rinascimento in Santa Maria del Popolo*, Rom 1981, S. 85-98.

Im Gegensatz zu dem rahmenden Dekor des zentralen Achtecks⁶⁰³⁸, in dem die einzelnen Muster sich lediglich aneinanderreihen, sind die äußeren Schichten der peripheren ornamentalen Rahmung antithetisch zueinander und damit bilateralsymmetrisch in Bezug auf eine Mittelachse aufgebaut. Lediglich der zentrale Streifen mit dem goldfarbenen Zinnenmäander entzieht sich dieser symmetrischen Valenz. Von den vier Enden der vertikalen und horizontalen Achse des zentralen Achtecks führt dieses Dekorsystem, das vom Betrachter auch als ein Rastersystem innerhalb des goldfarbenen Quadrates wahrgenommen wird, bis zu den vier heute weitgehend als graugrundig⁶⁰³⁹ wahrgenommen Kreisfeldern mit den Darstellungen der vier Evangelisten herab, welche in dem Bereich der vier gestauchten Ecken in das goldgrundige Quadrat eingestellt sind. Der schwarze mittlere Streifen mit einem goldfarbenen Zinnenmäander führt senkrecht bis zum ornamental analogen schwarzen Streifen herab, der mit seinem flankierenden Dekor als umlaufendes ornamentales System jedes der vier Kreisfelder umschließt und sich dann am anderen Ende der vertikalen Achse wieder zu einem senkrechten ornamentalen Verband formiert. Dieser verläuft jeweils bis zur Seitenmitte in jeder der vier gestauchten Ecken, um dann wiederum in einen schwarzgrundigen Streifen mit flankierender ornamentaler Rahmung umzubiegen, welcher sich am Kontur des inneren Quadrates orientiert oder gleichsam den Kontur dieser Quadratform bildet. In die freien Felder zwischen den vier Kreisflächen ist jeweils ein trapezförmiges, mit längerer Grundseite ausgestattetes goldgrundiges Feld mit der Darstellung einer Sibylle eingebettet, dessen beide vertikale Seiten konkav ausgebildet sind. Auch diese Felder sind von einer peripheren ornamentalen Rahmung umschlossen und sowohl mit einer Achse an das zentrale Achteck als auch jeweils an eine Seitenmitte des goldgrundigen Quadrates angeschlossen. In Bezug auf das zentrale Achteck sind es jeweils die Verlängerungen der beiden Diagonalen, an welche sich die peripheren ornamentalen Rahmungen der vier trapezförmigen Felder anschließen. Die freigebliebenen goldgrundigen Flächen zwischen den peripheren ornamentalen Dekoren werden mit polychromen Grotteskenfriesen⁶⁰⁴⁰ gefüllt, die sich zum einen im Bereich der schmalen Paneele unterhalb der vier trapezförmigen Felder

⁶⁰³⁸ Siehe dazu die Abbildung bei: Pietro Scarpellini, *Gli ultimi dieci anni (1503-1513)*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pintoricchio*, Mailand 2003, S. 276 Abb. 38.

⁶⁰³⁹ Vermutlich war auch der Hintergrund in den vier Kreisfeldern ursprünglich blau.

⁶⁰⁴⁰ Die Grotteskensysteme, die jeweils bilateralsymmetrisch sowohl in Bezug auf die orthogonalen als auch die diagonalen Achsen gelegt sind, setzen sich aus unterschiedlichen anthropomorphen und zoomorphen Mischwesen, vegetabilen Rankensystemen mit zahlreichen Blüten und im Profil eingesetzten Blattmasken zusammen. Auffällig ist, dass die Farbwerte in der Regel darstellenden Charakter besitzen. So werden die Blüten in der Regel rot, die Rankensysteme grün, das Inkarnat der anthropomorphen Figuren in einem hellen rosafarbenen Farbton und das Fell von zoomorphen Figuren graubraun dargestellt. Aufgrund dieser Farbgebung entwickelt das gesamte grotteske Personal eher einen darstellenden als dekorativen Charakter. Dies gilt insbesondere für die etwas großformatigeren Figuren, welche im untersten Register der jeweiligen Bildfeldrahmung sitzen; siehe dazu vor allem die Abbildung eines Details neben der Darstellung der Sibylla Persica bei: Pietro Scarpellini, *Gli ultimi dieci anni (1503-1513)*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pintoricchio*, Mailand 2003, S. 274 Abb. 37.

bilateralsymmetrisch zu einer vertikalen Symmetrieachse verhalten und zum anderen im Bereich der kreisumschließenden Systeme sich jeweils bilateralsymmetrisch zu ihrem gegenüberliegenden Kreissystem orientieren. Dies bedeutet, dass sie stets über die jeweilige horizontale Achse gespiegelt werden können.

9.9.2. Die Figurendarstellungen

Im Gegensatz zu den vier Evangelisten, die lediglich als Halbfiguren zusammen mit ihren Attributen im Tondo sichtbar werden, stellt Pinturicchio die vier Sibyllen als gelagerte Figuren dar, wobei er sie so ausrichtet, dass jeweils zwei einander über das dazwischenliegende Kreisfeld mit der Darstellung eines Evangelisten hinweg zugewandt sind. Es sind die Darstellungen der Evangelisten Johannes und Markus, denen sich die Köpfe von jeweils zwei Sibyllen zuwenden. Den beiden anderen Evangelisten hingegen haben sie lediglich ihre Füße zugewandt. Die vier Sibyllen, deren unterschiedliche Provenienz jeweils in einer Inschrift auf einer *tabula ansata*, die oberhalb ihrer Beine an der oberen horizontalen Begrenzung des trapezförmigen Feldes hängt, dokumentiert wird, sind unterschiedlich gekleidet und unterscheiden sich auch hinsichtlich der Präsentation der Bücher. Mit der Einbindung der vier Sibyllen und der vier Evangelisten in das zentrale Deckenfeld führt Pinturicchio eine Synthese zwischen den zwei wichtigsten figural darstellenden Motiven in Deckendekoren von Kapellen des späten Quattrocento durch, in denen entweder vier Evangelisten oder vier Sibyllen in den vier Kompartimenten eines Jochs mit Kreuzgratgewölbe dargestellt werden, wobei die Darstellung der vier Evangelisten die traditionelle ist. Pinturicchio verbindet in diesem Dekor beide Varianten miteinander und stellt damit die Prophezeiungen der vier antiken Sibyllen auf eine Stufe mit den vier Evangelisten, deren Darstellungen lediglich durch die Einbindung in Kreisformen sowie die Positionierung dieser Kreisformen in den vier Ecken des Quadrates gegenüber den trapezförmigen Feldern mit den Darstellungen der vier Sibyllen formal etwas hervorgehoben werden. Es wäre möglich, dass Pinturicchio sich in Bezug auf die Kombination von Evangelisten und Sibyllen von den bereits fertiggestellten Teilen des Deckenfreskos in der Sistina, an dem Michelangelo seit 1508 arbeitete, inspirieren ließ.

9.9.3. Vergleich der geometrischen Struktur des Deckendekors im Chorgewölbe von Santa Maria del Popolo mit der geometrischen Struktur im Deckendekor der Stanza della Segnatura

Formal hingegen zeigt die Aufteilung des inneren goldgrundigen Quadrates in ein zentrales Achteck und vier Kreisfelder, die sich um das Achteck herum gruppieren, große Nähe zu dem Deckendekor in der Stanza della Segnatura, jedoch mit zwei wesentlichen Unterschieden. Die

eine Abweichung liegt darin, dass die Gewölbefläche in der Stanza della Segnatura, die nicht vollständig quadratisch ist, zur geometrischen Basis bzw. Grundform des Deckendekors gemacht wurde, sodass jeder Gewölbebogen zu einer Grundseite der quadratähnlichen geometrischen Struktur wurde. Pinturicchio hingegen setzt sein gestauchtes Quadrat in die quadratähnliche Grundform der Gewölbefläche hinein, und zwar so, dass die gestauchten Ecken des Quadrates jeweils auf den mittleren Abschnitt des Gewölbebogens stoßen. Analog zur Dekorstruktur in der Stanza della Segnatura setzt auch Pinturicchio seine vier Kreisfelder jeweils über den mittleren Abschnitt eines Gewölbebogens, doch der Effekt ist für den Betrachter ein anderer als im Dekor der Stanza della Segnatura, in dem die vier Kreisflächen auch die Seitenmitte innerhalb der dekorativen Rahmenstruktur einnehmen. Im Dekor des Chorgewölbes von Santa Maria del Popolo hingegen liegen die Kreisfelder über den gestauchten Ecken des Quadrates, wobei sie aufgrund ihrer Rundung der eigentlichen Funktion von Ecken, als spitze bzw. als rechte Winkel der geometrischen Form des Quadrates zu dienen, entgegenwirken. Vernachlässigt man den äußeren dekorativen Bereich der Decke in der Stanza della Segnatura und vergleicht man die Fläche, die sich zwischen den vier Kreisfeldern aufspannt, so hat es den Anschein, als habe sich Pinturicchio diesen zentralen Bereich als Vorbild für das Dekor seines inneren Quadrates genommen, jedoch mit einem Unterschied: Er hat die Flächen seiner Kreise wesentlich kleiner gestaltet, als dies im Dekor der Stanza della Segnatura der Fall ist. Dadurch bleiben die gestauchten Ecken des Quadrates erhalten, wohingegen im Dekor der Stanza della Segnatura die äußere, mit polychromen Grottesken dekorierte Rahmung direkt in die ebenfalls mit einem polychromen Grotteskenfries besetzte Bogenlaibung mündet. Die kleineren Kreisflächen im Dekor von Pinturicchio haben auch Auswirkung auf die figural darstellenden Kompositionen in diesen Kreisflächen. Im Gegensatz zum Dekor der Stanza della Segnatura, in dem die Darstellungen der vier Allegorien in den vier Kreisflächen über den dekorativen Kontext im Auge des Betrachters dominieren, halten sich im Dekor Pinturicchios figurale Darstellungen und dekorativer Kontext die Waage. Dies hat zur Folge, dass das Auge des Betrachters immer wieder von den figuralen Darstellungen abgelenkt wird und sich stattdessen zu einer genaueren Betrachtung der dekorativen Rahmung hinreißen lässt.

9.9.4. Die vier Ädikulen mit den vier lateinischen Kirchenvätern in den vier Gewölbezwickeln

Nach außen, zu den vier bogenförmigen Begrenzungen des Gewölbes hin, füllt Pinturicchio die vier Gewölbezwickel mit vier Ädikulen⁶⁰⁴¹, die jeweils in der Verlängerung einer Diagonalachse und damit zugleich unterhalb eines der vier trapezförmigen Felder mit der Darstellung einer Sibylle stehen. Jede Ädikula, deren Basis zum Kirchenboden hin ausgerichtet ist, zeigt eine Sockelzone aus farbigem Marmor.⁶⁰⁴² Die beiden goldgrundigen Pilasterspiegel der Rahmung sind mit polychromen, sehr filigran ausgearbeiteten Kandelabergrotesken besetzt und werden von korinthisierenden Kapitellen bekrönt, in die Blattmasken eingebunden sind. Auch der Fries in der darüberliegenden Gebälkzone zeigt zwei alternierende polychrome Groteskenmotive auf goldfarbenem Grund. Zwischen den beiden Pilasterspiegeln öffnet sich eine blaugrundige Nische, deren Halbkuppel etwa auf der Höhe des obersten Viertels der Kandelabergrotesken auf den beiden Pilasterspiegeln ansetzt. Die blaugrundige Nische ist durch fünf vertikale, strahlenförmig zur ausgesparten Form eines Halbkreises am Scheitelpunkt der Nischenwölbung hin ausgerichtete goldfarbene Linien in sechs Kompartimente eingeteilt. Den blauen Grund der sechs vertikalen, durch die fünf goldfarbenen Linien voneinander abgeteilten Kompartimente bedecken vertikale, vorwiegend linear ausgearbeitete Kandelabergrotesken. Goldfarbene Grotesken füllen auch die beiden rotgrundigen Zwickel, welche sich zwischen den Pilasterspiegeln und dem gewölbten oberen Nischenabschluss bilden, sowie das ebenfalls rotgrundige Tympanonfeld innerhalb des Segmentbogengiebels, der jeweils den oberen Abschluss der vier Ädikulen bildet. In jeder der vier Ädikulen thront einer der vier lateinischen Kirchenväter, die sich durch ihre Gestik, Kleidung und Attribute voneinander unterscheiden. Die vier Ädikulen sind eng in die unterschiedlichen ornamentalen Rahmungen dieses Dekors eingebunden. Zunächst berührt die periphere ornamentale Rahmung des inneren goldfarbenen Quadrates etwas unterhalb der Kämpferzone der Nische auf beiden Seiten der Ädikula die beiden flankierenden Pilasterspiegel, um dann parallel zu diesen bis zur Sockelzone zu laufen. Da dieses Schmuckband ornamentale Bänder wie den Eierstab enthält, die bevorzugt als Bauornamente Verwendung finden, und da analoge ornamentale Friese auch im Giebelbereich der vier Ädikulen eingesetzt werden, nimmt die periphere ornamentale Rahmung beim Kontakt mit den vertikalen Zonen der vier Ädikulen den Charakter eines architektonisch orientierten Bauornamentes an.

⁶⁰⁴¹ Siehe dazu die Abbildung der Ädikula mit Sant' Agostino bei: Maria Rita Silvestrelli, *Pictor egregius a Siena*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 243 Abb. 8.

⁶⁰⁴² Die vier Ädikulen nehmen damit eine Position ein, die im Dekor der Stanza della Segnatura den vier hochoblongen Bildfeldern zukommt.

Unterhalb der Sockelzone, in einem Bereich, der bereits dem zugehörigen Gewölbepfeiler zugeordnet werden muss, wird auf einem Band der jeweilige Name des Kirchenvaters angegeben. Diese Zone ist bereits in den darunterliegenden Gebälkbereich eingebunden. Oberhalb dieses Bandes mit der Namensinschrift setzt die Rahmung der äußeren Dekorzone der Decke an.

9.9.5. Die äußere dekorative Rahmung der Deckenzone und das Dekor im Hintergrund der vier Ädikulen

Diese Rahmung setzt sich aus drei unterschiedlichen Komponenten zusammen, wobei die beiden äußeren Komponenten – abgesehen von den beiden Musterfolgen an den beiden Seiten – weitgehend bilateralsymmetrisch aufgebaut sind. Die äußerste ornamentale Komponente setzt sich aus drei unterschiedlichen Mustern [von außen nach innen] zusammen, einem Astragal, einem goldfarbenen Zinnenmäander auf schwarzem Grund und einem Eierstab. Zwischen dieser Musterfolge und der äußeren ornamentalen Rahmung des inneren goldfarbenen Quadrates läuft ein goldfarbenedoppeltes Flechtband, dessen einzelne Ösen als Kreisform angegeben sind.⁶⁰⁴³ Da jeweils zwei kreisförmige Ösen eine dritte Kreisform in zwei gleiche Hälften teilen, sodass eine regelmäßige gleitsymmetrische Valenz entsteht, sind die einzelnen Ösen sehr dicht miteinander verwoben und in jedem der durch die Kreisteilungen entstandenen Kompartimente finden jeweils nur zwei goldfarbene Blättchen Platz für eine Einstellung. Dieses stark zur Kreisform hin geometrisierte und überwiegend linear gestaltete Flechtband läuft vor zwei unterschiedlichen Hintergrundfarben, die nach einem bestimmten Schema wechseln. So ist die gesamte Strecke zwischen zwei Ädikulen, die der Länge eines Gewölbebogens entspricht, in drei Abschnitte unterteilt, wobei die beiden äußeren Abschnitte stets mit einem roten Grund bedeckt sind und der innere Abschnitt stets mit einem grünen Grund bedeckt ist. Der mittlere Abschnitt entspricht in etwa der Länge der gestauchten Quadratecke, unterhalb derer er verläuft. Diese grüne Farbe des Hintergrundes für das Flechtband im mittleren Abschnitt wird als Farbe des Hintergrundes der vier Ädikulen mit den lateinischen Kirchenvätern wieder aufgenommen. Doch nicht nur die Farben des Hintergrundes sind in beiden Bereichen analog, sondern auch die goldene Farbe beider Muster. Formal hingegen unterscheiden sich die beiden Dekorbereiche stark voneinander, wenngleich in beiden Fällen ein analoges Strukturprinzip angewendet wird. So knüpft zwar im Gegensatz zu dem Muster des doppelten Flechtbandes, in welchem die Kreisform der vier großformatigen Kreisfelder in einem ornamentalen System wieder

⁶⁰⁴³ Abgesehen von der mangelnden Dreidimensionalität, die dieses Flechtbandmuster im Gewölbedekor von Santa Maria del Popolo aufweist, handelt es sich um das gleiche Muster, das Pinturicchio auch als umlaufendes, das Deckendekor vom Zwickelbereich abgrenzende Band in der Libreria Piccolomini eingesetzt hat; siehe dazu die Abbildung bei: Maria Rita Silvestrelli, *Pictor egregius a Siena*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pinturicchio*, Mailand 2003, S. 250f. Abb. 4.

aufgenommen wird, die polygonale goldfarbene Rasterform, welche die Grundlage des Musters auf dem grünen Grund zwischen den Ädikulen bildet, an das zentrale großformatige Achteck dieses Deckendekors wieder an, doch beiden Mustern liegt das Prinzip zugrunde, die geometrische Form eines figural darstellenden dreidimensionalen Feldes in linearer Gestaltung und in rein ornamentalem Kontext zu reduplizieren. Darüber hinaus kommt es auch in diesem flächendeckenden Muster – analog dem Flechtbandmuster – zu einer gleitsymmetrischen Verschiebung des zugrunde gelegten geometrischen Motivs, jedoch im Falle des polygonalen Flächenmusters nicht nur in eine Richtung, sondern flächendeckend in alle vier Richtungen.⁶⁰⁴⁴ Die Verschiebungen werden so vorgenommen, dass jeweils vier Achtecke eine regelmäßige Rahmung für ein zentrales Achteck konstituieren. Aufgrund dieser Einbindung ist zunächst die rotationssymmetrische Valenz, über die jedes Achteck als finites rotationssymmetrisches Motiv verfügt, in der Wahrnehmung durch den Betrachter eingeschränkt. Die Einbindung finiter rotationssymmetrischer Motive in ein starres Rastersystem wird jedoch durch die achtstrahligen goldfarbenen Sterne, die in jedes Achteck eingestellt werden, wieder zurückgenommen, da sie aufgrund ihrer hohen rotationssymmetrischen Valenz im Auge des Betrachters dafür sorgen, dass der rotationssymmetrische Aspekt weiterhin bei der Wahrnehmung dieser Dekorzone eine Rolle spielt. Darüber hinaus weisen die acht Strahlen der Sterne aufgrund der Zahl Acht auch auf die Bedeutung dieser Zahl im zentralen Achteck dieses Dekorfeldes hin; doch im Gegensatz zu der großflächigeren Dekorzone, in welcher der geometrisch-ornamentale Aspekt einer Rotationssymmetrie im zentralen Achteck aufgrund der figuralen Gruppe der Marienkrönung und der damit verbundenen eindeutigen Definition von unten und oben verloren geht, bleiben die rotationssymmetrischen Aspekte in den kleinformatigen, filigranen achtstrahligen Sternen erhalten.

9.9.6. Die symmetrischen Strukturen der rein ornamentalen Dekore und ihre Bedeutung für die figuralen Darstellungen

Der Verlust rotationssymmetrischer Valenzen – sowohl in den vier Kreisfeldern als auch in dem zentralen Achteck – und die damit einhergehende Verminderung des ornamentalen Charakters dieser geometrischen Formen führt zu einer verstärkten dreidimensionalen Wahrnehmung dieser Bildfelder im Auge des Betrachters, wenngleich der goldfarbene Hintergrund hinter Christus und Maria einer unendlichen Ausdehnung der Himmelsphäre im zentralen Feld entgegensteht. In den vier Kreisfeldern ist hingegen aufgrund des blauen Grundes der Himmel

⁶⁰⁴⁴ Dabei handelt es sich um ein zweidimensionales p4-Muster; zur Kategorie dieser Muster vor allem: Dorothy K. Washburn, Donald W. Crow, *Symmetries of Culture. Theory and Practise of Plane Pattern Analysis*, Seattle and London 1988, S. 216 ff.

ins Unendliche geöffnet, doch die Flächen sind zum einen zu klein, als dass dieser Eindruck erhalten bleibt, und zum anderen wirkt der Goldgrund hinter den vier Sibyllen in den vier trapezförmigen Feldern einer derartigen sich ausweitenden Wahrnehmung entgegen. Eine Vermittlung zwischen den dreidimensionalen Darstellungen in den großformatigen Bildfeldern und den linearen zweidimensionalen Mustern nehmen die polychromen Grottesken ein, welche die vier Kreisfelder rahmen und deren Größe zum Zentrum des Dekorfeldes hin abnimmt.⁶⁰⁴⁵ Eine weitere Zunahme an Plastizität, sowohl aufgrund der Größe der Figuren als auch aufgrund der rahmenden Ädikulen, folgt erst außerhalb des goldgrundigen Quadrates in den vier Gewölbezwickeln. Doch auch in dieser Zone werden die dreidimensionalen Figuren bzw. Architekturen von streng zweidimensionalen rein ornamentalen Mustern umgeben, sodass die plastischen Figuren seltsam eingeschlossen in ihren Ädikulen sitzen und nur aufgrund einer analogen Farbgebung mit dem sie umgebenden Flechtbandmuster verbunden sind bzw. aufgrund der polychromen Grottesken auf den Pilasterspiegeln und in den Gebälkfriesen und deren Korrespondenz mit den polychromen, ebenfalls auf Goldgrund laufenden Grotteskenfriesen, im inneren Quadrat eine formale Beziehung zum zentrumnahen Dekor haben. Die gleiche Plastizität, welche einerseits die Ädikulen vom zentralen Dekorbereich trennt, ermöglicht andererseits ihre Annäherung an die architektonischen Strukturen des Kirchenraumes, wenngleich das Motiv der Ädikula selbst ohne direkte Anbindung an darunterliegende architektonische Strukturen bleibt.

9.9.7. Einordnung und Vergleich des Deckendekors des Chorgewölbes von Santa Maria del Popolo mit den bereits analysierten Deckendekoren und dem zeitgleich entstandenen Deckenfresko der Sistina von Michelangelo

Der Übergang zur Struktur des Gewölbes geschieht erst aufgrund des Bandes mit den Inschriften unter den vier Ädikulen, durch welche das Deckendekor in die aufsteigende architektonische Struktur eingebunden wird. Eine derartige fingierte architektonische Lösung für

⁶⁰⁴⁵ Auch in den einzelnen Grotteskensystemen lassen sich Unterschiede in Bezug auf ihren dreidimensionalen Charakter feststellen. So besetzen jeweils recht großformatige, dreidimensional angelegte grotteske Figuren bzw. Figurengruppen – wie z. B. die Amorette, die im linken Quadranten unterhalb der Halbfigur des Evangelisten Lukas ein zoomorphes Mischwesen reitet – die Positionen unterhalb der Kreisfelder und schaffen dadurch für das Auge des Betrachters einen Übergang von der Zweidimensionalität des linearen Flechtbandmusters zur Dreidimensionalität der Darstellungen der Evangelisten in den vier Kreisfeldern. Darüber hinaus sind sie auch weitgehend orthogonal ausgerichtet. Die Figuren, die in dem Grotteskenfries darüber folgen, sind wesentlich weniger plastisch angelegt, mehr in Rankensysteme eingebettet bzw. direkt mit ihnen verbunden und verfügen darüber hinaus nicht mehr über eine orthogonale Ausrichtung. Dies unterscheidet diese Grotteskensysteme von denjenigen in der Decke der Stanza della Segnatura, in denen keine Figur des Grotteskensystems orthogonal zum Betrachter hin ausgerichtet ist. Stattdessen umschließen die Figuren in den Grotteskenbändern der Stanza della Segnatura die Medaillons vollständig, d.h. im Dekor der Stanza della Segnatura sind die eingesetzten Grotteskensysteme wesentlich ornamentaler bzw. dekorativer aufgefasst als im Dekor des Chorgewölbes in Santa Maria del Popolo.

den Übergang von der Wand zum Gewölbe findet sich auch im Gewölbedekor der Sixtinischen Kapelle, deren Freskierung im Gewölbebereich seit 1508 – und damit fast zeitgleich mit Pinturicchios Dekor im Chorgewölbe in Santa Maria del Popolo – durch Michelangelo erfolgt. Ob Pinturicchio sich Anregung von den bereits fertiggestellten und sichtbaren Partien des Deckendekors in der Sistina geholt hat, muss offenbleiben. Notwendig für die Fähigkeit zur Einbindung der architektonischen Strukturen der Ädikulen in das Deckendekor ist das Vorbild des Deckendekors von Michelangelo nicht, denn analoge Ädikula-Strukturen finden sich bereits in dem Deckendekor der Cappella Baglione von 1501. Dass Pinturicchio die vier Ädikulen nicht in die vier Kompartimente, sondern in die vier Ecken des Gewölbes gesetzt hat, dafür sollte nicht Michelangelo, sondern in erster Linie die Einbindung des goldgrundigen Quadrates mit den gestauchten Ecken sowie die weiteren geometrischen Formen, die vier Kreise und das Achteck, die in die Quadratform eingebunden sind, verantwortlich gemacht werden. Eine derartig strenge Geometrisierung, von denen sich lediglich Ansätze im Bereich des Wanddekors in der Cappella Baglione sowie im Bereich des Deckendekors in der Libreria Piccolomini finden, sucht man in den früheren Deckendekoren Pinturicchios vergeblich.

Doch seine Vorliebe für geometrische Formen, die sich ja bereits in dem quadratischen Rastersystem auf den seitlichen Pilasterspiegeln in der Cappella Bufalini nachweisen lässt, ist vielleicht ein Hinweis auf seine Adaptionfähigkeit für ein vollständig geometrisch organisiertes Dekor, wie er es in dem ebenfalls 1508 bis 1509 entstandenen Deckendekor der Stanza della Segnatura vorfand⁶⁰⁴⁶ und wie er es, analog dem inneren Quadrat in der Stanza della Segnatura⁶⁰⁴⁷ – ebenfalls um 45° gedreht – in seine Gewölbe­fläche integrierte. Im Gegensatz zur Stanza della Segnatura, die kein Raum mit einem vollständig quadratischen Grundriss ist, erhebt sich das Joch des Chorgewölbes von Santa Maria del Popolo über einem fast quadratischen Grundriss. So muss er die Eckfelder nicht längen und kann anstelle der hochoblongen Felder in den vier Ecken des Deckendekors der Stanza della Segnatura die vier Ädikulen mit Figuren setzen, die aufgrund der sie umgebenden architektonischen Struktur weniger großformatig gestaltet werden müssen, wodurch sie besser in die ornamentalen Strukturen eingebunden werden können.

⁶⁰⁴⁶ Antikes Vorbild für derartige stuckierte Deckendekore ist insbesondere ein Deckendekor in der Villa Hadriana, das in einer Zeichnung von Sangallo seit den späten 1480er Jahren bekannt war; siehe dazu u. a.: William L. MacDonald, John Pinto Hadrian's Villa and its Legacy, New Haven and London 1995, S. 211 Abb. 252. Die Zeichnung ist im Codex Barberini erhalten; zur Wiederentdeckung der Villa Hadriana in Tivoli siehe vor allem: Nicole Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1969, S. 49f, S. 69 Abb. 100.

⁶⁰⁴⁷ Das innere Quadrat im Deckendekor der Stanza della Segnatura setzt sich aus den vier Tondi und den acht trapezförmigen Feldern zusammen.

Ähnlich geht Pinturicchio auch bei der Gestaltung des zentralen Quadrates vor. Im Gegensatz zum Deckendekor der Stanza della Segnatura verkleinert Pinturicchio die Fläche der vier Kreisflächen, sodass nicht mehr die Tondi direkt auf die rahmenden ornamentalen Bänder stoßen, sondern die sie umgebenden Grotteskensysteme. Bei Pinturicchio ist die Breite der beiden das Tondo rahmenden Grotteskenfriese gleich dem Durchmesser des Tondos. Im Deckendekor der Stanza della Segnatura hingegen beträgt die Breite der beiden das Tondo umgebenden Grotteskenfriese lediglich etwa ein Viertel der Breite des Durchmessers eines Tondos. Die Figurendarstellungen sind daher wesentlich monumentaler – und wirken auch so auf den Betrachter – und die Grotteskenfriese unscheinbarer als im Dekor Pinturicchios.⁶⁰⁴⁸

Bei Pinturicchio findet stattdessen eine Verschiebung der Größenverhältnisse zugunsten der ornamentalen Strukturen statt, die dazu beiträgt, dass das Dekor vom Betrachter als ein sehr einheitliches dekoratives System wahrgenommen wird. Dies wird zum einen durch den regelmäßigen Farbwechsel in den rahmenden ornamentalen Bändern und zum anderen durch die durchgängige Musterung des grünfarbenen Grundes unterstützt. Diese flächendeckenden Muster, deren komplexes geometrisches Rastersystem an flächendeckende islamische Muster anknüpft, nehmen gleichzeitig sowohl die polygonale Struktur des Chorgewölbes als auch die achteckige Form im Zentrum des Deckendekors – auch sie ist als eine zweidimensionale Rezeption des kreuzgratgewölbten Jochs zu verstehen – in kleinformatischer ornamentaler, jedoch zugleich flächendeckender Form wieder auf. Dieses Prinzip, dass sich die rahmende, großformatige Form auch in der kleinsten Form des Dekors bzw. eines Tafelbildes widerspiegelt, ist ein gestaltendes Prinzip, das sich in späteren Arbeiten Raffaels nachweisen lässt.⁶⁰⁴⁹ So stellt das letzte, formal konsequent durchkomponierte Deckendekor Pinturicchios nicht nur die Vollendung der zunächst hastig und unbeholfenen Integration antiker Dekorelemente bzw. die Rezeption der Strukturen antiker Deckendekore⁶⁰⁵⁰ dar, die in der zweiten Hälfte des Quattrocento begonnen hat, sondern es legt auch die Grundlage für die Entwürfe der beiden großen römischen *Dekorateure* des frühen Cinquecento, Raffael und Michelangelo⁶⁰⁵¹. Ein Dekor wie

⁶⁰⁴⁸ Die veränderten Größenverhältnisse sind auch dafür verantwortlich, dass Pinturicchio nicht zwei, sondern nur ein trapezförmiges Feld zwischen zwei Kreisfelder setzen kann.

⁶⁰⁴⁹ So z. B. in dem Tafelbild der Madonna della Sedia im Palazzo Pitti.

⁶⁰⁵⁰ Dacos hingegen leugnet jeden zeitgenössischen Einfluss, sondern will in diesem Dekor nur ein Zitat der *volta dorata* und der Thermendekoration in der Villa Hadriana sehen; siehe dazu: Nicole Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1969, S. 69.

⁶⁰⁵¹ In dem Dekor der Sixtinischen Kapelle findet sich eine Monumentalisierung ornamentaler Elemente, welche diese zu einem fingierten architektonischen Rahmensystem werden lässt und großformatig und gleichberechtigt in Verbindung zu menschlichen Figuren treten lässt. Obgleich die Ursprünge eines derartigen Dekorsystems – ebenso wie die bereits abgehandelten Systeme – auch in den antiken Dekorsystemen liegen und vermutlich auch aus den antiken Grotteskensystemen entwickelt wurden, stellen sie doch eine eigene Gattung dar, die gesondert abgehandelt werden muss. In der vorliegenden Untersuchung wird daher auf die Analyse des Deckendekors in der Sixtina verzichtet. In Ansätzen findet sich eine derartige Analyse bei: Wiebke Fastenrath, *Finto e favoloso*.

das Deckendekor im Chorgewölbe von Santa Maria del Popolo mit seiner fast noch spätgotischen, auf dem Kontrast von Rot und Grün beruhenden Farbigkeit haben die römischen Kirchen in der Folgezeit nicht mehr gesehen, doch aus Pinturicchios fast orientalisches⁶⁰⁵² anmutenden Systematisierung des Dekors, die einhergeht mit einem kontinuierlichen Übergang bzw. einem stetigen Wechsel von drei- zu zweidimensionalen Elementen⁶⁰⁵³ sowie aus der angestrebten Gleichwertigkeit von Ornament und Figur hat insbesondere Raffael gelernt und hat – wie die Analysen der Raffael-Dekore im folgenden Kapitel zeigen – in seinen in der Folgezeit entstandenen Dekoren davon manches übernommen und weiterentwickelt.⁶⁰⁵⁴

9.10. Fazit

1. Die Dekore des späten Quattrocento zeichnen sich nicht nur durch eine vermehrte Rezeption singulärer antiker Motive und ihre Einbindung in traditionelle Dekore, sondern zunehmend auch durch eine modifizierte Übernahme vollständiger antiker Dekorsysteme, insbesondere antiker Deckendekore, aus.
2. Eine wichtige Rolle – insbesondere bei der Rezeption vollständiger antiker Dekorsysteme – spielen dabei die antiken Grottesken, zum einen aufgrund ihrer strukturellen Eigenschaften, die zu einer engeren Einbindung unterschiedlicher Elemente in einem Dekor beitragen, zum anderen aufgrund ihrer Farbwerte, die in der Regel ebenfalls eine stärkere Integration der einzelnen Glieder des Dekors erleichtern, jedoch auch die figural darstellende Eigenheit und Unabhängigkeit der grottesken Figuren betonen können. Ist Letzteres der Fall, so wird dadurch für den Betrachter ein zweiter figural darstellender Bereich neben den großformatigeren Darstellungen in den Bildfeldern geschaffen.
3. Abgesehen von der Einbindung einzelner grottesker Motiven in Kandelaberstrukturen, wobei man antiken Vorbildern – jedoch mit einem breiteren Spektrum der verwendeten Motive – folgt, vollzieht sich die Einbindung der zum Teil als *wild* empfundenen antiken Grotteskensysteme häufig parallel zu dem Einsatz geometrischer Rastersysteme, welche

Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom [Diss. München 1993], Hildesheim und Zürich 1995, S. 15.

⁶⁰⁵² Strinati verweist darauf, dass Pinturicchio persische Miniaturen als Vorlagen gehabt haben müsse: Anna Cavallaro, Claudio Strinati, *Il quattrocento a Roma e nel Lazio: Umanesimo e primo rinascimento in Santa Maria del Popolo*, Rom 1981, S. 95.

⁶⁰⁵³ Die Verbindung einer zweidimensionalen Zone im Inneren einer Dekorzone und dreidimensionalen, illusionistischen Elementen am Rande finde sich auch in einem Entwurf von Michelangelo/Zeichnung in London und Detroit.

⁶⁰⁵⁴ Über die Bedeutung der Dekore Pinturicchios für die Ausbildung der Dekore in der italienischen Hochrenaissance siehe vor allem: Jan de Jong, *The Successes of Pinturicchio and the Problems of Vasari. Fortune and Reputation of an Umbrian Painter in Rome on the Threshold of the High Renaissance*, *Journal of the Royal Netherlands Institute in Rome*, 2007, S. 173-194, insbesondere S. 186-190.

die symmetrischen Valenzen sowohl einzelner grottesker Figuren als auch vollständiger grottesker Systeme verstärken.

4. Allmählich werden die Grotteskensysteme selbst strengen symmetrischen Strukturen unterworfen, sodass sie aufgrund ihrer symmetrischen Valenz zu einer Betonung der zwischen den Grotteskensystemen liegenden Bildfelder beitragen. Dies gilt sowohl für die großformatigen Bildfelder zwischen flankierenden Kandelabergrottesken als auch für Tondi, welche von Grotteskensystemen eingeschlossen werden. Im Gegensatz zu der Kombination zwischen flankierenden vertikalen Kandelabergrottesken und Bildfeldern, die bereits in den späten 1470er Jahren zu einem gängigen dekorativen Konzept wird, findet sich die Verbindung eines Tondos, das eine figurale Darstellung enthält, mit einem Grotteskensystem erst in Deckendekoren der späten 1490er Jahre⁶⁰⁵⁵ sowie in Wanddekoren des frühen Cinquecento.⁶⁰⁵⁶
5. Erst in der Zeit nach 1500, nachdem die Verbindung zwischen einem Tondo und einem oder mehreren umgebenden Grotteskensystemen üblich geworden ist, werden geometrische Felder wie Achtecke, Kreise oder Quadrate mit einer formal analogen Rahmung versehen, die mit Grotteskenfriesen gefüllt wird, deren Basen stets nach außen gerichtet sind.
6. Im Gegensatz zu der Kombination eines Tondos mit einem oder mehreren Grotteskensystemen, in welcher die figurale Darstellung häufig nur wenig großformatiger ist als die Darstellung der anthropomorphen Mischwesen in den umgebenden grottesken Systemen, sind die Figuren in den geometrischen Feldern wesentlich größer als die grottesken Figuren in den sie umgebenden Rahmungen. Dies legt die Vermutung nahe, dass aufgrund der symmetrischen Eigenschaften der rahmenden geometrischen Felder, die insbesondere zu einer Verstärkung der Bildmitte im Auge des Betrachters beitragen, die symmetrische Valenz der rahmenden Grotteskensysteme reduziert bzw. vernachlässigt werden kann.
7. Die fehlende strukturelle Notwendigkeit der kleinformatischen Grotteskensysteme in Verbindung mit figuralen Darstellungen in geometrisch unterschiedlich geformten Feldern scheint auch dafür verantwortlich zu sein, dass derartige Kombinationen sich in den Dekoren der Folgezeit nicht mehr finden.
8. Wichtig für die Dekore des frühen Cinquecento werden hingegen gerahmte antikisierende grotteske Einzelformen wie sie sich in der Sockelzone und im Gebälk im Dekor

⁶⁰⁵⁵ Eine frühe derartige Dekorform im Wandbereich findet sich bei: Arthur R. Blumenthal, Cosimo Rosselli; Painter of the Sistine Chapel, Florida 2001, S. 31 Abb. 11.

⁶⁰⁵⁶ Dies deutet auf eine Vereinheitlichung der Grotteskensysteme hin.

der Cappella Nuova von Signorelli oder im Dekor der Sockelzone der Libreria Piccolomini von Pinturicchio finden, die sich zu großformatigeren Darstellungen in Zwickelfüllungen etc. entwickeln können und damit de facto auch – abgesehen von einer reduzierten Farbigkeit bei grottesken Figuren in Grisaille – zu bildähnlichen Darstellungen werden.

9. Doch nicht nur einzelne grotteske Figuren, sondern auch ganze Grotteskensysteme können sich – dies deutet z. B. bereits das Dekor von Sodoma im Refektorium von Sant'Anna in Camprena an – zu einem bildähnlichen Medium entwickeln und verfügen in solchen Fällen auch über bildähnliche Strukturen. Derartige Tendenzen finden in monumentalisierter Form Eingang in das Deckendekor der Cappella Sistina. Als kleinformatigere durchgehende Grotteskensysteme mit zahlreichen anthropomorphen Mischwesen hingegen – später auch als Einzelformen, die ihrerseits in geometrische Formen eingestellt werden, – werden sie zu einem wesentlichen Element in den römischen Loggiendekoren von Raffael und seiner Werkstatt.
10. In der Wahrnehmung des Betrachters führen die grottesken Systeme aufgrund der engen Verbindung zwischen Ornament und Figur und deren abruptem Wechsel zu einer Annäherung von primär den ornamentalen Strukturen zugestanden symmetrischen Valenzen an die Figurendarstellungen. Diese Angleichung eröffnet wiederum zum einen dem Betrachter ein größeres Repertoire an strukturellen Kriterien für die Beurteilung der symmetrischen Strukturen von großformatigen figuralen Darstellungen.
11. Zum anderen erweitern die vorhandenen ornamentalen Strukturen natürlich auch die figuralen Darstellungsmöglichkeiten des Malers, insbesondere was die Darstellung von Bewegung mit Hilfe der durch die ornamentalen Strukturen aufgedeckten diagonalen oder komplexen gleitsymmetrischen Valenzen betrifft.
12. An die Stelle der strengen geometrischen Symmetrie in den ornamentalen Dekorzonnen, die sich farblich von den großformatigen Bildfeldern zunächst unterscheiden, tritt allmählich eine analoge farbliche Gestaltung in den Grotteskendekoren und in den figural darstellenden Bildfeldern, sodass Farbe zu einem Korrespondenzprinzip zwischen Ornament und Figur wird.
13. Im Gegensatz zu den antiken Grotteskensystemen, in denen die einzelnen plastisch gestalteten grottesken Figuren in den Focus des Betrachters geraten, ist es in den Dekoren des späten Quattrocento die symmetrische Struktur des gesamten, das Bildfeld um-

gebenden Grotteskensystems, insbesondere die Struktur der vertikalen Kandelabergrottesken, die zunächst – dies gilt vor allem für monochrome Kandelabergrottesken – zu einer Verstärkung des zentralperspektivischen Blickpunktes für den Betrachter führt.

14. Darüber hinaus tritt eine ikonographische Verstärkung der Bildfelder durch formal und inhaltlich analoge finite grotteske Motive ein.

B i b l i o g r a p h i e z u K a p i t e l 9 :

1. Zitierte Literatur von der Antike bis 1700

Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori*, hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1986/87.

2. Zitierte Literatur von 1700 bis zur Gegenwart

Francis Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the early Renaissance Artist*, New Haven and London 2000.

Lucilla De Angelis, Sergio Angelucci, *Gli arredi settecenteschi*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 398-399.

Simona Antellini, Claudia Strinati, Giovanni Morello, Cecilia Bartoli, *Il restauro della cappella Domenico Della Rovere in Santa Maria del Popolo*, Roma, Turin 1995.

Lilian Armstrong, *Renaissance Miniature Painters & Classical Imagery. The Master of the Putti and his Venetian Workshop*, London 1981.

Roberto Bartalini, Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, in: Fiorella Sricchia Santoro (ed.), *Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del cinquecento*, Florenz 1988, S. 13-38.

Roberto Bartalini, *Sodoma, the Chigi and the Vatican Stanze*, BM 143, 2001, S. 544-553.

Kathleen Basford, *The Green Man*, Cambridge 1978.

James Beck (ed.), *Raphael before Rome*, *Studies in the History of Art* 17, 1985, S. 155-172.

Giordana Benazzi, *Pintoricchio a Spello: la Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore*, Mailand 2000.

Enzo Bentivoglio, Simonetta Valtieri (ed.), *Santa Maria del Popolo*, Rom 1976.

Giordana Benazzi (ed.), *Pintoricchio a Spello. La Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore*, Mailand 2000.

Ralf Biering, *Die Odysseefresken vom Esquilin*, Ennepetal 1995.

Arthur R. Blumenthal, *Cosimo Rosselli, Painter of the Sistine Chapel*, Winter Park 2001.

Eve Borsook, *The Mural Painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto*, Oxford 1980.

Horst Bredenkamp, Martin Warnke et al. (ed.), *Aby Warburg: Der Bilderatlas Mnemosyne*, Aby Warburg: Gesammelte Schriften. Zweite Abteilung, Band II.1, Berlin 2000.

Francesco Buranelli, *L'appartamento Borgia in Vaticano*, in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), *Pintoricchio*, Perugia 2008.

Mariele Büscher, *I contratti degli artisti fiorentini del Quattrocento*, in: Franca Falletti, Jonathan Katz Nelson, Filippino Lippi e Pietro Perugino. *La Deposizione della Santissima Annunziata e il suo restauro*. Galleria dell'Accademia 4, Livorno 2004.

Giulio Busti, Franco Cocchi, *La Ceramica umbra al tempo di Perugino*, Mailand 2004.

Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan*, New Haven and London 2000.

Maurizio Calvesi, *La Cappella Sistina e la sua decorazione da Perugino a Michelangelo*, Rom [o. J.]

Enzo Carli, *Mostra delle opere di Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma*, Siena 1950.

Enzo Carli, *L'Abbazia di Monteoliveto*, Mailand 1961.

Enzo Carli, *Il Sodoma*, Vercelli 1979.

Enzo Carli, *Le storie di San Benedetto a Monteoliveto Maggiore*, Mailand 1980.

Eugenio Castellani, *Maschere grottesche tra manierismo e roccocò*, Florenz 1991.

- Anna Cavallaro, Introduzione alle cappelle maggiori, in: Roberto Cannatà, Anna Cavallaro, Claudio Strinati, Il quattrocento a Roma e nel Lazio: Umanesimo e primo rinascimento in Santa Maria del Popolo, Rom 1981.
- Anna Cavallaro, Pinturicchio a Roma. Il soffitto dei Semidei nel palazzo di Domenico della Rovere, in: Maurizio Calvesi (ed.), Perugino e Pinturicchio in Vaticano, Rom 1988, S. 7-91.
- Pierluigi Leone de Castris (ed.), Giotto a Napoli, Neapel 2004.
- Nicole Dacos, Ghirlandaio et l'antique, Bulletin de L'Institut historique Belge de Rome 34, 1962, S. 429.
- Anna Cavallaro, Introduzione alle cappelle maggiori, in: Roberto Cannatà, Anna Cavallaro, Claudio Strinati, Il quattrocento a Roma e nel Lazio: Umanesimo e primo rinascimento in Santa Maria del Popolo, Rom 1981, S. 75-77.
- Anna Cavallaro, Pinturicchio l'antico e il Cardinale Domenico della Rovere, in: Anna Cavallaro, Claudio Strinati, Il quattrocento a Roma e nel Lazio: Umanesimo e primo rinascimento in Santa Maria del Popolo, Rom 1981, S. 61-67.
- Roberto Cannatà, La pittura, in: Roberto Cannatà, Anna Cavallaro, Claudio Strinati, Il quattrocento a Roma e nel Lazio: Umanesimo e primo rinascimento in Santa Maria del Popolo, Rom 1981, S. 75-77.
- Nicole Dacos, La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance, London 1969.
- Nicole Dacos, *Con ferrate e spiritelle*, in: Giusi Testa (ed.), La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto, Mailand 1996.
- Nicole Dacos, La volta della sala dell'Udienza: pianeti e grottesche, in: Pietro Scarpellini (ed.), Il Collegio del Cambio in Perugia, Mailand 1998.
- Nicole Dacos, Le grottesche del Perugino, in: Laura Teza (ed.), Pietro Vannucci detto il Perugino. Atti del convegno Internazionale di studio 25 – 28 ottobre 2000, Perugia 2004.
- Nicole Dacos, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt, Stuttgart 2008.
- Irina Danilowa, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Dresden 1983.
- Charles Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill and London 2001.
- Klaus-Dieter Dorsch, Hans Reinhard Seeliger, Römische Katakombenmalereien. Dokumentation von Zustand und Erhaltung, Münster 2000.
- Hermann Egger, Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Ghirlandaio, Wien 1907.
- Herbert von Einem, Das Programm der Stanza della Segnatura im Vatikan, Opladen 1971.
- Christiane Esche, Die Libreria Piccolomini. Studien zu Bau und Ausstattung, Frankfurt a.M. 1992.
- Leopold D. Ettlinger, Helen S. Ettlinger, Raphael, Oxford 1987.
- Barbara Fabjan, Pinturicchio nella cappella maggiore di Santa Maria del Popolo, in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), Pinturicchio, Perugia 2008, S. 141-147.
- Rudolf Falb, Il taccuino senese di Giuliano di Sangallo, Siena 1902.
- Vincenzo Farinella, Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda, Turin 1992.
- Wiebke Fastenrath, Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom [Diss. München 1993], Hildesheim und Zürich 1995.
- Giovan Battista Fidanza, Gli arredi lignei, in: Pietro Scarpellini (ed.), Il Collegio del Cambio in Perugia, Mailand 1998, S. 200ff. Abb. 11-21.
- Marina Foschi, Luciana Prati (ed.), Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo, Forlì 1994.
- Corrado Fratini, Giulio Proietti Bocchini, Gli affreschi della cappella Baglioni nella collegiata di Santa Maria Maggiore a Spello, in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), Pinturicchio, Perugia 2008, S. 111-149.
- Edith Gabrielli, Sistemi di lavoro e linguaggio figurativo in un artista imprenditore di secondo Quattrocento. La Cappella Bufalini e altri cantieri della giovinezza e della maturità di Bernardino Pinturicchio, Bollettino d'arte 89, 2004, S. 1-50.
- Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992.
- Roberto Guerrini, Decorazioni parietali: fonti letterarie ed iconografia, in: Pietro Scarpellini, Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza, in: Pietro Scarpellini (ed.), Il Collegio del Cambio in Perugia, Mailand 1998.
- Martina Hansmann, Andrea del Castagnos Zyklus der *uomini famosi* und der *donne famose*. Geschichtsverständnis und Tugendideal im Florentinischen Frühhumanismus, Münster 1993.
- Frederick Hartt, David G. Wilkins, *History of Italian Renaissance Art*, London 1994.
- Rab Hatfield, Giovanni Tornabuoni, i fratelli Ghirlandaio e la cappella maggiore di Santa Maria Novella, in: Wolfram Prinz, Max Seidel (ed.), Domenico Ghirlandaio 1449-1494. Atti del Convegno Internazionale Firenze, 16-18 ottobre 1994, Florenz 1996, S. 112-117.
- Andrée Hayum, Giovanni Antonio Bazzi – *Il Sodoma*, [Diss. Cambridge Mass. 1968] New York 1978.
- Tom Henry, I cartoni, in: Giusi Testa (ed.), La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto, Mailand 1996.
- Rainer Horstmann, Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei [Diss. München], München 1965.
- Eunice D. Howe, *Art and Culture at the Sistine Court*, Città del Vaticano 2005.
- Christian Hülsen, Il libro di Giuliano da Sangallo: Codice Vaticano Barberiniano latino 4424, 2 Bde. [Leipzig-Turin 1910]. Reprint Città del Vaticano 1984.

- Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999.
- Emil Jacobsen, *Sodoma und das Cinquecento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie in Siena*, Straßburg 1910.
- Sara Nair James, *Signorelli and Fra Angelico at Orvieto. Liturgy, Poetry and a Vision of the End*, Guildford 2003.
- Jan de Jong, *The Successes of Pintoricchio and the Problems of Vasari. Fortune and Reputation of an Umbrian Painter in Rome on the Threshold of the High Renaissance*, *Journal of the Royal Netherlands Institute in Rome*, 2007, S.173-194.
- Laurence B. Kanter, Tom Henry, Luca Signorelli, München 2002.
- Roland G. Kecks, *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, München 2000.
- Verena Limbrunner, *Qualitative Kennzeichnung optischer Phänomene auf der Grundlage von deren Symmetrieeigenschaften ausgehend von einer Betrachtung des Quadrats als figuralem Prototyp* [Diss. Regensburg 1999], Regensburg 2000.
- Donato Localzo, *Le fondamenta dei classici*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996.
- Cristina Acidini Luchinat, *Pintoricchio*, Florenz 1999.
- William L. MacDonald, *John Pinto Hadrian's Villa and its Legacy*, New Haven and London 1995.
- Stefania Magliani, *L'architettura quattrocentesca del Palazzo dei priori: il Collegio del Cambio e i suoi artefici*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998.
- Claudia La Malfa, *The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea*, *JWCI* 65, 2000, S. 259-270.
- Claudia La Malfa, *La cappella Bufalini e lo stile all'antica nelle pareti dipinte di Pintoricchio a Roma*, in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), *Pintoricchio*, Perugia 2008, S. 39-67.
- Claudia La Malfa, *Invenzioni, modelli e copie: Pintoricchio, disegnatore e il rapporto con Perugino, la bottega umbra del primo Rinascimento e Raffaello*, in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), *Pintoricchio*, Perugia 2008, S. 347-365.
- Francesco Federico Mancini, *Gli esordi di Pintoricchio sulla scena romana*, in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), *Pintoricchio*, Perugia 2008, S. 47-57.
- Eckart Marchand, *Gebärden in der Florentiner Malerei. Studien zur Charakterisierung von Heiligen, Uomini Famosi und Zeitgenossen im Quattrocento*, [Diss. Basel 2000] Berlin 2004.
- Luciano Marchetti, *L'architettura dipinta: da un ambiente gotico a uno spazio rinascimentale*, in: Giusi Testa (ed.), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Mailand 1996, S. 151-163.
- Frank Martin, *Domenico del Ghirlandaio *delineavit*? Osservazioni sulle vetrate della Cappella Tornabuoni*, in: Wolfram Prinz, Max Seidel (ed.), *Domenico Ghirlandaio 1449-1494. Atti del Convegno Internazionale Firenze, 16-18 ottobre 1994*, Florenz 1996.
- Emma Micheletti, *Domenico Ghirlandaio*, Mailand 1997.
- Arnold Nesselrath, *Il Codice Escorialense*, in: Wolfram Prinz, Max Seidel (ed.), *Domenico Ghirlandaio 1449-1494. Atti del Convegno Internazionale Firenze, 16-18 ottobre 1994*, Florenz 1996, S. 175-198.
- Franco Ivan Nucciarelli, *Studi sul Pintoricchio dalle prime Prove alla Cappella Sistina*, Spoleto 1998.
- Gyde Vanier Gilbert Shepherd, *A Monument to Pope Pius II. Pintoricchio and Raphael in the Piccolomini Library in Siena, 1494-1508*, [Diss. Harvard 1993] Ann Arbor 1998.
- Friedrich Piel, *Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance: Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung*, Berlin 1962.
- Antonio Pinelli (ed.), *Roma del Rinascimento*, Rom 2001.
- Sabine Poeschel, *Alexander Maximus. Das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan*, Weimar 1999.
- Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità (Rom 1603)*, unveränderter Nachdruck New York 1970.
- Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400-1470*, München 1996.
- Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997.
- Michael Rohmann (ed.), *Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance*, Weimar 2003.
- Hannelore Sachs, *Donatello*, Berlin 19881.
- Sven Sandström, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala 1963.
- Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998.
- Pietro Scarpellini, *Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza*, in: Pietro Scarpellini (ed.), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 97-103 Abb. 37-43;
- Pietro Scarpellini, *Maria Rita Silvestrelli, Pintoricchio*, Mailand 2003.
- Pietro Scarpellini, *Il primo periodo romano*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pintoricchio*, Mailand 2003.
- Pietro Scarpellini, *L'infaticabile capocantiere*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pintoricchio*, Mailand 2003.

- Pietro Scarpellini, *Nemo propheta in patria*, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pintoricchio, Mailand 2003.
- Lucia Fornari Schianchi, Pintoricchio a Siena. L'ultimo decennio (1502-1513), in: Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini (ed.), Pintoricchio, Perugia 2008, S. 131-139.
- August Schmarsow, Die Madonnenkapelle in San Francesco vor Subiaco, ein Werk des Gianantonio Bazzi, genannt Sodoma, in: *Belvedere* 9/10, 1926, S. 99-124.
- Dorothea Scholl, Von den *Grottesken* zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance, Münster 2004.
- Jürgen Schulz, Pintoricchio and the Revival of Antiquity, *JWCI* 25, 1962, S. 35-55.
- Stephanie Schüssler, Das Grabmal Sixtus IV. in Rom. Zur Ikonographie der Artes Liberales, Mainz, [Diss. Köln] 1998.
- Wilfried Seipel (ed.), Ägyptomanie. Europäische Ägyptenimagination von der Antike bis heute, Wien 2000.
- Luigi Sensi, La memoria dell'antico in Luca Signorelli, in: Giusi Testa (ed.), La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto, Mailand 1996, S. 236-238.
- Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena, Modena 1998.
- Gyde Vanier Gilbert Shepherd, A Monument to Pope Pius II. Pintoricchio and Raphael in the Piccolomini Library in Siena, 1494-1508, [Diss. Harvard 1993] Ann Arbor 1998.
- Gyde Vanier Gilbert Shepherd, A Monument to Pope Pius II. Pintoricchio and Raphael in the Piccolomini Library in Siena, 1494-1508, [Diss. Harvard 1993] Ann Arbor 1998.
- Maria Rita Silvestrelli, *Pictor egregius* a Siena, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pintoricchio, Mailand 2003.
- Maria Rita Silvestrelli, Ai tempo di Sisto IV, in: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pintoricchio, Mailand 2003, S. 57-69.
- Catharina Sonn, Sodomias Fresken in Monte Oliveto Maggiore, Hamburg 1987 [MA-Arbeit].
- Bette Talvacchia, Raphael, London et al. 2007.
- Guisa Testa, Raffaele Davanzano, Vicende della decorazione problemi di committenza e piani iconografici, in: Giusi Testa (ed.), La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto, Mailand 1996.
- Laura Teza (ed.), Pietro Vannucci detto il Perugino. Atti del convegno Internazionale di studio 25 – 28 ottobre 2000, Perugia 2004.
- Donatella Toracca, Storie dipinte di pontifici, in: Salvatore Settis, Donatella Toracca (ed.), La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena, Modena 1998, S. 227-233.
- Simonetta Valtieri, Le cappelle pentagonali, in: Enzo Bentivoglio, Simonetta Valtieri (ed.), Santa Maria del Popolo, Rom 1976, S. 83ff.
- Timothy Verdon, *Dalla natura fatto per essere pittore: Domenico Ghirlandaio e la scultura*, in: Wolfram Prinz, Max Seidel (ed.), Domenico Ghirlandaio 1449-1494. Atti del Convegno Internazionale Firenze, 16-18 ottobre 1994, Florenz 1996.
- Claudia Cieri Via, Signa iudicium indicantia. Riflessioni sul programma iconologico della Cappella Nova, in: Giusi Testa (ed.), La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto, Mailand 1996, S. 187.
- André Vauchez (ed.), Roma medievale, Rom 2001.
- Maria Vitiello, Le Architetture dipinte di Filippino Lippi. La cappella Carafa a S. Maria Sopra Minerva a Roma, Rom 2004.
- Wolfgang Fritz Volbach, Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom, München 1958.
- Friedrich Weege, Das Goldene Haus des Nero, *JdI* 28, 1913, S. 127-244.
- Rudolf Wittkower, Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 2003.
- Hellmut Wohl, The Aesthetics of Italian Renaissance Art. A Reconsideration of Style, Cambridge Mass. 1999.
- Patrizia Zambrano, Jonathan Katz Nelson, Filippino Lippi, Mailand 2004.
- Alessandra Zamperini, Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale, Verona 2007.

10. Die Entstehung der Raffaelleske, eines – aufgrund der Einbindung naturalistischer Motive in antikisierende Grotteskendekore – modifizierten Grotteskensystems, und die mit dieser Erweiterung der dekorativen Systeme einhergehende Entwicklung hin zu Raumdekoren, die in der Lage sind, mit Hilfe formal und ikonographisch kontextfähiger Elemente sowie korrespondierender symmetrischer Strukturen in eine engere Beziehung zu ihrer räumlichen Umgebung zu treten

Bereits in seinen ersten römischen Raumdekorationen mit Grotteskensystemen⁶⁰⁵⁷, den von 1509 bis 1511 entstandenen Dekoren in den päpstlichen Stanzen⁶⁰⁵⁸, in denen Raffael⁶⁰⁵⁹ bei den Gewölbedekoren entweder aus Mangel an Zeit oder aufgrund noch fehlender eigener Vorstellungen zum Teil auf die schon vorhandenen Dekorstrukturen seiner Vorgänger zurückgreifen muss, modifiziert er die bereits angelegten Grotteskensysteme, indem er sie formal strenger und in Bezug auf die farblichen Korrespondenzen stringenter gestaltet.⁶⁰⁶⁰ Wie zwei später entstandene Grotteskendekore, das Dekor der 1516 freskierten und stuckierten Stufetta⁶⁰⁶¹ und das vermutlich erst 1519 fertiggestellte freskierte Dekor der Loggetta – beides Dekore, welche für Privaträume des Kardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470 – 1520) in den Vatikanischen Palästen ausgeführt wurden, – zeigen, übt sich Raffael in diesen Jahren u. a. auch in einer konsequenten Rezeption und damit in einer Wiederbelebung der antiken Wand- und Gewölbemalerei.⁶⁰⁶² Ein wichtiges Merkmal dieser antikisierenden Dekorversuche stellt die Einbindung von unterschiedlichen Grotteskensystemen mit antikisierenden Merkmalen in

⁶⁰⁵⁷ Kleinformatige antikisierende Kandelabergrottesken setzt Raffael in der Form flankierender Pilasterspiegel bereits auf der Predella des Altarbildes mit der Darstellung der Krönung Mariae ein, das 1502/03 für die Kirche San Francesco in Perugia entstanden ist; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Ezra Nahmad, Lino Centi, Raffael im Vatikan, Rom 1983, S. 47. Die sechs flankierenden Kandelabergrottesken in roter Farbe auf schwarzem Grund bestehen aus filigran gearbeiteten Figuren, die metallisch wirken.

⁶⁰⁵⁸ Eine kurze Zusammenfassung zur Ikonographie der großformatigen Darstellungen in den Stanzen findet sich bei: Ingrid Rowland, The Vatican Stanze, in: Marcia B. Hall (ed.), The Cambridge Companion to Raffael, Cambridge 2005, S. 95-119.

⁶⁰⁵⁹ Zur Biographie Raffaels siehe u. a.: Antonio Forcellino, Raffaello. Una vita felice, Rom 2006 [dt. Übersetzung: Hamburg 2008]. Eine kurze Einführung zu Raffael findet sich in der Einleitung zu: Marcia B. Hall (ed.), The Cambridge Companion to Raffael, Cambridge 2005, S. 1-12 und in dem ersten Beitrag von Wood: Jeryldene M. Wood, Young Raphael and the Practice of Painting in Renaissance Italy, in: Marcia B. Hall (ed.), The Cambridge Companion to Raffael, Cambridge 2005, S. 15-35.

⁶⁰⁶⁰ Zur Bedeutung der neuen engen Verbindung zwischen Auftraggebern und ausführenden Künstlern siehe vor allem: Sheryl E. Reiss, Raphael and His Patrons: From the Court of Urbino to the Curia and Rome, in: Marcia B. Hall (ed.), The Cambridge Companion to Raffael, Cambridge 2005, S. 36-55; siehe dazu auch: Lauro Martines, Power and Imagination. City-States in Renaissance Italy, London [1979] 2002, S. 241ff. Eine allgemeine Einführung in die römische Malerei des Cinquecento findet sich bei: Frederick Hartt, David G. Wilkins, History of Italian Renaissance Art, London 1994, S. 554ff.

⁶⁰⁶¹ Zum Dekor der Stufetta siehe vor allem: Nancy Elizabeth Edwards, The Renaissance Stufetta in Rome: The Circle of Raphael and the Recreation of the Antique, Anne Arbor 1982; siehe dazu auch: Lieselotte Schlieker, Humoristische Erotik in der italienischen Graphik des 16. Jahrhunderts [Diss.] Kiel 2001, S. 66.

⁶⁰⁶² Über das Leben in Rom zu Beginn des Cinquecento siehe auch: Linda Pellicchia, The Contested City: Urban Form in Early Sixteenth-Century Rome, in: Marcia B. Hall (ed.), The Cambridge Companion to Raffael, Cambridge 2005, S. 59-94.

alle Bereiche der Raumdekoration dar. Die konsequenteste Nachahmung eines antiken Dekorsystems findet sich im Dekor der Stufetta, einem kleinen quadratischen Raum von ca. 3m Seitenlänge, welcher dem Kardinal als Badezimmer dient. In den folgenden Dekoren beginnt Raffael, die erlernten Möglichkeiten mit tradierten dekorativen Strukturen der italienischen Wandmalerei zu verbinden. So kombiniert Raffael bereits im Grotteskendekor der Loggetta in den ornamentalen Rahmungen der einzelnen Paneele dieses Dekors ein filigranes vegetables mittelalterliches Dekorsystem mit der antiken Struktur einer Ädikula.

Fast zur gleichen Zeit, d. h. in den Jahren 1517 und 1518, als Raffael die beiden Räume für den Kardinal Bibbiena ausmalt, dekoriert er auch im Auftrag von Agostino Chigi die *Loggia di Amore e di Psiche* in der Villa Farnesina,⁶⁰⁶³ und in diesem Dekor setzt Raffael die Verbindung zwischen vegetabilen mittelalterlichen Blattstäben und antikisierende Dekorformen fort, wobei er zum einen die vegetabilen Formen monumentalisiert und zum anderen antike, weitgehend geometrische Rastersysteme mit naturalistisch gestalteten finiten Motiven zu einem neuen Typus von Kandelabergrottesken verbindet. Darüber hinaus gestaltet er zwar das Deckendekor analog einer antiken Deckenstruktur, indem er die beiden zentralen Deckenfelder von der Rahmung absetzt, doch die Füllungen dieser beiden zentralen Felder aus naturalistisch gestalteten großformatigen Figuren in Vertikalperspektive zusammensetzt. Diese wirken aufgrund ihrer Physiognomie und ihrer Darstellungsweise insgesamt auf den Betrachter eher wie Darstellungen zeitgenössischer Figuren und sie können daher lediglich aufgrund ihrer Kleidung und Attribute als mythologische Figuren erkannt werden, da keine dieser Figuren konsequent antikisierend dargestellt ist.⁶⁰⁶⁴ Wie bereits angeführt werden die beiden heterogenen Elemente dieses Dekors, die Kandelabergrottesken und die großformatigen naturalistischen Darstellungen im zentralen Feld, durch Blüten- und Fruchtgirlanden zusammengehalten, deren Ursprünge eher in mittelalterlichen Dekorsystemen⁶⁰⁶⁵ als in antiken Dekorsystemen zu suchen sind, und die auch in den Dekoren der Frührenaissance häufig zu finden sind.⁶⁰⁶⁶ Doch Raffael und seine Werkstatt – vermutlich war Giovanni da Udine für die Freskierung der Fruchtgirlanden verantwortlich⁶⁰⁶⁷ – integrieren in diese Fruchtgirlanden nicht nur wesentlich mehr unterschiedliche Blüten und Früchte, als es in den früheren Dekoren üblich war, sondern

⁶⁰⁶³ Zu der Wiederbelebung des antiken Villentypus siehe vor allem: James S. Ackerman, *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, Princeton 1990, S. 9-88.

⁶⁰⁶⁴ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Bette Talvacchia, *Raphael*, London et al. 2007, S. 196f. Abb. 156.

⁶⁰⁶⁵ Man denke z. B. an das vegetabile Dekor in den Paradiestüren von Ghiberti; siehe dazu u. a.: Roberto Cassanelli (ed.), *Künstlerwerkstätten der Renaissance*, Zürich und Düsseldorf 1998, S. 7 Abb.9, Taf. 29 und 32.

⁶⁰⁶⁶ Siehe dazu u. a. die Abbildung von Fruchtgirlanden, welche das Deckendekor in der Cappella Sassetti in der Kirche Santa Trinità schmückt, das Domenico Ghirlandaio 1482 bis 1485 freskierte, bei: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510*, München 1997, S. 150 Taf. 64.

⁶⁰⁶⁷ Nicole Dacos, Caterina Furlan, *Giovanni da Udine 1487-1564*, Udine 1987, S. 61ff.

sie manipulieren auch die natürlichen Proportionen zwischen den einzelnen Blüten und Früchten, sodass sich das auf den ersten Blick so naturalistisch anmutende Dekor aufgrund der komplexen Wahrnehmung, die eine besondere Einstellung auf derartig sich ändernde Maßstäbe von vegetabilen Formen erfordert, in den Augen des Betrachters vom gängigen vegetabilen Blattstab letztlich zu einer Art von vegetabilem Grotteskensystem wandelt.

Konservativer gestaltete, jedoch ähnlich farbenfrohe vegetabile Systeme finden sich auch auf der Wandseite des 1519 vollendeten Dekors der Vatikanischen Loggien. Doch in diesem Dekor werden die vegetabilen Fruchtgirlanden zusätzlich zu einem komplexen, filigran stuckierten und mit zarten Figuren besetztem Rastersystem in Beziehung gesetzt, dessen zarte Gestaltung mit Hilfe der von Giovanni da Udine wiederentdeckten antiken Stuckzusammensetzung⁶⁰⁶⁸ möglich ist. Darüber hinaus kombiniert Raffael diese beiden dekorativen Komponenten, das vegetabile System und das stuckierte Rastersystem mit unterschiedlich ausgestalteten Kandelabergrottesken, deren Wurzeln zum einen in den Dekoren Pinturicchios zum anderen in den antiken Grotteskendekoren selbst liegen. Auch in den Deckendekoren der 13 Joche, von denen lediglich zwei analoge Dekorstrukturen aufweisen, setzt Raffael jeweils eine neuartige Kombination unterschiedlicher Elemente ein. So stellt er in die einzelnen Felder einer an antiken Dekorsystemen orientierten Deckenstruktur Figuren bzw. Figurengruppen in nicht verkürzter Form, als sogenannte *quadri riportati*, aber auch Architektursysteme mit perspektivischen Verkürzungen ein. Abgesehen von einer korrespondierenden Anordnung der einzelnen Felder innerhalb eines Gewölbedekors können die einzelnen Darstellungen für den Betrachter entweder durch illusionistisch vorgetäuschte architektonische Strukturen oder durch polychrome Grotteskensysteme optisch zusammengehalten werden.

Sowohl im Dekor der Wand, das von einem differenzierten System von Pilasterspiegeln bestimmt wird, als auch in der antikisierenden Struktur des Deckendekors greift Raffael – abgesehen von einer eigenständigen Antikenrezeption⁶⁰⁶⁹ – auch auf die bereits von Pinturicchio und Perugino in den letzten fünfundzwanzig Jahren entwickelten Wand- und Deckenstrukturen

⁶⁰⁶⁸ Nach Vasari hat Giovanni da Udine, ein Schüler Raffaels, in den Ruinen des Titus-Palastes gegraben und Räume mit Figuren und Szenen in Flachrelief-Stuck gefunden. Nach langen Studien gelang es ihm, die alte Stuckformel festzustellen. Der wichtigste Zusatz, auf den er stieß, bestand in *Splittern des weißesten Marmors, der zu finden ist, zerstoßen und zu feinem Mehl verkleinert, dann gesiebt. Diese Substanz fügte er dem kristallinen Kalkstein (Travertin) sowie Flusssand und Wasser bei*, siehe dazu: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, architettori*, (Florenz 1568) ed. Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Band V, Florenz 1984, S. 446-456. zur Bedeutung der Stuckierung für die Raffael-Dekore siehe vor allem: Friedrich Piel, *Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung*, Berlin 1962, S. 19.

⁶⁰⁶⁹ Raffael wählt jedoch als Vorbilder nicht die Zeichnungen von antiken Skulpturen und Architekturen des späten Quattrocento; zur Bedeutung der Antikenrezeption im Quattrocento siehe vor allem: Michael Wiemers, zur Funktion der Antikenzeichnung im Quattrocento. Eine Stellungnahme zur bisherigen Forschung, in: Richard Harprath, Henning Wrede (ed.), *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, Mainz 1989, S. 39-110.

zurück. Doch er verändert deren Dekorsysteme grundlegend, indem er zum einen naturalistisch dargestellte vegetabile und zoomorphe Motive in die Grotteskensysteme integriert und zum anderen ein vielseitigeres geometrisches Rastersystem einsetzt, in welches sowohl normale als auch grotteske Figuren eingestellt werden können, wodurch er die Darstellungsmodi für die menschlichen Figuren erweitert. So entsteht ein variationsreiches Dekorsystem, dessen naturalistische Komponenten es dem Dekorateur gestatten, das Dekor je nach dem entsprechenden Raumtypus zu spezifizieren.

Für all die bisher aufgeführten Dekore gilt jedoch, dass Raffael sein Dekor jeweils einer bereits entstandenen Architektur des Raumes oder zumindest einer bereits vollständig oder teilweise um diesen Raum herum entstandenen Architektur unterordnen muss. Dies ändert sich erst in dem letzten von ihm entworfenen Dekor, der Ausgestaltung der Gartenloggia in der Villa Madama, mit deren architektonischer Planung Raffael 1519 beginnt, sodass er in diesem Fall sowohl als Architekt als auch Dekorateur tätig ist. Aufgrund der dadurch entstandenen Möglichkeit, Architektur und Dekor konsequent miteinander in Beziehung setzen zu können, ohne dass ein Primat einer bereits vorhandenen Architektur die Möglichkeiten der dekorativen Gestaltung einengt, soll dieses umfangreiche Dekor, das eine komplex strukturierte Architektur bedeckt, als letztes der Raffaeldekore auch am ausführlichsten behandelt werden, ungeachtet dessen, dass Raffael noch während der ersten Bauphase stirbt, da erhaltene Zeichnungen dafür sprechen, dass er zumindest Teile dieses Dekors selbst entworfen hat.

Das Deckendekor der *grande sala*, welches den Abschluss dieses Kapitels über die Entwicklung der Raffaelleske bildet, ist erst nach dem Tode Raffaels von Mitgliedern seiner Werkstatt ausgeführt worden. Am Beispiel dieses Dekors soll zum einen erläutert werden, welche der zahlreichen von Raffael eingeführten und miteinander kombinierten Elemente in der Folgezeit weiter verwendet werden, und zum anderen, wie sich sowohl das von Raffael verwendete Motivrepertoire als auch seine Formensprache bereits in diesem Dekor zu verändern beginnen.

10.1. Die ersten römischen Grotteskendekore Raffaels in den Stanzen⁶⁰⁷⁰

10.1.1. Das Wanddekor in der Stanza della Segnatura: die Wiederaufnahme dekorativer Farbkombinationen in den Kandelabergrottesken

Mag auch die Zuweisung der Hände innerhalb des Deckendekors fraglich sein, sicher Raffael zuzuweisen bzw. auf seine Anordnung hin entstanden sind – abgesehen von den großformatigen Bildfeldern – die Kandelabergrottesken, welche die frontalen und die seitlichen blaugrundigen

⁶⁰⁷⁰ Zur Außenansicht der Stanzen siehe vor allem die Abbildung bei: Christine Shaw, Julius II. The Warrior Pope, Oxford 1993, Abb. 17.

Pilasterspiegel bedecken, die unterhalb der Kämpferzone die großformatigen Bildfelder flankieren. Zwar folgt Raffael mit dem Pilasterdekor auf blauem Grund einer Pilastergrundierung, welches bereits im letzten Viertel des Quattrocento üblich war – wie z. B. die Pilasterspiegel im Dekor in der Fina-Kapelle von Ghirlandaio oder die Pilasterspiegel im Dekor der Cappella Bufalini von Pinturicchio zeigen, – doch er wählt für die Kandelaberstäbe nicht nur helle bzw. graue Grisaillemalerei, sondern er bindet noch eine weitere Farbe in dieses Dekor ein, indem er die weißen, weitgehend vegetabilen Grotteskenstäbe vor einen goldfarbenen Grund setzt und nur die ausgesparten Flächen zwischen den grottesken Motiven und den beiden seitlichen Konturen des Pilasterspiegels mit blauer Farbe bedeckt. Dies löst zunächst die weißen Grottesken von dem blauen Grund, indem es den grottesken Formen einen eigenen Grund verleiht und sie anschließend mit dem Goldgrund gleichsam zu einem dreidimensionalen Gegenstand verschmilzt.⁶⁰⁷¹ Mit dieser Dreifarbigkeit der Kandelabergrottesken nimmt Raffael eine dekorative Farbkombination wieder auf, die von Pinturicchio ebenfalls für einen päpstlichen Auftraggeber, Innozenz VIII., im Dekor der Villa Belvedere eingesetzt wurde.⁶⁰⁷² Im Gegensatz zu Pinturicchios weitgehend flach und zweidimensional gestalteten Kandelabergrottesken zeichnen sich die grottesken Motive des Raffaeldekors aufgrund der goldfarbenen Unterlegung durch eine Plastizität und dreidimensionale Gestaltung aus, welche den einzelnen Motiven im Auge des Betrachters eine skulpturale Valenz verleiht. Darüber hinaus nehmen die drei Farben Weiß – Gold – Blau der Kandelabergrottesken die drei wichtigsten Farben des Gewölbedekors vorweg: Die Farbe Weiß antizipiert die Rahmungen der geometrischen Felder, d. h. sie ist zuständig für die Rasterstruktur des Deckendekors, die Farbe Gold bildet die Farbe des Hintergrunds der meisten Dekorfelder, und die Farbe Blau kennzeichnet als darstellende Farbe des Himmels den äußeren Bereich des zentralen achteckigen Feldes. Ein dunklerer blauer Farbton, bei dem der farbliche Eigenwert stärker ausgeprägt ist als die Assoziation an das Blau

⁶⁰⁷¹ Andrea Emiliani, Michele Scolaro, Raffaello. *La Stanza della Segnatura*, Mailand 2002, S. 125. Bei den weißen Grottesken handelt es sich nicht um grobe Kandelabergrottesken, sondern die einzelnen Elemente sind filigran ausgearbeitet. Im Gegensatz zu den Kandelabergrottesken Pinturicchios finden sich darüber hinaus zahlreiche zoomorphe Motive wie Schlangen, die sich beidseits einer vertikalen Mittelachse schlängeln, oder Vögel, die – antithetisch mit dem Rücken zueinander ausgerichtet – von einem Baum mit Akanthusblättern, welcher die vertikale Mittelachse einnimmt, diagonal abwärts nach außen fliegen. Mitunter wird die vertikale Mittelachse von einer hybriden Karyatiden-Figur ausgefüllt, deren hoch erhobene Arme sich in Akanthusblätter verwandeln und die Basis eines lyraförmigen Blattstabes im darüberliegenden Register bilden. Aufgrund ihrer differenzierten Gestaltung und der Einbindung zahlreicher zoomorpher Motive unterscheiden sich die Kandelabergrottesken Raffaels in der Stanza della Segnatura von den Kandelabergrottesken in den früheren Dekoren des späten Quattrocento und des frühen Cinquecento; siehe dazu die Abbildung eines Details bei: Roberto Salvini, *die Stanzen und Loggien von Raffael in Rom*, Novara 1989, S. 34.

⁶⁰⁷² Zur Dekoration der Villa Belvedere siehe vor allem: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pinturicchio*, Mailand 2003, S. 99-103, S. 107 Abb. 9, S. 108 Abb. 8, S. 136f. Siehe dazu auch: Sven Sandström, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala 1963, S. 230 Abb. 40.

des Himmels, unterlegt sowohl die dreieckförmigen Zwickel mit den goldfarbenen Eichenbäumen als auch den Wappenschild im zentralen Feld.

10.1.2. Die Deckendekore in der Stanza di Eliodoro und in der Stanza dell'Incendio

Auch in den Deckendekoren der beiden anderen Stenzen übernimmt Raffael schon zum Teil vorhandene Dekorzonon und ist daher in seinen Möglichkeiten bei der weiteren Ausgestaltung des Deckendekors festgelegt. Dennoch erreicht Raffael neue Lösungen, und es bleibt daher unverständlich, dass in den zahlreichen Untersuchungen zu den Stenzen diese beiden Decken häufig nicht einmal abgebildet sind, geschweige denn erwähnt werden.⁶⁰⁷³

10.1.2.1. Das Deckendekor in der Stanza di Eliodoro

Bei der Übernahme des Dekorationsauftrages in der Stanza di Eliodoro sollen bereits die mit monochromen Grottesken besetzten, diagonal laufenden, goldgrundigen Bänder im Gewölbe sowie die kleinformatischen Schlachten- und Triumphszenen in den Bogenlaibungen, ausgeführt von Jacopo Ripanda (Mitte 15. Jh.-1516) als auch ein wappentragendes Engelspaar, ausgeführt von Lorenzo Lotto (1480-1557), vorhanden gewesen sein. Damit wäre die Struktur des Deckendekors, dessen vier Kompartimente sich an den vier Gewölbegraten, einer in der zweiten Hälfte des Quattrocento üblichen Dekorstruktur, orientieren, bereits für Raffael vorgegeben gewesen. Raffael beschränkt sich jedoch nicht darauf, mit monochromen Kandelabergrottesken auf goldenem Grund die Gewölbegrate zu bedecken und damit die kreuzförmige Struktur des Gewölbes zu betonen⁶⁰⁷⁴, sondern er lässt einen analog monochromen Grotteskenfries auf goldenem Grund kreisförmig um das ebenfalls kreisförmige zentrale Feld⁶⁰⁷⁵ laufen, dessen Kreisfläche außen von einem umlaufenden vegetabilen Fries aus Eichblättern und Eicheln umgeben ist. In den kreisförmigen Grotteskenfries – und zwar jeweils durch eine goldfarbene Rosette gekennzeichnet – münden die vier diagonal darauf zulaufenden monochromen Kandelabergrottesken. Das ebenfalls goldgrundige Dekorband mit monochromen Grottesken, welches den zweiten äußeren Kreis konstituiert, verschmilzt jeweils mit der mittleren Partie des Grotteskendekors, das jede der vier Bogenlaibungen bedeckt. Aufgrund der äußeren

⁶⁰⁷³ Siehe dazu u. a. auch die Behandlung der Stenzen bei Bette Talvacchia, Raphael, London et al. 2007, S. 80-103. Lediglich Dacos erwähnt die Decke in ihrer neuesten Publikation zu den Vatikanischen Loggien kurz: Nicole Dacos, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt, Stuttgart 2008, S. 32.

⁶⁰⁷⁴ Wie dies z. B. im Gewölbedekor der Cappella Bufalini, der Cappella Carafa und zahlreichen anderen Deckendekoren von Kapellen in der zweiten Hälfte des Quattrocento der Fall ist; siehe dazu u. a. die Abbildung des Deckendekors in der Cappella Carafa bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 214 Taf. 102

⁶⁰⁷⁵ Im inneren Bereich des zentralen Feldes umgibt ein Kranz aus Eichenblättern und Eicheln das mit einem Eierstab gerahmte zentrale, mit blauer Farbe unterlegte Tondo, in dem das päpstliche Wappen eingestellt ist; siehe dazu die Abbildung bei: Ezra Nahmad, Lino Centi, Raffael im Vatikan, Rom 1983, S. 27.

Kreisscheibe wird zum einen das Deckendekor strikt vom Dekor der Pendentifs getrennt – dies unterscheidet dieses Dekor von den früher entstandenen Deckendekoren eines Kreuzgratgewölbes, wie es sich u. a. in den Kapellendekoren von Pinturicchio oder Lippi findet⁶⁰⁷⁶ – und zum anderen wird aufgrund der Einmündung des Grotteskenbandes der äußeren Kreisscheibe in das Dekor der vier Bogenlaibungen das umlaufende, das Gewölbe abschließende Dekorband direkt in den oberen Wandabschluss eingebunden.⁶⁰⁷⁷

Formal beschränkt Raffael den geometrischen Aspekt des Dekors – d. h. einen Aspekt des Dekors, der unabhängig von den auf die Bänder applizierten Grottesken als reine Form vom Betrachter wahrgenommen wird – auf die Kreisform, die nicht nur im zentralen Feld sowie in den beiden kreisförmigen Bändern vorhanden ist, sondern auch 52 Mal in Gestalt von goldfarbenen, weiß gerahmten Rosetten, die jede der vier Bogenlaibungen in acht Paneele, jede der vier Kreisabschnitte in sechs Paneele, jede der vier Diagonalen jeweils in drei Paneele und das kreisförmige Band um das zentrale Feld herum in acht Paneele unterteilen. Aufgrund der häufigen Verwendung der Kreisform ist das Dekor stark auf das zentrale kreisrunde Feld mit dem eingestellten päpstlichen Wappen orientiert. Ein Gegengewicht gegen diesen geometrischen Aspekt bilden die bilateralsymmetrisch ausgerichteten Grotteskensysteme, welche die einzelnen Paneele bedecken. Die Ausrichtung der einzelnen Grotteskensysteme auf den Oberseiten der vier Gewölbebögen erfolgt jeweils von unten nach oben, in Richtung des Gewölbeschlusssteins, und die beiden nach oben ansteigenden Reihungen von Grotteskenpaneelen auf den beiden Hälften einer Bogenlaibung verhalten sich ebenfalls bilateralsymmetrisch zueinander.

Die Grotteskensysteme in den Paneelen des inneren Kreisbandes sind stets mit der Unterseite der Figuren nach außen hin ausgerichtet und setzen sich bevorzugt aus Vasen und geflügelten Engelsköpfchen zusammen. Die Grotteskensysteme in den Paneelen des kreisförmigen äußeren Bandes sind hingegen nur zum Teil analog ausgerichtet. Stattdessen folgen einige Grotteskenpaneelen als vertikale Kandelabergrottesken der Kreisbewegung. Analog den Grotteskensystemen in den beiden diagonalen Bändern finden sich auch in den Grotteskensystemen des äußeren kreisförmigen Bandes sehr unterschiedliche Motive wie Tropaien, lyraförmigen Pflanzenstäbe und vegetabile Blattmasken, aber auch zahlreiche antithetische anthropomorphe oder zoomorphe Mischwesen.⁶⁰⁷⁸ Insgesamt ist festzustellen, dass die Grotteskensysteme –

⁶⁰⁷⁶ Noch in der Decke der Stanza della Segnatura sind die Zwickel mit den Eichbäumchen in die dekorative Struktur der Decke eingebunden.

⁶⁰⁷⁷ Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Christine Shaw, Julius II. The Warrior Pope, Oxford 1993, Abb. 19.

⁶⁰⁷⁸ Die Kandelabergrottesken können sowohl aus zwei antithetischen Figuren mit ausgesparter Mitte als auch aus einer bilateralsymmetrischen Figur bestehen, die in die vertikale Mittelachse eingestellt ist. Ein regelmäßiger Wechsel ist nicht ersichtlich; siehe dazu die Abbildung mit einem Ausschnitt aus dem Kandelabergrottesken über dem Bildfeld mit der Darstellung der Vertreibung Heliodors aus dem Tempel bei: Antonio P. Graziano (ed.),

trotz ihrer großen Zahl – streng analog aufgebaut sind und daher aufgrund ihrer analogen symmetrischen Struktur auch häufig miteinander korrespondieren können.

Analog zu den beiden unterschiedlichen Typen der Grotteskensysteme können auch bei den acht Zwickelfüllungen zwei Dekorsysteme unterschieden werden, wobei jedoch beide Dekorformen auf einen blauen Grund gebettet sind. In vier Zwickeln, und zwar über der Darstellung der Vertreibung des Heliodors und über der Darstellung der Begegnung Leos I. mit Attila, ist jeweils ein Tondo mit einer bronzeimitierenden antikisierenden Darstellung eingestellt und unterstreicht als vorgetäuschte antike römische Reliefdarstellung die Historizität des Geschehens.⁶⁰⁷⁹ Jeweils ein goldfarbenes bilaterales Grotteskensystem, das sich vom Ansatz des Bogens aus entwickelt, trägt das Tondo und läuft gewissermaßen oberhalb des Tondos in analoger Ausrichtung weiter, bis es in den jeweiligen Zwickel zwischen der äußeren Kreisscheibe und der Bogenlaibung einmündet. Die übrigen vier Zwickel schmückt jeweils ein weißes Dekor, das sich in den beiden Zwickelfüllungen oberhalb der Darstellung der Befreiung Petri vorwiegend aus vegetabilen Elementen zusammensetzt⁶⁰⁸⁰, wohingegen es sich in den beiden Zwickelfüllungen oberhalb der Darstellung der Messe von Bolsena jeweils um die Einstellung einer größeren Figur handelt, die agierend dargestellt wird.⁶⁰⁸¹

Die vier Kompartimente innerhalb der äußeren Kreisscheibe enthalten vier Szenen in polychromer Darstellung, die sich von der Innenseite der äußeren Kreisscheibe bis zum Außenrand der inneren Kreisscheibe erstrecken. Eingebunden werden die vier großformatigen Darstellungen in das übrige Deckendekor dadurch, dass die Randbereiche der vier Bildfelder mit tuchartigen Behängen bedeckt sind, die mit Ringen und Nägeln jeweils an den beiden, ein Kompartiment begrenzenden Bändern mit den Grotteskenpaneelen befestigt sind.⁶⁰⁸² Diese Art der Rahmung sowie die Darstellung der Figuren ohne Verkürzungen lassen jedes der vier Bildfelder zu einer monumentalen Form des *quadro riportato* werden⁶⁰⁸³. Raffael setzt hier in vergrößerter Form

Michelangelo und Raffael mit Botticelli-Perugino, Signorelli-Ghirlandaio und Rosselli im Vatikan, Rom 1975, S. 148.

Den oberen Abschluss der diagonal auf das zentrale Feld zulaufenden Kandelabergrottesken bildet jeweils eine Eiche, das Wappenmotiv der della Rovere.

⁶⁰⁷⁹ Siehe dazu u. a. die Abbildungen bei: Ezra Nahmad, Lino Centi, Raffael im Vatikan, Rom 1983, S. 20, S. 26.

⁶⁰⁸⁰ Lediglich zwei Blattmasken und eine kleine Rankenfigur sind in das vegetabile Dekor integriert; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Ezra Nahmad, Lino Centi, Raffael im Vatikan, Rom 1983, S. 24.

⁶⁰⁸¹ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Ezra Nahmad, Lino Centi, Raffael im Vatikan, Rom 1983, S. 22.

⁶⁰⁸² In dem Raffael die Darstellungen rahmt, negiert er zum einen, dass es sich bei diesem Deckendekor um eine Darstellung des Himmels handelt – wie dies z. B. Giotto mit dem mit Sternen übersäten Himmel im Gewölbe der Cappella Scrovegni tut –, zum anderen schafft er die Möglichkeit, die Decke zwischen den Rahmungen zu öffnen, wie dies in den später entstandenen Dekoren der *loggia di amore e psiche* geschieht. Das Gewölbedekor in der Stanza di Eliodoro stellt daher einen wichtigen Schritt in Hinblick auf diese Entwicklung dar.

⁶⁰⁸³ Zur Definition des *quadro riportato* siehe vor allem: Wiebke Fastenrath, *quadro riportato*. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei, München 1990, S. 1-7. Abgesehen von antiken Vorbildern hätte Raffael sich diese Technik auch durch das Vorbild der *quadri riportati* im Deckendekor der Libreria Piccolomini aneignen können.

ein Verfahren ein, das sich mitunter in antiken Wandmalereien findet, jedoch nie in einer Weise, die sowohl in Bezug auf die Größe als auch in Bezug auf die systematische Einbindung mit den Darstellungen in den vier Kompartimenten vergleichbar ist.⁶⁰⁸⁴ Dargestellt sind vier mehrfigurige Szenen aus dem Alten Testament – der brennende Dornbusch – das Opfer Abrahams – Noah verlässt die Arche – der Traum Jakobs –, die thematisch eng mit den Wandfresken verknüpft sind.⁶⁰⁸⁵ Dies macht deutlich, dass der integrierende Aspekt zwischen der ornamentalen Struktur des Deckendekors und dem Dekor der Wand eine analoge Fortsetzung auf der inhaltlichen Ebene der großformatigen Darstellungen findet. Formal hingegen unterscheidet sich die Lebhaftigkeit in den großformatigen Figurenbildern⁶⁰⁸⁶ von der Regungslosigkeit und der metallischen Härte der Grotteskensysteme in den Paneelen.

Das Dekor insgesamt zeichnet sich einerseits durch die Übernahme traditioneller Dekor-Merkmale aus. Dazu zählen die zahlreichen Rosetten, die sich in etwa ebenso großer Anzahl im Dekor der Libreria Piccolomini finden, die blaugrundigen, mit bilateralsymmetrischen Grotteskensystemen gefüllten Zwickel, die jeweils ein Tondo stützen bzw. tragen, die sich auf das Dekor im Collegio del Cambio von Perugino zurückführen lassen, sowie die aneinandergereihten Paneel-Füllungen mit Grottesken, die an das Dekor der Cappella Strozzi von Lippi erinnern. Neu ist andererseits die Beschränkung der geometrischen Dekorformen auf die Kreisform sowie die strukturelle Abgrenzung der Decke vom Wanddekor und deren gleichzeitige Einbindung in diese aufgrund der Einbindung der separierenden Kreisscheibe in die Dekore der vier vorderen Bogenseiten. Ohne Vorbilder sind auch die beinahe flächenfüllenden Darstellungen mit Handlungsbildern in den vier Kompartimenten des Gewölbedekors. Abgesehen davon, dass die rotationssymmetrischen Valenzen der zahlreichen finiten kreisförmigen Motive die Bewegung der großformatigen Figuren unterstreichen, stehen auf den ersten Blick die überwiegend ornamentalen Bereiche und der großformatigere figural darstellende Bereich dieses Dekors recht unverbunden nebeneinander. Bei einer genaueren Betrachtung der Grotteskensysteme zeigt sich jedoch, dass einige häufiger eingesetzte Grotteskenmotive bestimmte Motive aus den großformatigen Wanddarstellungen wieder aufnehmen. So findet sich z. B. die

⁶⁰⁸⁴ Siehe dazu auch: Ezra Nahmad, Lino Centi, Raffael im Vatikan, Rom 1983, S. 26.

⁶⁰⁸⁵ Über der Darstellung der Vertreibung Heliodors aus dem Tempel erscheint die Darstellung von Moses vor dem brennenden Dornbusch, über der Darstellung der Messe von Bolsena steht die Darstellung des Opfers von Isaak, über der Darstellung vom Traum Petri im Kerker steht die Darstellung von Jakobs Traum von der Himmelsleiters [zwei übereinandergestellte Traumdarstellungen] und über der Darstellung der Begegnung Leos I. mit Attila steht die Darstellung von Noah beim Verlassen der Arche.

⁶⁰⁸⁶ Abgesehen von der Darstellung des Abraham-Opfers, in dem nur zwei heftig agierende Engel Abraham Einhalt gebieten, zeigen die anderen drei Bildfelder jeweils Gottvater lebhaft agierend in einem Handlungsbild

geflügelte Sphinx, die mehrfach als Skulptur in dem Tempelraum in der Darstellung der Vertreibung Heliodors aufgestellt ist, auch als grotteske Figur in einigen der Grotteskensysteme, welche dieses Bildfeld flankieren.⁶⁰⁸⁷

Abgesehen von dieser Wiederaufnahme einzelner Motive in die Grotteskensysteme sind es in erster Linie die eingesetzten Farben im Deckendekor, welche die Wandzonen mit der Deckenzone bereits bei einem raschen Blick aufgrund farblicher Korrespondenzen miteinander verbinden. Die drei Farben des ornamentalen Gewölbedekors – Weiß, Blau und Gold – werden bereits durch die Farbgebung der Pilasterdekore in der Wandzone antizipiert. Im Gegensatz zu den Pilasterspiegeln in der Stanza della Segnatura, die stets – dies gilt sowohl für die frontalen als auch für die seitlichen Pilasterspiegel – dreifarbig mit weißen, gold unterlegten Kandelabergrottesken vor blauem Grund dekoriert sind, erhalten die Pilasterspiegel in der Stanza di Eliodoro ein farblich differenzierteres Dekor, das jedoch keine grottesken Elemente enthält. Die blaugrundigen frontalen Pilasterspiegel schmückt ein weißes, goldfarben unterlegtes, vertikal laufendes Flechtband, dessen Flächen zwischen den beiden Spiralwindungen mit kleinen weißen Blättchen besetzt sind. In jede der ausgesparten Mittelflächen des Spiralbandes, den sogenannten Augen, ist jeweils eine Rosette eingestellt.⁶⁰⁸⁸ Die goldgrundigen seitlichen Pilasterspiegel hingegen bedeckt jeweils eine fortlaufende vertikale Akanthusranke in weißem Farbton. Diese Farbkombination Gold – Weiß auf den seitlichen Pilasterspiegeln bereitet die analoge Farbkombination der diagonal laufenden Bänder im Deckendekor vor. Im Dekor der Gewölbebögen wird darüber hinaus in Gestalt von kleinen blaugrundigen *tabulae ansatae* auch die blaue Farbe in das Deckendekor eingebunden, die jedoch nur im äußeren Deckenbereich, außerhalb des äußeren Rings, lediglich als Hintergrundfarbe der weißen bzw. goldfarbenen Grotteskensysteme in den acht Zwickeln auftaucht.

Die Eigenwerte der ornamentalen Farbtrias Weiß, Blau und Gold korrespondieren mit drei wichtigen darstellenden Farben des großformatigen Decken- und Wanddekors. Als Himmelsblau bildet die Farbe Blau den Hintergrund für die vier figural darstellenden Kompartimente und taucht darüber hinaus in zwei der vier Wandfresken, umschlossen von architektonischen Formen, auf.⁶⁰⁸⁹ Der Eigenwert der weißen Farbe in den weißen Grotteskendekoren korrespondiert im Gewölbedekor vor allem mit dem darstellenden Weiß in den Wolkenkonfigurationen, welche die Leiter in der Darstellung von Jakobs Traum flankieren. Auch in den Wandfresken

⁶⁰⁸⁷ Bette Talvacchia, Raphael, London et al. 2007, S. 93 Abb. 67.

⁶⁰⁸⁸ Diese Rosetten bereiten gleichsam auf die zahlreichen Rosetten im Gewölbedekor vor.

⁶⁰⁸⁹ Dies ist in der Darstellung der Vertreibung Heliodors aus dem Tempel und in der Darstellung der Messe von Bolsena der Fall. In beiden Fresken taucht Himmelsblau unterhalb eines architektonischen Bogens auf der zentralen Vertikalachse des Bildfeldes auf. In der Messe von Bolsena erscheint das Himmelsblau darüber hinaus auch oberhalb dieser Bogenarchitektur, ebenfalls im zentralen Hintergrundbereich dieser Darstellung.

spielt Weiß – abgesehen als Farbton mit nur mäßigem Darstellungswert bei der Darstellung von Gewändern in der Darstellung der Messe von Bolsena – insbesondere als darstellende Farbe für die weißen Pferde bzw. Schimmel in der Darstellung der Begegnung Leos des Großen mit Attila eine Rolle.

Flächenmäßig am häufigsten, auch in darstellender Funktion, ist im Bereich des Gewölbedekors die Farbe Gold eingesetzt, welche in drei der vier Deckenkompartimente – in der Darstellung von Moses vor dem brennenden Dornbusch, in der Darstellung des Opfers von Isaak und in der Darstellung von Jakobs Traum – eine wichtige Rolle spielt. Darüber hinaus übernimmt die Farbe Gold in sämtlichen vier Wandfresken darstellende Funktionen. Sehr direkt ist der Übergang zwischen den unterschiedlichen Farbeigenschaften in dem Kompartiment über der Darstellung der Vertreibung Heliodors. In diesem Areal geht der Eigenwert der goldenen Farbe innerhalb des ornamentalen Gewölbedekors direkt über in den darstellenden Wert der goldenen Deckenverkleidung in der Darstellung der Vertreibung Heliodors aus dem Tempel. In dieser Szene erfüllt Gold als materielle Innenauskleidung der Tempeldecke und damit auch als Anreiz zum Raub zugleich eine wichtige ikonographische Funktion.

10.1.2.2. Das Deckendekor Peruginos in der Stanza dell'Incendio⁶⁰⁹⁰ im Vergleich mit seinem früheren Deckendekor im Collegio del Cambio sowie im Vergleich mit den beiden durch Raffael modifizierten Deckendekoren in der Stanza della Segnatura und in der Stanza di Eliodoro

Auf der vollständig goldgrundigen Decke der Stanza dell'Incendio belässt Raffael das von Perugino ausgeführte Deckendekor, das durch vier diagonal entlang der Gewölbegrate laufende weiße vegetabile Kandelaberstäbe in vier Kompartimente unterteilt wird. Die Gewölbemitte ist von einer Kreisform besetzt, in deren Mitte ein Wappenschild mit dem päpstlichen Wappen sitzt. Umgeben ist der zentrale Wappenschild von einem Kranz aus elf Eichenblättern und elf Eicheln, die jeweils alternierend aufeinander folgen.⁶⁰⁹¹ In jedes der vier Kompartimente ist ein kreisförmiges Medaillon eingestellt, dessen Kontur sowohl die beiden das Feld begrenzenden

⁶⁰⁹⁰ Konrad Oberhuber, Die Fresken der Stanza dell'Incendio im Werk Raffaels, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung Wien 58, N.F.22, 1962, S. 23-72; zur Ikonographie siehe auch: Michael Rohlmann, Gemalte Prophetie. Papstpolitik und Familienpropaganda im Bildsystem von Raffaels *Stanza dell'Incendio*, in: Götz-Rüdiger Tewes, Michael Rohlmann (ed.), Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich: Politik, Kultur und Familiengeschäfte in der europäischen Renaissance; [Tagung über den „Medici-Papst Leo X. und Frankreich“ vom 9. - 11. September 1999 in Rom], Tübingen 2002, S. 241-371; und: *Sans fiction ne dissimulation*. The Crowns and Crusaders in the Stanza dell'Incendio, in: Götz-Rüdiger Tewes, Michael Rohlmann (ed.), Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich: Politik, Kultur und Familiengeschäfte in der europäischen Renaissance; [Tagung über den „Medici-Papst Leo X. und Frankreich“ vom 9. - 11. September 1999 in Rom], Tübingen 2002, S. 373-425.

⁶⁰⁹¹ Antonio P. Graziano (ed.), Michelangelo und Raffael mit Botticelli-Perugino, Signorelli-Ghirlandaio und Rosselli im Vatikan, Rom 1975, S. 168. Jeweils die Spitzen der Eichenblätter sowie die Spitzen der Eicheln sind nach außen hin ausgerichtet.

diagonalen Bänder als auch den inneren Rand des Gewölbebogens berührt. Die vier mehrfigurigen Darstellungen in den Medaillons sind jeweils auf eine zentrale Figur hin ausgerichtet, und diese Konzentration auf die Mittelachse des Medaillons wird in drei der vier Medaillons noch dadurch verstärkt, dass die zentrale Figur wesentlich größer als die übrigen Figuren dargestellt ist.⁶⁰⁹²

Die beiden Zwickel, die sich zwischen jedem Medaillon und den beiden Enden des jeweiligen Gewölbebogens sowie den beiden flankierenden diagonal laufenden Bändern konstituieren, sind flächendeckend mit weitgehend analog gestalteten polychromen Grotteskensystemen bedeckt, die aufgrund der schmalen zur Verfügung stehenden Fläche noch als Kandelabergrottesken bezeichnet werden können, die jeweils nur einen Ursprung besitzen, obgleich es zunächst für den Betrachter nicht deutlich ist, auf welcher Seite sich das erste Register befindet, da sich jedes der beiden Enden des Grotteskensystems als Basis lesen lässt.⁶⁰⁹³ Erst ab dem zweiten Register weicht diese Zweideutigkeit einer eindeutigen Präferenz für den Zwickel als Ausgangspunkt für das Grotteskensystem. Von diesem Ausgangspunkt her konstituiert sich jedes Grotteskensystem aus einem hängenden Akanthusblatt, das aus dem geöffneten Mund einer Blattmaske heraushängt. Diese trägt ein Gefäß auf dem Kopf, auf dessen Rand die beiden Füße zweier in die Hocke gegangener Bocksbeine stehen. Im Hüftbereich entwickelt sich aus den zoomorphen unteren Gliedmaßen ein mit Blättern weitgehend umhüllter aufrecht stehender Körper, dessen Inkarnat nur im oberen Brustbereich sowie im Bereich der beiden Unterarme sichtbar wird. Ihre beiden Arme hat die Figur zickzackförmig erhoben, wobei die beiden Ellenbogen auf Tailenhöhe belassen wurden. In jeder ihre beiden Hände hält sie jeweils einen langen Stiel mit mehreren Blättern, an dessen Ende eine zum Boden hinabhängende Blüte sitzt. Die beiden Flügel der frontal dargestellten Figur⁶⁰⁹⁴ sind aufgestellt und flankieren ein rhombenförmiges System, dessen untere Ecke – flankiert von zwei Akanthusblättern – auf dem blattmaskenähnlich dargestellten Kopf der hybriden Figur steht.⁶⁰⁹⁵ In das rhombenförmige System, das an den beiden Enden der horizontalen Achse jeweils in zwei Voluten ausläuft, ist jeweils in Grisaille ein unterschiedlicher antikisierender Porträtkopf mit einem verzierten

⁶⁰⁹² Die Darstellungen in den vier Medaillons zeigen: den Schöpfergott mit den Engeln, Christus zwischen Johannes dem Täufer und dem als alten Mann verkleideten Satan, die Dreifaltigkeit mit den Aposteln und Christus im Glorienschein. In zwei der Darstellungen – in der Darstellung Christus in der Glorie ist es das Oval des Glorienscheins, in der Darstellung des Schöpfergottes mit den Engeln ist es der Kreis – betont eine goldgründige geometrische Form den zentralen Bereich des Medaillons.

⁶⁰⁹³ Jeweils die beiden gegenüberliegenden Grotteskensysteme sind konsequent analog aufgebaut. Jedes der beiden einander gegenüberliegenden Grotteskensysteme unterscheidet sich von dem anderen jedoch lediglich dadurch, dass das System im Bereich des Zwickels die Figuren variierend gelängt zeigt. Nach den ersten beiden Registern jedoch entwickeln sich alle vier Grotteskensysteme analog.

⁶⁰⁹⁴ Die Zusammensetzung dieser vier Figuren erinnert an die Figuren Pinturicchios in den Kandelabergrottesken im Deckendekor von Spello, d.h. Perugino hat in seinem Dekor Motive seines Schülers Pinturicchio mit eingebaut.

⁶⁰⁹⁵ Von diesem Punkt ab sind alle acht Grotteskensysteme vollständig analog aufgebaut.

Rahmen eingestellt. Auf jeweils der oberen der beiden Voluten, die in Delphine auslaufen, sitzt eine nach außen ausgerichtete Amorette und hält eine Standarte in ihrer vom Betrachter abgewandten Hand. Die beiden äußeren Blätter eines abwärts gewandten bilateralsymmetrischen Systems aus Akanthusblättern, das sich aus dem oberen Ende des rhombenförmigen Systems entwickelt, hängen bis auf die Köpfe der beiden Amoretten herab. Die beiden Enden der beiden äußeren Akanthusblätter rollen sich nach oben ein und bilden die Basis für zwei geflügelte Amoretten, die jeweils mit einem Füllhorn in den beiden Händen auf der Ranke mit einem Bein balancieren. Sie flankieren ein Gefäß, das sich aus dem zentralen Kern des Akanthusblattsystems erhebt und das mit der Auflagefläche seiner Mündung eine Seite des Medaillons mit den figuralen Darstellungen stützt. Hinter den beiden Amoretten zweigt von den beiden Akanthusblattspitzen, auf denen sie stehen, jeweils eine vertikale Spiralranke ab, die sich etwa auf Hüfthöhe der Amoretten wieder auswärts einrollt, während sich gleichzeitig eine zweite, vertikale abzweigende Ranke bildet, die sich auf Kopfhöhe der Amoretten jeweils nach innen, zu den Figuren hin einrollt. Die Darstellung der vier Gefäße, die jeweils an ein Tondo stoßen, ist so ambivalent, dass auch der umgekehrte Vorgang, dass jeweils das Gefäß auf dem Tondo steht, für den Betrachter zu einer möglichen Lesart dieses Registers wird. Doch das darauffolgende Register mit dem rhombenförmigen System, in welches das kleine Medaillon mit dem Porträtkopf in Grisaille eingestellt ist, weist den Betrachter – ebenso wie die geflügelten Amoretten – aufgrund der Ausrichtung des Kopfes darauf hin, dass es sich um eine echte Kandelabergrotteske handelt, die nur in einer Richtung gelesen werden kann.

Die knapp in die Kompartimente eingepassten Medaillons erinnern ebenso wie die z. T. darstellende Farbgebung⁶⁰⁹⁶ der polychromen Grottesken an das von Perugino ausgeführte Dekor im Collegio del Cambio. Auch in Bezug auf die zahlreichen unterschiedlichen Darstellungen von Amoretten scheint Perugino auf Motive aus dem Dekor im Collegio del Cambio zurückgegriffen zu haben. Die Präsentation von Gefäßen, die sowohl aufgrund ihrer Konturierung als auch aufgrund ihrer Dekors an Form und Dekor antiker arretinischer Gefäße erinnern, stellen hingegen eine Übernahme dieses Motivs aus den Dekoren Pinturicchios dar. Auch die Vorläufer der anthropomorphen-zoomorphen-vegetabilen Mischwesen finden sich in einem Dekor Pinturicchios, und zwar als regelmäßig wiederkehrende Motive in den diagonal laufenden Kandelabergrottesken des Deckendekors in Spello. Eine Verkleinerung eines traditionellen Motivs sind die vier monochromen Porträtköpfe, die jeweils ein Medaillon besetzen, wobei jedes dieser vier Medaillons seinerseits in ein rhomboides System eingebunden ist. Derartige Motivkombinationen, jedoch in wesentlich größerem Format, finden sich bereits in dem

⁶⁰⁹⁶ Darstellende Farben lassen sich z. B. in dem Grün der Akanthusblätter und dem Rot der Blüten nachweisen.

Deckendekor der Camera degli Sposi von Mantegna. Indem er für seine Porträtköpfe ein Miniaturformat wählt, betont Perugino den numismatischen Charakter des Motivs, und als Darstellungen von antiken bzw. antikisierenden Münzen verstärken sie ihrerseits die Würde der großformatigen Darstellungen.⁶⁰⁹⁷

Betrachtet man die Grotteskensysteme im Deckendekor der Stanza dell'Incendio in Bezug auf ihre symmetrischen Valenzen, so fällt auf, dass die bilateralsymmetrische Valenz der einzelnen Grotteskensysteme zum einen aufgrund des häufigen Einsatzes von darstellenden Farbwerten und zum anderen aufgrund der Einstellung der Porträtköpfe in der asymmetrischen Profilform in die bilateralsymmetrischen rhombenartigen Systeme im Auge des Betrachters stark herabgesetzt wird. Dennoch bleibt aufgrund der vertikalen Spiegelachse zwischen den beiden analogen Grotteskensystemen eine schwach ausgeprägte bilateralsymmetrische Valenz im Auge des Betrachters erhalten, die zu einer Verstärkung der vertikalen Achse in den figuralen Darstellungen des Medaillons beiträgt.⁶⁰⁹⁸

Im Vergleich mit den Deckendekoren der beiden anderen päpstlichen Stanzen wirkt das Dekor Peruginos veraltet, und zwar sowohl in Bezug auf die fehlende Raffinesse der dekorativen Struktur – wie sie sich stattdessen sowohl in dem geometrischen Rastersystem im Deckendekor in der Stanza della Segnatura als auch in der Einbeziehung des Wanddekors aufgrund der beiden Kreisformen im Deckendekor der Stanza di Eliodoro zeigt – als auch in Bezug auf die mangelnde Größe der Figurenformate, welche die Deckendekore der beiden anderen Stanzen – das Deckendekor in der Stanza della Segnatura aufgrund der großformatigen Darstellungen der vier Allegorien in den Tondi und das Deckendekor der Stanza di Eliodoro aufgrund der großformatigen Figurengruppen, welche die vier Kompartimente fast vollständig ausfüllen – in hohem Maße besitzen. War das nur zehn Jahre früher entstandene Dekor Peruginos im Collegio del Cambio noch so innovativ, dass es für die folgenden Deckendekore im sienesischen und umbrischen Raum stilbildend wurde, so wirkt die Polychromie der Grotteskensysteme, die nicht konsequent an die Farbgebung der Figurendarstellungen in den vier Medaillons gebunden ist, ebenso wenig auf der Höhe der Zeit wie die seltsam schwerelos anmutenden Figuren, die dicht gedrängt, mit einer nur mäßig angedeuteten Plastizität die Medaillons bevölkern. Das Deckendekor Peruginos in der Stanza dell'Incendio berücksichtigt weder die strenge Farbgebung innerhalb der ornamentalen Dekorzonen, wie sie seit Pinturicchios Dekor in der

⁶⁰⁹⁷ Zur Bedeutung der Grisaillemalerei für die Ausbildung einer Bildwertigkeit der Grottesken, siehe: Friedrich Piel, *Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance: zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung*, Berlin 1962, S. 118f.

⁶⁰⁹⁸ Doch diese Verstärkung erscheint unnötig, da die Zentren der Darstellungen in den Medaillons sowohl aufgrund der Größe der zentralen Figuren als auch aufgrund des hervorgehobenen Hintergrundes hinter den Figuren bereits im Vergleich zu den übrigen Figuren in den Medaillons stark betont sind.

Libreria Piccolomini zunehmend verbindlich wurde, noch die Monumentalisierung der Figuren in Deckendekoren, die durch die Dekoration der Decke in der Sistina durch Michelangelo gleichsam zu einem kanonischen Bestandteil des Deckendekors wurde und sowohl von dem jungen Raffael, aber auch von dem wesentlich älteren Pinturicchio sogleich in ihren um 1509 entstandenen Dekoren umgesetzt wurde. Der alternde Perugino bleibt hingegen sowohl den anmutigen und Würde ausstrahlenden Figuren, die mehr durch einen hieratischen Kontext und weniger durch eine Handlung miteinander verbunden sind, als auch den polychromen, nicht streng geometrisch strukturierten Grottesken, die weder formal noch farblich in einer engen Beziehung zu den großformatigen Figuren stehen, seiner früheren Dekore treu und es ehrt seinen ehemaligen Schüler Raffael, dass er trotz dieses Mangels an Modernität im Deckendekor der Stanza dell'Incendio, den er sicherlich wahrgenommen hat, das Dekor Peruginos unangetastet gelassen hat. Er selbst beschreitet in seinen ersten römischen Raumdekorationen bereits andere Wege.

10.2. Die römischen Loggiendekore Raffaels und seiner Werkstatt

In den folgenden Analysen römischer Dekore, die von Raffael und seiner Werkstatt ausgeführt wurden, werden die Dekorzonen, die sich noch sehr stark an antiken Vorbildern orientieren – dies gilt insbesondere für das Dekor der Stufetta, nur noch in geringerem Maß für das Dekor der Loggetta, beides Aufträge, die Raffael von Bernardo Dovizi, dem Kardinal Bibbiena, erhielt – nur dann ausführlich analysiert, wenn aufgrund der Integration von neuen formalen oder strukturellen Elementen die zugrunde liegenden antiken Dekorsysteme verändert wurden, da die wichtigsten strukturellen Eigenschaften derartiger Dekore bereits bei der Analyse ausgewählter Dekore der pompejanischen Wandmalerei untersucht wurden.⁶⁰⁹⁹ Ausführlich behandelt werden stattdessen insbesondere diejenigen römischen Dekore, in denen zwar antike Vorbilder rezipiert werden, in denen jedoch gleichzeitig neue Strukturen zugrunde gelegt werden und mit bereits bekannten antiken Wanddekoren oder italienischen Wanddekoren, die seit den 1470er Jahren entstanden sind und in die man ebenfalls antike ornamentale Elemente und Motive integrierte, kombiniert werden.

Auffällig ist, dass Raffael in seinem bekannten Brief an Leo X. gerade in Bezug auf die Architektur und Ausstattung seiner letzten Bauprojekte, die ausgesprochen innovativ gestaltet sind, von einer echten Rezeption der antiken Vorlagen spricht.⁶¹⁰⁰ Vermutlich muss diese Äußerung als ein Bescheidenheitstopos gewertet werden, denn es erscheint mehr als fraglich, dass es

⁶⁰⁹⁹ Siehe dazu die Analysen in Kap. 7.

⁶¹⁰⁰ Dies gilt insbesondere für die Pläne zur Villa Madama, die Raffael für eine exakte Wiederbelebung des antiken Villentypus hielt; siehe dazu u. a.: Bette Talvacchia, Raphael, London et al. 2007, S. 146ff.

einem innovativen Künstler wie Raffael – eine Eigenschaft, die auch Vasari in seiner Vita Raffaels anmerkt, – nicht bewusst war, dass er sowohl in Bezug auf die architektonische als auch dekorative Struktur bereits weit über die ihm bekannten antiken Vorbilder hinausgegangen war.

Bei der Beschreibung der Dekore in den unterschiedlichen Raumausstattungen, die Raffael und seiner Werkstatt zugeschrieben werden, wird in der vorliegenden Untersuchung nicht differenziert, ob es sich um ein von Raffael selbst oder um ein von Mitarbeitern seiner Werkstatt⁶¹⁰¹ entworfenes bzw. ausgeführtes Dekor handelt, da es in den Analysen der vorliegenden Untersuchung nicht um den Nachweis unterschiedlicher Hände geht, sondern um das Aufzeigen ornamentaler und figural darstellender Strukturen in bestimmten Dekoren zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt.

10.2.1. Das antikisierende Grotteskendekor der Loggetta des Cardinal Bibbiena im Vatikan, eine Wiederbelebung antiker Grotteskendekore, zum einen aufgrund einer sorgfältigen Rezeption der noch vorhandenen antiken Vorbilder und zum anderen aufgrund einer Rekonstruktion antiker Räume und ihrer Dekore durch das Heranziehen antiker Texte [insbesondere durch das Heranziehen der Villenbriefe von Plinius d. Jüngeren⁶¹⁰²] ⁶¹⁰³

Wie die bereits in der ersten Hälfte des Jahres 1516 für Cardinal Bibbiena dekorierte Stufetta⁶¹⁰⁴ befindet sich auch die zum Cortile del Maresciallo hin ausgerichtete Loggetta, die zwischen

⁶¹⁰¹ In erster Linie war für die ornamentalen Dekore Giovanni da Udine zuständig.

⁶¹⁰² Vergleiche dazu: Reinhard Förtsch, Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius. Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 13, [Diss. Göttingen 1988/89] Mainz 1993.

⁶¹⁰³ Obwohl die Loggetta – abgesehen vom Dekor der kleinformatigen Stufetta – das erste größere Raumdekor Raffaels mit einer antikisierenden Grotteskendekoration ist, haben sich nur zwei Autoren bzw. ein Autor und ein Autorinnenteam, de Campos und Dacos/Furlan, bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt mit der Loggetta beschäftigt; siehe dazu: Deoclecio Redig de Campos, Raffaello e Michelangelo, Rom 1946; siehe dazu auch: Deoclecio Redig de Campos, I palazzi Vaticani, Bologna 1967, S. 109-112; und: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1561, Casamassima 1987; De Campos dokumentiert den Zustand der Loggetta nach ihrer Freilegung 1946 [Wiederentdeckung 1906] und erläutert die Kriterien der Restaurierung. Seine Maßangaben sind frugal, die Photodokumentation ist – entsprechend der angespannten wirtschaftlichen Lage 1946 – schlecht. Sein Interesse gilt in erster Linie dem Architekten Raffael, dann den unterschiedlichen Händen seiner Werkstatt, die er mit einer kurzen Stilanalyse und einem Stilvergleich zu fassen versucht. Eine durchnummerierte Skizze des Aufbaus der Dekoration fehlt ebenso wie eine umfassende Beschreibung, sodass zitierte Details nicht eindeutig zugeordnet werden können. Fast 40 Jahre später veröffentlichen Dacos/Furlan ihr Buch über Giovanni da Udine, in dem sie den Verantwortlichen der dekorativen Ausstattung der Loggetta sehen. Trotz farbiger Abbildungen fehlt auch hier eine systematische Untersuchung des Wandaufbaus, erfolgt eine Beschreibung der einzelnen Motive nur sporadisch. Zwar spüren Dacos/Furlan einzelnen antiken Motiven nach, doch ein Vergleich der jeweiligen kontextuellen Einbindung fehlt. Ausführlicher ist die stilistische Analyse, die zum Teil zu anderen Ergebnissen als den Zuschreibungen von de Campos gelangt; zur Problematik der Datierung der Loggetta, siehe vor allem: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1561, Casamassima 1987, S. 44ff.

⁶¹⁰⁴ In dem kleinen, fast quadratischen Raum mit einer Seitenlänge von 2,50m und einer kreuzgratgewölbten Decke mit einer Scheitelhöhe von 3,20m befindet sich in der Mitte der einen Wand die Tür und in der Mitte der gegenüberliegenden Wand ein Fenster. In die beiden anderen, einander gegenüberliegenden Wände ist jeweils eine

1516 und 1517 eingebaut und dekoriert wurde, im dritten Geschoss des Vatikanischen Palastes.⁶¹⁰⁵ Die Loggetta liegt zwei Geschosse über der Geheimentreppe von Julius II.⁶¹⁰⁶ und verbindet die zur Seite der Peterskirche hin liegenden Privatgemächer des Kardinals mit dem dritten Loggiengeschoss des Arkadenbaus. Der rechteckige Raum hat eine Fläche von 3,12 x 15,74m und ist mit einer Tonne überwölbt, deren Scheitelhöhe 4,64m beträgt. Die Loggia kann jeweils durch eine Tür auf der nördlichen und südlichen Schmalseite betreten werden, wobei die beiden Türen nicht mehr dem Entwurf Raffaels entsprechen.⁶¹⁰⁷

An der langen Fensterseite, die sich zum Cortile del Maresciallo nach Westen hin öffnet, alternieren – fast im Sinn einer rhythmischen Travée – vier Wandpfeiler, unterteilt in Sockelzone, einen mittleren Wandabschnitt mit kleinen eingelassenen Fenstern [lichte Weite 0,77x1,80m]

Nische eingelassen; siehe dazu die Abbildung bei: Ezra Nahmad, Lino Centi, Raffael im Vatikan, Rom 1983, S. 32; siehe dazu auch: Bette Talvacchia, Raphael, London et al. 2007, S. 107 Abb. 74. Die Stufetta wird in nur 20 Tagen freskiert; siehe dazu: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 35. Raffael teilt die Wände – analog den Wanddekoren in der Pompejanischen Wandmalerei – in drei horizontale Zonen ein. Zu beiden Seiten der Tür, zu beiden Seiten des Fensters sowie zu beiden Seiten der beiden Nischen bedecken jeweils zwei Bildfelder mit mythologischen Darstellungen, von denen zwei heute verloren sind, die Wände. In den sechs noch vorhandenen rot umrandeten, in der Art des vierten pompejanischen Stils gemalten Bildfelder sind folgende Szenen dargestellt: Venus und Adonis – Geburt des Eryx – Geburt der Venus – Venus und Amor auf Delphinen reitend – Venus von Amors Pfeil getroffen – Pan und Syrinx. Die großformatigen Bildfelder besitzen rosafarbene Rahmungen, die jeweils mit zwei zu einer Blattmaske zusammenlaufenden Voluten, auf den beiden vertikalen Seiten der Rahmung versehen sind. Ein filigraner bilateralsymmetrischer horizontal laufender Grotteskenfries schließt die Rahmung nach unten und oben hin ab. Unterhalb der großformatigen Bildfelder, in der Sockelzone, sitzt jeweils ein schwarzgrundiges, mit einem rot gerahmten und von schmalen gelben Streifen flankierten Paneel, in dem Amoretten dargestellt sind, wie sie sich von unterschiedlichen Zugtieren wie Schnecken, Schmetterlingen, Schildkröten und Drachen ziehen lassen. Unterschiedliche Fische und Amphibien bedecken den rotfarbenen rahmenden Streifen. Die marmornen Sockelzonen unterhalb der beiden Nischen zeigen jeweils eine Blattmaske über einer halben Blattrosette, die von einer Spiralvolute bedeckt wird. Bevor die beiden Enden der Spiralvolute sich einrollen, verzweigen sie sich noch einmal. Die beiden unteren Enden dieser Verzweigung laufen in Eicheln aus. Um die beiden Enden herum bedecken weitere Zweige mit Eichenlaub und Eicheln den Grund. Die beiden oberen Enden dieser Verzweigung laufen jeweils in sechs Ähren aus. Dies erfolgt bilateralsymmetrisch korrekt: Drei zum Boden hin ausgerichtete Ähren bilden den unteren Teil eines Motivs, über dem sich drei – ebenfalls bilateralsymmetrische Ähren erheben, wobei die beiden äußeren Ähren sich wesentlich weiter nach außen hin neigen als die beiden hängenden Ähren in der unteren Zone dieses Motivs. Abgesehen von den horizontalen Grotteskenfriesen, die unten und oben die Bildfelder begrenzen, finden sich flächendeckende Grotteskensysteme mit Ädikulen in den Flächen der Lünetten. Ein gekreuztes Mäanderband, gefolgt von einem Eierstab, schließt das Dekor der Lünette zur Decke hin ab. Die Decke wird durch ein Raster-system unterschiedlicher geometrischer Felder gebildet, in die jeweils eine Figur eingestellt ist. Antike Vorbilder der geometrischen Deckenstruktur sind die *volta dorata* und die *volta delle civette*. Die Stufetta ist kein Bad im modernen Sinne, sondern eher eine Art Sauna, da heiße Luft in diesen Raum geleitet werden kann; siehe dazu vor allem: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 35ff.; siehe dazu auch: Nicole Dacos, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt, Stuttgart 2008, S. 32f. Siehe dazu auch: Deoclecio Redig de Campos, La stufetta del Cardinal Bibbiena in Vaticano e il suo restauro, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 20, 1983, S. 223-239.

⁶¹⁰⁵ Zur Topographie der Loggetta, siehe u. a.: E. Nahmad, L. Centi, Raffael im Vatikan, Rom 1983, S. 41; siehe dazu auch: Nicole Dacos, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt, Stuttgart 2008, S. 33-35.

⁶¹⁰⁶ Siehe dazu: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 369.

⁶¹⁰⁷ Die südlich gelegene Tür ist in eine muschelförmige, in die Mauer eingelassene Nische eingebaut; siehe dazu: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 369.

und Gebälk mit drei Rundbögen, deren Stichkappen tief in das halbovale⁶¹⁰⁸ Tonnengewölbe einschneiden. In die drei Rundbögen sind drei französische Fenster [lichte Weite 2x4,34m] eingelassen. Der Kontur ihrer Balustraden [es handelt sich jeweils um neun gestufte Baluster aus Peperino] jenseits des Fensterglases vereint sich mit den Sockelzonen der Wandpfeiler für den Betrachter zu einem durchlaufenden Band.

10.2.1.1. Das Dekor der Wände

Die dekorative Struktur der Wände auf den beiden Langseiten folgt in ihrer rhythmischen Gliederung der rhythmischen Travée in der architektonischen Struktur der Fensterwand auf der einen Außenseite.⁶¹⁰⁹ Dies hat zur Folge, dass das Dekor der Wände nicht mehr – wie es noch im Dekor der Stufetta der Fall war – konsequent in drei horizontale Zonen – analog der Wandaufteilung in der pompejanischen Wandmalerei – eingeteilt ist, sondern dass die Einteilung der Zonen zwischen zwei und drei Zonen wechselt, je nachdem ob es sich um den Wandbereich handelt, dessen korrespondierender Abschnitt in der Fensterwand ein kleinformatiges Fenster enthält oder ein französisches Fenster, das bereits über dem Fußboden ansetzt.

Ein horizontal umlaufendes rosafarbenes Gesims trennt die stark differenzierten Wandzonen von der Sockelzone ab, deren einzelne Kompartimente sich in Bezug auf ihre Breite auf die vertikale Struktur der einzelnen Wandabschnitte beziehen. Diese daher in zahlreiche Kompartimente unterteilte Sockelzone läuft um alle vier Wände herum und wird nur durch die drei tief eingelassenen Fenster auf der einen Langseite und durch die beiden Türen auf den beiden Schmalseiten unterbrochen. Formal und farblich unterschiedliche Rahmungen – z. T. hinter Karyatiden und Atlanten in Grisaille, welche das rosafarbene Gesims tragen, – umschließen im Sockelbereich monochrome mythologische und historische Szenen, die Bronzereliefs vortäuschen.⁶¹¹⁰

In den Wandbereichen über den kleinformatigen, schmalen Fenstern – sowie in den gegenüberliegenden korrespondierenden Wandbereichen – schließt ein stuckiertes Gesims das Dekor des mittleren Wandbereichs zum Gewölbeansatz hin ab. Die darüberliegende Zone ist vertikal in drei Abschnitte unterteilt, die sich bis zum zentralen Deckenfeld hin erstrecken. Die mittlere Zone füllt in der Regel eine dreigliedrige Ädikula, deren oberer Abschluss in einer direkten

⁶¹⁰⁸ Frommel führt diese Gewölbeform darauf zurück, dass Raffael die darüber gelegene Terrasse mit in seinen Entwurf einbeziehen musste: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 369.

⁶¹⁰⁹ Dabei entstehen – möglicherweise aus Rücksicht auf die Achsweiten im dritten Loggiengeschoss – ungleiche Achsweiten; siehe dazu die Abbildung bei: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 378.

⁶¹¹⁰ Zur Ikonographie der mythologischen Reliefs liegt noch keine Arbeit vor. Einige Details erwähnt: Deoclecio Redig de Campos, Raffaello e Michelangelo, Rom 1946, S. 47f.; siehe dazu auch: Deoclecio Redig de Campos, I palazzi Vaticani, Bologna 1967, S. 109f.

Verbindung mit der ornamentalen Rahmung des Rastersystems des zentralen Deckenfeldes steht.⁶¹¹¹ Die Einstellung unterschiedlich präsentierter Figuren sowie deren wenig nachvollziehbare Verbindung zu diversen Girlanden innerhalb der Ädikula, aber auch deren Verbindungen zu ornamentalen Bereichen außerhalb der Ädikula-Konstruktion beeinträchtigen die Wahrnehmung einer dreidimensionalen architektonischen Struktur im Auge des Betrachters und bringen ihm stattdessen die ornamentalen Fähigkeiten dieses Dekors zu Bewusstsein. Denn

⁶¹¹¹ Jede der Ädikulen ist unterschiedlich ausgebildet. Dies geschieht zum einen durch eine differenzierende Formgebung der Ädikulen selbst, zum anderen durch weitere unterschiedliche filigrane Architekturen, die in die Ädikulen eingestellt werden. Der obere Abschluss einer Ädikula steht in einem direkten Kontakt mit dem umlaufenden Wellenband, welches die ornamentale Rahmung für das Rastersystem des zentralen Deckenfeldes bildet. So berührt z. B. der Schlussstein einer erhöhten Bogenform im mittleren Bereich einer dreiteiligen Ädikula die äußere Kante dieses Wellenbandes, welches das zentrale Deckenfeld vom Dekor des Gewölbeansatzes abtrennt. Der Übergang vom Schlussstein zum Ornament erfolgt genau in dem Abschnitt, in dem eines derjenigen vegetabilen Bänder beginnt, die regelmäßig das zentrale Deckenfeld horizontal abtrennen, sodass Wand- und Deckendekor durch diesen Kontakt zueinander in eine strukturelle Beziehung gesetzt sind. Auch von den beiden niedrigeren seitlichen Abschnitten der Ädikula, in denen ein horizontales Gebälk den oberen Abschluss bildet, entsteht jeweils über dem obersten Register von zwei filigranen Kandelabergrotesken, die eine auf ihren Akanthusblättern sitzende Rankenfrau flankieren, ein direkter Kontakt mit der äußeren Kante des Wellenbandes. Jeweils die Verbindung des obersten Registers der äußeren Kandelabergroteske mit dem ornamentalen Band des zentralen Deckenfeldes kennzeichnet den Abgang eines weiteren, horizontal das Deckenfeld durchtrennenden Bandes, welches ebenfalls Teil eines Rastersystems des zentralen Deckenfeldes ist. Im mittleren Abschnitt dieser Ädikula steht ein Monopteros, in dem eine bärtige, abgesehen von einem Lendenschurz unbekleidete männliche Figur eingestellt ist, die auf einem hohen Postament steht und mit ihren beiden Händen einen Korb festhält, den sie auf ihrem Kopf balanciert. Auf dem Dach flankieren zwei antithetisch, mit dem Rücken zueinander ausgerichtete Löwengreife einen Stab, welcher als vertikale Mittelachse zwischen den beiden zoomorphen Mischwesen fungiert. Oberhalb einer Blüte verbreitert sich der Stab zu einer Standarte, auf der ein geflügeltes anthropomorph-vegetables Mischwesen sitzt, um dessen beide Flügel jeweils die Befestigung für eine Girlande geschlungen ist. Jeweils das andere Ende der beiden Girlanden wird hinter die beiden hinteren Säulen der Ädikula geführt, an denen jeweils im oberen Drittel eine Blüte befestigt ist, von der eine kleine Maskenfigur herabhängt. Das Ende der Girlande ist jeweils am unteren Ende dieser Figur befestigt. Aufgrund der Führung der Girlanden hat es den Anschein, als ob die Figuren auf dem Monopteros weit zurückgesetzt worden wären. Dem widerspricht jedoch der mehrgliedrige vertikale Aufbau in der vertikalen Mittelachse, der sich aus einer Blüte entwickelt, von der es den Anschein hat, als sei sie oberhalb des Kopfes der anthropomorph-vegetabilen Mischfigur durch die vertikale Mittelachse gezogen worden. Dieser Aufbau endet in einer breiten, tellerförmigen, im Profil dargestellten Blüte, auf der in weitgehend frontaler Darstellung ein geflügeltes Pferd steht. An den beiden Seiten der Blüte ist jeweils das Ende einer Girlande befestigt, die in einem Bogen zu der inneren Ecke der verkröpften Gebälkzone vor dem Bogenansatz führt und dort befestigt ist. Diese Befestigung in der vordersten Ebene des Dekors steht konträr zu der Wahrnehmung des Betrachters, dass die drei Register tiefer gelegene vegetabile Mischfigur mit zwei Girlanden verbunden ist, die in die hinterste Ebene der Ädikula-Konstruktion führen. Darüber hinaus wölbt sich oberhalb der beiden Stellen, an denen die beiden Girlanden fixiert sind, jeweils ein Girlandenbogen – entgegen dem Prinzip der Schwerkraft – mit der Biegung nach oben und verbindet die Ädikula jeweils mit einem horizontal laufenden Mäanderband, welches in jedem der beiden äußeren Abschnitte diese horizontal in zwei Hälften unterteilt. Die beiden flachen Mäanderbänder in den beiden seitlichen Zonen signalisieren dem Betrachter eine Zweidimensionalität des Dekors, die zum einen der perspektivisch dreidimensional angelegten Ädikula und zum anderen den plastisch gemalten Girlanden entgegensteht. Durch all die soeben beschriebenen Phänomene wird die Wahrnehmung des Betrachters verunsichert, was die Zwei- und Dreidimensionalität – zum einen in Bezug auf die unterschiedlichen Ebenen bzw. Schichten innerhalb des Ädikuladekors und zum anderen in Bezug auf die Verbindung zwischen der Ädikula und den sie flankierenden Dekorsystemen – betrifft. Dies gilt auch für den Bereich der Sockelzone in den beiden seitlichen Bereichen der Ädikula und für den Bereich des Monopteros. Im Gegensatz zu den beiden Sockelzonen, die kompakt dreidimensional aufgebaut sind, ist der Monopteros in seinem unteren Bereich – abgesehen von dem Postament – linear gezeichnet. Erst im Bereich des Daches, das als ein in Untersicht gegebener kreisförmiger Blütenboden gegeben ist, entwickelt das Motiv des Monopteros eine dreidimensionale Ansichtigkeit; siehe dazu die Abbildung bei: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 48. Dacos weist diese Darstellung dem jungen Maler Vincenzo Tamagni (1492-1516) zu, der mit Sodoma nach Rom gekommen ist. Von Tamagni existieren zwei Zeichnungen; siehe dazu: Andrée Hayum *The BM* 1972, S. 86-89.

trotz der zahlreichen architekturähnlichen Strukturen folgen immer wieder Abschnitte, in denen unterschiedliche ornamentale Bänder in der Wahrnehmung des Betrachters dominieren. Das wichtigste ornamentale Band im Bereich der Oberwände auf den beiden Langseiten ist das horizontal laufende gekreuzte Mäanderband, das jeweils die beiden äußeren Dekorabschnitte, die eine Ädikula flankieren, horizontal in zwei gleiche Hälften teilt. Die hellfarbigen, blau unterlegten und schwarz konturierten Mäanderbänder führen unweigerlich jede dreidimensionale Wahrnehmung, die aufgrund eines architektonischen Motivs im Auge des Betrachters zu entstehen versucht, auf eine zweidimensionale, am Ornamentalen orientierte Struktur zurück.

In den Wandbereichen hingegen, die jeweils mit einem der drei französischen, bis zum Scheitelpunkt des Gewölbes hinaufreichenden Fenster auf der gegenüberliegenden Wand korrespondieren, wird das Dekor der Wand – lediglich durch ein filigranes ornamentales Band abgesetzt – im Bereich der Lünetten fortgeführt. Den vier kleinen Bogenfenstern, d. h. den vier realen Öffnungen auf der Fensterseite entsprechen – in Höhe und in Breite analog der Fenstergröße – vier dunkelgrün gerahmte und in zartem Violett ausgemalte Nischen, die dem Betrachter eine Wandvertiefung vortäuschen, da in jede der vier Nischen eine bekleidete, jedoch stets unterschiedlich *all'antica* drapierte und mit voneinander abweichenden Attributen ausgestattete weibliche Figur in Grisaille eingestellt ist.⁶¹¹² Einige Attribute⁶¹¹³ der lebensgroßen Figuren verweisen auf eine Ikonographie der vier Jahreszeiten. Ein analoges ornamentales System gliedert sowohl die jeweiligen Wandabschnitte beidseits eines Bogenfensters als auch die korrespondierenden Wandabschnitte beidseits der vorgetäuschten Nischen: Jedes dieser ornamentalen Systeme besteht aus einem perspektivisch-illusionistischen System mit acht vertikalen, zarten Säulchen – vier auf jeder Seite –, die einer kassettierten Decke als Stütze dienen. Horizontal teilt ein breites, mit einem Blattstab⁶¹¹⁴ verziertes Band das Gerüst in Höhe der Kämpferzone der Nischenwand. Ein typologisch zwischen Kandelabergrotteske und flächendeckendem Grotteskendekor einzuordnendes variierendes und fragiles Dekor füllt auf den ersten Blick spiegelsymmetrisch zu der vertikalen Mittelachse der Nische bzw. zu der vertikalen Mittelachse der schmalen Fenster die unteren Gerüstfelder, wobei der Aufbau des gesamten

⁶¹¹² Siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 56.

⁶¹¹³ Zu den unterschiedlichen Draperien [z. B. die Allegorie des Herbstes sehr verhüllt] und Attributen der weiblichen Figuren, siehe: Deoclecio Redig de Campos, Raffaello e Michelangelo, Rom 1946, Taf. 11-13; siehe dazu auch: Deoclecio Redig de Campos, I palazzi Vaticani, Bologna 1967, S. 109-112 Taf. 48-50.

⁶¹¹⁴ Auf dunkelrotem Grund läuft ein Fries mit nach unten geöffneten C-Bögen, in die jeweils eine hängende Lotosblüte eingestellt ist. Trotz der eingestellten Blüten wirkt der Fries wenig naturalistisch, da sämtliche Elemente in linearer Manier gestaltet sind; siehe dazu die Abbildung bei: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 49.

Systems trotz eines Gefäßes als Basis jeglicher Statik entbehrt. Darüber hinaus wechseln sich hängende und stehende Elemente und die Ein- bzw. Anbindung dieser Elemente an das rahmende pseudoarchitektonische System so häufig ab, dass sich das Grotteskensystem der Wahrnehmung eines kontinuierlichen Aufbaus durch den Betrachter erfolgreich entzieht.⁶¹¹⁵

Zwei filigrane, zwischen den Girlanden des obersten Registers horizontal aufeinander zufliegende Schmetterlinge sind bezeichnender Ausdruck für die Filigranität des gesamten Dekors. In den darüberliegenden Dekorzonen flankieren antithetisch einander zugewandte Figuren oder Figurengruppen jeweils eine Nische bzw. ein Bogenfenster. In diesem Bereich werden so unterschiedliche Figuren wie geflügelte Genien (2x), Spinnerinnen (3x) oder ländliche Opferszenen (4x) eingesetzt.

Die Konturen der drei bogenförmigen Wandfelder, deren Flächen den Maßen der auf der gegenüberliegenden Wand korrespondierenden französischen Fenstern unterhalb der Rundbögen

⁶¹¹⁵ So bildet in einem Wandabschnitt ein mit Wasser gefülltes System die Basis, doch die vegetabilen Ranken des darauf folgenden Registers scheinen nicht aus dem Gefäß zu wachsen, sondern über dem Gefäß zu schweben. Zwei horizontal gespannte Tücher, zwischen denen ein weiteres, von einem Bukranion bekröntes Tuch hängt, bilden das folgende Register. Die drei Tücher berühren das unter ihnen liegende vegetabile System nicht. Lediglich zwei antithetische Rankenwesen, die jeweils aus einer seitlichen Ranke dieses vegetabilen Systems wachsen, berühren zwei im Profil gegebene Ziegenköpfe, die aus den beiden Enden der beiden seitlichen, horizontal gespannten Tücher hervorlugen. Aus den beiden Hörnern des zentralen, frontal dargestellten Bukranions entwickeln sich zwei auswärts einrollende Voluten und hinter dem Bukranion öffnet sich ein lyraförmiger vegetabiler Stab, der als Zwischenglied für das folgende Register dient. Auf der Spitze dieses Stabes sitzt eine Blüte und aus deren Kern konstituieren sich zwei bilateralsymmetrische, zunächst linear laufende Rankensysteme, deren Einrollungen violett unterlegt sind und daher einen flächigen Charakter annehmen. An jede der beiden Ranken ist ein Tuch geknotet, das fast bis auf die beiden im Profil dargestellten Ziegenköpfe herabhängt. Auf jeder der beiden lila unterlegten Einrollungen steht ein frontal dargestelltes anthropomorphes Mischwesen, das aus einer vertikalen grauen Linie entsteht und sich erst im Hüftbereich zu einer menschlichen Gestalt verbreitert. Die Schultern des unbedeckten Oberkörpers zieren mit Tupfen geschmückte Schmetterlingsflügel und die langen, senkrecht nach oben stehenden Haare sind an einem goldfarbenen Knopf befestigt, sodass der Betrachter auch den Eindruck gewinnen kann, dass die beiden weiblichen Mischwesen jeweils mit einem Nagel an der Wand befestigt sind. Die beiden Figuren flankieren eine Pyxis mit hohem Fuß, die auf der Blüte des darunterliegenden Registers steht und dadurch die vertikale Mittelachse des Systems kennzeichnet. Aus dem tropfenförmigen Knauf dieses Gefäßes bilden sich zwei nach außen gerichtete Voluten, auf denen eine dreiteilige Klappbildtafel steht, wobei die beiden seitlichen Partien in das Dekorfeld hinein gerichtet sind. An den äußeren Enden der beiden seitlichen Partien sowie an den beiden unteren Enden der zentralen Tafel ist jeweils ein Teil einer Kette fixiert, die zwischen den einzelnen Fixierungspunkten jeweils in einem tiefen Bogen herabhängt. Auf der zentralen Tafel steht – ebenfalls frontal ausgerichtet – ein sphinxähnliches Wesen, das seine einer Vampir-Figur ähnlichen Flügel weit gebreitet hat. Auf dem mit einem Kranz geschmückten Kopf trägt dieses Mischwesen einen hohen Fuß, der aus zwei Voluten besteht und sich zu einer Scheibe verbreitert, auf der zwei antithetische, sich einander den Rücken zuwendende Kröten sitzen. Zwischen ihnen ragt eine filigran gestaltete Lotusblüte auf. Diese Blüte stellt – von der Basis als Ausgangspunkt betrachtet – das oberste Register dar. Doch in der Mitte der ornamentalen Leiste, direkt über der Blüte, ist ein geflügelter Kopf befestigt und von seinem Kinn gehen jeweils in einem weiten Bogen zwei Girlanden ab, deren äußere Befestigungen an den beiden äußeren Enden der ornamentalen Leiste für den Betrachter unsichtbar bleiben, weil sie auf beiden Seiten – links hinter der inneren und rechts hinter der äußeren – der beiden Säulen verborgen sind. Ein filigranes Fadensystem, dessen beiden äußere Enden links an der inneren und rechts an der äußeren der beiden Säulen verbunden sind, werden auch – jeweils am tiefsten Punkt des Bogens – mit jeder der beiden Girlanden verknüpft. Der Faden verläuft innerhalb der beiden Verknüpfungen hinter dem sphinxähnlichen Wesen. Darüber hinaus hängt von jeder der beiden Verknüpfungspunkte an einem vertikalen Faden ein nach unten offenes Hufeisen herab.

entsprechen, sind jeweils durch einen grünen Blattstab gekennzeichnet, der als eine Art Pergola das Dekor der Wandfelder in eine vegetabile Rahmung einbindet.

Den optischen Mittelpunkt im filigranen flächendeckenden Dekor der drei bogenförmigen Wandfelder bildet jeweils eine schwarzgrundige, rot umrandete Bildtafel, auf der eine mythologische Szene dargestellt ist, die einen Aspekt des Zusammentreffens zwischen Apoll und Marsyas zeigt.⁶¹¹⁶ Die drei Bildtafeln sitzen etwa in der Höhe der Kämpferzone der fingierten Nischen und sind auf beiden Seiten jeweils durch den nach oben gewölbten Bogen einer zarten Pergola⁶¹¹⁷ oder durch eine Blattgirlande mit der vertikalen, aus zwei grünen Blattstäben bestehenden Rahmung des Wandfeldes verbunden.⁶¹¹⁸ Da die Bögen der Pergola jedoch nicht horizontal an der Rahmung des Bildfeldes, sondern diagonal ansteigend ansetzen, hat es für den Betrachter den Anschein, als ob die Pergola sich hinter dem Bildfeld befände, d. h. dieses Motiv trägt zu einer dreidimensionalen Wahrnehmung des Dekors dieser Wandflächen bei. Darüber hinaus nehmen diese vegetabilisierten Bögen sowohl farblich als auch formal in kleinerem Maßstab das Pergola-Motiv der Rahmung des gesamten Wandfeldes wieder auf.

Die Basis dieses Wanddekors bildet in allen drei Wandfeldern ein horizontaler, bilateralsymmetrischer Grotteskenfries, der direkt entlang der oberen Begrenzung der Sockelzone läuft. Sowohl in Bezug auf die mittlere Friesfigur als auch in Bezug auf Register, die auf dieser Figur aufbauen, unterscheiden sich die Dekore der beiden seitlichen, miteinander korrespondierenden Dekore von dem Dekor des zentralen Wandfeldes. Da die Dekore der beiden seitlichen Wandfelder, in denen die zentralen Bildfelder in Pergolen eingebunden sind, schlechter als das Dekor des zentralen Wandpaneels erhalten sind, soll im Folgenden lediglich eine Analyse des Dekors des zentralen Wandfeldes erfolgen.

Die Mitte des horizontalen Grotteskenfrieses, der oberhalb der Sockelzone verläuft, ist mit einer frontal dargestellten anthropomorphen Rankenfigur besetzt, die ihre beiden Arme weit vom Körper abgespreizt hat und mit ihren beiden Händen jeweils in eine Ranke auf ihrer rechten und linken Seite zu greifen versucht. Zwei antithetisch zueinander ausgerichtete Greifen flankieren die zentrale Figur. Nach einem bilateralsymmetrischen Blütenmotiv schließt sich auf beiden Seiten jeweils ein antithetisch zueinander ausgerichtetes Greifenpaar an, zwischen dem ein weiteres bilateralsymmetrisches Blütenmotiv steht. Aus dem Blattkranz, mit dem das

⁶¹¹⁶ Eine Szene zeigt z. B. die Intervention der olympischen Götter gegen das mitleidlose Vorgehen von Achill gegenüber Marsyas; siehe dazu die Darstellung bei: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 55.

⁶¹¹⁷ Die Pergola besteht aus einem braunen, Holz vortäuschenden Gitter, durch welches zarte Efeuranken hindurchgezogen sind.

⁶¹¹⁸ Dies geschieht etwa in Höhe des horizontallaufenden Blattfrieses auf den beiden Paneelen, welche den Wandabschnitt mit der eingestellten Nische flankieren.

blonde Haar der zentralen Rankenfigur bedeckt ist, sprießt eine filigrane Blüte, die von zwei hellgrünen bzw. gelblich grünen Gräsern flankiert wird. Aus dieser Blüte wächst der Stiel einer weiteren, traubenartig geweiteten Blüte und auf dieser sitzt ein zum Teil in Rot, zum Teil in Grün ausgemaltes bilateralsymmetrisches korbähnliches Gebilde, das oben in zwei Voluten ausläuft. Eine flache Scheibe bedeckt dieses Gebilde und darauf knien zwei Rückenfiguren, die gerade im Begriff sind, die Enden zweier aufeinander zulaufender Girlanden in Kettenform an der unteren horizontalen Rahmung des zentralen Bildfeldes zu befestigen. Nach einem flachen, langgezogenen Bogen ist jede der beiden Girlanden, die zueinander bilateralsymmetrisch ausgerichtet sind, noch einmal an der äußeren Ecke der Rahmung des zentralen Bildfeldes befestigt. Anschließend hängt jede der beiden Girlanden noch einmal durch, bevor sie steil nach oben gezogen und zweimal – mit einem flachen Bogen dazwischen – über das vegetabile Band gehängt wird, das auf den beiden Seite des Bildfeldes im zentralen Wandpaneel an Stelle der Pergola in der Mitte der vertikalen Rahmung ansetzt und jeweils horizontal bis zum Rand dieses Wandabschnittes läuft.⁶¹¹⁹ Nach dem zweiten Umschlag über das vegetabile Band ziehen beide Girlanden jeweils wieder steil nach unten und laufen dann in einem leichten Bogen etwa auf einem Drittel der Gesamthöhe der beiden vertikalen Begrenzungen dieses Paneels in den beiden vegetabilisierten Stäben aus. Von einem Faden, der jeweils an den Girlandenbogen unterhalb des vegetabilen Bandes geknüpft ist, hängt links der vertikalen Mittelachse ein kleiner Krebs und rechts der vertikalen Mittelachse eine kleine Schildkröte herab. Zu beiden Seiten der vertikalen Mittelachse schlängelt sich jeweils eine Schlange um eine der beiden tief hängenden Girlandenschleifen herum, sodass ein bilateralsymmetrisches System um den Krebs bzw. um die Schildkröte herum entsteht. Beide Schlangen versuchen jeweils nach dem Krebs bzw. der Schildkröte zu schnappen. Sowohl die Schalentiere als auch die beiden Schlangen sind in einer naturalistischen Malweise dargestellt. Als weitere naturalistische zoomorphe Motive in diesem Bereich des Wanddekors gesellen sich noch sechs Vögel hinzu. Je ein großformatiger Vogel ist mit einem Faden an einem der beiden flachen Girlandenbögen befestigt, die unterhalb des zentralen Bildfeldes hängen, und versucht, so weit wie möglich von dieser Position aus zur vertikalen Begrenzung des Bildfeldes hinzufliegen, sodass beide Vögel trotz einer leicht variierten Darstellung weitgehend antithetisch zueinander ausgerichtet sind und daher für das Auge des Betrachters die vertikale Mittelachse dieses Wanddekors verstärken. Jeweils zwei kleinformigere Vögel besetzen in vier unterschiedlichen Darstellungsformen zwar zueinander – jedoch nicht bilateralsymmetrisch zueinander – ausgerichtet einen der beiden Abschnitte des

⁶¹¹⁹ Diese vegetabilen Bänder setzen jeweils etwas unterhalb der horizontalen Blattfriese an, die in den beiden sich anschließenden Paneelen in Höhe der Kämpferzonen der fingierten Nischen verlaufen.

vegetabilen Bandes zwischen dem zentralen Bildfeld und dem vertikal rahmenden Blattstab. In der Darstellung der beiden kleinformatigeren Vogelpaare halten sich eine leicht asymmetrische Relation der beiden Vögel zueinander und eine auf den ersten Blick vorhandene bilateralsymmetrische Valenz zwischen den beiden Vogelpaaren die Waage. Diese Tendenz, zunächst bilateralsymmetrische Strukturen aufgrund von Doppelung von Motiven zu erzeugen und sie dann durch eine naturalistisch-individualistische Gestaltung der einzelnen Motive wieder herabzusetzen, wird in den oberen Abschnitten des Dekors dieses Wandpaneels fortgesetzt. Von der oberen horizontalen Rahmung des zentralen Bildfeldes aus wird jeweils eine brückenähnliche Rahmung zum vertikal begrenzenden vegetabilen Stab geschlagen. Von der Mitte der Unterseite der Rahmung hängt jeweils ein Bündel mit unterschiedlichen Gegenständen herab.⁶¹²⁰ An den beiden vertikalen Abschnitten der Rahmungen, die auf dem zentralen Bildfeld stehen, ist jeweils der Kopf eines Ziegenbockes so fixiert, dass beide Köpfe zueinander ausgerichtet sind. Von den beiden Hörnern hängt jeweils eine vegetabile Ranke herab, die sich mit der Öffnung zur vertikalen Mittelachse hin ausrollt, wobei sie leicht ansteigt, bis sie im Bereich der vertikalen Mittelachse in eine herzförmige, von zwei Vögeln flankierte Form einmündet. Auf jeder der beiden ansteigenden Ranken läuft ein Löwe nach oben und scheint jeweils den ihm näheren Vogel verfolgen zu wollen, doch abgesehen von der naturalistisch gestalteten Episode verstärken die beiden antithetisch zueinander ausgerichteten Löwen auf den beiden Ranken den bilateralsymmetrischen Aspekt dieses Dekorbereichs. Dabei scheint – soweit der Erhaltungszustand diese Vermutung zulässt – die vertikale Mittelachse im oberen Bereich des Wanddekors nicht fest mit der vertikalen Mittelachse im unteren Bereich des Wanddekors verbunden zu sein, sondern sich eher sie aus einer Kette von hängenden Gliedern von oben herab zu entwickeln. Doch da auch der oberste Fixpunkt für den Betrachter seltsam unbestimmt bleibt, sollen die einzelnen Elemente auch weiterhin im Sinne einer konsequenten Analyse von unten nach oben entwickelt werden, obgleich das Moment der Hängung vom Betrachter stärker wahrgenommen wird als ein stringenter Aufbau von unten nach oben.

Dem herzförmigen Motiv in der vertikalen Mittelachse des Wanddekors folgt darüber eine Blattmaske, deren vegetabiler Haarkranz oberhalb der Stirn in zwei Beine eines nach oben kletternden anthropo-zoomorphen Mischwesens übergeht, das als Rückenfigur dargestellt ist. Diese Figur versucht, an dem unteren Ende eines ovalen Medaillons, in dem auf dunklem Grund eine bekleidete antike Marmorstatue⁶¹²¹ eingestellt ist, die Mitte einer Girlande zu befestigen.

⁶¹²⁰ Bei dem linken Bündel handelt es sich um die Bestandteile eines traditionellen Tropaios. Bei dem rechten Bündel sind die einzelnen Gegenstände nicht mehr deutlich erkennbar.

⁶¹²¹ Zwar ist der Erhaltungszustand schlecht, doch das lange Gewand, die Lanze und der Helm sprechen dafür, dass es sich um die Darstellung einer Pallas Athene handelt.

Die beiden Enden dieser Girlande werden von zwei Amoretten gehalten, die auf den beiden brückenähnlichen Gebilden zueinander ausgerichtet, jedoch mit unterschiedlichen Arm- und Beinhaltungen⁶¹²² stehen. Wie bei der Girlande im darunterliegenden Register werden auch bei dieser Girlande Darstellungen von Vögeln in den Verlauf der Girlanden integriert. So sitzen etwa in der Mitte der Strecke auf dem Girlandenbogen zwischen der linken Amorette und dem Mischwesen zwei einander zugewandte, leicht unterschiedlich dargestellte Vögel⁶¹²³ auf der Girlande. Auf dem Girlandenbogen zwischen dem Mischwesen und der rechten Amorette sitzt hingegen nur ein nach links ausgerichteter Vogel mit geschlossenem Gefieder ebenfalls in der Mitte der Strecke. Von den beiden Girlandenbögen hängen jeweils vertikal einige filigrane Ketten oder Fäden herab, und direkt unterhalb des Vogelpaares auf der linken Seite bzw. unterhalb des einzelnen Vogels auf der rechten Seite ist jeweils ein bilateralsymmetrisches Tuch in den Girlandenbogen eingebunden.⁶¹²⁴

Direkt über den Köpfen der beiden Amoretten – dies entspricht in der vertikalen Mittelachse des Dekors der Unterseite des hochovalen Medaillons – verbindet ein horizontal laufender Fries aus jeweils drei übereinandergestellten bilateralsymmetrischen Komponenten, einem Volutensystem, einem Adler mit gebreiteten Tüchern und einer Draperie von drei hintereinander angelegten Tuchflächen⁶¹²⁵ jeweils die plastisch ausgebildete Kämpferzone des einen Nischenpaneels mit demjenigen, welches auf das Dekor der Bogenwand folgt. Unterhalb dieses vertikal dreigliedrigen Frieses läuft ein horizontaler Fries aus zarten Girlandenbögen, die jeweils an die unterste der drei Komponenten des darüberliegenden Frieses gebunden werden, und dieser Girlandenfries stellt sowohl aufgrund der Ausrichtung als auch aufgrund der Verwendung des Girlandenmotivs eine Verbindung zwischen dem Dekor der unteren und mittleren Wandzone und dem Dekor der oberen Wandzone her. Vier mit der Öffnung nach unten ausgerichtete Bögen einer Pergola – motivisch analog der Pergola in den beiden Dekoren der seitlichen bogenförmigen Wandflächen – verbinden oberhalb der plastisch ausgebildeten Kämpferzone innerhalb des Lünettenfeldes die beiden Nischenpaneele miteinander. Jeweils zwei Bögen flankieren die obere Begrenzung des zentralen Medaillons, und unter jedem der

⁶¹²² Die rechte Amorette balanciert lediglich auf ihrem linken Bein und schwenkt das Ende ihres Girlandenteils locker in der rechten Hand. Die linke Amorette hingegen hat ihre beiden Füße fest auf den Boden gestemmt und versucht mit beiden Händen, die Girlande zu sich herüberzuziehen.

⁶¹²³ Die Flügel des linken Vogels sind diagonal nach hinten gestellt, die Flügel des rechten hingegen senkrecht aufgestellt.

⁶¹²⁴ Das Tuch ist sowohl an den beiden Enden als auch in der Mitte in die Girlande eingebunden, und durch diese Art der Verknüpfung erhält das Tuch die Form von zwei gebreiteten Schmetterlingsflügeln. Aufgrund der Spannung durchziehen zahlreiche Diagonalfalten das Tuch.

⁶¹²⁵ Die Kombination analoger oder ähnlicher Motive findet sich häufig in den rahmenden Zonen der Gewölbedekore der Domus Aurea, u. a. im Gewölbedekor des *corridoio delle auquile* (Nr.50) und im Gewölbedekor des Kryptoportikus (Nr. 79); siehe dazu: Elisabetta Segala, Ida Sciortino, Domus Aurea, Rom 1999, S. 55 Abb. 44, S. 71 Abb. 60.

vier Bögen hängt ein dunkelgrundiges quadratisches Feld, in welches jeweils ein geflügelter Kopf eingestellt ist. Aus den Zwickeln zwischen dem ersten und dem zweiten sowie zwischen dem dritten und dem vierten Bogen erhebt sich eine gestielte Blüte, auf deren Blütenkern jeweils eine geflügelte Figur steht, die mit beiden, hoch über ihrem Kopf erhobenen Händen eine Bildtafel trägt. Auch aus dem oberen Abschluss des hochovalen Medaillons, welches die vertikale Mittelachse dieses Dekors besetzt, ragt eine gestielte Blüte empor, deren Kern jedoch wesentlich größer ist als die Kerne der beiden flankierenden Blüten. Auf dem Blütenteller steht ein – abgesehen von dem zur rechten Seite geneigten Kopf – frontal ausgerichteter, bilateralsymmetrisch Adler mit gebreiteten Schwingen. Sowohl der Adler als auch die beiden, ebenfalls frontal ausgerichteten und bilateralsymmetrisch strukturierten geflügelten Figuren auf den beiden seitlichen Blütenkernen sind in ein bilateralsymmetrisch ausgerichtetes System von Girlanden⁶¹²⁶ eingebunden, deren einzelne, nach oben geöffnete Bögen jeweils um einen Stab geschlungen sind, der im mittleren Bereich des Lünettenfeldes die beiden Bogenlaibungen miteinander verbindet, und zwar in einer Höhe, dass es für den Betrachter den Anschein hat, dass dieser Stab auch hinter der horizontalen Mittelachse der beiden queroblongen Bildtafeln durchläuft. In die vier Bögen, in welche keine der drei Figuren aus dem unteren Register eingebunden ist, ist jeweils eine Blüte eingestellt, die – ebenso wie die Windungen der Girlanden – an dem Stab fixiert wurde. Die Bekrönungen der beiden geflügelten Figuren sowie die Bekrönung des Adlers reichen bis in das folgende, das oberste Register dieses Dekors unterhalb des Gewölbescheitels hinauf.⁶¹²⁷ Dieses nach oben abschließende Register wird durch einen Stab gebildet, der sich zwischen den beiden vertikalen Endpunkten der beiden seitlichen Bekrönungen des darunterliegenden Registers erstreckt. In der Stabmitte – und damit direkt über der vertikalen Bekrönung des Adlers – ist ein Tuch dreimal, an den beiden Enden und in der Tuchmitte, befestigt und bilateralsymmetrisch drapiert. Über der Mitte des Tuches sitzt eine von einer Blüte bekrönte Maske, und diese beiden Figuren bilden den oberen Abschluss der vertikalen Mittelachse dieser Dekorfläche. Zwei antithetisch zueinander ausgerichtete Affen laufen auf allen Vieren auf dem Stab auf diese Mitte zu, wobei sie jeweils die dem Betrachter ferne Pfote nicht aufgesetzt haben. Eine Girlande, deren beide Enden jeweils an der inneren

⁶¹²⁶ Der mittlere Girlandenbogen bindet die Figur des Adlers sowie die Blüte, auf welcher er steht, in das Girlandensystem ein. Zu beiden Seiten folgt jeweils ein etwas weniger gerundeter Bogen. Noch flacher werden die dritten [von innen nach außen gezählten] Bögen, die im Schulterbereich der beiden geflügelten Figuren verlaufen. Jeweils ein etwas tieferer Bogen bildet als vierter Bogen den jeweiligen Abschluss der Girlande zur Seite hin. An jedem der beiden Enden hängt ein Bündel mit Gegenständen. Eventuell handelt es sich dabei um zwei kleine Tropaien.

⁶¹²⁷ Auf beiden Seiten bekrönen zwei vertikale Stäbe, an denen bilateralsymmetrisch eine herzförmige Form angebracht ist, deren Basis von einem nach oben ausgerichteten, ebenfalls bilateralsymmetrischen Volutensystem flankiert wird. Bei der tücherartigen Bekrönung oberhalb der Blüte, welche die zentrale Figur bedeckt, ist nicht erkennbar, ob diese Tücher auf der Blüte stehen oder ob sie von der darüber verlaufenden Girlande herabhängen. Insbesondere dieser Bereich präsentiert sich dem Betrachter daher ambivalent.

Volute des bekrönenden Systems über den beiden geflügelten Figuren befestigt sind, hängt in einem tiefen Bogen, an dem einige Tücher befestigt sind, bis zu der weit ausladenden Blüte hinab, welche den Adler bekrönt. Das Motiv des drapierten Tuches, das im gesamten Dekor des Lünettenfeldes eine wichtige Rolle spielt, wird als Reihung über einem stabähnlichen Kontur zur äußeren Rahmung dieses Feldes eingesetzt. Im Gegensatz zu dem dreigliedrigen Fries, welcher das Dekor des Wandpaneels vom Lünettenfeld abtrennt, befinden sich die drapierten Tücher im bogenförmigen Fries als oberer Abschluss des Lünettenfeldes nicht in der obersten Position, sondern sie bilden die Basis, über die filigrane Blüten alternierend mit bilateralsymmetrischen, auswärts sich einrollenden Volutenpaaren jeweils über den Eckpunkten zwischen zwei drapierten Tüchern bzw. über der vertikalen Mittelachse eines Tuches gesetzt sind. Ein vegetabiler Blattstab, die Verlängerung bzw. Weiterführung des Blattstabes, welcher das Wandpaneel zu beiden Seiten hin abschließt, begrenzt das Lünettenfeld zur Stichkappe des Gewölbes hin.

10.2.1.2. Das Dekor des Gewölbes⁶¹²⁸

Doch das filigrane vegetabile Band grenzt das Deckendekor nicht vollständig aus, da sich weitere Blattstäbe wie die einzelnen Verstreben einer Pergola verzweigen und auf den Gewölbegraten bis an den Rand des Gewölbescheitels laufen, ein Bereich, der sich als langgestreckte, durchgehende Dekorzone von der Scheitelzone in der Lünette der Eingangswand bis zur Scheitelzone in der Lünette der Rückwand erstreckt. Trotz der optischen Separierung dieses zentralen Bereichs des Deckendekors spiegeln sich die formalen Korrespondenzen der beiden gegenüberliegenden Gewölbekappen auch im Dekor wider. So kennzeichnet stets ein Tondo die Stelle, an der jeweils die beiden gegenüberliegenden Spitzen der Gewölbestichkappen – bzw. im ornamentalen Bereich die vegetabilen Stäbe, mit denen sie verziert sind – an den beiden Seiten des Tondos aufeinanderstoßen.

Ornamental wird das über die gesamte Decke hinweglaufende zentrale Deckendekor durch ein Wellenband – das allerdings selbst noch über vegetabile Elemente verfügt, da jede Spiraleinrollung in einem filigranen Blatt endet – sowohl von dem vegetabilen System der Gewölbestichkappen als auch von den filigranen Ädikulensystemen und deren filigranen Aufbauten für den Betrachter deutlich wahrnehmbar abgesetzt. Darüber hinaus unterscheidet sich das zentrale Deckenfeld durch die primär geometrisch orientierte Struktur eines Rastersystems mit analogen Feldern von dem übrigen Dekor der Loggetta. In der Längsrichtung betrachtet besteht das

⁶¹²⁸ Siehe dazu die Abbildung bei: Roberto Cassanelli (ed.), *Künstlerwerkstätten der Renaissance*, Zürich und Düsseldorf 1998, Taf. 67.

zentrale Deckendekor aus einem Band mit jeweils zwei nebeneinander liegenden rechteckigen Feldern, die vom Betrachter, wenn er in der Längsrichtung steht, als hoch-, wenn er sich hingegen zu einer der beiden Langseiten dreht, als queroblong wahrgenommen werden. Da jedes dieser Rasterfelder durch zwei parallel geführte dunkle Striche umrandet wird und zwischen den einzelnen Rasterfeldern ein beträchtlicher Abstand, der als durchgehender Streifen wahrgenommen wird, gewahrt wird, vermeint der Betrachter zunächst, es handle sich um eine kassettierte Decke.

Der Eindruck einer geometrischen Kassettierung wird jedoch bei genauerem Hinsehen sofort aufgrund der vegetabilen Girlanden nivelliert, die auf den Streifen laufen, die vom Rastersystem ausgespart wurden, und sämtliche rechteckigen Felder dieses Rasters in ein vegetables System einbinden. Dabei ist die Mitte dieser Girlanden durch einen feinen grünfarbenen Stab angegeben, der vertikal bzw. horizontal ausgerichtet von der einen Schmalseite zur anderen bzw. von einer Langseite zur gegenüberliegenden Langseite läuft.

Den durchgehenden Streifen auf der Scheitellinie besetzt ein vegetables Band, das sich aus Wein und Efeublättern zusammensetzt, wobei sich die Anordnung der Blätter zwar in bestimmten Abständen wiederholt, jedoch in einer Weise, dass der natürliche Charakter dieses vegetabilen Bandes über die dennoch vorhandene ornamentale Rhythmik im Auge des Betrachters dominiert. Filigraner gearbeitet als das durchgehende vegetabile Band der Scheitellinie sind die kurzen vegetabilen Bänder, welche jeweils die Streifen zwischen einem Paar der rechteckigen Felder besetzen. In diesen Bändern wechseln stets undulierende Efeuranken, die jeweils bis zur Mitte laufen und dort das durchgehende vegetabile Band kreuzen⁶¹²⁹, mit einer Ranke, die mit bilateralsymmetrischen Blättern besetzt ist. Im folgenden Abschnitt verhalten sich die Bänder umgekehrt, d. h. es findet ein regelmäßiger Wechsel in Zickzackform zwischen den beiden Rankenarten statt. Trotz der regelmäßigen Alternierung zwischen den beiden vegetabilen Systemen ist es auch in diesem Kontext weniger der ornamentale Rhythmus, der im Auge des Betrachters dominiert, sondern eher die natürliche vegetabile Vielfalt, die vom Betrachter registriert wird. Verstärkt wird der Aspekt eines an Motiven aus der Natur orientierten Dekors durch die naturnahen Darstellungen unterschiedlicher Tiere, die jeweils in die einzelnen rechteckigen Felder des Rastersystems im zentralen Deckenfeld eingestellt sind, wobei sie stets mit den Köpfen zur durchgehenden Scheitellinie und mit den Beinen zur jeweiligen Langwand ausgerichtet sind und jeweils auf einer Grundlinie des rahmenden Feldes stehen. Abgesehen von unterschiedlichen Vogeldarstellungen, die aufgrund ihrer zum Teil gebreiteten Flügel zu einer Leichtigkeit des Deckendekors im Auge des Betrachters beitragen,

⁶¹²⁹ Dieser Kreuzungspunkt ist jeweils durch eine vierblättrige rosettenartige Blüte gekennzeichnet.

sind es insbesondere Darstellungen von exotischen Tieren, von denen erst durch die neuesten maritimen Expeditionen Kunde nach Italien gelangt ist, sodass das zentrale Deckenfeld für den zeitgenössischen Betrachter ein zoologisches Kompendium gewesen sein dürfte.

Im Gegensatz zu den Dekoren auf den Innenseiten der Gewölbestichkappen, deren Figuren sich diagonal ansteigend so orientieren, dass sie lediglich von einem Betrachter, der direkt vor diesem Wandabschnitt steht, als aufrecht stehend wahrgenommen werden können⁶¹³⁰, sind die Figuren⁶¹³¹ sowie die Ädikulen, in denen sie eingestellt sind, im Wölbungsbereich der beiden Langwände analog zu den Figuren in den darunterliegenden Wandbereichen ausgerichtet.⁶¹³² Dies verstärkt im Auge des Betrachters den Aspekt der Vertikalität des Dekors, und dies hat zur Folge, dass die Wölbung der Tonne als höher und damit zugleich auch als leichter angesehen wird, als dies tatsächlich der Fall ist. Im Gegensatz zu den Gewölbestichkappen, die lediglich durch das vegetabile System der Pergola lose über ein Tondo hinweg miteinander verbunden werden, sind die Dekorzonen in den Gewölbeabschnitten über den plastisch ausgebildeten Gesimsen an gewissen Punkten direkt mit dem umlaufenden Wellenband verbunden. Dabei handelt es sich stets um Punkte, die zugleich als Ausgangspunkte für die vegetabilen Bänder dienen, die zwischen zwei rechteckigen Feldern quer von der einen zur gegenüberliegenden Langseite laufen, sodass die Dekorzonen in den Gewölbeabschnitten über den plastisch ausgebildeten Gesimsen strukturell in das Dekor des zentralen durchlaufenden Deckenfeldes eingebunden sind.

10.2.1.3. Das Dekor auf den beiden Schmalseiten

Weitgehend korrespondierende filigrane und motivisch überwiegend vegetabil gestaltete vertikale Kandelabergrotesken flankieren die Türen⁶¹³³ auf den beiden Schmalseiten. Analog zu den Lünetten auf den beiden Langseiten sind auch die Lünetten über den beiden Türen von einem grotesken Dekor bedeckt, jedoch enthält das vollständig erhaltene Lünettendekor über der westlichen Tür eine wesentlich größerer Figurendichte als im Dekor auf den beiden Lang-

⁶¹³⁰ D. h. die Figuren dieses Gewölbeabschnittes orientieren sich lediglich an dem jeweiligen Gewölbegrad und nicht am übrigen Dekor des gewölbten Bereichs.

⁶¹³¹ Diese Figuren sind nie frontal, sondern unterschiedlich ausgerichtet, wobei sie jeweils in einer bestimmten Bewegung erfasst sind. Dadurch wirken nicht nur die einzelnen Figuren bewegt, sondern für den Betrachter hat es den Anschein, als tanze das gesamte Groteskenpersonal und versuche, sich aus den architektonischen Systemen, in die es eingestellt ist, zu befreien; siehe dazu insbesondere die oberste Abbildung auf S. 46 bei: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987.

⁶¹³² Über den fingierten Nischen sowie über den Fenstern präsentieren sich zarte, feenartige Wesen und Tiere auf filigranen Girlanden, die mit dem Scheitelpunkt nach oben gewölbt sind, oder auf fragilen, dreibeinigen Tischchen unter Ädikulen, Pergolen oder in kleinen Rundtempeln; siehe dazu vor allem: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 46-48.

⁶¹³³ Über der Eingangstür ist eine Inschrift angebracht, wohingegen die rückwärtige Tür in eine muschelförmige Nische eingebettet ist.

seiten. Darüber hinaus unterscheidet es sich von den anderen nicht gerahmten Dekorzonon dadurch, dass es ein erzählendes Sujet zeigt, in dem antike figural darstellende Motive zu einer modernen Geschichte verbunden werden. Innerhalb der architektonischen Rahmung einer dreigliedrigen, im mittleren Bereich erhöhten Porticus im Lünettenfeld der westlichen Tür schmiedet Vulcanus neue Pfeile für die zahlreichen Amoretten, die ihn umgeben, während sie sich – insbesondere in der Luft über Vulcanus sowie in den beiden seitlichen Bereichen – im Bogenschießen üben.⁶¹³⁴ Leider ist der mittlere Bereich des Lünettenfeldes über der östlichen Tür so stark zerstört, dass nicht mehr festgestellt werden kann, ob auch auf dieser Seite ursprünglich eine mehrfigurige Szene dargestellt wurde. Die beiden Tänzerinnen, recht großformatigen Figuren, die in einem Bogen auf der linken Seite noch zum Teil zu sehen sind, und die bekränzte, auf einem Trinkgefäß sitzende und Flöte spielende männliche Figur, die auf der rechten Seite vollständig erhalten sind, sprechen dafür, dass es sich um die Darstellung einer dionysischen Tanzszene handelt.⁶¹³⁵

10.2.1.4. Zusammenfassung

Wie – u. a. auch die von Vincenzo Tamagni (1492 – ca.1516)⁶¹³⁶, einem Mitarbeiter der Raffaelwerkstatt, – erhaltenen Skizzen von Dekoren der Domus Aurea zeigen, folgt die dekorative Struktur der Loggetta recht konsequent der Struktur der Nachzeichnung der oberen Wandzone und der Decke der antiken Vorlage. Bei der Struktur der beiden oberen Dekorzonon – und nur diese beiden Zonen waren in den weitgehend zugeschütteten Gängen und Räumen der Domus Aurea sichtbar – handelt es sich um das dekorative System des tonnengewölbten Kryptoportikus Nr. 92.⁶¹³⁷ Dieser Gang diente vermutlich dazu, zwei unterschiedliche Gebäudebereiche miteinander zu verbinden, d. h. ihm kam eine analoge Funktion zu wie der Loggetta des Kardinal Bibbiena, welche die Privatgemächer des Kardinals mit dem Vatikanischen Palast verbindet.

Abgesehen von der unterschiedlichen Größe der einzelnen dekorativen Elemente sowie der dekorativen Systeme insgesamt – sowohl die einzelnen Figuren als auch die rahmenden Ädikulen sind im Dekor des auch von den Maßen her deutlich höheren und bedeutend längeren

⁶¹³⁴ Siehe dazu die Abbildung dieses Lünettendekors bei: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 60. Dacos schreibt diese Dekorzone Pietro Machuca zu.

⁶¹³⁵ Siehe dazu die Abbildung bei: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 47 Mitte.

⁶¹³⁶ Tamagni arbeitete mit Sodoma im Kreuzgang von Monte Oliveto und ging später nach Rom und ist dann in der Raffaelwerkstatt, bei den Arbeiten in den unterschiedlichen Loggien, nachweisbar; zu den Zeichnungen siehe die Abbildungen bei: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 67.

⁶¹³⁷ Siehe dazu die Abbildungen bei: Elisabetta Segala, Ida Sciortino, Domus Aurea, Rom 1999, S. 64 Abb. 63-64, S. 76 Abb. 66, S. 77 Abb. 67. Der Kryptoportikus N5.92 verbindet zwei Gebäudebereiche hinter dem Oktogon miteinander; siehe dazu auch den Grundriss mit der Nummerierung der Räume bei: Irene Iacopi, Domus Aurea, Rom 1999, S. 10f. Abb. 6.

Kryptoportikus wesentlich monumentaler angelegt – übernehmen Raffael und seine Werkstatt zum einen das System der Ädikulen, in das die unterschiedlich agierenden anthropomorphen und zoomorphen Figuren sowie die zahlreichen Mischwesen eingestellt werden können,⁶¹³⁸ und zum anderen das rechteckige Rastersystem mit eingestellten Figuren in dem zentralen Deckenfeld. Darüber hinaus werden auch einzelne ornamentale Module wie die vegetabilen Rankensysteme und das gekreuzte Mäanderband übernommen. Auch Details des antiken Dekors wie die Girlandenbögen, deren Scheitelpunkte oberhalb der Fixierungspunkte liegen, sowie das Entwickeln und das Verunklären von räumlichen Verhältnisse aufgrund der Befestigung von Girlanden an Ädikulensystemen, die unterschiedlichen Ebenen angehören, werden aufgegriffen und modifiziert eingesetzt, jedoch mit einem wichtigen Unterschied in der Farbgestaltung. Im Gegensatz zu dem antiken Dekor des Kryptoportikus, in dem – abgesehen von den gerahmten Bildfeldern – die Farben Gelb – Rot – Blau im gesamten Dekor der Oberwand und der Decke eingesetzt werden ohne eine farbliche Differenzierung zwischen Figuren und Objekten der natürlichen Welt und rein ornamentalen Formen, sodass eindeutig der farbliche Eigenwert in diesem Dekor vorherrscht, dominieren in dem Dekor der Loggetta darstellende Farbwerte, da die zahlreichen Figuren der Grotteskensysteme selbst als menschliche oder tierische Mischwesen in den entsprechenden Körperpartien eine ihrer anthropomorphen oder zoomorphen Gestaltung gemäße Haut- bzw. Fellfarbe tragen. Eine Ausnahme bilden lediglich die horizontal laufenden geometrischen Friese mit den hellfarbigen gekreuzten Mäanderbändern, die auf einem blauen, schwarz konturierten Streifen laufen und die Gewölbepartien seitlich der Ädikulen, die über den fingierten Nischen bzw. über den kleineren Bogenfenstern eingestellt sind, horizontal etwas unterhalb der Höhe des Gebälkes der jeweiligen Ädikula unterteilen. Sowohl die beiden anderen Friesbänder, die Bänder mit farbigen lesbischen Kymatien, die jeweils eine Nische in der Höhe der Kämpferzone horizontal flankieren, als auch das Wellenband, das um das zentrale Deckenfeld herumläuft, besitzen farbige Elemente, in denen die Farbe nicht nur einen Eigen-, sondern auch einen Darstellungswert besitzt, da in diesen Bändern kleine grünfarbene Blättchen integriert sind. Die grundsätzliche Abweichung von dem antiken Vorbild des Kryptoportikus Nr. 92 aufgrund der Dominanz darstellender Farbwerte in sämtlichen Bereichen des Dekors ist ebenso als eine Leistung Raffaels zu werten wie die enge Beziehung der Strukturen des Dekors zu der architektonischen Struktur des Raumes. So nehmen die vorgetäuschten Nischen auf der rückwärtigen Langseite die Bogenform der Fenster auf der gegenüberliegenden Langseite als dekoratives Motiv wieder auf und kleine

⁶¹³⁸ Siehe dazu die Abbildungen bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 100f. Abb. 95-96.

Rundtempel oder runde Postamente, eingestellt in bogenförmige Ädikulen, zitieren dieses Bogenmotiv noch einmal in verkleinerter, weniger illusionistischer, zum Teil auch in linearer Form. Abgesehen von der einheitlichen dekorativen Struktur der Wände trägt auch das Deckendekor, das sich im mittleren Bereich des Deckenfeldes durchgehend von der einen Schmalseite zur gegenüberliegenden Schmalseite erstreckt, dazu bei, dass der Raum als eine einheitliche architektonische Form wahrgenommen wird.

Betritt der Betrachter den Raum, hat es für ihn zunächst den Anschein, er stehe in einem gewölbten Raum mit einer durchgehenden Bogenarchitektur, wobei die Wände entweder durch Fenster oder durch Nischen durchbrochen werden. Bei näherem Hinsehen bemerkt er seinen Irrtum und sieht, dass es sich auf der rückwärtigen Langwand lediglich um Scheinarchitekturen handelt. Betrachtet er nun das Dekor näher, so wird ihm der Raum aufgrund der Blattstäbe, welche die einzelnen Wandpaneele rahmen, und aufgrund der zahlreichen Girlanden, die zwischen diesen vegetabilen Rahmungen gespannt sind, als eine Pergola präsentiert, in der zahlreiche Vögel sitzen bzw. herumfliegen. Auch die vegetabilen Bänder im Deckenbereich, die so eng miteinander verflochten sind, dass der Betrachter weder einen Ursprung noch ein Ende des Geflechtes wahrnehmen kann, unterstützen die Vortäuschung einer Pergola. Setzt der Betrachter sich jedoch näher mit den Tieren auseinander, die jeweils einzeln in ein Feld des Rastersystems eingestellt sind, so zerfällt für ihn die Fiktion einer Pergola, denn Elefanten in einem vegetabilen Netzwerk entbehren in diesem Kontext jeglicher Realität. Nachdem der Betrachter die groteske Qualität des Systems erkannt hat, kann sein Blick wieder nach unten gleiten und sich den dekorativen Einzelheiten dieses Systems widmen. Hinsichtlich der grotesken Elemente sind zwei Möglichkeiten der Darstellung zu unterscheiden, zum einen können Mischwesen wie Rankenfiguren oder Löwengreife etc. dargestellt werden, zum anderen kann aber lediglich der Kontext dazu führen, dass dieses Element bzw. Motiv als grotesk, d. h. als unpassend in seinem Kontext, wahrgenommen wird. Letzteres geschieht wiederum auf zwei Weisen. Zum einen werden statische Figuren in einen dekorativen Kontext gesetzt werden, der ihrer natürlichen Umgebung vollkommen widerspricht. Als Beispiel für eine derartige groteske Kombination ist u. a. der Elefant anzuführen, der in einem vegetabilen System an der Decke schwebt. Gerade der naturalistische vegetabile Charakter des rahmenden Systems lässt es für den Betrachter noch absurder erscheinen, dass ein derartig schweres Tier an der Decke schwebt, ohne fest in den Rahmen eines *quadro riportato*⁶¹³⁹ eingebunden zu sein. Trotz der naturalistischen – und damit unterschiedlichen Darstellungen – der Tiere und der vegetabilen

⁶¹³⁹ Zur Definition des *quadro riportato* siehe vor allem: Wiebke Fastenrath, *quadro riportato*. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei, München 1990, S. 1-7.

Rahmung ist es die ornamentale Struktur der Reihung und der antithetischen Gegenüberstellung, die letztlich für den Betrachter die ungewöhnlichen Positionen der einzelnen Tiere verständlich macht.

Abgesehen von der statischen Gestaltung von einzelnen Figuren in dekorativen Kontexten, die auch diesen einen gewissen dekorativen Status verleihen, üben grotteske oder andere Figuren mitunter Handlungen aus, die dem Anschein nach dem Vermögen ihrer Gestalt nicht entsprechen. So können menschliche Figuren, aber auch Amoretten oder Löwen auf kurvilinearen Linien oder filigranen Girlanden laufen, ohne dass die Linien oder Girlanden sich verbiegen.⁶¹⁴⁰ Häufig tun sie das nicht als Einzelfiguren, sondern im Kontext weiterer Figuren, sodass lebhaftere Bewegungen innerhalb des Grotteskendekors entstehen. Dies hat zum einen zur Folge, dass der Betrachter die unterschiedlichen Dekorzonen unter dem Aspekt einer einheitlichen Handlung zusammenfassen kann⁶¹⁴¹ und zum anderen trägt es zu einer Erhöhung des dynamischen Aspekts im Auge des Betrachters bei. Insbesondere der Handlungskontext, der zwischen den einzelnen Figuren einer Zone entsteht, unterscheidet das Dekor der Loggetta von den Dekoren des antiken Vorbilds aus neronischer Zeit; dies gilt sowohl für die sitzenden, hängenden oder schwebenden Figuren in den Ädikulensystemen der Wände als auch für die Figuren, die im Bereich des Deckendekors in dekorative Felder eingestellt sind. Im neronischen Dekor verharren die Figuren – gleichsam wie in Gelatine getaucht – trotz häufig gebreiteter Flügel regungslos in ihren Positionen und nehmen keinerlei für den Betrachter sichtbaren Kontakt zueinander auf. Es hat den Anschein, als habe die Dominanz eines ornamentalen Eigenwertes und der damit einhergehende Mangel eines Darstellungswertes bei den verwendeten Farbtönen die derartig kolorierten Figuren auch vollständig ihrer sämtlichen Fähigkeiten beraubt, welche von Natur aus in ihnen vorhanden sind. Dennoch besitzen die Tierdarstellungen, die in das Rastersystem der Decke des Kryptoportikus Nr. 92 eingestellt sind und sämtlich ihrer natürlichen Farbgebung beraubt wurden, fast alle – abgesehen von einer schlecht erhaltenen Ausnahme⁶¹⁴² – eine Eigenschaft, die ihnen weniger eine dekorative, sondern eine physische Eignung für die Präsenz in einem Deckendekor verleiht, denn entweder die Tierfiguren selbst oder die anthropomorphen Figuren, die auf diesen Tieren reiten, sind geflügelt und verfügen daher über die imaginierte Fähigkeit, an der Decke zu schweben. Im

⁶¹⁴⁰ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Details bei: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 46 oben.

⁶¹⁴¹ So agieren Amoretten nicht nur in zahlreichen Dekorzonen der beiden Langwände, sondern sie werden auch sehr zahlreich in dem Lünettenfeld über der westlichen Tür eingesetzt.

⁶¹⁴² Siehe dazu die Abbildung bei: Irene Iacopi, Domus Aurea, Rom 1999, S. 98 Abb. 93. Der Steigbügel des Löwen im linken oberen Kompartiment legt es nahe, dass der Löwe als Reittier, eventuell für eine geflügelte Figur, diente.

Dekor der Loggetta hingegen scheint hingegen der dekorative Charakter des Rastersystems zu genügen, um Tiere, die in der Realität von sehr unterschiedlicher Größe sind und bei denen es sich bei zwei Dritteln der Darstellungen nicht um Vögel handelt, an die Decke zu malen, – jedoch in einem die natürlichen Größen nivellierenden Format – und gleichzeitig erhöht sich die grotteske Wirkung des Dekors mit den naturalistischen, wenn auch größenmäßig angeglichenen Tiergestaltungen aufgrund einer verfremdenden Kontextuierung noch. Es ist dieses Verfahren, wodurch sich die Raffaelleske grundlegend von den antiken Grotteskensystemen unterscheidet.

In der Folgezeit bauen Raffael und Giovanni da Udine die naturalistischen Tier- und Pflanzendarstellungen in Verbindung mit ornamentalen Kontexten zu einem wichtigen Stilmittel ihrer Grotteskendekore aus. Wer am meisten zu dieser Entwicklung beigetragen hat, ob es das Vorbild des niederländischen Malers Jan Ruysch war, der zu dieser Zeit im Vatikan tätig war, oder ob es die venezianische Malerausbildung von Giovanni da Udine war, der vermutlich bei Giorgione in der Werkstatt seine Lehrjahre verbrachte, oder ob dafür allein das Genie Raffaels verantwortlich war, diese Fragen lassen sich aufgrund mangelnder Quellen nicht beantworten. Es ist jedoch festzuhalten, dass die naturalistische Komponente in den Dekoren der Raffaelwerkstatt zu den wichtigsten Neuerungen in den Grotteskendekoren des Cinquecento zählt. Auffällig ist auch, dass es wieder eine analoge Veränderung – hin zu detailliert naturalistischen Elementen und Motiven in den Grotteskensystemen – ist, durch welche die Struktur der Grotteske – häufig in Verbindung mit dem asymmetrischen, dreidimensional wahrnehmbaren Motiv der Rocaille – in den Rokokodekoren des 18. Jahrhunderts noch einmal zur wichtigsten dekorativen Struktur wird.⁶¹⁴³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich im Dekor der Loggetta in Bezug auf die Struktur des Deckendekors im Vergleich zu der antiken Vorlage mehrere gravierende Veränderungen nachweisen lassen:

1. Im Gegensatz zu den antiken Dekoren, in denen die bilateralen Symmetriestrukturen ornamentaler Rahmungen notwendig waren, um das Einstellen primär asymmetrischer Motive zu ermöglichen – dabei handelt es sich um eine dekorative Kombination, welche der Struktur eines Metopen-Triglyphen-Schemas entspricht – verändert man im Dekor der Loggetta zum einen, indem man auf das bilateralsymmetrische, überwiegend ornamentale Rahmensystem, dessen Kolorierung, die Eigenwerte der Farben betont, zugunsten eines vegetabilisierten Rahmens in darstellenden Farbwerten verzichtet, und zum anderen, indem man auch die eingestellten zoomorphen Motive mit Farbtönen, die

⁶¹⁴³ In dieser Periode besteht auch ein großes Interesse an den Raumdekorationen Raffaels.

einen darstellenden Farbwert besitzen, gestaltet. Aufgrund dieser neuartigen Form der Kolorierung verzichtet man auf die farbliche Einheitlichkeit, welche das neronische Dekor auszeichnet.

2. Da sich jedoch gleichzeitig das Spektrum der eingesetzten Motive – dies gilt insbesondere für die zoomorphen Komponenten – erweitert, wird das grotteske Moment, das sich aus der Kombination eines grottesken Fabelwesens mit einem rein ornamentalen, häufig mehreren unterschiedlichen symmetrischen Valenzen unterliegendem System ergibt, aufgehoben und durch ein naturalistisches Motiv, das in ein ebenfalls naturalistischer gestaltetes Rahmensystem eingestellt wird, ersetzt. Das grotteske Moment verschiebt sich dadurch von der Form des Fabelwesens und dessen Einbindung in ein analog farbiges ornamentalen System hin zu irrationalen Größenverhältnissen. Diese entstehen zum einen zwischen den einzelnen eingestellten Figuren und zum anderen aufgrund der Relation zwischen einer eingestellten Figur und deren Rahmung. Auch das Wissen, dass zahlreiche der zoomorphen Figuren, welche sich an der Decke präsentieren, normalerweise den Erdboden bevölkern, fördert aufgrund der Diskrepanz zwischen alltäglicher Welt und dekoriertem Ambiente die Wahrnehmung eines grottesken Sachverhaltes.
3. Diese Leichtigkeit, mit der Raffael und seine Werkstatt die Decke der Loggetta mit zoomorphen und vegetabilen Wesen aus der natürlichen Welt bevölkern, kann daher auch als Indikator für eine veränderte Einstellung zur dekorativen Gestaltung einer gewölbten Decke gelten. War es in der Kunst des Trecento und des frühen Quattrocento – insbesondere in den Deckendekoren der Kirchen – der gestirnte Himmel, der als Gewölbedekor diente, und war dies noch in den profanen Dekoren des letzten Viertels des Quattrocento der Fall – dies gilt sowohl für das in den Himmel hinein geöffnete Opaion Mantegnas im Dekor der Camera degli Sposi (1464-1474)⁶¹⁴⁴ als auch für den Himmel als Grund hinter der Darstellung der Pergola in dem von Leonardo da Vinci (1452-1519) zwischen 1488 und 1498 ausgeführten Dekor in der *sala delle asse* im Castello Sforzesco in Mailand⁶¹⁴⁵ –, so wird hingegen die gewölbte Decke in der Loggetta nicht mehr als Analogon eines Himmels aufgefasst, sondern lediglich als eine Fläche behandelt, die mit allem dekoriert werden kann, was der Phantasie des Malers

⁶¹⁴⁴ Siehe dazu die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 37 Taf. 11.

⁶¹⁴⁵ Siehe dazu die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 18 Abb. 6.

entspringt, mithin kann diese Fläche auch mit den Darstellungen gleich großer – und damit ornamentalisierter – ungeflügelter tierischer Lebewesen bedeckt werden.

4. Den Anstoß für die neuartigen Dekore hat die antike Wandmalerei der neronischen Zeit gegeben. Doch der Mut, ungeflügelte Figuren in Deckendekoren zu zeigen, findet sich in den antiken Deckendekoren zunächst nur sporadisch. Erst in den Dekoren Raffaels wird dies zur Regel.
5. Einen großen Unterschied zur neronischen Dekorstruktur weist die dekorative Struktur der Loggetta sowohl in Bezug auf die Einbindung einzelner Elemente innerhalb des Deckendekors als auch in Bezug auf die Einbindung des Deckendekors insgesamt in das Dekor der Wände auf. Zunächst sind die Tierfiguren im Gewölbedekor des Kryptoportikus Nr. 92 nicht in Bezug auf eine der vier Grundlinien der zugehörigen Rasterfläche ausgerichtet⁶¹⁴⁶ bzw. auf eine der vier Grundlinien gestellt, sondern sie sind mitten in die jeweiligen Felder, im Kreuzungspunkt der beiden Diagonalen, eingestellt. Darüber hinaus fehlt jegliche antithetische Bezugnahme der einzelnen Figuren in nebeneinanderliegenden Rasterflächen zueinander und daher reihen sie sich parataktisch, in variierender farblicher – dabei jedoch immer bezogen auf die drei Grundfarben – und formaler Gestaltung Kompartiment auf Kompartiment. Sämtliche Motive breiten sich patchworkartig und damit gleichwertig nebeneinander aus.
6. Darüber hinaus ist das Rastersystem des neronischen Deckendekors weder auf das rahmende ornamentale Wellenband bezogen noch bildet dieses Wellenband wie das Wellenband im Deckendekor der Loggetta symmetrische Zentren, die sich auf antithetische Figuren beziehen, die in den Rasterflächen über den dementsprechenden Abschnitten des Wellenbandes eingestellt sind.
7. Auch mit den Ädikula-Dekoren im Bereich der Oberwand scheint das neronische Deckendekor nur zufällig einmal abgestimmt zu sein, wohingegen sich diese Bezüge im Dekor der Loggetta in regelmäßigen Abständen nachweisen lassen, sodass das Deckendekor der Loggetta sich dem Betrachter als fest in das Dekor der Wände eingebunden präsentiert.⁶¹⁴⁷

Betrachtet man die technische Ausführung des Dekors in der Loggetta, bleibt anzumerken, dass der direkte Farbauftrag ohne Vorzeichnung auf den farblosen Grund eine rasche Arbeitsweise und damit eine relativ preiswerte vollständige Wanddekoration ermöglicht. Der ausführende

⁶¹⁴⁶ Siehe dazu die Abbildung bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 98 Abb. 93.

⁶¹⁴⁷ Von einem *Kopieren antiker Grottesken* im Dekorsystem der Loggetta spricht hingegen Fastenrath: Wiebke Fastenrath, *Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom* [Diss. München 1993], Hildesheim und Zürich 1995, S. 103.

Künstler gewinnt durch dieses Verfahren eine neue Freiheit im Malduktus. In fast impressionistischer Manier⁶¹⁴⁸ kann er zum Teil mit pastosen Pinselstrichen die Wand bedecken. Da fast keine Vorzeichnungen zu den Dekorationen der Raffaelwerkstatt existieren, stellt sich die Frage, ob vielleicht nur mündliche Absprachen über die Themenwahl existierten und die ausführenden Künstler beim Farbauftrag über diese vorgegebenen Sujets improvisierten. Betrachtet man jedoch die konsequent durchgehaltene strukturelle und farbliche Einheit dieses Dekors all'antico, so setzt eine derartige Improvisation sowohl einen geistigen Konsens als auch eine engagierte, aufeinander bezogene Zusammenarbeit der ausführenden Mitglieder der Raffaelwerkstatt voraus. Anders ausgedrückt, die neue Gestaltungsform hat vermutlich auch zu einer veränderten Einstellung der einzelnen Mitglieder einer Werkstatt untereinander, aber auch zu einer veränderten Einstellung des Werkstattleiters gegenüber den Mitgliedern seiner Werkstatt geführt. Die großen dekorativen Aufgaben, die Raffael in diesen Jahren übernimmt, sind nur möglich, weil er den Mitgliedern seiner Werkstatt freie Hand lassen kann. Dass sie über die notwendigen gestalterischen Fähigkeiten verfügen, darüber konnte er sich insbesondere durch die Improvisationen bei der Gestaltung der Grotteskenmalereien in den Dekoren der Stufetta und der Loggetta überzeugen. Andererseits ist es gerade das Grotteskendekor, welches ohne Schwierigkeiten die Beteiligung zahlreicher Hände an derartigen Dekoren nicht nur möglich macht, sondern sogar durch eine derartige Arbeitsweise aufgrund der unterschiedlich gestaltenden Phantasien gewinnt, mithin die Mitglieder einer Werkstatt geradezu einlädt, sich auf diesem Terrain zu versuchen.

10.2.2. Die Erweiterung des eigentlichen Raumes⁶¹⁴⁹ aufgrund der Einbeziehung des Gartens und der Gartenskulpturen in das Dekor: die Gewölbedekoration der *Loggia di Amore e Psiche* in der Villa Farnesina

10.2.2.1. Die architektonische Gestaltung der Villa Farnesina

Der vermutlich vor dem Jahr 1519 von Raffael und seiner Werkstatt fertiggestellten Gewölbedekoration der *Loggia di Amore e Psiche*⁶¹⁵⁰ in der Villa Farnesina⁶¹⁵¹ wird nicht nur aufgrund der vegetabilen Vielfalt des Dekors, sondern auch aufgrund der Verschmelzung dieses Dekors

⁶¹⁴⁸ Ein analoger Stil existierte bereits für die antiken Wanddekore mit Grottesken und wird von Plinius mit *compendaria* bezeichnet; siehe dazu auch: Nicole Dacos, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt, Stuttgart 2008, S. 35.

⁶¹⁴⁹ Zur Entwicklung des Gartenraumes siehe vor allem: Terry Comito, *The Idea of the Garden in the Renaissance*, New Brunswick 1978; zur Villa Farnesina siehe besonders S. 162.

⁶¹⁵⁰ Bette Talvacchia, Raffael, London et al. 2007, S. 128; siehe dazu auch: Rosalia Varoli-Piazza, *Un esempio di concinnitas*, in: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. *La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Rom 2002, S. 57.

⁶¹⁵¹ Der Name Farnesina bezieht sich auf die Zeit nach 1577. In diesem Jahr gelangt die Villa durch Kauf in die Hände der Familie Farnese; siehe dazu: Elsa Gerlini, *Die Villa Farnesina an der Lungara in Rom*, Rom 1990, S. 7.

mit der Architektur des Raumes sowie mit der direkten Umgebung der Villa innerhalb der erhaltenen Raffaeldekorationen ein besonderer Status als harmonisches Ensemble zuerkannt⁶¹⁵², wengleich sie oft nur als Werkstattarbeit beurteilt wird.⁶¹⁵³ Nahe an einem Weinberg am Tiberufer⁶¹⁵⁴ zwischen dem Vatikan und Trastevere gelegen⁶¹⁵⁵ sind es die landschaftliche Lage sowie die architektonische Gestaltung der Villa Farnesina⁶¹⁵⁶, die in den Jahren 1509 bis 1511 von dem, Raffael und seiner Werkstatt nahestehenden, Architekten und Maler Baldassare Peruzzi (1481-1536) für Agostino Chigi (1465-1520) erbaut wird,⁶¹⁵⁷ welche diese Villa für spätere Architekten zum Prototyp einer *villa suburbana*⁶¹⁵⁸ werden lassen. Dieser neuartige

⁶¹⁵² Die Bedeutung dieses Raumdekors zeigen auch die zahlreichen Stichserien, die von diesem Dekor entstanden sind; siehe dazu vor allem: Francesca Cappelletti, *La storia di Psiche, il mito di Raffaello*. In *parallelo alla storia di restauri antichi*, in: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. *La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Rom 2002, S. 41ff.

⁶¹⁵³ Bette Talvacchia, Raphael, London et al. 2007, S. 198. Darüber hinaus sind zahlreiche Zeichnungen zum Dekor überliefert, wengleich nicht alle einstimmig Raffael zugeschrieben werden: Elsa Gerlini, *Die Villa Farnesina an der Lungara in Rom*, Rom 1990, S. 59.

⁶¹⁵⁴ Das ursprüngliche Projekt umfasst ausgedehnte Gärten und eine Speiseloggia am Flussufer; diese Loggia ist heute jedoch zerstört und von den Gärten ist nur noch ein Teil vorhanden, aber es existiert noch eine Allee dichter Lorbeerbäume: Georgina Masson, *Italienische Gärten*, München 1962, S. 128. Die Loggia sowie die Stallungen sind nach einem Entwurf von Raffael gebaut: Bette Talvacchia, Raphael, London et al. 2007, S. 146. Unterhalb der Loggia befand sich eine unterirdische Grotte, die von außen über eine Treppe begehbar war. Aufgrund einer Verbindung mit dem Tiber floss Wasser in ein Bassin, das von einer Bank umgeben war, sodass Besucher sich niederlassen konnten. Licht gelangte nur über eine Öffnung im Gewölbe in die Grotte hinein. Im Gegensatz zu der fest in den architektonischen Kontext eingefügten Grotte im Cortile del Belvedere setzt Peruzzi die Grotte frei in den Garten; siehe dazu: David R. Coffin, *The Villa in the Life of Rome*, Princeton 1979, S. 35.

⁶¹⁵⁵ Wolfgang Lotz, *Architecture in Italy 1500-1600*, Hongkong et al. 1995, S. 45; zur ehemaligen Disposition des Grundstückes siehe: Christoph Luitpold Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk* [Diss. München 1959], Berlin 1961, S. 25 Abb. 2; siehe dazu auch: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfred Tafuri (ed.), *Raffael. Das architektonische Werk*, Stuttgart 1987, S. 119-124.

⁶¹⁵⁶ Der u-förmige Baukörper der – abgesehen von einem Aufbau an der Ostseite – zweigeschossigen Villa Farnesina besitzt auf der Gartenseite zwei vorgezogene Flügel, zwischen denen auf der Nordseite die fünfbogige *loggia di Amore e Psiche* liegt, deren mittlerer Bogen den Eingang zur Villa bildet. Im linken Flügel [von der Gartenseite aus gesehen] auf der Ostseite befindet sich eine weitere Loggia, die *loggia di Galatea*, welche im rechten Winkel auf die *loggia di Amore e Psiche* trifft, sodass die Villa sowohl zum Garten hin – durch die *loggia di Amore e Psiche* – als auch zum Wasser hin – durch die *loggia di Galatea* – geöffnet ist. Die beiden Seiten des Baukörpers im Süden und im Westen präsentieren sich hingegen in beiden Geschossen als vollständig urbane Palastfassaden mit dorischen Pilastern und oblongen Fenstern, einer neuen Fensterform für Paläste in Rom, und einem umlaufenden Fries im oberen Geschoss. Auch die östliche, zum Tiber hin gerichtete Fassade zeigt – abgesehen von der Loggia im Erdgeschoss, die zum Tiber hin offen ist – eine analoge Struktur. Lediglich der Mittelteil der Gartenfassade im Norden weicht vollständig von dieser Fassadenstruktur ab. Ursprünglich befand sich eine umlaufende Sitzbank am Sockel der Fassade: Elsa Gerlini, *Die Villa Farnesina an der Lungara in Rom*, Rom 1990, S. 21; zu den Plänen der Villa Farnesina siehe vor allem: Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma*. Tafelband, Modena 2003, S. 47f.

⁶¹⁵⁷ Agostino Chigi hat das Land am Fuß des Janiculum 1505 gekauft; siehe dazu Paul van der Ree, *Italian Villas and Gardens*, Amsterdam 1992, S. 103. Wolfgang Lotz, *Architecture in Italy 1500-1600*, Hongkong et al. 1995, S. 45. Nach dem Tod Agostino Chigis 1520 setzt ein Streit der Erben um die Besitztümer in der Villa ein. 1577 erwirbt Alessandro Farnese die Villa und 1714 gelangt sie durch die Heirat von Elisabetta Farnese mit Philipp V. in den Besitz der Bourbonen. 1861 wird der spanische Botschafter Bermudez de Vastro di Ripalta Eigentümer der Farnesina, der seit 1863 auch Restaurierungsarbeiten durchführt. Seit 1927 ist die Villa im Besitz des italienischen Staates. Zur Zeit ist in der Villa das Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, die staatliche grafische Sammlung untergebracht; siehe dazu: Elsa Gerlini, *Die Villa Farnesina an der Lungara in Rom*, Rom 1990, S. 7.

⁶¹⁵⁸ Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. *La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Rom 2002, S. 45; David R. Coffin, *The Villa in the Life of Rome*, Princeton 1979, S. 87-100. Frommel hingegen bezeichnet die Farnesina in seiner Dissertation als *eine Vereinigung von Stadtpalast und Villa*. Palast: Christoph Luitpold Frommel, *Die Far-*

Gebäudetypus innerhalb der Gattungen der Renaissancearchitektur versteht sich zugleich als Wiederbelebung des antiken Villentypus⁶¹⁵⁹ und zeichnet sich in Bezug auf die Umgebung durch einen leichten Zugang zu dem das Gebäude umgebenden Garten aus,⁶¹⁶⁰ der in der italienischen Renaissance – u. a. auch aufgrund der wieder gefundenen Villenbriefe des jüngeren Plinius⁶¹⁶¹ – als neuer Raum im Freien für Feste, Gelage oder einfach als Ort der Muße und Erholung entdeckt wird.⁶¹⁶² Diesem neuentdeckten Wunsch nach Nähe zum Garten

nesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk [Diss. München 1959], Berlin 1961, S. 85. Doch stellt auch Frommel fest, dass die Termini *palazzo suburbano* und *villa suburbana* sich beide in der Zeit zwischen 1510 und 1520 in Rom einbürgern, mithin der Übergang zwischen den beiden Bautypen fließend sei: Christoph Luitpold Frommel, Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk [Diss. München 1959], Berlin 1961, S. 115f. Insbesondere die Loggien des Cortile die San Damaso sowie die Loggia des Cardinal Bibbiena in den Vatikanischen Palästen bezeugen nach Frommel das starke Eindringen von Villenelementen in die Palastarchitektur. Zur Bedeutung der Überreste der antiken Villenarchitektur für die Gestaltung der Renaissancevillen siehe auch: Fritz-Eugen Keller, Ricostruire l'antico. Ville rinascimentali su ville antiche, in: Eva Margreta Steinby, *Ianiculum – Gianicolo. Storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al rinascimento*, Rom 1996, S. 111-117.

⁶¹⁵⁹ Das Vorbild für die Wiederbelebung der antiken Villenarchitektur scheint jedoch mehr in der Rezeption antiker Texte als in der Rezeption antiker Bautypen zu liegen, denn eine antike Villa mit Portikusfassade und Eckrisaliten wie der Bau der Villa Farnesina sie aufweist, ist auf italienischem Boden nicht entdeckt worden. Wie geeignet jedoch der ausgewählte Ort für den Bau einer Villenanlage war – was Peruzzi und Raffael zu ihrer Zeit noch nicht ahnten – , zeigen spätere Ausgrabungen: Die Villa Farnesina steht auf einem Gelände, auf welchem auch eine antike Villa stand, die aufgrund ihrer Lage in der Forschung ebenfalls den Namen Farnesina erhielt; siehe dazu vor allem: Maria Rita Sanzi Di Mino (ed.), *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Rom 1998.

⁶¹⁶⁰ Zu den zeitgenössischen Erwähnungen dieses Gartens siehe vor allem: Elsa Gerlini, *Die Villa Farnesina an der Lungara in Rom*, Rom 1990, S. 4.

⁶¹⁶¹ Siehe dazu: Plinius der Jüngere Ep. 5.6. In diesem Brief beschreibt Plinius die rekreierende Kraft eines Abendessens im Garten nach einer anstrengenden Reise. Im 2. Jahrhundert v. Chr. kommt Rom mit der hellenistischen Gartenkultur in Berührung. Die ersten römischen Villen, die im ersten Jahrhundert vor Christus entstanden, sind die Villen des Lucullus auf dem Pincio und die Villa des Sallust auf dem Quirinal nahe der Porta Collina: Alessandro Tagliolini, *Storia del giardino italiano. Gli artisti, l'invenzione, le forme dall'antichità al XIX secolo*, Florenz 1988, S. 16; zur Villa von Plinius d. Jüngeren siehe vor allem: Helen Henrietta Tanzer, *The Villas of Pliny the Younger*, New York 1924.

⁶¹⁶² David R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton 1991, S. 3. Die starke Hinwendung zum Garten in der Renaissance ist auf mehrere Gründe zurückzuführen. Bereits im 12. Jahrhundert wird die Natur wiederentdeckt und in Beziehung zur menschlichen Natur gesetzt. So bringt z. B. der Beginn des Rosenromans die Natur und die menschlichen Möglichkeiten der Liebe in eine Beziehung zueinander. Doch die Sinneswahrnehmungen, die in diesen Gärten gemacht werden, sollen im Mittelalter durch Askese wieder ausgeschlossen werden, damit sich die Seele höheren Zielen zuwenden kann. Es ist hingegen ein Charakteristikum der Renaissance – wie auch das kopernikanische Universum belegt – ästhetisch zu integrieren. Dies führt daher zu einer veränderten Einstellung zum Garten; zum Verhältnis des mittelalterlichen Menschen und des Renaissance-Menschen zum Garten siehe vor allem: Terry Comito, *The Idea of the Garden in the Renaissance*, New Brunswick 1978, Kap.V; zu den zahlreichen römischen Gärten, die mit antiken Skulpturen ausgestattet waren, siehe vor allem: Christian Hülsen, *Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts*, Heidelberg 1917.

trägt der Grundriss des Erdgeschosses der Villa Farnesina⁶¹⁶³ durch zwei Loggien⁶¹⁶⁴, der *loggia di Galatea*⁶¹⁶⁵ und der *loggia di Amore e Psiche* Rechnung, wobei letztere darüber hinaus auch den offiziellen Eingangsbereich der Villa darstellt.

Der mittlere der fünf Bögen⁶¹⁶⁶ der 20m langen, 7m breiten und 8m hohen und gewölbten *loggia di Amore e Psiche*, die ungefähr 1,50m über dem Niveau des Hofes⁶¹⁶⁷ auf der Nordseite des Erdgeschosses⁶¹⁶⁸ liegt, stellt den ursprünglichen Eingang zur Villa zwischen zwei Eckrisaliten dar.⁶¹⁶⁹ Abgesehen von ihrer Funktion als Vestibül ist diese Loggia aufgrund ihrer Lage im Norden ein auch bei Hitze kühler Raum und daher insbesondere für den Aufenthalt der Bewohner und deren Gäste im Sommer geeignet.⁶¹⁷⁰

⁶¹⁶³ Die von toskanischen Pilastern gegliederten Fassaden werden nach oben durch ein weit ausladendes Kranzgesims über einem umlaufenden Fries mit Amoretten abgeschlossen; siehe dazu auch: Elsa Gerlini, Die Villa Farnesina an der Lungara in Rom, Rom 1990, S. 28 Abb. 13.

Ursprünglich war die Fassade mit bunten Malereien bedeckt, wodurch eine größere Nähe zum Garten gegeben war, als es der heutige Zustand erahnen lässt. Einige Reste dieser Bemalung finden sich noch auf einigen Arkadenzwickeln der Ostfassade; siehe dazu: Christoph Luitpold Frommel, Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk [Diss. München 1959], Berlin 1961, Taf. XI d. Erhalten sind gelagerte weibliche Figuren, die Füllhörner in ihren Armen halten; siehe dazu auch: Elsa Gerlini, Die Villa Farnesina an der Lungara in Rom, Rom 1990, S. 29 Abb. 14-B.

⁶¹⁶⁴ Darüber hinaus wird Raffael noch eine dritte Loggia zugeschrieben, die sogenannte Tiber-Loggia, die heute nicht mehr besteht; siehe dazu vor allem: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 119f.; siehe dazu auch: Elsa Gerlini, Die Villa Farnesina an der Lungara in Rom, Rom 1990, S. 15f.

⁶¹⁶⁵ Die *loggia di Galatea* ist nicht nur zum Garten, sondern darüber hinaus auch zum Tiber, d.h. zum Wasser hin, ausgerichtet.

⁶¹⁶⁶ Die vier seitlichen Bögen sind jeweils durch eine Balustrade vom Garten abgetrennt; siehe dazu: Christoph Luitpold Frommel (ed.), La Villa Farnesina a Roma. Tafelband, Modena 2003, S. 60f. Abb. 31.

⁶¹⁶⁷ Christoph Luitpold Frommel (ed.), La Villa Farnesina a Roma. Textband, Modena 2003, S. 31.

⁶¹⁶⁸ Christoph Luitpold Frommel (ed.), La Villa Farnesina a Roma. Tafelband, Modena 2003, S. 50.

⁶¹⁶⁹ Die erhöhte Plattform ist für Theateraufführungen geeignet; siehe dazu auch: Christoph Luitpold Frommel, Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk [Diss. München 1959], Berlin 1961, S. 38. Der gegenwärtige Eingang in die Villa führte ursprünglich in den *giardino segreto*: Elsa Gerlini, Die Villa Farnesina an der Lungara in Rom, Rom 1990, S. 11.

⁶¹⁷⁰ Aus dem Testament Chigis geht jedoch hervor, dass die Villa von seinen Nachkommen nicht nur in den Sommermonaten, sondern ganzjährig genutzt werden sollte, mithin auch die Aufgaben eines *palazzo* übernehmen musste. Für die palastähnliche architektonische Struktur der Villa Farnesina spricht auch die Ausbildung einer Palastfassade zur Straße hin; siehe dazu vor allem: Christoph Luitpold Frommel, Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk [Diss. München 1959], Berlin 196, S. 10f.

10.2.2.2. Das Dekor der *loggia di Amore e Psiche*

10.2.2.2.1. Der Aufbau der Dekorzonen

Dem Wunsch nach Kühle kommt auch die nach einem Entwurf von Raffael entstandene Ausmalung dieser Loggia entgegen, da sie die Farbe Blau⁶¹⁷¹ als durchgehende Farbe des Hintergrundes der Gewölbepartien verwendet.⁶¹⁷² Mit dem blauen Malgrund greift Raffael auf eine alte Dekorationsform für gewölbte Decken zurück, das Gewölbe als Himmel zu dekorieren.⁶¹⁷³ Die Farbe Weiß als Hintergrundfarbe findet sich nur in den Bogenlaibungen bzw. in den vorgetäuschten Bogenlaibungen auf den beiden Schmalseiten und auf der Rückwand.⁶¹⁷⁴ Der größte Teil der Dekoration besteht aus großformatigen figuralen Darstellungen und vegetabilen Bändern. Lediglich im Dekor der Gewölbekappen, das jedoch nicht mehr von Raffael entworfen wurde⁶¹⁷⁵, wird eine Architekturzone fingiert, welche die Bogenarchitektur auf der Nordseite der Loggia ab der Höhe der Kämpferzone der Pfeiler in eine fingierte Lünettenarchitektur verwandelt⁶¹⁷⁶, und diese fingierte Architektur erfasst sowohl die rückwärtige, südliche Langseite als auch die beiden Schmalseiten an der Ost- und Westseite der Loggia.⁶¹⁷⁷ Dabei werden in den einzelnen Lünetten kleine Bogenfenster aus Glas vorgetäuscht, deren einzelne, rechteckig gefasste Glasteile durch vier vertikale, braunes Holz imitierende gemalte Balken gegliedert werden. Noch von den vier Stufen aus, die man emporsteigen muss, bevor man die Loggia durch den mittleren Eingang betreten kann, werden dem Betrachter daher aufgrund der akkuraten Vortäuschung von Fensterkonstruktionen reale Fensteröffnungen und damit eine größere Helligkeit im Inneren der Loggia vorgetäuscht, als sie in dem fensterlosen, nach Norden hin ausgerichteten Raum vorhanden ist.

⁶¹⁷¹ Vor der Restaurierung 1930 war der Himmel noch lapislazuliblau: Bette Talvacchia, Raphael, London et al. 2007, S. 200. Über die unterschiedlichen Blautöne, die verwendet wurden, siehe auch: Rita Bassotti, Lo smalto (azzurro di smalto). Nota storica-tecnica, in: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina, Rom 2002, S. 199ff.

⁶¹⁷² Da die Wanddekoration der Loggia mit den fiktiven Nischen kein Teil der Raffael-Entwürfe war, wird in dieser Untersuchung lediglich auf die Gewölbekapitelung Bezug genommen.

⁶¹⁷³ Siehe dazu auch die Zusammenfassung über das Dekor der Loggetta und der Loggien, in dem auf die profanen Himmelsdekorationen von Mantegna und Leonardo da Vinci Bezug genommen wird. Fest steht, dass Raffael auch den von ihm entwickelten dekorativen Modus fortführt. Je nachdem, ob er zuerst das Deckendekor in der Vatikanischen Loggia oder in der *loggia di Amore e Psiche* gestaltete, die Gestaltung des Deckendekors als Himmel findet sich in beiden Dekoren, wenngleich in unterschiedlichen Kontexten.

⁶¹⁷⁴ Als architektonische Glieder handelt es sich dabei um Archivolten. Die Farbe Weiß evoziert im Betrachter – analog zu der Unterseite der Bögen auf der Nordseite der Loggia, dass es sich um architektonische Gebilde handelt, obgleich es lediglich um vorgetäuschte architektonische Glieder handelt.

⁶¹⁷⁵ Elsa Gerlini, Die Villa Farnesina an der Lungara in Rom, Rom 1990, S. 60.

⁶¹⁷⁶ Zur Frage nach dem ursprünglichen Entwurf siehe vor allem: Michalea J. Marek, Raffaels Loggia di Psiche in der Farnesina: Überlegungen zu Rekonstruktion und Deutung, Jahrbuch der Berliner Museen 26, 1984, S. 270.

⁶¹⁷⁷ In dieser Dekorzone wird mit der Spiegelung der Raumöffnung auf der Rückseite ein Stilelement aufgegriffen, welches Raffael für die Dekoration der Vatikanischen Loggia verwendet hat.

Als durchgehende, sowohl die Lünetten als auch den Gewölbespiegel rahmende dekorative Struktur setzt Raffael vollständig vegetabilisierte Festone ein⁶¹⁷⁸, welche zum einen aufgrund ihres stringenten Verlaufes den architektonischen Aufbau des Gewölbes nachzeichnen⁶¹⁷⁹ und zum anderen darüber hinaus in Analogie einer Pergola⁶¹⁸⁰ einen Teil der Flora und Fauna⁶¹⁸¹ des Gartens als malerische Fiktion in das Innere der Villa transponieren⁶¹⁸², sodass es scheint, als setze sich der Garten im Inneren der Villa fort.⁶¹⁸³ Zu diesem Eindruck trägt auch der schmale blaue Rand bei, welcher die beiden fingierten, mit Figuren freskierten, rechteckigen Teppiche⁶¹⁸⁴ umgibt, die den Gewölbespiegel füllen.⁶¹⁸⁵ Das zwischen den roten Fixierungen der Teppiche durchblitzende Blau kann vom Betrachter als darstellende Farbe des vorgetäuschten blauen Himmels gedeutet werden, die mit der blauen, sich eindeutig als gemalt zu erkennen gebende Himmelszone der beiden Fresken auf den fingierten Teppichen korrespondiert.⁶¹⁸⁶ In die blau grundierten Flächen der Gewölbekappen zwischen den dekorativen Rahmungen sowie in den ebenfalls blau grundierten Flächen der dazwischen liegenden dreieckförmigen Zwickel sind unterschiedlich große einzelne Figuren sowie Figuren-Gruppen gesetzt, wobei Letztere stets in einem narrativen Kontext stehen. Dargestellt sind in den Gewölbezwickeln zehn

⁶¹⁷⁸ Die Freskierung dieses vegetabilen Rahmensystems wird Giovanni da Udine zugeschrieben; siehe dazu vor allem: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 26. Dacos sieht in zahlreichen Früchten erotische Anspielungen, deren Darstellungen für das Liebesleben des Auftraggebers Agostino Chigi von den Mitgliedern der Raffaelwerkstatt als passend empfunden worden seien.

⁶¹⁷⁹ Indem Raffael mit ornamentalen Formen die Struktur der Architektur nachzeichnet, nimmt er gleichzeitig auf die Kritik von Vitruv, dass Dinge der natürlichen Welt zur architektonischen Gestaltung genutzt werden, Bezug. Zwar sind die vegetabilen Festone kein statischen Systeme, doch sie zeichnen nur das nach, was von der architektonischen Struktur bereits gestaltet wurde, d.h. sie verunklären nicht die architektonische Gestalt, sondern sie geben ihr einen anderen Modus, indem sie die architektonische Gestalt vegetabilisieren.

⁶¹⁸⁰ Die Idee der Pergola könnte Raffael von dem Dekor Leonardos in der sala delle asse übernommen haben; siehe dazu die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 18 Abb. 6. Doch verwendet Raffael keine vollständigen Naturformen in Gestalt von Bäumen, sondern zeigt in der Gestalt der Girlanden nur vom Menschen gleichsam gezähmte Natur.

⁶¹⁸¹ Über die Darstellung der Tiere im Dekor der Loggia siehe vor allem: Marzio Zapparoli, Gli animali negli affreschi della loggia, in: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina, Rom 2002, S. 121-131; und: Elisabetta Sonnino, Gli animali rappresentati nella loggia: la tecnica di trasposizione in relazione alla composizione decorative, in: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina, Rom 2002, S. 133-145.

⁶¹⁸² Über die pflanzlichen Vorlagen des vegetabilen Dekors siehe vor allem: Giulia Caneva, Il mondo di Cerere nella Loggia di Psiche. Affreschi di Giovanni da Udine alla Farnesina. Piante dal vecchio mondo e dall'America, Rom 1992.

⁶¹⁸³ Nach Turner lassen sich diese Strukturen quasi als Äste eines fiktiven Baumes lesen: Richard Turner, The Vision of Landscape, Princeton 1966, S. 201.

⁶¹⁸⁴ Die Teppiche stellen gleichsam großformatige *quadri riportati* dar; zu der Bedeutung der *quadri riportati* im Dekor der Farnesina siehe vor allem: Wiebke Fastenrath, *quadro riportato*. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei, München 1990, S. 43f.

⁶¹⁸⁵ So hat es für den Betrachter den Anschein, als habe man dekorative Tücher als Schutz vor einer imaginierten Sonne über einer Pergola aufgespannt, weshalb dieser meint, sich in einem Gartenpavillon zu befinden.

⁶¹⁸⁶ Unabhängig von der ornamentalen Rahmung und der intendierten Teppichstruktur, welche als Untergrund für die Darstellungen gewählt wurde, besitzt die Farbe Blau auch auf den beiden Teppichen im Kontext mit den Figurendarstellungen einen darstellenden Farbwert.

Episoden⁶¹⁸⁷ aus dem Märchen von Amor und Psyche⁶¹⁸⁸, einer Geschichte, die als abgeschlossene Erzählung in die Rahmenhandlung des Romans *der goldene Esel* von Apuleius⁶¹⁸⁹ eingeschoben ist.⁶¹⁹⁰ Flankiert werden diese erzählenden Abschnitte, die mit großformatigen, antiken Skulpturen ähnlichen⁶¹⁹¹, häufig auch ganz oder teilweise unbedeckten Figuren besetzt sind, von schwebenden Amoretten bzw. Eroten, welche Attribute halten, um die Identifikation einiger der großformatigen, darstellenden Figuren zu erleichtern, bei denen es sich – abgesehen von Psyche – um olympische Götter handelt⁶¹⁹², sodass die Attribute

⁶¹⁸⁷ Die einzelnen Episoden zeigen folgende Szenen: Venus, die ihrem Sohn Cupido bzw. Amor das Mädchen Psyche zeigt – Cupido und die drei Grazien – Venus fährt in ihrem Wagen zu Jupiter – Venus vor Jupiter – Psyche wird in den Olymp gebracht – Psyche vor Venus – Jupiter küsst Cupido – Merkur überreicht Psyche den Pokal mit Ambrosia. Auf der Westseite ist der Zwickel lediglich mit einer Figur gefüllt, mit Merkur, der als Mittler zwischen Olymp und Erde sowie als demjenigen, welcher Psyche den Pokal mit Ambrosia bringt, sowie als Psychopompos auch eine Beziehung zu Psyche in der Bedeutung als Seele hat und daher nicht nur in einem Zwickel mit Psyche, sondern aufgrund all dieser Eigenschaften auch alleine auf der Westseite dargestellt ist. Als Vermittler ist er gleichzeitig auch ein Gegenspieler der gegenüber Psyche negativ eingestellten Venus, die mit ihrem Sohn im Zwickel der Ostwand, dem Beginn der Episoden, dargestellt ist. Merkur wird auch als Verkörperung des idealen Kaufmannes und damit als eine Preisung von Chigi angesehen: Michalea J. Marek, Raffaels Loggia di Psyche in der Farnesina: Überlegungen zu Rekonstruktion und Deutung, Jahrbuch der Berliner Museen 26, 1984, S. 288. Da man in der kunsthistorischen Forschung die Szenen des Märchens für unvollständig hält, haben sie häufig eine Ergänzung erfahren; siehe dazu u. a.: John Shearman, Die Loggia der Psyche in der Villa Farnesina und die Probleme der letzten Phase von Raffaels graphischem Stil, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 40, 1964, S. 59-100.

⁶¹⁸⁸ Zu Darstellungen des Märchens von Amor und Psyche in der Renaissance vor Raffael siehe: Luisa Vertova, Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael, JCWI 42, 1979, S. 104-121.

⁶¹⁸⁹ Apul. Met. 4,28-6,24. Die erste Renaissance-Ausgabe des Apuleius erschien bereits 1469: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina, Rom 2002, S. 42. 1500 und 1516 erscheinen – übersetzt von Matteo Maria Boiardo zwei Ausgaben in Volgare. Im Jahr 1500 veröffentlicht man einen Kommentar des Humanisten Filippo Beroaldo zu Apuleius: Elsa Gerlini, Die Villa Farnesina an der Lungara in Rom, Rom 1990, S. 62. Wahrscheinlich war Raffaels unmittelbare Vorlage – neben der Originalfassung – Niccolò da Corregios dichterische Paraphrase *Psiche*.

⁶¹⁹⁰ Siehe dazu auch: Francesca Cappelletti, La storia di Psiche, il mito di Raffaello. In parallelo alla storia di restauri antichi, in: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina, Rom 2002, S. 41-53.

⁶¹⁹¹ Aufgrund dieser Darstellungsweise können die gemalten Figuren als eine Reminiszenz bzw. als eine zweidimensionale Wiederaufnahme der skulptierten Figuren gelten, welche in den Garten eingestellt sind. So hatte Agostino Chigi u. a. wohl auch eine Statue der Psyche in seinem Garten stehen; siehe dazu: John Shearman, Die Loggia der Psyche in der Villa Farnesina und die Probleme der letzten Phase von Raffaels graphischem Stil, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 40, 1964, S. 71-74; Erkinger Schwarzenberg, Raphael und die Psyche-Statue Agostino Chigis, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 78, 1977, S. 117-126; siehe dazu auch: Elsa Gerlini, Die Villa Farnesina an der Lungara in Rom, Rom 1990, S. 21.

⁶¹⁹² Die am häufigsten dargestellte Figur in dem figural darstellenden Dekor ist Venus. Sie erscheint allein fünfmal in den Darstellungen innerhalb der Gewölbezwickel. Psyche hingegen findet sich in den Gewölbezwickeln – wie auch Amor – lediglich dreimal; siehe dazu vor allem: Yvonne zu Dohna, Venere dea e donna: la visione raffaellesca della femminilità negli affreschi della Farnesina, Accademia Raffaello. Atti e Studi 2, 2004, S. 8. In jeder Episode, in die Venus mit eingebunden ist, wird sie unterschiedlich dargestellt: In der ersten Episode mit nach links ausgerichtetem Profil, in der zweiten Szene mit nach rechts ausgerichtetem Dreiviertelprofil, in der dritten Episode mit nach rechts ausgerichtetem Profil und in der fünften Episode mit nach rechts ausgerichtetem Dreiviertelprofil. Auch ihre Haartracht wird in jeder Episode verändert. So hat es den Anschein, dass für den Betrachter die unterschiedlichen emotionalen Stadien, in denen sich Venus befindet, durch eine unterschiedliche Kennzeichnung ihres Gesichtes – auch in Bezug auf die Gesichtsfarbe – sowie ihres Haares kenntlich gemacht werden. Auch diverse Attribute unterstützen die verschiedenen emotionalen Stadien von Venus. So entsteht eine einzige Figur aus den unterschiedlichen figuralen Variationen. Nach zu Dohna geht Raffael bei dieser Art der Gestaltung wie in einem comic-strip vor: Yvonne zu Dohna, Venere dea e donna: la visione raffaellesca della femminilità negli affreschi della Farnesina, Accademia Raffaello. Atti e Studi 2004, 2, S. 17. Die Fähigkeit Raffaels, eine derartig vielfältige Figur in mehreren Episoden darzustellen, führt zu Dohna auf eine Amalgamisierung

der Amoretten in den meisten Fällen die bestimmte Funktion des jeweiligen Gottes innerhalb des Götterensembles anzeigen. Auf den Flächen der beiden vorgetäuschten Teppiche⁶¹⁹³ im Gewölbespiegel ist der Rat der Götter zu sehen, der zur Aufnahme Psyches in den Olymp führt und das sich daran anschließende Hochzeitsmahl für Amor und Psyche mit den gelagerten olympischen Göttern als Hochzeitsgästen.⁶¹⁹⁴ Sämtliche Figuren beider Szenen im Olymp, die aufgrund der Fiktion von zwei Teppichen keinerlei Verkürzung bedürfen, sind mit ihren Füßen zur Rückwand hin ausgerichtet, eine Anordnung der Figuren, die dem Betrachter bereits beim Betreten der Loggia einen Gesamtüberblick über die Darstellungen auf den beiden Teppichen ermöglicht und ihm dadurch bereits das Ende der Geschichte offenbart.⁶¹⁹⁵ Den Anfang der Geschichte, der Auftrag von Venus an ihren Sohn, kann der Betrachter hingegen bereits bei seinem Eintritt in die Loggia mit einer leichten Drehung seines Kopfes nach links in dem Zwickel der östlichen Seitenwand⁶¹⁹⁶ erkennen. Im Vorwärtsschreiten nimmt er die sich anschließenden Episoden in den Zwickeln der südlichen Rückwand wahr.⁶¹⁹⁷

10.2.2.2. Das Grotteskendekor

Bereits beim Betreten der Loggia, wenn der Besucher die mittlere Arkade durchschreitet, bemerkt er beim Hochblicken im Dekor der Bogenlaibung, dass ihn weder die Flora noch die Fauna des Gartens verlassen haben. Doch folgen ihm die Naturelemente beim Eintreten nicht regellos und wild, sondern geordnet und die zoomorphen Motive sogar einzeln umfassen von dafür vorgesehenen Rahmungen. Die Einstellungen unterschiedlicher Motive in stückierte,

antiker und christlicher Vorstellungen zurück: Yvonne zu Dohna, *Venere dea e donna: la visione raffaellesca della femminilità negli affreschi della Farnesina*, Accademia Raffaello. Atti e Studi 2004,2, S. 26.

Die organische Darstellung der einzelnen Episoden dieses Märchens wird durch die Festone mit den Blüten und Früchten, welche ikonographisch, häufig aber auch farblich mit den jeweiligen Figuren in dem dazugehörigen Zwickel korrespondieren, noch verstärkt.

⁶¹⁹³ Beide Teppiche sind in regelmäßigen Abständen mit roten Bändern an dem Feston, der sie umgibt, festgemacht; siehe dazu u. a.: Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma*. Tafelband, Modena 2003, S. 92 Abb. 68.

⁶¹⁹⁴ Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma*. Tafelband, Modena 2003, S. 51, Nr. 68 und Nr. 71.

⁶¹⁹⁵ Siehe dazu vor allem die Darstellung bei: Rosalia Varoli-Piazza, *Raffaello. La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Rom 2002, S. 230f.

⁶¹⁹⁶ Im Gewölbezwickel der östlichen Wand beginnt der Zyklus der Geschichte von Amor und Cupido mit der Darstellung von Venus, die ihrem Sohn Cupido bzw. Amor das Mädchen Psyche zeigt: Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma*. Tafelband, Modena 2003, S. 51 Nr. 34. Der Fingerzeig von Venus wird in der kunsthistorischen Forschung zum Dekor der Villa Farnesina unterschiedlich gedeutet, entweder auf die erste Lünette, welche Psyche zeigt oder hinunter auf die Loggia, die den Namen von Psyche mitträgt: siehe dazu vor allem: Yvonne zu Dohna, *Venere dea e donna: la visione raffaellesca della femminilità negli affreschi della Farnesina*, Accademia Raffaello. Atti e Studi 2004,2, S. 20.

⁶¹⁹⁷ Dabei handelt es sich um folgende Darstellungen: Amor mit den drei Grazien – Venus, Ceres und Iuno – Venus, die in ihrem Wagen zu Jupiter fährt – Venus vor Jupiter. Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma*. Tafelband, Modena 2003, S. 51. Analog zum Dekor in der Vatikanischen Loggia werden auch in diesem Dekor in den einzelnen dekorativen Abschnitten bestimmte Episoden aus einer fortlaufenden Geschichte erzählt, nur dass es sich im Fall der Vatikanischen Loggia um Episoden der Heilsgeschichte, im Fall der *loggia di Amore e Psiche* um einen antiken Mythos handelt.

heterogen geformte Rahmungen dürfte Raffael in den Dekoren der Domus Aurea kennengelernt haben.⁶¹⁹⁸ Raffael modifiziert die antiken Dekorschemata dahingehend, dass er tierische und pflanzliche Figuren so mit Rahmungen umgibt, dass diese in der Art einer Kandelabergrotteske miteinander verbunden sind. Dabei weisen sämtliche Rahmungen ohne die asymmetrisch eingestellten Figuren stets zumindest eine bilateralsymmetrische Struktur auf, und die kreisförmigen und rhombenförmigen Rahmungen besitzen darüber hinaus auch eine rotationssymmetrische Struktur. Mitunter wird – wie bei der Spinne, die ihr Netz strahlenförmig innerhalb ihrer kreisförmigen Rahmung ausbreitet⁶¹⁹⁹ – die symmetrische Struktur der zugrunde liegenden ornamentalen Rahmenform auch für – zumindest – zum Teil analog strukturierte zoomorphe Figuren genutzt, doch in der Regel sind Form sowie die symmetrische Struktur der ornamentalen Rahmung und der sich darin befindlichen zoomorphen Elemente nicht analog. Bei Figuren, deren Größe in etwa der Größe des sie umgebenden Rahmens entspräche, hätte dies zur Folge, dass die symmetrische Struktur der Rahmung aufgrund des darin eingestellten zoomorphen Motivs destruiert würde. Da jedoch die Größe und der Umfang der Tierfiguren im Vergleich zu der sie umgebenden Rahmung recht gering sind, bleibt sowohl die bilateralsymmetrische und eventuell auch die rotationssymmetrische Struktur der ornamentalen Rahmungen als auch die meist weitgehend asymmetrische Gestalt der eingestellten Tierfiguren erhalten.⁶²⁰⁰ Beide Konfigurationen zusammen werden vom Auge des Betrachters sozusagen als symbiotisches System wahrgenommen, ohne dass beide ihren Eigenwert hinsichtlich ihrer symmetrischen Struktur völlig verlieren.⁶²⁰¹ Abgesehen von den unterschiedlichen Größenverhältnissen zwischen Figur und Rahmung ist es die naturalistische Farbgebung der Tiere, welche den einzelnen Tierfiguren eine persistierende Konsistenz gegenüber der ornamentalen Rahmung verleiht. Darüber hinaus tragen auch die zahlreichen vegetabilen und zoomorphen Motive⁶²⁰², in welche das rahmende Grotteskensystem seinerseits eingebettet ist, aufgrund ihrer

⁶¹⁹⁸ Insbesondere in dem Deckendekor der *sala delle civette* finden sich unterschiedlich geformte Medaillons, in die unterschiedliche Figuren und Figurengruppen eingestellt werden; siehe dazu u. a.: Alessandra Zamperini, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona 2007, S. 32.

⁶¹⁹⁹ Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. *La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Rom 2002, S. 152.

⁶²⁰⁰ Siehe dazu einen Salamander, der in einen lyraförmigen Schild, dessen drei Ecken jeweils in eine Volute auslaufen, parallel zur Schildbasis eingestellt ist: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. *La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Rom 2002, S. 153.

⁶²⁰¹ Verstärkt wird die symmetrische Valenz, wenn analoge vegetabil-dekorative Motive in den Rahmen eingestellt werden; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Tiziana Sorgioni, *Il restauro marattesca: progettazione e tecnica*, in: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. *La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Rom 2002, S. 315 Abb. 24. Am äußeren Ende des Dekors in der Bogenlaibung eines vorgetäuschten Fensters auf der Südwand ist in ein langgezogenes rahmendes Pelta-Motiv eine bilateral u-förmige Blüte eingestellt, welche die bilateralsymmetrische Valenz der Rahmung noch verstärkt.

⁶²⁰² Die Nähe zwischen Agostino Chigi und dem Papst aus der Familie della Rovere kommt durch zahlreiche Eichenblätter und Eicheln zum Ausdruck, deren Stiele sich aus den zentral übereinander hängenden Rahmenformen entwickeln; siehe dazu die Abbildung bei: Elisabetta Sonnino, *I sottarchi decorati a grottesche della loggia*, in: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. *La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Rom 2002, S. 146

asymmetrischen Gestaltung sowie aufgrund ihrer asymmetrischen Anordnung im ornamentalen Kontext zu einer naturalistischen Wahrnehmung dieses Dekors bei. Verstärkt wird dieser Effekt noch aufgrund ihrer naturalistischen Farbgebung, die ebenfalls zu einer Herabsetzung der symmetrischen Valenzen führt.⁶²⁰³ Farblichen Eigenwert besitzt lediglich die Farbe des jeweiligen Hintergrundes innerhalb einer Rahmenform und daher drängen lediglich – abgesehen von den symmetrischen Strukturen der Rahmenformen die Flächen innerhalb dieser Rahmungen sowie die strengen, mitunter fast rasterförmigen Pergolasysteme in der Mitte der Bogenlaibungen⁶²⁰⁴, welche von Ranken, Blättern und Blüten nur zaghaft, in einer für den Betrachter übersichtlichen Ordnung umwunden werden, die naturalistische Komponente zugunsten der Wahrnehmung eines geordneten dekorativen Systems wieder zurück, sodass sich im Auge des Betrachters zwei unterschiedliche Wahrnehmungsmodi die Waage halten. Ambivalenz und Äquivalenz der beiden unterschiedlichen Modi vermitteln dem Betrachter, dass er es in dem Bereich der Loggia nicht einfach mit einem Naturbereich, sondern mit einem geordneten, wenngleich auf natürlichen⁶²⁰⁵ Elementen basierenden System zu tun hat, d. h. im wahrsten Sinn mit kultivierter Natur. Während Tierfiguren lediglich im Dekor der Bogenlaibungen, am Eingang zur Loggia bzw. in den korrespondierenden fingierten Bogenlaibungen an der rückwärtigen Langwand sowie in den fingierten Bogenlaibungen an den beiden Seitenwänden anzutreffen sind und analog den Tieren in der natürlichen Umwelt – insbesondere in Gestalt der Spinnen, die in ihren runden Netzen sitzen und über dem Betrachter hängen,⁶²⁰⁶ – den Übergang vom Freien in einen architektonisch konzipierten Raum markieren, ist das Innere der Loggia lediglich mit vegetabilen Motiven dekoriert, und zwar in un-

Abb. 1. Die hellgrünen und zum Teil auch gelbgrünen Eichenblätter nehmen formal die Blattform der goldenen Eichblätter, die als umlaufender Fries – mit nach innen ausgerichteter Blattspitze und durch Bögen miteinander verbunden – die Fläche der Bogenlaibung rahmen, wieder auf. Flankiert werden die zentralen, übereinander hängenden Medaillons durch Vögel, die unterschiedlichen Tätigkeiten nachgehen. Mitunter flankieren sie, jeweils auf einer Ähre sitzend, das dazwischenliegende Medaillon, gelegentlich fliegen sie im Sturzflug auf eine Eichel herab und zuweilen picken sie aus Trauben, die von einem Zweig mit Weinlaub herabhängen, eine Weinbeere heraus. Auch diese natürlich agierenden und mit darstellenden Farbwerten versehenen Vogeldarstellungen tragen zur naturalistischen Wahrnehmung dieses Dekors bei.

⁶²⁰³ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina, Rom 2002, S. 148 Abb. 2.

⁶²⁰⁴ Siehe dazu die Mitte einer Bogenlaibung, unter der ein Putto mit Schild und Helm dargestellt ist: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina, Rom 2002, S. 150f. Analoge Pergolasysteme enthalten bereits antike Wanddekore; siehe dazu u. a. den kolorierten Stich des Gewölbedekors in Raum 24 der Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre, Mailand 1998, Blatt 56.

⁶²⁰⁵ D.h. dieses System verwendet natürliche, in der uns umgebenden Welt vorhandene vegetabile und zoomorphe Elemente.

⁶²⁰⁶ Man denke an die Spinnennetze, die – insbesondere im Herbst – häufig über Fenstern oder Türen hängen.

terschiedlicher Manier, wobei der vegetabile Charakter von außen nach innen durch eine Konzentration der vegetabilen Elemente so zunimmt, dass im Raum eine hypertrophe Natur aufgrund einer Akkumulierung natürlicher, vegetabiler Komponenten geschaffen wird.

10.2.2.2.3. Die unterschiedlichen rein vegetabilen und gemischt vegetabilen Systeme des Loggia-Dekors

10.2.2.2.3.1. Der Aufbau der vegetabilisierten Grotteskensysteme auf den realen und fingierten Bogenlaibungen

Die drei unterschiedlichen vegetabilen Systeme des Loggia-Dekors unterscheiden sich nicht nur motivisch voneinander, sondern sie sind auch unterschiedlich strukturiert. Bei den Dekoren der fünf Bogenlaibungen im ursprünglichen Eingangsbereich der Villa sowie bei den Dekoren sämtlicher fingierter Bogenlaibungen über den Lünetten, die als fingierte Fenster dekoriert sind, handelt es sich um eine freie Rezeption der bereits erwähnten antiken Grotteskensysteme, deren unterschiedliche, als Rahmungen fungierende Formen über bilateralsymmetrische, mitunter darüber hinaus auch über rotationssymmetrische Valenzen verfügen.⁶²⁰⁷ Im Gegensatz zu den beiden anderen vegetabilen Systemen, die vor blauem Grund liegen, ist der Grund der

⁶²⁰⁷ Bei dem Rahmensystem handelt es sich um eine Folge unterschiedlichen Formen [von unten nach oben: Ein Dreieck, dessen Enden an der Basis in Voluten auslaufen, wohingegen die Spitze die Gestalt einer hängenden Blüte erhält – ein ovaler Schild, dessen Bogen nach unten gerichtet ist und in der Mitte von einer stehenden Blüte quasi aufgefangen wird, während die beiden velum-artig nach oben gezogenen Enden der oberen Seite in zwei Blätter auslaufen, wohingegen die Mitte der Oberseite hochgezogen ist und in zwei, erst am Ende voneinander getrennten Voluten ausläuft – ein Oval, dessen Mitte in der Vertikale aufgebrochen ist, sodass sich die entstandenen Enden zu einfachen Voluten einrollen können, quasi ein Vorläufer der späteren Rollwerk-Kartusche – ein Rhombus, von dessen Seiten in der Regel schmale Bänder abgehen – ein tulpenförmiger, spitz zulaufender Schild, dessen ausgezogene untere Enden sich in Voluten einrollend aufeinander zulaufen und dessen Spitze sich in zwei auswärts rollende Voluten, die von einer Spange gehalten werden, teilt – ein blaugrundiger Kreis, an dessen Rand kleine Blättchen sitzen. Jeweils zwei bilateral- und rotationssymmetrische Formen – der Kreis und der Rhombus – hängen zwischen zwei kurvilinearen, lediglich bilateralsymmetrischen Formen. Die Basis dieses Systems bildet ein vegetabil verändertes Dreieck, in welches jedoch keine Figur eingestellt wird. Ohne Unterschied werden jedoch sämtliche sechs Formen ohne Rücksicht auf ihre zum Teil – dies gilt für das Dreieck und den Kreis ebenso wie für den Rhombus – geometrische Gestalt vegetabilisiert und damit wird ihre ursprünglich vorhandene symmetrischen Valenz reduziert. Diese ursprünglich bilateralsymmetrischen und vegetabil veränderten Formen wiederum hängen – beidseitig bilateral symmetrisch – von einer Pergola, die aus einem rechtwinkligen Rastersystem besteht, an dünnen, meist schwarzen Fäden herab. Da auch das Rastersystem der Pergola bilateralsymmetrisch aufgebaut ist, wirkt das Grotteskensystem in Bezug auf die vertikale Symmetrieachse sehr ausgewogen. Eine derartige Achse lässt sich nicht nur als vertikale Mitte durch das gesamte System – sieht man von den eingestellten Figuren in den Rahmungen bzw. von den diese Figuren flankierenden Pflanzen sowie den rankenden Pflanzen in der Pergola einmal ab – legen, sondern es lässt sich auch ein Lot von der Mitte der Bogenunterseite auf den Fußboden der Loggia fallen, sodass im Falle dieses Rahmensystems für den Betrachter eine dreidimensionale Symmetrieachse, mithin ein Symmetriegefühl im Raum bzw. unter diesem Bogen, entsteht, welches jedoch aufgrund der asymmetrisch eingestellten Flora und Fauna wieder gebrochen wird. Die Wahrnehmung von Asymmetrien hält sich jedoch für den Betrachter in Grenzen, da das Grottesken-System mit einem goldfarbenen Streifen gerahmt ist, an dessen Innenseite alternierend breite und schmale goldfarbene Blätter sitzen, die durch *arcaded stems* miteinander verbunden sind; siehe dazu die Abbildung bei: Elisabetta Sonnino, *I sottarchi decorati a grottesche della loggia*, in: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. *La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Rom 2002, S. 146 Abb. 1. S. 148 Abb. 2, S. 155 Abb. 9. Das Motiv der Kartusche wird 1524 von Giulio Romano im Dekor der *sala di Constantino* als separierte Form eingesetzt.

Grotteskensysteme weiß. Trotz formaler Übereinstimmung in Bezug auf die Reihenfolge der einzelnen Rahmungen, die in der kunsthistorischen Literatur häufig als Schilde bezeichnet werden,⁶²⁰⁸ unterscheiden sich die Grotteskensysteme in den fingierten Bogenlaibungen einer Wand jeweils von denen der anderen Wand durch eine unterschiedliche Kolorierung der einzelnen Schilde bzw. der einzelnen Rahmenformen voneinander.⁶²⁰⁹

10.2.2.2.3.2. Die kleinformatischen vegetabilen Stäbe

Bei den vegetabilen Stäben, welche sowohl die Bogenlaibungen der fünf Bogenöffnungen auf der Nordseite der Loggia als auch die fingierten Bogenlaibungen an den beiden Seitenwänden und an der Rückwand über den Lünetten rahmen, handelt es sich um schmale grüne Blatt-Girlanden, in deren Blattwerk Blüten und Früchte sitzen. Da sowohl Blüten als auch Früchte kleinformatisch und sehr dezent in das grüne Blätterwerk eingebracht worden sind, dominiert in diesen Blattstäben – trotz der andersfarbigen Blüten und Früchte – die Farbe Grün.⁶²¹⁰ Im Gegensatz zu den größer und farbiger gestalteten Feston-Unterteilungen des Gewölbes, welche den Blick des Betrachters aufgrund ihrer vermeintlichen Naturnähe fesseln, fallen die kleinformatischen, artifiziiell gebundenen Blattstäbe in der Aufmerksamkeit des Betrachters zurück. Der Ursprung des ornamentalen Moduls dieser Blattstäbe geht auf die gotischen vegetabilen Stäbe zurück, wie sie sich z. B. am Portal der Kathedrale von Reims oder an den von Lorenzo Ghiberti (1378-1455) gefertigten Türen für das Baptisterium in Florenz finden.⁶²¹¹ Das im Mittelalter häufig eingesetzte ornamentale Modul, das in den mittelalterlichen Dekoren meist zu einer Verstärkung der symbolischen Gehaltes beiträgt⁶²¹², wird bereits von Donatello mit antiken Blattstäben, wie sie auf römischen Reliefs zu finden sind, kombiniert und aufgrund der Integration von antiken Komponenten darüber hinaus auch axial symmetrisiert. Diese mit

⁶²⁰⁸ Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina, Rom 2002, S. 147.

⁶²⁰⁹ So sind die Grotteskensysteme der nördlichen Eingangsseite sehr hell gezeichnet und wirken äußerst starr und wie mit dem Zirkel konstruiert. Die Grotteskensysteme der Ostseite hingegen, auf welcher im Zwickel die Gestalt der Venus dominiert, sind farbiger gestaltet. Auf der Südseite dominieren die Blautöne, und die Archivolte bzw. die fingierte Bogenunterseite in der Mitte der Südseite besitzt von allen Pergolen die am aufwendigsten konstruierte. Die Westseite, in welcher Merkur im Zwickel dominiert, ist recht farbenfroh und in den einzelnen zoomorphen und vegetabilen Motiven sehr naturalistisch gestaltet.

⁶²¹⁰ So finden sich Efeugirlanden mit kleinen Corymben: Christoph Luitpold Frommel (ed.), La Villa Farnesina a Roma. Tafelband, Modena 2003, S. 68 Abb. 37; Lorbeerstäbe mit Früchten: Christoph Luitpold Frommel (ed.), La Villa Farnesina a Roma. Tafelband, Modena 2003, S. 69 Abb. 38; Eichenlaub-Girlanden mit kleinen braunen Eicheln: Christoph Luitpold Frommel (ed.), La Villa Farnesina a Roma. Tafelband, Modena 2003, S. 71 Abb. 40 [sicher nicht zufällig unter dem Amoretten, der die Waffen des Mars trägt]; Haselnuss-Girlanden: Christoph Luitpold Frommel (ed.), La Villa Farnesina a Roma. Tafelband, Modena 2003, S. 72 Abb. 41; Buschwindröschen-Girlanden: Christoph Luitpold Frommel (ed.), La Villa Farnesina a Roma. Tafelband, Modena 2003, S. 76 Abb. 45; Girlanden mit weißen Rosen, die gleichzeitig auch rote Hagebutten-Früchte tragen: Christoph Luitpold Frommel (ed.), La Villa Farnesina a Roma. Tafelband, Modena 2003, S. 82 Abb. 51-52 [neben dem Pendant mit Venus und Psyche]; und einige nicht eindeutig identifizierbare Blattstäbe.

⁶²¹¹ Siehe dazu u. a. die Abbildung : Roberto Cassanelli (ed.), Künstlerwerkstätten der Renaissance, Zürich und Düsseldorf 1998, S. 7 Abb. 9, Taf. 29 und 32.

⁶²¹² Siehe dazu auch: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 29.

antiken Motiven und deren dekorativen Strukturen erweiterte Form wird von Raffael und seiner Werkstatt in die Gattung des Freskos übertragen und polychrom, mit einem breiteren Spektrum an verwendbaren Blattarten eingesetzt, jedoch ohne dass dabei die grundlegende Form des Pflanzenstabes verletzt wird.⁶²¹³

10.2.2.3.3. Die großformatigeren Festone

Anders verhält es sich hingegen mit den großformatigeren Festonen, welche die rahmende Struktur des Deckendekors bilden, und zwar rahmen sie sowohl in Bezug auf die äußere Zone des Gewölbes, die sie in 24 Kompartimente – jeweils acht an jeder der beiden Langseiten und jeweils vier an den beiden Schmalseiten – unterteilen, als auch in Bezug auf das zentrale Deckenfeld, das sie in zwei gleich lange und gleich breite queroblonge Felder unterteilen. Auf den ersten Blick wirken die Festone auf den Betrachter wie eine naturalistische Präsentation unterschiedlicher aneinandergereihter Blumen und Früchte, ein Eindruck, der im Auge des Betrachters durch eine illusionistische Darstellung der Festone insgesamt hervorgerufen wird. Doch in Bezug auf ihren Illusionismus unterscheiden sich die Darstellungen der großformatigen Festone nicht qualitativ von den Darstellungsweisen der beiden anderen vegetabilen Dekorsysteme, sondern lediglich quantitativ: aufgrund der Größe der einzelnen Motive empfindet der Betrachter die großformatigeren Festone naturalistischer als die kleinformatischen vegetabilen Stäbe. Eine Besonderheit in der Art der Darstellung zeichnet jedoch die großformatigen Festone in Bezug auf die größenmäßigen Beziehungen der einzelnen vegetabilen Motive zueinander aus. Es ist vor allem Letzteres, die freie Wahl der Größenverhältnisse bei der Darstellung unterschiedlicher Blumen und Früchte – darunter auch die Darstellungen von fünf erst vor wenigen Jahren in der Neuen Welt entdeckten Pflanzen bzw. deren Früchte⁶²¹⁴ –, die ohne Bezug zu ihrem natürlichen, ursprünglichen Kontext nebeneinandergesetzt werden, welche die Künstlichkeit dieser Festone deutlich macht, ohne dass diese Art der Darstellung das – im Übergang vom Garten zum garten-nahen Raum weiterhin nach Naturdingen suchende – Auge des Betrachters durch eine grob vereinfachende Darstellung verletzt, da die einzelnen Blumen und Früchte mit illusionistischer Raffinesse dargestellt werden. So präsentiert diese Art der

⁶²¹³ Abgesehen von einer Naturalisierung des Dekors ermöglicht die freiere Gestaltung der Pflanzenstäbe auch die Darstellung von vegetabilen Stäben, die sich aus Eichblättern und Eicheln zusammensetzen, und damit eine Darstellung des Wappenzeichens der della Rovere; siehe dazu die Abbildung bei: Luisa Barucci, *gli azzuri della loggia di Psiche*, in: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. *La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Rom 2002, S. 175 Abb. 24. Diese Pflanzstäbe setzen daher die Aufgabe der mittelalterlichen Pflanzstäbe, symbolische Werte darzustellen, fort; siehe dazu auch: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 29.

⁶²¹⁴ Bette Talvacchia, Raphael, London et al. 2007, S. 194. Zu den neu entdeckten Pflanzen zählen: Mais, die sogenannten Saubohnen, Zucchini und zwei unterschiedliche Kürbisarten; zur Ikonographie der Pflanzen und Früchte in der Farnesina siehe vor allem: Giulia Caneva, *Il mondo di Cerere nella Loggia di Psiche*, Rom 1992.

Darstellungsform dem Betrachter sogar eine differenzierte Schattenbildung auf den einzelnen Motiven, die stets nach deren Lage und Ausrichtung im Raum erfolgt.⁶²¹⁵ Obwohl die einzelnen Früchte und Blumen ihres natürlichen Kontextes enthoben worden sind, herrscht dennoch bei ihrer Anbringung in den Festonen weder Willkür noch Zufall, denn sie lassen sich sowohl in Bezug auf ihre Funktion innerhalb des dekorativen Systems als auch in Bezug auf ihre symbolische Bedeutung⁶²¹⁶ in Verbindung mit den großformatigen Figurendarstellungen in ihrer Nähe in eine stringente formale und inhaltliche Ordnung bringen.

Da es sich bei der vorliegenden Untersuchung um Strukturanalysen von Dekoren handelt, wird auf eine vollständige Aufzählung der dargestellten Blüten und Früchte und deren inhaltlicher Bedeutung verzichtet⁶²¹⁷, doch abgesehen von ihrer symbolischen Bedeutung üben einige Früchte – darunter zählen neben Melonen insbesondere die neu eingeführten unterschiedlichen Kürbissorten – auch eine wichtige strukturelle Funktion innerhalb des dekorativen Systems der Festone aus. So hängen an sämtlichen Stellen, an denen sich die Gewölbelinien und damit zugleich auch Festone kreuzen, runde, meist sich öffnende Früchte⁶²¹⁸, die für den Betrachter diesen wichtigen dekorativen Kreuzungspunkt zwischen zwei Festonen kennzeichnen, der

⁶²¹⁵ So erhalten die Pflanzen im Süden durch perfektes *chiaroscuro* einen Schatten, die im Norden sind hingegen ohne Schatten, im Gegenlicht dargestellt: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. *La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Rom 2002, S. 58. In Verbindung mit dem architektonischen Kontext wird den einzelnen Wandseiten aufgrund ihrer Ausrichtung nach Norden, Osten, Süden und Westen die Bestrahlung durch eine fiktive Lichtquelle – analog der Sonne – zugewiesen und der Darstellung von Schattenverhältnissen in den Festonen zugrunde gelegt.

⁶²¹⁶ So finden sich an der östlichen Ecke der Südseite, um Venus herum, die in ihrem von zwei Tauben gezogenem Wagen zu Jupiter fährt, zahlreiche Granatäpfel, Äpfel und Rosen: Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma*. Tafelband, Modena 2003, S. 72 Abb. 41. Weitere Granatäpfel und Äpfel flankieren auch Venus und ihren Sohn Cupido auf der Ostseite: Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma*. Tafelband, Modena 2003, S. 65 Abb. 34. Auf der Seite von Ceres und Hera, im zweiten Zwickel von links auf der Südwand, steckt im rechts flankierenden Feston ein großes Büschel voller Kornähren. Dicht über Hera hängt ein Granatapfel herab und zwischen Venus und Ceres öffnet sich eine große weiße Blüte: Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma*. Tafelband, Modena 2003, S. 70 Abb. 39. Mehrere der Maiskolben, einer der fünf neu entdeckten Pflanzen, bzw. deren Früchte, die sich in den Festonen finden, zieren – abgesehen von Pilzen und einer Distel – den Feston, auf welchem Zeus, der Göttervater sitzt: Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma*. Tafelband, Modena 2003, S. 74 Abb. 43. Auf der Westseite hingegen, um Hermes herum, finden sich zahlreiche Melonen, Rettiche und Radieschen sowie über seiner rechten Hand eine in Penisform gemalte Zucchini: Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma*. Tafelband, Modena 2003, S. 77 Abb. 46. Auf der Nordseite hingegen, auf welcher Merkur Psyche den Pokal mit Ambrosia überreicht, flankieren dicke Maiskolben das Paar: Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma*. Tafelband, Modena 2003, S. 86 Abb. 55. Die Darstellung der Früchte der neu entdeckten Maispflanze ist vermutlich als eine Hommage an Psyche zu werten. Nur in dem Zwickel der Nordseite, in welchem Venus die Pyxis von Psyche überreicht bekommt, verziern zwei üppige weiße Rosen den Feston links von Venus, etwa in der Höhe ihrer Taille: Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma*. Tafelband, Modena 2003, S. 82 Abb. 51. Zur Ikonographie der *loggia di Amore e di Psiche* siehe u. a.: Michalea J. Marek, Raffaels *Loggia di Psiche* in der Farnesina: Überlegungen zu Rekonstruktion und Deutung, *Jahrbuch der Berliner Museen* 26, 1984, S. 257-290.

⁶²¹⁷ Eine Analyse, die jedoch – wie bereits die wenigen Ausführungen in der vorherigen Anmerkung gezeigt haben – in Bezug auf die Aussagekraft der einzelnen mythologischen Figuren lohnenswert wäre. Eine genaue botanische Analyse der Pflanzen findet sich bei: Giulia Caneva, *Il mondo di Cerere nella Loggia di Psiche*. *Affreschi di Giovanni da Udine alla Farnesina*. *Piante dal vecchio mondo e dall'America*, Rom 1992.

⁶²¹⁸ Um die Gewölbekreuzungen hervorzuheben, werden schwere hängende Pflanzen bevorzugt. Varoli führt dies auf eine Erinnerung an die gotischen Gewölbekreuzungen zurück: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. *La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Rom 2002, S. 58.

darüber hinaus auch in Bezug auf die zugrunde liegende architektonische Struktur einen wichtigen Kreuzungspunkt zwischen zwei tragenden Gewölbeeinheiten darstellt.⁶²¹⁹ Die prallen Früchte dokumentieren jedoch nicht nur eine wichtige Position in Beziehung auf die architektonische und dekorative Struktur des Raumes, sondern sie greifen gleichsam interaktiv in die Wahrnehmung des Betrachters ein, indem die illusionistische Malweise der prallen, fast überreifen Früchte dem Betrachter zu verstehen gibt, dass mit einem Platzen der Früchte zu rechnen ist. Er wird sich daher im ersten Moment, bevor er den Illusionismus der Früchte erkannt hat, davor hüten, sich direkt unter die Bogenlaibungen zu stellen. Doch einer derartigen Konfrontation mit einer platzenden Frucht kann sich der Besucher beim Betreten der Loggia nicht entziehen. Seine Furcht entsteht vor allem durch den prallen Kürbis, der in der Mitte der zentralen Bogenlaibung über dem Eingang zur Loggia hängt. Dieser Kürbis hebt sich sowohl durch seine Größe als auch durch seine Rundheit von den übrigen an Kreuzungspunkten eingesetzten Früchten ab.⁶²²⁰ Darüber hinaus flankieren ihn dicke weiße und rote Trauben⁶²²¹ sowie einige Granatäpfel, und auf einer Seite betonen drei rote Blüten, welche die Größe eines Apfels erreichen, die wichtige Funktion dieser Frucht.⁶²²² Trotz der vermeintlich drohenden Gefahr bleibt dem Besucher nichts anders übrig, als nach einem vorsorglichen Blick zügig in die Loggia einzutreten. Sein Verhalten kann wiederum zur Belustigung derjenigen Besucher beitragen, die bereits vor ihm die Loggia betreten haben und aufgrund ihrer eigenen überstandenen Ängste begierig sind, die Reaktionen des eintretenden Besuchers zu beobachten. So tragen die Motive der beinahe berstenden Früchte, abgesehen davon, dass sie einen Inbegriff der Furchtbarkeit darstellen, dazu bei, dass bereits beim Betreten der Loggia eine heitere Stimmung unter den Gästen entsteht und sie ihrem Alltag entreißt. Mit dieser Ambivalenz zwischen vorgetäuschem Verhängnis und einer nicht gefährdeten Wirklichkeit entwickelt Raffael in den vegetabilen Festonen mit Hilfe einer Trompe-l'œil-Malerei für jeden einzelnen

⁶²¹⁹ Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma*. Tafelband, Modena 2003, S. 88-91 Abb. 57-67.

⁶²²⁰ Siehe dazu die Abbildung bei: Luisa Barucci, *gli azuri della loggia di Psiche*, in: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. *La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Rom 2002, S. 263 Abb. 24. Der Eintritt des Besuchers scheint auch durch die Keule, welche zwei Amoretten himmelwärts tragen, und eine von rechts herbeifliegende Harpyie bedroht.

⁶²²¹ Die Trauben evozieren den dionysischen Aspekt des Dekors und die Granatäpfel gelten zum einen als ein Attribut der Venus, symbolisieren jedoch auch aufgrund ihrer zahlreichen Samen den Aspekt des ewigen Lebens. In diesem Kontext scheint es jedoch in erster Linie der venerische Aspekt zu sein, der in Verbindung mit dem dionysischen Aspekt beim Eintritt in die Loggia betont werden soll; zum erotischen Aspekt der Früchte siehe vor allem: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 26.

⁶²²² Diese Blüten in ihrer Relation zu den sie umgebenden Äpfeln sind ein typisches Beispiel für die Veränderung der natürlichen Größenverhältnisse in diesem Dekor. So können Kürbisse – wie im Beispiel diejenigen des zentralen Eingangs, analog ihrem Aussehen in der Realität sämtliche Blüten und Früchte in ihrer Umgebung an Größe übertreffen. Andererseits erreichen kleine Kürbisse nur bedingt die Größe der sie umgebenden Blumen: Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma*. Tafelband, Modena 2003, S. 90 Abb. 66; siehe auch die Pilze, die in dem Feston, auf welchem Zeus sitzt, lediglich die Größe von Blüten erreichen: Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma*. Tafelband, Modena 2003, S. 84 Abb. 53.

Besucher eine ins Zeitliche umschlagende grotteske Qualität des Dekors.⁶²²³ In dem Kontext, der beim zügigen Betreten der Loggia zwischen dem Betrachter und dem Dekor der großformatigen Festone entsteht, spielen sich die grottesken Momente nicht mehr innerhalb des grottesken Systems selbst ab, sondern entstehen erst durch eine plötzliche Konfrontation mit dem Betrachter.

10.2.2.2.4. Die symmetrische Struktur des Dekors der *loggia di Amore e Psiche*

Eine andersartige Ausweitung der grottesken Qualitäten des Dekors hat bereits die Analyse der einzelnen Elemente des Grotteskensystems ergeben⁶²²⁴, da in diesen Grotteskensystemen die grotteske Qualität weder in der Darstellung ambivalenter bzw. gebrochener zoomorpher Figuren noch in der Darstellung phantastischer, jeglicher Realität enthobener Figuren liegt, sondern in dem dekorativen Kontext, der zum einen zwischen der Einstellung von asymmetrischen Tierfiguren in streng geometrische, als bilateralsymmetrische Rahmungen dienende Figuren, zum anderen zwischen den geometrischen Rahmungen und der Einbindung von vegetabilen Elementen und Motiven in die Konture dieser Rahmungen entsteht. Letzteres führt zwar zu einer Vegetabilisierung der geometrischen Rahmungen, stärkt jedoch gleichzeitig auch die aufgrund der eingestellten asymmetrischen zoomorphen Figuren herabgesetzte symmetrische Valenz, soweit die vegetabilen Elemente beidseitig, in weitgehend antithetischer Manier die geometrischen Rahmungen flankieren.⁶²²⁵ Die ambivalente und daher grotteske Qualität dieser Dekorzone entsteht daher im Auge des Betrachters aufgrund zweier unterschiedlicher Relationen, zum einen aufgrund der Diskrepanz zwischen geometrischen und vegetabilen Formen⁶²²⁶ und zum anderen aufgrund der Diskrepanz zwischen geometrischen und zoomorphen Formen.⁶²²⁷ In Bezug auf die symmetrische Struktur bedeutet dies, dass die bilateralsymmetrischen Valenzen primär bei den rahmenden Formen liegen, wohingegen die

⁶²²³ Sobald der Illusionismus erkannt worden ist, schwindet auch die Ambivalenz dieses Dekorelementes.

⁶²²⁴ Siehe dazu auch Kap. 10.2.2.2.2.

⁶²²⁵ Siehe dazu die Abbildung bei: Tiziana Sorgioni, *Il restauro marattesca: progettazione e tecnica*, in: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. *La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Rom 2002, S. 315 Abb. 24. Weitgehend antithetisch zueinander ausgerichtete Olivenzweige, an denen jeweils mehrere Oliven hängen, flankieren die zentrale Pelta-Form.

⁶²²⁶ Wobei die ovalen Schilde eine Mischform zwischen streng geometrischen Formen einerseits und bereits – aufgrund ihrer kurvilinearen Struktur – leicht vegetabilisierten Formen andererseits darstellen.

⁶²²⁷ Abgesehen von den unterschiedlichen symmetrischen Strukturen besteht natürlich – dies gilt insbesondere für die zoomorphen Motive – eine Diskrepanz hinsichtlich der Ausbildung von zweidimensionalen und dreidimensionalen Qualitäten. Im Gegensatz zu den zweidimensional angelegten geometrischen Formen sind die zoomorphen Motive primär dreidimensional angelegt. Die primär vorhandene Zweidimensionalität der geometrischen Formen wird jedoch durch die Farbe des Grundes innerhalb der Konturen dieser Formen wieder aufgehoben und die Flächen können mitunter aufgrund des farblichen Eigenwertes dreidimensionale Qualitäten entwickeln. Dies gilt vor allem für die sphärische Wirkung der blauen Farbe als Farbe des Grundes in dem runden Medaillon, in welchem die Spinne mitsamt ihrem strahlenförmigen Netz sitzt; siehe dazu die Abbildung dieses Details bei: Elisabetta Sonnino, *I sottarchi decorati a grottesche della loggia*, in: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. *La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Rom 2002, S. 152 Abb. 5.

einzelnen vegetabilen sowie die einzelnen zoomorphen Motive leicht (dies gilt in erster Linie für die vegetabilen Elemente und Motive) bis vollständig (dies betrifft in erster Linie die zoomorphen Motive) asymmetrisch gestaltet sind. Dabei nehmen die vegetabilen Elemente bzw. Motive in diesem Kontext eine vermittelnde Funktion ein, da sie selbst oft noch weitgehend bilateralsymmetrisch gestaltet sind. In Bezug auf die rahmende Form können sie die symmetrischen Valenzen, welche durch die eingestellte asymmetrische Tierfigur stark herabgesetzt wurde, wieder stärken, wenn sie in antithetischer Manier aus den Rahmenformen gleichsam herauswachsen. Doch sind sie – analog zu den eingestellten asymmetrischen Tierfiguren – auch in der Lage, die symmetrische Valenz der rahmenden geometrischen Formen weiter herabzusetzen, wenn sie nicht miteinander korrespondierend aus beiden Seiten der Rahmung herauswachsen.⁶²²⁸ Geschieht Letzteres, so wird die bilateralsymmetrische Valenz der rahmenden geometrischen Formen vom Betrachter kaum noch wahrgenommen.

Symmetrien spielen jedoch nicht nur in Bezug auf die jeweiligen Dekorzonen der einzelnen Bogenlaibungen bzw. ihrer fingierten Pendants eine Rolle, sondern strukturieren auch den gesamten Raum. So wird aufgrund der Trennungslinie zwischen den beiden fingierten Teppichen – obgleich die figuralen Darstellungen auf den beiden Teppichen nicht kongruent sind – eine Achse von der Mitte des Eingangs quer durch den gesamten Raum hindurch bis zur Mitte des korrespondierenden Bogens auf der Rückwand gelegt, wodurch der Raum beidseitig dieser Achse in zwei aufgrund der architektonischen Gestaltung spiegelbildlich sich entsprechende Hälften geteilt wird. Diese architektonische Korrespondenz der Raumhälften, welche durch die Mittellinie zwischen den beiden Teppichen im Deckenbereich auch eine grobe Entsprechung in der dekorativen Struktur findet, gilt jedoch als spiegelbildliche Entsprechung weder für die vegetabilen Dekorationssysteme noch für die figural darstellenden Dekorflächen, wodurch die Korrespondenz der architektonischen Strukturen auf der dekorativen Ebene zum Teil wieder aufgehoben wird. Dass dies nur zum Teil geschieht, liegt zum einen daran, dass die vegetabilen dekorativen Systeme auf den ersten Blick der symmetrischen Gestaltung der architektonischen Struktur nicht zu widersprechen scheinen. Zum anderen ist der Grund darin zu sehen, dass selbst die großformatigen Figurendarstellungen sowohl aufgrund der dreieckförmig begrenzenden Strukturen durch die Festone als auch mitunter aufgrund des dreieckförmigen – bzw. eines dreidimensional vorgetäuschten pyramidalen – Aufbaus der Figurengruppen⁶²²⁹ zum Teil

⁶²²⁸ So sind die den ovalen Schild mit dem eingestellten Salamander flankierenden Wein- bzw. Ahornblätter in sich weitgehend bilateralsymmetrisch gestaltet, jedoch werden sie nicht bilateralsymmetrisch auf den beiden Seiten des Schildes eingestellt: Elisabetta Sonnino, *I sottarchi decorati a grottesche della loggia*, in: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. *La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Rom 2002, S. 153 Abb. 6.

⁶²²⁹ Zu einer einheitlichen Darstellungsweise trägt auch das weitgehende Unbekleidetsein der Figuren bei.

bilaterale Symmetrieaspekte berücksichtigen und damit ornamental-dekorative Qualitäten entwickeln.⁶²³⁰

Es ist vor allem die dreieckförmig rahmende Qualität der Girlanden, die im Auge des Betrachters die Form des Dreiecks als Leitmotiv für die Erfassung der symmetrischen Korrespondenzen zwischen dekorativen und architektonischen Strukturen dieses Raumes so stark evoziert, dass das Auge anfängt, suchend nach korrespondierenden Dreieckformen durch den Raum zu gleiten. Bereits im Dekor der Bogenlaibungen findet sich das Dreieck als diejenige geometrische Flächenform⁶²³¹, welche stets das unterste Glied bzw. die Basis des jeweiligen Grotteskensystems bildet. Als sphärisches d. h. dreidimensional expandierendes Dreieck formiert es sich bei der Ausbildung sämtlicher Gewölbezwicke. Doch das sphärische Dreieck führt nicht nur als aufwärts strebende dreidimensionale Form zur oberen Begrenzung dieses Raumes, d. h. zum Gewölbespiegel hin, sondern es wird vom eintretenden Betrachter infolge seiner perspektivischen Sehweise auch als zweidimensionale Projektion des Sehkegels der beiden seitlich aufeinander zulaufenden Linien und deren Schnittpunkt in der vertikalen Mittellinie der rückwärtigen südlichen Wand wahrgenommen. Dieses Moment wird aufgrund der Grotteskendenkore in den fingierten Bogenlaibungen der Rückwand verstärkt, da jeweils die Dekore in den beiden seitlichen fingierten Bogenlaibungen perspektivisch verkürzt in Bezug auf die vertikale Mittelachse dargestellt sind.⁶²³² Die Verkürzungen sowie der Schnittpunkt in der vertikalen Mittelachse der Rückwand können vom Betrachter jedoch nur dann stringent wahrgenommen werden, wenn er in der Mitte des Eingangsbogens der Loggia steht.⁶²³³

Schreitet der Besucher zur Mitte des Raumes, so nimmt er auch eine Mittelachse wahr, welche den Raum der Länge nach in zwei gleichwertige Hälften teilt. Diese Achse konstituiert sich im Auge des Betrachters aufgrund der spiegelbildlichen Entsprechungen der architektonischen Struktur des Gewölbes auf den beiden Langseiten und wird zunächst durch die vegetabilen Dekore in diesem Bereich noch gestärkt. Auch ein Blick auf die beiden, in ihrer architektonischen Struktur miteinander korrespondierenden, ursprünglich jeweils mit nur einer

⁶²³⁰ So schweben einige Amoretten in der Mittelachse ihres dreieckförmigen Dekorfeldes; siehe dazu u. a. die Amorette, welche die Attribute des Merkur trägt: Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma*. Tafelband, Modena 2003, S. 51 Nr. 44 und S. 75 Abb. 44. Auch die Figur der Psyche nimmt in der Episode, in welcher sie in den Olymp getragen wird, im Bereich des Oberkörpers die Mittelachse in dem ihr zugehörigen Pendant ein: Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma*. Tafelband, Modena 2003, S. 51 Nr. 49.

⁶²³¹ Wobei diese Dreiecke aufgrund ihrer Vegetabilisierung einen leicht dreidimensionalen Charakter haben.

⁶²³² Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma*. Tafelband, Modena 2003, S. 55 Abb. 27. Aufgrund dieser Fluchtlinie bzw. des Fluchtpunktes gelangt das gesamte Dekor in dieser Achse zur Ruhe. Dazu tragen auch die beiden in sich geschlossenen Figurengruppen auf den Teppichen im Gewölbespiegel bei.

⁶²³³ Hebt er in dieser Position den Blick zum Gewölbe, fällt der Blick auf das stuckierte Wappen der della Rovere.

Tür⁶²³⁴ ausgestatteten Schmalseiten sowie eventuell ein Blick auf die Struktur des Fußbodens⁶²³⁵, durch die ebenfalls eine zentrale, von der einen zur gegenüberliegenden Schmalseite laufende Achse hervorgehoben wird, suggerieren dem Betrachter, dass es sich um zwei beidseitig einer Längsachse korrespondierende architektonische Strukturen handelt. Ein Blick auf die Teppiche im Gewölbe belehrt ihn jedoch eines Besseren und macht ihm klar, dass dieses Dekor sich durch keine der beiden Achsen in zwei analoge Hälften teilen lässt, sondern dass sich dekorativ eine Einheit konstituiert. Unterstützt wird die Intention, diesen Raum aufgrund des Dekors als ein in sich geschlossenes System zu betrachten, auch durch den perspektivischen, der Form des Dreiecks unterworfenen Blick des Betrachters, der einer strengen Unterteilung der Loggia in zwei Hälften entgegensteht.

Doch die Perspektive spielt nicht nur in Bezug auf die Einheit des Raumes selbst eine Rolle, sondern sie hat auch für die Einbeziehung des Gartenraums in den Raum der Loggia Bedeutung. Bereits die beiden Eckkrisaliten des Baus, welche der Gartenseite der Villa eine U-Form verleihen, konfrontieren den Besucher nicht nur mit einer bilateralsymmetrischen Situation, sondern regen aufgrund der Ausbildung einer vertikalen Mittelachse im Auge des Betrachters zugleich eine perspektivische Sichtweise an, und diese wiederum ist die Ursache dafür, dass der Betrachter entlang dieser Mittellinie in den Eingang und in das Innere der Loggia gleichsam hineingezogen wird. Die perspektivische Sichtweise, welche den betrachtenden Besucher in die Loggia leitet, verbindet den Garten, d. h. den Außenraum des Gebäudes, mit der Loggia, die in ihrer Funktion als Vestibül zwar einen Innenraum – und damit per se eine Abgrenzung zum Außenraum darstellt, jedoch aufgrund der fünf offenen Bögen weiterhin eine starke Verbindung zum Außenraum aufrecht erhält. Wie bereits beschrieben wurde, korrespondiert die Ausbildung einer perspektivischen Sichtweise im Inneren der Loggia entlang der gleichen vertikalen Mittellinie mit der Ausbildung einer perspektivischen Sichtweise im Außenraum, sodass sich dem Betrachter nicht nur die vegetabile Ausstattung, sondern auch die symmetrischen Strukturen in beiden Bereichen gleichsam analog präsentieren.⁶²³⁶

Aufgrund dieser konsequent aufeinander abgestimmten architektonischen Strukturen, die einhergehen mit einem vielfältigen, die architektonischen Strukturen zum Teil unterstützend, zum Teil jedoch negierend und dafür neue Strukturen schaffenden vegetabilen und zoomorphen Dekorsystem, welches seinerseits wiederum den Rahmen bildet für die figural darstellenden Dekorbereiche, aufgrund dieser äußerst komplexen Strukturen also präsentiert sich dem

⁶²³⁴ Die zweite Tür wurde erst durch die Restaurierungsarbeiten Marattas hinzugefügt.

⁶²³⁵ Der heutige Fußboden mit den geometrischen Formen im Cosmatenstil wurde erst 1860 eingefügt. Ursprünglich bestand der Fußboden wohl aus Majolikafiesen oder Ziegelsteinen.

⁶²³⁶ Derartige Wahrnehmungen wie die abgeänderten Größenverhältnisse der einzelnen vegetabilen Motive bedürfen eines zweiten Blicks und einer längeren Phase der visuellen Wahrnehmung.

betrachtenden Besucher eine ungeheure Vielfalt beim Betreten der Loggia, die er dennoch als etwas gleichsam Einfaches, in sich Geschlossenes erfährt: Der ihn umgebende Raum schließt sich zu einer Einheit und behält gleichzeitig seine Verbindung zu der ihn umgebenden Natur. Somit hat sich der Garten zu einem neuen, eng mit dem Innenraum erfahrbaren Raum gewandelt, wobei der stetige Übergang von Außen nach Innen dem Betrachter mit Hilfe von Grotteskensystemen erleichtert wird. Denn in den Grotteskensystemen vollzieht sich nicht nur der Übergang von zoomorphen und vegetabilen Elementen und Motiven vom Außen- zum Innenraum, sondern die zum Teil streng geometrischen Strukturen, die in einer exakten symmetrischen Hängung die Rahmung für die eingestellten Tiere konstituieren, antizipieren darüber hinaus auch die architektonische – und damit ebenfalls eine geometrische ausgerichtete – Form des Raumes.

10.2.2.2.3.5. Die großformatigen Figurendarstellungen im Kontext des Dekors

Eine weitere Verbindung zwischen Garten und Loggia erfolgt durch die großformatigen figuralen Darstellungen in den Gewölbezwickeln und auf den beiden fingierten Teppichen. Nicht nur das ikonographische Programm der Zwickel – sowohl dasjenige der großformatigen Figuren als auch dasjenige der kleinformatischeren Amoretten –, welches Figuren vor blauem Hintergrund, der sich als blauer Himmel lesen lässt, d. h. als Figuren im Freien präsentiert, sondern auch die Darstellungsform der Figuren selbst lehnt sich an skulpturale Formen an, welche sich dem Betrachter im Garten bieten, mitunter sogar in analogen Formen, sodass auch im figural darstellenden Bereich Garten und Loggia eine Einheit bilden. Als wichtigstes figurales Bindeglied zwischen den beiden Räumen fungiert die Figur der Psyche, die als skulptierte Figur im Garten⁶²³⁷ steht und in freskierter Form sowohl in illusionistisch verkürzter Form mehrfach im Dekor der Gewölbezwickel als auch in der Vertikalperspektive eines Tafelbildes im Dekor der beiden vorgetäuschten Teppiche im zentralen Deckenfeld wieder aufgenommen wird. Dabei verändert sich die Realitätsebene der Figur zweimal: Von der dreidimensional dargestellten Skulptur im Gartenbereich über eine Dreidimensionalität vortäuschende Figur in den Darstellungen der Gewölbezwickel bis hin zu der Figur in Vertikalperspektive auf einem vorgetäuschten Tafelbild, einem *quadro riportato* bzw. in diesem Fall auf einem *arazzo finito*.⁶²³⁸ Mit der Darstellung von unterschiedlich dimensionierten Figuren in unterschiedlichen

⁶²³⁷ Die Statue der Psyche befand sich entweder in einer Nische in der Hofmauer oder stand zwischen den beiden Risaliten auf der Terrasse; siehe dazu vor allem: Erkinger Schwarzenberg, Raphael und die Psyche-Statue Agostino Chigis, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 78, 1977, S. 118; und: Christoph Luitpold Frommel, Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk [Diss. München 1959], Berlin 1961, S. 42ff.

⁶²³⁸ Der Ursprung derartiger Darstellungsformen, die Raffael auch im Deckendekor der Stanza di Eliodoro und der Vatikanischen Loggia einsetzt, findet sich in den kleinen Bildtafeln und den bemalten Tüchern der antiken

Realitätsebenen transponiert Raffael ein Stilmerkmal der antiken Grotteskensysteme, das sowohl zweidimensionale Figuren in dreidimensionalen architektonischen Strukturen als auch die umgekehrten Konstellationen zeigt, ins Monumentale, wobei jedoch aufgrund der monumentalisierten Form die Leichtigkeit der Reversibilität – und damit zugleich auch eine grundlegende grotteske Qualität⁶²³⁹ – eingeschränkt wird bzw. vollständig verloren geht.⁶²⁴⁰

Aufgrund der beiden, mit den Darstellungen der olympischen Götter bedeckten, vorgetäuschten Teppiche, welche den Gewölbespiegel bedecken, wird die Decke für den Betrachter nur in einem geringen Maß an den vier Seiten bzw. zu beiden Seiten der Mittelachse, die durch einen vom Eingang zur Rückwand durchlaufenden Feston gebildet wird, geöffnet. Im Gegensatz zu den illusionistisch zum Himmel hin offenen architektonischen Strukturen im Deckendekor von vier Jochen in der Vatikanischen Loggia, in denen lediglich einige fliegende Vögel zu sehen sind, erscheinen in sämtlichen, durch die Festone einer vorgetäuschten Pergola auch dekorativ miteinander verbundenen Zwickeln und Stichkappen der *loggia di amore e psiche* – und damit in den raumerweiternden Teilen – auch durchgehend großformatige figurale Darstellungen.⁶²⁴¹

Aufgrund dieser konsequenten Besetzung des illusionistisch erzeugten Luftraumes mit großformatigen, *sotto in sù* dargestellten Figuren stellt das Deckendekor der *loggia di amore e psiche* eine wichtige Etappe in Hinblick auf den Übergang zur perspektivischen Deckenmalerei dar. Die großformatigen *arazzi finti* können sowohl als vergrößertes Prinzip des teppichartigen Rastersystems in der Loggetta als auch als eine Monumentalisierung der vier *quadri riportati*, welche jeweils die vier Seiten eines der dreizehn Gewölbe in der Vatikanischen Loggia besetzen, aufgefasst werden und erweitern das Spektrum der Monumentalisierung der antiken kleinformatigen Vorbilder, das mit dem Dekor des zentralen Deckenfeldes durch Pinturicchio in der Libreria Piccolomini einsetzt.⁶²⁴² In Bezug auf die Größe der *quadri riportati* scheint

Grotteskendekore; siehe dazu auch: Wiebke Fastenrath, *Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom* [Diss. München 1993], Hildesheim und Zürich 1995, S. 106.

⁶²³⁹ Fastenrath übersieht bei ihrer pauschal vorgebrachten These, dass es sich bei zahlreichen Renaissance-Dekoren um monumentalisierte Grottesken handelt, dass aufgrund der Monumentalisierung eine leichte Reversibilität – und damit ein grundlegendes Prinzip der antiken Grotteskensysteme – im Auge des Betrachters nicht mehr gegeben ist. Dies war Malern wie Raffael sicherlich auch bewusst; zum Standpunkt Fastenraths siehe vor allem: Wiebke Fastenrath, *Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom* [Diss. München 1993], Hildesheim und Zürich 1995, S. 108ff.

⁶²⁴⁰ Eine Vorstufe zu dieser Entwicklung stellen die mit Tüchern eingefassten Bildfelder im Gewölbedekor der Stanza di Eliodoro dar. Jedoch im Gegensatz zum Deckendekor in der Stanza di Eliodoro, in dem Raffael mit der Größe der Bildfelder der architektonischen Teilung aufgrund der Gewölbegrate folgt, trennt Raffael im Gewölbedekor der Farnesina die beiden zentralen Bildfelder von der architektonischen Struktur des Gewölbes ab.

⁶²⁴¹ Siehe dazu auch: Rainer Horstmann, *Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei* [Diss. München], München 1965, S. 76f.

⁶²⁴² Siehe dazu vor allem: Wiebke Fastenrath, *quadro riportato. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei*, München 1990, S. 39f. Von Fastenrath unbeachtet bleibt die Beziehung der *arazzi finti* zu den vier Bildfeldern im Gewölbedekor der Stanza di Eliodoro. Doch lassen sich die *arazzi finti* durchaus als eine Verselbstständigung der vier Bildfelder im Gewölbedekor der Stanza di Eliodoro, deren vier

daher das Dekor in der *loggia di amore e psiche* der Farnesina weiter entwickelt zu sein als in der Vatikanischen Loggia. Dies spräche für eine Entstehungszeit der Loggia in der Farnesina nach der Vollendung der Vatikanischen Loggiendekoration. Unterstrichen wird eine derartige Reihenfolge auch durch die Einstellung von großformatigen Figuren in die illusionistisch geöffneten Räume im Deckendekor der farnesinischen Loggia. Andererseits fehlt im Dekor der Farnesina die konsequente Öffnung der Decke mit Hilfe einer systematisch verkürzten illusionistisch dargestellten architektonischen Struktur, ein prinzipiell neuartiges Vorgehen, das in der Folgezeit zur Quadraturamalerei führt. Beide Dekore zeigen jedoch, welchen bedeutenden Beitrag Raffael auch für die Ausbildung der perspektivischen Deckenmalerei geleistet hat.⁶²⁴³

10.2.2.3. Zusammenfassung

Sowohl die Verbindung des Gartens mit dem Innenraum der Loggia aufgrund einer konsequent durchgehaltenen zentralen Achse als auch das weitgehend auf einen statischen Betrachterstandpunkt zugeschnittene Dekor⁶²⁴⁴ innerhalb der *loggia di Amore e Psiche* lassen zunächst darauf schließen, dass Raffael sich an der statischen, bilateralsymmetrischen Gestaltung des Cortile del Belvedere orientiert hat, mit dessen Bau Bramante 1505 begann.⁶²⁴⁵ Doch bereits die ausladende Breite der in Vertikalperspektive dargestellten Figurengruppen auf den beiden *arazzi finti* zeigt, dass sich Raffael – im Gegensatz zu Bramante – nicht auf einen bestimmten

Flächen noch der architektonischen Einteilung durch die Gewölbegrate folgen, von der architektonischen Struktur des Gewölbes in der Loggia her begreifen.

⁶²⁴³ Noch ein drittes Dekor Raffaels, das in dieser Untersuchung nicht behandelt wird, das Kuppeldekor in der Cappella Chigi spielt für die Entwicklung der perspektivischen Deckenmalerei eine wichtige Rolle; siehe dazu vor allem: Rainer Horstmann, Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei [Diss. München], München 1965, S. 66-72.

⁶²⁴⁴ Das gilt sowohl für das kleinformatige Grotteskendekor in den fingierten Bogenlaibungen als auch für die großformatigen, in Vertikalperspektive dargestellten Figuren auf den *arazzi finti*.

⁶²⁴⁵ Bereits 1504 beauftragt Papst Julius II. Bramante mit der Anlage des riesigen rechteckigen Hofes an der Hügelseite, die sich nördlich des Vatikanischen Palastes hin zur Villa Belvedere zieht. Der Garten zeichnet sich durch Terrassierungen auf drei unterschiedlichen Niveaus aus. Sowohl die Ost- als auch die Westseite werden durch Arkaden-Loggien, die sich zum Hof hin öffnen, geschlossen, wobei die Geschosshöhe der Loggien in Relation zum Ansteigen der Terrasse abnimmt. Am nördlichen Ende sind die flankierenden Loggien nur noch eingeschossig und bilden den Übergang zur Exedra, in welcher die Treppen zunächst mit konvexen und dann konkaven Stufen gesetzt sind. Durch die Arkadenwand der Exedra kann man [wie eine Zeichnung von Hollanda zeigt] einen Blick auf den Cortile delle Statue werfen. Hinter der nördlichen Wand versteckt sich auf der rechten Seite die alte Villa Belvedere, die nicht in der zentralen Achse des Hofes liegt. Die unterste Terrasse kann für Theateraufführungen genutzt werden, die vom Papst von einem Fenster aus dem Palast beobachtet werden können. Die beiden oberen Terrassen werden als Gärten mit Paterren und Brunnen angelegt. Zwei Rampen-Treppen mit einer Nische dazwischen führen zur obersten Terrasse. Antikes Vorbild für diese Gartenanlage war vermutlich das Heiligtum in Palaestrina; siehe dazu auch: James Sloss Ackerman, The Cortile del Belvedere, in: AB 39, 1957, S. 160. Jedoch im Gegensatz zu dem antiken Vorbild entwickelt Bramante den Cortile nach den Gesetzen der Zentralperspektive, und daher besaßen z. B. die flankierenden Loggien der zweiten Terrasse niemals klassische Ordnungen oder architektonische Dekorationen, da sie vom Süden oder vom Palast her nicht sichtbar waren, weil die beiden Türme, welche die Treppen flankierten, davor standen. Bramante konzipiert den Garten wie ein zentralperspektivisch konstruiertes Bild auf einen Punkt hin, und zwar auf das Fenster des päpstlichen Zimmers; siehe dazu: David R. Coffin, Gardens and Gardening in Papal Rome, Princeton 1991, S. 59ff.

zentralen Punkt in seinen Darstellungen beschränken will, sondern dass er die Darstellungen auf eine breiter angelegte Sichtachse hin komponiert. Dies gilt auch für die Darstellungen der unterschiedlichen Figurengruppen in den Gewölbezwickeln. Da für Raffael der perspektivische Betrachterstandpunkt für die dezidierte Wahrnehmung der großformatigen figuralen Darstellungen keine ausschließliche Rolle spielt, muss er in seinem Dekor nicht rigoros um die konstante Einhaltung eines statischen Betrachterstandpunktes bemüht sein, sondern kann die zentralperspektivisch konstruierten Merkmale im Dekor der fingierten Bogenlaibungen dazu nutzen, um dem Besucher visuell und empfindungsmäßig einen gleichsam nahtlosen Übergang von der Raumzone des Gartens hin zum Innenraum der Loggia zu ermöglichen. Im Gegensatz zu der von Bramante komplett statisch intendierten Wahrnehmung im Cortile der Belvedere beeinflusst Raffael die Wahrnehmung des Besuchers beim Eintreten in der Gartenloggia der Farnesina durch den Kontext der zentralperspektivisch konstruierten Elemente dahingehend, dass sie dynamischer wird.

Abgesehen von einem gemeinsamen zentralperspektivischen Aspekt, der über die Brunnenanlage vor dem Eingang bis zum Mittelpunkt der mittleren Arkade führt und schließlich im Fluchtpunkt auf der Rückwand der Loggia endet, gründet sich die Verbindung zwischen Garten und Loggia auch auf rein dekorativ erzeugten Assoziationen sowie auf einen – ebenfalls rein dekorativ – erzeugten Illusionismus aufgrund einer analoge polychromen Gestaltung in beiden Wahrnehmungsräumen sowie auf ein assoziativ an die Flora und Fauna des Gartens erinnerndes Dekor. Der Komplexität des Raumdekors wird sich der Betrachter erst bewusst, wenn er die Veränderungen der natürlichen Größenverhältnisse der einzelnen Motive in den großformatigen Festonen sowie die Verbindung zwischen zoomorphen Motiven und den geometrischen Rahmenformen genauer betrachtet. Eine derartige Raffinesse bei der Gestaltung der vegetabilen Systeme sucht man im Dekor der Vatikanischen Loggia, die sich motivisch enger an das vegetabile Dekor Pinturicchios in der Loggia der Villa Belvedere anlehnt⁶²⁴⁶, vergeblich.

Vergleicht man die Struktur des Dekors in der *loggia di Amore e Psiche* mit der Struktur bereits behandelte Dekore des frühen Cinquecento, fällt sowohl in Bezug auf die Gestaltung der Gewölbezwickel als auch in Bezug auf die Gestaltung des zentralen Deckenfeldes die große strukturelle Ähnlichkeit zum Dekor Pinturicchios in der Libreria Piccolomini auf. Dennoch überwiegen die Unterschiede gegenüber den Gemeinsamkeiten, denn im Gegensatz zum Dekor Pinturicchios, der für sämtliche Rahmungen entweder das ornamentale Modul des Flechtbandes oder das ornamentale Modul des fortlaufenden Mäanderbandes verwendet, setzt Raffael als

⁶²⁴⁶ Siehe dazu die Abbildung bei: Edith Gabrielli, Sistemi di lavoro e linguaggio figurativo in un artista imprenditore di secondo Quattrocento. La Cappella Bufalini e altri cantieri della giovinezza e della maturità di Bernardino Pinturicchio, Bollettino d'arte 89, 2004, S. 12 Abb. 15.

strukturelle Rahmung der einzelnen Dekorfelder Festone mit illusionistisch ausgeführten vegetabilen Elementen ein und kann dadurch die vorhandene architektonische Struktur – obwohl er sie mit den vegetabilen Festonen nachzeichnet –, so weit negieren, dass im Betrachter der Eindruck einer Pergola aus Blüten und Zweigen unter freiem Himmel bzw. der Eindruck einer Laube entsteht. Dieses Zusammenwachsen der einzelnen dekorativen Elemente zu einem vorgetäuschten, mit Hilfe von vegetabilen Elementen gleichsam organisch erzeugten temporären⁶²⁴⁷, einer architektonischen Struktur dennoch ähnlichem Gebilde zeigt als Ganzes eine wesentlich größere strukturelle Nähe – allerdings in monumentalisierter Form – zu antiken Grotteskensystemen als das Dekor in der Libreria Piccolomini und entfernt sich dadurch gleichzeitig von den additiv aneinandergereihten Dekorzonon Pinturicchios, einer dekorativen Struktur, der z. B. noch Peruzzi in seinem 1511 bis 1512 entstandenen Deckendekor in der zweiten Loggia, der *loggia di Galatea*, in der Villa Farnesina folgt.⁶²⁴⁸

⁶²⁴⁷ Das Temporäre wird jedoch vom Betrachter nicht als so kurz empfunden, dass er in seiner Vorstellung das aufgebaute vegetabile Dekor – analog dem Umschlag in einem Grotteskensystem – destruiert, sondern es bringt lediglich die Lebendigkeit – und damit auch die Vergänglichkeit der Natur auch im freskierten Dekor zum Ausdruck.

⁶²⁴⁸ Siehe dazu u. a. die Abbildungen bei: Elsa Gerlini, *Die Villa Farnesina an der Lungara in Rom*, Rom 1990, S. 31 Abb. 15, S. 43 Abb. 21. In das Dekorsystem der gewölbten Decke setzt Peruzzi – allerdings wesentlich großformatigere Figuren als in den Dekoren Pinturicchios – grotteske Figuren in Grisaille in den Zwickeln alternierend mit polychromen Darstellungen der Tierkreiszeichen ein; siehe dazu auch: Elsa Gerlini, *Die Villa Farnesina an der Lungara in Rom*, Rom 1990, S. 31 Abb. 15. Ein analoges Rastersystem verwendet auch Giulio Romano im Gewölbedekor der *Camera dei Venti* im Palazzo del Te; siehe dazu vor allem die Abbildung des Gewölbes bei: Rodolfo Signorini, *Il Palazzo del Te e la camera di Psiche. Miti e altre fantasie e storie antiche nella villa di Federico II Gonzaga ideata da Giulio Romano a Mantova*, Mantua 2001, S. 28-29.

Abgesehen vom Dekor der Libreria Piccolomini, das Baldassare Peruzzi (1481-1536) als gebürtiger Sieneser sicherlich kannte, greift man auch bei einer späteren Dekoration der Supraporten mit Landschaftsdarstellungen, die im 17. Jahrhundert vorgenommen wurde, auf ein weiteres Dekor Pinturicchios zurück, und zwar auf das Dekor in der *loggia* der *Villa Belvedere* im Vatikan. In diesem Dekor verwendet Pinturicchio erstmalig relativ großformatige Landschaftsdarstellungen auf den Rückwänden; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Edith Gabrielli, *Sistemi di lavoro e linguaggio figurativo in un artista imprenditore di secondo Quattrocento. La Cappella Bufalini e altri cantieri della giovinezza e della maturità di Bernardino Pinturicchio*, *Bollettino d'arte* 89, 2004, S. 12 Abb. 15; siehe dazu auch: Sven Sandström, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala 1963, S. 230 Abb. 40.

Auch die Dekoration der gebündelten Pilaster mit dem breiten zentralen Pilasterspiegel und den beiden seitlichen Pilasterspiegeln durch Beccafumi geht auf das Pilastersystem Pinturicchios zurück. An diesem Vorbild orientieren sich auch die Polychromie der dekorativen Systeme, die weißen Kandelabergrottesken, die innerhalb des Konturs goldfarben unterlegt sind sowie der blaue umgebende Grund; siehe dazu auch: Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma. Tafelband*, Modena 2003, S. 112ff., besonders S. 117 Abb. 94. Im Gegensatz zu Pinturicchio und auch im Gegensatz zu Raffael besetzt Beccafumi jeweils die beiden seitlichen Pilasterspiegel mit einer halben, antithetisch zu ihrer gegenüberliegenden Hälfte ausgerichteten Kandelabergrotteske, sodass sich auch im dekorativen Bereich jeweils das Dekor des Halbpilasters vom Dekor des breiten zentralen Pilasters deutlich abzeichnet. Darüber hinaus wird durch ein derartiges Dekor die bilaterale Symmetrieachse des Dekors auf dem breiten zentralen Pilasterspiegel gestärkt; siehe dazu vor allem: Elsa Gerlini, *Die Villa Farnesina an der Lungara in Rom*, Rom 1990, S. 32 Abb. 16. Im Gegensatz zur zentralen Kandelabergrotteske, die bevorzugt aus übereinandergestellten Kandelabern und Gefäßen besteht, zeichnen sich die beiden seitlichen halben Kandelabergrottesken durch antithetisch einander zu- oder abgewandte anthropomorphe Mischwesen aus. Das Rekurren auf dekorative Strukturen des späten Quattrocento im Deckendekor der Galatea-Loggia betont auch: Alessandra Zamperini, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona 2007, S. 123.

Die perspektivische Verkürzungen der Grotteskendekore in den seitlichen Bogenlaibungen, die als ein Indikator für die statische Position des Betrachters gewertet werden können, stellen einen Kunstgriff dar, den Raffael innerhalb des Wandbereichs in seinen späteren Dekoren nicht mehr anwendet. Stattdessen finden sich jedoch in vier Gewölbedekoren der zweiten Vatikanischen Loggia illusionistisch verkürzte architektonische Strukturen. Analog zu dem idealen Betrachterstandpunkt in der Gartenloggia der Farnesina muss auch der Besucher in der zweiten Vatikanischen Loggia in diesen vier Jochen einen bestimmten Punkt aufsuchen, um die architektonischen Strukturen illusionistisch wahrnehmen zu können. Wechselt er hingegen den Standort, zerfallen die vorgetäuschten Architekturen vor seinen Augen in ihre einzelnen Bestandteile. In beiden Fällen baut sich daher eine besondere Beziehung des Betrachters zu dem Dekor der jeweiligen Loggia auf, die dem Betrachter jedoch erst nach der erstmaligen Einnahme dieses Standpunktes und der dadurch hervorgerufenen Wahrnehmung innerhalb der Loggia bzw. innerhalb des jeweiligen Jochs bewusst wird.

Eine derartige Gestaltung setzt voraus, dass sowohl der Maler als auch der Betrachter damit vertraut sind, sich an bestimmten Bild- und Raumstrukturen – wie vertikalen Symmetrieachsen und perspektivischen Fluchtpunkten – zu orientieren. Abgesehen von der allgemeinen Entwicklung der perspektivischen Malerei im Quattrocento⁶²⁴⁹ wird die Ausbildung eines festen Betrachterstandpunktes – insbesondere in der Wandmalerei – durch die zahlreichen Ausbildungen von bilateralsymmetrischen Valenzen in den einzelnen Kandelabergrottesken bzw. durch die Ausbildungen von bilateralsymmetrischen Valenzen zwischen zwei Kandelabergrottesken gefördert, die den Blick des Betrachters darin trainieren, wichtige Punkte bzw. Achsen zwischen korrespondierenden axialsymmetrischen Systemen wahrzunehmen. Raffael hat diese Entwicklungen nicht nur konsequent genutzt, sondern weiterentwickelt und mit Hilfe von zwei oder mehr korrespondierenden axialsymmetrischen Systemen dreidimensionale Symmetriesysteme innerhalb einer Raumeinheit bzw. eines Jochs entwickelt. Dies verleiht den Räumen, die er mit derartig strukturierten Dekoren überzieht, eine neuartige Qualität, die vom betrachtenden Besucher als stimmige Einheit, als *concinnitas*, empfunden wird.

⁶²⁴⁹ In den Untersuchungen zur Entwicklung der perspektivischen Malerei in der Renaissance wird in der Regel kein Unterschied gemacht, ob es sich bei dem untersuchten Gegenstand um ein Tafelbild, ein Wand- oder Deckenfresko handelt. Ein gutes Beispiel dafür sind u. a. die bereits aufgeführten Untersuchungen zur sogenannten *Raffaelbibel* in den Vatikanischen Loggien. Doch es ist für den Betrachter ein immenser Unterschied, ob er ein Wandbild oder ein in ornamentale Dekorzone eingebundenes Wandfresko vor sich hat, das zusammen mit seinem dekorativen und figural darstellenden Kontext den gesamten Raum oder zumindest eine relativ abgeschlossene Raumeinheit – wie z. B. eine Kapelle – ausfüllt, denn die symmetrischen Strukturen, denen die ornamentalen Module unterliegen, haben auch ihre Auswirkungen auf die Wahrnehmung der großformatigen figuralen Darstellungen.

Im Gegensatz zum Dekor in der Loggetta, in dem ein geometrisches Rastersystem, in dessen einzelne Formen zoomorphe Figuren eingestellt sind, die gesamte Gewölbefläche im Sinn eines dekorativen Prinzips bedeckt, bilden die beiden *arazzi finti* aufgrund ihrer Fixierung an den rahmenden Festonen mit diesen eine illusionistische Dekoreinheit unter einem geöffneten Himmel, der zwischen den Teppichen und den Festonen hervorlugt. Ein Vorbild für eine derartige Öffnung der Decke könnte Leonardos Dekor in der *sala delle asse* gewesen sein, denn auch bei Leonardo schimmert das Blau des Himmels nur verhalten durch die Baumkronen hindurch.⁶²⁵⁰ Doch an Stelle des vollständig organischen Verflechtens der einzelnen Baumkronen miteinander verwendet Raffael ein System, das analog der zugrunde liegenden architektonischen Struktur konstruiert ist, wenngleich es sich ebenfalls aus vegetabilen Elementen zusammensetzt.

Als Vorbild für illusionistisch gestaltete Girlanden – allerdings nicht für die veränderten Größenverhältnisse der einzelnen Motive – können sowohl die Girlanden Mantegnas im Dekor der Lünetten und im rahmenden Dekor des Opaion in der Camera degli Sposi⁶²⁵¹ als auch die vegetabilen Bündel Pinturicchios im Dekor der Loggia der Villa Belvedere gedient haben⁶²⁵², doch geht das Dekor der Girlanden in der *loggia di Amore e Psiche* – insbesondere in Bezug auf die naturalistische Gestaltung der einzelnen Blüten und Früchte – weit über die illusionistische Gestaltung der Girlanden in den Dekoren der beiden Vorläufer hinaus. Was die antiken Vorbilder betrifft, so sucht man derartig naturalistische Darstellungsformen in der antiken Wandmalerei vergeblich. Hingegen sind reliefierte naturalistische Darstellungen von Girlanden mit unterschiedlichen vegetabilen Motiven – insbesondere als Bauornamentik in vertikaler und horizontaler Friesform – auf antiken Marmorpfeilern und auf antiken Gebäckfragmenten häufig zu finden.⁶²⁵³

Auch in Bezug auf die dekorative Struktur des zentralen Gewölbespiegels mit den beiden *arazzi finti* dürfte es weniger das direkte antike Vorbild von kleinformatigen Klappbildern oder von Bildfeldern en miniature, die man auf gespannten Tüchern in die Grotteskensysteme freskierter

⁶²⁵⁰ Siehe dazu die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 18 Abb. 6.

⁶²⁵¹ Siehe dazu die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 28 Taf. 2-3.

⁶²⁵² Vermutlich hatten bereits für Pinturicchio die Girlanden Mantegnas im Dekor der Camera degli Sposi Vorbildfunktion. Beide Künstler arbeiteten ja auch – wenn auch an unterschiedlichen Projekten – unter Innozenz VIII. als Auftraggeber in den späten 1480er Jahren in der Villa Belvedere im Vatikan. Mantegna dekorierte in dieser Villa 1488 die später abgerissene Privatkapelle für Innozenz VIII.; siehe dazu eine Rekonstruktionszeichnung bei: Sven Sandström, Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance, Uppsala 1963, S. 161.

⁶²⁵³ Siehe dazu vor allem: Marion Mathea-Förtsch, Römische Rankenpfeiler und -Pilaster. Schmuckstützen mit vegetabilem Dekor, vornehmlich aus Italien und den westlichen Provinzen, Main 1999, [Diss. Köln 1997]; und: Günther Schörner, Römische Rankenfriesen. Untersuchungen zur Baudekoration der späten Republik und der frühen und mittleren Kaiserzeit im Westen des Imperium Romanum, [Diss. Erlangen 1991], Mainz 1995.

Wanddekore integrierte, gewesen sein, das Raffael zu seinem dekorativen Modus inspirierte, sondern eher die dekorative Struktur der Decke in der Libreria Piccolomini, in der Pinturicchio mehrere *quadri riportati* in das queroblange zentrale Deckenfeld setzt.⁶²⁵⁴ Dies gilt sowohl für die ausgrenzende Rahmenstruktur der beiden *arazzi finti* als auch für den Darstellungsmodus der Vertikalperspektive⁶²⁵⁵ in den großformatigen Gruppendarstellungen der olympischen Götter im Gewölbespiegel. Doch geht Raffael sowohl in Bezug auf das Größe des Formats der beiden Rahmungen als auch in Bezug auf die Größe der eingestellten Figurendarstellungen weit über die strukturelle und formale Gestaltung des Deckendekors in der Libreria Piccolomini hinaus.⁶²⁵⁶

10.2.2.4. Fazit

Zusammenfassend lassen sich zum Dekor der *loggia di Amore e Psiche* folgende Punkte festhalten:

1. Wenngleich sich einige strukturelle und formale Bezüge zu Grotteskendekoren des späten Quattrocento aufzeigen lassen, hinterlässt das Dekor in der *loggia di Amore e Psiche*, das mit den unterschiedlichen Darstellungsmitteln der Renaissancemalerei wie der perspektivischen Gestaltung, dreidimensionaler Figurengestaltung sowie – zumindest auf den ersten Blick – naturalistisch dargestellten vegetabilen Motiven arbeitet, im Besucher dennoch einen völlig neuartigen Raumeindruck.

⁶²⁵⁴ Siehe dazu vor allem: Wiebke Fastenrath, *quadro riportato*. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei, München 1990, S. 39f. Pinturicchio seinerseits dürfte sich an dem Dekor der antiken *volta gialla* in der Domus Aurea orientiert haben. Was für eine wichtige Rolle das Dekor der Libreria Piccolomini noch für die italienischen Dekore in der ersten Hälfte des Cinquecento bildete, zeigt nicht nur das von Peruzzi ausgeführte Deckendekor in der *loggia di Galatea* in der Villa Farnesina, sondern auch das von Giulio Romano entworfene Deckendekor in der *camera di Psiche* im Palazzo Te in Mantua, in der Giulio Romano auf der Decke ein goldumrandetes polygonales Rastersystem entwickelt und in die Mitte der Decke ein mehrfach gerahmtes quadratisches Deckenfeld setzt. Im Gegensatz zu Pinturicchio öffnet er jedoch die Decke in den einzelnen Feldern dieses Rastersystems, indem er sotto in sù dargestellte Figuren vor dem blauen Himmel zeigt. Auch in den Lünetten verfährt Giulio Romano auf diese Weise. Durch derartige Darstellungen setzt Giulio Romano die dekorativen Modi Raffaels in der *loggia di Amore e di Psiche* und in der zweiten Vatikanischen Loggia fort. Die Öffnung im zentralen Feld knüpft hingegen an die Öffnung des zentralen achteckigen Feldes in der Stanza della Segnatura an; zum Dekorsystem Giulio Romanos siehe vor allem: Amedeo Belluzzi, Giulio Romano. *Amore e Psiche a Palazzo Te*, Modena 2006 mit zwei großen Farbtafeln des Gewölbes im Anhang. Im Gegensatz zum Dekor Raffaels in der *loggia di Amore e di Psiche* in der Farnesina, in der Raffael die architektonische Struktur vollständig in eine vegetabile Struktur umwandelt, baut jedoch Giulio Romano in Gebäulhöhe zunächst eine architektonische Struktur auf, welche die Basis seines Rastersystems bildet, bevor er diese Struktur wieder durch Öffnungen destruiert. Es scheint fast, als habe ihm der Mut seines Lehrers zu einer vollständigen Vegetabilisierung gefehlt.

⁶²⁵⁵ Die Beleuchtung erhalten die Darstellungen auf den *arazzi finti* durch die Arkadenöffnungen im Rücken des Betrachters.

⁶²⁵⁶ Im Gegensatz zum Dekor des zentralen Deckenfeldes in der Libreria Piccolomini, in dem Pinturicchio die *quadri riportati* sowohl formal durch Flechtbänder und unterschiedliche Motive als auch durch unterschiedliche inhaltliche Aussagen von den Dekoren in den Gewölbezwickeln abgrenzt, verbindet Raffael die beiden Dekorzonen sowohl formal durch analoge Figurengestaltung als auch inhaltlich durch die Fortsetzung der Handlung in den beiden Darstellungen in den *arazzi finti* miteinander. Der Ausgrenzung im Dekor Pinturicchios steht daher die Integration sämtlicher Elemente in den vorhandenen Dekorzonen gegenüber.

2. Dieser Raumeindruck entsteht mit Hilfe antikisierender Mythenbilder⁶²⁵⁷ und zeitgenössisch umgesetzter Grotteskensysteme, die alle in eine naturalistisch anmutende, jedoch der architektonischen Struktur des Raumes analoge dekorative Struktur einmünden.
3. Die Äquivalenz der beiden Strukturen bewirkt in der Wahrnehmung des Betrachters deren Changieren nach der Art eines Grotteskensystems, sodass die beiden Raumkonstituierenden Systeme selbst zu einer grottesken Struktur werden.
4. Es ist die im Dekor der *loggia di Amore e Psiche* in der Farnesina entstandene strukturelle Verbindung zwischen außen und innen⁶²⁵⁸, unten und oben, welche Raffael mit Hilfe seines an der Struktur der antiken Grotteske orientierten Dekors in der Gartenloggia der Villa Farnesina – insbesondere auch aufgrund der Einbindung zahlreicher vegetabler und zoomorpher Motive – für den Betrachter aufzeigen kann. Dieses Verfahren lässt die Raffaelleske nicht nur zum überlegenen Dekorationssystem in der Renaissance werden, sondern ist auch der Grund dafür, dass sich die Raffaelleske in einer gezähmten, noch stärker antikisierenden Form bis in die ersten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hinein häufig in den europäischen Wand- und Deckendekoren nachweisen lässt.
5. Die Freiheit bei der Auswahl der Motive, die Raffael in den antiken Wanddekorationen entdeckt hat und die er – insbesondere mit Hilfe der naturalistischen Grotteskendekore Giovanni da Udines⁶²⁵⁹ – für die Ausgestaltung unterschiedlichen Raumdekore nutzt, ermöglicht der neuen Generation von Raumdekorateuren die Gestaltung eines individuelleren, auf die Intentionen des Auftraggebers ebenso wie auf die spezielle Funktion eines Raumes zugeschnittenen Dekors.⁶²⁶⁰

⁶²⁵⁷ Diese Mythenbilder werden darüber hinaus auch durch die Stiche von Marcantonio Raimondi (1475-1534), die dieser seit 1510 für Raffael und später auch für Giulio Romano anfertigte, zu Vorlagen für erotische Darstellungen in den späteren Renaissancedekoren; siehe dazu: Bette Talvacchia, *Taking Positions, On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton 1999, S. 125ff.; siehe dazu auch: Lieselotte Schlieker, *Humoristische Erotik in der italienischen Graphik des 16. Jahrhunderts* [Diss.] Kiel 2001, S. 59-68. Ein weiteres Beispiel für eine tiefgreifende Erotisierung stellt das von Giulio Romano entworfene Dekor in der *camera di psiche* im Palazzo del Te in Mantua dar. Vergleiche dazu u. a. die obszöne Darstellung der Rückenfigur der Nymphe in einer der Soffitten; siehe dazu die Abbildung bei: Rodolfo Signorini, *Il Palazzo del Te e la camera di Psiche. Miti e altre fantasie e storie antiche nella villa di Federico II Gonzaga ideata da Giulio Romano a Mantova*, Mantua 2001, S. 104 Abb. 7.

⁶²⁵⁸ Schmarsow weist in seiner Untersuchung über die Architektur des Barock und des Rokoko darauf hin, dass Raffael die Integration des Gartens in eine Bauform bereits von den Anlagen des Palazzo Ducale in Urbino her geläufig gewesen sein könnte; siehe dazu: August Schmarsow, *Barock und Rokoko. Das Malerische in der Architektur. Eine kritische Auseinandersetzung*, Berlin 2001 [Nachdruck von 1897], S. 29.

⁶²⁵⁹ Diese Art der Grotteskengestaltung wird bereits von Vasari für die Schönste gehalten; siehe dazu auch: Dorothea Scholl, *Von den Grottesken zum Grottesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance*, Münster 2004, S. 219.

⁶²⁶⁰ Vergleiche z. B. die Einbindung der antiken Skulpturen in ein antikisierendes Stuckdekor in der *loggia dei marmi* durch Giulio Romano; siehe dazu vor allem: Jacqueline Burckhardt, *Giulio Romano. Regisseur einer verlebendigten Antike. Die loggia dei marmi im Palazzo Ducale von Mantua* [Diss. Zürich], St. Gallen 1994, S. 87ff.

6. Die erweiterten Gestaltungsmöglichkeiten in den Dekoren verändern auch die visuellen Fähigkeiten des Betrachters und versetzen ihn zusehends besser in die Lage, komplexe Systeme konsequent wahrnehmen und beurteilen zu können.
7. Insbesondere changierende Dekore verlangen eine schnelle Anpassung des Betrachters an den Wechsel zwischen den einzelnen formalen und inhaltlichen Ebenen des Dekors.

10.2.3. Der Beginn der Monumentalisierung von grottesken Stilelementen in der Raffaelleske – eine Vergrößerung der narrativen Bildfelder, die Zunahme des Illusionismus sowohl in den Girlanden des Wanddekors als auch in den vorgetäuschten Architekturen des Deckendekors sowie die rahmende und zugleich nivellierende Funktion stuckierter Rastersysteme – im Dekor des mittleren Vatikanischen Loggiengeschosses (1518-1519), der *heitersten Halle der Welt*⁶²⁶¹

Obgleich das Dekor der vatikanischen Loggia⁶²⁶² im zweiten Geschoss des Arkadengebäudes zahlreichen entstellenden Restaurierungen unterzogen wurde, sodass nur noch Spuren der ursprünglichen Ausstattung, die während einer durchgeführten Reparatur freigelegt wurden,

⁶²⁶¹ August Schmarsow, Der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der italienischen Renaissance, Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 2, Berlin 1881, S. 144. Die erste systematische Untersuchung zur Architektur und zum Dekor der Loggien findet sich bei: Theobald Hofmann [unter Mitwirkung von Walther Amelung und Fritz Weege], Raffael in seiner Bedeutung als Architekt, Bd.IV, Vatikanischer Palast, Leipzig 1911. Siehe dazu auch: Karoline Lanckoronska, Zu Raffaels Loggien, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. 9, 1935, S. 11-120.

⁶²⁶² In den meisten Abhandlungen über Raffael wird die Vatikanische Loggia weniger als ein persönliches Werk Raffaels, sondern nur als die Realisierung eines päpstlichen Repräsentationswunsches behandelt, und zwar als eine Realisierung, die zum größten Teil auf Werkstattarbeit beruht. Da jedoch das Interesse an Raffael als Maler noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein überwiegt, beschäftigt sich eine nur zögerlich einsetzende Forschung zu Raffaels Loggia zunächst nur mit den *quadri riportati* in den Gewölbedekoren, da für die Figurendarstellungen in den *quadri riportati* zumindest einige Entwürfe von Raffael vorliegen. Sie werden als die eigentlichen Sinnträger der Loggiendekoration verstanden. So präsentiert noch 1985 Davidson ihre ikonographische Untersuchung zum Bildprogramm der Decke, die zu einer rein theologischen Deutung führt; siehe dazu: Bernice F. Davidson, Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge, Pennsylvania und London 1985. Weniger der Maler Raffael als die sich neu konstituierende Gattung der Grotteske steht im Mittelpunkt einer Dissertation von Piel aus dem Jahr 1962: Friedrich Piel, Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance: zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung, Berlin 1962.

Abstrahierend von jeglicher Ikonographie formuliert er strukturelle Erkenntnisse zur ornamentalen Gattung der Grotteske und zieht dazu auch die Struktur der Vatikanischen Loggiendekoration heran. Zwischen detailfreudiger Dokumentation einer möglichen Antikenrezeption und traditioneller stilistischer Analyse und Vergleich, um die Hände einiger Mitarbeiter der Raffaelwerkstatt identifizieren zu können, bewegt sich die umfangreiche Arbeit von Dacos aus dem Jahr 1977/78: Nicole Dacos, Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all' antico, Rom 1986. Sowohl die Frage nach einer intendierten formalen Einheit des Dekors insgesamt als auch die Frage nach einer allen Dekorationsmodi inhärenten Ikonographie wurden noch nicht gestellt. Auch in einer Gemeinschaftsarbeit mit Furlan zum Werk Giovanni da Udines geht Dacos kurz auf seine Mitarbeit an den Vatikanischen Loggien ein, doch beschäftigt sie sich auch in dieser Untersuchung lediglich mit der Frage nach den antiken Vorbildern; siehe dazu: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1561, Casamassima 1987, S. 91-93. Eine Zusammenfassung ihrer bisherigen Arbeiten sowie einen Überblick über die Rezeption des Loggiendekors in den folgenden Jahrhunderten bietet der 2008 erschienene Band: Nicole Dacos, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt, Stuttgart 2008.

Den Aspekt des Beginns einer illusionistischen Deckenmalerei in den illusionistischen Architekturen von vier Gewölbedekoren der Loggien berücksichtigt kurz: Rainer Horstmann, Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei [Diss. München], München 1965, S. 72-76. Unter dem Aspekt der *quadri riportati* streift Fastenrath

sichtbar sind, soll an dieser Stelle dennoch die komplexe Struktur dieses Loggiendekors behandelt werden und darüber hinaus auch eine Analyse einiger noch ursprünglich erhaltener Dekorzonen erfolgen, zum einen, um einen Eindruck von der Komplexität zu gewinnen, die Raffael in diesem Dekor entwickelt hat, und zum anderen, um durch einen Vergleich mit diesem Dekor die letzte große dekorative Aufgabe Raffaels, das Dekor der Gartenloggia in der Villa Madama, genauer in die Raffaeldekorationen insgesamt einordnen zu können.

Wie bereits bei der Untersuchung des Dekors der *Loggia di Amore e di Psiche* angemerkt wurde, ist das Datum der Fertigstellung dieses Dekors umstritten und damit auch die Frage, ob das Dekor in der Farnesina vor oder nach dem Dekor der Loggien fertiggestellt wurde. Da sich jedoch im Dekor der *Loggia di Amore e di Psiche* in der Farnesina keine dekorativen Strukturen finden, die nicht auch im Dekor der Vatikanischen Loggia vorhanden sind, umgekehrt aber die dekorative Struktur der Vatikanischen Loggia wesentlich komplexer ist⁶²⁶³ und darüber hinaus dem definitiv später ausgeführten Dekor in der Gartenloggia der Villa Madama ähnlicher ist als dem Loggiendekor in der Farnesina, wurde diese Reihenfolge gewählt, obgleich der zeitliche Abstand zwischen der Fertigstellung der beiden unterschiedlichen Loggiendekore vermutlich nur gering war⁶²⁶⁴ und eine entgegengesetzte Reihenfolge bei der Entstehung der Dekore nicht jeglicher Plausibilität entbehrt.

in ihrer Magisterarbeit das Deckendekor der Loggien: Wiebke Fastenrath, *quadro riportato*. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei, München 1990, S. 42f. Später behandelt sie das Dekor der Vatikanischen Loggien noch einmal in ihrer Dissertation unter dem Aspekt der monumentalen Grotteske, die nach Fastenrath stilbildend für die Raumdekorationen des Cinquecento wurde; siehe dazu: Wiebke Fastenrath, *Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom* [Diss. München 1993], Hildesheim und Zürich 1995, S. 98-104.

⁶²⁶³ Nach Scholl ist mit der Grotteskendekoration in den Loggien des Vatikans ein Höhepunkt erreicht, der bis ins 19. Jahrhundert hinein seine Wirkung auf unterschiedliche Künstler und Schriftsteller entfaltet: Dorothea Scholl, *Von den Grottesken zum Grottesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance*, Münster 2004, S. 75; zur Rezeption des Loggiendekors siehe vor allem: Cristina Acidini Luchinat, *La grottesca*, in: *Storia dell'arte italiana*, Teil III: *Situazioni momenti indagini*, Vol.IV: *Forme e modelli*, Turin, S. 1982, S. 159-200.

⁶²⁶⁴ Für eine nahezu gleichzeitige Ausführung der beiden Dekore spricht sich u. a. Talvacchia aus: Bette Talvacchia, Raffael, Berlin et al. 2007, S. 190.

10.2.3.1. Topographie und architektonische Gestaltung der sogenannten Raffael-Loggia

10.2.3.1.1. Topographie

Die Loggia Raffaels bildet das zweite Geschoss eines Arkadengebäudes⁶²⁶⁵, das von Bramante im Auftrag von Julius II.⁶²⁶⁶ als östlicher Abschluss des Palastes von Nikolaus III. im Vatikan mit der offenen Seite zum Cortile di San Damaso hin konzipiert wurde.⁶²⁶⁷ Der 1512 begonnene Bau wurde nach dem Tode Bramantes von Raffael fortgeführt⁶²⁶⁸ und erst unter dem Pontifikat von Pius IV. beendet.⁶²⁶⁹ Abgesehen von der Aufgabe des Arkadengebäudes, als kaschierende Fassade für das Konglomerat der dahinterliegenden Gebäude zu dienen, bestand die eigentliche Funktion der einzelnen Loggiengeschosse darin, als Korridore die unterschiedlichen Bereiche des Vatikanischen Palastes miteinander zu verbinden. Das mittlere Loggiengeschoss, das im Einklang mit den Regeln Vitruvs⁶²⁷⁰ als Dekor eines mittleren Geschosses in der nach Osten, zum Cortile di S. Damaso hin orientierten Fassade eine ionische Pilasterordnung trägt, befindet sich auf der gleichen Höhe wie die päpstlichen Stanzen. Aufgrund ihrer Nähe zu den päpstlichen Gemächern erfüllt die Loggia auch die Aufgabe eines päpstlichen Vorzimmers für Audienzsuchende.⁶²⁷¹ Antikes Vorbild für den Dekorationsmodus, den Raffael für diesen zum Hof hin offenen Raum wählt, ist ein der modernen Funktion des Korridors korrespondierender antiker Raumtypus, die *ambulatio*, deren Ausstattung von Vitruv⁶²⁷² genau beschrieben wird.

⁶²⁶⁵ Zur heutigen Lage siehe vor allem: Nicole Dacos, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt, Stuttgart 2008, S. 14-20; siehe dazu auch die Abbildungen bei: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 364f. Ohne die Nachfolgebauten war von den Loggien aus ein Blick auf Rom möglich; siehe dazu die Abbildung eines Aquarells von William Turner (1775-1851) bei: Annie Gilet (ed.), Giovanni Volpato, Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse, Mailand 2007, S. 39 Abb. 11.

⁶²⁶⁶ Zur Bedeutung des päpstlichen Hofes unter Julius II. und den Repräsentationspflichten des Papstes siehe vor allem: Christine Shaw, Julius II. The Warrior Pope, Oxford 1993, S. 163-188.

⁶²⁶⁷ Zur Frage, inwieweit auch das zweite Loggiengeschoss architektonisch noch dem Entwurf Bramantes entsprach oder bereits von Raffael verändert wurde, siehe vor allem: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 367.

⁶²⁶⁸ Bette Talvacchia, Raphael, London et al. 2007, S. 190. Die Bauarbeiten zur zweiten Loggia waren wohl im Sommer 1516 abgeschlossen; siehe dazu vor allem: Nicole Dacos, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt, Stuttgart 2008, S. 37.

⁶²⁶⁹ Bernice F. Davidson, Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge, Pennsylvania und London 1985, S. 28.

⁶²⁷⁰ Zur Rangordnung der Säulenordnung, siehe: Vitruv 4.1-7, zitiert nach: Vitruv, Zehn Bücher über Architektur, hrsg. von C. Fensterbusch, Darmstadt 1991, 166-172.

⁶²⁷¹ Eine direkte Verbindung zwischen der neuen Treppe und der Sala dei Chiaroscuri war bereits durch einen Korridor geschaffen worden, sodass die beiden Päpste nicht unbedingt auf die zweite Loggia angewiesen waren; daher konnte Raffael in Ruhe dekorieren; siehe dazu: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 367.

⁶²⁷² Vitruv, Zehn Bücher über Architektur, hrsg. von C. Fensterbusch, Darmstadt 1991.

10.2.3.1.2. Die architektonische Struktur der Loggia und ihre dekorative Korrespondenzen

Den Zutritt zu der 65m langen Loggia gewähren zwei Türen auf den beiden Schmalseiten im Norden und im Süden.⁶²⁷³ Die innere Gangbreite des Raumes beträgt 4m und die Gewölbehöhe am Scheitelpunkt 14,74m. Den Boden⁶²⁷⁴ bedeckte ursprünglich ein komplexes Flechtbandmuster auf Majolikakacheln, die aus der Werkstatt von Luca della Robbia stammten.⁶²⁷⁵

Der Raum besteht aus dreizehn nahezu quadratischen Jochen, die durch zwölf Gurtbögen voneinander getrennt sind.⁶²⁷⁶ Jeder dieser Gurtbögen ruht auf der Ostseite auf einem freistehenden Pfeiler und ist auf der Westseite in einen tragenden Wandabschnitt eingelassen. Zum Hof hin, auf der Ostseite, öffnet sich die Loggia in dreizehn Arkaden, die im unteren Teil jeweils durch eine Balustrade aus Steinbalustern miteinander verbunden sind.⁶²⁷⁷

Sowohl den Gewändeseiten als auch den Innenseiten der Pfeiler, welche die Lasten der mit ihnen verbundenen Gurtbögen tragen, sind Pilasterspiegel – auf der Innenseite zusätzlich mit flankierenden Nebencilastern – vorgelegt. Ein analoges System aus gebündelten Pilastern⁶²⁷⁸ zielt auch die tragenden rückwärtigen Wandabschnitte. Darüber hinaus bildet sich jedoch auch das architektonische System der Arkaden durch in die Wand eingeschnittene Blendarkaden auf

⁶²⁷³ Die beiden Türen stammen wohl bereits aus dem Pontifikat von Paul III.: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 367.

⁶²⁷⁴ Der Boden ist heute mit Marmorplatten belegt, die sich zu einem großflächigen geometrischen Muster zusammensetzen.

⁶²⁷⁵ Vermutlich lag diesem komplizierten Flechtbandmuster auch ein Entwurf von Raffael zugrunde: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 368; siehe dazu auch: Nicole Dacos, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt, Stuttgart 2008, S. 37. Das Muster ist jeweils auf ein Joch bezogen und zeigt im zentralen Feld ein Muster in Arabeskenform, das sich vom Zentrum aus sternförmig ausbreitet. Um dieses zentrale Feld herum befinden sich rektilineare Flechtbänder, die jeweils als ein Vierpass die einzelnen Kacheln besetzen und die miteinander jeweils durch die Öse eines gelängten, andersfarbigen Flechtbandes verbunden sind. In den freien Flächen zwischen den einzelnen Vierpassen sitzen kleine Arabeskenmotive, die ebenso wie das größere zentrale Motiv über eine rotationssymmetrische Valenz verfügen. Im Gegensatz dazu besitzen die aneinandergelagerten Flechtmotive lediglich eine gleitsymmetrische Valenz. Ein breiter weißgrundiger Streifen auf den beiden Außenseiten ist jeweils mit einem doppelten Flechtband bedeckt, dessen einzelne Ösen kreisförmig gestaltet sind. Jeweils über die beiden seitlich der Mittellinie sich kreuzenden Ösen ist ein Ring gelegt. Die Füllungen der beiden Ringe sind jeweils nach außen ausgerichtet, sodass im Auge des Betrachters eine antithetische Formation entsteht.

⁶²⁷⁶ Rainer Horstmann, Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei [Diss. München], München 1965, S. 72; siehe dazu auch die Abbildung des kolorierten Stiches von Savorelli mit dem Aufriss des zweiten Loggiengeschosses bei: Annie Gilet (ed.), Giovanni Volpato, Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse, Mailand 2007, S. 145 Nr.18.

⁶²⁷⁷ 1813 wird die Loggia verglast, um weitere Witterungsschäden zu vermeiden. Da weiterhin Regenwasser aus dem dritten Loggiengeschoss durchsickert, wird 1838 auch das dritte Stockwerk verglast.

⁶²⁷⁸ Heil leitet die gebündelten Pilaster, die Raffael im zweiten Vatikanischen Loggiengeschoss einsetzt, zum einen von der Struktur des von Bramante entworfenen Cortile de Belvedere und zum anderen von der antiken Struktur der Crypta Balbi ab: Elisabeth Heil, Fenster als Gestaltungsmittel an Palastfassaden der italienischen Früh- und Hochrenaissance, [Diss. Würzburg 1993], Hildesheim [u. a.] 1995, S. 401. Dabei differenziert sie jedoch nicht zwischen der Gestaltung einer architektonischen Fassade und dem Dekor eines Innenraumes. Verfolgt man dieses Motiv der gebündelten Pilaster im dekorativen Bereich, so lässt es sich bereits auf die frühen Dekore von Pinturicchio zurückführen. Neu bei Raffael ist allerdings, dass die dekorative Differenzierung mit einer Differenzierung der Wandbreite, d.h. mit einem Wandrelief einhergeht.

der Rückwand ab. In den dreizehn Blendarkaden sind über einer Sockelzone, deren Höhe mit der Höhe der Balustraden auf der gegenüberliegenden Seite korrespondiert, Scheinfenster⁶²⁷⁹ angebracht, auf deren Gesimsen ursprünglich Statuen standen.⁶²⁸⁰ Die profilierten steinernen Rahmungen dieser vorgetäuschten Fensteröffnungen liegen zwar höher als die Einschnitte in die Wand, die für die Blendarkaden vorgenommen wurden, jedoch tiefer als die Profile der Blendarkaden selbst. Oberhalb der Kämpferzone der gebündelten Pilaster bekrönt jeweils ein Dreiecksgiebel mit einem flachen Winkel ein Scheinfenster.⁶²⁸¹ Obwohl die Giebel etwas weiter vorkragen als die Rahmungen der Scheinfenster, wird jede Rahmung mit dem dazugehörigen Giebel in der Wahrnehmung des Betrachters zur architektonisch-funktionalen Einheit einer Ädikula.⁶²⁸²

Die Einschnitte zwischen den gegiebelten Scheinfenstern und den Blendarkaden bilden das tiefste Niveau der Rückwand.⁶²⁸³ Im Vergleich dazu nehmen die plastischen Steinrahmungen der Scheinfenster ein höheres Niveau ein. Noch weiter vorkragend sind die stuckierten Blendarkaden, die dennoch im Bereich der Dreiecksgiebel vom Betrachter tiefer liegend als jene eingeschätzt werden, da der um die Giebel herum tief ausgeschnittene Reliefgrund die Giebelformen höher erscheinen lässt. Aufgrund der unterschiedlich ausgeschnittenen und unterschiedlich stuckiert dekorierten Niveaus erhält das Wandprofil einen reliefartigen Charakter, der vom Betrachter insbesondere dann wahrgenommen wird, wenn er an einem Ende der Loggia steht und alle Joche überblicken kann. Bei einer derartigen Position des Betrachters ist auch der

⁶²⁷⁹ Siehe dazu auch: Elisabeth Heil, *Fenster als Gestaltungsmittel an Palastfassaden der italienischen Früh- und Hochrenaissance*, [Diss. Würzburg 1993], Hildesheim [u. a.] 1995, S. 401f. Zwischen den gebündelten Pilastern erfolgt eine Eintiefung der Interkolumnien, sodass in der Wand flache Nischen entstehen.

Nach Sandström gehen auch die Scheinfenster auf das antike Ädikula-Motiv zurück, auch wenn erstere durch Landschaften geöffnet werden; siehe dazu auch die Abbildung bei: Sven Sandström, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala 1963, S. 217 Abb. 15. Im späten Quattrocento finden sich die gebündelten Pilaster wie auch das Motiv des Scheinfensters in einem Dekor von Pinturicchio, und zwar im Dekor in der rechten Oberwand der Cappella Bufalini; siehe dazu die Abbildung bei: Sven Sandström, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala 1963, S. 216 Abb. 14.

⁶²⁸⁰ Auf jedem der dreizehn Gesimse ist der Name des Bauherrn, Papst Leo X. eingemeißelt.

⁶²⁸¹ Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfred Tafuri (ed.), Raffael. *Das architektonische Werk*, Stuttgart 1987, S. 367f. Nach einer Rekonstruktion von Davidson alternierten ursprünglich Wandöffnungen und Statuennischen. Von den ursprünglich dafür vorgesehenen Statuen können heute lediglich ein Merkur und eine ephesische Diana diesem Statuenprogramm zugeordnet werden.

⁶²⁸² Trotz der starken Profilierungen der einzelnen Glieder der Ädikulen heben sich diese aufgrund ihres niedrigen Niveaus gegenüber der Blendarkade und aufgrund ihrer Einbindung in den darübergesetzten Bogen wenig von der Wandflucht ab. Nach Horstmann beruht die Wirkung der Ädikulen in erster Linie auf malerischen Licht- und Schatteneffekten: Rainer Horstmann, *Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei* [Diss. München], München 1965, S. 74. Die starke plastische Wirkung der einzelnen Glieder hebt hingegen Heil hervor: Elisabeth Heil, *Fenster als Gestaltungsmittel an Palastfassaden der italienischen Früh- und Hochrenaissance*, [Diss. Würzburg 1993], Hildesheim [u. a.] 1995, S. 436. Sie sieht in dem Aufbau des Wandreliefs etwas Plastisch-Architektonisches, das weder ins rein Malerische noch ins Grotteske umschlagen kann.

⁶²⁸³ Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfred Tafuri (ed.), Raffael. *Das architektonische Werk*, Stuttgart 1987, S. 368.

architektonisch-illusionistische Eindruck der Ädikulen als Scheinfenster am größten, die als korrespondierende Formen zu den Arkaden und deren Durchblicken ins Freie wesentlich zum Raumeindruck beitragen. Je weiter der Betrachter jedoch die Loggia durchschreitet, desto mehr wird dieser Eindruck reduziert bzw. aufgehoben, da der Betrachter nun auch die Rückwand in Augenschein nimmt. Die rasterförmige Struktur des Raumes erfolgt durch die Pilasterspiegel der zwölf Pfeiler in den Arkaden bzw. durch die Pilasterspiegel der korrespondierenden Wandabschnitte auf der Rückwand und die zwölf Gurtbögen, die jeweils die Basis der dreizehn muldenförmigen Gewölbe bilden, welche die Loggia nach oben schließen. Da die dreizehn Gewölbe jeweils über einem schmalen Gesims oberhalb der unterteilenden Gurtbögen ansetzen, bilden sich senkrecht aufstrebende Zwickelfelder in den Ecken unterhalb des Gesimses.⁶²⁸⁴

10.2.3.2. Das Dekor der Vatikanischen Loggia im zweiten Geschoss des Arkadengebäudes⁶²⁸⁵

10.2.3.2.1. Der Aufbau der unterschiedlichen Dekorzonen

10.2.3.2.1.1. Die Wandzonen

Die Dekoration enthält stuckierte [häufig vergoldete] und freskierte Elemente ohne enkaustische Qualitäten in den Farben Grün, Blau, Rot, Gelb und Violett-Schwarz.⁶²⁸⁶ Die farbig oder weiß stuckierten oder lediglich freskierten dekorativen Elemente folgen in ihrem Aufbau der architektonischen Struktur, wobei gleichgewichtige Architekturteile ein analoges dekoratives Schema zeigen. So korrespondieren die Dekorationen der Pilasterspiegel der gebündelten Pilaster in den tragenden Wandbereichen mit denjenigen der Pilasterspiegel der Arkadenpfeiler. Hingegen entspricht der Balustrade mit den marmornen Balustern auf der Arkadenseite das dekorative Absetzen der Sockelzone mit einem Schmuckband vom nachgeordneten Gewändebereich bzw. vom Bereich der Scheinfenster.⁶²⁸⁷ Die Sockelzonen unterhalb der Scheinfenster bedecken fingierte Bronzereliefs mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, die von imitierten Buntmarmoren flankiert werden.⁶²⁸⁸ In der darüberliegenden Wandzone wird der

⁶²⁸⁴ Rainer Horstmann, Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei [Diss. München], München 1965, S. 72.

⁶²⁸⁵ Zur Struktur des Wandaufbaus siehe vor allem: Nicole Dacos, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt, Stuttgart 2008, S. 12.

⁶²⁸⁶ Zu den Farben der Loggia siehe: Friedrich Piel, Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance: zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung, Berlin 1962, S. 22; zur dekorativen Struktur der Loggia siehe die Abbildung eines farbigen Stichs von 1839 bei: Annie Gilet (ed.), Giovanni Volpato, Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse, Mailand 2007, S. 38 Abb. 10.

⁶²⁸⁷ Siehe dazu die Abbildung bei: Nicole Dacos, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt, Stuttgart 2008, S. 29f.

⁶²⁸⁸ Die Sockelzonen bilden im Bereich der Rückwand, unterhalb der Scheinfenster, jeweils den untersten Teil des dreigliedrigen dekorativen Wandsystems. Beim Dekor von tragenden architektonischen Strukturen wie beim Dekor der Pilasterspiegel der Hauptwandpfeiler sowie beim Dekor der Pfeiler, die in das Arkadensystem einge-

Ausblick in die freie Natur, der durch die Arkadenöffnungen möglich ist, in den eingeschnittenen Wandpartien durch Girlanden in naturalistisch-illusionistischer Malweise⁶²⁸⁹ vor blauem Grund⁶²⁹⁰ in einer schmaleren, komprimierten Wandzone sowie in den Lünetten oberhalb der Dreiecksgiebel in fingierter Form wieder aufgenommen.⁶²⁹¹ Die beiden Schenkel der auf den ersten Blick bilateralsymmetrischen Girlanden sind jeweils unterhalb des Scheitelpunkts der Lünetten befestigt, welche die Dreiecksgiebel der Scheinfenster⁶²⁹² umfassen, und hängen, jeweils zu mehreren Früchten und Blüten gebündelt, an einer roten Schnur zu beiden Seiten – etwa acht Bündel pro Seite – der fingierten Fenster in den ausgeschnitten vertikalen Wandzonen, parallel zu den Pilasterspiegeln der Blendarkaden, bis auf die Sockelzone herab. Noch auffälliger differenziert als der motivische Aufbau der einzelnen Girlanden ist das Dekor der lisenenartigen Strukturen im vertikalen Abschnitt der Blendarkaden, in denen zum Teil zwischen stuckierten und freskierten Abschnitten variiert wird.

Sämtliche Spiegel der Hauptpilaster auf beiden Langseiten tragen ein strukturell analoges Dekor in der Art einer vertikalen Kandelabergrotteske, jedoch mit formal unterschiedlichen Details. Stets bedecken freskierte Grottesken oder naturalistisch gestaltete Motive – wie der Baum mit den Vögeln auf dem siebten Pilaster – den unteren Abschnitt, und darüber sitzen –

bunden sind, wird auf die Dreigliedrigkeit durch das Abteilen einer Sockelzone verzichtet und dadurch die dekorative Struktur für den Betrachter deutlich aus dem Dekor des Wandverbandes gelöst. Die Bronze-Imitationen sind heute nicht mehr erkennbar; siehe dazu: Nicole Dacos, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt, Stuttgart 2008, S. 15.

⁶²⁸⁹ Dacos betont das niederländische Vorbild von Jan Ruysch für die Malweise und den Illusionismus dieser Girlanden. Doch wäre zu fragen, ob Giovanni da Udine, den sie als Maler der Westwand benennt, nicht auch in seiner venezianischen Lehrzeit [wahrscheinlich sogar als Schüler Giorgiones] mit diesen Phänomenen vertraut wurde. Zu der Theorie von Dacos, siehe: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1561, Casamassima 1987, S. 94. In ihrer neuesten Untersuchung zu den Vatikanischen Loggien hebt Dacos hingegen die Nähe zu den Fruchtgebunden im Dekor Pinturicchios in der Loggia der Villa Belvedere hervor: Nicole Dacos, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt, Stuttgart 2008, S. 37; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Edith Gabrielli, Sistemi di lavoro e linguaggio figurativo in un artista imprenditore di secondo Quattrocento. La Cappella Bufalini e altri cantieri della giovinezza e della maturità di Bernardino Pinturicchio, Bollettino d'arte 89, 2004, S. 12 Abb. 15.

⁶²⁹⁰ Abgesehen von dem blauen Grund sind es fliegende Vögel, die fliegende Insekten jagen, oder Vögel, die auf den Früchten sitzen und beginnen, diese zu verzehren, die dem Betrachter suggerieren sollen, dass es sich um einen Ausblick in die freie Natur handelt; siehe dazu auch die Abbildung bei: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 74f.

⁶²⁹¹ Die prallen Früchte der Gebinde sind zum Teil schon aufgeplatzt und bieten den Vögeln reiche Nahrung. Neben Blumen und Früchten sind auch unterschiedliche Gemüse in die Girlanden eingebunden; siehe dazu vor allem die Abbildung eines Details aus Lünette V bei: Nicole Dacos, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt, Stuttgart 2008, S. 284 Taf. 193.

⁶²⁹² Ursprünglich waren in die Felder der fingierten Fenster Landschaften eingefügt, die – analog den Girlanden – den Bereich der freien Natur im malerischer Weise zitierten bzw. vortäuschten; siehe dazu auch: Wiebke Fastenrath, Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom [Diss. München 1993], Hildesheim und Zürich 1995, S. 100. Nach Fastenrath können diese Landschaften sowohl einen Ausblick als auch ein gerahmtes Bild darstellen, sind mithin ambivalenter Natur; siehe dazu auch: Bernice F. Davidson, Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge, Pennsylvania und London 1985, Abb. 26. Das dekorative Prinzip, eine Landschaftsvignette an der Rückwand einer Loggia einzusetzen, findet sich in den römischen Dekoren zuerst bei Pinturicchio im Dekor der Villa Belvedere; siehe dazu vor allem: Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pinturicchio, Mailand 2003, S. 136f. Abb. 6.

eingebettet in gemalte Grottesken – vier stuckierte Medaillons in vier unterschiedlichen Formen.⁶²⁹³ In die vier stuckierten Rahmenformen können einerseits mythologische Figuren eingestellt werden, die häufig in einem inhaltlichen Kontext zu den biblischen Darstellungen im Deckendekor stehen; andererseits werden sie aber auch für zeitgenössische Darstellungen – wie die Darstellung von Mitarbeitern der Raffaelwerkstatt bei der Arbeit in der Loggia – genutzt.⁶²⁹⁴ Dadurch dass sich die ornamentalen Stäbe auf den breiten Pilasterspiegeln in der untersten Zone stets aus freskierten Grotteskenmotiven entwickeln, entziehen sie in der Wahrnehmung des Betrachters die vorhandene architektonische Statik des architektonisch-tragenden Systems. Statt konstruktiver Gestaltung präsentiert sich dem Betrachter im unteren Bereich ein organisch-wachsendes Dekor, welches sowohl motivisch aufgrund der vegetabilen Komponenten als auch aufgrund der organischen Vernetzung durch Rankensysteme an die natürlichen Elemente des Gartens außerhalb der Arkaden anknüpft, eine Verbindung, die mit einem Verlust an rational nachvollziehbaren konstruktiven Prinzipien im Dekor einhergeht. Je mehr Reduzierung des lastenden Moments des architektonischen Systems in der Wahrnehmung des Betrachters aufgrund der Zunahme an Höhe der tragenden Komponenten im Raum eintritt, desto dichter wird die Kompaktheit des Dekors aufgrund der Zunahme der Stuckierungen im oberen Bereich der Pilasterspiegel. Da sich jedoch mit zunehmender Höhe des Dekors die Stuckierungen dem Auge des Betrachters kontinuierlich entfernen, wird das Dekor dennoch nicht als zu schwer bzw. nicht als zu kompakt empfunden. Darüber hinaus wird durch die Stuckierungen sämtlicher Bogenlaibungen in analogen geometrischen Rastersystemen in dem Betrachter der Eindruck einer einheitlichen Wölbungsstruktur hervorgerufen. Die differenzierte Gewölbebemalung in der darüberliegenden architektonischen und dekorativen Zone ist zunächst dem Auge des Betrachters entrückt.

⁶²⁹³ Es handelt sich [von unten nach oben] um ein mandelförmiges Medaillon, eine *tabula ansata*, ein Tondo und eine Pelta, siehe dazu: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 69; siehe dazu auch: Bernice F. Davidson, Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge, Pennsylvania und London 1985, Abb. 12.

⁶²⁹⁴ Siehe dazu die Abbildung bei: Bernice F. Davidson, Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge, Pennsylvania und London 1985, Abb. 19.

10.2.3.2.1.1.1. Die unterschiedlichen Dekore der gebündelten Pilasterspiegel⁶²⁹⁵ auf den Wänden und auf den Pfeilern der Arkaden

10.2.3.2.1.1.1.1. Die Dekore der breiten Pilasterspiegel

Soweit noch erkennbar, wurden für die breiten Kandelabergrotesken sehr unterschiedliche, jedoch stets stabile Basen gewählt, die dazu beitragen, dass der Ursprung des grotesken Systems hinsichtlich seiner Stabilität nicht jeglicher Plausibilität in der Wahrnehmung des Betrachters entbehrt.⁶²⁹⁶ So finden sich im untersten Register Atlanten, kleine gerahmte Landschaftsvignetten, unterschiedliche architektonische Strukturen, Gefäße oder auch ein Büschel aus Akanthusblättern, welches den Ausgangspunkt einer vertikalen Spiralranke bildet.⁶²⁹⁷ Eine Ausnahme bildet lediglich der zentrale Pilasterspiegel auf der Westwand zwischen Joch VI und

⁶²⁹⁵ Dacos spricht von Halbpilastern. Da jedoch jeder Spiegel ein vollständig ausgebildetes Dekor besitzt, wird in der vorliegenden Untersuchung zwischen breiten und schmalen Pilasterspiegeln unterschieden. Lediglich in den Dekoren, in denen sich die Dekore zweier schmaler Pilasterspiegel jeweils zu einem zusammengehörigen Dekor zusammensetzen – z. B. indem auf jedem Spiegel die Hälfte einer Figur dargestellt ist, wird von Halbpilasterspiegeln gesprochen.

⁶²⁹⁶ Der nach rechts ausgerichtete Igel im Pilasterspiegel von Joch XI, der als lebendiges Wesen seinem Kandelabersystem keine Statik zu verleihen scheint, ist nur vor das kompakte Schilfrohr gesetzt, auf dem unterschiedliche Vögel sitzen; siehe dazu die Abbildung eines Stichs von Savorelli bei: Annie Gilet (ed.), Giovanni Volpato, *Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, Mailand 2007, S. 141 Nr. 14.

⁶²⁹⁷ Siehe dazu die Abbildung eines Stichs nach diesem Paneel bei: Annie Gilet (ed.), Giovanni Volpato, *Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, Mailand 2007, S. 139 Nr. 12.

Eine der wenigen original erhaltenen Grotteskendekore auf der rückwärtigen Westwand zwischen dem achten und neunten Gewölbejoch zeigt eine fortlaufende Spiralranke mit Akanthusblättern, auf deren Einrollungen unterschiedliche kleinformatige Tierfiguren herumklettern; siehe dazu u. a. die Abbildungen bei: Bernice F. Davidson, *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge*, Pennsylvania und London 1985, Abb. 74; siehe dazu auch: Nicole Dacos, Caterina Furlan, *Giovanni da Udine 1487-1564*, Udine 1987, S. 70. Antikes Vorbild für die Motive dieses Dekors scheint für Raffael ein marmorner Rankenpfeiler aus der Villa Hadriana gewesen zu sein; Siehe dazu: Marion Mathea-Förtsch, *Römische Rankenpfeiler und -Pilaster. Schmuckstützen mit vegetabilem Dekor*, vornehmlich aus Italien und den westlichen Provinzen, Main 1999, [Diss. Köln 1997] Taf. 93,1. Das in Pastellönen gehaltene Rankendekor zeigt zart gefiederte Akanthusblätter in goldfarbenen, grünen und violetten Farbtönen, die im gesamten Bereich dieses Pilasterspiegels trotz ihrer pudrigen Zartheit auch darstellenden Charakter besitzen. Die Einrollung der Spiralranke konstituiert sich als Blüte, deren einzelne Blütenblätter aus Akanthusblättern mit weit geöffneten Fingern bestehen und aus deren Kernen lilfarbenen Korymben herabhängen. Diese Blüte stellt ein groteskes Motiv dar, weil sie zum einen aus zwei unterschiedlichen Komponenten, den Akanthusblättern und den Korymben, besteht und weil zum anderen beides Komponenten sind, die traditionell nicht einer Blüte zugesprochen werden. Kleinere rosafarbene Blüten kennzeichnen als Ausstülpungen die einzelnen Abschnitte der Ranken, und analog farbige Blüten hängen von zarten, fadendünnen Ranken herab, die sich von der großen Spiralranke abzweigen. Etwa gleich große Mäuse und Eichhörnchen klettern – zum Teil in aufrechter Haltung und zum Teil kopfunter – an der Spiralranke herum, wobei ihre Schwänze, den Ranken dieses Systems nicht unähnlich, zwischen den Einrollungen der Spiralaranken herabhängen. Auch zwei Schlangen, eine nach rechts und eine nach links ausgerichtete, ringeln sich um zwei Spiralaranken herum, die sich direkt übereinander befinden. Die obere der beiden Schlangen züngelt um eine Schnecke herum, welche die Unterseite der Ranke mit ihrem nach unten hängenden Haus besetzt, das – korrespondierend zu dem vegetabilen Dekor dieses Pilasterspiegels – eine Spirale in Halbkreisform trägt. Die untere der beiden Schlangen, die sich in zwei lockeren Bögen um die tiefer gelegene Spiralranke ringelt, züngelt in Richtung der Hinterbeine einer Maus, die mit ihren beiden Vorderbeinen seelenruhig auf den Schlangenkörper tritt. Doch diese eng zueinander in Beziehung gesetzten Tierfiguren versetzen den Betrachter nicht in Aufregung, denn im Vergleich zu den Tierfiguren im Dekor des antiken Marmorpfeilers in der Villa Hadriana hat Raffael die Größenverhältnisse geändert und dadurch im Auge des Betrachters die Dominanz der Schlange gegenüber den Mäusefiguren herabgesetzt. Das Motiv einer Schlange in einem Akanthuskranz findet sich bereits im Apsisdekor von San Clemente; vergleiche dazu den entsprechenden Abschnitt.

Joch VII, welches Papst Leo X. gewidmet ist.⁶²⁹⁸ In diesem Pilasterspiegel hat man sowohl auf das Übereinanderstellen von unterschiedlichen Motiven als auch auf das Entwickeln einer vertikalen Spiralranke verzichtet und stattdessen als Basis einen Baum gewählt, dessen Stamm im unteren Bereich so eng mit der Figur eines knienden jungen Mannes⁶²⁹⁹ verbunden ist, dass es den Anschein hat, es sei eine Metamorphose dargestellt und die menschliche Figur schäle sich aus dem Baum. In den links und rechts abgehenden Ästen dieses Baumes, der Eichenlaub, das Wappenzeichen der della Rovere, trägt⁶³⁰⁰, sitzen naturalistisch dargestellte Vögel⁶³⁰¹ unterschiedlicher Arten.⁶³⁰² Die Struktur des Baumes, auf dessen fast horizontal gebreiteten Ästen die Vögel sitzen, wird auch im oberen Bereich des Pilasterspiegels, in dem die vier unterschiedlichen Formen der stuckierten Medaillons angeordnet sind, fortgeführt.⁶³⁰³ Da diese Formen vor den Stamm gestellt sind, hat es für den Betrachter den Anschein, als habe man sie in den Baum gehängt. Dadurch verbinden sich im Auge des Betrachters die Medaillons so eng mit dem Baum, dass sich beide in der Wahrnehmung des Betrachters zu einer organischen Einheit verbinden. Erst ein Blick, welcher die Figuren in den Reihen der Medaillons

⁶²⁹⁸ Auch in Bezug auf die Ausbildung des Dekors im Gewölbe nimmt Joch VII eine Sonderstellung ein. Jedes der vier Bilder wird von zwei Säulen mit hohen Postamenten und korinthischen Kapitellen flankiert. Jedes Postament wird von drei unbekleideten männlichen Figuren gestützt, die in einer ungewöhnlichen Rückenansicht in ihrer Position als Atlanten dem Betrachter präsentiert werden. Die Flächen zwischen den zwei Bilderfeldern werden jeweils von der stuckierten architektonischen Struktur einer Stoa aus korinthischen Säulen, die ebenfalls auf hohen Postamenten stehen, bedeckt, jeweils von der vertikalen Feldbegrenzung aus bis in die Diagonale hinein. Dabei verkürzen sich die Architekturen nicht, sondern laufen wie zwei ornamentale Bänder aufeinander zu. Darüber hinaus wird in den Öffnungen zwischen den Säulen kein dreidimensionaler Raum entwickelt, sondern die Öffnungen verschließt ein Goldgrund. Davor tanzen stuckierte weibliche Figuren in antikisierenden Gewändern einen Reigen; siehe dazu vor allem: Nicole Dacos, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt, Stuttgart 2008, S. 272 Taf. 184, S. 273 Taf. 185. Die Diagonale wird von der Ecke aus durch einen Satyr besetzt, der in der Position eines Atlanten einen Kandelaber auf seinem Kopf trägt, der über mehrere Register hinweg jeweils bis zu einer Ecke des zentralen Feldes reicht. Sowohl die reichen Stuckierungen als auch die nicht verkürzten architektonischen Formen sind als Würdeform gegenüber der Person des Papstes zu verstehen, dem dieses mittlere Joch gewidmet ist. Dies zeigt auch der dicke, reich mit Eicheln gespickte Fries aus Eichenlaub an, der unter einem Eierstab unterhalb der Füße der Tanzenden verläuft und die zentrale Gewölbefläche nach außen hin abschließt.

⁶²⁹⁹ Bei dem jungen Mann, der unter dem Baum – mit dem rechten Bein kniend und das linke Bein aufgesetzt – mit beiden Händen den Stamm umfasst, könnte es sich um einen Vogelfänger handeln; zu den Naturdarstellungen im Loggiendekor siehe auch: Madeleine Pinault Sørensen, Représenter la nature, in: Annie Gilet (ed.), Giovanni Volpato, Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse, Mailand 2007, S. 101-105.

⁶³⁰⁰ Von diesem Baum existiert eine Vorzeichnung von Giovanni da Udine, die sich heute im Dresdner Kupferstichkabinett befindet; siehe dazu die Abbildung der Zeichnung bei: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 69.

⁶³⁰¹ Leo X. war ein großer Liebhaber der Vogeljagd und richtete sich daher im Castello della Magliana eine Fasinerie ein; siehe dazu vor allem: Anna Cavallaro, La Villa dei Papi alla Magliana, Rom 2005.

⁶³⁰² Siehe dazu die Abbildung einer Zeichnung der Pilasterspiegel auf der Westwand zwischen Joch VI und Joch VII bei: Bernice F. Davidson, Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge, Pennsylvania und London 1985, Abb. 59. So finden sich u. a. eine Eule, ein Fink, eine Amsel, eine Schwalbe und ein Wiedehopf. In zwei Fällen findet sich auch eine Interaktion zwischen zwei Vögeln: So füttert dicht neben dem untersten stuckierten mandelförmigen Medaillon, das einen Pelikan enthält, eine Schwalbe ihr Junges und im zweitobersten Register vergnügen sich zwei Sperlinge beim Liebesspiel.

⁶³⁰³ Sowohl im untersten als auch im obersten Medaillon ist – formal korrespondierend zu den freskierten Vögeln in den Ästen – auch ein freskierter Vogel in die Fläche eingestellt.

miteinander vergleicht, trennt diese von dem Baum und seinen sie umgebenden Ästen. Doch da selbst im obersten und untersten Medaillon ein stuckierter Vogel eingestellt ist, kehrt das Auge des Betrachters schnell zu der naturalistischen Darstellung des Baumes und der Vögel zurück. Die Kandelabergrotteske hat in diesem Joch einen neuen Grad von Naturalismus erreicht, der dazu führt, dass die klassischen Trennmechanismen, die bei der Wahrnehmung eines Grotteskensystems auftreten und das grotteske Motiv zumindest zeitweilig in der Wahrnehmung des Betrachters in die einzelnen Bestandteile zerfallen lassen, zurückgedrängt werden.⁶³⁰⁴

Auch in den Pilasterspiegeln der Gewände auf der Arkadenseite nimmt die Kandelabergrotteske des siebten Jochs eine Sonderstellung ein⁶³⁰⁵, in Bezug auf ihre Statik und ihre Hängung. Im Gegensatz zu den anderen Kandelabergrottesken erfolgt der Aufbau nicht von unten nach oben, sondern durch eine Hängung der einzelnen Elemente am obersten, nicht weiter fixierten Element. Diese Art, zu mehreren gebündelte Objekte in unterschiedlichen Abständen in eine Kordel oder in einen Strick einzubinden und mit einem Nagel, einem Ring oder einem anderen Objekt oben an einem Pilasterspiegel zu befestigen, ist eine Variation des ornamentalen Moduls des Kandelaberstabes, die – wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt – sich in den Dekoren des späten Quattrocento zuerst bei Pinturicchio im Dekor der Cappella Bufalini nachweisen lässt.⁶³⁰⁶ Doch verwendet Raffael im Dekor des Pilasterspiegels im Gewände der Arkade von Joch VII keine der in den antiken Malereien üblichen hängenden Motive wie Tropaia mit Schilden und Panzern oder Panflöten und Schalmeien, wie Pinturicchio sie – angeregt von den hängenden Panflöten in den antiken Dekoren – im Dekor der Cappella Bufalini einsetzt⁶³⁰⁷, sondern Raffael wählt auch in diesem Fall – vergleichbar dem Vogelbaum im Pilasterspiegel der Westwand – naturalistisch dargestellte zeitgenössische Musikinstrumente, jeweils nach Art der Tonerzeugung in Gruppen zusammengestellt und gebündelt. Dabei kombiniert Raffael die unterschiedlichen Gruppen von Musikinstrumenten⁶³⁰⁸, zu denen sich in der untersten Gruppe

⁶³⁰⁴ Ein vergleichbarer und mitunter auch noch weiter gehender Naturalismus findet sich in Grotteskendekoren erst in den Rokokodekoren wieder, einer Stilepoche, in der auch zahlreiche Dekorvorlagen von Raffael und seiner Werkstatt häufig kopiert werden; zu analogen Rokokodekoren siehe u. a.: Annie Gilet (ed.), Giovanni Volpato, *Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, Mailand 2007, S. 227 Nr. 66.

⁶³⁰⁵ Siehe dazu die Abbildung eines Sticks von Volpato bei: Annie Gilet (ed.), Giovanni Volpato, *Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, Mailand 2007, S. 176 Nr. 34.

⁶³⁰⁶ Siehe dazu die Abbildung eines Ausschnittes dieser Kandelabergrotteske in der Cappella Bufalini bei: Nicole Dacos, *la Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1969, Taf. XLV, Abb. 80.

⁶³⁰⁷ Wenngleich Raffael sicher das Dekor Pinturicchios in der Cappella Bufalini ebenso wie das hängende Grotteskendekor Lippis in der Cappella Carafa bekannt war und dies vermutlich den Anstoß für die Entwicklung seines hängenden Kandelaberdekors gab.

⁶³⁰⁸ Wie fließend der Übergang zwischen der bildlichen Kunst und der Musik war, zeigt andererseits eine Motette, die nach der Papstwahl für Leo X. entstand. In dieser Komposition werden die Palle des Medici-Wappens in

der Streichinstrumente auch ein Manuskript mit Noten gesellt, nicht willkürlich, sondern die zusammengestellten Gruppen entsprechen dem Klangkörper der zeitgenössischen Instrumentalmusik⁶³⁰⁹ am Hofe von Leo X., der ein großes Musikliebhaber war.⁶³¹⁰ Analog zum dem Kandelabersystem mit dem Baum werden auch in dieser hängenden Kandelabergrotteske die vier stuckierten Medaillons⁶³¹¹ den Bündeln mit unterschiedlichen Musikinstrumenten vorgeblendet, sodass es für den Betrachter den Anschein hat, als ob die stuckierten Medaillons in die Bündel mit den Musikinstrumenten eingebunden wären. Stuckierte und freskierte Formen können dadurch in der Wahrnehmung des Betrachters eine wesentlich engere Verbindung eingehen, als dies in den antiken Dekoren, aber auch in den Dekoren des späten Quattrocento und des frühen Cinquecento der Fall war.

Für den oberen Abschnitt der Dekore in den breiten Pilasterspiegeln der Westwand lassen sich auch in Bezug auf die nicht näher abgehandelten Kandelabergrottesken einige Gemeinsamkeiten feststellen. Trotz der Absurdität jeglicher Statik, die durch die schweren Stuckmedaillons über den mit leichter Hand freskierten Grottesken impliziert wird, bauen die einzelnen grottesken Elemente stets graziös an einem fragilen Gleichgewicht. Der sich auflösenden vertikalen Symmetrie, welche durch Interposition von breiten, die Horizontale betonenden Elementen entsteht, wirken stark anthropomorphisierte Figuren in eleganten Posen entgegen, die in ihren formalen Gestaltungen sowohl miteinander als auch mit den reliefierten Figuren der Medaillons korrespondieren. Ein zartes, bei oberflächlicher Betrachtung naturalistisch anmutendes Pflanzendekor, in eiligem, fast flüchtigem Malduktus aufgetragen, verstärkt diese Bestrebungen. In den Aufbau – häufig in der vertikalen Mittelachse – eingehängt sind kleine Bildmedaillons mit monochromen Darstellungen. Abgesehen von formalen Korrespondenzen zwischen den

analoge Tonfolgen übersetzt; siehe dazu: Richard Sherr, *The Medici coat of arms in a motet for Leo X.*, in: Richard Sherr, *Music and Musicians in Renaissance Rome and Other Courts*, Aldershot 1999, S. IX.

⁶³⁰⁹ So ist die Lira da Braccio, die Raffael im untersten Bündel zusammen mit anderen Streichinstrumenten zusammenbindet, eine der frühesten Darstellungen dieses Musikinstrument, das Raffael bereits in der Stanza della Segnatura, als Musikinstrument Apolls, in dem Wandfresko mit der Darstellung des Parnass verwendet hat. In dieser Zeit entwickeln sich erst die großen unterschiedlichen Instrumentengruppen der Streicher, Blech- und Holzbläser, die Raffael in unterschiedlichen Gruppen bündelt.

⁶³¹⁰ Zur Bedeutung der Musikentwicklung unter Leo X. siehe vor allem: Adalbert Roth, *Französische Musiker und Komponisten am päpstlichen Hof unter Leo X.*, in: Götz-Rüdiger Tewes, Michael Rohlmann (ed.), *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich : Politik, Kultur und Familiengeschäfte in der europäischen Renaissance ; [Tagung über den "Medici-Papst Leo X. und Frankreich" vom 9. - 11. September 1999 in Rom]*, Tübingen 2002, S. 529-546; siehe dazu auch: Richard Sherr, *Music and Musicians in Renaissance Rome and Other Courts*, Aldershot 1999, und: Richard Sherr, *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, Oxford 1998. Nach zeitgenössischen Chronisten soll die Musik das bevorzugte Gesprächsthema von Leo X. gewesen sein. Zur besonderen Stellung des päpstlichen Chores im Cinquecento siehe vor allem: Richard Sherr, *A Curious Incident in the Institutional History of the Papal Choir*, in: Richard Sherr, *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, Oxford 1998, S. 186-210.

⁶³¹¹ Auch zwei der Figuren, die in die stuckierten Medaillons eingestellt sind, beschäftigen sich mit Musik: Im untersten Medaillon steht Apoll und hält eine Lyra in seinen beiden Händen und im obersten hat ein Schwan seinen Schnabel weit geöffnet, als ob er seinen Gesang in der Loggia ertönen lassen wolle.

unterschiedlichen Pilasterdekoren ist es vor allem der Aspekt der Farbe, der in Bezug auf die einzelnen Motive in der Regel darstellenden Wert hat, in Bezug auf die unterschiedlichen Farben im Hintergrund der stuckierten Formen jedoch auch Eigenwert entwickelt, wobei der Eigenwert der blauen Farbe, welche den Hintergrund zahlreicher stuckierter Medaillons bildet, im Auge des Betrachters durch den Himmel darstellenden blauen Grund hinter den Girlanden sich wieder in Bezug auf einen darstellenden Aspekt verändert und ständig in der Wahrnehmung des Betrachters zwischen diesen beiden Polen changiert. So ist es insbesondere die farbliche Gestaltung, die trotz der Vielfalt der eingesetzten dekorativen Techniken und trotz der zahlreichen Variationen im Aufbau der Kandelaberornamentik die dekorative Einheit der gesamten Loggiendekoration Erhaltungszustand bewahrt und darüber hinaus dem Betrachter eine Einsicht in ikonographische⁶³¹² Bezüge gestattet.

10.2.3.2.1.1.1.2. Die Dekore der schmalen Pilasterspiegel

Die Kandelaberstäbe der schmalen Pilasterspiegel, die auf der Westwand stets den seitlich abschließenden breiten Pilasterspiegel von der vertikalen, lisenenartigen Struktur der Blendarkaden trennen, enthalten in Bezug auf die freskierten Anteile des Loggiendekors die meisten grottesken Motive und Grotteskensysteme, die sich auf Motive und Dekorsysteme antiker Wandmalereien zurückführen lassen. Doch auch in diesen schmalen Paneelen treten unterschiedliche konstruktive Prinzipien bei der Gestaltung der Kandelabergrottesken auf. Neben Kandelabergrottesken in engerem Sinn, die über ein Gefäß oder einen Kandelaber⁶³¹³ als Ausgangsbasis verfügen, finden sich auch Spiralranken, die entweder vollständig vertikalisiert sind und über regelmäßige Einrollungen in eine gleichwinklige Spirale⁶³¹⁴ verfügen oder leicht diagonal ausgerichtet sind und dadurch etwas asymmetrischer von unten nach oben gleiten. Basis dieser Spiralranken ist stets ein System aus Akanthusblättern⁶³¹⁵, doch während des Spirallaufes durchlaufen die Blätter zahlreiche Metamorphosen und nehmen so unterschiedliche Formen wie die von Efeublättern, Schilfblättern, Weinblättern u. a. mehr an. Neben

⁶³¹² So steht im 13. Gewölbe Christus in der Sockelzone [nicht auf den Bildfeldern der Decke!] auf, wird also ins irdische Leben gerückt, während über ihm im Stuckmedaillon seine heidnische Entsprechung Dionysos steht, von Grottesken aus rankendem Weinlaub umgeben. Viktorien, Venusdarstellungen und christliche Tugenden alternieren auf den stuckierten Zonen der Pilaster der Wandseite, das irdische Leben Christi hingegen vollzieht sich im hohen Gewölbe. Im Schlussstein des letzten Gurtbogens aber neigt Amor sich zu Psyche, ein Bild gewordener Ausdruck der antiken Sehnsucht nach Unsterblichkeit.

⁶³¹³ Die Kandelaber treten jedoch nur in rudimentärer Form, als dreigliedriges, metallartiges System auf, das von einer Maske bekrönt wird; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Annie Gilet (ed.), Giovanni Volpato, *Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, Mailand 2007, S. 152 Nr. 6.

⁶³¹⁴ Dabei handelt es sich um eine Form der Dilatationssymmetrie; siehe dazu: Edward Harrington Lockwood, Robert Hugh Macmillan, *Geometric Symmetry*, Cambridge 1978, S. 56.

⁶³¹⁵ Die Korbform, zu der sich die Akanthusblätter zusammenschließen, erinnert an die Form eines korinthischen Kapitells; siehe dazu u. die Abbildung des schmalen Kandelaberspiegels in Joch VI bei: Annie Gilet (ed.), Giovanni Volpato, *Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, Mailand 2007, S. 136 Nr. 9.

einigen weitgehend vegetabilen symmetrisierten Rankensystemen, in denen unterschiedliche Blüten in den Spiraleinrollungen sitzen, finden sich zahlreiche Rankensysteme mit diagonal ansteigenden Ranken, in denen kleine Vögel um die Ranken herumfliegen oder sich auf den Spiralranken niederlassen. Die unregelmäßige Einstellung der Vogelfiguren trägt zusammen mit der diagonal ansteigenden Form der Spiralranken, welche diese Pilasterspiegel zu einer asymmetrischen Dekorzone werden lässt, trotz der primär ornamentalen Valenz der Spiralranke zu einer naturalistischeren Wahrnehmung dieser Dekorzonen bei.

Am stärksten an antiken Grotteskensystemen orientieren sich die Kandelabergrottesken, deren Basis aus einem Gefäß oder einem Kandelaber besteht. In den Registern dieser Systeme wechseln antithetische anthropomorphe oder zoomorphe Figuren oder Mischwesen, lyraförmige Blattstäbe sowie Medaillons mit eingestellten Figuren, bei denen es sich häufig um Löwen handelt⁶³¹⁶, einander ab. Auch Blattmasken, in frontal ausgerichteter oder antithetischer Profil-darstellung, integriert in filigrane vegetabile Systeme, finden sich häufig. Trotz der antikisierenden Tendenz dieser Kandelabergrotteske fällt auf, dass die verwendeten Farben, abgesehen von der Hintergrundfarbe der Medaillons, Darstellungswert besitzen. Dies führt dazu, dass die zahlreichen Motive, in denen darstellende Farben eingesetzt werden, ungeachtet ihrer Miniaturisierung als naturalistisch gestaltete Formen vom Betrachter wahrgenommen werden. Abgesehen von ihrer mangelnden Größe ist es daher lediglich die bilateralsymmetrische Valenz, über welche die meisten Motive – und daher auch ihre vertikale Reihung verfügen, die im Auge des Betrachters wieder zu einer latent dekorativen Wahrnehmung dieser Dekorzone führt. Die Ambivalenz zwischen naturalistischer Gestaltung und streng symmetrischer Ausrichtung sorgt im Verbund mit den Dekoren der beiden flankierenden Pilasterspiegel zum einen dafür, dass die Dekore sämtlicher Pilasterspiegel im Sinn einer dekorativen Einheit zusammengehalten werden, und verhindert zum anderen, dass das Pilasterdekor insgesamt zu statisch wird und einer ermüdenden regelmäßigen dekorativen Rhythmik verfällt.

10.2.3.2.1.1.1.3. Die Dekore auf den vertikalen Abschnitten der Blendarkaden

Eine analoge Gratwanderung zwischen der Ausbildung von bilateralsymmetrischen Valenzen und freier asymmetrischer Gestaltung zeigt sich auch im Dekor der vertikalen Abschnitte der Blendarkaden. Gemeinsam ist allen Dekoren, dass sie keine durchgehenden Kandelabergrottesken ausbilden. Stattdessen finden sich mindestens drei stuckierte Bildfelder⁶³¹⁷ – in einem

⁶³¹⁶ Sämtliche Löwenfiguren spielen auf den Namen Leo an und sind daher als Hommage für Papst Leo X. zu werten.

⁶³¹⁷ Die Formen der Bildfelder sind unterschiedlich. Neben hochoblongen Bildfeldern finden sich Mach'sche Quadrate und Kreisformen und in einem Fall auch ovale und sechseckige Formen.

Joch sind es sogar sechs stuckierte Felder⁶³¹⁸ – mit eingestellten Figuren in asymmetrischer Darstellung vor einem farbigen Hintergrund in den Farben Gold, Rot, Blau oder Grün.⁶³¹⁹ Die Flächen zwischen den einzelnen Bildfeldern können mit stuckierten quadratischen Rastersystemen gefüllt sein, wobei sich in jeder quadratischen Form eine Rosette oder Maske befindet.⁶³²⁰ Dies ist jedoch nur in diesen Fällen möglich, in denen es sich bei den stuckierten Bildfeldern um rechteckige Formen handelt, denn nur der gerade Abschluss eines Feldes ermöglicht den direkten Anschluss eines quadratischen Rastersystems. In den anderen Fällen, in denen kein gerader Feldabschluss vorliegt, werden die Flächen, welche sich zu den Bildfeldern invers verhalten, mit einer Farbe unterlegt und mit bilateralsymmetrischen Grotteskensystemen gefüllt.

In Bezug auf ihre Funktion betrachtet, zerfallen die Dekore auf den vertikalen Abschnitten der Blendarkaden in zwei Gruppen. Die erste, größere Gruppe, die Bildfelder mit relativ großformatigen stuckierten Figuren eines mythologischen oder allegorischen Repertoires enthält, trägt aufgrund der formalen und/oder ikonographischen Korrespondenz zu einer Verstärkung der großformatigeren Darstellungen in der darunterliegenden Sockelzone oder in der darüberliegenden Gewölbezone bei.⁶³²¹ Die zweite Gruppe, die aus bilateralsymmetrischen, die stuckierten Felder vollständig füllenden Grotteskensystemen besteht, führt aufgrund ihrer eigenen bilateralsymmetrischen Valenzen zu einer Stärkung und Betonung der vertikalen Mittelachse im Dekor des jeweiligen Jochs. Durch die alternierende Erfüllung beider Funktionen zeichnen sich diejenigen Dekorsysteme aus, in denen hochoblonge Bildfelder mit relativ großformatigen Figuren und bilateralsymmetrische, stuckierte Rastersysteme einander abwechseln. Es nimmt daher nicht Wunder, dass Raffael sowohl für das erste als auch das letzte Joch ein derartiges Dekorsystem gewählt hat.

⁶³¹⁸ Das ist in Joch VI der Fall, in dem sich vier ovale Medaillons mit drei sechseckigen, ebenfalls stuckierten Feldern abwechseln; siehe dazu die Abbildung bei: Annie Gilet (ed.), Giovanni Volpato, *Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, Mailand 2007, S. 136 Nr. 9.

⁶³¹⁹ Die hochoblongen Bildfelder sind in zwei Fällen auch mit einem bilateralsymmetrischen Grotteskensystem gefüllt. Dabei handelt es sich um die Dekore der Westwand in Joch IV, Joch VII und in Joch IX; siehe dazu die Abbildungen bei: Annie Gilet (ed.), Giovanni Volpato, *Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, Mailand 2007, S. 134 Nr. 8a; Annie Gilet (ed.), Giovanni Volpato, *Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, Mailand 2007, S. 137 Nr. 10; und: Annie Gilet (ed.), Giovanni Volpato, *Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, Mailand 2007, S. 139 Nr. 12. Die Grotteskensysteme in den hochoblongen Paneelen von Joch VII zeichnen sich dadurch aus, dass sie nicht lediglich wie die Grotteskensysteme in den hochoblongen Paneelen in Joch IV und Joch IX polychrom freskiert sind, sondern dass es sich um weiß stuckierte Grotteskensysteme handelt. Aufgrund der bilateralsymmetrischen Grotteskensysteme zeichnen sich diese Dekore auch insgesamt durch eine wesentlich stärkere bilateralsymmetrische Valenz aus als die Dekore, welche über keine bilateralsymmetrischen Grotteskensysteme verfügen.

⁶³²⁰ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Annie Gilet (ed.), Giovanni Volpato, *Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, Mailand 2007, S. 130 Nr. 4.

⁶³²¹ Nach Dacos hingegen lässt sich *kein roter Faden erkennen*: Nicole Dacos, *Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt*, Stuttgart 2008, S. 46.

Betrachtet man das Dekorsystem der Pilasterspiegel insgesamt, so erinnert die vorhandene Mehrgliedrigkeit des Pilastersystems bzw. die Bündelung von Pilastern an die dreigliedrigen Pilastersysteme Pinturicchios im Dekor der Libreria Piccolomini. Jedoch im Gegensatz zum Pilasterdekor in der Libreria Piccolomini, in dem jeweils eine analoge farbliche, meist auch formale und bilateralsymmetrische Korrespondenz zwischen den beiden seitlichen Pilasterspiegeln besteht und daher eine betonte vertikale Mittelachse im zentralen Pilasterspiegel entsteht, dessen Dekor darüber hinaus selbst über eine – wenn auch etwas schwächer ausgebildete – bilaterale Symmetrieachse verfügt, entsteht die symmetrische Korrespondenz im Loggiendekor Raffaels nicht durch eine Korrespondenz innerhalb der zusammenhängenden Spiegel einer Pilasterbündelung, sondern jeweils das Pilastersystem links eines Scheinfensters korrespondiert mit dem darauffolgenden Pilastersystem rechts des Scheinfensters, sodass die vertikale Mittelachse durch die Mitte des Scheinfensters verläuft. Der oberste Punkt dieser Achse wird durch den illusionistisch vorgetäuschten Nagel oder durch den Knoten betont⁶³²², an dem die roten Bänder der beiden seitlich herabhängenden Girlanden befestigt sind. Korrespondenzen zwischen Pilastersystemen entstehen auch über den Raum hinweg zwischen einem Pilastersystem im tragenden Wandbereich und dem analogen Pilastersystem im Areal des korrespondierenden Pfeilers. Diese jeweils auf ein Joch bezogenen mehrfachen bilateralsymmetrischen Korrespondenzen zwischen den Pilastersystemen der tragenden Wandpartien und den Pilasterspiegeln der Pfeiler führen dazu, dass sich im Besucher beim Durchschreiten der Loggia die Wahrnehmung eines dreidimensionalen symmetrischen Korrespondenzsystems entwickelt. Diese formalen, zum Teil auch symmetrischen und insbesondere farblichen Korrespondenzen fördern eine Vernetzung zwischen den Dekorzonen der Rückwand und den Dekorzonen der Arkadenseite. Dazu trägt auch der darstellende Farbwert in den einzelnen Motiven bei, insbesondere die Farbtöne, mit denen die zahlreichen vegetabilen und zoomorphen Motiven dargestellt werden. In diesem Punkt unterscheiden sich die Pilasterdekore der Vatikanischen Loggia grundsätzlich von den Pilasterdekoren in der Libreria Piccolomini, denn im Gegensatz zum Dekor in der Libreria Piccolomini, in dem die farblichen Eigenwerte in sämtlichen grottesken Systemen des Pilasterdekors dominieren, gilt sowohl für die illusionistisch gestalteten Girlanden als auch für die vegetabilisierten Grotteskensysteme in der Vatikanischen Loggia, dass der darstellende Farbwert den reinen Farbwert bei weitem übertrifft. Im Gegensatz zu den durchgehaltenen Farbachsen in den flankierenden, mit kleinteiligen Kandelabergrottesken

⁶³²² Siehe dazu die Abbildung eines Details bei: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 74.

bedeckten Pilasterdekoren der Libreria Piccolomini, einem dekorativen Modus, der insbesondere bei einer monumentalen Raumdekoration im Auge des Betrachters leicht zu Monotonie führen kann, regen die zahlreichen unterschiedlichen Motive mit darstellenden Farbwerten den Betrachter dazu an, sich näher mit einem derartigen Dekor zu beschäftigen, um die einzelnen Motive zu entdecken, indem er lernt, sie aufgrund unterschiedlicher Farbwerte voneinander zu unterscheiden.⁶³²³

Doch nicht nur in Bezug auf die farbliche Gestaltung der Kandelabergrotesken findet in der Raffaelleske eine Verschiebung von den farblichen Eigenwerten hin zu den farblichen Darstellungswerten statt, sondern auch in Bezug auf die ornamentale Struktur tritt in der Raffaelleske eine Veränderung ein. Strukturell wird die Supraposition der einzelnen Motive, ein dekoratives Prinzip, das an die Struktur der architektonischen Gestaltung als einem Prinzip von Tragen und Lasten anknüpft⁶³²⁴, durch ein organisches Gestaltungsprinzip ersetzt. Auch wenn die Einsicht in den Aufbau der Rankensysteme aufgrund der einzelnen, nahezu schwebenden Motive⁶³²⁵ mitunter verschleiert wird, bevorzugt man dennoch ein gleichsam organisches Wachsen der Kandelabergrotesken von unten nach oben, und dies wiederum erleichtert zum einen die Einbettung weiterer floraler Motive in die Kandelabergrotesken und fördert zum anderen im Auge des Betrachters die Wahrnehmung einer Korrespondenz zwischen den Groteskensystemen und den naturalistisch ausgeführten rein vegetabilen Systemen, da beiden das gleiche organische Gestaltungsprinzip zugrunde liegt.

Diese Einsicht in die naturnahe Gestaltung der beiden Systeme wird frühestens bei einer näheren Betrachtung der einzelnen Elemente eines Groteskensystems wieder in Frage gestellt, denn erst dabei fallen dem Betrachter die veränderten Größenverhältnisse⁶³²⁶ zwischen den einzelnen Tier- und Pflanzendarstellungen sowie die verschliffenen Übergänge – und damit die groteske Darstellungsweise – der einzelnen Figuren auf.⁶³²⁷ Trotz der Deformierungen überwiegt der naturalistische, dreidimensionale Aspekt der Figuren innerhalb der Kandelabergrotesken,

⁶³²³ Im Gegensatz zu den Kandelabergrotesken auf den Pilasterspiegeln im Dekor der Libreria Piccolomini, in denen die Struktur der gesamten Groteske eine Priorität gegenüber dem einzelnen Motiv zukommt, halten sich in der Raffaelleske die Individuation des einzelnen Motivs und die umgebende Struktur des Groteskensystems insgesamt die Waage.

⁶³²⁴ Aufgrund der grotesken Veränderung der einzelnen Motive kann dieses Prinzip dann im Auge des Betrachters ad absurdum geführt werden.

⁶³²⁵ Denn in den Groteskensystemen der Raffaelleske trägt niemand, steht nichts gedrängt aufeinander, sondern alle Elemente scheinen schwerelos zu schweben und sich durch eigene Kraft in diesem Zustand halten zu können. So wird das Halten eines Stuckmedaillons durch elfenzarte Wesen oder filigrane Blumenstängel nicht zur Farce, sondern kann im entsprechenden Kontext der großformatigen Darstellungen zum Ausdruck einer sphärischen Übereinstimmung, das Groteske ein Element universaler Harmonie werden.

⁶³²⁶ Erinnerung sei hier vor allem an die Schlangen, deren potentielle Gefährlichkeit ihnen in ihrem grotesken Umfeld genommen wird, indem man sie auf die Größe von Mäuseschwänzen reduziert.

⁶³²⁷ Dabei bleiben die Proportionen der einzelnen Figuren jedoch erhalten, und dies lässt sie weniger grotesk erscheinen.

zumal die einzelnen Figuren nicht streng antithetisch und damit bilateralsymmetrisch zueinander ausgerichtet sind, sondern in Bezug auf die korrespondierende Figur leichte Asymmetrien aufweisen. Latent vorhandene Ansätze zur Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz dienen lediglich dazu, den instabilen Aufbau des Grotteskensystems wieder auszugleichen, doch langweilen sie nie das Auge des Betrachters durch monotone Wiederholungen. Als visuelle Ruhepunkte im Aufbau der nahezu schwerelos wirkenden Grotteskensysteme dienen die kleinen, in Ranken oder Voluten eingehängten Medaillons sowie die eingestellten Landschaftsbildchen, die sich durch ihre aufwendige Malweise von dem schnellen Malduktus unterscheiden, den man für die Gestaltung der vegetabilen und zoomorphen Motive einsetzt. Aufgrund der gewählten Sujets und häufig auch aufgrund analoger Formen wird jedoch auch in den abgegrenzten Feldern eine Beziehung zu den umgebenden Grotteskensystemen und den Figuren in den seitlich angrenzenden stuckierten Medaillons hergestellt.

In letzterem Fall tritt neben die formalen und inhaltlichen Korrespondenzen innerhalb einer vertikal ausgerichteten Kandelabergrotteske eine horizontale Verzahnung, die über mehrere Joche hinweg das überwiegend ornamentale Dekor der Grottesken mit den figuralen Darstellungen in den unterschiedlichen Dekorzonen – seien es die Bronze vortäuschenden Darstellungen in der Sockelzone, die in die Schein Fenster eingestellten Skulpturen oder die biblischen Darstellungen im Gewölbe – verbinden kann. Dabei wird die Entwicklung der Heilsgeschichte, welche in den biblischen Szenen im Gewölbe und in den fingierten Bronzereliefs der Sockelzone dargestellt ist, analog auch auf einige Motive innerhalb der Grotteskensysteme bzw. auf einige Figuren in den stuckierten Medaillons, welche in die Grotteskensysteme integriert sind, übertragen. Exemplarisch lässt sich dies an einigen Motiven des ersten und des letzten Jochs verfolgen. Im ersten Joch wird das kosmogonisch-demiurgische Prinzip in unterschiedlichen Modi durchgespielt. Während Gott im Gewölbe die Welt erschafft, Zeus und Orpheus in den Zwickeln über der südlichen Tür als Ordner der antiken Welt erscheinen, werken Raffael und die Mitglieder seiner Werkstatt im Stuckmedaillon des ersten Pilasterspiegels im Gewände.⁶³²⁸ Auch eine evolutionäre Kulturtheorie wird in die überwiegend dekorativen Zonen dieses Dekors eingeflochten. So konstituiert sich auf dem breiten Pilasterspiegel links neben der südlichen Tür die Basis der Kandelabergrotteske aus zwei rohen, unbearbeiteten Hermen, die als tragende Teile einer Ädikula dienen⁶³²⁹. In der Grotteske des dreizehnten Pilasterspiegels wird das Ädikulamotiv wieder aufgenommen, doch in Bezug auf die beteiligten Komponenten

⁶³²⁸ Siehe dazu u. a. die Darstellung bei: Bernice F. Davidson, *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge*, Pennsylvania und London 1985, Abb. 19.

⁶³²⁹ Siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Bernice F. Davidson, *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge*, Pennsylvania und London 1985, Abb. 12.

hat inzwischen eine Metamorphose stattgefunden: Aus den groben Hermenfiguren, welche die Ädikula im ersten Joch tragen, sind zierliche Säulen geworden, und aus den anthropomorphen Anteilen haben sich menschliche Rückenfiguren entwickelt, die sich von der Last der Ädikula befreit haben und stattdessen auf dieser sitzen und mit beiden Händen einen Rebstock halten, der zahlreiche Blätter und eine dicke Traube trägt.⁶³³⁰ Der Rebstock in seiner Funktion als Symbol für das Leben und das Leiden von Christus korrespondiert mit den vier Darstellungen aus dem Leben Christi in den vier Bildfeldern des Gewölbes. Insbesondere die Darstellung des letzten Abendmahls mit der Darbringung von Brot und Wein verbindet die großformatigen biblischen Darstellungen des Gewölbes inhaltlich mit dem Weinstock⁶³³¹ und den zahlreichen Weinblättern in der vertikalen Kandelabergrotteske des breitesten Pilasterspiegels im Dekor der Wandzone des letzten Jochs.⁶³³²

Auch die Figuren, welche in den hochoblongen stuckierten Rahmenformen der beiden breiten Pilasterspiegel das dreizehnte Scheinfenster flankieren, stehen inhaltlich – und zum Teil auch formal – in einer engen Beziehung zum Dekor des Gewölbes. Die mittlere Rahmenform wird auf beiden Seiten von einer Viktoria besetzt, die sich beide zwar aufgrund ihrer Ikonographie inhaltlich analog deuten lassen⁶³³³, sich jedoch aufgrund der Ausführung voneinander unterscheiden.⁶³³⁴ Die beiden Viktorien stellen formal und funktional Antizipationen der zahlreichen Engeldarstellungen dar, die in die einzelnen Rasterformen des Gewölbedekors eingestellt sind.⁶³³⁵ Der Figur der Juno, die sowohl aufgrund ihres Schleiers als auch aufgrund ihrer beiden Attribute, dem langen Zepter, das sie in ihrer linken Hand hält, und dem Pfau, der an ihrer rechten Seite steht, vom Betrachter leicht identifiziert werden kann, steht die allegorische Figur

⁶³³⁰ Siehe dazu u. a. die Abbildung eines Stichs mit diesem Pilasterdekor bei: Annie Gilet (ed.), Giovanni Volpato, *Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, Mailand 2007, S. 143 Nr. 16.

⁶³³¹ Abgesehen davon, dass der Wein in der Eucharistie in Christi Blut umgewandelt und daher auch zum Symbol der christlichen Auferstehung [die in diesem Joch in der Sockelzone dargestellt wird] wird, kann der Weinstock noch mit dem Johannes-Evangelium 15,1-8 in Verbindung gebracht werden.

⁶³³² Darüber hinaus weist auch der singende Schwan, der auf einer Blüte etwa in der Mitte des vertikalen Kandelaberdekoros steht, auf das Leiden und den Tod von Christus hin. Die gefesselten Satyrn im drittletzten Register von oben, die sich in im zweitobersten Register zu unbekleideten jungen Männern wandeln, demonstrieren den Wandel von der unfreien knechtischen Natur zum beseelten Individuum. Die anthropomorph-zoomorphen Mischwesen im obersten Register tragen Schmetterlingsflügel, die bereits in antiken Dekoren für Darstellungen der Seele eingesetzt werden, und lassen sich aufgrund ihrer kompositen Form als Demonstration für das Spektrum der menschlichen Seele deuten; siehe dazu die Abbildung bei: Annie Gilet (ed.), Giovanni Volpato, *Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, Mailand 2007, S. 143 Nr. 16.

⁶³³³ Die Siegesgöttinnen können zum einen als Verkünderinnen des Sieges über den Tod aufgrund des Todesopfers von Jesus Christus angesehen werden, zum anderen lassen sie sich auch als Verkünderinnen des Sieges der christlichen Religion deuten.

⁶³³⁴ Die Viktoria auf der linken Seite fliegt, wobei sie ein schmal zusammengedrehtes Tuch, das über ihren Kopf in einer *Velatio* weht, wie ein Springtau in ihren beiden Händen hält.

⁶³³⁵ Abgesehen von ihrer Funktion als Verkünderinnen der christlichen Botschaft und als Lobpreisende des himmlischen Herrschers tragen die zahlreichen geflügelten Figuren zu einer großen Leichtigkeit des Deckendekors bei.

der christlichen Tugend der Caritas gegenüber.⁶³³⁶ Somit korrespondiert mit dem Herrschaftsanspruch der Hüterin der Ehe im antiken Mythos die christliche Mutterliebe in Gestalt der Caritas und ihrer Kinder. In den beiden obersten stuckierten hochoblongen Rahmenformen steht im Dekor des linken Pilasterspiegels die allegorische Darstellung der christlichen Tugend der Fides, die ein Kreuz in ihrer rechten Hand und einen Kelch in ihrer linken Hand hält, und diese Figur korrespondiert auf der rechten Seite mit der allegorischen Darstellung der Kardinaltugend der Justitia. Die Verbindung von antiken und christlichen Tugenden, die in den breiten Pilasterspiegeln beidseitig des Scheinfensters entwickelt wird und auf der rechten Seite unten mit der allegorischen Darstellung der Caritas endet, wird in den stuckierten Zwickeln oberhalb der Gurtbögen mit Figuren aus der antiken Mythologie fortgesetzt, in denen ebenfalls das Moment der Liebe eine Rolle spielt, da die beiden weiblichen Figuren – bei der Figur im linken Zwickel handelt es sich um Lachesis – jeweils zusammen mit Amor dargestellt sind. Der Reigen von Figuren und Bezügen zwischen antiken Mythen und Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, den Raffael und die Mitglieder seiner Werkstatt mit Hilfe grottesker Systeme im Dekor dieser Loggia für den päpstlichen Auftraggeber schaffen, schließt sich für den Besucher gleichsam programmatisch in himmlischer Harmonie im stuckierten Dekor der letzten Bogenlaibung, in dem sich Amor Psyche zuneigt.⁶³³⁷

10.2.3.2.1.2. Der Übergang vom Wanddekor zum Dekor der Gewölbezonen

Stuckierte Rosetten in den Kapitellbereichen der Kämpferzonen trennen die Dekore der Pilasterspiegel von den Dekoren der Bogenlaibungen, die ebenso vollständig stuckiert sind wie die Zwickel,⁶³³⁸ die zwischen den Gurtbögen und den Stirnbögen liegen, und die Stirnseiten der Arkaden; wobei die einzelnen Zonen jedoch unterschiedliche dekorative Strukturen aufweisen. Im Gegensatz zu den Bogenlaibungen, die vollständig mit geometrischen Rastersystemen bedeckt sind, wobei jedes einzelne Feld häufig mit mehreren kleinformatigen Figuren gefüllt ist,⁶³³⁹ findet sich in jedem Zwickel häufig lediglich eine einzige und daher auch eine

⁶³³⁶ Die Darstellung der Juno wählt Volpato in seiner Stichserie. Ob es sich ursprünglich um diese Figur gehandelt hat, ist unsicher, jedoch ist ein Vogelkopf an der rechten Seite der Figur noch erkennbar; siehe dazu die Abbildung des Stichs bei: Annie Gilet (ed.), Giovanni Volpato, Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse, Mailand 2007, S. 143 Nr. 16.

⁶³³⁷ Siehe dazu u. a. die Darstellung bei: Bernice F. Davidson, Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge, Pennsylvania und London 1985, Abb. 123. Abgesehen von Amor und Psyche werden in zwei weiteren stuckierten Kompartimenten Zeus und Amor sowie Leda mit dem Schwan und der Figur eines Amors an der rechten Seite des Bildfeldes dargestellt; siehe dazu die Abbildungen bei: Bernice F. Davidson, Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge, Pennsylvania und London 1985, Abb. 121-122.

⁶³³⁸ Dies gilt für die Bogenlaibungen der Schildbögen ebenso wie für die Bogenlaibungen der Gurtbögen und der Arkaden.

⁶³³⁹ In diesen Feldern werden bevorzugt einzelne Figuren eingestellt, die von antiken Reliefdarstellungen kopiert wurden; siehe dazu u. a. die Abbildungen von drei runden Stuckmedaillons, die einen tanzenden Faun in unterschiedlichen Positionen zeigen, bei: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 77. Doch es finden sich auch Felder, welche eine komplette antike Darstellung übernehmen; siehe dazu u. a. die

großformatigere Figur oder eine großformatige Figur und ein oder zwei kleinformatigere Assistenzfiguren, die orthogonal zum Fußboden hin ausgerichtet sind.⁶³⁴⁰ Während die Stuckierungen im Bereich der Pilasterspiegel und der darüber liegenden Bogenlaibungen von unten nach oben so stark zunehmen, dass sie die polychromen freskierten Grottesken allmählich in den Hintergrund verweisen bzw. vollständig verdrängen, werden die Stuckierungen in den einzelnen Gewölbeflächen – wenn auch in jedem Joch in unterschiedlicher Ausprägung – reduziert, sodass sich, insgesamt betrachtet, im Dekor der Gewölbeflächen Freskierung und Stuckierung die Waage halten.

10.2.3.2.1.3. Das Dekor der Gewölbe

Diese Reduzierung des Stucks hängt vor allem mit den vier freskierten rechteckigen oder sechseckigen Bildfeldern⁶³⁴¹ zusammen, die – abgesehen von der Gewölbefläche im siebten Joch⁶³⁴² – jeweils in der Form einer griechischen Kreuzes um das zentral gesetzte und stuckierte Feld, in dem jeweils ein Engel eine päpstliche Imprese oder das päpstliche Wappen trägt, angeordnet sind.⁶³⁴³ Die gerahmten Bildfelder, deren nicht verkürzt dargestellte Figuren jeweils mit ihren Füßen zum Boden der Loggia hin ausgerichtet sind, werden vom Betrachter jeweils so wahrgenommen, als stünden sie auf dem schmalen Gesims oberhalb der Scheitelpunkte der Gurtbögen bzw. oberhalb der Scheitelpunkte der Arkaden oder der Blendarkaden. Raffael verwendet in diesen zwölf Gewölbedekoren das dekorative Schema des Gewölbedekors in der Stanza di Eliodoro⁶³⁴⁴, jedoch in veränderter Form, indem er die vier Bildfelder verkleinert und mit kräftigen, auf den Betrachter sehr plastisch wirkenden Rahmen versieht⁶³⁴⁵, wodurch sie

Abbildung eines queroblongen Stuckfeldes mit der Darstellung einer Amazonomachie bei: Nicole Dacos, Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564, Udine 1987, S. 78.

⁶³⁴⁰ Anstelle einer Figur kann auch ein Tondo in den Zwickel eingestellt sein; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Roberto Salvini, die Stanzen und Loggien von Raffael in Rom, Novara 1989, S. 66f.

⁶³⁴¹ Abgesehen vom siebten Gewölbejoch tragen die übrigen zwölf Gewölbedekore je vier queroblange Bilder, wobei 48 Bildfelder Darstellungen [Joch I-VI, VII-XII] aus dem Alten Testament enthalten, wohingegen sich lediglich im dreizehnten Gewölbe vier Darstellungen aus dem Neuen Testament finden. Ein Verzeichnis der dargestellten Episoden findet sich bei: Bernice F. Davidson, Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge, Pennsylvania und London 1985, S. 110.

⁶³⁴² In der Fläche des siebten Gewölbes werden die vier Bildfelder, welche Episoden aus der Josephsgeschichte zeigen, von stuckierten weißen und vergoldeten Grotteskenornamenten umgeben. Die Stuckierung verleiht den Grottesken mehr Statik. Im zentralen Mittelfeld ist das Stemma von Leo X. eingestellt. In allen Jochen nehmen darüber hinaus zahlreiche Löwen in den Pilastergrottesken als Anspielung auf den Papstnamen Leo auf Papst Leo X. Bezug; siehe dazu auch die Darstellung bei: Bernice F. Davidson, Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge, Pennsylvania und London 1985, Abb. 60.

⁶³⁴³ Wiebke Fastenrath, Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom [Diss. München 1993], Hildesheim und Zürich 1995, S. 100.

⁶³⁴⁴ Vergleiche dazu die Abbildung bei: Ezra Nahmad, Lino Centi, Raffael im Vatikan, Rom 1983, S. 27.

⁶³⁴⁵ Doch verfügen nicht sämtliche Bildfelder über eine einheitliche, auf allen vier Seiten analoge Rahmung. Unterschiedliches Dekor – jeweils ein analoges für die beiden vertikalen und für die beiden horizontalen Seiten – besitzen z. B. die Bildfelder des fünften Jochs; siehe dazu die Abbildung bei: Bernice F. Davidson, Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge, Pennsylvania und London 1985, S. 110.

eindeutig die Funktion von *quadri riportati* annehmen.⁶³⁴⁶ Darüber hinaus können sie sich aufgrund ihrer geringeren Größe in der Wahrnehmung des Betrachters leichter mit den horizontalen Gesimsen über den Gurtbögen und den Arkaden verbinden und werden daher beim Betrachten sowohl in das architektonische als auch in das dekorative System der Oberwand integriert. Im Gegensatz zum Deckenfresko der Sistina, in der Michelangelo mit Hilfe der Rahmung sein Deckendekor strikt von der architektonischen und dekorativen Struktur der Wand absetzt, nimmt Raffael im Deckendekor der Vatikanischen Loggia nicht nur aufgrund der Größe und Ausrichtung der *quadri riportati* auf die architektonische und dekorative Struktur der Oberwand Bezug, sondern indem die *quadri riportati* zu fiktiven Standbildern der Oberwand werden, verschmilzt er beide Bereiche optisch miteinander, sodass dem Betrachter das als eine unauflösliche reale und dekorative Einheit erscheint, was architektonisch zwei unterschiedlichen Zonen angehört.

Die Verkleinerung der Bildfelder und ihre kompakten Rahmungen – in beiden Fällen handelt es sich um Phänomene, die beim Betrachter zur eindeutigen Wahrnehmung von *quadri riportati* führen, – ermöglichen Raffael, an die Stelle der schmalen Streifen mit den Grotteskensystemen, welche die vier Quadranten mit den Bildfeldern im Deckendekor der Stanza di Eliodoro voneinander abgrenzen, flächige Grotteskensysteme zu setzen.⁶³⁴⁷ Dies geschieht in den Jochen II – IV – VI – VIII – X – XII, wobei zu beachten ist, dass sich mit Ausnahme des siebten Jochs⁶³⁴⁸ jeweils die dekorative Struktur zweier Joche entspricht, und zwar so, dass eine symmetrische Folge entsteht, d. h. es entsprechen sich die Gewölbedekore von VI und VIII, von V

⁶³⁴⁶ Die Umkehrung der Größenverhältnisse von Bildfeld und flankierenden Tüchern lässt sich besonders eindrücklich im Deckendekor von Joch VI und Joch VIII wahrnehmen, in dem Raffael diagonal zur Gewölbeecke hin ausgerichtete Tücher mit paralleler Faltenbildung – wobei jeweils zwischen zwei Falten eine diagonal ausgerichtete Kandelabergrotteske diesen Abschnitt des Tuchs bedeckt – als Füllung zwischen den einzelnen Bildfeldern wählt. Darüber hinaus verstärkt er die nach außen gerichtete Seite der Tücher durch eine farbige Bordüre; siehe dazu die Abbildung bei: Bernice F. Davidson, *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge, Pennsylvania and London* 1985, Abb. 53; siehe dazu auch die Abbildung eines Details dieses Gewölbedekors aus der Eremitage in Sankt Petersburg bei: Annie Gilet (ed.), *Giovanni Volpato, Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, Mailand 2007, S. 80f. Abb. 4-5.

⁶³⁴⁷ Dabei können die Rahmungen der Bildfelder einen ambivalenten Status einnehmen, indem sie gleichzeitig als Kandelabergrottesken in die Grotteskenfelder eingebunden sind. So bilden im vierten Joch die Kandelabergrottesken, welche die vertikalen Rahmungen der vier Bildfelder konstituieren, zugleich die seitlichen Begrenzungen der beiden sich anschließenden Grotteskenfelder. Darüber hinaus bildet jede der vier Kandelabergrottesken, welche eine weit in das Gewölbe hineingezogene dekorierte Ecke des zentralen Feldes darstellt, jeweils auch den oberen Teil der bilateralen Symmetrieachse in den vier Grotteskensystemen. Im unteren Teil wird die Symmetrieachse filigraner weitergeführt, bevor sie in den jeweiligen Gewölbezwickel hinabführt. Die bogenförmigen oberen horizontalen Rahmungen der vier Bildfelder sind als seitliche Dekorbegrenzungen in die Rahmungen des zentralen Feldes involviert. Diese Analyse zeigt, wie eng die einzelnen dekorativen Komponenten dieses Gewölbedekors miteinander verknüpft sind; siehe dazu die Abbildung bei: Bernice F. Davidson, *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge, Pennsylvania and London* 1985, Abb. 36.

⁶³⁴⁸ Das Gewölbedekor in Joch VII zeigt als vertikale Rahmung der vier Bildfelder jeweils eine von drei Atlanten, die dem Betrachter den Rücken zuwenden und stattdessen einander zugewandt sind, getragene Säule, deren Schaft über einer Basis mit drachenförmigen Monstren geschmückt ist. Des Weiteren schmücken zwei goldfarbene Schleifen den Schaft, und auch die Akanthusblätter des korinthischen Kapitells sind goldfarben verziert. Die

und IX, von IV und X, von III und XI, von II und XII, von I und XIII. Während dem Betrachter beim Vorwärtsschreiten stets neue Bildfelder mit figuralen Darstellungen präsentiert werden, nimmt er nach dem Erreichen des mittleren Jochs wahr, dass – abgesehen vom zentralen Joch – jeweils die dekorativen Systeme in zwei Jochen korrespondieren, sodass sich in Bezug auf die dekorativen Systeme der dreizehn Gewölbejoche – abgesehen von den bilateralsymmetrischen Valenzen, die sich auf den einzelnen Wandabschnitten ausbilden, auch ein räumliches Symmetrie-Netz in seiner Wahrnehmung ausbilden kann, das darüber hinaus aufgrund der Bewegung des Betrachters durch den Raum, die notwendig ist, damit er die Korrespondenzen wahrnehmen kann, auch über eine zeitliche Komponente verfügt und dadurch auch das Dekor dynamischer werden lässt.⁶³⁴⁹

Abgesehen von den flächigen dekorativen Grotteskensystemen in den Dekoren der Joche II, IV, VI, VIII, X und XII setzt Raffael noch zwei weitere dekorative Systeme ein, um die Flächen zwischen den Bildfeldern zu füllen. Eine leicht illusionistisch ausgebildete Kassettendecke, deren Rasterstruktur sich nach den Diagonalachsen der Wölbung ausrichtet, bedeckt die freien Flächen in den Jochen I und XIII. In jede Rasterform ist ein Engel vor blauem Grund eingestellt. Da die Engel nur gering verkürzt sind, lassen sich die einzelnen Darstellungen der Engel eher als geschlossene Bildfelder im Sinne von *quadri riportati* lesen als illusionistische Ausblicke innerhalb einer illusionistischen Architektur⁶³⁵⁰, sodass der Eindruck von Fläche gegenüber einer dreidimensionalen Wahrnehmung überwiegt.⁶³⁵¹

In vier Gewölbedekoren, in den Jochen III, V, IX und XI⁶³⁵², setzt Raffael jedoch zwei unterschiedliche Dekorformen ein, die dem Betrachter eine ungebrochen illusionistische Öffnung

Eckzonen zwischen zwei Bildern sind mit einer architektonischen Form bedeckt, die im Gegensatz zu den Architekturen in den Jochen III, V, IX und XI nicht illusionistisch verkürzt ist. Dargestellt ist jeweils eine Pfeilerreihe mit korinthischen Kapitellen, die ein Gebälk tragen. Eine Balustrade schließt das Gebälk nach oben ab. In jedem Interkolumnium steht eine antik gekleidete agierende Figur vor goldfarbenem Hintergrund; siehe dazu auch die Abbildung des Details eines Sticks dieser Loggia bei: Annie Gilet (ed.), Giovanni Volpato, Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse, Mailand 2007, S. 161 Nr. 25h.

⁶³⁴⁹ Dies geschieht insbesondere, wenn der Betrachter im siebten Joch steht und von dort die dekorative Korrespondenz in Joch VI und Joch VIII wahrnehmen kann.

⁶³⁵⁰ Siehe dazu auch: Rainer Horstmann, Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei [Diss. München], München 1965, S. 73.

⁶³⁵¹ Der dreidimensionalen Wahrnehmung des Rastersystems steht auch das lineare Mäanderband entgegen, das die Oberfläche sämtlicher Rasterformen bedeckt; siehe dazu die Abbildung bei: Bernice F. Davidson, Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge, Pennsylvania und London 1985, Abb. 10. In Joch XIII handelt es sich hingegen um ein plastisch ausgeführtes Flechtband, das einer dreidimensionalen Wahrnehmung weniger hinderlich ist; siehe dazu die Abbildung bei: Bernice F. Davidson, Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge, Pennsylvania und London 1985, Abb. 109.

⁶³⁵² Horstmann macht in seiner Untersuchung keinen Unterschied zwischen dem illusionistischen Architekturdekor von Joch III und dem Architekturdekor von Joch XI, obwohl ein gravierender Unterschied vorhanden ist. Die Ecken der illusionistischen Architekturstrukturen im Gewölbedekor von Joch XI sind jeweils hinter ein Band zurückgesetzt, das mit zwei doppelten vertikalen Flechtbändern besetzt ist. Da auch die Voluten an den beiden Ecken von jedem der vier Bildfelder mit einem analogen Muster besetzt sind, erfolgt eine starke ornamentale Einbindung dieser diagonal laufenden Bänder und dadurch wird die illusionistische Qualität der fiktiven

des Raumes vortäuschen. Während es für den Betrachter den Anschein hat, als seien die *quadri riportati* in marmornen Rahmungen über den Gesimsen befestigt, öffnet sich über diesen Bildern der Raum zu einem weiteren, architektonisch gestalteten Stockwerk.⁶³⁵³ Doch diese Scheinarchitektur verlangt, dass der Betrachter genau in der Mitte des Jochs steht, denn sobald er schräg in das Gewölbe blickt, verzerrt sich diese Architektur aufgrund der Wölbung. Blickt man jedoch genau nach oben, so scheint sich die reale Architektur nach oben fortzusetzen.⁶³⁵⁴ So wie die *quadri riportati* mit der darunter liegenden realen architektonischen Struktur des Gesimses zur Einheit einer Bilderwand verschmelzen, so knüpft andererseits die gemalte Architektur des Gewölbes in Form einer Supraposition an die darunter liegende Schicht der realen Architektur an.⁶³⁵⁵ Die beiden dekorativen Systeme des Gewölbedekors sind daher eng mit der architektonischen Struktur der Oberwand verbunden. Doch die Scheinarchitekturen können die figuralen Darstellungen noch nicht in sich aufnehmen, sondern bleiben aufgrund der unverkürzten Darstellungen der Figuren und der festen Rahmungen dieser Figuren als *quadri riportati* noch unverbunden neben diesen stehen. Somit ist ein wichtiger Schritt der illusionistischen Deckenmalerei noch nicht vollzogen worden.⁶³⁵⁶

Architektur reduziert; siehe dazu die Abbildung bei: Bernice F. Davidson, *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge*, Pennsylvania und London 1985, Abb. 90.

⁶³⁵³ Im Gewölbedekor von Joch V und IX besteht das obere Stockwerk aus einer durch Pilaster gegliederten umlaufenden Wand, die jeweils durch ein Fenster in der Nähe der vertikalen Seite eines Bildfeldes geöffnet ist. Darüber hinaus wird oberhalb des Gesimses in einem rechteckigen Feld der Blick in den Himmel geöffnet, in dem zahlreiche fliegende Vögel zu sehen sind. Einige Vögel haben sich auch auf den Gesimsen niedergelassen; siehe dazu die Abbildung bei: Bernice F. Davidson, *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge*, Pennsylvania und London 1985, Abb. 45. Im Gewölbedekor von Joch III und XI ist an Stelle der Wand eine Öffnung durch toskanische Säulen und Pfeiler – jeweils an den Ecken – getreten. Der blaue Himmel über dem dorischen Gebälk wird jedoch nur noch von wenigen fliegenden Vögeln bevölkert; siehe dazu die Abbildung bei: Bernice F. Davidson, *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge*, Pennsylvania und London 1985, Abb. 30.

⁶³⁵⁴ Dabei wird die Architektur der Joche jedoch nicht einfach nach oben fortgesetzt, sondern architektonische Elemente wie plastisch aus der Wand heraustretende Pfeiler oder voluminöse Säulen ersetzen die diskrete Profilierung der realen Architektur. Im Gegensatz zu Pinturicchio, der seine gemalten Architekturen stets mit Ornamenten, z. B. mit vertikalen Kandelabergrotesken, überzieht, finden sich in den gemalten Architekturen Raffaels nie derartige Verzierungen.

⁶³⁵⁵ Die – nach Sjöström – *eleganten* fiktiven Marmorarchitekturen zeigen Nähe zu der Sala delle Colonne, die Peruzzi vor 1511 in der Villa Farnesina freskiert hat. Dies hat auch dazu geführt, dass die vier Gewölbedekore Peruzzi zugeschrieben wurden; siehe dazu: Ingrid Sjöström, *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*, Stockholm 1978, S. 33.

⁶³⁵⁶ Dennoch spricht Horstmann von einem entscheidenden *ersten Schritt zu den Scheinarchitekturen des Barock*: Rainer Horstmann, *Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei* [Diss. München], München 1965, S. 76. Nach Horstmann knüpft Raffael in Bezug auf den Illusionismus von Scheinarchitekturen an das 1516 entstandene Dekor Peruzzis im oberen Saal der Farnesina an. In dem Wanddekor dieses Saals wird der Blick durch eine illusionistisch vorgetäuschte doppelte Säulenreihe auf eine offene Landschaft freigegeben. Raffael verlegt im Loggiendekor die Öffnung des Raums von der Wand an die Decke.

10.2.3.2.1.3.1. Die fiktive Öffnung der Decke im illusionistisch-architektonischen Kontext durch Raffael im Gewölbedekor der Vatikanischen Loggia: eine Weiterentwicklung der dekorativen Deckenöffnung in einigen Dekoren des späten Quattrocento

Mit der fiktiven Öffnung der Decke zum Himmelsgewölbe steht Raffael zum einen noch in der mittelalterlichen Tradition der Kirchendekore, in denen das Gewölbe der Kirche häufig mit blauer Farbe bedeckt wurde, auf die man goldene Sterne und mitunter auch Medaillons mit Darstellungen der Heiligen Dreifaltigkeit oder mit Darstellungen von Heiligen setzte.⁶³⁵⁷ Zum anderen liegen die Vorbilder seines Deckendekors in den begrenzten Deckenöffnungen, die in einigen Dekoren des späten Quattrocento erfolgt.⁶³⁵⁸ Die erste architektonisch gerahmte Deckenöffnung⁶³⁵⁹ findet sich im Dekor der Camera degli Sposi (1464-1474)⁶³⁶⁰, in dem Mantegna in der Mitte einer durchgehend mit einem rhombenförmigen Rastersystem versehenen Decke, deren Dekor strikt vom Dekor der Wand getrennt ist⁶³⁶¹, ein Opaion öffnet.⁶³⁶² In seiner Funktion als illusionistisch vortäuschende Deckenöffnung steht die architektonische Struktur des Opaions recht unvermittelt in der Deckenmitte und hebt sich von dem restlichen Deckendekor ab, doch als geometrische Form ist es fest in das dekorative System des Deckendekors eingebunden, da die acht Rhomben, die von den Gewölbezwickeln her zusammenlaufen, im Zentrum der Gewölbe­fläche ein Quadrat ausbilden, und in diese Quadratform⁶³⁶³ ist die Kreisfläche eingestellt. Aus der zunächst flächig angelegten Dekorform entwickelt Mantegna ein vorgetäushtes dreidimensionales Opaion mit einer perspektivisch verkürzten Balustrade, auf der – ebenfalls perspektivisch verkürzte – Amoretten herumklettern. Die dekorative

⁶³⁵⁷ Siehe dazu u. a. die Abbildung mit einem Ausschnitt aus dem von Giotto ausgeführten Fresko des Deckengewölbes in der Cappella Scrovegni bei: Laura Jacobus, Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture and Experience, London 2008. Auch die ursprüngliche Deckenbemalung der Sistina zeigte einen mit Sternen übersäten Himmel; siehe dazu die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 98 Abb. 43. Darüber hinaus finden sich Himmelsdekore bereits im Mittelalter an den Decken von Schlafzimmern; siehe dazu: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 24.

⁶³⁵⁸ Zur Entwicklung der Quadraturmalerei siehe dazu vor allem: Ingrid Sjöström, Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting, Stockholm 1978, S. 26-34.

⁶³⁵⁹ Siehe dazu vor allem: Ingrid Sjöström, Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting, Stockholm 1978, S. 26: Nach Vasari war Uccello der Erste, der eine fiktive Architektur öffnete, doch ist davon nichts erhalten. Die erste erhaltene Quadratura-Malerei ist das Opaion in der Camera degli sposi; siehe dazu auch: Rainer Horstmann, Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei [Diss. München], München 1965, S. 43-50.

⁶³⁶⁰ Siehe dazu die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 37 Taf. 11.

⁶³⁶¹ Siehe dazu. Rainer Horstmann, Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei [Diss. München], München 1965, S. 52.

⁶³⁶² Die extrem verkürzt dargestellte Balustrade ist jedoch durch ein analoges Wabenmuster mit dem Dekor in der Sockelzone verbunden; siehe dazu: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 37 Taf. 11.

⁶³⁶³ Die Fläche zwischen dem Quadrat und dem Kreis wird von einem Kranz aus Zweigen, Blumen und Früchten in darstellenden Farbwerten ausgefüllt.

zweidimensionale Einheit wird also durch die dreidimensionale Öffnung im Zentrum der Decke durchbrochen. Bereits im Deckendekor der Stanza della Segnatura versucht Raffael, dieses Auseinanderfallen der Dekoration im Zentrum des Gewölbedekors durch zwei Maßnahmen zu vermeiden, zum einen, indem er das zentrale Achteck mit einem breiten umlaufenden polychromen Grotteskenfries rahmt, und zum anderen, indem er zwar zunächst in der Form des Polygons die Decke durch den blauen, den Himmel darstellenden Farbton öffnet und – analog zu Mantegna – verkürzte Amoretten in der Öffnung zeigt, zum anderen, indem er – im Gegensatz zu Mantegna – das Zentrum dieser Himmelsöffnung durch das päpstliche Wappen wieder verschließt.⁶³⁶⁴ Durch dieses Vorgehen ist die illusionistische Wirkung auf eine schmale Scheibe reduziert und lässt das restliche Deckendekor intakt, in dem auch die dreidimensional ausgearbeiteten Figuren der vier allegorischen Frauendarstellungen vor dem nivellierenden Goldgrund in eine breite Rahmenform mit Grotteskensystemen eingeschlossen sind. Die dekorative Aufteilung einer Decke und die aufgrund der breiten, rein ornamental ausgerichteten Zonen starke Reduktion einer illusionistischen Deckenöffnung findet sich bereits in dem von Melozzo⁶³⁶⁵ freskierten Dekor des achteiligen Klostergewölbes in der Sakristei des Heiligen Markus⁶³⁶⁶ in der Basilika der Santa Casa⁶³⁶⁷ in Loreto, das in den Jahren 1477 bis 1481/82 entsteht und ein Vorbild für die beiden Deckenöffnungen in den Dekoren Raffaels gewesen sein könnte.⁶³⁶⁸ Melozzo verziert das oktagonale kuppelähnliche Gewölbe mit acht Streifen⁶³⁶⁹, die sich aus goldfarbenen Bauornamenten zusammensetzen und strahlenförmig auf das Zentrum der Kuppel zulaufen.⁶³⁷⁰ Die ornamentale Strahlenform der Segmente widerspricht

⁶³⁶⁴ Siehe dazu auch: Rainer Horstmann, Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei [Diss. München], München 1965, S. 63.

⁶³⁶⁵ Die Dekorationen Melozzos dürften Raffael auch deswegen nahe gestanden haben, weil Melozzo vermutlich in Urbino bei Piero della Francesca seine Ausbildung erhalten haben soll und auch später vermutlich noch einmal nach Urbino zurückkehrte; zur Biographie von Melozzo siehe vor allem: Stefano Tumidei, Melozzo da Forlì: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettico, in: Marina Foschi, Luciana Prati (ed.), Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo, Mailand 1994, S. 19-81. Zur Bedeutung Melozzos für die römischen Dekore im letzten Viertel des Quattrocento siehe vor allem: Isabelle Jennifer Frank, Melozzo da Forlì and the Rome of Pope Sixtus IV (1471-1484), [Diss. Harvard, Cambridge Mass. 1991], Ann Arbor 1991, insbesondere S. 264-305; siehe dazu auch: Rainer Horstmann, Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei [Diss. München], München 1965, S. 51.

⁶³⁶⁶ Nach Roettgen betragen die Maße des Raumes: Raumhöhe bis zum Schlussstein: 4,90m; Höhe der Sockelzone: 1,20m; Breite der einzelnen Wandabschnitte: 2,30m; Höhe bis zum Architrav: 5m; Durchmesser: 5,50m; Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 56.

⁶³⁶⁷ Zum Grundriss siehe: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 74.

⁶³⁶⁸ Siehe dazu auch: Rainer Horstmann, Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei [Diss. München], München 1965, S. 54-57.

⁶³⁶⁹ Die Streifen konstituieren sich jeweils aus einem breiten Mittelstreifen, auf dem ein doppeltes Flechtband läuft, und zwei flankierenden seitlichen Musterstreifen, die sich jeweils [von außen nach innen] aus einem lesbischen Kymation, das gleichsam zu einem Fries aus hängenden Akanthusblättern mutiert, und einem Astragal zusammen; siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 79 Taf. 30.

⁶³⁷⁰ Jedes dieser acht Segmente versieht Melozzo mit einer trapezförmigen Öffnung, in der das Blau des Himmels sichtbar wird. Das zentrale achteckige Feld wird durch einen Kreis aus geflügelten Engelsköpfen von dem äußeren

der architektonischen Gestaltung der Kuppelfenster⁶³⁷¹, durch die acht verkürzt dargestellte Engel hereingeschwebt sind, während hinter ihnen der vorgetäuschte Himmel für den Betrachter sichtbar wird. Es hat den Anschein, als sei sich Raffael der Schwäche dieses Kontrastes zwischen dreidimensional, illusionistisch vortäuschenden Motiven und einem rein ornamentalen Rapportsystem in der Deckenöffnung von Melozzo bewusst gewesen, sodass er deswegen zum einen eine architektonische Struktur für die Öffnung im Gewölbe gewählt hat, die sich aufgrund der Fortsetzung der diagonalen Linien dem Betrachter als Erweiterung des real darunterliegenden Raumes präsentiert, und zum anderen die übrigen Zonen im Gewölbe – sowohl das zentrale Feld mit dem Papstwappen als auch die vier *quadri riportati* – stärker von dem architektonischen Dekorbereich im Gewölbe abkoppelt, als dies bei Melozzo der Fall ist.⁶³⁷² Noch ein weiteres in dieser Zeit entstandenes Deckendekor, das sich illusionistisch über dem Betrachter öffnet, könnte Raffael als Vorbild gedient haben, und zwar für die organische Verbindung einer Öffnung ins Freie, die sich im Dekor der Vatikanischen Loggia von unten bis

Dekorfeld abgeschlossen. Die acht Segmente des zentralen Feldes sind alternierend goldfarben und blau unterlegt. In die goldgrundigen Segmente ist jeweils ein Modul eines lyraförmigen Pflanzenstabes mit der Spitze nach außen eingestellt. In die blaugrundigen Segmente ist jeweils über zwei miteinander verbundenen Füllhörnern ein geflügelter Engelskopf eingestellt. Trotz der ornamentalen Gestaltung der Segmente im zentralen Feld insgesamt entwickelt das Blau in den Feldern mit den Engelsköpfen auch ein wenig darstellende Qualitäten, insbesondere auch durch die Korrespondenz mit der blauen Farbe in den fensterähnlichen Öffnung der darunterliegenden Zone; siehe dazu die Abbildungen bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 75-80 Abb. 26-31; und: Rainer Horstmann, Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei [Diss. München], München 1965, S. 39 Taf. 13.

⁶³⁷¹ Die weiß eingetiefte Fensterrahmung wird zunächst auf den beiden vertikalen Seiten durch einen vertikal laufenden vegetabilen Kandelaberstab verziert. Auf den beiden horizontalen Seiten folgen vegetabile Blattfriese. In einem dunklerem Grauton schließen sich nach innen ein Eierstab, ein lesbisches Kymation und ein Astragal an; siehe dazu die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 18 Abb. 6.

⁶³⁷² Ein weiteres Deckendekor, die Decke in der sala grande im Palazzo Costabili in Ferrara, deren Entstehungszeit sich jedoch nur ungenau auf 20 Jahre, und zwar auf die Zeit zwischen 1505 bis 1525 einschränken lässt, zeigt im Dekor eine Verbindung zwischen dem Dekor Mantegnas und dem Dekor der vier Gewölbe in der Vatikanischen Loggia. Ein Spiegelgewölbe schließt den quadratischen Raumes nach oben hin ab. Eine vorgetäuschte zwölfteilige Kuppel mit einem horizontal in zwei Zonen unterteilten Tambour bedeckt die zentrale Fläche der Decke. In die untere horizontale Zone sind Fenster eingesetzt. Dies lässt auf die Kenntnis des Dekors von Melozzo in Loreto schließen. Vier breite Streifen, die jeweils mit einer mythologischen Darstellung sowie rein ornamentalen Zonen verziert sind, ziehen axial vom Kuppelrand aus und treffen auf ein gemaltes, mit Konsolen versehenes Gesims, das oberhalb der Stichkappen das Gewölbe quadratisch umzieht. Die vier, zwischen den vier breiten Streifen noch verbleibende Eckfelder füllt im unteren Teil eine perspektivisch verkürzt dargestellte Balustrade, von der Teppiche herabhängen. Über die Balustrade sind weibliche und männliche Figuren gelehnt, die zum Teil einander zugewandt sind und zum Teil in den Raum herabsehen. Wäre die frühe Datierung richtig, so handelte es sich bei diesem Deckenfresco um eine wichtige Vorstufe für die Deckendekore von Raffael und Michelangelo. Die Verbindung zwischen den herabblickenden Figuren – analog den Figuren im Opaion von Mantegna – und der in perspektivischer Verkürzung gemalten Balustrade sowie die Einbindung der Streifen und der darin enthaltenen mythologischen Darstellungen in die darunterliegenden Gesimse – analog dem Loggiendekor Raffaels – legen es nahe, dass der Maler – häufig wird Garofalo (1476/81-1559) dieses Dekor zugeschrieben – sich die Vorbilder für dieses Dekor aus unterschiedlichen Deckendekoren holte; zur Zuschreibung an Garofalo siehe vor allem: Ingrid Sjöström, Levels of Unreality, Uppsala 1963, S. 139f.; siehe dazu auch: Rainer Horstmann, Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei [Diss. München], München 1965, S. 59ff. Für Garofalo würde sprechen, dass er zum Zeitpunkt der Entstehung des Dekors bereits zweimal in Rom gewesen war und dort auch Mitglieder der Raffaelwerkstatt kennengelernt hatte.

oben vollzieht und die durch den darstellenden Farbwert der Farbe Blau – sowohl durch den blauen Himmel in der realen Öffnung der Arkaden als auch durch die vorgetäuschten Öffnungen ins Freie hinter den illusionistisch dargestellten Girlanden sowie durch die illusionistisch geöffneten Architekturen im Gewölbe – gegeben ist. Eine etwas andersartige, aber dennoch durchgehende illusionistische Öffnung findet sich in dem Dekor in der *sala delle asse* im Castello Sforzesco in Mailand⁶³⁷³, das von Leonardo da Vinci zwischen 1488 und 1498 ausgeführt wurde.⁶³⁷⁴ In diesem Dekor wählt Leonardo die blaue Farbe als Darstellung des Himmels für den Hintergrund der Darstellung einer Pergola, die vom Boden bis in die Decke hineinreicht.⁶³⁷⁵ Die stringent vegetabil-organische Struktur einer Pergola aus Bäumen im Dekor von Leonardo⁶³⁷⁶ setzt Raffael in eine konsequent architektonische Struktur um und beschränkt gleichzeitig deren Illusionismus im Deckenbereich⁶³⁷⁷, indem er die vorgetäuschten architektonischen Strukturen zwischen vier *quadri riportati* setzt. Die enge Verbindung zwischen diesen beiden unterschiedlichen dekorativen Strukturen setzt nach Fastenrath ein Changieren zwischen unterschiedlichen Schichten voraus und wird daher von ihr als monumentalisierte Grotteske beschrieben.⁶³⁷⁸ Doch scheint es fraglich, ob Raffael dergleichen intendiert hat. Zum einen sorgt die Rahmung der Bildfelder dafür, dass die Darstellungen für den Betrachter intakt bleiben, und zum anderen entsteht in den Gewölbedekoren, in denen illusionistische architektonische Strukturen zwischen die Bildfelder eingefügt sind, keine Diskrepanz zwischen zwei- und dreidimensionaler Wahrnehmung, da auch die Figuren in den Bildfeldern dreidimensional dargestellt sind. Dass sie nicht verkürzt sind, unterstreicht erstens ihren hierarchischen Status und schweißt zweitens die Figuren eines Bildfeldes zu einer engeren Komposition zusammen, als dies bei einer Verkürzung der Fall wäre. Der Ausbau der architektonischen Systeme in den Gewölbedekoren von vier Jochen ist daher eher als ein Versuch anzusehen, in

⁶³⁷³ Siehe dazu die Abbildung bei: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, S. 18 Abb. 6.

⁶³⁷⁴ Siehe dazu auch die Abbildung bei: Rainer Horstmann, Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei [Diss. München], München 1965, Abb. 16.

⁶³⁷⁵ Insgesamt achtzehn Stämme steigen an den Wänden auf und ihre Äste und Zweige verbinden sich zu einem komplizierten symmetrischen Geflecht, welches das Blätterdach trägt, das in kleinen Öffnungen der Himmel durchscheinen lässt. Neben den Naturformen, die sich miteinander verschlingen, läuft auch eine goldfarbene Schnur durch die Gewölbeffläche und bildet ein abwechslungsreiches Knotenmuster. Das Ornamentale entsteht sowohl aufgrund von Naturformen als auch aufgrund von Bändern. Auf das Einstellen von Amoretten oder Mischwesen verzichtet Leonardo.

⁶³⁷⁶ Im Gegensatz zu Raffael vermeidet Leonardo perspektivische Effekte, indem er das Blätterdach nicht in die Tiefe, sondern an die Oberfläche des Gewölbes setzt. Dadurch wird das Dekor unabhängig von einem festen Betrachterstandpunkt; siehe dazu: Ingrid Sjöström, Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting, Stockholm 1978, S. 31.

⁶³⁷⁷ Auch im Wandbereich wird der Illusionismus beschränkt, da der Ausblick auf die Girlanden vor dem blauen Grund nur einen schmalen Wandausschnitt umfasst, zur Decke hin nimmt jedoch die blaue Farbe in den Lünetten zu.

⁶³⁷⁸ Wiebke Fastenrath, Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom [Diss. München 1993], Hildesheim und Zürich 1995, S. 100.

diesen Jochen jeweils durchgehende Raumeinheiten für den Betrachter herzustellen, als die Intention, die Raumeinheiten im Auge des Betrachters durch unterschiedliche Weisen der Wahrnehmung zu destruieren. Letzteres wäre jedoch der Fall, wenn es sich um eine monumentale Grotteske handelte.⁶³⁷⁹

10.2.3.3. Zusammenfassung

In dem Dekor der Vatikanischen Loggien verwendet Raffael mehrere dekorative Modi nebeneinander, denen zwei unterschiedliche Vorbilder zugrunde liegen. Zum einen lassen sich Teile des dekorativen Systems auf antike Wand- und Deckendekore zurückführen, und zwar sowohl auf Dekore von Marmorpilastern und Friesen in Marmorgebälken, die in den meisten Fällen noch als fragmentarische Einzelstücke u. a. auch im stadtrömischen Bereich vorhanden waren⁶³⁸⁰, als auch auf freskierte und stuckierte Wand- und Deckendekore aus den wiederentdeckten römischen Häusern und Palästen oder aus römischen Katakomben.⁶³⁸¹ Zum anderen baut Raffael das dreigliedrige Pilastersystem⁶³⁸², welches Pinturicchio – nach Vorstufen in seinen früheren Dekorationen – im Dekor der Libreria Piccolomini zu einem stringenten Dekorsystem entwickelt hat, weiter aus, indem er sowohl die strukturellen Möglichkeiten als auch das motivische Repertoire dieses Systems erweitert. Die wichtigste strukturelle Erweiterung ist die eindeutige⁶³⁸³, für den Betrachter nachvollziehbare Korrespondenz – und damit zugleich die Möglichkeit zur Entstehung einer bilateralsymmetrischen Valenz – von Dekorbereichen, die auf einander gegenüberliegenden architektonischen Systemen innerhalb der architektonischen Einheit eines Jochs liegen. Die farbliche und formale Korrespondenz, die im Dekor der Libreria Piccolomini sämtliche Pilastersysteme ohne besondere Präferenzen und ohne inhaltliche

⁶³⁷⁹ Auch in den Gewölbedekoren, in denen sich keine illusionistisch vorgetäuschten Architekturen befinden, sind die diagonal laufenden Grottesken auf Tücher gemalt, deren Drapierung eine dreidimensionale Wahrnehmung nahelegt.

⁶³⁸⁰ Vorbilder sind Monumente mit Rankendekoren; zu den antiken Dekoren auf vertikalen Marmorpilastern siehe vor allem: Marion Mathea-Förtsch, *Römische Rankenpfeiler und -pilaster. Schmuckstützen mit vegetabilem Dekor*, vornehmlich aus Italien und den westlichen Provinzen, [Diss. Köln 1997] Mainz 1999; zu den vegetabilen Friesen in Marmorgebälken siehe vor allem: Günther Schörner, *Römische Rankenfrieze. Untersuchungen zur Baudekoration der späten Republik und der frühen und mittleren Kaiserzeit im Westen des Imperium Romanum*, [Diss. Erlangen 1991], Mainz 1995.

⁶³⁸¹ Die Rastersysteme der stuckierten Bögen lassen sich auf die dekorative Struktur in den Bögen des Kolosseums und der Villa Hadriana zurückführen. Die Einteilung der Gewölbefelder zeigt Nähe zu den Dekorationen der spätantiken Hypogäen. Von einer Rezeption der Wand- und Gewölbedekorationen der Domus Aurea künden die unterschiedlichen Formen der Stuckmedaillons der Pilasterspiegel, deren motivisches Repertoire wiederum eine Kenntnis antiker Kameen, Gemmen und Münzen verrät. Auf leichte Stuckkandelaber der *domus transitoria* lassen sich die Strukturen der filigranen Kandelabergrottesken zurückführen. Auch die Integration von Landschaftsmalereien in die Wanddekoration findet sich in den neronischen Vorbildern, doch werden dort die Bilder in illusionistische architektonische Strukturen eingesetzt, die zur realen Tektonik des Raumes in keiner Beziehung stehen.

⁶³⁸² Beziehungsweise einen Pilaster, der von zwei Halbpilastern flankiert wird.

⁶³⁸³ Die Eindeutigkeit der Korrespondenz zwischen zwei bestimmten Pilasterspiegeln setzt voraus, dass nicht alle Pilasterspiegel analog dekoriert sind.

Konsequenz gleichermaßen miteinander verbindet, löst Raffael in zwei, auf unterschiedlichem Niveau miteinander korrespondierende Valenzen auf.

Zum einen sorgt als grobes Raster eine analoge dekorative Struktur, die sich an die architektonische Struktur des Raumes anlehnt, dafür, dass die Einheitlichkeit des Dekors und damit auch die Einheit des dem Dekor zugrunde liegenden Raumes vom Betrachter wahrgenommen werden kann. Diese Stufe der Wahrnehmung entspricht derjenigen, die auch das Dekor der Libreria Piccolomini dem Betrachter erfolgreich suggeriert. Raffael bleibt jedoch nicht auf diesem Niveau stehen, sondern er löst stattdessen diese Art der integrativen Wahrnehmung partiell wieder auf, indem er nicht nur die großformatigen figuralen Darstellungen – analog den großformatigen Wandfresken in der Libreria Piccolomini – unterschiedlich konzipiert, sondern auch, indem er die überwiegend dekorativen Wandbereiche in den einzelnen Jochen differenziert gestaltet. Auch bei dieser wichtigen Veränderung könnte das Dekor Pinturicchios Raffaels Vorbild gewesen sein, denn auch Pinturicchio variiert in der Libreria Piccolomini innerhalb analoger Dekorzonen, jedoch nicht in den Wandzonen, sondern erst im äußeren Gewölbereich. Indem Raffael den Mut besitzt, mit der Differenzierung des ornamentalen Dekors bereits im Wandbereich zu beginnen, schafft er es, die dreizehn Joche der Loggia in dreizehn voneinander unterschiedene dekorative Einheiten zu verwandeln und gleichzeitig diese wieder aufgrund analoger, an der architektonischen Form orientierte dekorative Strukturen zu einer einheitlichen Innenraumgestaltung zusammenzuschließen.⁶³⁸⁴ Wie sich gerade am Dekor der Libreria Piccolomini deutlich zeigt, sind für ein derartiges Unterfangen großformatige narrative Darstellungen hinderlich. Um daher die nicht vermeidbaren formalen Unterschiede, welche einer dekorativen Einheit des Jochs entgegenstehen, in den großfigurigen Darstellungen zu vermindern, verkleinert Raffael die Bildfelder und entfernt sie vom Betrachter, indem er sie an die Decke, kreuzförmig an die vier Seiten der Gewölbeflächen setzt. Um stringente Korrespondenzen zwischen zwei Pilastersystemen, die durch eine Wand oder die Breite des Raumes voneinander getrennt sind, herzustellen, lockert Raffael die bilateralen Symmetrieachsen in den Kandelaberdekoren der einzelnen Pilasterspiegel, indem er zahlreiche anthropomorphe, zoomorphe und vegetabile Motive, aber auch Mischwesen in asymmetrischer Ausrichtung – stets mit einer darstellenden Farbgebung – in die Kandelabersysteme einstellt. Die

⁶³⁸⁴ Comito betont in seiner Untersuchung über die Entwicklung des europäischen Gartens in der Renaissance, dass aufgrund von Raffaels Dekoration die zweite Vatikanische Loggia nach dem Betreten zu einem rhythmischen Rahmen der außerhalb und darunter liegenden Landschaft wird. Diese Landschaft wird daher nicht nur durch einen Blick auf die Römischen Hügel erfahren sondern auch mit Hilfe der illusionistischen Pergolen, an denen sie sich immer wieder spiegeln kann: Terry Comito, *The Idea of the Garden in the Renaissance*, New Brunswick 1978, S. 179.

dadurch innerhalb der Dekore eines Pilastersystems zunehmenden Asymmetrien erzeugen in Korrespondenz mit analogen antithetischen, asymmetrisch dargestellten Figuren eines zweiten Pilastersystems, das innerhalb eines Jochs von dem ersten Pilastersystem durch einen Wandabschnitt oder durch die Breite des Raumes getrennt ist, eine vertikale Mittelachse, die sich aufgrund dieser oberflächlichen formalen Korrespondenzen konstituiert. Die ausgebildeten Achsen signalisieren dem Betrachter die dekorative Einheit des Raumes, von der er sich auch mit Hilfe der zahlreichen formal und/oder inhaltlich aufeinander bezogenen naturalistischen Darstellungen in den kleinformatigen Medaillons sowie mit Hilfe der zahlreichen, formal oder inhaltlich miteinander korrespondierenden stuckierten Figuren in den stuckierten Rahmenformen überzeugen kann. Darüber hinaus bereiten die Achsen, die sich in der Wahrnehmung des Betrachters konstituieren, diesen auch auf eine angemessene Betrachtung des Gewölbes vor, denn im Schnittpunkt der diagonalen, dekorativ sich entsprechenden Achsen liegt jeweils der ideale Betrachterstandpunkt für den Blick ins Gewölbedekor. Dies gilt insbesondere für die vier Joche, in denen illusionistisch verkürzte Architekturdarstellungen die Flächen zwischen den vier Bildfeldern im Gewölbe ausfüllen. Eine derartige Konsequenz in der Gestaltung des Wanddekors für die Ausbildung eines bestimmten Betrachterstandpunktes in Verbindung mit einer architektonisch konsequenten Öffnung der Decke mit Hilfe einer illusionistisch verkürzten Architekturmalerei führt zu einer neuen Dimension im Bereich der dekorativen Innenraumgestaltung in der italienischen Hochrenaissance.

Wie das Aufzeigen der Ausbildung von dreidimensionalen Symmetrien innerhalb des Dekors eines Jochs ergeben hat, erfüllen die zahlreich in die Pilasterdekore eingestellten naturalistisch-darstellenden Motive, die – von Raffael bereits im Dekor der Loggetta eingeführt – Modifizierungen der antiken Grotteske darstellen, mehrere Funktionen. Zum einen sorgen sie – eingebunden in die Strukturen der dekorativen Systeme – aufgrund antithetischer Entsprechungen zur Ausbildung von dreidimensionalen Symmetrieachsen innerhalb eines Jochs. Zum anderen tragen sie zu einer formalen und inhaltlichen horizontalen Verzahnung der Dekorzonen eines Jochs, mitunter auch zur Verklammerung mehrerer Joche bei, indem sie aufgrund formaler und inhaltlicher Analogien die inhaltlichen Aussagen der großfigurigen Darstellungen ergänzen bzw. erweitern und darüber hinaus aufgrund ihrer unerschöpflichen Vielfalt den Besucher immer wieder zu einer erneuten Betrachtung des Dekors anregen.

Eine derartige Verzahnung des Dekors mit Hilfe der Einbindung von naturalistisch-darstellenden Motiven findet sich im Dekor der Libreria Piccolomini noch nicht.⁶³⁸⁵ Stattdessen bildet

⁶³⁸⁵ Eine Vorstufe zu naturalistisch-illusionistischen vegetabilen Komponenten stellt das Dekor Pinturicchios im der Loggia der Villa Belvedere im Vatikan dar. In diesem Dekor verwendet Pinturicchio Fruchtgebilde, die über den Landschaftsbildern hängen. Diese Gebilde unterscheiden sich jedoch nur unwesentlich voneinander; siehe

dort die farbliche Gestaltung den wichtigsten integrativen Faktor. Auch im Dekor der Vatikanischen Loggia spielt in Bezug auf den Zusammenhalt des Dekors insbesondere die Farbe eine wichtige Rolle, zum einen als darstellender Farbwert für das Blau des Himmels, eine Aufgabe, welche sie als Farbe des Hintergrundes sowohl hinter den illusionistisch dargestellten polychromen Girlanden in den Blendarkaden der Rückwand und hinter den illusionistisch verkürzt dargestellten Architekturen in vier Gewölbedekoren übernimmt⁶³⁸⁶ und zum anderen als farblicher Eigenwert, eine Eigenschaft, welche die blaue Farbe als Farbe des Grundes für zahlreiche stuckierte Rahmenformen und darüber hinaus auch als Hintergrund für einige Grotteskensysteme übernimmt. Noch wichtiger jedoch als der integrative Faktor der Farbe Blau und von noch grundlegenderer Bedeutung für die dekorative Einheit des Raumes ist die Korrespondenz von architektonischer und dekorativer Struktur, welche das Dekor der Vatikanischen Loggia trotz der Vielfalt der dekorativen Elemente zu einem harmonischen Ensemble werden lässt.⁶³⁸⁷ Im Vergleich zum Dekor der Loggetta folgt Raffael im Dekor der Vatikanischen Loggia der vorgegebenen architektonischen Struktur wesentlich konsequenter, indem er das antike architektonische Motiv des Tabulariums, welches der architektonischen Struktur des Geschosses zugrunde liegt, zum Leitmotiv des gesamten dekorativen Systems macht. Leicht abgewandelt in der Form der Blendarkade mit eingestellter Ädikula korrespondiert es auf der Rückwand⁶³⁸⁸ mit der Arkade auf der Fassadenseite, und selbst im Gewölbe wird dieses Motiv

dazu u. a. die Abbildung bei: Edith Gabrielli, Sistemi di lavoro e linguaggio figurativo in un artista imprenditore di secondo Quattrocento. La Cappella Bufalini e altri cantieri della giovinezza e della maturità di Bernardino Pinturicchio, Bollettino d'arte 89, 2004, S. 12 Abb. 15.

⁶³⁸⁶ Anders hingegen Fastenrath. Sie übernimmt die Terminologie Piel und sieht in dem Blau hinter den illusionistischen Girlanden eine Atmosphäre, die zum Verschwinden architektonischer Werte führt. Gleichzeitig möchte sie die Ädikulen in den Blendarkaden als monumentalisierte Grotteske verstehen; siehe dazu: Wiebke Fastenrath, Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom [Diss. München 1993], Hildesheim und Zürich 1995, S. 99; zu Piel siehe vor allem: Friedrich Piel, Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung, Berlin 1962, S. 19-26.

Vielleicht denkt Fastenrath dabei – obwohl sie es nicht erwähnt – an die Einbindung des Marmorrahmens in das Dekorsystem Lippis in der Cappella Carafa. Doch selbst bei Lippi spielt der Bogen als architektonisches Motiv, welches der Dekoration zugrundeliegt, eine wichtige Rolle. Bei Raffael wird der Hintergrund gerade darum ausgeschnitten, um nicht nur ein fiktives, sondern auch ein tatsächlich vorhandenes Wandrelief zu erhalten, das – zwar in schwächerer Form, wie es einer Rückwand entspricht – jedoch grundsätzlich analog das architektonische Motiv des Tabulariums wieder aufnimmt. Von einer *monumentalisierten Grotteske* ist in diesem Zusammenhang nichts wahrzunehmen, denn insbesondere die Ädikulen treten gerade gegenüber dem Blau hinter den Girlanden als dreidimensionale Formen hervor. Möglich ist hingegen, dass die Fähigkeit der Auffächerung in den grottesken Systemen der antiken Wandmalerei Raffael zu einer freieren Auffassung auch der architektonischen Gestaltung des Innenraumes inspiriert hat. Doch weisen gerade die antiken Grotteskendekore nur geringe Korrespondenzen zu gegenüberliegenden Wänden auf. Dagegen spricht auch die Verkettung der Flankenpilaster mit dem Interkolumnium durch das ornamentale Band mit dem Motiv des laufenden Hundes.

⁶³⁸⁷ In dieser Hinsicht unterscheidet sich Raffael von Pinturicchio, der eine fiktive Raumöffnung vornimmt, ohne diese wiederum in einen architektonischen Kontext zu stellen, der mit der Architektur des Raumes korrespondiert.

⁶³⁸⁸ Zwar täuscht die Rückwand mit ihren Scheinfenstern im Gegensatz zur realen Öffnung der gegenüberliegenden Arkaden eine Natur nur illusionistisch vor, doch gleichzeitig entwickelt sie durch die eingestellten Statuen die Qualitäten einer Stoa, kann nicht nur durch einen Blick auf die illusionistische Natur erfreuen, sondern auch belehren. Das Statuarische der Nischenfiguren zitieren wiederum in reliefierter Form die Stuckmedaillons der oberen Wandabschnitte und Bögen. Das Naturmotiv hingegen wird von den Grottesken, die den unteren Teil der

– aufgrund des Gesimses über jedem Gurtbogen – wieder aufgenommen. Die Stringenz der korrespondierenden architektonischen Strukturen – wenngleich sie auf der Rückwand lediglich als Blendarkaden vorliegen – wird zunächst durch die fast fächerartig sich ausbreitenden Pilastersysteme herabgesetzt. Jedoch erst aufgrund dieser dekorativen Auffächerung ist Raffael in der Lage, innerhalb des Raumes für den Betrachter deutlich wahrnehmbare diagonale Korrespondenzen zu entwickeln, die stärker bindend sein können als die entsprechenden korrespondierenden architektonischen Strukturen und die darüber hinaus den dreidimensionalen Raumeindruck des Betrachters verstärken und dabei auch seinen Blick auf das Dekor des Gewölbes lenken. Zwar öffnet sich die Decke für den Betrachter, doch sie tut dies eng eingebunden in den architektonischen und dekorativen Kontext.

In den Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung der perspektivischen Deckenmalerei wird Raffael aufgrund seiner Verkürzungen in vier Gewölbedekoren der Vatikanischen Loggien als derjenige gefeiert, der als Erster den Weg zur illusionistischen, vom Dekor der Wand losgelösten Deckenmalerei beschritten habe.⁶³⁸⁹ Glücklicherweise über ein derartiges Lob nicht gewesen. Obwohl Michelangelo im Deckendekor der Sistina seine Figuren nicht verkürzt dargestellt hat, ist es sein dekoratives Prinzip, das Dekor der Decke von der architektonischen und dekorativen Struktur der Wand abzukoppeln, welche für die illusionistische Deckenmalerei des italienischen Barock wegweisend wird. Raffael hingegen hat in all seinen Dekoren stets versucht, ein Gleichgewicht zwischen architektonischer und dekorativer Struktur und dadurch auch eine Verbindung zwischen Wand und Decke herzustellen. Die Öffnung der Decke ohne einen Bezug zur Architektur der Wand wäre ihm daher vermutlich ein Gräuelpiece gewesen. Zwar waren sowohl Michelangelo als auch Raffael als Architekten tätig, doch es ist vor allem Raffael, der großen Wert legt auf ein Gleichgewicht zwischen Architektur und Dekor, das einerseits eine Transparenz des Dekors hinsichtlich der zugrunde liegenden Architektur erfordert, andererseits aber auch dem Dekor architektonische Fähigkeiten verleiht. Daher ist Raffael weniger als einer der Väter des Illusionismus, sondern eher als der Begründer einer Stilrichtung anzusehen, auf den sich die klassizistischen Dekore des 17. Jahrhunderts, allen voran die französischen Dekore, aber auch die klassizistischen Dekore des 18. Jahrhunderts zurückführen lassen. Die freie Korrespondenz dekorativer Systeme macht ihn darüber hinaus zu einem Vorläufer der Rokokodekore, in denen das Motiv der Rocaille über einen Wandabschnitt

Pilaster bedecken, wieder aufgenommen. Nicht nur ihr archäologischer Fundkontext als Höhlenmalerei, sondern auch ihr zoomorph-vegetables Repertoire prädestiniert sie dazu, die unteren Regionen eines Raumes zu bedecken.

⁶³⁸⁹ Siehe dazu vor allem: Rainer Horstmann, Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei [Diss. München], München 1965, S. 76.

hinweg oder von einer Ecke des Raumes diagonal in die gegenüberliegende Ecke gespiegelt werden kann.⁶³⁹⁰

10.3. Die Eroberung eines neuen Raumes aufgrund der Einbeziehung der landschaftlichen Umgebung in die architektonische Gestaltung und in das Dekor:

Raffael als Architekt und Dekorateur in der Gartenloggia der Villa Madama⁶³⁹¹

Abgesehen von der Bauleitung Antonio da Sangallo liegen zunächst sowohl die Planung als auch die architektonische Gestaltung der Gartenloggia sowie deren dekorative Ausstattung in den Händen Raffaels, und daher werden in dem folgenden Abschnitt sowohl die Entwürfe als auch die Ausführung des Dekors unter der Prämisse der einheitlich gestaltenden Hand Raffaels analysiert und interpretiert, obgleich nach dem Tode Raffaels die Arbeiten in der Loggia in den Händen mehrerer Mitglieder der Raffaelwerkstatt liegen. Ein derartiges Vorgehen rechtfertigt sich durch die Rezeption dieses Dekors in den folgenden Jahrhunderten, in denen es – trotz aller Querelen, die unter den Mitgliedern der Raffaelwerkstatt während der Ausführung dieses Projektes vorhanden waren, – als ein sehr einheitliches Dekor empfunden wurde, dessen dekorative Struktur sich in enger Anlehnung oder freier Rezeption nicht nur für Räume mit analogen Funktionen, sondern auch für Räume mit einem andersartigen Funktionsbereich genutzt wurde.⁶³⁹²

⁶³⁹⁰ Schon im zweiten Jahrzehnt nach der Vollendung der Loggiendekoration werden einzelne Motive der Grottesken gestochen, so z. B. 1530 vom Meister mit dem Würfel, 1540 von Agostino Musi, siehe dazu u. a.: N. Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grottesques à la Renaissance*, London 1969, S. 121ff. Ihre rasche internationale Verbreitung lässt sich sowohl in den jeweiligen Stichserien als auch an ausgeführten Objekten verfolgen. Zwar verhindert die Präsentation von singulären grottesken Elementen in der Druckgrafik sowohl eine typologische Rezeption des Dekors als auch ein Verständnis für die innovative Verbindung von Architektur und Ornament. Doch lässt sich ein allmählich in Frankreich und in Mittel- und Nordeuropa einsetzendes Verständnis für die integrativen Fähigkeiten bestimmter Ornamentformen vielleicht auf die Loggiendekoration zurückführen.

⁶³⁹¹ Eine vollständige Bibliographie zu Untersuchungen zur Villa Madama bis 1981 bietet: Carol Cable, *The Villa Madama: A Renaissance Villa in Rome*, Vance Bibliographies, Monticello 1982. Weitere bibliographische Angaben finden sich in den neueren Untersuchungen zur Villa Madama; siehe dazu vor allem: Wolfgang Jung, *Über szenographisches Entwerfen. Raffael und die Villa Madama*, Braunschweig 1997; und: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993. Die jüngsten fotografischen Aufnahmen zum Dekor der Villa Madama finden sich bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007. Zu den Gartenanlagen siehe vor allem: Mario Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Rom 1942; und: Herbert Weiermann, *Bemerkungen zur Villa Madama und ihren Gartenanlagen*, in: Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth et al. (ed.), *FS Luitpold Dussler: 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte*, München 1972, S. 299-316. Die erste grundlegende Beschreibung der Architektur und der Dekoration findet sich bei: Theodor Hofmann, *Raffael als Architekt*. Bd. I: *Villa Madama zu Rom*, Dresden 1900.

⁶³⁹² Siehe dazu auch: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), *Raffael. Das architektonische Werk*, Stuttgart 1987, S. 319f.

10.3.1. Die Baugeschichte der Villenanlage

Seit 1518 beschäftigt sich Raffael⁶³⁹³ mit den Entwürfen zur Villa Madama⁶³⁹⁴, einer Villenanlage im Stil einer *villa suburbana*⁶³⁹⁵, die unter der Bauleitung von Antonio da Sangallo dem Jüngeren am steil abfallenden Abhang des Monte Mario⁶³⁹⁶, oberhalb des westlichen Ufer des Tiber, nur wenige Kilometer nördlich des Vatikanischen Palastes⁶³⁹⁷, entsteht.⁶³⁹⁸ Der Baugrund für diese Anlage wird zwar 1516 von Papst Leo X. erworben, doch als Grundeigner und damit auch als Bauherrn der geplanten Villenanlage setzt dieser seinen Cousin Cardinal Giulio di Medici ein⁶³⁹⁹, der seit 1517 das Amt des für die Außenpolitik verantwortlichen *Vizekanzlers der Santa Romana Chiesa* bekleidet und aufgrund dieses Amtes auch für die Bewirtung der ausländischen Gäste zuständig war.

Insbesondere die herausragende gesellschaftliche Stellung der beiden Männer ist der Grund dafür, dass Raffael in seinen Planungen sich nicht einfach damit begnügt, einen repräsentativen römischen Landsitz für eine der mächtigsten florentinischen Familien zu schaffen, sondern eine für den amtierenden Papst, Papst Leo X. di Medici, und den einflussreichen Kurienkardinal Giulio di Medici, der in römischen Kurienkreisen bereits als zukünftiger Papst gehandelt wird, der hohen klerikalen Stellung angemessene und damit zugleich auch eine für den Ort Rom

⁶³⁹³ Es ist das letzte größere architektonische Projekt, dem sich Raffael noch zuwenden kann. Neben der Erwähnung von Vasari bestätigt die Auffindung der Kopie eines Briefes von Raffael an den Herzog von Urbino, dass die frühen Ideen zur Gestaltung der Villa Madama von Raffael selbst stammen; siehe dazu auch: Herbert Weiermann, Bemerkungen zur Villa Madama und ihren Gartenanlagen, in: Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth et al. (ed.), FS Luitpold Dussler: 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, München 1972, S. 314 Anm. 5.

⁶³⁹⁴ Sechzehn Pläne, die zum Teil architektonische Teile der Villa Madama, zum Teil aber auch Grotteskendekorationen präsentieren, sind in den Uffizien erhalten. Sie zeigen jedoch nur einen kleinen Teil der ausgeführten Projekte; siehe dazu: Mario Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Rom 1942, S. 6. Keiner der erhaltenen Pläne stammt jedoch von Raffaels Hand; siehe dazu auch: Herbert Weiermann, Bemerkungen zur Villa Madama und ihren Gartenanlagen, in: Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth et al. (ed.), FS Luitpold Dussler: 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, München 1972, S. 300.

⁶³⁹⁵ Zur antiken Definition der *villa suburbana* siehe vor allem: die Villenbriefe Plinius des Jüngeren. Siehe dazu auch: Reinhard Förtsch, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius. Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur* 13, [Diss. Göttingen 1988/89] Mainz 1993.

⁶³⁹⁶ Zur Topographie des Monte Mario siehe: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S55 Abb. 11, S. 35 Abb. 1; siehe dazu auch: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), *Raffael. Das architektonische Werk*, Stuttgart 1987, S. 312.

⁶³⁹⁷ Das Grundstück liegt in der Luftlinie ca. 2,5km nördlich von Sankt Peter; siehe dazu: Herbert Weiermann, Bemerkungen zur Villa Madama und ihren Gartenanlagen, in: Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth et al. (ed.), FS Luitpold Dussler: 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, München 1972, S. 300.

⁶³⁹⁸ Die Villa liegt auf der halben Höhe des Hügels, 60m über dem Meeresspiegel und die gesamte Höhe des Monte Mario beträgt 139m: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S. 10. Von den Fenstern der Villenräume aus, die zum Tiber hin ausgerichtet sind, kann man bis zum Monte Soracte hin blicken; siehe dazu: Herbert Weiermann, Bemerkungen zur Villa Madama und ihren Gartenanlagen, in: Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth et al. (ed.), FS Luitpold Dussler: 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, München 1972, S. 300.

⁶³⁹⁹ Dies war spätestens im Frühsommer 1518 der Fall: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), *Raffael. Das architektonische Werk*, Stuttgart 1987, S. 311.

würdige Villenanlage.⁶⁴⁰⁰ Dies bedeutet im Rom des frühen Cinquecento, dass die Villenanlage auch eine Affinität zu den antiken Vorbildern dieser architektonischen Gattung aufweisen muss. Nach dem Wunsch des Eigners soll das Ausmaß der geplanten Gebäude, Gärten⁶⁴⁰¹ und Brunnen⁶⁴⁰² sämtliche bis zu dieser Zeit errichteten Anlagen im römischen Raum – eingeschlossen dem von Bramante für Julius II. errichteten *Cortile del Belvedere*⁶⁴⁰³ – übertreffen. Das umfangreiche Bauprojekt, welches zu Lebzeiten Raffaels nicht mehr fertiggestellt werden kann, wird nach seinem Tod – allerdings nach dem Tode von Leo X. im Dezember 1521 bereits in reduzierter Form⁶⁴⁰⁴ – von Antonio da Sangallo dem Jüngeren und Giulio Romano (1499-1546)⁶⁴⁰⁵ fortgeführt.⁶⁴⁰⁶ Um die Innendekoration kümmern sich neben Giulio Romano zwei weitere Mitglieder der Raffael-Werkstatt, Baldassare Peruzzi (1481-1536)⁶⁴⁰⁷ und Giovanni da

⁶⁴⁰⁰ Aufgrund der großen Entfernung zu Rom diente die Villa dem Kardinal vermutlich höchstens während der Sommermonate als Aufenthaltsort und wurde ansonsten nur zu besonderen Festen genutzt oder war als Unterkunft für hochgestellte Besucher – Könige, Kardinäle, Fürsten und Diplomaten – gedacht, die hier untergebracht wurden, bevor sie dem Papst ihre Aufmachung machen konnten: Wolfgang Jung, Über szenographisches Entwerfen. Raffael und die Villa Madama, Braunschweig 1997, S. 31; siehe dazu auch: Herbert Weiermann, Bemerkungen zur Villa Madama und ihren Gartenanlagen, in: Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth et al. (ed.), FS Luitpold Dussler: 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, München 1972, S. 300.

⁶⁴⁰¹ Zur Gestaltung der Gärten siehe vor allem: Mario Bafile, Il giardino di Villa Madama, Rom 1942; und: Herbert Weiermann, Bemerkungen zur Villa Madama und ihren Gartenanlagen, in: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth et al. (ed.), FS Luitpold Dussler: 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, München 1972, S. 299-316.

⁶⁴⁰² Da Giulio di Medici großes Interesse an Wasserspielen zeigt, entwirft Giovanni da Udine (1487-1564) zusätzlich zu dem Fischteich am Hang unterhalb der Terrasse mit der Speiseloggia einen Grottenbrunnen mit einem Elefantenkopf für die rückwärtige Gartenwand, dessen Material nach Vasari aus kürzlich gefundenen Überresten des Neptun-Tempels auf dem Palatin bestand. Tiefer am Hang baut Antonio da Sangallo ein weiteres Nymphäum, welche im Gegensatz zu der Elefantengrotte – wobei auch diese Grotte Giovanni da Udine zugeschrieben wird – *grotta salvatica* genannt wird. Gespeist wird die Quelle mit dem Wasser, welches aus den Felsen tropft. Überreste dieses Nymphäums existieren heute noch; siehe dazu: David R. Coffin, The Villa in the Life of Rome, Princeton 1979, S. 35; eine Abbildung des Elefantenbrunnens findet sich bei: Mario Bafile, Il giardino di Villa Madama, Rom 1942, S. 17 Abb. 11; siehe dazu auch: Caterina Napoleone (ed.), Villa Madama. Il sogno di Raffaello, Turin 2007, S. 112f.; siehe dazu auch die Abbildung des Entwurfs von Giovanni da Udine, die in der Lünette ein Grotteskendekor zeigt, bei: Renato Lefevre, Villa Madama, Rom 1973, S. 151.

⁶⁴⁰³ Zur Gartenanlage des Belvedere, welche 1505 von Bramante als eine Verbindung zwischen der Villa Belvedere und dem Vatikanischen Palast entworfen wurde, siehe vor allem: Alessandro Tagliolini, Storia del giardino italiano, Florenz 1988, S. 83; zum Bau der Villa Belvedere siehe vor allem: David R. Coffin, Magnificent Buildings, Splendid Gardens, Princeton 2008, S. 58ff. Abb. 1.

⁶⁴⁰⁴ Nach dem Tod von Leo X. konnte Giulio di Medici keine Hilfe mehr von der Bauhütte des Petersdomes beanspruchen: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 317.

Hätte man die erhaltenen Entwürfe vollständig ausgeführt, so wäre die Villa Madama das größte Villenprojekt des Cinquecento geworden; siehe dazu auch: Herbert Weiermann, Bemerkungen zur Villa Madama und ihren Gartenanlagen, in: Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth et al. (ed.), FS Luitpold Dussler: 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, München 1972, S. 300ff.

⁶⁴⁰⁵ Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 314.

⁶⁴⁰⁶ Über die Konstruktion der Villa Madama und ihrer Gartenanlagen siehe vor allem: Wolfgang Jung, Über szenographisches Entwerfen. Raffael und die Villa Madama, Braunschweig 1997, S. 27ff.

⁶⁴⁰⁷ Da Giulio Romano heftig mit Giovanni da Udine zerstritten war, wurde er für die Innenausstattung im Winter 1520/21 von Baldassare Peruzzi abgelöst. Nach Frommel hat Giulio Romano daher lediglich den Polyphem in der Lünette gemalt und eventuell noch die Stuckmotive für die nordöstliche Exedra entworfen: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 319.

Udine (1487-1564).⁶⁴⁰⁸ Nur wenige Jahre später, 1527, im *sacco di Roma*, werden die bereits fertiggestellten Teile der Villenanlage stark zerstört und können aus Geldmangel unter Giulio di Medici, der zu dieser Zeit als Clemens VII. das Pontifikat innehält, nur zum Teil wiederhergestellt werden.⁶⁴⁰⁹ Nach seinem Tod fällt sein Besitz an Alessandro di Medici⁶⁴¹⁰ und der heutige Name, Villa Madama, führt sich auf die Witwe von Alessandro di Medici, Margarete von Parma und Piacenza⁶⁴¹¹ zurück, einer natürlichen Tochter Kaiser Karls V., die seit 1536 für kurze Zeit in dieser Villa residiert.⁶⁴¹²

10.3.2. Die architektonische Gestaltung der Villenanlage

10.3.2.1. Interpretation des geplanten Gesamtkomplexes anhand einiger erhaltener Entwürfe⁶⁴¹³

Da der Baugrund an einem Abhang liegt, wird das Gelände – analog der Anlage des *Cortile del Belvedere* – terrassiert⁶⁴¹⁴ und die einzelnen Gebäude der Villenanlage mit ihren Substrukturen werden so in dieses Gelände integriert, dass zum einen die architektonischen Formen der Gebäudefassaden und der höher gelegenen Gartenmauern zum Teil die architektonischen Formen der Substrukturen wieder aufnehmen und dass zum anderen die Substrukturen ihrerseits in den Gärten, die auf einem niedrigerem Niveau liegen, als Gartenmauer fungieren. Aufgrund dieser Bauweise gehen Gebäude und Gärtenanlagen gleichsam ineinander über, sodass ein Besucher nie eindeutig definieren kann, ob er sich gerade in einem Teil eines Gebäudes oder in einem Garten befindet.

⁶⁴⁰⁸ Wolfgang Lotz, *Architecture in Italy 1500-1600*, Hongkong et al. 1995, S. 28; siehe dazu auch: Nicole Dacos, Caterina Furlan (ed.), *Giovanni da Udine 1487-1561*, Casamassima 1987, S. 110ff.

⁶⁴⁰⁹ Vom ursprünglichen Gebäude sind nur der nordwestliche Flügel mit fünf Räumen, einer Loggia mit drei Gewölbeeinheiten, sowie ein Teil der Rotunda und Teile des Gartens erhalten: Wolfgang Lotz, *Architecture in Italy 1500-1600*, Hongkong et al. 1995, S. 29. Zwei Luftaufnahmen des heutigen Zustandes zeigt: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S. 67 Abb. 16, S. 69 Abb. 17.

⁶⁴¹⁰ Alessandro di Medici gilt als der natürliche Sohn von Giulio di Medici: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S. 9 Anm. 3.

⁶⁴¹¹ Margarete wurde später die Frau von Ottavio Farnese und daher geht die Villa im Settecento in borbonesischen Besitz über, und zwar in den Besitz von Carl III., dem König beider Sizilien. In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wird die Villa von Carlo Dentice di Frasso erworben und restauriert. 1940 schließlich geht die Villa in den Besitz des Staates über; zur Geschichte der Villa siehe vor allem: Mario Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Rom 1942, S. 5.

⁶⁴¹² Bette Talvacchia, *Raphael*, London et al. 2007, S. 146. Nach dem Aussterben der Farnese ging die Villa in den Besitz der Könige von Neapel über, welche die Villa ihrer letzten Statuen beraubte: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), *Raffaello. Das architektonische Werk*, Stuttgart 1987, S. 322.

⁶⁴¹³ Zu den unterschiedlichen erhaltenen Plänen siehe vor allem: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), *Raffaello. Das architektonische Werk*, Stuttgart 1987, S. 313-345; eine anonyme Abschrift der Briefkopie von Raffaels Brief über die Villa Madama findet sich in deutscher Übersetzung bei: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), *Raffaello. Das architektonische Werk*, Stuttgart 1987, S. 325 Nr. 2.16.2.

⁶⁴¹⁴ Mario Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Rom 1942, S. 13 Abb. 7.

Um diesen gleitenden Übergang im Auge des Betrachters zu erleichtern, verzichtet man auf eine strenge Axialität der einzelnen Teile des Gebäudeensembles, wie der *Cortile del Belvedere*⁶⁴¹⁵ sie zeigt. Daher sind die einzelnen Gebäudeteile, welche den zentralen runden Hof umgeben, zwar strahlenförmig in Bezug zu diesem angeordnet, doch jedes dieser einzelnen Gebäudeteile hat eine von den übrigen Gebäudeteilen weitgehend abweichende architektonische Struktur, die stets auf die engere Umgebung abgestimmt ist. Auch besitzt jedes einzelne Teil dieses Ensembles einen eigenen Aussichtspunkt und damit eine von den übrigen Teilen unterschiedene Einbindung in die landschaftliche Umgebung. Mit diesen separierenden Komponenten hält sich jedoch auch eine integrative Gestaltung die Waage, da einzelne architektonische Elemente des bereits durchschrittenen Gebäudeteils im folgenden Gebäudeteil wieder aufgenommen werden.⁶⁴¹⁶

Aufgrund der Asymmetrien der einzelnen Gebäudeteile sowie der einzelnen architektonischen Komplexe innerhalb der gesamten Villenanlage⁶⁴¹⁷ kann keine szenische Perspektive analog derjenigen im *Cortile del Belvedere* entstehen, sondern im Gegensatz zum *Cortile del Belvedere*, in welchem dem Papst von seinem Zimmer, d. h. von einem bestimmten Standpunkt aus, der gesamte Komplex bilateralsymmetrisch strukturiert präsentiert wird, kann der Betrachter in der Anlage der Villa Madama die sinnvolle und regelhafte Anordnung des gesamten Ensembles nur begreifen, wenn er die architektonischen Komplexe sowie die sich daran anschließenden Gärten nacheinander aufsucht, um anschließend die unterschiedlich erlebten Ausblicke in reflektierender Weise als erinnerndes Nachbild zu einem Panorama zusammensetzen.⁶⁴¹⁸

Im Gegensatz zu der asymmetrischen Gestaltung der architektonischen Komplexe konzipiert Raffael – dies zeigt der einzige eigenhändig enthaltene Entwurf Raffaels⁶⁴¹⁹ – die gesamte terrassierte Gartenanlage entlang einer einzigen Achse, und zwar in geometrischen Formen⁶⁴²⁰:

⁶⁴¹⁵ Zur Konstruktion des *Cortile del Belvedere* siehe vor allem: James Sloss Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, in: AB 39, 1957, S. 160ff; und: David R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton 1991, S. 59ff.

⁶⁴¹⁶ Auch Schmarsow spricht in seiner Untersuchung über Barock und Rokoko in der Architektur bei der Villa Madama über die *lockere Gruppierung selbstständiger Glieder*: August Schmarsow, *Barock und Rokoko. Das Malerische in der Architektur. Eine kritische Auseinandersetzung*, Berlin 2001 [Nachdruck von 1897], S. 35.

⁶⁴¹⁷ Eine Kritik der asymmetrischen Gartenloggia findet sich sowohl bei Serlio als auch in dem Grundriss, den Palladio zwischen 1541 und 1547 von der Villenanlage gezeichnet hat.

⁶⁴¹⁸ Siehe dazu die unterschiedlich gestaltete Anlage bei: Mario Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Rom 1942, Taf. IV.

⁶⁴¹⁹ Mario Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Rom 1942, Taf. VII; siehe dazu auch: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), *Raffael. Das architektonische Werk*, Stuttgart 1987, S. 330f. Nr. 2.16.4.

⁶⁴²⁰ Die erhaltenen Entwürfe legen es nahe, dass auch die Anlage der einzelnen Gärten jeweils so konzipiert ist, dass der Besucher jeweils die einzelnen Kompartimente innerhalb eines Gartens in Beziehung zur Gartenform insgesamt setzen soll, jedoch nicht die unterschiedlichen Gartenformen insgesamt perspektivisch von einem Fixpunkt aus wahrnehmen soll; siehe dazu auch die Rekonstruktionsvorschläge bei: Herbert Weiermann, *Bemerkungen zur Villa Madama und ihren Gartenanlagen*, in: Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth et al. (ed.), *FS Luitpold Dussler: 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte*, München 1972, S. 300ff.; und: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 154-156.

Auf ein Quadrat folgen ein Kreis und ein quer gelegtes Oval, wobei die Formen der vorgesehenen Bepflanzungen stets die umgebende Form des Gartens wieder aufnehmen.⁶⁴²¹ Ob im Anschluss daran das geplante Hippodrom, dessen Entwurf sich eng an antike Vorbilder anlehnt, liegen sollte, ist fraglich.⁶⁴²² Die streng geometrischen Formen der Gartenanlage⁶⁴²³ werden meist von architektonisch unterschiedlich gestalteten – häufig genischten Umfassungsmauern umgeben, welche – wie zumindest die heute noch erhaltenen Teile der Gartenanlage zeigen – vermutlich zum Teil von Efeu und anderen Pflanzen umrankt werden sollten.⁶⁴²⁴ Der geplanten Gartenanlage kommt also eine bilateralsymmetrische Valenz zu, welche den einzelnen, eher asymmetrisch angelegten Fassaden der einzelnen Gebäude bzw. Gebäudeteile vorenthalten wird, sodass es für den Betrachter den Anschein hat, dass die zügellose Natur einer größeren Regelmäßigkeit bedürfe als die Architektur, die bereits per se, aufgrund der mathematischen Struktur der architektonischen Planung, strengen Regeln unterworfen ist.⁶⁴²⁵

10.3.2.2. Der gegenwärtige Zustand der Anlage

Von den geplanten Fassaden der Villenanlage ist lediglich die Nord-West-Fassade vollendet.⁶⁴²⁶ Sowohl die Hauptfassade im Nordosten als auch der Eingangsbereich im Südosten, der sich an den nur zur Hälfte ausgeführten runden Hof anschließt, folgt nur in Ansätzen dem

⁶⁴²¹ Die Bepflanzungen des Quadrats erfolgen in vier kleineren Quadraten, die ihrerseits wiederum in vier Quadrate unterteilt sind, d.h. die Form der Bepflanzung richtet sich nach der Form des umgebenden Grundrisses. Analoges gilt auch für die Bepflanzung des Kreises, die in Form von Kreissegmenten erfolgt, sowie für die Bepflanzung des in Bezug auf die beiden anderen Gartenformen quer gelegten Ovals, in dessen Inneres ein kleineres, ebenfalls quer gelegtes Oval bepflanzt ist; siehe dazu: Mario Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Rom 1942, Taf. IX.

⁶⁴²² Wolfgang Jung, *Über szenographisches Entwerfen. Raffael und die Villa Madama*, Braunschweig 1997, S. 60 Abb. 33; siehe dazu auch eine Abbildung der Zeichnung Raffaels sowie eine Rekonstruktion von: Mario Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Rom 1942 Taf. III, IX; siehe dazu auch die Rekonstruktion von Dewez: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S. 161 Abb. 57, der Jung jedoch in seinen Ausführungen widersprochen hat; siehe dazu auch einen Grundriss von Sangallo bei: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), *Raffael. Das architektonische Werk*, Stuttgart 1987, S. 337.

⁶⁴²³ Die Gartenanlagen werden einem wesentlich strengeren geometrischen Schema unterworfen als die Gebäude.

⁶⁴²⁴ Siehe dazu u. a. eine Aufnahme des Fischteiches und des Terrassengartens von Osten aus gesehen. Bei: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S. 55 Abb. 11.

⁶⁴²⁵ Dieses Vorgehen erinnert aufgrund seiner strukturellen Ambivalenz an das Grotteskendekor in der Loggia der Farnesina, in dem die einzelnen asymmetrischen zoomorphen Figuren in streng geometrische Formen gesetzt werden; zur geometrischen Gartengestaltung der Villa Madama siehe auch: Ursula Erichsen-Firle, *Geometrische Kompositionsprinzipien in den Theorien der Gartenkunst des 16. bis 18. Jahrhunderts*, [Diss.] Köln 1971, S. 94ff.

⁶⁴²⁶ Sowohl die erhaltenen Gärten und Brunnen als auch das heutige, stark reduzierte architektonische Ensemble selbst zeichnen sich noch durch eine große Vielfalt der eingesetzten architektonischen Formen aus. So folgen zum Beispiel die beiden erhaltenen Terrassenfronten zwei unterschiedlichen architektonischen Systemen, und im halbrunden, unvollendeten Cortile stehen große und kleine Säulenordnungen nebeneinander. So trägt der Eingangsbereich zum Cortile hin eine rustizierende ionische Säulenordnung; siehe dazu: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S. 47 Abb. 7; die nordwestliche Fassade hingegen trägt eine ionische Ordnung, die eine antike späthellenistische, leicht manierierte ionische Ordnung zum Vorbild hat; siehe dazu: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S. 59 Abb. 13. Die Nordwestfassade hingegen zeigt Pilaster. Jeder dieser Pilaster trägt einen ionischen Echinus, dessen Spiralvoluten in Halbpalmetten auslaufen. Die Mitte des oberen Abakusrandes besetzt eine Rosette. Es folgt ein Dreifaszien-Architrav, dessen dritte Faszie leicht vorkragend ist. Darüber folgen ein Friesband, ein Zahnschnitt und das oben abschließende Geison.

geplanten Entwurf. Wäre die Anlage vollständig ausgeführt worden, so hätte hinter dem runden Hof – analog dem Garten an der Nordostseite der Anlage – ein zweiter Garten entstehen müssen. Selbst die rudimentär erhaltene Anlage verfügt jedoch noch über zwei wichtige Zugangsbereiche zu den Gärten, und zwar durch zwei Loggien. Die eine Loggia befindet sich auf der Nordostseite der Anlage und die andere auf der nordwestlichen Seite und an letztere schließt sich der terrassierte zentrale Garten an.⁶⁴²⁷ Abgesehen von einem gegiebelten Tor auf der Mitte der nördlichen Schmalseite ist der Garten auf der westlichen und nördlichen Seite vollständig von einer hohen Mauer umschlossen, in welche auf der Westseite drei Brunnen-Nischen eingemauert⁶⁴²⁸ sind. Jede der drei Nischen besitzt ein Becken, in welchem das Wasser, das im Inneren des Monte Mario entspringt, gesammelt wird. Die östliche Seite des Gartens ist nur von einer niedrigen Steineinfassung umgeben und gibt dadurch den Blick frei auf den tiefer liegenden Fischteich⁶⁴²⁹, dessen Anlage zu einem niedrigeren Niveau der Terrassierung gehört. Steht der Besucher an der westlichen Seite des Teiches, so tritt hinter dem Teich die Terrassierungsmauer des höher gelegenen zentralen Gartens in seinen Blick, d. h. er kann zwei landschaftlich unterschiedlich gestaltete Ebenen wahrnehmen. Drei grottenartige apsidale Rücksprünge – alternierend mit vier schmalen, nur flach eingemauerten Nischen in der Höhe der Kämpferzone der Apsiden – strukturieren diese Mauer hinter dem Fischteich. Auch in die drei geräumigen Apsiden sind alternierend halbrunde und eckige Nischen eingelassen, die vermutlich ursprünglich als kleine Brunnen genutzt wurden. Jeweils die vorderste Nische auf den beiden Seiten dieser apsidalen Rücksprünge ist zu einem bogenförmigen Durchgang ausgemauert, sodass es dem Besucher möglich ist, den Fischteich auf dieser Seite zu umgehen.⁶⁴³⁰

⁶⁴²⁷ Bei der Gestaltung einzelner Räume steht die eingesetzte Ordnung innerhalb des Raumes meist nicht in Bezug zur Ordnung der Außenseite. So zeigen die Pilaster der Gartenloggia, der sogenannten *loggia di Raffaello*, auf der Innenseite eine toskanische Ordnung, auf der Außenseite hingegen – wie auch auf der gesamten Nordwest-Fassade – weisen die Pilaster eine ionische Ordnung auf. Dabei handelt es sich um eine antike römische Variante der ionischen Ordnung, wie sie z. B. die Kapitelle des Saturntempels am Fuße des Kapitols zeigen; siehe dazu die Beschreibung und die Abbildung einer Zeichnung bei: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S56ff.

⁶⁴²⁸ Die linke Nische dieses Ensembles enthält den sogenannten Elefantenbrunnen, den Giovanni da Udine entworfen hat. Für das Modell des Elefantenkopfes stand Anone Pate, ein weißer Elefant, welcher 1514 Papst Leo X. vom portugiesischen König geschenkt worden war; siehe dazu die Abbildung bei: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S. 54 Abb. 11. Der Elefantenbrunnen ist aus antikem Baumaterial gefertigt. Die Unterseite der Nischenwölbung ist mit geometrischen Motiven in der Technik eines Muschelmosaiks dekoriert; siehe dazu: Mario Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Rom 1942, S. 17 Abb. 11. Das Wasser wird in einem antik-römischen, mit Skulpturen geschmückten Marmorsarkophag aufgefangen; siehe dazu: Theodor Hofmann, *Raffael als Architekt. Bd. I: Villa Madama zu Rom*, Dresden 1900, S. 14. In der Querachse des Elefantenbrunnens steht, eingestellt in ein Bassin, eine antike Marmorvase; siehe dazu: Theodor Hofmann, *Raffael als Architekt. Bd. I: Villa Madama zu Rom*, Dresden 1900, Taf. XLVIV.

⁶⁴²⁹ Die weit in die Mauer hineingezogenen Apsiden spiegeln sich im Fischteich wider und verbinden dadurch auch ihn mit der architektonisch-dekorativen Gartenstruktur; siehe dazu: Mario Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Rom 1942, S. 16 Abb. 10.

⁶⁴³⁰ Die zahlreichen Brunnen in den apsidalen Rücksprüngen der Mauer, welche den Fischteich an der westlichen Seite begrenzt, erinnern an die Architektur eines antiken Nymphäums. Nach Dewez waren vermutlich auch die Archivolten der Nischen und der apsidalen Rücksprünge stuckiert – analog dem Elefantenbrunnen im darüber

10.3.3. Die Gartenloggia der Villa Madama, die sogenannte *loggia di Raffaello*⁶⁴³¹

10.3.3.1. Die architektonische Struktur der auf der nordwestlichen Seite der Villa gelegenen Gartenloggia und ihre Einbindung in die architektonische Struktur der erhaltenen Villenanlage sowie ihre Beziehung zur erhaltenen Gartenanlage

Der Besucher erreicht die 31,27m lange und 11,17m Meter hohe dreijochige Gartenloggia⁶⁴³², die sogenannte *loggia di Raffaello*⁶⁴³³, über einen kurzen tonnengewölbten Gang vom zentralen Hof aus. Nach dem Betreten steht er im zentralen Joch, das von einer Kuppel überwölbt⁶⁴³⁴ wird, und kann durch die mittlere Bogenöffnung in den zentralen Garten hinausblicken.⁶⁴³⁵ Dabei nimmt er wahr, dass der gesamte Innenraum architektonisch durch drei Raumteile strukturiert ist, von denen sich die beiden äußeren sowohl in Bezug auf die Art des ausgebildeten Gewölbes als auch in Bezug auf die Art der Ausbildung der rückwärtigen Wandabschnitte vom mittleren Raumteil unterscheiden. So werden die beiden seitlichen Raumteile oben von einem Kreuzgratgewölbe, der mittlere Raumteil hingegen von einer Kuppel geschlossen. Die Kuppel erhöht und betont dadurch gleichsam das Raumsegment, in welches der Besucher zuerst gelangt, wenn er die Loggia vom zentralen Hof aus betritt, und signalisiert ihm aufgrund dieser Eigenschaften⁶⁴³⁶, dass die beiden flankierenden Raumteilen für den Raum von sekundärer Bedeutung sind. Doch die Differenzierung der drei Raumteile ist nicht auf die unterschiedliche Ausbildung der Decken beschränkt, sondern bezieht auch die Seitenwände und die Rückwand in dieses Schema mit ein. Während an die Stelle der Rückwand im zentralen Raumteil der tonnengewölbte Zugang tritt⁶⁴³⁷, ist die Rückwand der beiden

gelegenen Garten; siehe dazu: Guy Dewez, Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project, London 1993, S. 72-73 Abb. 23. Architektonisch erinnert diese Folge von Bögen und Nischen an ein antikes Triumphbogen-Motiv.

⁶⁴³¹ Siehe dazu vor allem: Guy Dewez, Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project, London 1993, S. 61 Abb. 14; siehe dazu auch: Mario Bafile, Il giardino di Villa Madama, Rom 1942; zu den den Dekoren der Gartenloggia siehe vor allem: Caterina Napoleone (ed.), Villa Madama. Il sogno di Raffaello, Turin 2007.

⁶⁴³² Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 326. Nach Frommel beträgt die Höhe der Gartenloggia 11,17m; Hoffmann spricht von 16m; siehe dazu: Theodor Hofmann, Raffael als Architekt. Bd. I: Villa Madama zu Rom, Dresden 1900, S. 13.

⁶⁴³³ Nach Frommel handelt es sich bei dem ausgeführten Plan der Gartenloggia um das letztes Ergebnis der Zusammenarbeit zwischen Raffael und Antonio da Sangallo: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), Raffael. Das architektonische Werk, Stuttgart 1987, S. 319.

⁶⁴³⁴ Siehe dazu vor allem den rekonstruierten Plan von: Guy Dewez, Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project, London 1993, S. 121 Abb. 41.

⁶⁴³⁵ Siehe dazu die Abbildung vom Vestibül aus mit Blick in das zentrale Joch und Durchblick in den zentralen Garten bei: Caterina Napoleone (ed.), Villa Madama. Il sogno di Raffaello, Turin 2007, S. 74.

⁶⁴³⁶ Zu diesen Eigenschaften zählt auch, dass Kreis und Kugel als geometrische Gebilde den beiden seitlichen Deckenstrukturen überlegen sind.

⁶⁴³⁷ In diesem vestibülartig sich verengenden Eingangsbereich verschmälern nur schmale architektonische Dekore den Durchgang. Die beiden seitlichen Wände dieses Bereichs sind jeweils mit einer Rundbogennische ausgestattet, die sich direkt gegenüberstehen. Diese Nischen sind – analog zu den sie flankierenden Pilastern – vollständig stuckiert. Diese Dekorzone enthalten keine polychromen Bestandteile; siehe dazu den Grundriss bei: Guy Dewez,

seitlichen Raumteile analog als apsidaler Rücksprung⁶⁴³⁸ bzw. als Apsis gestaltet⁶⁴³⁹, doch unterscheiden sich die beiden seitlichen Raumteile wiederum hinsichtlich der Ausbildung der seitlich den Raum begrenzenden Wand.

Im Gegensatz zu dem geraden Wandabschluss in dem östlich gelegenen seitlichen Raumteil, in dem lediglich drei kleine halbrunde Nischen⁶⁴⁴⁰ in die Wand eingelassen sind⁶⁴⁴¹ und ein Fresko, das den betrunkenen Polyphem darstellt,⁶⁴⁴² über dem stuckierten Gebälk die Lünette bedeckt, ist die Seitenwand des westlich gelegenen seitlichen Raumteils analog den Abschnitten der beiden seitlichen Raumteile auf der Rückwand auch zu einer Apsis geweitet, die sich mit ihrem Dekor an dem Dekor der beiden Apsiden auf der Rückwand der Loggia orientiert und daher ebenfalls mit fünf Nischen ausgestattet ist.⁶⁴⁴³ Doch selbst in den gemeinsam verwendeten architektonischen Nischenmotiven wird in der Gestaltung der Nischen zwischen der seitlichen und den beiden rückwärtigen Apsiden differenziert. Im Gegensatz zu den Nischen in der seitlichen Apsis, die sämtlich halbrund geformt sind, alterniert die Form der Nischen, die in die beiden Apsiden der Rückwand eingelassen sind, und es folgt stets auf eine halbrund

Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project, London 1993, S55 Abb. 11, S. 69 Abb. 17, S. 37 Abb. 2 H.J.E. Bénard. Siehe dazu auch: Mario Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Rom 1942, Abb. 9.

⁶⁴³⁸ Diese Art der Wandgestaltung erinnert an antike Nymphäen, findet sich aber auch in der Raumgestaltung der *domus aurea*; siehe dazu die Abbildung der gewölbten Decke in der *Sala di Ettore e Andromaca* in: Donatella Mazzoleni, *Domus. Pittura e architettura d'illusione nella casa romana*, San Giovanni Lupatoto 2004, S. 318.

⁶⁴³⁹ Siehe dazu die Abbildung einer Zeichnung mit isometrischer Perspektive der beiden apsidalen Rücksprünge bei: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S. 141 Abb. 50.

⁶⁴⁴⁰ Im Gegensatz zu den Nischenwänden, die alle drei analog dekoriert sind, weisen die Halbkugel-Gewölbe der drei Nischen zwei unterschiedliche Dekorationsformen auf. Die Gewölbe der beiden äußeren Nischen sind mit einem viereckigen Rasterfeld versehen, dessen Raster sich zur Gewölbespitze hin verkürzen. In jedes Feld ist eine stuckierte Rosette eingesetzt. Das zentrale Gewölbe ist hingegen mit einer Muschel verziert; siehe dazu auch die Abbildung der Rekonstruktion dieser Wand von Greenwood bei: Renato Lefevre, *Villa Madama*, Rom 1973, S. 241 Taf. XXI.

⁶⁴⁴¹ Unter den beiden äußeren Nischen befinden sich Türen, die in den Salon des Appartements führen. In den drei farblich von der weißen Stuckierung abgesetzten dekorativen Paneelen über den drei Nischen ist jeweils ein Bildfeld eingestellt, und zwar in die beiden äußeren Paneele ein hochoblonges und in das mittlere Paneel ein queroblonges; siehe dazu die Abbildung bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 77. Nach der Rekonstruktion von Greenwood zeigen die beiden äußeren Paneele die *Imprese Candor illaesus* von Clemens VII. und das mittlere Paneel den nach rechts ausgerichteten Adler vor dem Medici-Ring. Dies spräche für eine Dekoration dieser Wand nach 1523, da sie die *Imprese* von Giulio de' Medici nach seiner Papstweihe 1523 zeigt; siehe dazu auch die Abbildung der Rekonstruktion dieser Wand von Greenwood bei: Renato Lefevre, *Villa Madama*, Rom 1973, S. 241 Taf. XXI.

⁶⁴⁴² Siehe dazu die Abbildung bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 77. Polyphem liegt lang hingestreckt mit aufwärts gerichtetem Blick und halbgeöffnetem Mund. Neben ihm stehen der alte Silen und mehrere Satyrn. Einer von ihnen benutzt Polyphems Syrinx als Leiter, indem er an den Pfeifen wie an Sprossen hinaufklettert; eine genaue Beschreibung dieses Freskos findet sich bei: Theodor Hofmann, *Raffael als Architekt. Bd. I: Villa Madama zu Rom*, Dresden 1900, S. 19. Dieses Fresko wird Giulio Romano zugeschrieben; siehe dazu auch die Abbildung der Rekonstruktion dieser Wand von Greenwood bei: Renato Lefevre, *Villa Madama*, Rom 1973, S. 241 Taf. XXI; siehe dazu auch: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), *Raffael. Das architektonische Werk*, Stuttgart 1987, S. 319.

⁶⁴⁴³ Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 76.

ausgebildete Nische eine Nische mit geradem Wandabschluss.⁶⁴⁴⁴ Gemeinsam ist jedoch sämtlichen Apsiden, dass sie aufgrund der eingelassenen Nischen ein Wandrelief ausbilden. Nur auf der nordwestlichen Seite des Raumes wird auf eine architektonische Differenzierung verzichtet, und die Loggia öffnet sich mit drei großen, analog gestalteten Arkaden, die heute mit großen Thermenfenstern⁶⁴⁴⁵ geschlossen sind, zum Garten hin.⁶⁴⁴⁶ Doch in ihrer Beziehung zum Garten unterscheiden sich auch an dieser Raumseite die beiden seitlichen Raumteile von dem mittleren Raumteil, welcher bereits aufgrund der Kuppel gegenüber den beiden flankierenden, lediglich mit Kreuzgratgewölben ausgestatteten Raumteilen hervorgehoben wird, da die vertikale Mittelachse der zentralen Bogenöffnung in ihrem untersten Punkt von der Längsachse des terrassierten Gartens geschnitten wird und somit Innen- und Außenraum an diesem Punkt – wenn man das Augenmerk auf die symmetrische Struktur lenkt – nahtlos ineinander übergehen.⁶⁴⁴⁷ So kennzeichnet der mittlere Raumteil mit der Kuppel, welche im Architekturverständnis der Renaissance als das würdevollste Wölbungssystem gilt, nicht nur den Eingangsbereich der Loggia, sondern verbindet diesen Raum darüber hinaus auch mit einem der Gartenräume der Villa. Unter dem Aspekt der architektonisch eingesetzten geometrischen Formen betrachtet, nimmt die Kuppel, welche in der idealen Form eine Halbkugel ist, die Kreisform des zentralen Hofes in dreidimensionaler Form wieder auf⁶⁴⁴⁸ und verbindet aufgrund der Analogie des Kreises in beiden Bereichen den Eingangsbereich der Villa mit dem zentralen Joch der Loggia, und der zum Garten hin gelegene Gewölbobogen dieses gekuppelten Jochs verbindet wiederum aufgrund einer analogen zentralen Achse die Loggia mit dem Garten.

Bereits beim Betreten der Loggia blickt man durch diesen Raum auf den mittleren Bogen der gegenüberliegenden Wand und durch diesen hindurch in den Garten, der für den Betrachter in

⁶⁴⁴⁴ Auch die rechteckigen Nischen besitzen einen halbrunden oberen Nischenabschluss, wobei in allen drei Apsiden stets eine halbrunde Nische die mittlere Nische bildet; siehe dazu den Plan bei: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S. 37 Abb. 2. Die Nischen mit gerader Rückwand werden von einem kleinen Tonnengewölbe überwölbt, das mit einem Raster verziert ist, in welchem sich jeweils ein Quadrat und ein queroblonges Rechteck abwechseln. In die Wölbung über den halbrunden Nischen ist hingegen eine geöffnete stuckierte Muschel eingesetzt, deren strahlenförmige Verdickungen goldfarben bemalt sind; siehe dazu die Abbildung bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 89. Auch über diesen Nischen alternieren – analog dem Dekor der beiden Seitenwände – die Formen der Bildfelder, welche in die darüberliegenden Paneele eingestellt sind, zwischen hochoblong und queroblong. In der Mitte sitzt – auch dies analog zum Dekor der beiden Seitenwände – ein queroblonges Bildfeld. Auch die Dekore der drei reduzierten Halbkugel-Gewölbe unterscheiden sich voneinander. In die Nischen waren ursprünglich lebensgroße antike Skulpturen eingestellt; siehe dazu: Theodor Hofmann, *Raffaello als Architekt. Bd. I: Villa Madama zu Rom*, Dresden 1900, S. 15.

⁶⁴⁴⁵ Zu den ursprünglich offenen Bögen siehe die Abbildung eines Kupferstiches von Giovanni Volpato um ca. 1800 bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 30.

⁶⁴⁴⁶ Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S55 Abb. 11, S. 69 Abb. 17, S. 43 Abb. 5 H.J.E. Bénard.

⁶⁴⁴⁷ Dies erinnert an den Schnittpunkt der vertikalen Mittelachse des mittleren Bogens in der Gartenloggia der Farnesina mit der Mittelachse des Gartens, auf welcher der Brunnen liegt.

⁶⁴⁴⁸ Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S55 Abb. 11, S. 69 Abb. 17, S. 69 Abb. 17.

dieser Position als langgezogenes Rechteck erscheint, und weiter bis ans Ende dieses Gartens, dessen vegetables Dekor, d. h. dessen bilateralsymmetrisch angeordneten Bepflanzungen bzw. Beete auf die Längsachse des Gartens und damit auch auf den zentralen Zugang zur Loggia bezogen sind.⁶⁴⁴⁹ In der zentralen Sichtachse des Betrachters⁶⁴⁵⁰ – und damit zugleich auch in der Längsachse des Gartens – liegt in der Mitte einer efeubewachsenen Mauer auf der Schmalseite des Gartens, die den drei Arkaden der Loggia gegenüberliegt, der Ausgang aus diesem⁶⁴⁵¹ bzw. der Eingang zum folgenden Garten – in der Gestalt eines großen Tores, welches von einem Giebel bekrönt ist⁶⁴⁵² und von zwei überlebensgroßen männlichen Figuren flankiert wird.⁶⁴⁵³ Im Gegensatz zum *Cortile del Belvedere*, in dem ein Prospekt dem Betrachter die gesamte Sicht über den Garten ermöglicht und daher ein Umherwandern letztlich uninteressant macht, wird dem Besucher der Gartenloggia in der Villa Madama signalisiert, dass hinter dem Ende seiner Sichtachse ein weiterer Bereich der Erkundung harrt.

Auch auf der linken Langseite⁶⁴⁵⁴ umgibt eine hohe, von Efeu umrankte Mauer⁶⁴⁵⁵ mit drei apsidalen Brunnen-Nischen die Gartenanlage.⁶⁴⁵⁶ Diese apsidalen Nischen nehmen das Apsiden- und Nischen-Motiv aus den beiden seitlichen Raumteilen der Gartenloggia in modifizierter Form wieder auf. Auf der rechten Langseite hingegen wird der Garten nur von einer niedrigen

⁶⁴⁴⁹ Zur symmetrischen Anlage der Bepflanzung siehe vor allem: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 112. Die heutige Anlage geht jedoch nicht auf einen Raffael-Entwurf, sondern auf eine Zeichnung von Serlio zurück.

⁶⁴⁵⁰ Steht ein Besucher in der Mitte dieses Gartens, ist er sowohl vom Zugang zur Loggia als auch vom Ausgang aus dem Garten gleich weit entfernt. Richtet er den Blick auf die nordwestliche Umfassungsmauer, so bildet die Achse der zentralen Brunnennische zugleich auch die nicht-symmetrisch ausgebildete Querachse des Gartens von diesem Betrachterstandpunkt aus, wohingegen die beiden Enden der Längsachse, die gleichzeitig auch als Symmetrieachse fungiert, durch den Zugang zur Loggia und dem Ausgang aus dem Garten definiert sind; siehe dazu die Abbildung einer Luftaufnahme auf die Nordwestfassade der Villa Madama bei: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S55 Abb. 11, S. 69 Abb. 17.

⁶⁴⁵¹ Siehe dazu auch die Abbildung bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 112.

⁶⁴⁵² Öffnet man das Tor, so antizipiert die Giebelspitze für den Betrachter die in der Tiefe zusammenlaufenden Wegseiten des zentralen Weges in dem Garten, welcher sich an den zentralen Garten anschließt; siehe dazu auch die Abbildung bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 162f.

⁶⁴⁵³ Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S. 63 Abb. 15. Die Balustrade im oberen Teil des Tores erinnert an die Balustrade in den Vatikanischen Loggien. Die kolossalen Statuen auf beiden Seiten des Tores, eine Darstellung von zwei Giganten wurden 1519 von Baccio Bandinelli (1493-1560) gefertigt (1493-1560): Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfred Tafuri (ed.), *Raffael. Das architektonische Werk*, Stuttgart 1987, S. 320. Für die Nischen in der Loggia standen an antiken Statuen zu dieser Zeit u. a. die Musen aus der Villa Hadriana bereit: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfred Tafuri (ed.), *Raffael. Das architektonische Werk*, Stuttgart 1987, S. 320.

⁶⁴⁵⁴ Die Beschreibung erfolgt jeweils von einem Betrachter aus, der im zentralen Bogen der Loggia steht und zum Garten hin ausgerichtet ist.

⁶⁴⁵⁵ Die Becken der drei Nischen nehmen das Wasser aus den Quellen des Hügels auf: Mario Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Rom 1942, Taf. X unten.

⁶⁴⁵⁶ Der mittlere Brunnen ist der sogenannte Elefanten-Brunnen, den Giovanni da Udine entworfen hat. Er enthält das Marmorporträt des indischen Elefanten Anone, der 1514 als Geschenk des Königs von Portugal in den Besitz von Leo X. gelangte. Festone mit dicken Früchten flankieren den Elefantenkopf. Unterhalb des Rüssels schießt der Wasserstrahl in den Brunnentrog; siehe dazu auch die Abbildungen bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 114f.; zur Bedeutung von Giovanni da Udine für die Brunnengestaltung siehe vor allem: Stefan Morét, *Der italienische Figurenbrunnen des Cinquecento*, Bamberg 2003, S. 47.

steinernen Sockelzone begrenzt, da der rechts davon liegende Fischteich auf einem niedrigeren Niveau der Terrassierung liegt.

Die architektonische Struktur der Terrassierungsmauer des höher gelegenen Gartens, welche gleichzeitig die linke Umfassungsmauer des Teiches bildet, wird dem Blick nicht durch eine Bepflanzung entzogen oder verunklärt, sondern sie präsentiert sich als Mauer, in welche drei grottenartige apsidale Rücksprünge alternierend mit vier schmalen, weniger tief eingemauerten Nischen, die quasi als Zwickelfüllung erst über den Kämpferzonen der Apsiden ansetzen, in die Mauer eingelassen sind. Darüber hinaus finden sich auch im unteren Bereich der apsidalen Rücksprünge alternierend halbrunde und eckige Nischenformen.⁶⁴⁵⁷ So setzt sich das Motiv der Nische, das architektonische Schmuckelement der rückwärtigen und seitlichen Loggienwände sowie der südwestlichen Wand des darüberliegenden terrassierten Gartens, in der darunterliegenden Terrassierung fort, wobei es auf dem tieferen Niveau in einen komplizierteren Rhythmus innerhalb der Wandgestaltung eingebunden ist. Doch kann der Besucher die Terrassierungsmauer nicht nur betrachten, sondern sie ist auch begehbar, wobei dekorative Wandelemente und strukturell-architektonische Wandelemente auf den ersten Blick nicht zu unterscheiden sind, denn jeweils die beiden äußersten Nischen⁶⁴⁵⁸ einer Apsis sind zu Durchgängen ausgebaut,⁶⁴⁵⁹ sodass der Besucher beim Durchqueren dieser Öffnungen auch an der rückwärtigen Begrenzung des Fischteiches⁶⁴⁶⁰ entlanggehen und so vollständig um den Fischteich herumgehen kann.⁶⁴⁶¹ So wie die Nischen, die innerhalb der tiefer gelegenen Terrassierung liegen, in komplexerer Form in die architektonische Ornamentik eingebunden sind als die Nischen im Bereich des höher gelegenen zentralen Gartens, so ist auch der Weg durch die Bögen und entlang der grottenartigen Apsiden, vorbei an Nischen, die vermutlich mit kleinen Brunnenbecken versehen waren, aufwendiger gestaltet als der Weg in dem höher gelegenen terrassierten Garten entlang der Mauer mit den drei Brunnen-Nischen, welche das Wasser sammeln, von dem der tiefer gelegene Fischteich gespeist wird. Trotz der variantenreichen Gestaltung sind daher beide Wege sowohl durch das analoge architektonische Motiv der Nische

⁶⁴⁵⁷ Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 116f.

⁶⁴⁵⁸ Die Nischen sind alternierend halbrund geformt und mit einem bekrönenden Rundbogen versehen oder einfach als rechteckige Öffnung quasi in die Mauer geschnitten. Jeweils die vorderste der Nischen ist durch Wanddurchbruch zu einer bogenförmigen Öffnung ausgeweitet, sodass der Besucher entlang des darunterliegenden Fischteiches diesen Teil des Gartens im Schatten und in der Nähe des Wassers durchqueren kann; siehe dazu eine Photographie des Fischteiches und der sich an ihn anschließenden Mauer bei: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S55 Abb. 11, S. 69 Abb. 17, S. 75 Abb. 20.

⁶⁴⁵⁹ Darüber hinaus setzen die bogenförmigen Durchgänge innerhalb der dekorativen Struktur der apsidalen Rücksprünge das System der alternierenden eckigen und runden Nischen nach außen hin fort.

⁶⁴⁶⁰ Die Länge des Beckens entspricht ungefähr zwei Drittel der Länge des Gartens.

⁶⁴⁶¹ Darüber hinaus führt eine breite Treppe vom oberen Garten bis auf die Hälfte des unteren Terrassenniveaus herab. An ihrem unteren Ende kann der Besucher in eine Tür eintreten, die oberhalb der Kämpferzone der apsidalen Rücksprünge liegt. Ein dahinter liegender Gang sollte ihn dann vermutlich auf unterirdischem Weg wieder in die Villa führen: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S. 77 Abb. 21.

als auch durch das gleiche Wasser, das – mit zeitlicher Verzögerung – sich zunächst in die oberen Wasserbecken und später auch in den Fischteich ergießt, miteinander verbunden.

Die grottenartigen architektonischen Elemente im Bereich der Gartengestaltung und der Loggia, ja die gesamte Architektur der Loggia mit den kräftigen, durch die unterschiedlich dekorierten Pilasterspiegel stark differenzierten Pfeilern, der rückwärtigen und seitlichen Auflösung der Wand aufgrund von kleinen Nischen bzw. von apsidalen Rücksprüngen und der zentralen Kuppel sowie die großen Bogenöffnungen lassen sich als ein Versuch Raffaels verstehen, die Strukturen der antiken römischen Bäderarchitektur⁶⁴⁶² nachzubilden. Doch ist die dynamische Raumgestaltung, die zwischen außen und innen, vorne und hinten im Raum vermittelt und durch welche sich die Architektur dieser Loggia und ihrer Umgebung auszeichnet, eher Ausdruck eines modernen, definitiv postantiken Raumverständnisses.⁶⁴⁶³

10.3.3.2. Das Dekor der Gartenloggia

Auch bei der Innendekoration der Loggia, die in den Jahren zwischen 1520 und 1523 ausgeführt wird, greifen Raffael und später die Mitglieder seiner Werkstatt – höchstwahrscheinlich nach Raffaels Plänen⁶⁴⁶⁴ – auf antike römische Dekorationssysteme, insbesondere auf eine Deckengestaltung in der Domus Aurea zurück.⁶⁴⁶⁵ Darüber hinaus bezieht Raffael jedoch sowohl Elemente der architektonischen als auch der vegetabilen Gestaltung des Gartens mit in das dekorative System ein.

10.3.3.2.1. Die Struktur des Dekors

Bereits die Struktur des Dekors weist eine Differenzierung auf, die sich an der architektonischen Struktur der Loggia orientiert. So sind zunächst sämtliche tragenden architektonischen Strukturen weiß stuckiert und mit unterschiedlichen, jedoch regelmäßig sich wiederholenden, leicht erhabenen und zart bemalten⁶⁴⁶⁶ Motiven verziert. Dabei enthalten die Pilasterspiegel auf den Seiten der Pfeiler, die in das Rauminnere hinein gerichtet sind, über einer breiten Basis ein

⁶⁴⁶² Um 1500 sind die Titusthermen, welche die Domus Aurea überbauten, wiederentdeckt worden. Darüber hinaus hat vermutlich auch die Kuppelgestaltung des zentralen Raumes in der *domus aurea* als Vorbild gedient; zu den antiken Vorbildern siehe: Wolfgang Lotz, *Architecture in Italy 1500-1600*, Hongkong et al. 1995, S. 30. Ein Vorbild war sicherlich auch die architektonische und dekorative Struktur der Konstantinsbasilika; siehe dazu u. a.: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S. 89 Abb. 26.

⁶⁴⁶³ Konsequentermaßen aufgegriffen wird dieses Verfahren erst wieder in der Architektur der Moderne, man denke z. B. an den deutschen Pavillon von Mies van der Rohe auf Weltausstellung 1927 in Barcelona.

⁶⁴⁶⁴ Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S. 60.

⁶⁴⁶⁵ Siehe dazu vor allem die Abbildung der erhaltenen Teile der Deckendekoration der *Sala di Ettore e Andromaca* in: Donatella Mazzoleni, *Domus. Pittura e architettura d'illusione nella casa romana*, San Giovanni Lupatoto 2004, S. 318. Doch auch das dekorative Schema des tonnengewölbten Bogens in der Konstantinsbasilika spielt eine wichtige Rolle; siehe dazu auch die vorherige Anmerkung.

⁶⁴⁶⁶ Die Farben sind heute weitgehend verblasst; siehe dazu u. a. die Abbildung bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 71; siehe dazu auch: Theodor Hofmann, *Raffael als Architekt*. Bd. I: *Villa Madama zu Rom*, Dresden 1900, S. 15.

System locker⁶⁴⁶⁷ übereinander gestellter unterschiedlicher Rahmungen mit geometrischen Figuren wie Kreis und Dreieck.⁶⁴⁶⁸ In jede dieser Rahmungen⁶⁴⁶⁹ ist meist nur eine kleine Figur gestellt, die sich stets von den Figuren, die über oder unter ihr liegen, unterscheidet. Darüber hinaus sind die Rahmungen meist von kleinen Blüten und Blättern umgeben oder werden von Füllhörnern flankiert. Mitunter fliegen auch kleine Amoretten mit libellenartigen Flügeln auf den freien Flächen zwischen den einzelnen geometrischen Rahmenformen umher.⁶⁴⁷⁰ Die seitlichen Pilasterspiegel hingegen weisen senkrecht angeordnete Rankengeflechte oder vegetabile Kandelabersysteme auf.⁶⁴⁷¹ Letztere entwickeln sich immer – und daher statisch für den Betrachter nachvollziehbar – aus einem Gefäß heraus. Die ebenfalls weiß stuckierten Profile des Gebälkes der Kämpferzonen verzieren mehrere Reihungen vegetabler Motive, wobei jeweils ein oder zwei unterschiedliche vegetabile Motive pro Profil gewählt werden.⁶⁴⁷² Betrachtet man nur die Wandpfeiler und die Decke, so nimmt die Polychromie des Dekors oberhalb der Kämpferzone zu, da sich erst in dem höheren Bereich breitere farbige Flächen finden. Doch in den seitlichen Raumteilen werden kräftige farbige Areale bereits in den Sockelzonen der großen Wandnischen eingesetzt. Diese farbigen Flächen werden in regelmäßigen Abständen von weiß stuckierten und zart bemalten Pilasterspiegeln unterbrochen, die jeweils eine Nische⁶⁴⁷³ flankieren.⁶⁴⁷⁴ Ansonsten finden sich geschlossene farbige Flächen erst im Dekor der Laibungen der vier Gurtbögen, welche die Kuppel tragen, sowie in dem äußeren Kreisring, welcher das Dekor der zentralen Kuppel von den Gurtbögen und den Pendentifs

⁶⁴⁶⁷ Die einzelnen geometrischen Figuren sind nicht direkt aufeinandergestapelt, sondern kleine Blüten, zarte Hermen oder zwei miteinander verbundene Füllhörner stützen jeweils eine geometrische Figur, wodurch das Gebilde insgesamt eine große Leichtigkeit besitzt; siehe dazu insbesondere die Abbildung eines dieser Pilasterspiegel bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 71.

⁶⁴⁶⁸ So zeigen die zum zentralen Gewölbe hin ausgerichteten Pilasterspiegel der Pfeiler des mittleren Jochs eine Sequenz [von unten nach oben]: rechteckige, oben abgerundete Basis – Dreieck – Kreis – queroblonges Rechteck – Oktogon – Oval. Auf dem Oval steht eine Wippe, auf der zwei Amoretten spielen, sodass die Statik des Systems von der Spitze aus ins Wanken gebracht wird: Mario Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Rom 1942, Abb. 9; siehe dazu auch: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 71.

⁶⁴⁶⁹ Wie die Stiche von Volpato zeigen, war der Fläche in den geometrischen Figuren ursprünglich jeweils in einer Farbe ausgemalt; siehe dazu: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 30f.

⁶⁴⁷⁰ Mario Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Rom 1942, Abb. 9.

⁶⁴⁷¹ Mario Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Rom 1942, Abb. 9.

⁶⁴⁷² Es beginnt stets mit einer Rosetten-Reihung, darüber steht eine Reihung mit Akanthusblättern; alternierend mit Palmetten, die jeweils in einem kleinen Gefäß stehen. Den Abschluss des Gebälkes bilden zwei dicht nebeneinandergelegte Reihen. Die untere Reihe konstituiert sich aus einem Flechtband, in dessen Ösen kreisförmige Blattrosetten eingesetzt sind, und die obere Reihe zeigt ein lesbisches Kymation, in dessen Blattflächen noch einmal kleine Blättchen eingelegt sind.

⁶⁴⁷³ In den kleinen Nischen wiederholt sich streng im Kleinen das große Dekorsystem. Auch hier sind die Pilasterspiegel weiß stuckiert und die Figuren nur zart bemalt. Lediglich der Rest dieser Dekorzone weist kräftige Farben auf; siehe dazu: Lotz, *Architecture in Italy 1500-1600*, Hongkong et al. 1995, S. 32 Abb. 42. Eine Zeichnung von Maarten van Heemskerck (1598-1574) zeigt, dass in diese Nischen ursprünglich Statuen eingestellt waren; siehe dazu die Abbildung dieser Zeichnung bei: Renato Lefevre, *Villa Madama*, Rom 1973, S. 158.

⁶⁴⁷⁴ Siehe dazu auch die Abbildung mit Blick in die südwestliche Nische bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 76.

abtrennt.⁶⁴⁷⁵ Auffällig ist, dass sich das Dekor der Laibungen der beiden Gurtbögen, die über dem Eingang zur Loggia und über dem Eingang zum Garten stehen, vom Dekor der Laibungen der beiden Gurtbögen, welche die beiden seitlichen Jochen abtrennen, sowohl farblich als auch formal unterscheidet.

In den Dekoren der Laibungen der beiden Gurtbögen, welche die beiden Eingangsbereiche mit dem zentralen Joch verbinden, überwiegen kurvilineare Elemente. Das dekorative Schema dieser beiden Laibungen setzt sich jeweils aus vier unterschiedlichen Formen zusammen, wobei sich drei dieser Formen auf beiden Seiten der Laibung spiegelbildlich wiederholen.⁶⁴⁷⁶ Lediglich das zentrale Motiv, eine halbkugelförmige, als Kuppel dekorierte Vertiefung ist nur einmal in einem Laibungsdekor enthalten und weist an dieser Stelle nicht nur auf die strukturelle Funktion des Schlusssteines hin, sondern nimmt in dekorativer Form das Motiv der Kuppel, der zentralen architektonischen Deckenstruktur der Loggia, im Dekor der Gurtbögen, die zu den beiden Eingangsbereichen führen, wieder auf.⁶⁴⁷⁷

Im Gegensatz zu den vorwiegend kurvilinearen Motiven in dem Dekor der Laibungen der beiden Gurtbögen, die zu den beiden Eingangsbereichen führen, sind die Laibungen der Gurtbögen zwischen den einzelnen Gewölben – abgesehen von einigen zentral eingestellten Kreisformen – rektilinear dekoriert. Doch auch bei dieser Gruppe sind die Dekore analog. Jede Laibung ist mit einem quadratischen Rastersystem versehen, und in die einzelnen Quadrate dieses Systems sind kantig gezeichnete Formen eingestellt, welche alternierend die Form eines Kreuzes oder Rhombus annehmen. In das zentrale Feld⁶⁴⁷⁸ der Laibung ist ein polygonales Medaillon eingestellt, dessen grün bemalte Innenfläche jedoch auf jedem Gurtbogen, in weißer Farbe, und dadurch eine Stuckierung fingierend, unterschiedliche mythologische Figuren trägt.⁶⁴⁷⁹ Auch in die kleinen kreisrunden Zentren der Kreuze sowie in die Flächen der Rhomben sind winzige Figuren eingestellt. An Farbtönen finden sich in dieser Dekorzone – abgesehen von einem

⁶⁴⁷⁵ Alessandra Zamperini, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona 2007, S. 130.

⁶⁴⁷⁶ Über der Kämpferzone entwickelt sich in einer Bogenstruktur ein tonnengewölbter Raum (a). Darüber sitzt ein rundes Medaillon, in welches eine stuckierte Büste eingestellt ist (b). Es folgt eine halbe Kreisscheibe, deren gerader Abschluss zur Bogenmitte hin gerichtet ist (c). Darüber steht wieder eine bogenähnliche Struktur, die als Nische mit eingestellter menschlicher Figur dekoriert ist (a'). Es folgt wiederum ein Medaillon mit einer stuckierten Büste (b). In der Mitte der Laibung sitzt eine halbkugelförmige Vertiefung, die als Kuppel dekoriert ist (c). Das Motiv (a) bzw. (a') wiederholt sich innerhalb eines Laibungsdekors viermal, das Gleiche gilt auch für das Motiv (b). Motiv (c) hingegen erscheint nur zweimal innerhalb eines Laibungsdekors, jeweils in der Mittelposition zwischen (a) und (b) [(a) – (b) – (c) – (b) – (a)] auf einer Laibungsseite. Doch zwischen dieser Motivanordnung auf einer Seite der Laibung entsteht keine horizontale Symmetrieachse, da die beiden bogenförmigen Gebilde nicht invers zueinander angeordnet sind, sondern als Reihung.

⁶⁴⁷⁷ Siehe dazu die Abbildung bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 76.

⁶⁴⁷⁸ Dies entspricht auf der dekorativen Ebene dem gemauerten Schlussstein innerhalb des architektonischen Systems.

⁶⁴⁷⁹ Siehe dazu die Abbildung bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 77.

hellen Grün, der Farbe des Hintergrundes in den zentralen polygonalen Medaillons, und einem bronzefarbenen Farbton in den kreisrunden Zentren der Kreuze – vor allem ein dunkelblauer Farbton, der in den einzelnen Feldern des quadratischen Rasters alternierend die Ecken der ausgesparten Rhomben besetzt und die Kreuzformen konturiert sowie den Hintergrund für filigrane Blattrosetten bildet, welche die vier Kreuzarme schmücken.⁶⁴⁸⁰

10.3.3.2.2. Das Dekor der vier Pendentif-Flächen

Noch dominanter wird dieser dunkelblaue Farbton als Hintergrundfarbe der vier Pendentifs, welche zwischen den aufsteigenden Gurtbögen den Aufgang zur Kuppel vorbereiten. Trotz der analogen architektonischen Struktur tragen nicht alle vier Pendentif-Füllungen das gleiche Dekor, sondern auf diesem Gewölbeniveau wird noch einmal differenziert: Nur jeweils zwei der vier weiß stückierten Pendentif-Füllungen – und zwar jeweils die beiden sich diagonal gegenüberliegenden – sind analog gestaltet.⁶⁴⁸¹ Zwar sind alle vier Füllungen auf den ersten Blick weitgehend vegetabil gestaltet, doch unterscheiden sie sich sowohl im untersten Motiv, von dem aus die Pendentif-Füllung aufgebaut wird, als auch in der Konsistenz des vegetabilen Systems.

Das eine Paar der Pendentif-Füllungen ist – abgesehen vom untersten Motiv – rein vegetabil gestaltet.⁶⁴⁸² Aus der Blattkrone eines bärtigen Kopfes entwickelt sich ein lyraförmiges Akanthus-Blattsystem, das einer Ringform Halt bietet.⁶⁴⁸³ Der Ring ist mit einem Band umschlungen, und durch den Ring sind die Stiele eines straußähnlichen Akanthusblatt-Systems gezogen, welches aufgrund der Anordnung der Akanthusblätter über eine vertikale Mittelachse und flankierende bilateralsymmetrische vegetabile Motive verfügt. Das diagonal ausgreifende seitliche vegetabile System insgesamt besteht aus einer spiegelbildlich sich entsprechenden Akanthusranke⁶⁴⁸⁴, deren Ende jeweils in einen der beiden Pendentif-Zwickel, die unter dem

⁶⁴⁸⁰ Mitunter zeigt auch der Hintergrund einer kreisrunden Fläche, welche das Zentrum dieser Kreuzformen darstellt, die Farbe Blau.

⁶⁴⁸¹ Eine derartige Anordnung wird vom Betrachter zunächst als Alternierung von zwei unterschiedlichen Pendentif-Dekoren wahrgenommen.

⁶⁴⁸² Eine weitgehend analoge rein vegetabile Füllung zeigt ein Apsidendekor des Raumes 25 in den Titusthermen; siehe dazu einen Stich aus einer Stichsammlung des 18. Jahrhunderts bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 18.

⁶⁴⁸³ Siehe dazu die Abbildung einer Detailaufnahme dieser Pendentif-Füllung bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 70.

⁶⁴⁸⁴ Jede der beiden Akanthusranken entwickelt sich aus einem der Stiele, die durch den Ring gezogen sind. Zunächst entfalten sich zwei Blätter (1). Das innere Blatt neigt sich zur Blüte, welche das unterste Register der bilateralen Symmetrieachse besetzt. Aus der äußeren Akanthusranke wächst ein Stiel mit einer Blüte (2). Aus dem Blütenkern dieser Blüte wachsen zwei Kelchblätter (3) und aus diesen entwinden sich wiederum zwei Akanthusblätter (4), die sich nach außen biegen. Daraus konstituieren sich zwei weitere Akanthusblätter (5), die eine bis zum Kuppelrund aufsteigende gestielte Blüte flankieren. Zu beiden Seiten dieser Akanthusblätter (5), ebenfalls aus dem unteren Blattpaar (4) entwachsend, ringelt sich jeweils eine Ranke. Die innere Ranke nähert sich der

untersten Ring des Kuppeldekors liegen, ausläuft. Die Fläche zwischen den beiden korrespondierenden Akanthusblattranken wird auf drei unterschiedlichen Höhen, d. h. in drei Registern, von sechs Blüten gefüllt, deren Kerne sämtlich als goldfarbene Kugeln gestaltet sind.⁶⁴⁸⁵ Da die Ausläufer der Akanthusblattranken nach der Zwickelfüllung wieder zum zentralen Feld hinabsteigen, um oberhalb des ersten Registers in die Mittelachse einzumünden, macht das vegetabile System insgesamt einen sehr geschlossenen Eindruck. Selbst die Bänder des goldfarbenen Kardinalshuts, der über der obersten Blüte der Mittelachse schwebt, sind in dieses System eingebunden.

In den beiden anderen Pendentif-Füllungen hingegen, in denen die Rankenenden nicht zum untersten Register zurücklaufen, wirken die Rankensysteme weniger in sich geschlossen.⁶⁴⁸⁶ Darüber hinaus unterscheiden sie sich bereits typologisch von den beiden bereits analysierten Pendentif-Füllungen, da sie durchgehend als Grottesken-Systeme aufgebaut sind. In diesen beiden Pendentif-Dekoren wächst aus einem Akanthusblatt, dessen unteres Ende dem Betrachter verborgen bleibt, ein vegetabil-anthropomorphes Mischwesen, das zwar einen menschlichen Oberkörper besitzt, dessen Unterkörper jedoch aus einem Akanthusblatt besteht. Das Mischwesen, dessen Kopf mit einem ionischen Kapitell bedeckt ist, hält mit hoch erhobenen Armen einen Ring, der im unteren Teil, nahe am ionischen Kapitell, zu zwei Akanthusblättern zerfasert. Durch den Ring sind – analog zu dem Ring-Motiv in den beiden anderen Pendentif-Füllungen – drei Stiele von Akanthusblättern gesteckt. Oberhalb des Rings biegen sich die beiden äußeren Akanthusblätter weit nach außen. Erst die beiden Blattspitzen sind frontal, zum Betrachter hin, umgeklappt. Dies gilt auch für das dritte Akanthusblatt, das im unteren Bereich fast senkrecht, nur leicht nach links gebogen, in der Mitte zwischen den beiden flankierenden Akanthusblättern steht. Hinter den drei Akanthusblattstielen windet sich ein Band, das auf der linken Seite vor dem Ring verläuft, auf der rechten Seite hingegen hinter dem Ring bleibt. Die beiden Hälften des Bandes bewegen sich zunächst in einem Bogen aufeinander zu, bevor sie nach mehreren Windungen zu den Rändern des Pendentifs hin auslaufen. Aus den

bilateralen Symmetrieachse und mündet oberhalb des untersten Registers in diese ein. Die äußere Ranke füllt jeweils einen Zwickel der Pendentif-Fläche.

⁶⁴⁸⁵ Von unten nach oben folgen: Ein große Blüte mit weißen Blütenblättern und goldfarbenem Kern bildet die Basis (1). Darüber sitzen zwei große Blüten (2) zu beiden Seiten einer vegetabilen Mittelachse, deren vegetabiles Gerüst aus einer alternierenden Folge von Blüten und Knospen besteht. In dem zweiten Register sind die goldfarbenen Kerne zum Teil durch Blätter, die sich von unten vor die Blüten geschoben haben, verborgen. Im Register darüber (3) sitzen wieder zwei Blüten, die analog der untersten Blüte gestaltet sind. Eine Blüte mit einem grünfarbenen, mit Gold besetzten Kern bekrönt die zentrale vertikale Achse dieses vegetabilen Systems. Zwischen den beiden äußeren Blüten (3) und der mittleren Blüte schlängeln sich die beiden Ranken, die jeweils aus dem vierten Abschnitt der beiden flankierenden Akanthusranken entstanden sind, und laufen am Übergang zum unteren Register (2) wieder außen zwischen den Blüten und den Akanthusranken entlang, bevor sie oberhalb des ersten Registers in die bilaterale Symmetrieachse münden.

⁶⁴⁸⁶ Siehe dazu die Abbildung einer Detailaufnahme dieser Pendentif-Füllung bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 71.

beiden Akanthusblättern, welche den unteren Teil der Ringwindung zerfasern, steigen zwei Stiele in einer lyraförmigen Formation nach oben. Ein dritter, vertikaler Stiel verläuft hinter dem mittleren Akanthusblatt, welches durch den Ring gesteckt wurde. Erst oberhalb des Bandes werden die drei Stiele zusammengeführt und durch die Öffnung einer margheritenartigen Blüte hindurchgezogen sowie durch die Kelchblätter einer weiteren Blüte, die aus dem Kern der unteren Blüte herauswächst.⁶⁴⁸⁷ Sobald die drei Stäbe oberhalb der kelchförmigen Blüte wieder sichtbar werden, bilden sie ein bilateralsymmetrisches Rankensystem aus, und der mittlere Stab wird zur bilateralen Symmetrieachse dieses Rankensystems. Im ersten Register entwickeln sich die beiden seitlichen Stäbe zu zwei Ranken, die sich zunächst zu zwei Blüten und aus deren Blütenkernen heraus zu zwei schmalen, im Profil gegebenen Akanthusblättern erweitern, die sich in einem leichten Bogen abwärts biegen. Aus den beiden Akanthusblättern entrollen sich jeweils zwei Ranken, von denen die obere horizontal verläuft, sich zu einem Akanthusblatt erweitert, aus dem sich wiederum ein Stiel mit einer traubenförmigen Frucht, ähnlich einer Korymbe, entwickelt. Die untere der beiden Ranken läuft abwärts, wobei sie sich zunächst zu einem Blatt verbreitert, bevor sie sich abwärts laufend allmählich wieder zu einer linearen Ranke verschmälert, um schließlich in einer kleinen Blüte mit goldfarbenem Kern auszulaufen. Das zweite Register entwickelt sich beidseitig ebenfalls jeweils aus einem Akanthusblatt heraus, das sich aus dem Blütenkern am oberen Ende des äußeren Stiels entwickelt. Das kräftiger ausgebildete Akanthusblatt zweigt von dem kleineren, horizontal laufenden Akanthusblatt ab, steigt diagonal zum Rand des Gurtbogens hin an und entfaltet in einer Einrollung zur vertikalen Mittelachse hin das zweite Register, indem sich zunächst aus seinem oberen Blattrand eine Ranke entrollt, die sich bei ihrem Anstieg, der sich weitgehend an der Steigung des Bogens orientiert, wiederum zu einem Akanthusblatt verbreitert. Aus der nahezu vertikal ausgerichteten Spitze des breiten, fast frontal dargestellten Akanthusblattes entwickeln sich zwei weitere Ranken, von denen die äußere sich noch einmal in eine rechte und eine linke Ranke teilt.⁶⁴⁸⁸ Die linke Ranke läuft zunächst sanft nach unten und steigt dann wieder an, um schließlich im Pendentif-Zwickel in einem weiteren Akanthusblatt auszulaufen. Die rechte rollt sich zu einer Spiralwindung ein und endet schließlich in einer Blüte. Die innere Ranke erweitert sich bald zu einem Akanthusblatt, das nach einem kurzen Anstieg nahezu parallel zu dem äußeren Kuppelring verläuft. Dicht vor der vertikalen Mittelachse des Rankensystems verschmälert sich das Akanthusblatt wieder zu zwei Ranken. Die eine setzt die Richtung des

⁶⁴⁸⁷ Auffällig ist in an diesem Dekorfeld, in wie vielen unterschiedlichen Ansichten die Blüten dem Betrachter präsentiert werden. Neben Blütendarstellungen im Profil und in frontaler Ansicht sind auch Blüten in Dreiviertelansicht dargestellt sowie Blüten, die mit ihrer Oberseite nach unten liegen.

⁶⁴⁸⁸ Zwischen den beiden Ranken wächst noch eine gestielte Blüte aus dem Akanthusblatt empor.

Akanthusblattes fort und läuft parallel zum äußersten Kuppelring in einer kleinen Blattrosette aus. Die andere Ranke knickt dicht hinter der Verzweigung fast rechtwinklig und läuft eine Weile parallel zur vertikalen Mittelachse, bevor sie sich zu einer kräftigen Blüte einrollt, aus der sich eine unbekleidete menschliche Figur windet.

Auf dieser Registerebene treten zum ersten Mal die beiden bilateralsymmetrischen Hälften des Rankensystems miteinander in Kontakt, da die Rankenfiguren der beiden spiegelbildlich sich entsprechenden Rankensysteme sich einander zuwenden und jeweils in ihrer erhobenen rechten Hand eine leere *tabula ansata* halten, die von den kleinen Blattrosetten, den Endpunkten der parallel zum äußersten Kuppelring verlaufenden Ranken, bekrönt werden. Die Anthropomorphisierung dieses Rankensystems setzt jedoch bereits tiefer ein, da der mittlere Stiel, die vertikale Achse und darüber hinaus auch die bilaterale Symmetrieachse dieses Systems bereits auf der Höhe des ersten Registers, in dem sich jeweils die beiden horizontal verlaufenden Akanthusblätter aus dem Blütenkern entwickeln, von einer unbekleideten weiblichen Figur abgelöst wird, die sich aus einem Blütenkelch⁶⁴⁸⁹ emporreckt und ihre Arme auf Schulterhöhe erhoben hat. Als menschliche Gestalt ist die Figur nur bis zur Hüfte hinab sichtbar, wohingegen ihre Beine in dem Blütenkelch, in welchem sie aufrecht steht, verborgen sind. Eine Blumengirlande hängt um ihren Hals und mit ihren beiden Händen greift sie in die beiden seitlichen Ranken, aus denen sich nach einer weiteren Spiralrollung die beiden vegetabilen Mischwesen entwickeln. Dabei zieht sie die beiden Enden der um ihren Hals liegenden Blumengirlande hoch und hängt jeweils ein Ende in eine der beiden flankierenden Spiraleinrollungen, sodass diese Figur dreifach mit dem vegetabilen System, welches sie umgibt, verbunden ist, zum einen durch den Blütenkelch, aus welchem die Figur sich entwickelt, zum anderen durch die beiden Enden der Blütengirlande, die in die beiden flankierenden Rankensysteme eingebunden wird, und zum dritten durch den Griff der Figur in die Ranken. Mit den beiden vegetabilen Mischwesen, die über dem Kopf der weiblichen Figur die *tabula ansata* halten, sind es also drei ambivalente, halb anthropomorphe und halb vegetabile bzw. grotteske Figuren, welche den oberen Abschluss des Akanthus-Ranken-Systems dieser beiden Pendentif-Füllungen bilden.⁶⁴⁹⁰

⁶⁴⁸⁹ Der dreiblättrige Blütenkelch stellt also das obere Ende des rein vegetabilen Blattstabes dar.

⁶⁴⁹⁰ Eine analoge antike Grotteskenfigur weist die Bildrahmung des zentralen Deckengemäldes im Gewölbe von Zimmer 27 der Titusthermen auf; siehe dazu einen Stich aus einer Stichsammlung des 18. Jahrhunderts bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 58.

10.3.3.2.3. Das Dekor der Kuppel im zentralen Joch⁶⁴⁹¹

Die untere Kuppelscheibe stößt mit einem schmalen hellgrundigen Ornamentband, das sich alternierend aus goldfarbenen verzierten hellgrundigen Akanthus-Konsolen und blauen Rhomben zusammensetzt, an die oberen Kanten der Pendentifs.⁶⁴⁹² Die untere Kuppelscheibe selbst zeigt einen Fries mit acht breiten queroblungen weißgrundigen Feldern⁶⁴⁹³, die jeweils durch ein schmales grüngrundiges⁶⁴⁹⁴ Feld getrennt werden, in das jeweils ein kleines rostrotes Medaillon⁶⁴⁹⁵ eingestellt ist. Die acht breiten queroblungen Felder⁶⁴⁹⁶ enthalten jeweils zwei flankierende, ebenfalls queroblunge Flächen, deren Ränder etwas nach außen gezogen sind.⁶⁴⁹⁷ Zwischen diese Flächen ist jeweils ein querovalen Medaillon mit blauem Grund eingestellt.⁶⁴⁹⁸ Nach innen, zum Zentrum der Kuppel hin, folgt eine weitere Scheibe, die jedoch wesentlich schmaler als die äußere Scheibe ist. Doch auch diese Scheibe ist – analog der äußeren Scheibe – in acht breite queroblunge und in acht kleine quadratische Felder unterteilt. Auf den blaugrundigen, von einer Reihe von stuckierten Rosen eingefassten kleinen quadratischen Feldern sitzt ebenfalls eine größere Rosette mit weißen Blütenblättern und einem goldfarbenen Kern. Die Figurengruppen der purpurfarbenen ausgemalten breiten queroblungen Felder hingegen, die sämtlich bilateralsymmetrisch aufgebaut und analog gestaltet sind⁶⁴⁹⁹, konstituieren sich entweder aus Rankenwesen, die mit Blüten und Früchten gefüllte Körper tragen, und

⁶⁴⁹¹ Zur Beschreibung des Kuppeldekors siehe vor allem: Theodor Hofmann, Raffael als Architekt. Bd. I: Villa Madama zu Rom, Dresden 1900, S. 17.

⁶⁴⁹² Siehe dazu die Abbildung einer Detailaufnahme des Kuppelrundes bei: Caterina Napoleone (ed.), Villa Madama. Il sogno di Raffaello, Turin 2007, S. 71.

⁶⁴⁹³ Gerahmt werden die queroblungen Felder durch einen stuckierten Zahnschnitt.

⁶⁴⁹⁴ Der grüne Grund ist rot umrandet und mit filigranen, z. T. goldfarbenen Kandelaber-Grotesken überzogen, in deren obersten Registern stets weiß gefiederte Vögel stehen.

⁶⁴⁹⁵ Wie der grüne Grund so ist auch das rostrote Medaillon mit einem goldfarbenen Rand umgeben. In das Medaillon selbst ist jeweils eine unterschiedliche, eine antike Skulptur fingierende Figur eingestellt. U. a. sind mehrere Amoretten, Venus mit Amor und die ephesische Diana [im Eingangsbereich] erkennbar.

⁶⁴⁹⁶ Mehrere Schmuckbänder rahmen ein queroblungen Feld.

⁶⁴⁹⁷ Die Ränder der hellgrün ausgemalten Flächen sind goldumrandet. In die Mitte des Feldes ist jeweils ein weißes Medaillon mit einer unbedeckten Figur eingestellt. Die beiden Tondo-Figuren innerhalb eines queroblungen Feldes verhalten sich spiegelbildlich zueinander.

⁶⁴⁹⁸ Alle drei Formen, die in das queroblungen Feld eingestellt sind, die beiden flankierenden queroblungen Felder ebenso wie das querovalen Medaillon, sind goldfarben umrahmt. In jedem der acht querovalen Medaillons wird eine gelagerte Figur vor landschaftlichem Hintergrund dargestellt.

⁶⁴⁹⁹ Eine Gruppe besteht aus zwei antithetischen, den Rücken einander zugewandten Rankenwesen, zwischen deren Rücken ein Ring sitzt, in dessen Fläche wiederum eine Blüte eingestellt ist. Die beiden Rankenwesen haben beide ihren linken Arm erhoben und jedes der beiden spielt mit einem Löwen. Beide Löwen haben ihre beiden Vorderfüße erhoben und balancieren auf ihnen einen Ball. Die bilateralsymmetrische Gruppe ist in ein Rankendekor eingebunden, welches sich zum einen aus den Beinen der beiden Rankenfiguren entwickelt, zum anderen aus einem Akanthusblatt entsteht, das jeweils hinter dem zurückgesetzten linken Bein des Löwen liegt. Akanthusblätter und Ranken sind grün, die Blüten weiß. Das Inkarnat der beiden Rankenfiguren ist hellrosa und das Fell der beiden Löwen ist goldbraun.

flankierenden geflügelten Sphingen oder aus Rankenwesen, die mit flankierenden Löwen Ball spielen, und sind daher dem grottesken Repertoire zuzuordnen.⁶⁵⁰⁰

Verfolgt man die Struktur des Dekors im Inneren der Kuppel weiter, so sind es nicht die breiten, mit grotteskem Figuren-Repertoire gefüllten Felder, die mit den Feldern verbunden werden, die strahlenförmig zur Mitte der Kuppel hinführen, sondern es sind die schmalen, mit stuckierten Rosetten besetzten Felder – die ihrerseits jeweils über den blauen Medaillons des äußeren Kuppelrings sitzen –, welche zu den Dekorfeldern überleiten, die sich zu einer Kreuzform formieren. In die Mitte dieser Kreuzform, deren vier Arme sich jeweils aus drei Feldern zusammensetzen, ist die zentrale Fläche der Kuppel eingeschlossen. Dabei sind die Kreuzarme so in das Kuppelinnere eingesetzt, dass die Mittellinie jedes einzelnen Kreuzarmes jeweils in der Mittelachse einer stuckierten Rosette des inneren Dekorrings und damit zugleich auf einer Verlängerung der Mittellinie der Pendentif-Dekorationen liegt. Daher setzen die Mittelachsen der Kreuzarme die Dekorrichtung der vegetabilen Systeme der vier Pendentifs nach innen bzw. nach oben fort und verdichten aufgrund dieser Konfiguration das Dekor und drängen es gleichsam zur Kuppelmitte hin. Jeweils an den vier äußeren Enden der vier Kreuzarme sitzt ein sechseckiges Feld, in welchem sich eine mehrfigurige polychrome Darstellung in der Vertikalperspektive eines *quadro riportato*⁶⁵⁰¹ findet.⁶⁵⁰² Auf das sechseckige Feld folgen nach

⁶⁵⁰⁰ Die Rankenwesen und die Sphingen bzw. die Löwen strecken sich jeweils eine Hand bzw. eine Pfote entgegen, sodass zwischen den beiden Figuren kein Hiatt entsteht, sondern beide in das Rankensystem integriert werden; siehe dazu vor allem die Abbildung eines Details bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 78.

Analoge Figurengruppen finden sich auch in einigen Rahmungen von Wandbildern innerhalb der Wand- und Deckendekore der Titusthermen; siehe dazu u. a. die Abbildung eines kolorierten Stichs aus dem Dekor der Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 45-47.

⁶⁵⁰¹ Zur Definition des *quadro riportato* siehe vor allem: Wiebke Fastenrath, *quadro riportato*. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei, München 1990, S. 1-7.

⁶⁵⁰² In dem Bildfeld zwischen den stuckierten Allegorien von Frühling und Sommer thront Jupiter, den Unterkörper in einen Mantel gehüllt, in Wolken über dem Tierkreis, vertreten durch die Zeichen des Löwen, des Krebses und der Waage. Jupiter ist mit weißen Haaren dargestellt. Sein Haupt ist von einem Strahlenkranz umgeben und in seiner Rechten hält er das Blitzbündel, unter dem der Adler sichtbar ist. Mit seiner linken Hand umfasst Jupiter den neben ihm stehenden unbekleideten Ganymed, der einen Becher in seiner Hand hält. In dem Bildfeld zwischen den stuckierten Allegorien von Frühling und Winter fährt Juno in einem von zwei Pfauen gezogenen und von einer Amorette geschobenen Wagen. Sie trägt einen Chiton, der ihre Brüste freilässt und einen Mantel, der lediglich ihre Knie bedeckt. Ein Schleier umgibt sie in der Form einer *Velatio*. In dem Bildfeld zwischen der Allegorie des Herbstes und des Winters fährt Neptun in einem Wagen, der von Hippokampen gezogen wird, übers Meer. Neptun, der unbekleidet ist, beugt sich weit nach vorn, um die Tiere zu bändigen. In seiner linken Hand hält er die Zügel und in seiner rechten Hand einen Stab. Es ist nicht mehr erkennbar, ob es sich um einen Dreizack oder um eine Peitsche handelt. In dem Bildfeld zwischen der Allegorie des Sommers und des Herbstes sitzen Proserpina und Pluto, beide nur mit einem um die Hüften geschlungenen Mantel bekleidet, auf einem Thron. Jeweils zwischen den Beinen beider Figuren sowie in dem Zwischenraum im Oberschenkelbereich zwischen beiden Figuren ist einer der drei Köpfe von Cerberus zu sehen. Um die beiden thronenden Figuren herum winden sich auf dem Boden unbekleidete menschliche Figuren mit Schlangenhaaren. Die Figur auf der linken Seite fasst den Leib einer langen Schlange, die sich um die Spitze eines Szepters windet, das Pluto mit seiner rechten Hand umfasst und auf den Boden stellt. Die beiden vorderen Ecken des Thrones sind mit weißhaarigen menschlichen Köpfen verziert; siehe dazu: Theodor Hofmann, *Raffaels als Architekt*. Bd. I: *Villa Madama zu Rom*, Dresden 1900, S. 11; siehe dazu auch die Abbildung des Bildfeldes mit Pluto und Proserpina bei: Renato Lefevre, *Villa Madama, Rom*, 1984, S.

innen in jedem Kreuzarm zwei blau grundierte quadratische Felder, von denen jedes mit einer weißen Stuckrosette⁶⁵⁰³ besetzt ist. Zwei ornamentale Bänder, ein helles und ein blaugrundiges⁶⁵⁰⁴, schließen das sechseckige Feld am äußeren Ende jedes Kreuzarmes und das folgende, mit einer Stuckrosette verzierte quadratische Feld zu einer Einheit zusammen und trennen die beiden Felder dadurch gleichzeitig von dem zweiten, mehr zur Mitte hin gelegenen, ebenfalls mit einer Stuckrosette versehenen quadratischen Feld ab. Doch die vier inneren quadratischen Felder sind auch mit zwei analogen Bändern versehen, welche sie jeweils von den beiden äußeren Feldern trennen und sie gleichzeitig zu einer inneren Kreuzform zusammenschließen, in deren Mitte, als polygonales Feld ausgebildet, das Zentrum der Kuppel liegt. Auf den blauen Grund dieses zentralen polygonalen Feld ist das goldfarbene Wappen der Medici gesetzt, wobei die Wappenspitze nach Norden, zum Zugang der Loggia zum Garten hin, ausgerichtet ist⁶⁵⁰⁵. Analog zu den beiden Pendentif-Dekorationen, in denen die Pendentif-Füllungen oben von einem Kardinalshut abgeschlossen werden, wird auch das zentrale Motiv, das Medici-Wappen von einem Kardinalshut bekrönt.⁶⁵⁰⁶

Auch die Flächen zwischen den einzelnen Kreuzarmen sind gefüllt. Wie bei einer gefassten Gemme liegt in jeder dieser Flächen ein rundes goldfarbenedes Medaillon mit weiß stückierten Figuren⁶⁵⁰⁷, die sowohl aufgrund ihrer weißen Farbe als auch ihrer erhabenen Gestaltung an antike Skulpturen erinnern.⁶⁵⁰⁸ Als rhombenförmiger, an den vier Ecken abgerundeter Rahmen,

105 Taf. IX. Fasst man die Aussage der vier Bildfelder zusammen, so ist festzustellen, dass die vier wichtigsten olympischen Götter, die über den Himmel, die Erde, das Wasser und die Unterwelt gebieten, zwischen die Allegorien der vier Jahreszeiten gesetzt worden sind.

⁶⁵⁰³ Die Stuckrosette ist aus drei Blütenblattkränzen zusammengesetzt, wobei jeder Kranz aus bis zu sieben Blättern besteht. Der Kern der Rosette ist goldfarben bemalt. Der Rahmen jeder Rosette besteht aus einer Reihung von Punkten, einem lesbischen Kymation und einem breiten goldfarbenen Streifen. In jede Blattform des lesbischen Kymations ist wiederum eine kleine fünfblättrige Blattrosette eingestellt, sodass die großformatige Stuckrosette sich in zahlreichen kleinformatigen Rosetten widerspiegelt; siehe dazu die Abbildung eines Ausschnitts aus dem Kuppeldecor bei: Renato Lefevre, Villa Madama, Rom, 1984, S. 105 Taf. IX.

⁶⁵⁰⁴ Das innere Band zeigt eine Reihung aus hellen Rosetten. Das äußere, blaugrundige Band besteht aus einer Reihung von weißgrundigen Medaillons, in welche kleine Blüten in unterschiedlichen Formen eingestellt sind, die jeweils durch einen dünnen Stiel miteinander verbunden sind, wobei sich aufrecht stehende und hängende Formen abwechseln. Ausgangspunkt ist entweder ein Kranz aus Akanthusblättern oder eine Doppelvolute; siehe dazu die Abbildung bei: Renato Lefevre, Villa Madama, Rom, 1984, S. 105 Taf. IX.

⁶⁵⁰⁵ D.h. das Wappen ist so ausgerichtet, dass der Besucher es beim Betreten der Loggia sofort in der richtigen Ausrichtung, von unten nach oben wahrnehmen kann; siehe dazu vor allem die Abbildung bei: Caterina Napoleone (ed.), Villa Madama. Il sogno di Raffaello, Turin 2007, S. 74.

⁶⁵⁰⁶ Die Rahmung des achteckigen Feldes besteht aus zwei goldfarbenen Streifen, zwischen denen ein Fries aus alternierend weiß und goldfarben gerahmten Feldern läuft. In die weiß gerahmten Felder ist jeweils eine goldfarbene Rosette eingesetzt und in die goldfarben gerahmten Felder jeweils eine Palmette, deren Spitze zum Zentrum der Decke hin ausgerichtet ist.

⁶⁵⁰⁷ Auch die vier Medaillons setzen alternierend mit den vier Kreuzarmen jeweils an einem quadratischen Feld mit eingestellter Stuckrosette im Bereich des inneren Kreisrings an.

⁶⁵⁰⁸ Alle vier Medaillons zeigen eine sitzende Figur, zu welcher sich eine oder mehrere stehende, meist kleinere Figuren hinzugesellen. Dargestellt sind die vier Jahreszeiten. Das Medaillon nahe dem Eingang der Loggia zeigt als Allegorie des Frühlings eine sitzende weibliche, zart bekränzte Figur mit unbekleidetem Oberkörper, die in jeder ihrer beiden auf Ellbogenhöhe erhobenen Hände ein Füllhorn trägt, aus dem Zweige und Blüten herausragen. Drei kleine geflügelte Figuren tollten vor ihr herum. In dem Medaillon rechts von der Allegorie des Frühlings ist

mit jeweils einem kleinen, in der Mitte der Seite eingeschnittenen, dunkelgrundigen, mit einer goldenen Palmette verzierten Bogen⁶⁵⁰⁹, dient ein ajouriert anmutendes System aus unterschiedlichen filigranen Rankensystemen mit kleinen Tieren.⁶⁵¹⁰ Sämtliche freien blaugrundigen dreieckförmigen Flächen zwischen den rhomboiden Rahmungen und dem inneren Kuppelring werden zum größten Teil durch ein gemaltes weißes Tuch mit goldenen Fransen bedeckt, das jeweils mit zwei Knoten an den beiden Seiten des Rhomboids befestigt ist, die diagonal aufwärts von der unteren abgeflachten Ecke bis zu den beiden seitlich folgenden abgeflachten Ecken verlaufen.⁶⁵¹¹

die Allegorie des Sommers dargestellt. Vor einem blühenden Baum sitzt ebenfalls eine weibliche Figur mit unbekleidetem Oberkörper, einen dicken in ihrem Haar. In ihrer erhobenen rechten Hand hält sie eine Schlange. An ihrer rechten Seite, mit dem Rücken zu ihr, sitzt eine kleine Amorette und legt die rechte Hand in ihren Schoß. In ihrer erhobenen linken Hand hält sie einen Zweig. Von der rechten Seite eilt eine weitere Amorette mit einem Korb mit Früchten herbei. Die weibliche Figur streckt ihre linke Hand aus, um den Korb zu empfangen. Zu dem Medaillon mit der Darstellung des Sommers siehe vor allem: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 80.

In dem Medaillon links von der Allegorie des Frühlings ist die Allegorie des Herbstes in Gestalt des jugendlichen Bacchus dargestellt. Vor einem Rebstock sitzt der jugendliche Bacchus unbekleidet, den Kopf mit Weinlaub bekränzt, auf einem Weinfass. Mit seiner linken Hand führt er eine Traube zum Mund, mit der rechten Hand zieht er ein Manteltuch hinter seinem Rücken hoch. In dem Fass oder hinter dem Fass, an der linken Seite des Bacchus, erscheint der Oberkörper einer Amorette. Eine zweite Amorette steht an der rechten Seite von Bacchus und hält ein Gefäß oder einen Weinschlauch. Eine dritte, größere Figur als die beiden anderen Amoretten, jedoch auch geflügelt, steht auf der linken Seite von Bacchus und hält in jeder Hand ein Büschel mit Weinlaub. Das vierte Medaillon, das nahe am Eingang zum Garten, gegenüber dem Medaillon mit der Allegorie des Frühlings sitzt, zeigt die Allegorie des Winters. Ein Mann, bekleidet mit einer Exomis und einer phrygischen Mütze, sitzt in der Mitte des Medaillons. Er hat seine beiden Hände erhoben und zur rechten Bildseite hin gewandt, um sie an dem Feuer zu wärmen, das auf seiner linken Seite in einem Becken lodert. Zu seiner Rechten, den Kopf ihm zugewandt, steht eine Frau, die mit ihren beiden Händen in einem Trog Teig knetet. Zu den antiken Vorbildern dieser Motive, die Raffael hier einsetzt, siehe vor allem: LIMC V, 2 Zürich 1990, S. 345 ff. Darstellungen der vier Jahreszeiten bzw. der Horen finden sich in der römischen Antike insbesondere als Darstellungen auf Sarkophagen.

⁶⁵⁰⁹ Auch der Bogen besitzt einen goldfarbenen Kontur.

⁶⁵¹⁰ Jeweils an den vier abgeflachten Ecken sitzt ein lyraförmiges Rankenmotiv in den Farben Grau, Rot und Blau. Die Fläche zwischen den vier Lyrabögen füllen zarte Ranken mit filigranen grünen Blättern. Unterschiedliche Tiere sind in jede der vier Rahmenformen eingestellt. So lösen sich kleine Lurche aus den Ranken der beiden seitlichen Lyrabögen, und Mauersegler flankieren den Lyrastab oberhalb des Medaillons mit der Darstellung der Allegorie des Sommers. Da die Vögel oben sitzen und die Lurche auf beiden Seiten wird die Ausrichtung von Oben und Unten, welche die figurale Darstellung im Medaillon angibt, von den rahmenden Strukturen nicht angetastet. Die unterschiedlichen Pflanzen nehmen auf die Darstellungen in den Medaillons Bezug. So finden sich in der Rahmenfläche um das stuckierte Medaillon mit der Allegorie des Frühlings zahlreiche Frühlingsblumen. In der Rahmenfläche um die Allegorie des Sommers dominieren gold- und silberfarbene Ähren sowie rosafarbene Rosenknospen und -blüten. Insbesondere bei den Rosenblüten ist der enge Übergang zwischen rein ornamentalen Formen und figural darstellenden Formen auffällig. So winden sich Rosenzweige nicht nur um das lyraförmige Medaillon herum, sondern werden sogar in die Herzform hineingezogen, sodass die rein ornamentalen Formen und die rein vegetabilen Formen zu einer neuen dekorativen Einheit verschmelzen.

⁶⁵¹¹ Siehe dazu vor allem die Abbildung einer Detailaufnahme des Rhomboids mit der Allegorie des Frühlings bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 80.

10.3.3.2.4. Die Dekore der beiden seitlichen Gewölbeflächen

10.3.3.2.4.1. Die dekorative Struktur der Gewölbedekore der beiden seitlichen Joche

Wie das Dekor der Kuppel im zentralen Joch sind auch die Kreuzgratgewölbe der beiden seitlichen Joche jeweils als eine in sich geschlossene Dekorfläche ausgebildet.⁶⁵¹² Der analogen architektonischen Struktur entspricht auch eine analoge dekorative – wenngleich farblich mitunter abweichende – Struktur auf den beiden Gewölbeflächen. Insbesondere die motivische Ausarbeitung ist jedoch – zum Teil bis in die Details hinein – in beiden Gewölbeflächen sehr unterschiedlich. Dem Dekor zugrunde gelegt wird jedoch auch in diesen Arealen – und das wiederum eint die Deckendekore der drei Joche – eine Kreuzform.

Um eine analoge dekorative Struktur zu den vier Pendentif-Feldern⁶⁵¹³ am Übergang zur Kuppel im mittleren Joch zu erhalten, werden jeweils an den vier Gewölbe-Ecken der beiden Kreuzgratgewölbe über den Kämpferzonen vier dreieckförmige Felder abgetrennt.⁶⁵¹⁴ Diese Felder besitzen als Rahmung ein weißgrundiges Band und ein darin eingeschlossenes rotgrundiges Feld. Ein breiter blau- oder grünfarbener Streifen schließt die Dekorzonen der vier Gewölbe-Ecken vom Dekor der Gewölbefläche ab. Am Übergang zu den Gurtbögen verschmälern sich die Streifen, und diese Streifenenden ragen noch etwas in die rahmende Bordüre der Gurtbögen hinein. Ein weiteres Anhängsel des Streifens – jedoch in voller Streifenbreite – besetzt jeweils den Ansatz der Musterstreifen, die auf den vier Gewölbegraten laufen. An diese vier Auskragungen schließen sich vier Bänder mit hellerem Grund an und ziehen diagonal entlang der vier Gewölbegrate zum Zentrum des Gewölbes, das als aufwendige rotfarbene Kreuzform bzw. als rhomboide Form gestaltet ist. Begradigte Eckzonen, die ein konkaver bogenförmiger Kontur miteinander verbindet, grenzen die zentrale rhomboide Form von den darauf zulaufenden vier Streifen ab. Die enge Verbindung zwischen den diagonalen Streifen und dem zentralen Motiv lässt diese Konfiguration im Auge des Betrachters zu einer geschlossenen Kreuzform mit langen Hasten konfluieren. In die zentrale rhomboide rote Form ist wiederum eine goldfarbene Kreisform eingestellt, deren blauer⁶⁵¹⁵ bzw. grüner Grund durch goldfarbene Strahlen unterteilt ist, und jeweils eine mehrfigurige weiß stuckierte Figurengruppe besetzt einen großen Teil der Kreisfläche.

⁶⁵¹² Siehe dazu vor allem die Abbildung der beiden Gewölbe bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 82f.

⁶⁵¹³ Die vier Pendentifs besitzen jedoch über die separierte dekorative Gestaltung hinaus auch eine architektonisch relevante Funktion am Übergang zu Kuppel.

⁶⁵¹⁴ Diese Dekorzonen haben auch für die Dekorzonen der beiden Nischen auf der Rückseite der Loggia eine Bedeutung. Die Nischendekore sind in zwei Zonen aufgeteilt, und die Höhe der unteren Zone korrespondiert mit der Höhe der pendentif-ähnlichen Dekorfelder.

⁶⁵¹⁵ Das Zentrum des linken Gewölbes [vom Vestibül aus betrachtet] ist blaugrundig, das Zentrum des rechten Gewölbes ist hingegen grüngrundig.

Von der Mitte der Gurtbögen aus zieht ein Streifen, der im Dekor des linken Gewölbejochs monochrom ist, der im Dekor des rechten Gewölbejochs hingegen stets ein quadratisches Feld mit einer kleinen weißen, eine antike Skulptur vortäuschenden Figur enthält, ebenfalls bis zur Gewölbemitte. Die vier Streifen entwickeln sich allmählich zu ovalen Ständern, in die jeweils ein querovales Medaillon mit einer mehrfigurigen Darstellung in der Art eines *quadro riportato*⁶⁵¹⁶ eingefügt ist. Jeweils im oberen Bereich des queroblungen Medaillons besetzt ein gelber Streifen, der sich zunächst verbreitert, den Rahmen, der in der oberen Hälfte aus einem vegetabilen Fries besteht.⁶⁵¹⁷ Oberhalb der Medaillon-Rahmung wird der gelbe Streifen wieder schmaler, bevor er an das Mäanderband der Rahmung eines kleinen schwarzgrundigen queroblungen Bildfeldes mit einer mehrfigurigen Darstellung stößt. Die vier Medaillons und die Streifen, welche die Medaillons mit dem zentralen rhomboiden Feld verbinden, bilden in Verbindung mit der zentralen Kreisfläche eine Kreuzform, die vom Betrachter als konkurrierende Konfiguration zu der Form wahrgenommen wird, welche sich aus den diagonal zu den vier Gewölbeecken verlaufenden Bändern und der zentralen rhomboiden Form zusammensetzt. Doch können beide Konfigurationen auch über- bzw. nebeneinander im Auge des Betrachters konfluieren und werden in diesem Fall als ein sternenförmiges Gebilde wahrgenommen.

Auffällig ist in diesem kompositen Gewölbedekor die unterschiedliche Ausrichtung der zahlreichen großformatigen Figuren in den Medaillons sowie die Ausrichtung der zahlreichen kleinformatigen Figuren und der Grotteskensysteme, denen sie angehören. So wird die vertikale bzw. horizontale Ausrichtung der Figuren in den vier peripheren Medaillons von den Figuren in den vier rahmenden Bordüren ebenso übernommen wie von den Figuren und den vegetabilen Systemen des grottesken Repertoires in den Dekorflächen zwischen den Gewölbegraten sowie von den Figuren in den vier Zwickeln am Rande des zentralen rhomboiden Feldes.⁶⁵¹⁸ Eine derartige Ausrichtung erleichtert dem Besucher – je nachdem, von welcher Seite er kommt, – die Betrachtung des dekorativen Segments, unter dem er gerade steht. Eine diagonale Ausrichtung weisen hingegen – abgesehen von der diagonal orientierten Figurengruppe im zentralen Medaillon – auch die kleinen Figuren in den kandelaberartigen Grottesken der diagonalen Streifen bzw. Bänder sowie die filigranen Grottesken in dem roten rhomboiden

⁶⁵¹⁶ Zur Definition des *quadro riportato* siehe die bereits zitierte Arbeit von: Wiebke Fastenrath, *quadro riportato*. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei, München 1990, S. 1-7.

⁶⁵¹⁷ Dabei handelt es sich um einen Lotos-Palmetten-Fries. Jede Palmette ist mit ihren weit ausladenden Blättern nach dem Prinzip der *arcaded stems* von einem Bogen umschlossen. Als schmale Zäsuren zwischen diesen breit angelegten Motiven wirken die dazwischen gesetzten Lotosknospen, die strikt vertikal ausgerichtet sind. Das Muster der inneren Rahmung besteht aus einer Reihung von goldfarbenen Palmetten, die in ebenfalls goldfarbene Muschelformen gesetzt sind. Die Farbe sowie die eingetieft dargestellten Formen dieses Musters täuschen dem Betrachter einen reliefierten Bronzerahmen vor.

⁶⁵¹⁸ Ein analoges Dekorationsprinzip war bereits beim Dekor der zentralen Kuppel aufgezeigt worden.

Rahmen des zentralen Feldes und die zentrale stuckierte Figurengruppe in der zentralen Kreisfläche⁶⁵¹⁹ auf. Die Vernetzung zwischen orthogonal und diagonal ausgerichteten Figuren wie es in extremer Form auf engstem Raum im Dekor des zentralen rhomboiden Feldes demonstriert wird, lässt jedoch kein Chaos im zentralen Dekorfeld entstehen, sondern sorgt vielmehr dafür, dass ein Gleichgewicht zwischen den unterschiedlich ausgerichteten Figuren entsteht. Über das eigene Gewölbedekor hinaus orientieren sich hingegen die beiden diagonal ausgerichteten Figurengruppen in den beiden zentralen Flächen der Gewölbe. Da sie diagonal aufeinander zureiten, verbinden sie – unabhängig von dem dazwischenliegenden, höher gelegenen Kuppelbereich – formal und ikonographisch die beiden seitlichen Gewölbe miteinander und tragen dadurch zu einer Vereinheitlichung des Dekors und damit auch zur Wahrnehmung eines einheitlichen Raumes bei.

Nach der Darstellung der dekorativen Struktur der beiden seitlichen Gewölbejoche soll im folgenden Abschnitt das Dekor des linken Gewölbes analysiert werden. Dabei wird auf formale Abweichungen im rechten Deckdekor in den Anmerkungen zu den entsprechenden Dekorzonen im linken Gewölbe Bezug genommen.

10.3.3.2.4.2. Analyse der dekorativen Struktur des Gewölbes im linken Joch

Das Dekor der vier pendentif-artig abgetrennten rot ausgemalten Flächen in den vier Gewölbezwickeln im linken Joch besteht aus Tropaien, die sich voneinander leicht unterscheiden. Die weißgrundigen Bänder, welche um diese Felder herumlaufen, sind mit vegetabilen, Früchte tragenden Ranken verziert⁶⁵²⁰, in denen ab und zu auch ein kleiner Vogel sitzt.⁶⁵²¹ Goldfarbene geflügelte Fabeltiere und Mischwesen besetzen die blauen und grünen Streifenzonen, welche die pendentif-artigen Flächen von der zentralen Dekorzone abtrennen. Die vertikale Mittelachse dieser Bandzone, die auf dem Gewölbegrat liegt, schmückt ein stuckiertes Medaillon, dessen Ränder mit sternförmig ausstrahlenden Palmetten besetzt sind. In jedes der vier Medaillons ist

⁶⁵¹⁹ Die beiden zentralen Figurengruppen in den beiden Kreuzgewölben, Poseidon/Neptun auf einem Hippokampen und Amphitrite auf einem Wagen, der von zwei Pferden gezogen wird [– da das Gespann Amphitrites keine Hippokampen zeigt, könnte es sich um die Szene vor der Eheschließung von Neptun handeln, als dieser Amphitrite verfolgte. Da jedoch beide aufeinander zureiten, scheint das Moment des Einverständnisses schon erreicht zu sein –], erhalten durch die diagonale Darstellungsweise für den Betrachter ein Moment der Bewegung. Steht der Betrachter im zentralen Joch, so bewegen sich beide Figuren auf ihn zu.

⁶⁵²⁰ Der Aufbau der vertikal ausgerichteten Rankensysteme erinnert an den Vogelbaum von Giovanni da Udine in den Vatikanischen Loggien; siehe dazu: Nicole Dacos, Caterina Furlan (ed.), Giovanni da Udine 1487-1561, Casamassima 1987, S. 240 Nr. 2.

⁶⁵²¹ Die vier pendentif-artigen Flächen im rechten Gewölbe werden durch unterschiedliche vertikal ausgerichtete vegetabile Strukturen gefüllt. Die vegetabilen Stäbe, welche die vertikalen Mittelachsen dieser vegetabilen Strukturen bilden, werden in unterschiedlichen Abständen von fliegenden Amoretten flankiert. Die weißgrundigen Rahmungen sind mit kreisförmig geweiteten Flechtbändern gefüllt, in deren Ösen alternierend braune und grüne Palmetten mit einer unterschiedlichen Anzahl von Blättern eingestellt sind. Braun konturierte grünfarbige Quadrate kennzeichnen die Abgänge zu den beiden Bogenfriesen sowie zu dem diagonalen Streifen auf dem Gewölbegrat.

eine unterschiedlich ausgeführte Blattmaske eingestellt. Über dem Medaillon hockt ein kleines geflügeltes goldfarbenes Mischwesen.⁶⁵²² Fächerförmig gespannte gelbe Tücher füllen jeweils die beiden Zwickel zwischen dem vertikalen Streifenansatz auf dem Gewölbegrat und dem beidseits des Medaillons horizontal laufenden Streifen.

Das Gewölbedekor wird nach außen durch eine Bordüre abgeschlossen, die am inneren Rand der Gurtbögen entlangläuft, wobei sich jeweils die Motive auf den beiden gegenüberliegenden Bordüreenseiten entsprechen. Jede Bordüre konstituiert sich aus einer Reihe von Bogenfeldern⁶⁵²³, deren gerade Seite nach außen gerichtet ist, während der bogenförmige obere Abschluss stets nach innen und damit zugleich nach oben, zum Zentrum hin, gerichtet ist.⁶⁵²⁴ Die Figuren, welche in die Bogenfelder eingestellt sind, werden stets mit den Füßen nach außen und damit zugleich mit den Füßen nach unten dargestellt. Jeweils zehn Bogenfelder bilden eine Reihe zwischen zwei pendentif-artigen Feldern. In die rotgrundigen Felder des einen Moduls,

⁶⁵²² Zwei Adler flankieren den goldfarbenen, mit einem Diamanten verzierten Ring der Medici, durch den ein weißes Spruchband gezogen ist. Auf der Spitze des Diamanten entwickelt sich ein filigranes goldfarbenes vegetables System. Jeweils am Übergang zum horizontalen Fries des Gurtbogens steht ein hochrechteckiges rotfarbenes Feld, in welches jeweils eine unterschiedlich bekleidete stehende Figur eingestellt ist.

⁶⁵²³ Im rechten Gewölbe konstituiert sich die Bordüre als blauer bzw. grüner horizontal laufender Streifen, der jeweils direkt in die Streifenansätze über den Pendentifs einmündet. Jeder Streifen wird durch ein rotbraungrundiges quadratisches Feld in der Mitte des Streifens, direkt unter dem Streifenansatz für das Medaillon, in zwei gleich lange Hälften unterteilt. Dieses Feld nimmt Form und Art der Gestaltung von den beiden Feldern, welche die beiden Adler in der Streifensequenz oberhalb des pendentif-artigen Feldes flankieren, wieder auf, jedoch nicht die Ausrichtung der weißen Stuck vortäuschenden Figuren, die im Bordürenband um 90° gedreht wird. Drei der Figuren sind Sitzfiguren, die vierte Figur, mit Helm Schild und Speer ausgestattet, ist eine stehende Figur. Da die bewaffnete stehende Figur unter der Darstellung von Achill in Skyros steht, liegt es nahe, dass auch diese den bewaffneten Achill darstellen soll. Die sitzende Figur unter der Darstellung von der Verkleidung Achills als Mädchen ist ein trunkener Bacchus. Da die sitzende unbekleidete Figur unterhalb der Darstellung von Salmace und dem Hermaphroditen eine Lyra in der Hand hält, handelt es sich vermutlich um Apoll, den Bruder von Diana, der Hüterin der Nymphen. Unterhalb des Bildfeldes mit den betrunkenen Satyrn sitzt Hermes auf einem Baumstamm mit geflügeltem Petasos und Flügelschuhen. In seiner rechten Hand hält er das Kerykeion.

Jede Bandhälfte wird durch eine Kreisform mit der Imprese von Clemens VII. mit dem Motto *Candor illaesus* noch einmal unterteilt. Jeweils die beiden äußeren Viertel des Bandes zeigen drei Amoretten, die auf drei unterschiedlich gestalteten Hippokampen stets nach außen, zu den Gewölbeecken hin, reiten. In den beiden inneren Vierteln flankieren vegetabile Mischwesen, die beide zum äußeren Bordürenrand hin ausgerichtet sind, das zentrale quadratische Feld. Jeweils in ihrer zum äußeren Rand hin ausgerichteten Hand halten sie eine Lyra und in ihrer erhobenen anderen Hand einen Pfeil, der ebenfalls zum äußeren Rand hin ausgerichtet ist. Während das nach innen ausgerichtete Akanthusblatt des vegetabilen Unterkörpers der Figur zunächst leicht aufwärts, parallel zur Wand des quadratischen Feldes verläuft, bevor es in eine filigrane Ranke ausläuft, entwickelt sich aus dem auswärts gerichteten Akanthusblatt ein bilateralsymmetrischer vegetabiler Kandelaberstab, der von einer rosafarbenen Kugel bekrönt wird. Der äußerste Ausläufer dieses Systems läuft unterhalb der Imprese in Kreisform aus. Abgesehen von dem Farbwechsel und den unterschiedlichen Details in den Amoretten-Hippokampen-Gruppen sind die rahmenden Bordüren des rechten Gewölbes im Bereich der Streifenzone weitgehend analog gestaltet. Oberhalb der horizontalen Streifenzone besetzt beidseits des zentral aufsteigenden vertikalen Streifensegmentes eine horizontal laufende Reihe lyraförmiger, jeweils auf einen kurzen Stab gestellter Bögen eine niedrige Dekorzone unter dem Medaillon. An diese Reihe schließen sich nach außen, zu den Gewölbezwickeln hin, auch – analog dem Dekor im linken Gewölbe – drei vertikale vegetabile Kandelaberstäbe an, wobei sich die Basis des mittleren Kandelaberstabes jedoch von der stabförmigen Basis der drei Kandelaberstäbe im linken Gewölbe unterscheidet, denn eine vegetabile Blattmaske, flankiert von zwei Delphinen, bildet hier die belebte, in die Breite gehende Basis.⁶⁵²⁴ Jeweils fünf Bildfelder besetzen die Fläche zwischen dem Gewölbezwickel und der Zone des Schlusssteines, von der das Band abzweigt, mit welchem weiter zur Mitte der Gewölbefläche hin das Medaillon mit den figuralen Darstellungen verbunden ist.

das jeweils für zwei einander gegenüberliegende Bordüren analog ist, sind entweder zwei spielende Kinder oder ein stuckierter, eine Statue vortäuschender Amor eingestellt.⁶⁵²⁵ In die rotgrundigen Bogenfelder des zweiten Moduls, das sich ebenfalls für zwei einander gegenüberliegende Bordüren analog verhält, ist jeweils nur eine menschliche oder eine tierische Figur eingestellt. Doch auch in diesem zweiten Modul sorgen die stuckierten Amoretten für einen analogen Rhythmus in der Anordnung der Bogenfelder.⁶⁵²⁶

Zwischen die einzelnen Bogenfelder sind filigrane bilateralsymmetrische Volutensysteme eingestellt, deren Spitzen höher hinauf ragen als die Scheitelpunkte der oberen Bogenabschlüsse der Felder.

Bevor die Bogenkrümmungen in den Feldern einsetzen⁶⁵²⁷, entwickeln sich aus dem vierten Register der Volutensysteme Girlanden, die über den Bögen der Bogenfelder hinweg in analogen Bogenformen laufen, bis sie in den Streifen, der die Dekore der Gewölbezwickel vom zentralen Dekor abtrennt, einmünden. Von einer Spitze zur nächsten Spitze des Volutensystems läuft eine breitere, jedoch filigranere zusammengesetzte Bordüre⁶⁵²⁸ als die darunter liegende Girlande in weichen, hängenden Bogenformen, sodass die tiefsten Punkte bzw. die Scheitelpunkte der Bögen jeweils auf den Scheitelpunkten der bogenförmigen Girlanden liegen. Die beiden seitlichen Enden münden ebenfalls in den Streifen, der das Dekor des Gewölbezwickels vom zentralen Dekor abtrennt. Die zentral eingestellten Medaillons verhindern jedoch ein Durchlaufen der Bordüre, sondern zwingen gleichsam die Bordüre zu einer Teilung in diesem Abschnitt, die sich dadurch vollzieht, dass die beiden Enden der Bordüre in Form einer Volute ausrollen und in die darunterliegende Girlande einmünden.

Oberhalb der Spitzen der Volutensysteme beginnt auf allen vier Gewölbeflächen ein neues Register, doch nur in den seitlichen Bereichen, denn der mittlere Bereich wird von dem quer-ovalen Medaillon bedeckt, dessen Kontur von den Spitzen der beiden flankierend zum Mittelstreifen gelegenen vertikalen Volutensysteme berührt wird. Jeweils die drei seitlich zum Medaillon liegenden Spitzen der Volutensysteme werden zu den Kandelaber-Basen der drei ornamentalen Kandelaber des folgenden Registers auf jeder Halbseite. Da alle drei vegetabilen

⁶⁵²⁵ Die Felder mit den Amoretten besetzen die Ecken und flankieren das Band, das von der Bogenmitte zur Gewölbemitte hin zieht, sodass in jeder Bogenhälfte jeweils auf ein Bildfeld mit der Figur eines Amor zwei Bildfelder mit jeweils einer Darstellung zweier spielender Kinder folgen. Danach folgt nochmals ein Bildfeld mit der Figur einer Amorette. Zwar sind die Amoretten einander antithetisch zugewandt bzw. stehen beidseits des zentralen Streifens mit dem Rücken zueinander; dennoch kann sich im Auge des Betrachters keine bilateralsymmetrische Valenz ausbilden, da die Bildfelder mit den spielenden Kindern nicht bilateral symmetrisch aufgebaut sind.

⁶⁵²⁶ Zur Anordnung der Amoretten siehe die vorherige Anmerkung.

⁶⁵²⁷ Quasi in einer fiktiven Kämpferzone setzt die vegetabile Rahmung der Bogenformen an.

⁶⁵²⁸ Die Bordüre konstituiert sich aus einer Reihung von grünen herzförmigen Bögen, über denen jeweils ein kleines goldfarbenes Dach schwebt. Von jedem Dach hängt ein kleiner goldfarbener Faden mit einer goldenen Rose herab. Die Rose hängt so tief, dass sie von der Bogenform umschlossen wird. Ein schwarzer Kontur schließt die Bordüre nach unten ab.

Kandelaberstäbe bilateralsymmetrisch aufgebaut sind und der mittlere Kandelaberstab darüber hinaus auch deutlich breiter ausgebildet ist als die beiden seitlichen Kandelaberstäbe, verfügt dieses Register über eine starke bilateralsymmetrische Valenz. Die symmetrische Valenz dieser Ornamentgruppe insgesamt wird weder durch die beiden einander zugewandten, unterschiedlich gestalteten Vögel, welche auf den beiden seitlichen Kandelaberstäben sitzen, noch durch das geflügelte Mischwesen, das mit weit gegrätschten Beinen auf dem zentralen Kandelaberstab hockt, wesentlich beeinträchtigt, da die beiden flankierenden Vogelfiguren sich antithetisch zueinander verhalten und das geflügelte Mischwesen bilateralsymmetrisch aufgebaut ist. Doch die bilateralsymmetrischen Qualitäten der beiden flankierenden Kandelaberstäbe sind herabgesetzt, da der bekrönende Vogel die bilateralsymmetrische Valenz des Stabes im oberen Teil zum Erliegen bringt. Im Gegensatz zu den beiden seitlichen Kandelaberstäben bleibt die axialsymmetrische Valenz des zentralen Stabes erhalten, da das geflügelte Mischwesen streng bilateralsymmetrisch aufgebaut ist. Darüber hinaus übt es noch die Funktion aus, zum folgenden Register überzuleiten, da es auf seiner Blütenkrone und den beiden einwärts gerollten Flügelenden eine dreiteilige Klappholztafel trägt. Das schwarzgrundige zentrale Feld zeigt eine bilateralsymmetrisch aufgebaute Figurengruppe.⁶⁵²⁹ Da es darüber hinaus auch noch von zwei antithetischen Voluten und einem weiteren vegetabilen System bekrönt wird, gewinnt die axiale Symmetrie in dieser zentralen Konfiguration weiterhin an Gewicht. Dies geht jedoch mit einer weiteren Zunahme von Asymmetrien in den seitlichen Bereichen einher, da ein horizontaler Blattstab am oberen Ende der Klappholztafel ansetzt, dessen unterschiedlich dekorierte Seiten zum einen den linken diagonalen Streifenansatz mit dem oberen linken Ende der Klappholztafel und zum anderen das äußere rechte Ende der Klappholztafel mit der linken Seite des querovalen

⁶⁵²⁹ Dies ist darauf zurückzuführen, dass die mittlere Figur frontal dargestellt ist, wohingegen die beiden seitlichen Figuren, antithetisch aufgebaut, mit dem Rücken zur zentralen Figur, aus dem Bildfeld herauslaufen.

Medaillons⁶⁵³⁰ verbinden.⁶⁵³¹ Nach der hängenden Bordüre ist es das zweite ornamentale Band in diesem Bereich, welches sich horizontal orientiert. Die Verbindung zwischen den beiden seitlichen Kandelaberstäben und den horizontalen Blattstäben erfolgt sehr diskret über eine tief herabhängende Kette mit aufgereihten Blüten, deren eines Ende jeweils einer der beiden Vögel im Schnabel hält, wohingegen das andere Ende jeweils an der seitlichen Fläche der Klappholztabelle befestigt ist. Das bilateralsymmetrische vegetabile System auf der Klappholztabelle, das von einer Palmette bekrönt wird, ist das letzte statische ornamentale System in diesem Viertel des Gewölbedekors.

Von der Spitze des zentralen Blattes der Palmette führt eine grüne Girlande im Bogen bis zum Ansatz des zentralen Feldes⁶⁵³² und von diesem Ansatz hängt auch ein goldfarbener Topf mit grünen Zweigen in der Verlängerung der Vertikalachse des rechten seitlichen Kandelaberstabes herab und eine weitere, kürzere Girlande verbindet die abgeflachte Ecke des zentralen rhomboiden Systems mit der Rahmung des kleinen horizontalen Bildfeldes in der Seitenmitte dieses Rhomboids. Bis auf einige Details sind die flächenfüllenden Grotteskensysteme innerhalb der linken Gewölbeffläche analog gestaltet und unterscheiden sich lediglich in Bezug auf die

⁶⁵³⁰ Der vegetabile Stab trifft genau auf die horizontale Mittelachse des Medaillons. Die polychromen Bilder in den Medaillons im linken Gewölbe, die ebenso wie die polychromen Bilder der Medaillons im rechten Gewölbe Giulio Romano zugeschrieben werden, präsentieren drei Szenen mit spielenden Amoretten in einer idyllischen Landschaft. Das vierte Bild zeigt Dädalus und sieben Amoretten beim Anfertigen des Kuh-Imitates, das Pasiphae später für die Vereinigung mit dem Stier diente. Die Medaillons sind zweifach gerahmt. Die innere Rahmung besteht aus einer Reihung von geöffneten Muschelschalen. Die äußere Rahmung ist zweigeteilt. Die untere Hälfte besteht aus einem blauen Streifen, welcher als Fortsetzung des vertikalen Streifenansatzes verstanden werden kann, der aus der Mitte der rahmenden Bordüre des Gewölbedekors bis zur Unterseite des Medaillons reicht. Der obere Teil der Rahmung – abgesehen von einem gelben Streifenansatz in der Mitte – besteht aus einem filigranen Lotos-Palmetten-Fries. Die Voluten der Palmetten, die Kelchblätter der Lotosblüten und die oberen drei Blätter der Palmetten sind goldfarben gemalt und die übrigen Teile des Frieses grün; siehe dazu die Abbildungen bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 84f. Die Bilder in den Medaillons des rechten Gewölbes sind zwei unterschiedlichen literarischen Vorlagen entnommen. Zwei Bilder – das eine gegenüber der Wand mit der Darstellung des Polyphem in der Lünette und das andere auf der Seite zum Garten – zeigen zwei Szenen aus dem Leben des Achill, die von Publius Papinius Statius (40-96) in dem unvollendeten Epos *Achilleis* geschildert werden, sein Leben auf Skyros und seine Verkleidung als Mädchen. Die beiden anderen Bilder zeigen zum einen die Quellnymphe Salmace, die sich anschickt, den Hermaphroditen zu umarmen, als dieser sich der Quelle nähert [Ovid, *Metamorphosen*, IV, 285-388] und zum anderen betrunkenen Satyrn in einem Wäldchen. Auch diese vier Medaillons besitzen eine zweifache Rahmung. Die innere Rahmung besteht – analog zur Rahmung der vier Medaillons im linken Gewölbedekor – aus geöffneten Muschelschalen. Auch die äußere Rahmung ist formal analog jedoch farblich unterschiedlich gestaltet. Die Lotosblüten und Palmetten sind hier in unterschiedlichen Brauntönen gehalten und der Malgrund hinter den Palmetten ist innerhalb der Volutenbögen in Rot gehalten; siehe dazu die Abbildungen bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 86f.

⁶⁵³¹ Für die rechte Seite des Feldes gilt das Ganze natürlich umgekehrt, d.h. hier verbindet der horizontale vegetabile Stab die rechte Seite des querovalen Medaillons mit der linken oberen Ecke der Klappholztabelle und die rechte Ecke der Klappholztabelle mit dem rechten diagonalen Streifen.

⁶⁵³² Das Band, an welchem die Girlande befestigt ist, endet hinter dem Flügel der Amorette oder ist an ihrem Flügel befestigt. Die Amorette und ihre antithetische Gegenfigur sind die obersten Figuren aus dem diagonalen Streifen und stemmen jeweils mit ihren beiden Händen die abgeflachte Ecke des rhomboiden Feldes nach oben.

Art des hängenden Objekte⁶⁵³³ sowie in Bezug auf die Darstellungen auf den Klappholztafeln⁶⁵³⁴, d. h. die Homogenität des Dekors nimmt von außen nach innen, zur Gewölbemitte hin zu.

Dieses Phänomen lässt sich auch am analogen dekorativen Aufbau in den vier diagonalen Streifen nachweisen, die jeweils von der Streifensequenz aus über den pedentif-ähnlichen Feldern in den Gewölbezwickeln zum zentralen Rhomboid hin ziehen. Die Basis des Grotteskensystems besteht jeweils aus einer Blume, deren Basis aus einem kurzen Stängel, der von zwei Voluten flankiert wird, besteht. Auf dem Kern der Blüte steht ein rotfarbenedes ovales Medaillon, das von zarten goldfarbenen Ranken eingeschlossen wird. In diesem Medaillon steht wiederum auf einer Blüte eine weiße, Stuckierung vortäuschende Figur, deren Standmotiv in jedem der vier Medaillons leicht variiert. Bekrönt wird das Medaillon von einer weiteren Blüte, aus der sich zwei lyraförmige Ranken entwickeln. In das graufarbene Areal zwischen die beiden Ranken ist ein nach links ausgerichteter springender Löwe eingestellt. Aus den zu Spiralen eingerollten Voluten dieses bilateralsymmetrischen Rankensystems, die das graue Areal oberhalb der eingestellten Figur wieder verschließen, konstituiert sich noch einmal ein Paar bilateralsymmetrischer lyraförmiger Ranken, das von zwei Vögeln flankiert wird. In der Mitte zwischen den beiden Ranken ragt ein Stiel heraus, dessen oberes Ende von einer Blüte bekrönt wird. Auf dem Blütenkern steht auf ihrem rechten, vor den Körper gestellten Fuß eine geflügelte

⁶⁵³³ Jedes Objekt ist nur einmal vorhanden. Abgesehen von dem mit Zweigen gefüllten Gefäß gibt es ein Füllhorn sowie einen Krug, an dessen Vasenkörper einige Zweige festgebunden sind. Außer Gefäßen, Sträuchern und Blumen finden sich auch einige Musikinstrumente wie eine Lyra und eine Panflöte als aufgehängte Objekte.

⁶⁵³⁴ Auch in dem rechten Gewölbedekor wird in diesem Bereich ein analog konstruiertes Grotteskensystem eingesetzt. Sieht man von der unterschiedlichen Ausgangsbasis ab – die äußerste Bordüre im Dekor des rechten Gewölbes ist in einen Streifen integriert und verfügt daher über einen geraden oberen Abschluss – sind die drei vegetabilen Stäbe in jeder Segmenthälfte weitgehend analog gestaltet. Doch die Ähnlichkeit beider Systeme endet abrupt bei der Ausbildung des horizontalen Stabes, der über den drei vertikalen vegetabilen Kandelaberstäben liegt. Im rechten Gewölbedekor ist der Stab als gold- und silberfarbenes Flechtband mit nahezu kreisrunden Ösen ausgebildet, in die kleine, metallartig wirkende Blättchen und kreisrunde Früchtchen alternierend in goldener und silberner Farbe eingestellt sind. Anstelle der Klappholztafeln sind hier *tabulae ansatae* jeweils zwischen die beiden Hälften des Flechtbandstabes eingestellt. Auch der obere Abschluss der beiden Grotteskensysteme ist unterschiedlich. Im Gegensatz zu den hängenden Girlanden, in denen wiederum kleine Objekte hängen, auf der linken Seite des Systems liegt das Schwergewicht des Grotteskensystems im rechten Gewölbe auf der rechten Seite, denn jeweils eine in Details der Ausrichtung unterschiedlich dargestellte geflügelte Viktoria schreitet gleichsam schwebend von rechts nach links über der rechten Hälfte des Flechtbandstabes, zwischen dem zentralen Medaillon und dem bilateralsymmetrischen Aufsatz der *tabula asata*. In ihrer hoch erhobenen rechten Hand hält sie einen Strauß. Ihr linker Arm schwingt hinter ihrem Körper her und in ihrer linken Hand hält sie einen langen Stab, der sich am oberen Ende tellerförmig verbreitert. Aus diesem tellerförmigen Gebilde züngeln Flammen empor. Nur eine filigrane Girlande, die jeweils an der Schulter der beiden Hermen befestigt ist, die als zweithöchste Figuren den Aufbau im diagonal laufenden Band mit konstituieren, zieht zu der abgeflachten Ecke des zentralen Rhomboids. Unterhalb des zentralen Bereichs orientieren sich zwei metallisch anmutende Blattstäbe von den Enden der abgeflachten unteren Ecke des zentralen Rhomboids zum Streifenansatz oberhalb des zentralen Medaillons. Zwei kurze analog gebaute Blattstäbe erstrecken sich jeweils zwischen den queroblungen Bildfeldern, den Anhängseln des Rhomboids, und dem Streifenansatz oberhalb des Medaillons. Zwei Vögel – antithetisch zueinander ausgerichtet – fliegen von innen nach außen in den beiden, durch die drei Blattstäbe eingegrenzten Segmenten.

Viktoria. Ihr langes Gewand ist noch in Bewegung, da sie ihren hinteren Fuß noch nicht aufgestellt hat. In ihrer erhobenen rechten Hand hält sie eine goldene Kugel und in der Ellenbeuge ihres linken, an die linke Körperseite gepressten Arms liegt ein Palmzweig. Über ihrem Kopf hängt eine schirmförmig gebreitete Blüte herab, die an einem filigranen Rankensystem befestigt ist, welches seinerseits an der begradigten Ecke des zentralen Rhomboids befestigt ist.

Das zentrale Grotteskensystem der vier diagonalen Streifen gehorcht also zwei unterschiedlichen statischen Prinzipien, einem Standprinzip, dem die Motive in den drei unteren Registern folgen, und einem hängenden Prinzip, dem die Motive in den beiden obersten Registern folgen. Im vierten Register erfolgt der Umschlag durch das Motiv der geflügelten Viktoria, die – gleichsam schwebend – nur den einen Fuß auf die Blüte setzt und selbst dieses fragilen Basissystems nicht mehr zu bedürfen scheint. Das zunehmend leichter werdende zentrale Grotteskensystem wird von zwei filigranen, weitgehend vegetabilen Stäben flankiert, in die jedoch auch zwei Paare geflügelter Amoretten integriert sind. Als Basen dieser beiden Stäbe dienen die seitlichen Voluten der Blüte im untersten Register. Das untere Paar der Amoretten ist in den Abschnitt der beiden Stäbe integriert, der auf der Höhe zwischen dem ovalen Medaillon und dem lyraförmigen System liegt, mithin an einer engen Stelle des zentralen Systems sitzt, sodass den beiden Amoretten genügend Fläche zum Ausbreiten ihrer Arme bleibt. Das zweite Paar der Amoretten bildet nicht nur den oberen Abschluss der Stäbe, auf deren Spitzen die beiden geflügelten Wesen stehen, sondern es kennzeichnet darüber hinaus auch den Übergang zum zentralen Rhomboid, da beide Amoretten als Atlanten gekennzeichnet sind, die jeweils eine abgeflachte Ecke dieses Rhomboids tragen.⁶⁵³⁵

Ein schwarzes Mäanderband⁶⁵³⁶, in das auch die kleinen queroblungen Bildfelder⁶⁵³⁷, die in der Mitte der konkaven Seiten des Rhomboids sitzen, integriert werden, setzt als aufwendige

⁶⁵³⁵ Die diagonalen Streifen im rechten Gewölbe sind etwas einfacher dekoriert. In diesem Gewölbe füllt eine Fruchtgirlande, die sich aus dem Kern einer Blüte entwickelt und auf deren Spitze Flammen züngeln, den mittleren Teil des Streifens. Weitgehend analog gestaltet sind jedoch die beiden flankierenden Stäbe in welche – analog den rahmenden Stäben in den diagonalen Streifen des linken Gewölbedekors – ebenfalls zwei Amoretten-Paare an analoger Position integriert sind.

⁶⁵³⁶ Dabei handelt es sich nicht um ein gekreuztes Mäanderband, sondern um ein fortlaufendes, d. h. diagonal gleitsymmetrisch ausgerichtetes Mäanderband.

⁶⁵³⁷ Die vier kleinformatigen queroblungen Bildfelder des linken Gewölbedekors zeigen Szenen mit Amoretten, Venus und Hippokampen: Zwei Amoretten/Putten, die mit einem Delfin spielen (1) [oberhalb des Medaillons mit der Szene, wo Putten auf Schwänen reiten], einen Amor in einer Muschelschale, vor die zwei Schwäne gespannt sind (2) [oberhalb der Szene, die Venus und zahlreiche Amoretten zeigt], eine Amorette, die in einer Muschelschale steht und zwei Hippokampen antreibt, die vor die Muschelschale gespannt sind [oberhalb des Medaillons mit der Szene, in welcher zahlreiche Amoretten vor einer Landschaft mit antiker Architektur tanzen] und Venus, die auf zwei Delfinen reitet [oberhalb des Medaillons mit der Szene, in welcher Dädalus die Kuh-Attrappe anfertigt]. Die Darstellungen sind formal zum Teil analog, da sich sowohl in den großformatigen als auch kleinformatigen Darstellungen zahlreiche Amoretten sowie Venus, die Herrin der Amoretten, finden lassen. Darüber hinaus antizipiert die Darstellung der Amorette, die auf einem Hippokampen reitet, die zentrale Darstellung des Neptun, der ebenfalls auf einem Hippokampen reitet. Auch die Ikonographie der Darstellungen in den vier kleinformatigen queroblungen Bildfeldern zeigt, dass sie sich mit den großformatigeren Darstellungen in den

Rahmung das rot grundierte zentrale rhomboide Feld in beiden Gewölbedekoren analog vom übrigen Dekor ab. Farblich und formal weitgehend analog ist auch der Rankenfries⁶⁵³⁸ der Bordüre gestaltet, die jeweils der konkaven Form der vier Seiten des Rhomboids folgt. An beiden Enden der Bordüre steht stets ein schwarzgrundiges Medaillon mit einer eingestellten weißen Figur, deren Ausrichtung und Bewegungsablauf in jedem Medaillon leicht abgewandelt wird.

Weitgehend analog gestaltet ist in beiden Gewölbedekoren auch der umlaufende Fries, welcher die zentrale Kreisfläche umgibt, wohingegen die zentralen Kreisflächen selbst – wie bereits bei der Analyse der architektonischen Struktur festgestellt wurde – sowohl von den Farben und Strukturen des Grundes als auch von den figuralen Darstellungen her unterschiedlich dekoriert sind. Auch die Gestaltung der vier Zwickel in den vier abgeflachten Ecken des Rhomboids ist analog. Jeweils flankiert von den beiden Medaillons, welche das Ende der Bordüre anzeigen, besetzt ein vegetabiler Kandelaber die dazwischen liegende zentrale Fläche. Die Kandelaberstruktur besteht aus einer vegetabilen Basis mit zwei rankenden Voluten, zwischen denen sich ein vertikal ausgerichteter vegetabiler Stab mit zwei Blüten entwickelt. Auf der oberen Blüte

vier Medaillons in Beziehung setzen lassen, da alle acht Bildfelder in irgendeiner Form mit Liebe [Venus, Pasiphae] oder mit den kleinen Liebesgöttern [sieben der Darstellungen zeigen Amoretten] in Verbindung stehen. Doch die ikonographische Beziehung ist allgemeiner als die formale Beziehung gehalten.

Die vier kleinformatigen queroblungen Bildfelder im Dekor des rechten Gewölbes hingegen präsentieren alle vier das gleiche Motiv, eine Amorette, die auf einem Hippokampen reitet. Formal steht dieses Motiv mit keiner der Szenen der großformatigen Bildfelder in den Medaillons in Beziehung. Auch ikonographisch lässt sich nur in einem Fall eine sehr lockere Beziehung zwischen der Amorette und der Szene mit Samace und dem Hermaphroditen herstellen. In der Art der Beziehung zwischen den kleinformatigen queroblungen Bildfeldern und den großformatigen Bildfeldern unterscheiden sich also beide Gewölbedekore deutlich voneinander.

⁶⁵³⁸ Die Bordüren der vier Seiten am Rand des zentralen Feldes in einem Gewölbedekor sind jeweils analog gestaltet und bilateralsymmetrisch aufgebaut. Im linken Gewölbe besetzt eine Blattmaske über dem Ausgangspunkt zweier seitlich sich entwickelnder Voluten das Zentrum des Frieses. Flankiert wird die Blattmaske von zwei antithetischen, sich den Rücken einander zukehrenden Löwen, die beide jeweils in ein Füllhorn hineinspringen, das sich auf beiden Seiten aus den Voluten, die unter der Blattmaske zusammenlaufen, zum Friesrand hin entwickelt. Die beiden Randpartien der Bordüre setzen sich aus einer Aufreihung von drei Figuren zusammen. Die Beschreibung erfolgt von innen nach außen: Nach dem Füllhorn beginnt eine neue Akanthusranke, in deren Einrollung ein nur im Bereich des Unterkörpers mit einem Mantel bedeckte, geflügelte Figur gelagert ist, die in ihrer rechten Hand ein weiteres Füllhorn hält. Vor diesem Füllhorn sitzt eine weitere, ähnlich gekleidete Figur mit einem petasosartigen Hut, die mit ihrer rechten Hand, sich dabei leicht rückwärts wendend, in dieses Füllhorn greift. Vor dieser Figur steht eine kleine Amorette auf einer Ranke und stemmt ihr ein Füllhorn, das seine Körpergröße übertrifft, entgegen, wobei er seinen Kopf rückwärts, zum Ende der Bordüre hin, gewandt hat.

In den rahmenden Bordüren des zentralen Rhomboids im rechten Gewölbedekor wird bei dem Mittelmotiv des ebenfalls bilateralsymmetrischen Rankenfrieses, der jedoch nicht von schwarzen, sondern von blau- oder grüngrundigen runden Medaillons begrenzt wird, auf das Motiv des Medici-Ringes zurückgegriffen, der bereits als zentrales Motiv in den Streifensequenzen oberhalb der pendentif-ähnlichen Zwickelfüllungen eingesetzt wird. Auch in den Bordüren wird der Ring von einem Schriftband durchzogen und von zwei Adlern flankiert. Zwei filigrane Ranken setzen oberhalb des Schriftbandes, im Inneren des Kreises an, entwickeln sich vor den beiden Vogelkörpern und laufen schließlich hinter ihren gespreizten Flügeln jeweils zunächst in ein Akanthusblatt hinein und anschließend in einer Blüte aus. Diese Blüte wird von einer geflügelten Amorette gehalten, die zur Mitte eilt, jedoch mit rückwärts gewandtem Kopf mit dem Blick auf eine weitere Ranke, die sie in ihrer rechten Hand hält. Es hat den Anschein, als würde die Amorette die Ranke hinter sich werfen, hin zu einer gelagerten Figur, die ihr den Rücken zudreht. Die Figur, deren Oberkörper unbekleidet ist, scheint in den Ausläufern dieser Ranke zu schaukeln, bevor die Ranke leicht zum seitlich begrenzenden Medaillon hin ausläuft.

steht aufrecht eine Figur, die abgesehen von einem Mantel, der in zwei weiten Bögen hinter ihrem Rücken weht, unbekleidet ist. In jeder ihrer beiden erhobenen Hände hält sie eine Kugel, und ein buschartiges vegetables, an einem Stock befestigtes Gebinde schwebt über ihrem Kopf. Unterschiedlich gestaltet ist in den beiden Gewölbedekoren der umlaufende Fries, welcher die zentrale Kreisfläche umgibt. Im linken Gewölbe alternieren – eingebettet in ein filigranes Rankensystem – weiße Schwäne, deren Füße zur zentralen Kreisfläche hin ausgerichtet sind, mit goldfarbenen Blattmasken. Diese Fries-Konfiguration greift das Motiv der Blattmaske wieder auf, die jeweils als zentrales Motiv in den Rankenfriesen der vier konkav geformten Seiten des zentralen Rhomboids erscheint. Da die Blattmasken in diesen Friesen jedoch mit ihrem Kinn zur Außenseite des Gewölbes bzw. nach unten gerichtet sind, stehen sie zwar in Relation zu den Blattmasken im umlaufenden Fries an der zentralen Kreisfläche in einer verlängerten vertikalen bzw. horizontalen Achse⁶⁵³⁹, jedoch in inverser Position. Eine wichtige axiale Position nehmen auch die vier weiteren Blattmasken des zentralen umlaufenden Frieses ein, denn sie sitzen genau über den vier diagonal eingestellten Figuren der vier Zwickel, d. h. sie sitzen jeweils auf einer diagonalen Achse.⁶⁵⁴⁰ Eine durch zahlreiche goldfarbene Strahlen in schmale Segmente unterteilte Kreisscheibe⁶⁵⁴¹ – im linken Gewölbe mit blauem, im rechten Gewölbe mit rotem Grund – bildet das auffällige rotierende Zentrum in beiden Gewölbedekoren, wobei der zentripetalen Wirkung der Strahlen die diagonale, aus dem Zentrum hinausgleitende Richtung der beiden zentralen Figurengruppen, Neptun und Amphitrite, beide jeweils auf einem hybriden Seewesen reitend, entgegensteht. Diese Bewegung der beiden Figuren aufeinander hin zeigt dem Besucher – abgesehen von der inhaltlichen Aussage, dass die beiden zueinander gelangen wollen, – auf struktureller Ebene die Subordination der beiden seitlichen Joche gegenüber dem zentralen Joch an.⁶⁵⁴² Die Dynamik der Figuren in den beiden seitlichen Jochen treibt den Besucher gleichsam an, das zentrale Joch aufzusuchen. Steht der Besucher hingegen im zentralen Joch unter der Kuppel, so blickt er zu einem statischen Dekor auf, das ihn zum Verweilen einlädt.

⁶⁵³⁹ Diese Achsen werden für den Betrachter durch die figuralen Darstellungen in den vier Medaillons eindeutig definiert.

⁶⁵⁴⁰ Auch im rechten Gewölbe finden sich Blattmasken im zentralen umlaufenden Fries, jedoch alternierend mit Blüten, deren Form ein Mittelding zwischen einer Lotosblüte und einer Lilie zu sein scheint. Die Blattmasken und das Rankengeflecht sind auch im rechten Gewölbedekor goldfarben, und die Blüte besitzt jeweils ein weißes und ein goldfarbenedes Blütenblatt.

⁶⁵⁴¹ In jedem der fächerförmigen Strahlen bedeckt eine stuckierte Muschelschale das äußere Ende. Diese Dekorform wirkt wie ein Zitat der drei großformatigeren stuckierten Muschelschalen in den Dekoren der drei Apsiden.

⁶⁵⁴² Die diagonale Ausrichtung – und damit die gleitsymmetrische Valenz – der stuckierten Figuren in den zentralen Feldern der beiden seitlichen Gewölbedekore legt dem Betrachter nahe, den Treffpunkt der beiden Figurengruppen auf der vertikalen Mittelachse des zentralen Jochs zu suchen.

10.3.3.2.5. Die Gewölbedekore der drei Apsiden

10.3.3.2.5.1. Die Gewölbedekore der beiden Apsiden der Rückwand der Loggia

Wesentlich differenzierter voneinander als die Gewölbedekore der beiden seitlichen Joche sind die stuckierten Dekore der beiden reduzierten Halbkugel-Gewölbe in den beiden Apsiden gestaltet, die an der Rückwand der Loggia beidseitig des Eingangsbereiches liegen und im Deckenbereich die Verbindung der beiden Kreuzgratgewölbe in den beiden seitlichen Jochen zur Rückwand herstellen.⁶⁵⁴³ Analog zu dem zwischen ihnen liegenden Dekor des Vestibüls, das sich sowohl im Bereich der Wand als auch im Bereich der tonnengewölbten Decke⁶⁵⁴⁴ nur aus stuckierten Elementen zusammensetzt⁶⁵⁴⁵, sind auch die beiden Apsiden-Gewölbe vollständig stuckiert.⁶⁵⁴⁶ Doch zeichnen sich die beiden reduzierten Halbkugel-Dekore der Apsiden – abgesehen von einer dezenten polychromen Bemalung – dadurch aus, dass sie auch mit der dekorativen Struktur der Gewölbedekore der beiden seitlichen Joche korrespondieren.

10.3.3.2.5.2. Das Dekor der Deckenwölbung in der linken Apsis der Rückwand

So ist das Dekor des linken reduzierten Halbkugel-Gewölbes in der unteren Zone, die bis zum unteren Kuppelring reicht und daher auch der Zone der vier Pendentif-Felder unterhalb des

⁶⁵⁴³ Die beiden Gewölbedekore der rückwärtigen Zone sind die Dekorzonen der Villa Madama, die am besten in zeitgenössischen Entwürfen dokumentiert worden sind; siehe dazu vor allem: Renato Lefevre, *Villa Madama*, Rom, 1984, S. 112-113.

⁶⁵⁴⁴ Siehe dazu eine Detailaufnahme bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 72f.; siehe dazu auch: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S. 61 Abb. 14.

⁶⁵⁴⁵ Mario Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Rom 1942, S. 15 Abb. 9; siehe dazu auch: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 72f. Im Bereich der Sockelzone und im unteren Wandbereich überwiegen vegetabile Elemente. So sind einige Paneele fast vollständig mit Efeuranken verziert, die kugelförmige Corymben tragen. Während die Blätter fast in der Art eines versenkten Reliefs in den Stuck eingeritzt sind, ragen die Corymben kompakt erhaben über den glatt stuckierten Grund heraus. Figural darstellende Kompositionen werden in eingetiefte polygonale Felder gesetzt und selbst wiederum erhaben aus der Stuckfläche heraus modelliert. Durch diese Art der Stuckierung entsteht für den Betrachter aufgrund der unterschiedlichen angewandten Techniken sowie der unterschiedlichen Tiefen bzw. Höhen der Darstellungen eine sehr lebendige Reliefoberfläche. Es hat den Anschein, als seien die Efeuranken belebt und bewegten sich beim Ranken. Die stuckierte Decke des Tonnengewölbes ist mit eingetieften Polygonen, Quadraten und Rechtecken verziert, die mehrfach, mit unterschiedlichen Eintiefungen gerahmt sind. Die Bögen, die den Übergang vom Vestibül zur Loggia vorbereiten, sind mit unterschiedlichen Mustern verziert: Auf einen gekreuzten Mäanderfries folgen mehrere Blattstäbe, zwei vegetabile Rankenfrieze und schließlich ein Rasterystem, in dem jeweils auf ein Achteck, das wiederum in ein Quadrat eingestellt ist, eine Sequenz mit jeweils zwei flankierenden Quadraten und einem zentralen rechteckigen Feld, in welches jeweils ein Medici-Wappen eingestellt ist, folgen. Das mittlere Achteck ist mit einer stuckierten Rosette gefüllt und in die beiden seitlichen Achtecke ist jeweils eine analoge Figurengruppe eingestellt. Beide Figurengruppen verhalten sich zur vertikalen Mittelachse in dem mit einer Rosette gefüllten Achteck bilateralsymmetrisch; siehe dazu die Abbildung bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 75. Im Bereich des Vestibüls befindet sich auch das einzige Papststemma von Clemens VII.; siehe dazu die Abbildung bei: Renato Lefevre, *Villa Madama*, Rom 1973, S. 140, S. 246. Die anderen Stemmata in den Dekoren zeigen alle den Kardinalshut.

⁶⁵⁴⁶ Im Unterschied zum Vestibül sind die Stuckierungen der Apsiden jedoch auch bemalt; siehe dazu die Abbildung der beiden Apsiden bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 88f.

unteren Kuppelrings bzw. der Zone mit den vier pendentifähnlichen Feldern in den Gewölbezwickeln der beiden seitlichen Gewölbe entspricht, in ein dreireihiges stuckiertes Rastersystem aus unterschiedlich groß ausgebildeten Achtecken⁶⁵⁴⁷ und kleinen, gleich großen Quadraten – analog einer Kassettendecke – unterteilt, wobei die Bogenform der Reihen der reduzierten Halbkugelform des Gewölbes folgt. Der Hintergrund sämtlicher Rasterformen ist entweder grau grundiert oder in einem blauen oder grünen Farbton ausgemalt.⁶⁵⁴⁸ In die einzelnen Achtecke jeder Reihe sind unterschiedliche stuckierte Figuren⁶⁵⁴⁹ *all'antica* eingestellt.⁶⁵⁵⁰ Zwischen die Achtecke der untersten⁶⁵⁵¹ und obersten Reihe sind kleine quadratische Felder gesetzt, in die Rosetten eingesetzt sind.⁶⁵⁵² Die darüberliegende Zone, die bis zum Scheitelpunkt der Apsis reicht, ist noch einmal zweigeteilt. Den Scheitelpunkt besetzt eine Löwenprotome, deren Mähne seitlich jeweils in zwei Akanthusblätter ausläuft. Jeweils das obere der beiden Akanthusblätter entwickelt sich zu einem seilähnlichen Spiralband, dessen einzelne Windungen dicht nebeneinander liegen. Die beiden letzten Spiralhaken der beiden Spiralbänder münden jeweils hinter einer kleinen Löwenprotome. Zwischen diesen Eckpunkten spannt sich die obere Dekorzone auf. Sie besteht aus zehn goldfarbenen Strahlen, die von der großen

⁶⁵⁴⁷ Abgesehen von antiken Dekoren, die Achtecke in Rastersystemen zeigen, könnten auch die zahlreichen Teppiche, die ein Muster aus aneinandergereihten Achtecken zeigen, als Vorbild für die Präferenz des Achtecks gegient haben; siehe dazu: Donald King, David Sylvester (ed.), *The Eastern Carpet in the Western World from the 15th to the 17th Century*, London 1983, S. 26. Nach King gehörte der oktagonale Stil zu den beliebtesten Teppichmustern im Quattrocento und im Cinquecento.

⁶⁵⁴⁸ In der untersten Reihe befinden sich [von links nach rechts] drei blau- und zwei grüngrundige Achtecke. In der Reihe darüber sind sämtliche Achtecke grau grundiert. Die oberste Reihe wiederholt das Farbschema der untersten Reihe. Zwischen die Achtecke sind kleine quadratische Felder gesetzt, die sämtlich blaugrün grundiert sind. In jedes dieser Felder ist eine sechsblättrige weiße Rosette mit einem goldfarbenen Kern eingestellt.

⁶⁵⁴⁹ Die in die untersten Felder eingestellten Figuren sind sämtlich sitzende Figuren, sodass es für den Betrachter den Anschein hat, als ob diese Figuren auf dem sich darunter befindlichen hervorstehenden Gesims säßen. Aufgrund dieser Art des Dekors werden zwei unterschiedliche dekorative Bereiche, der Bereich des Gebäudes und der Bereich der apsidalen Gewölbeanlage, visuell miteinander verknüpft; siehe dazu auch: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S. 61 Abb. 14.

⁶⁵⁵⁰ In diesen Feldern werden nach Napoleone Szenen dargestellt, die thematisch um die Figuren von Minerva und Venus kreisen: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 88. Zu analogen antiken Figuren, die ebenfalls auf einer stuckierten Balustrade sitzen, siehe dazu u. a. einen Stich aus einer Stichsammlung des 18. Jahrhunderts, der einen Teil einer Wanddekoration der Galerie 14 in den Titusthermen zeigt, bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 25.

⁶⁵⁵¹ Die Breite eines Achtecks in der untersten Reihe entspricht jeweils der Breite eines Wandpaneels unterhalb der Kämpferzone.

⁶⁵⁵² Die Position der graugrundigen Achtecke in der mittleren Reihe entspricht den Pilasterspiegeln in der Wandzone. Auch in diesen Feldern finden sich nur gelagerte Figuren, wobei die drei linken Figuren nach rechts und die drei rechten Figuren nach links ausgerichtet sind, sodass die beiden mittleren Figuren einander zugewandt sind. Im Gegensatz zur mittleren Reihe, in welcher sich die antithetische Struktur erst durch zwei gegenüberliegende Felder konstituiert, entsteht sowohl in der darunterliegenden als auch in der darüberliegenden Reihe die antithetische Struktur durch zwei antithetische Figuren innerhalb eines Feldes, da in jedes der beiden mittleren Felder jeweils zwei Figuren eingestellt sind.

Löwenprotome im Scheitelpunkt ausgehen. In die neun Segmente zwischen die zehn Strahlen⁶⁵⁵³ ist jeweils eine Kandelabergrotteske eingestellt, deren einzelne Elemente zum Teil vergoldet sind. Die Basis jeder Kandelabergrotteske konstituiert sich aus einer vegetabilisierten Löwenprotome, die – mitunter fast wie eine Blattmaske ausgebildet – in ihrem geöffneten Maul den Medici-Ring trägt.⁶⁵⁵⁴ Die leicht variierten Löwenprotomen stellen als Basis der Kandelabergrottesken nicht nur die untersten Elemente der oberen Dekorzone dar, sondern sie bilden als Reihung, alternierend mit konvex erhabenen Muschelschalen, die jeweils am Ende der neun Strahlen sitzen, zugleich die obersten Elemente der unteren Dekorzone, denn jeweils an den Ringen, welche die Löwenmäuler halten, sind weiß stuckierte, diagonal leicht aufgefaltete Tücher⁶⁵⁵⁵ befestigt, die in weiten Bögen zwischen den einzelnen Fixierungen durchhängen. Auf den oberen Bogenlinien dieser Tücher springen menschliche und tierische Figuren herum. Vor den Tüchern hängen – ebenfalls an den Medici-Ringen befestigt – schwere Fruchtgirlanden, die an ihrem tiefsten Punkt bis in die unterste Dekorzone hineinreichen, mit goldenen und weißen Früchten herab. Nur in einer angedeuteten Bogenform verbinden filigrane goldfarbene Girlanden die Löwenprotomen und die Muscheln im darüberliegenden Bereich.

10.3.3.2.5.3. Das Dekor der Deckenwölbung in der rechten Apsis der Rückwand

Eine Verbindung zwischen den beiden dekorativen Strukturen im reduzierten Halbkugel-Gewölbe in der linken Apsis, dem geometrischen Rastersystem in der unteren Dekorzone und der strahlenförmig auf den Scheitelpunkt zulaufenden Kandelabergrottesken in der oberen Dekorzone zeigt das stuckierte Dekor des reduzierten Halbkugel-Gewölbes in der rechten Apsis. Die Verbindung der beiden dekorativen Strukturen in der Gestalt eines vegetabilen Rankensystems, welches als vertikale und horizontale Kandelabergrotteske einzelne rechteckige Felder mit figuralen Darstellungen voneinander trennt, führt gleichzeitig zu einer Vereinheitlichung des Dekors, da es sich über die gesamte Gewölbe­fläche erstreckt. Die Felder, die sich nach oben, zur Mitte des Gewölbes hin, perspektivisch verkleinern, sind in zwei Reihen übereinander angeordnet. Die erste der beiden Reihen mit je fünf rechteckigen, jeweils mit einer

⁶⁵⁵³ Die beiden äußersten Segmente, die sich jeweils zwischen der Spiralen-Schnur und dem ersten Strahl bilden, sind schmaler als die anderen neun Segmente und zeigen daher nur Teile einer Kandelabergrotteske. Die neun Segmente nehmen die Unterteilung der Wand in fünf Nischenzonen, die von vier Pilasterspiegeln getrennt werden, wieder auf.

⁶⁵⁵⁴ Die Anordnung der Kandelabergrotteske oberhalb der Löwenprotome ist von unten nach oben wie folgt: Ein Korb mit Früchten, eine metallisch anmutende Vase, ein vegetables System mit einer Blüte, eine menschliche Figur, die in jeder Hand einen Stab hält. Darüber folgen vier weitere vegetabile Register, die nach oben hin zunehmend schmaler und filigraner werden.

⁶⁵⁵⁵ Derartig aufgefaltete Tücher sind ein ornamentales Modul, welches sich in zahlreichen antiken Wand- und Deckendekorsystemen findet; siehe dazu u. a. die Tücher, welche zwischen den einzelnen Vertikalachsen, die mit filigranen Grotteskensystemen besetzt sind, in einem Dekor der Decke von Raum 29 der Titusthermen in einem kolorierten Stich bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'alburno delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 5.

stuckierten Figur, besetzten Feldern⁶⁵⁵⁶ folgt über einem horizontalen laufenden Rankenfries mit vergoldeten Details, der die halbrunde Form des Apsiden-Gewölbes wieder aufnimmt. Da die perspektivisch verkleinerten Felder in der oberen Reihe direkt über den großflächigeren Feldern in der unteren Reihe sitzen, ist jeweils der Zwischenraum zwischen zwei Feldern der unteren Reihe und zwischen zwei Feldern der oberen Reihe – abgesehen von der perspektivischen Verkürzung – analog.⁶⁵⁵⁷ Für die Hintergrundfarbe der Felder in der unteren Reihe wird alternierend Blau und Grau gewählt. In der darüberliegenden Reihe verschiebt sich das Farbschema um ein Feld, sodass jeweils zwei unterschiedlich farbige Felder nicht nur neben-, sondern auch übereinander liegen, ein Verfahren, das einen regelmäßigen Farbwechsel zur Folge hat.

Die vier Streifen, die sich jeweils aus der freien Fläche zwischen zwei Feldern einer horizontalen Reihe konstituieren und eine Verlängerung der Kandelabergrottesken auf den Pilaster spiegeln im Wandbereich, unterhalb der Kämpferzone darstellen⁶⁵⁵⁸, laufen nach oben weiter zwischen den zwei Feldern in der oberen Reihe hindurch und entwickeln sich durch diese doppelte Flankierung von Feldern im Auge des Betrachters – analog zu den Streifen im Dekor der linken Apsis – zu Strahlen, die auf den Scheitelpunkt der Apsis zulaufen. Die vier, aus mehreren Registern bestehenden Kandelabergrottesken, welche diese Flächen besetzen, entstehen aus vier Blüten, die auf Stielen aus dem horizontal laufenden Rankenfries herausragen und jeweils genau in der Mitte zwischen den Feldern in der unteren Reihe stehen: Zunächst wächst aus den Blütenblättern heraus der Oberkörper eines Mannes, dessen Kopf ein ionisches Kapitell bekrönt. In der Mitte dieses Kapitells steht ein henkelloses Gefäß, aus dessen Mitte wiederum ein vegetabiler Stab herausragt. Diese vertikale Mittelachse, die bis zum Stilansatz der Blüte hinabreicht, wird von einem lyraförmigen vegetabilen System mit Akanthusblättern flankiert,

⁶⁵⁵⁶ Abgesehen von der rechten Figur, die Polyphem zeigt, wie er einen Felsen gegen den Hirten Aci schleudert, handelt es sich bei sämtlichen Figuren um Sitzfiguren. Von unten erweckt dies im Betrachter den Anschein, als säßen die Figuren auf dem Gesims, quasi wie auf einer Balustrade; zu analogen antiken Figuren, die auf einer stuckierten Balustrade sitzen, siehe einen Stich aus einer Stichsammlung des 18. Jahrhunderts, der einen Teil einer Wanddekoration der Galerie 14 in den Titusthermen zeigt, bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 25. Aufgrund dieser Art des Dekors werden zwei unterschiedliche dekorative Bereiche, der Bereich des Gebälkes und der Bereich der apsidalen Gewölbeanlage, visuell miteinander verknüpft; siehe dazu auch: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S. 61 Abb. 14.

⁶⁵⁵⁷ Die Motive der zehn Flachreliefs in den zehn Bildfeldern, die von Giovanni da Udine ausgeführt wurden, stammen aus dem XIII. Buch der Metamorphosen von Ovid und nehmen das Motiv des betrunkenen Polyphem in der Lünette, die von Giulio Romano ausgemalt wurde, wieder auf. Die Bildfelder der unteren Reihe zeigen von links nach rechts: Polyphem beim Blasen der Panflöte – einen Zyklopen, der in das Wasser steigen will, in dem Nereiden sich vergnügen – zwei weitere Szenen, in denen Polyphem für Galatea spielt – Polyphem, der einen Felsen gegen Aci schleudert, weil er gesehen hat, wie Aci Galatea heimlich umarmt. Die Bildfelder der oberen Reihe zeigen von links nach rechts: Galatea auf einem Triton – Galatea und Amor – Polyphem, auf einem Felsen sitzend – Galatea, die den Hirten Aci umarmt – Galatea auf einem Triton; siehe dazu die Erläuterungen bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 89.

⁶⁵⁵⁸ Siehe dazu die Abbildung bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 89.

das sich aus den beiden Oberarmen der männlichen Figur konstituiert. Die beiden lyraförmigen Bögen dieses Systems laufen oberhalb des vegetabilen Stabes, der aus dem Gefäß in der Mitte ragt, wieder zusammen und alle drei Stiele werden von einer Blüte zunächst zusammengefasst, bevor die beiden seitlichen Ranken sich wieder trennen und sich zunächst zu zwei sich einrollenden Akanthusblätter erweitern, um schließlich jeweils in einer rosettenförmigen Blüte auszulaufen. In der vertikalen Mittelachse wiederholt sich das Motiv der gestielten Blüte, auf der eine geflügelte Amorette steht, die einen Ring in ihren Händen hält.⁶⁵⁵⁹ Diese Ringe bilden das Zentrum der horizontalen Verzweigungen der Kandelabergrotesken, indem sich jeweils die untere Seite des Ringes vegetabilisiert und zwei Ranken ausbildet, die sich links und rechts jeweils zu einem horizontalen Rankenfries entwickeln, der zwischen den Feldern der ersten und der zweiten Reihe verläuft.⁶⁵⁶⁰ Mit Hilfe des Rings wandelt Raffael ein Verfahren zur Teilung von Ranken ab, das sich in ausgereifter Form zuerst im Rankendekor der *Ara Pacis Augustae* nachweisen lässt. Im Gegensatz zu dem augusteischen Dekor, in dem lediglich vegetabile und zoomorphe Formen zu finden sind, setzt Raffael auch kristalline tote Objekte ein und vegetabilisiert diese. Durch diese Synthese überwindet er gleichsam spielerisch den Hiatus, der seit den bronzezeitlichen Anfängen zwischen geometrischen Ornamenten und vegetabilen Elementen bestand. Es hat daher den Anschein, er verfüge über die Ahnung, dass auch der Ursprung der vegetabilen Ornamentik in geometrischen Formen lag.⁶⁵⁶¹

Oberhalb der seitlich sich verzweigenden Ranken entspringt ebenfalls auf beiden Seiten eine metallisch anmutende Bogenhälfte, die sich mit der Bogenhälfte der Gegenseite über dem Ring, dessen oberer Mittelpunkt mit einer Blume verziert ist, zu der Figur zweier eingerollter Voluten schließt. Auf diesem Verbindungspunkt steht in der vertikalen Mittelachse eine Palmette. Flankiert wird sie von zwei diagonal aufeinander zulaufenden vegetabilen Stäben, die sich von den beiden aufsteigenden Bogenhälften im darunterliegenden Register abspalten. Die beiden Stäbe laufen unterhalb mehrerer, nach unten hängender Akanthusblätter zusammen, aus deren Kern sich der Oberkörper einer weiblichen Figur entwickelt, die ihre zu Akanthusblättern zerfaserten Arme gebreitet hat und mit den Händen an ihr vegetables Rökkchen aus

⁶⁵⁵⁹ Siehe dazu die Abbildung eines Details des Gewölbedekors der Apsis im rechten Joch bei: Renato Lefevre, *Villa Madama, Rom 1973*, S. 129. Das stuckierte Bildfeld – es handelt sich um das zweite Bildfeld von links in der unteren Reihe – zeigt einen nach links ausgerichteten Herakles, der auf einem Felsen sitzt. Am unteren Ast eines Baumes, der nur noch zwei Äste besitzt, hängt sein Löwenfell mit dem Löwenkopf. In dem horizontalen Rankenfries, der oberhalb des Bildfeldes verläuft, nehmen zwei Löwenfiguren, die sich aus zwei Akanthusblättern, den Enden der beiden bilateralsymmetrisch sich aus der zentralen Palmette entwickelnden Ranken, herauschälen, die Löwenform in miniaturisierter Gestaltung wieder auf und stellen dadurch zwischen dem Bildfeld und dem ornamentalen Dekor eine formale Beziehung her.

⁶⁵⁶⁰ Die horizontalen Rankenfrieze unterscheiden sich in Details voneinander. Diese Details nehmen jeweils auf die darunter- und/oder darüberliegende figurale Darstellung in dem Bildfeld Bezug und binden dadurch die figuralen Darstellungen fester in den ornamentalen Verband ein; siehe dazu auch die vorherige Anmerkung.

⁶⁵⁶¹ Vergleich dazu im Abschnitt über altägyptische Ornamentik die Darstellung der Konstitution des Lotosmotivs.

Akanthusblättern greift. Die Figur trägt eine Blattkrone und hat ihre beiden Flügel, welche die Form von zwei Akanthusblättern annehmen, hochgestellt, sodass die Akanthusblatt-Flügel sich zu zwei lyraförmigen Bogenhälften weiten, die sich über dem Kopf der Figur wieder zu einem doppelten Volutenmotiv vereinigen. Nach außen drehen sich die beiden Voluten, auf denen ein nach rechts ausgerichteter Vogel sitzt, jeweils zu einem schmalen Akanthusblatt ein, an dessen Spitze eine Blüte sitzt. Zu beiden Seiten der Voluten zweigt horizontal jeweils ein weiteres Akanthusblatt ab, das sich in ein ondulierendes Band verwandelt, in welches jeweils über einem rechteckigen Bildfeld ein weiterer Medici-Ring eingebunden wird. Ähnlich der Modulation einer Melodie wird in diesem Rankendekor der Stuck zu immer wieder neuen, sich stets diskret voneinander differenzierenden zarten vegetabilen Strukturen geformt.

Dieser Fries, der bogenförmig um die Dekorzone am Scheitelpunkt der Apsis verläuft, trennt die unteren horizontal laufenden Dekorzonen vom Dekor am Scheitelpunkt der Apsis ab. Die vertikalen Kandelabergrottesken laufen indessen noch weiter, denn über dem nach rechts ausgerichteten Vogel entwickelt sich noch einmal ein filigranes Rankensystem, über dem eine Blattmaske an einem dünnen Stiel herabhängt. Dabei trennen diese Kandelabergrottesken wieder Bildfelder, die jedoch nur noch im Ansatz für den Betrachter sichtbar sind, da eine große geöffnete Muschelschale⁶⁵⁶² in erhabenem stuckiertem Relief darübergerlegt ist. In der offenen Muschelschale steht eine geflügelte Victoria mit unbekleidetem Oberkörper. Sie hat beide Arme auf Kopfhöhe erhoben und hält in ihrer rechten Hand einen Ring und in ihrer linken Hand einen Zweig. Die Figur der Victoria wird von zwei dicken Fruchtgirlanden flankiert, deren äußeres Ende jeweils am oberen Rand der Muschelschale und deren inneres Ende jeweils hinter dem Oberarm und dem Flügelansatz der Figur verborgen ist.⁶⁵⁶³

10.3.3.2.5.4. Das Dekor der Deckenwölbung in der Apsis der westlichen Schmalseite

Wesentlich schlechter als die Dekore der beiden reduzierten Halbkugel-Gewölbe in den beiden Apsiden ist das Dekor des reduzierten Halbkugel-Gewölbes in der Apsis an der westlichen Schmalseite der Loggia erhalten.⁶⁵⁶⁴ Doch auch in diesem Dekor lässt sich noch erkennen, dass es horizontal in zwei unterschiedliche Zonen unterteilt ist, von denen die Höhe der unteren Zone der Höhe der Dekore der Pendentif-Felder im zentralen Joch und der Höhe der pendentif-analogen Felder in den beiden seitlichen Jochen entspricht. Wie in den beiden anderen Apsidendekoren im Wandbereich führen auch an der westlichen Schmalseite vier Streifen mit

⁶⁵⁶² Die Muschelschale zeigt fünfzehn strahlenförmige Rillen, und diese Zahl korrespondiert nicht mit den neun Strahlen unterhalb der großen Löwenprotome am Scheitelpunkt der linken Apsis.

⁶⁵⁶³ Siehe dazu auch die Abbildung des Muschelmotivs bei: Nicole Dacos, Caterina Furlan (ed.), Giovanni da Udine 1487-1561, Casamassima 1987, S. 114. Dacos weist dieses Stuckmotiv Lorenzetto zu.

⁶⁵⁶⁴ Siehe dazu die Abbildung bei: Caterina Napoleone (ed.), Villa Madama. Il sogno di Raffaello, Turin 2007, S. 76.

Kandelabergrottesken im Bereich des Gewölbeansatzes die Dekore der vier Pilasterspiegel des Wandbereichs fort. Zwischen diesen Streifen besetzen fünf Bogenformen die Areale, welche den Flächen der unterhalb des Gesimses liegenden fünf Wandpaneelen, von denen jedes mit einer Nische ausgestattet ist, entsprechen. Die Fläche über jedem dieser Bögen besetzt ein grünes Feld, dessen Rechteckform nur noch durch die goldfarbenen Konturlinien an den beiden vertikalen Seiten gewahrt bleibt, wohingegen die Konturlinien der beiden horizontalen Seiten die Bogenform negativ als konkave kurvilineare Form aufnehmen. Die weiche Konturierung auf den beiden horizontalen Seiten führt dazu, dass der Betrachter die fünf Felder auf den ersten Blick leicht mit drapierten Tüchern verwechseln kann.⁶⁵⁶⁵ Goldfarbene ausgemalte Bogenformen füllen die freien Flächen zwischen den fünf Feldern und dem bogenförmigen Kontur einer großen Muschelschale, deren Innenfläche von elf goldfarbenen, in der Mitte mit einem feinen roten Strich versehenen Strahlen unterteilt wird. Die Segmente, die zwischen den Strahlen liegen, sind hingegen im gleichen Grünton gehalten wie die Flächen der fünf darunter liegenden Felder, die innerhalb des goldfarbenen Konturs liegen. Den Scheitelpunkt von Gewölbe und Muschel kennzeichnet eine Löwenprotome, an welcher ein Kardinalshut hängt. Sowohl die Strahlen als auch die Löwenkopfprotome knüpfen an das Dekor der linken, sich an der Rückwand anschließenden Apsis an.

10.3.3.2.5.5. Struktureller Vergleich der Deckendekore der drei Apsiden

Vergleicht man die reduzierten Halbkugel-Dekore der drei Apsiden miteinander, so zeichnen sie sich auf den ersten Blick durch eine große motivische Vielfalt aus. Betrachtet man sie hingegen unter strukturellen Aspekten, so zeigen sie sowohl untereinander als auch im Vergleich zu den Dekoren der drei Deckengewölbe, die sich ihrerseits an der architektonischen Struktur des Raumes orientieren, einen ähnlichen Aufbau, sodass auch die Unterteilung der Dekorzonon in den reduzierten Halbkugeln der drei Apsiden sich auf eine Korrespondenz mit der architektonischen Struktur des Raumes zurückführen lässt. Dieser strukturellen Einheit in Bezug auf die Einteilung der einzelnen Dekorzonon folgt deren farbliche Gestaltung jedoch nicht. In diesem Punkt unterscheiden sich die beiden reduzierten Halbkugel-Dekore der Apsiden an der Rückwand vom reduzierten Halbkugeldekor der Apsis an der nordwestlichen Seitenwand. So nimmt die dezente Farbgebung der weitgehend weiß stuckiert gehaltenen Dekore an der Rückwand mit den Farben Gold, Blau und Grau die Farbgestaltung in der zentralen Kuppel wieder auf bzw. – von der Rückwand aus betrachtet – antizipiert diese Farben. Die Farben Gold, Grün und Rot im Dekor des reduzierten Halbkugel-Gewölbes auf der

⁶⁵⁶⁵ Vermutlich waren die grünfarbenen Felder ursprünglich jeweils mit einer kreisrunden roten Fläche gefüllt.

westlichen Schmalseite hingegen knüpfen – abgesehen von einer Reduzierung der roten Farbtöne – an die Polychromie der darunter liegenden Wandzone wieder an. Aufgrund einer derartigen Farbgestaltung lehnt sich das Dekor der westlichen Schmalseite enger an die Polychromie in den Dekoren der beiden seitlichen Deckengewölbe an und grenzt sich damit gleichzeitig von den beiden reduzierten Halbkugel-Dekoren über der Rückwand ab, deren Farben ihrerseits mit den Farben in der zentralen Kuppel korrespondieren.

Formal verbindet wiederum alle drei reduzierten Halbkugel-Dekore das Muschel-Motiv, das in zwei Apsiden – in der linken Apsis der Rückwand und in der Apsis der westlichen Seitenwand – jeweils die Hälfte der Dekorfläche einnimmt, wohingegen es im reduzierten Halbkugel-Dekor der rechten Apsis der Rückwand lediglich in der Position eines vergrößerten Schlusssteines sitzt. Darüber hinaus stellt das Muschelmotiv eine verkleinerte dekorative Wiederaufnahme der architektonischen Form der reduzierten Halbkugel dar und korrespondiert daher in allen drei reduzierten Halbkugel-Dekoren mit der architektonischen Form, welche diesem Dekor zugrunde liegt. Dies wiederum verleiht den drei Arealen im Auge des Betrachters eine große Geschlossenheit. Zum Füllen kleinerer Felder und Streifen werden horizontale und vertikale Kandelabergrottesken eingesetzt, die für den Betrachter aufgrund der Raumhöhe nur undeutlich wahrnehmbar sind. Insbesondere im Dekor der reduzierten Halbkugel erfüllen diese vegetabilen Grottesken jedoch eine wichtige strukturelle Aufgabe, indem sie die vertikalen und horizontalen Streifen, die zwischen den Feldern mit den stuckierten Figuren verlaufen, miteinander verknüpfen. Dies geschieht zum einen durch einen Ring, durch den sowohl vertikale als auch horizontale Ranken verlaufen, und zum anderen durch eine kreuzförmige Auffächerung des Rankensystems in eine vertikale und horizontale Richtung. Der Grund, auf dem die Felder mit den stuckierten Figuren sitzen, wird mit Hilfe der Rankensysteme eng miteinander verbunden und entwickelt sich aufgrund der stuckierten und daher leicht erhabenen Grotteskensysteme zu einem eng gewebten vegetabilen Teppich mit Reliefstruktur, welcher das gesamte Dekor der reduzierten Halbkugel zu einer nicht mehr teilbaren Einheit verschmilzt.

10.3.3.2.6. Die Kolorierung des Dekors und dessen Beziehung zur architektonischen Struktur der Loggia

Betrachtet man das Dekor insgesamt, so ist auffällig, wie streng sich die unterschiedlichen dekorativen Systeme innerhalb des Dekors der Loggia an den architektonischen Strukturen der Loggia orientieren. Bei dieser architektonisch bedingten Differenzierung des Dekors spielt der unterschiedliche Einsatz von Farbe eine wichtige Rolle. So wird der Besucher, wenn er vom zentralen Hof her kommend die Villa betritt, um durch das Vestibül in die Gartenloggia zu gelangen, durch einen Bereich geleitet, der sich durch eine große Einheitlichkeit im Dekor

sowohl in Bezug auf die dekorativen Elemente als auch in Bezug auf die farbliche Gestaltung auszeichnet. Die Monochromie der durchgängig weiß stuckierten Wandzone und des ebenfalls stuckierten Tonnengewölbes weist den Besucher darauf hin, dass er sich noch in einem geschlossenen Durchgangsbereich befindet. Farben treten erst beim Betreten der Loggia auf den stuckierten Pilasterspiegeln der beiden rückwärtigen Pfeiler des zentralen Joches hinzu und trennen aufgrund dieser dekorativen Differenz nicht nur das Vestibül vom eigentlichen Raum, sondern beziehen mit der Leuchtkraft aufgrund ihres farblichen Eigenwertes, bei einzelnen Motiven erfolgt dies auch aufgrund ihres farblichen Darstellungswertes – dies gilt insbesondere bei einer Bindung an vegetabile Elemente – antizipierend bereits die freie Natur im Gartenbereich, der sich hinter der Loggia anschließt, mit ein.

Die Pilasterspiegel tragender Strukturen – wie z. B. die Wandpfeiler sowie die freistehenden Pfeiler des mittleren Gewölbejochs – werden stets mit stuckierten geometrischen Formen verziert, in die kleinfigurige Figuren oder Figurengruppen mit zarter Bemalung eingestellt sind. Eine geschlossene Wand hingegen, wie sie sich in diesem Raum lediglich im Bereich der Sockelzone und im Bereich der Nischen in der linken Apsis⁶⁵⁶⁶ zeigt, präsentiert sich dem Betrachter zwischen den stuckierten Pilasterspiegeln, welche die fünf in die Wand eingelassenen Nischen voneinander trennen, als geschlossene rosafarbene Farbfläche, eine Farbe, die einen Farbton aus dem Farbspektrum des Fußbodens, der in rosafarbenen und roten Farbtönen gehalten ist, wieder aufnimmt.⁶⁵⁶⁷

Wie die Pilasterspiegel der tragenden Pfeiler sind auch die Laibungen der Gurtbögen, welche die Kuppel sowie die beiden Kreuzgratgewölbe tragen, mit stuckierten geometrischen Formen verziert, in die kleine stuckierte Figuren eingestellt sind. Da die Bögen jedoch nicht nur die Funktion von tragenden Strukturen wahrnehmen, sondern in ihrer dekorativen Eigenschaft darüber hinaus auch als verbindende Glieder zu den lastenden Strukturen der drei Gewölbeflächen fungieren, in denen mit der polychromen Freskierung eine leichtere dekorative Technik ohne plastische Relieffierung an Stelle der Technik der Stuckierung die Oberhand gewinnt, findet sich eine flächig ausgeprägtere Polychromie als verbindendes dekoratives Element

⁶⁵⁶⁶ In der rechten Apsis ist die Wand durch zwei Türen, welche in die Appartements führen, durchbrochen; siehe dazu die Abbildung bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 77.

⁶⁵⁶⁷ Ein dunkles Rosa schmückt – zwischen den einzelnen Pilasterspiegeln – auch die zu Muscheln ausgebildeten Wölbungen der fünf Nischen; siehe dazu auch: Wolfgang Lotz, *Architecture in Italy 1500-1600*, Hongkong et al. 1995, S. 32 Abb. 42. Im Eingangsbereich hingegen sind die Wandbereiche zwischen den beiden Nischen sowie die Nischen selbst mit weißem Stuck und stuckierten Figuren überzogen; siehe dazu vor allem: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 73f.; siehe dazu auch: Mario Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Rom 1942, S. 15 Abb. 9.

Eine analoges antikes Dekor einer Apsis zeigt ein kolorierter Stich von einer Wand und einer Apsis in Raum 25 der Titusthermen; siehe dazu: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neronianum nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 14 und 17.

zwischen Gewölbebögen und Gewölbe bereits in den Dekoren der Bogenlaibungen.⁶⁵⁶⁸ In den Dekoren der Laibungen wird wiederum genau nach der unterschiedlichen tragenden Funktion der Bögen differenziert.

So sind es in den Dekoren der Laibungen der beiden Gurtbögen, die jeweils das zentrale Joch von den beiden seitlichen Jochen abgrenzen – abgesehen von goldfarbenen Konturen und dem streng begrenzten Einsatz der Farbe Grün –, insbesondere die Farben Rot und Blau, die zur Kolorierung von Teilflächen der geometrischen Rastersysteme oder von Teilen der in diese Rastersysteme eingestellten geometrischen Figuren eingesetzt werden.⁶⁵⁶⁹ Im Gegensatz zu den Farben Rot und Blau, die – abgesehen vom zentralen Dekorfeld – alternierend eingesetzt werden, wird die Farbe Grün lediglich als Hintergrundfarbe im polygonalen Medaillon des zentralen Feldes, welches auch die Funktion des Gewölbeschlusssteins innehat, eingesetzt. Obgleich Grün in den Laibungen der beiden Gurtbögen nur sehr sparsame Verwendung findet, präludiert es dennoch gleichsam den üppigen Einsatz von Grün in den Grotteskensystemen der beiden seitlichen Gewölbeflächen.⁶⁵⁷⁰ Abgesehen von Grün dominiert in diesen hellgrundigen Dekorzonen Rot, welches in beiden Gewölbeflächen die flächendeckende Hintergrundfarbe der vier Eckfelder sowie der rhomboiden Rahmung des zentralen Feldes bildet.⁶⁵⁷¹ Blau hingegen wird im Dekor des linken Gewölbes nur sporadisch, als untere Rahmung der vier ovalen Medaillons sowie als obere Rahmung der vier Eckfelder eingesetzt. Im Dekor des rechten Gewölbes findet sich Blau darüber hinaus auch als Hintergrundfarbe von zwei der vier rahmenden Bordüren. In den beiden gegenüberliegenden Bordüren übernimmt hingegen Grün diese Funktion.

Im Gegensatz zu den beiden seitlichen Gewölbeflächen, in denen Blau nur sehr sporadisch eingesetzt wird, spielt Blau im zentralen Kuppeldecor eine große Rolle. Als Farbe des Hintergrunds findet sich die Farbe Blau bereits in den vier Pendentif-Feldern am Übergang zur Kuppel. Im Dekor der Kuppelfläche selbst wird Blau zunächst nur sparsam verwendet. So bildet es

⁶⁵⁶⁸ Dies gilt nicht für den Bogen, welcher das zentrale Joch vom Eingangsbereich her abgrenzt. Hier ist der Gewölbebogen skulptiert, mit tief eingeschnittenen konkaven sowie mitunter mit konvex erhöhten, ebenfalls stuckierten Figuren, welche in die geometrischen Formen eingestellt sind; siehe dazu: Alessandra Zamperini, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona 2007, S. 131, in der Abbildung die obere linke Ecke.

⁶⁵⁶⁹ Analog gestaltet sind auch die beiden Bogenlaibungen an den beiden seitlichen Ausgängen zum Garten. Hier ist das Rastersystem quadratisch gestaltet, und in jedes blaugrundige Quadrat ist eine stuckierte Rosette eingestellt. Mit tieferen Relieferungen versehen sind die Dekore der beiden Laibungen der Stichbögen am Zugang zum Vestibül und am Zugang zum Garten. In diesen beiden Dekoren wird der Charakter des stuckierten Dekors im Vestibül wieder aufgenommen.

⁶⁵⁷⁰ Zum Übergang zwischen dem zentralen Joch und den beiden seitlichen Jochen siehe vor allem die Abbildung bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 70f.; siehe dazu auch die Abbildung bei: Wolfgang Lotz, *Architecture in Italy 1500-1600*, Hongkong et al. 1995, S. 32 Abb. 42.

⁶⁵⁷¹ In der Dekorfläche des linken Gewölbes findet sich die Farbe Rot darüber hinaus als Hintergrundfarbe der rahmenden Bordüre.

in der unteren Kuppel-Scheibe lediglich den Hintergrund der kleinen querovalen Medaillons. Auch in der darüberliegenden Scheibe findet sich die Farbe Blau nur als Hintergrund der acht weißen Stuckrosetten⁶⁵⁷², welche die acht breiten roten Felder mit den horizontalen Grotteskensystemen voneinander trennen. Doch Blau bildet nicht nur die Hintergrundfarbe der stuckierten Rosetten in dieser Zone, sondern auch die Hintergrundfarbe der Rosetten, welche die vier Kreuzhasten ausfüllen, die in vier Strahlen auf das zentrale Feld zulaufen. Darüber hinaus flankieren jeweils vier blaufarbene Lyrabögen die Medaillons in den ajourierten Rahmensystemen, welche zur Füllung der freien Flächen zwischen den vier Kreuzarmen dienen. Die wichtigste Funktion erfüllt Blau jedoch als Füllung des zentralen achteckigen Feldes und als Füllfarbe eines zentralen Kuppelfeldes, das sich auch als Opaion verstehen lässt, verliert die Farbe ihren Eigenwert, denn in diesem Kontext kann der Betrachter die Farbe Blau als Farbe des Himmels ikonographisch interpretieren/auslegen. Eine derartige Verwendung von Blau erinnert an das zentrale Achteck im Deckendekor der Stanza della Segnatura, in der ebenfalls ein Wappenschild den Mittelpunkt des Dekors bildet. Doch im Gegensatz zum zentralen Deckendekor der Stanza della Segnatura, in dem illusionistisch dargestellte Amoretten den Wappenschild tragen, wird im zentralen Deckendekor der Gartenloggia in der Villa Madama auf das Einfügen illusionistischer Elemente im zentralen Kuppelbereich verzichtet.

Zwar ist die Farbe Blau als Farbe des Hintergrundes gleichsam der letzte Grund im Zentrum der Kuppel, doch sie ist nicht die einzige Farbe, die in diesem Bereich auftritt. Das auf dem blauen Grund liegende Medici-Wappen ist goldfarben und das dekorative Band, welches die zentrale Form des Achtecks rahmt, ist alternierend in Gold und in Weiß gehalten. Diese Farbtrias Blau – Weiß – Gold, die sich bereits in den Dekoren der vier Pendentifs findet, durchzieht das gesamte Kuppeldekor, wobei sich jedoch ihrer Valenzen verändern. Im Gegensatz zu den Dekorflächen der vier Pendentifs, in denen die blaue Farbe die Funktion eines Hintergrundes übernimmt, wohingegen die weiß stuckierten, leicht mit Gold verzierten, vegetabilen Formen im Vordergrund stehen, ist es im mittleren Bereich des Kuppeldekors die goldene Farbe, die als Hintergrundfarbe für die Medaillons und als Hintergrundfarbe für die ajourierten Rahmenformen dieser Medaillons dient. Aufgrund dieses Farbwechsels der Hintergrundfarben von Blau nach Gold hellt sich das Kuppeldekor auf und wird daher vom Betrachter als leichter empfunden als die darunter liegende Dekorzone – nahezu als schwebend, eine Wahrnehmung, die dazu führt, dass der Betrachter die Kuppel für höher hält, als sie tatsächlich ist. Darüber hinaus legt der farbliche Umschwung der Hintergrundzonen sowie der dadurch entstandene

⁶⁵⁷² Diese Stuckrosetten sind analog zu den Stuckrosetten, welche die beiden Bogenlaibungen in den beiden seitlichen Ausgängen zum Garten schmücken.

Eindruck eines schwebenden Dekors dem Betrachter gleichsam nahe, das zentrale blaufarbene Kuppelfeld für eine Öffnung zu halten, durch welche der Himmel hindurchschimmert, der nur von dem goldfarbenen Wappen der Medici verdeckt wird.

Die Farbtrias Blau – Weiß – Gold wird auch von den Dekoren in den reduzierten Halbkugeln der beiden rückwärtigen Apsiden wieder aufgenommen. Zusätzlich tritt in diesen beiden Dekoren noch die Farbe Grün hinzu.⁶⁵⁷³ Abgesehen von den blau- oder grünfarbenen rechteckigen und polygonalen Feldern, in die stuckierte Figuren eingestellt sind, überwiegt in diesen Dekoren jedoch nicht die goldene Farbe als Farbe des Grundes, sondern eine weiß stuckierte Oberfläche, die lediglich vergoldete Verzierungen aufweist. Während die Farben Blau und Gold dem Betrachter die Verbindung der Dekore der beiden Apsiden-Gewölbe zu dem Dekor der zentralen Kuppel aufweisen, eine farbliche Korrespondenz, die auch in diesem Bereich mit einer Korrespondenz in der architektonischen Struktur einhergeht, da allen drei Dekoren eine gewölbte Fläche in Form einer Halbkugel bzw. in Form einer reduzierten Halbkugel zugrunde liegt, nimmt die weiße Farbe auf die weiß stuckierten Dekore der apsidalen Nischen im Bereich des Vestibüls Bezug.⁶⁵⁷⁴ Die Nähe der beiden Apsiden zu den Dekoren der beiden seitlichen Gewölbeflächen wird hingegen – analog wie es sich auch im Dekor der Nische an der westlichen Schmalseite verhält – durch die Farbe Grün angegeben.

Eine Assimilierung an das Dekor der Gewölbeflächen der beiden seitlichen Joche erfolgt auch im unteren Bereich der zentralen Kuppel, denn in den aufeinander folgenden Scheiben, welche die beiden untersten Dekorzonen bilden, finden sich neben grün- auch noch rotgrundige Flächen. Hingegen lassen sich beide Farben, sowohl Rot als auch Grün in den oberen Dekorzonen nur noch sporadisch in den mythologischen Darstellungen der vier Trapezfelder nachweisen. In der unteren Dekor-Scheibe bildet ein helles Rot den Grund der Medaillons, die ihrerseits in grüngrundigen Feldern sitzen. Ein helleres Grün findet sich in den queroblonden Feldern, die das querovale Medaillon flankieren. In der darüber liegenden Scheibe wird die Farbe Grün bereits drastisch reduziert und nur noch als Farbe einiger filigraner Ranken sowie als Farbe der Blätter für die unteren Körperpartien der anthropomorphen Rankenwesen in den acht langgestreckten, purpurfarbenen Dekorfeldern mit den weitgehend goldfarbenen Grotteskensystemen eingesetzt.

⁶⁵⁷³ In der Apsis auf der westlichen Schmalseite, die näher zum Garten gelegen ist als die beiden Apsiden auf der Rückseite der Loggia, überwiegt hingegen die Farbe Grün.

⁶⁵⁷⁴ Auch in diesem Fall liegt in beiden Fällen eine analoge architektonische Struktur, nämlich die Struktur der apsidalen Nische zugrunde.

Zusammengefasst lassen sich folgende Aussagen über die Beziehung zwischen den architektonischen Strukturen und der Kolorierung des Dekors⁶⁵⁷⁵ machen:

1. Die Farbe Weiß wird in Form von Stuckierungen in der Regel für tragende architektonische Systeme wie Pfeiler oder Gurtbögen oder für eine relativ geschlossene Wand bzw. für apsidale Rücksprünge eingesetzt. Weiß als Farbe des Grundes findet sich darüber hinaus auch in den Dekoren der beiden seitlichen Deckengewölbe.
2. Die Farben Rot und Grün werden bevorzugt für Grotteskensysteme auf den seitlichen Gewölbeflächen oder in den unteren Dekorzonen der zentralen Kuppel eingesetzt. Darüber finden sie sich – sparsam verwendet – auch im Dekor von architektonischen Formen, welche den Übergang zwischen einer architektonischen Struktur und der folgenden anzeigen. So wird ein zarter rosafarbener Ton in den Sockelzonen in den Apsiden eingesetzt, der innerhalb des Farbspektrums einen Übergang zwischen den Rottönen des Fußbodens und den unterschiedlichen Rottönen in den Nischen, von denen jeweils fünf in die Wand der drei Apsiden eingetieft sind, darstellt. Darüber hinaus zeigt der grüne Farbton in den Dekoren der reduzierten Halbkugel-Gewölbe der beiden Apsiden deren Verbindung zu den Gewölbeflächen der beiden seitlichen Joche an.
3. Gold und ein kräftiges, dunkles Blau sind – abgesehen von einigen blaufarbenen Feldern⁶⁵⁷⁶ in den Dekoren der Halbkugel-Gewölbe der beiden Apsiden sowie einigen schmalen blauen Streifen in den äußeren Dekorzonen der beiden seitlichen Gewölbeflächen – den Bogenlaibungen am Übergang zum zentralen Gewölbe⁶⁵⁷⁷ der Kuppel, sowie der Kuppelfläche selbst vorbehalten und schmücken in dieser Dekorzone auch das am höchsten gelegene zentrale achteckige Feld.⁶⁵⁷⁸

10.3.3.3. Die formalen und strukturellen Kontexte des Dekors und deren Relation zur architektonischen Struktur der Loggia

Doch nicht nur zwischen den architektonischen Strukturen und dem Farbeinsatz in den einzelnen Dekorzonen lassen sich Korrespondenzen aufzeigen, die dazu führen, dass der Betrachter einen einheitlichen Raumeindruck erhält, sondern komplexe, aufgrund der Ausbildung von symmetrischen Valenzen entstandene strukturelle Kontexte, die im Auge des Betrachters einen

⁶⁵⁷⁵ Da die Dekore in den beiden Apsiden der Rückwand nur schlecht erhalten sind, bezieht sich die Zusammenfassung hauptsächlich auf den Bereich der Deckendekore.

⁶⁵⁷⁶ Auch diese blaufarbenen Felder zeigen die Nähe der beiden rückwärtigen Apsiden zu den Gurtbögen und damit auch ihre Nähe zur Kuppel an.

⁶⁵⁷⁷ Dies gilt nicht nur für die Laibungen der Gurtbögen, sondern auch für die Laibungen der Stichbögen, die mit blaugrundigen Rosetten verziert sind.

⁶⁵⁷⁸ Ein helleres, schon verblasstes Blau sowie ein Zitronengelb finden sich auch im Wanddekor der rechten rückwärtigen Apsis.

nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Raumwahrnehmung erlangen, konstituieren sich bereits aufgrund der Relation analoger ornamentaler Elemente in unterschiedlichen Dekorzonon, wobei die Formen der einzelnen ornamentalen Elemente darüber hinaus meist mit einer architektonischen Form bzw. mit einer architektonischen Struktur dieses Raumes übereinstimmen. So wird die auffälligste architektonische Struktur der Loggia, die zentrale Kuppel, auch als ornamentales Motiv verwendet und in diesem Kontext – analog ihrer zentralen Einordnung im architektonischen Kontext – ebenfalls zentral in wichtige Dekorstrukturen integriert. Bereits am Übergang vom Vestibül zur Loggia antizipiert das ornamentale Kuppelmotiv, das als eingetieftes Relief in der Position des Schlusssteines die Laibung des Gurtbogens am Übergang vom Tonnengewölbe in das zentrale Joch zierte⁶⁵⁷⁹, die architektonische Struktur des zentralen Raumteiles. Auf dem gegenüberliegenden Gurtbogen, am zentralen Eingang zum Garten, wiederholt sich das gesamte Dekor der Bogenlaibung, d. h. das ornamentale Kuppel-Motiv steht auch hier in der zentralen Position des Schlusssteines und bereitet den Besucher, der vom Garten kommt, optisch auf die architektonische Struktur der Kuppel im zentralen Joch vor. Darüber hinaus sorgen die beiden analogen Dekore der Bogenlaibungen auf der Nord- und Südseite zusammen mit den beiden, ebenfalls analog angeordneten Dekoren der Bogenlaibungen auf der Ost- und Westseite⁶⁵⁸⁰ dafür, dass sich in den beiden Dekorsystemen jeweils eine bilaterale Symmetrieachse ausbildet. Eine Kreuzung dieser Achsen führt – ein Phänomen, welches an die symmetrische Struktur im Dekor der zweiten Vatikanischen Loggia erinnert – im Auge des Betrachters zur Wahrnehmung eines dreidimensionalen symmetrischen Systems. Darüber hinaus korrespondieren die beiden Symmetrieachsen, welche durch die Dekore in den Bogenlaibungen entstehen, mit den Symmetrieachsen der vier, jeweils in ein ajouriertes Dekorsystem eingeschlossenen Medaillons im Kuppelbereich, einem dekorativen System, welches auf den ersten Blick lediglich wie eine Füllung der vier Kreuzarme wirkt, die diagonal von den vier Pendentifs aus auf das Zentrum der Kuppel zulaufen. Jedoch aufgrund der Symmetrieachsen der jeweils gegenüberliegenden analogen Bogendekore werden auch die bilateralsymmetrischen Valenzen zwischen den beiden gegenüberliegenden Medaillon-Dekoren im Kuppelbereich – trotz einiger formaler Unterschiede in den Kernbereichen der Darstellungen in den einzelnen Medaillons – im Auge des Betrachters gestärkt, sodass in Bezug auf die symmetrischen Strukturen ein Gleichgewicht zwischen den vier diagonal laufenden

⁶⁵⁷⁹ Die Kreisform des Kuppelmotivs wird darüber hinaus auch als Rahmenform der Rosette wieder aufgenommen, welche die Mitte des polygonen Feldes in der zentralen Rasterform der Bogenlaibung am Übergang vom Tonnengewölbe zum zentralen Joch zierte; siehe dazu die Abbildung bei: Renato Lefevre, Villa Madama, Rom 1973, S. 13.

⁶⁵⁸⁰ Die Dekore dieser beiden Bogenlaibungen besitzen in der Position des Schlusssteines ein polygonales Areal, dessen Form das zentrale polygonale Feld in der Kuppel antizipiert.

Kreuzhasten und den vier dazwischen gesetzten, orthogonal ausgerichteten Medaillons eintritt. Dennoch wirken die achsensymmetrischen Valenzen der vier Kreuzhasten nachdrücklicher auf den Betrachter, da die Ausgangspunkte der vier Hasten in den bilateralsymmetrisch aufgebauten Dekorfeldern der vier Pendentifs liegen, von denen je zwei gegenüberliegende Pendentif-Felder darüber hinaus auch formal miteinander korrespondieren und sich daher in diesem Dekorbereich ebenfalls zwei axialsymmetrische Valenzen ausbilden.⁶⁵⁸¹ Diese beiden Symmetrieachsen stimmen jeweils mit einem Kreuzarm bzw. mit zwei gegenüberliegenden Kreuzhasten⁶⁵⁸² überein und festigen daher die axial-symmetrische Valenz der Kreuzform im Auge des Betrachters, während sie gleichzeitig – unterstützt durch die stärkere Verankerung der Kreuzhasten in den Dekoren der vier Pendentif-Felder – die rotationssymmetrische Valenz der Kreuzform herabsetzen. Die Komplexität der symmetrischen Valenzen fesselt den Betrachter gleichsam im Zentrum des zentralen Jochs, da es einiger Zeit bedarf, bevor er die Hierarchie dieses symmetrischen Systems vollständig entschlüsselt hat.

Sieht man von der Dreidimensionalität im Kuppel-Motiv ab und reduziert es auf die Fläche, so ergibt sich der Kontur eines Kreises, ebenfalls ein Motiv, das sowohl mit architektonischen als auch mit zahlreichen dekorativen Formen in der Gartenloggia korrespondiert. Innerhalb der architektonischen Struktur folgen das äußere sowie das innere Kuppelrund der Kreisform, die auch motivisch in den beiden dekorativen Scheiben am unteren Kuppelrand übernommen wird. In den darüber liegenden Dekorzonen im Bereich der Kuppel wird die Kreisform von den vier kreisförmigen Medaillons, welche das zentrale Feld flankieren, wieder aufgenommen. Darüber hinaus besetzt jeweils eine Kreisform die Mitte des Dekors in den beiden seitlichen Gewölbeflächen. In Bezug auf seine Eigenschaften als geometrische Form sowie in Bezug auf seine symmetrische Struktur stellt der Kreis, eine geschlossene kurvilineare geometrische Figur, im Vergleich zu anderen geometrischen Formen eine Besonderheit dar, denn nur vom Kreismittelpunkt aus sind sämtliche Punkte, die zur Figur des Kreises gehören, auf der Kreislinie gleich weit entfernt, und als symmetrische Struktur beinhaltet der Kreis ein komplexes System an symmetrischen Valenzen, denn er verfügt nicht nur über vier Symmetrieachsen, sondern darüber hinaus auch über eine rotationssymmetrische Valenz. Unter ikonographischen Aspekten betrachtet hat sich der Kreis – Analoges gilt auch für den kreisrunden Ring – aufgrund seiner Geschlossenheit und der Unfähigkeit des Betrachters, Anfang und Ende einer Ringform benennen zu können, in der christlichen Ikonographie zu einem Symbol der Ewigkeit entwickelt. Trotz dieser ikonographischen Bedeutung des Kreises, die bei der Ausschmückung

⁶⁵⁸¹ D.h. die bilaterale Symmetrieachse von zwei gegenüberliegenden Pendentif-Feldern ist zugleich die horizontale Symmetrieachse der beiden anderen, ebenfalls einander gegenüberliegenden Pendentif-Feldern.

⁶⁵⁸² Als Haste wird jeweils ein halber Kreuzarm bezeichnet.

eines Raumes für einen der höchsten kirchlichen Würdenträger sehr angemessen wäre, wählt Raffael für das zentrale dekorative Feld der Kuppel⁶⁵⁸³ jedoch keinen Kreis, sondern ein regelmäßiges Achteck, eine Form, die ebenfalls – strukturell analog den beiden dekorativen Kuppel-Motiven – im Dekor der östlichen und westlichen Bogenlaibung antizipierend eingeführt wird. Darüber hinaus erscheint das regelmäßige Achteck bereits im Vestibül, zum einen alternierend mit einem schmalen hochoblongen Rechteck als großformatige geometrische Form im weißstuckierten Deckendekor des Tonnengewölbes, zum anderen als zentrale geometrische Form im Rastersystem des Bogens am Übergang vom Vestibül zum zentralen Joch der Loggia.⁶⁵⁸⁴ Zwar verfügt das regelmäßige Achteck ebenfalls über vier Symmetrieachsen sowie eine rotationssymmetrische Valenz, doch im Gegensatz zur Figur des Kreises sind nicht alle Punkte des regelmäßigen Achtecks von seinem Mittelpunkt gleich weit entfernt. Im frühmittelalterlichen Kirchenbau wird das dreidimensionale Achteck, das Oktagon, dennoch zu einer bevorzugten Bauform von Sakralbauten, insbesondere von Baptisterien, da die Zahl Acht als ein Symbol des Neuen Bundes und damit auch als ein Glückssymbol gilt.

Im Dekor der Loggia sind es jedoch in erster Linie formale Gründe, die für die Wahl eines oktagonales Feldes im Zentrum der Kuppel sprechen.⁶⁵⁸⁵ Das regelmäßige Achteck, welches über acht Ecken, acht gleich lange Seiten und acht gleich lange Innenwinkel verfügt und von zwanzig Diagonalen geschnitten wird, kann aufgrund dieser Eigenschaften nicht nur selbst sehr unterschiedlich konfiguriert werden, sondern auch sehr unterschiedliche geometrische Formen wie der Kreis oder das Quadrat lassen sich in seine Form integrieren. Aufgrund dieser Fähigkeiten sind die zahlreichen quadratischen und rhombenförmigen Rastersysteme der Bogenlaibungen sowie sämtliche Kreisformen dieses Dekors mit der Form des Achtecks kompa-

⁶⁵⁸³ Dies unterscheidet das Dekor der Loggia vom Dekor der Kuppel in der Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo. Für die Grabkapelle von Agostino Chigi hat Raffael im Zentrum ein rundes Opaion gewählt, durch welches Gottvater herabblickt.

⁶⁵⁸⁴ Das Rastersystem des Dekors dieser Bogenlaibung konstituiert sich alternierend aus einem queroblongen Feld und einem Quadrat. Das queroblonge Feld wird wiederum jeweils in fünf Felder unterteilt: Jeweils zwei kleinformatige, übereinander gesetzte Quadrate mit eingestellten Rosetten flankieren ein größeres Quadrat, in dem vier konzentrische Rankenkreise – jeweils zwei neben- und zwei übereinander – sitzen. In jeden Rankenkreis ist eine kleine Rosette eingestellt. Die eingetieften Ränder sind unterschiedlich dekoriert. Die vier seitlichen Felder schmückt ein Eierstab, das zentrale Feld hingegen ein lesbischer Blattstab. An Stelle der vier Rankenkreise in den mittleren Quadraten der beiden seitlich abschließenden Rasterfelder wird in die mittleren Quadrate der queroblongen Rasterfelder im mittleren Bereich des Dekors dieser Laibung jeweils ein Medici-Ring vor einem Strauß Akanthusblättern – analog dem Motiv im untersten Register der vier Pendentif-Felder – eingestellt. In die drei großformatigen Quadrate dieses Dekors, die sich mit den drei queroblongen Feldern abwechseln, ist jeweils ein gleichseitiges Achteck eingestellt. Die beiden seitlichen Achtecke werden jeweils mit einer figural darstellenden Gruppe gefüllt, das zentrale Achteck hingegen mit einer Rosette; siehe dazu die Abbildung bei: Renato Lefevre, Villa Madama, Rom 1973, S. 13.

⁶⁵⁸⁵ Da das Achteck nicht vollständig in einer Fläche liegt, sondern aufgrund der Krümmung der Kuppel zu einer leicht dreidimensionalen Form wird, erscheint es legitim, von einem oktagonales Feld zu sprechen.

tibel und werden daher vom Betrachter als Formen wahrgenommen, die gleichsam eine Untergruppe der zentralen Form des Achtecks darstellen. Darüber hinaus stellt die komplexe Form des Kreuzes, die abgesehen von dem regelmäßigen Achteck im Zentrum die wichtigste Dekorform im zentralen Gewölbe ist, ebenfalls eine Form des Achtecks dar, sodass das zentrale Feld und die darauffolgende Dekoreinheit – trotz des auf den ersten Blick vermeintlichen Unterschieds – der gleichen Kategorie der geometrischen Formen angehören. Selbst die vier sechseckigen Felder an den äußeren Eckpunkten der vier Kreuzhasten lassen sich – sieht man von der an das Kreissegment angeglichenen Außenseite ab – als eine Untergruppe der oktogonalen Fläche auffassen, wenngleich es sich bei dieser Form nicht um ein regelmäßiges, sondern um ein unregelmäßiges Sechseck handelt.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die wichtigsten dekorativen Formen im Dekor mit dem regelmäßigen Achteck im Zentrum nicht nur kompatibel, sondern sogar analog sind. Lediglich die querovalen Formen der acht Medaillons in den beiden seitlichen Gewölbedekoren entziehen sich dieser geometrischen Form und machen aufgrund ihrer abweichenden formalen Gestaltung, die mit den andern dekorativen Formen des Loggiendekors nicht konform ist, den zeitgenössischen Betrachter⁶⁵⁸⁶ darauf aufmerksam, dass diese acht Medaillons im Gegensatz zu den kreisförmigen Medaillons und den sechseckigen Feldern⁶⁵⁸⁷ keine stuckierte oder eine Stuckierung fingierende Figurengruppe *all'antica* enthalten, die erhaltene antike Figuren zitieren, sondern mehrfigurige, nach antiken literarischen Quellen entstandene Genreszenen sind und daher modern interpretierte Sujets darstellen.

Abgesehen vom Kuppel-, dem Kreis-Motiv sowie dem Motiv des regelmäßigen Achtecks, die alle drei eine wichtige Funktion in Bezug auf die Verknüpfung von dekorativen Strukturen ausüben, lässt sich eine ähnlich wichtige Aufgabe auch für das Kreuz-Motiv aufzeigen, welches zwar keine dem Kuppel-Motiv korrespondierende zentrale Position als Schlussstein im Dekor der Laibungen der beiden Gurtbögen im zentralen Joch einnimmt, dafür jedoch viermal im Dekor jeder Laibung auftritt und darüber hinaus noch zweimal in variiert bzw. in inverser Form als kreuzförmiger Rhombus mit abgeflachten Ecken. Diese kleinformatischen Kreuzformen sowie ihre rhombenförmigen Varianten in den Laibungs-Dekoren weisen nicht nur auf die

⁶⁵⁸⁶ Dies galt insbesondere für den zeitgenössischen Betrachter in der Renaissance, für den ein derartiges Dekor ein *Novum* darstellte, dessen strukturelle Analyse einer visuellen Anstrengung bedurfte, die in der heutigen Zeit nur schwer nachzuvollziehen ist. Am ehesten ist dies vielleicht vergleichbar, wenn jemand das erste Mal ein Video mit psychodelischen Effekten sieht.

⁶⁵⁸⁷ Die sechseckigen Felder stellen in diesem Kontext eine Mischform dar. Dies wird dem Betrachter bereits aufgrund ihrer Form als halbes Achteck, dessen eine Seite kurvilinear ist, demonstriert, d.h. es fehlt die vollständige gerade Begrenzung zu einer kristallinen geometrischen Form. Darüber hinaus signalisiert auch die Farbgestaltung, dass es sich um eine hybride Darstellungsform handelt. Die Weiß-, Gold- und Brauntöne erinnern an antike Plastiken oder Reliefs, jedoch die Grün- und Rottöne, obgleich zart und begrenzt eingesetzt, zeigen dem Betrachter, dass es sich um Malereien handelt.

dekorative Kreuzform im Kuppeldekore hin, sondern aufgrund ihrer Duplizität – d. h. aufgrund ihres doppelten Auftretens, einer Doppelung, die an die Aufgabe gekoppelt ist, ein zentrales Motiv zu flankieren – antizipieren sie darüber hinaus sowohl die beiden dekorativen Kreuz- und Rhomben-Figurationen in den Deckendekoren der beiden seitlichen Joche, die das Kuppeldekore⁶⁵⁸⁸ im zentralen Joch flankieren, als auch die architektonische Form des Kreuzes im Kreuzgratgewölbe, das den Deckendekoren in den beiden seitlichen Jochen zugrunde liegt.⁶⁵⁸⁹ Zwar spielt die Kreuzform, die eine Sonderform des regelmäßigen Achtecks darstellt, in den Deckendekoren aller drei Joche eine wichtige Rolle, doch insgesamt betrachtet werden die geometrischen Formen in den Deckendekoren der beiden seitlichen Joche stark reduziert, wohingegen der Anteil der Grotteskenmalerei beträchtlich zunimmt und zum wichtigsten dekorativen Element der Flächenfüllung wird. Bereits an der Schnittstelle zum Dekore des zentralen Jochs als auch im Dekore der Kuppelfläche selbst dominieren hingegen die geometrischen Formen, sodass sich vom Übergang des Dekors von den beiden seitlichen Gewölbedekoren bis hin zum zentralen Kuppelfeld eine lückenlose geometrische Formenreihe erstellen lässt. Antizipiert wird diese Formenreihe von den beiden Rhomben – mit jeweils einem eingestellten kreisrunden Medaillon – in den beiden zentralen Feldern der beiden seitlichen Gewölbedekore. Die Rhombenform geht jeweils in Richtung der seitlichen Begrenzung aufgrund der beiden unterschiedlich großen Kreisformen, aus denen es sich konstituiert, in ein querovales, doppelt symmetrisches⁶⁵⁹⁰ Medaillon über. Unterhalb der Mitte der beiden querovalen Medaillons, die auf der zum zentralen Joch hin angrenzenden Seite sitzen, zieht jeweils ein Streifen zur Position des Schlusssteins im Dekore der Laibungen der beiden Gurtbögen. Da eine höherwertige geometrische Figur, ein oktogonales Feld, diese Stelle besetzt, kann die Form des Ovals, obgleich sie wesentlich größer ist, gleichsam in ihrer Idealform dennoch in das Achteck integriert werden. Doch geht die Form des Ovals für das zentrale Kuppeldekore noch nicht vollständig verloren, sondern sie wird in der äußeren Kuppelscheibe noch einmal aufgenommen, und zwar achtmal alternierend als querovales Medaillon und als hochovales Medaillon.⁶⁵⁹¹ Selbst in der

⁶⁵⁸⁸ Auch die Figuren, die in die beiden zentralen Felder der Dekore der beiden seitlichen Gewölbeebenen eingestellt sind, Neptun und Amphitrite, unterstreichen sowohl formal aufgrund ihrer diagonalen Bewegung aufeinander zu als auch aufgrund ihrer Ikonographie als ein zur Vereinigung in der Mitte [d.h. in der zentralen Kuppel] herbeieilendes Liebespaar die flankierende Funktion der beiden seitlichen Gewölbedekore insgesamt.

⁶⁵⁸⁹ Die zentrale Rhombenform in den beiden seitlichen Gewölbedekoren, an deren vier Ecken jeweils ein Streifen sitzt, welcher zu den vier Pendentif-Feldern herabzieht, lässt sich in Verbindung mit den vier Streifen auch als Kreuzform lesen, sodass auch in den beiden seitlichen Gewölbeebenen – analog zu der dekorierten Kuppelfläche – die Kreuzform dominiert.

⁶⁵⁹⁰ Der Aspekt der Symmetrie bezieht sich in diesem Zusammenhang lediglich auf die Form der Medaillons.

⁶⁵⁹¹ Auffällig ist zum einen die formale Nähe, denn an den Einmündungs-Positionen zum zentralen Kuppeldekore befindet sich jeweils ein querovales Medaillon und nimmt die querovale Form aus den beiden seitlichen Deckendekoren wieder auf, zum anderen die polychrome Malerei, die sich sowohl in den großen querovalen Medaillons in den beiden seitlichen Gewölbedekoren als auch in den kleinformatigen querovalen Medaillons in der äußeren Kuppelscheibe des zentralen Gewölbedekors findet. Analysiert man das Dekore von der zentralen Gewölbeeinheit

nach innen folgenden Kuppelscheibe findet sich im Zentrum der querrechteckigen Grotteskenfelder als Darstellung des Medici-Rings noch eine hochovale Medaillonform.

Betrachtet man die dekorativen Formen am Übergang von den beiden seitlichen Gewölben zur zentralen Kuppelfläche, so lässt sich eine lückenlose geometrische Formenreihe erstellen, die vom Rhombus mit eingestelltem kreisförmigen Medaillon [dem zentralen Feld der beiden seitlichen Gewölbeflächen], über das querovale Medaillon [jeweils eingestellt zwischen den beiden Streifen, die zur Spitze des Pedentif-Feldes hin ziehen], über das runde Medaillon im quadratischen Raster im Dekor der beiden Bogenlaibungen, welche die seitliche Gewölbeeinheit zum zentralen Joch hin begrenzen, über das goldgrundige Medaillon, welches jeweils die Flächen zwischen zwei Kreuzarmen füllt, bis hin zum achteckigen Feld im Zentrum der Kuppel reicht.

Analog der vorgeführten Reihe wird jede geometrische Form in diesem dekorativen System über Zwischenstufen in eine andere Form, die mit der ersten Form verwandt ist, überführt, wobei keine dieser Formen – nicht einmal das regelmäßige Achteck – singular eingesetzt wird, sondern in einem bestimmten Abstand und innerhalb einer bestimmten dekorativen Struktur mehrfach – in der Regel viermal innerhalb einer größeren dekorativen Einheit – vorkommt.⁶⁵⁹²

Sämtliche unterschiedlichen geometrischen Formen lassen sich jedoch aus der Form des regelmäßigen Achtecks⁶⁵⁹³ ableiten und sind daher auf diese zurückführbar, sodass das regelmäßige Achteck wie eine Urform sämtliche geometrischen Formen der Loggia aufgrund der in ihm vorhandenen höheren symmetrischen Valenzen in sich aufnehmen kann.

Auffällig ist, dass – abgesehen vom übergeordneten regelmäßigen Achteck – die kleinformatigen geometrischen Formen der Dekorzonen im Inneren der Loggia die geometrische Struktur der von Raffael entworfenen Gartenanlagen, in denen auf ein Quadrat ein Kreis und anschließend ein quer gelegtes Oval folgt, wieder aufnehmen, sodass sich ein Aspekt, der auch für einige von Raffaels Tafelbilder typisch ist, aufzeigen lässt, dass sich analoge geometrische

aus, so könnte man sagen, dass die kleinformatigen polychromen querovalen Medaillons in der äußeren Kuppelscheibe des zentralen Deckendekors die polychromen großformatigen Medaillons in den beiden seitlichen Deckendekoren antizipieren.

⁶⁵⁹² Ausgehend vom regelmäßigen Achteck und den vier goldfarbenen Medaillons bilden sich im zentralen Kuppeldecor vier Kreuzarme aus, die über die vier goldfarbenen Medaillons und die vier querovalen blaugrundigen Medaillons in der äußeren dekorativen Kuppelscheibe jeweils bis zu den dekorierten Gewölbeschlusssteinen in den Dekoren der vier Bögen reichen, die das zentrale Joch zu den vier Seiten hin begrenzen, sodass das zentrale Kuppeldecor fest in den flankierenden Dekorzonen verankert ist.

⁶⁵⁹³ Abgesehen von der strukturellen Bedeutung des Achtecks eignet sich die eckige Form des regelmäßigen Achtecks auch besser dafür, das Wappen der Medici aufzunehmen, als es eine runde Form im Zentrum der Kuppeltäte.

Formen, die er für den großformatigen Aufbau von Figurengruppen oder zu deren Rahmung verwendet, auch noch in den kleinsten Details dieser Bilder wiederfinden.⁶⁵⁹⁴

Im Gegensatz zu den in der Regel stuckierten geometrischen Formen, die insbesondere im Gewölbedekor des Vestibüls und im Deckendekor des zentralen Jochs eingesetzt werden, finden sich die vegetabilen Formen – abgesehen von dem Dekor des Tonnengewölbes im Vestibül – in sämtlichen Dekorzonen, jedoch in unterschiedlicher Auarbeitung. Im Gegensatz zu den weißgrundigen Stuckierungen mit vegetabilen Elementen in den Wand- und Pilasterdekoren des Vestibüls und den blaugrundigen Stuckierungen in den vier Pendentif-Feldern unterhalb der zentralen Kuppel nimmt die freskierte, polychrome Gestaltung von vegetabilen Elementen in den Dekoren der Pilasterspiegel der Pfeiler und im Dekor der Gewölbebläche im zentralen Joch sowie in den Dekoren der beiden seitlichen Gewölbeblächen zu.

Einen besonderen Status innerhalb der vegetabilen Elemente und Motive nehmen die zahlreichen Stuckrosetten oder rosettenähnlichen Blütenformen ein, die in jeder Dekorzone dieser Loggia⁶⁵⁹⁵ anzutreffen sind. Abgesehen vom dekorativen Aspekt des Rosettenmotivs, der bereits in den vorderasiatischen Kulturen der Bronzezeit häufig zur Flächenfüllung genutzt wird, sorgt der ikonographische Aspekt dieses Motivs, eine Blume – und als übergeordnete Gattung darüber hinaus auch allgemein eine Pflanze – zu repräsentieren⁶⁵⁹⁶, aufgrund des zahlreichen Auftretens von Rosetten im Bereich des Loggiendekors dafür, dass das Dekor der Loggia für den Besucher einen antizipierenden Übergang vom gewölbten Raum zum zentralen, mit lebendigen Pflanzen und Blumen ausgestatteten Garten darstellt.⁶⁵⁹⁷ Trotz dieser Tendenzen, die Flora des Gartens zu antizipieren, bleiben die Rosetten-Motive gleichzeitig stark dem Dekor des Innenraumes verhaftet, da sie stets in die geometrische Form eines Quadrates, das eine wichtige Funktion in den Rastersystemen der Laibungsdekore einnimmt, eingebettet sind. Wie keine andere dekorative Form im Dekor der Loggia vereinigt daher das Rosettenmotiv, das in ein Quadrat eingestellt ist, die Verbindung zwischen einer kristallinen Form, deren geometrische Eigenschaften der architektonischen Raumstruktur wesentlich näher stehen als

⁶⁵⁹⁴ So bildet die Kreisform in der *Madonna della sedia* nicht nur die Rahmung dieses Tondos, sondern darüber hinaus taucht sie auch im Zentrum des Bildes, in der Pupille des Christuskindes wieder auf. Die analoge formale Gestaltung sollte nicht nur ikonographisch/ikonologisch als Präsentation der Unendlichkeit gelesen werden, sondern auch als Fähigkeit des Malers, mit der analogen geometrischen Form nicht nur die Figurengruppe zu konzipieren, sondern sie aufgrund der analogen Form im Zentrum des Bildes auch zur Ruhe zu bringen; siehe dazu auch: Theodor Hetzer, *Gedanke um Raffaels Form*, Frankfurt am Main 1957, S. 22f.

⁶⁵⁹⁵ Selbst auf den auf dem Gebälk lagernden stuckierten Figuren im unteren Bereich der beiden apsidalen Rücksprünge sind alternierend Rosetten eingesetzt und halten auch in diesem Dekorabschnitt die Verbindung zu den anderen vegetabilen Komponenten aufrecht; siehe dazu: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S. 61 Abb. 14.

⁶⁵⁹⁶ Darüber hinaus ist die Rosette natürlich auch ein Symbol der Würde, welches den Anspruch auf Reverenz und Verehrung des Medici-Wappens unterstreicht.

⁶⁵⁹⁷ Dieses Vorgehen erinnert an die Grotteskensysteme im Dekor der fünf Bogenlaibungen am Eingang zur *loggia di Amore e Psiche* in der Farnesina.

dem Naturbereich, der durch die Pflanzungen im Garten repräsentiert wird, und einer vegetabilen Form, die in der Regel geringere Symmetrieeigenschaften aufweist als eine geometrische Form. Ein Indikator für den intendierten vegetabilen Charakter der Rosetten dieses Dekors ist darin zu sehen, dass man trotz der Möglichkeit, Rosetten – insbesondere die Blattrosetten – axialsymmetrisch darzustellen, für die Rosetten im Dekor der Gartenloggia weder stets die gleiche Anzahl von Blütenblättern wählt noch selbst bei einer geraden Anzahl eine symmetrische Anordnung der Blätter bevorzugt. Aufgrund dieser wenig systematischen Art der Gestaltung verfügt das finite Rosettenmotiv über keinerlei axialsymmetrische Valenzen, sondern lediglich über eine rotationssymmetrische Valenz, eine Eigenschaft, die es mit seiner quadratischen Rahmenform teilt. Die analogen rotationssymmetrischen Eigenschaften des geometrischen Rastermotivs und des vegetabilen Motivs sorgen im Auge des Betrachters zum einen dafür, dass das Rosettenmotiv an das geometrische Rastersystem gebunden wird, und zum anderen tragen sie dazu bei, dass die Einbindung der quadratischen Formen in das Rastersystem sich insgesamt etwas lockert.⁶⁵⁹⁸ Aufgrund all dieser Eigenschaften ist die Rosette, die in ein Quadrat eingestellt ist, ein ideales Motiv, um den Übergang vom Raum in die Natur des Gartens zu markieren, d. h. den Übergang von der architektonischen Form des Raumes, dessen einzelne architektonische Komponenten in ein stringentes Struktursystem integriert sind, zu den finiten Naturformen im Garten, die sich trotz der finiten Einzelformen dennoch zu einem kohärenten vegetabilen Verbund zusammenfinden. Dieser organische Zusammenhalt basiert jedoch – im Gegensatz zu den einzelnen vegetabilen Elementen des Dekors – in erster Linie nicht nur auf der symmetrischen Valenz.

Betrachtet man, unabhängig von den einzelnen Formen des Dekors, jeweils den gewählten Modus bzw. die gewählte Technik der Darstellungen in den einzelnen Dekorzonen, so nimmt man wahr, dass die Stuckierungen des Dekors vom Vestibül zur Gartenseite der Loggia hin abnehmen⁶⁵⁹⁹, was zur Folge hat, dass das Dekor, das bereits in der stuckierten Ausarbeitung über sehr weiche Formen in Flachrelief verfügt, am Übergang zum Garten – insbesondere in den Deckendekoren der beiden seitlichen Joche – noch leichter, noch transparenter erscheint als die Dekore des Vestibüls. Im Gegensatz zum gesamten Eingangsbereich, in dem sowohl die Wände als auch die Decken stuckiert sind, nimmt die Stuckierung in den Dekoren der beiden Ap siden, an den Rückwänden der beiden seitlichen Joche, bereits im unteren Wandbereich ab. Zwar werden auch in diesen Dekorzonen die Pilasterspiegel, welche die Wand unterteilen,

⁶⁵⁹⁸ Dieses geschieht jedoch, ohne dass das Rosettenmotiv axialsymmetrisch in das Rastersystem eingebunden werden kann.

⁶⁵⁹⁹ Mario Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Rom 1942, S. 15 Abb. 9; siehe dazu auch: Renato Lefevre, *Villa Madama*, Rom 1973, 13; und: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 72-74.

ebenso stuckiert wie die Pilasterspiegel und die reduzierten halbkugelförmigen Gewölbe in den kleinen Nischen, doch in den Bereichen zwischen den Pilastern finden sich bereits in den Sockelzonen große freskierte Farbflächen. Das Gleiche gilt auch für das Dekor in den dazugehörigen Wandsegmenten oberhalb der Nischen. Im Bereich des reduzierten Halbkugel-Gewölbes sind beide Apsiden jedoch wiederum vollständig stuckiert. Das Gewölbe der Apsis auf der westlichen Schmalseite der Loggia, dem Garten deutlich näher als die beiden Apsiden an der Rückwand, verfügt hingegen im unteren Bereich auch über einige freskierte Paneele.⁶⁶⁰⁰ Im Gegensatz zum rückwärtigen und seitlichen Wandbereich der Loggia, in dem die rein freskierten Flächen zunehmen, werden die Pilasterspiegel der tragenden Wandpfeiler vollständig mit stuckierten Formen bedeckt, die jedoch aufgrund ihrer polychromen Bemalung trotz der Stuckierungen eine größere Nähe zu den überwiegend freskierten Zonen des Dekors zeigen als zu den monochrom weiß stuckierten Dekorzonen im Eingangsbereich. In der dekorativen Zone im Bereich der Kuppel werden die unterschiedlichen Modi des Dekors wieder zu einer einheitlichen Dekorfläche zusammengefügt. Die beiden polychromen dekorativen Scheiben am unteren Kuppelrund, die nur filigrane Stuckierungen enthalten, vermitteln sowohl formal – aufgrund der Wiederaufnahme der ovalen Form – als auch aufgrund der polychromen Gestaltung zwischen dem Kuppeldekor und den Dekorflächen der beiden seitlichen Gewölbe. Die stuckierten Tücher sowie die stuckierten Figuren in den goldfarbenen Medaillons der darüberliegenden Dekorzone nehmen die stuckierten Formen und Figuren aus dem Eingangsbereich bzw. aus den Dekoren der beiden Apsiden-Gewölbe an der Rückwand der Loggia wieder auf. In den kleinfigurigen Malereien der sechseckigen Felder an den Enden der vier Kreuzhasten wird die Polychromie durch den Einsatz gedämpfter Farben zurückgenommen, sodass sich die Farben des Hintergrundes in den vier sechseckigen Feldern der Goldfarbe in den runden Medaillons angleichen. Durch diese Annäherung an einen gemeinsamen goldbraunen Farbton wird der goldene Farbton des Medici-Wappens im Zentrum der Kuppel vorbereitet. Die vegetabile Komponente des Dekors wird bereits durch filigrane Ranken in den dekorativen Feldern der beiden äußeren Kuppelscheiben behutsam in das Deckendekor eingeführt. Doch erst die in Quadrate eingesetzten Rosetten, welche als verbindende Glieder zwischen den sechseckigen Feldern und dem zentralen Polygon fungieren, sowie die Ranken der Grotteskensysteme, welche die vier kreisrunden Medaillons flankieren, ermöglichen aufgrund ihrer größeren Gestalt sowie aufgrund ihrer größeren Anzahl, dass die vegetabil-floralen Formen im Kuppeldekor vom Betrachter auch wahrgenommen werden können. Die

⁶⁶⁰⁰ Darüber hinaus korrespondiert der Modus der Freskierung in dieser Zone auch mit dem Dekorationsmodus in der Lünette der östlichen Schmalseite, welche den betrunkenen Polyphem zeigt.

Farbe Blau schließlich, die den Grund des zentralen achteckigen Feldes bedeckt, öffnet nicht nur in der Mitte des Raumes gleichsam den Himmel, sondern verweist darüber hinaus auch auf den realen Himmel, der sich jenseits der drei Bogenöffnungen über dem Garten wölbt. Doch selbst im Zentrum des Raumes wird nicht auf stuckierte Formen verzichtet, sondern vor den blauen Grund ist in goldfarbenem Relief das Wappen der Medici gesetzt.⁶⁶⁰¹

Gleiche Modi in den Dekorzonen gehen nicht in jedem Fall mit einem analogen Formenkanon einher. So ist bei den Stuckierungen der Pilasterspiegel auffällig, dass im Bereich der Loggia ein Wechsel der Formen stattfindet. Im Gegensatz zu den Dekoren der Pilasterspiegel, die noch außerhalb der Loggia, im Bereich des Vestibüls liegen und die vollständig mit wild wuchernden, in keiner Weise symmetrisch strukturierten Pflanzenformen bedeckt sind, wird in den Dekoren der Pilasterspiegel, die auf die Gewölbepfeiler innerhalb der Loggia aufgelegt sind, eine geometrische Grundstruktur bevorzugt. Diese Zunahme der Geometrisierung kann – analog der Gestaltung des Dekors der Grotteskensysteme in den Bogenlaibungen der *loggia di Amore e Psiche* in der Villa Farnesina oder analog der Gestaltung des Dekors der Kandelabergrottesken auf den Pilasterspiegeln in der zweiten Vatikanischen Loggia – durch figurale, zoomorphe sowie vegetabile Darstellungen, welche die geometrischen Formen besetzen, im Auge des Betrachters reduziert werden. Bei derartigen Einstellungen wird jedoch nie auf die geometrische Form selbst verzichtet. Da es auch in Bereichen mit umfangreichen rein freskierten Arealen – wie in den Dekoren der beiden seitlichen Gewölbeflächen – an keiner Stelle zu einem völligen Verzicht auf Stuckierung kommt, und die Stuckierung meist mit geometrischen Rahmenformungen einhergeht, bleibt im gesamten Loggiendekor eine geometrische Komponente erhalten, obgleich die einzelnen stuckierten Figuren, die in diese Rahmungen gesetzt sind, sich jeder Einbindung in eine symmetrische Struktur widersetzen. Dies unterscheidet das Dekor in der Gartenloggia der Villa Madama von sämtlichen anderen bereits behandelten Loggiendekoren Raffaels.

Für die formalen Unterschiede dieses Dekors lassen sich also – analog der unterschiedlichen farblichen Gestaltung innerhalb der einzelnen Dekorzonen – ebenfalls einige gravierende Unterschiede des Dekors in Bezug auf die architektonischen Strukturen aufzeigen:

1. Streng geometrische, stuckierte Formen finden sich nur auf architektonisch tragenden Strukturen sowie auf Strukturen, welche sich auf der gleichen Höhe wie diese tragenden architektonischen Strukturen befinden.

⁶⁶⁰¹ Dies erinnert sowohl an das Dekor im zentralen Deckenfeld der Libreria Piccolomini als auch an das Dekor im zentralen Deckenfeld der Stanza della Segnatura.

2. Umfangreiche nur freskierte Areale sucht man innerhalb der Dekorzonen der zentralen Kuppel vergeblich. Lediglich in den Dekorzonen der beiden seitlichen Gewölbeflächen sowie in Teilbereichen der Wanddekore, und zwar innerhalb der beiden apsidalen Bereiche an der Rückwand lassen sich diese nachweisen.⁶⁶⁰²
3. Doch in keinem Bereich des Dekors der Gartenloggia der Villa Madama gibt es rein freskierte Bereiche, sondern die Stuckierung nimmt lediglich zum Kuppelzentrum hin ab und wird in den beiden seitlichen Gewölbedekoren im Vergleich zum Dekor der zentralen Kuppel noch weiter herabgesetzt. Dies unterscheidet dieses Loggiendekor von den Dekoren der Loggetta und der *loggia di Amore e Psiche* in der Farnesina, in denen Raffael auf eine Stuckierung im Bereich des Gewölbes verzichtete. In Bezug auf die Stuckierung ist das Dekor der Gartenloggia in der Villa Madama dem Dekor der Vatikanischen Loggia noch am ähnlichsten, doch selbst im Vatikanischen Loggiendekor ist der Anteil der Freskierung im Gewölbebereich in den meisten Jochen wesentlich höher als im Kuppeldekor der Gartenloggia in der Villa Madama.
4. Was die antiken dekorativen Vorbilder betrifft, so scheint Raffael zwei unterschiedliche antike Dekorationssysteme miteinander verschmolzen zu haben. Bei dem einen antiken Vorbild handelt es sich um vollständig stuckierte Wand- und Deckensysteme, die Raffael insbesondere im Pantheon und in der Villa Hadriana in noch recht gutem Erhaltungszustand studieren konnte. Als weiteres antikes Vorbild sind die polychromen, häufig rein freskierten, aber zum Teil auch mit stuckierten Elementen versehenen Dekorsystemen der Domus Aurea anzusehen. Diese Übernahme von zwei Dekorationssystemen, die auf den ersten Blick sehr heterogen wirken, wird in den Untersuchungen zur Villa Madama auch zum Anlass genommen, um die vermeintlichen Mängel des Dekors auf eine epigonale, nicht gut aufeinander abgestimmte Werkstattarbeit zurückzuführen.
5. Dabei wird vor allem übersehen, wie sich aufgrund der unterschiedlichen Verknüpfung der beiden Dekorsysteme, insbesondere aufgrund einer allmählichen Reduzierung der stuckierten dekorativen Elemente eine differenzierte Hierarchie der einzelnen Raumsegmente ausbildet, die dem Betrachter deutlich die unterschiedlichen Funktionen

⁶⁶⁰² Für das Dekor der südwestlichen Apsis wählt man hingegen eine dekorative Mischform: Stuckierte Abschnitte, welche im unteren Teil rhombenförmige Gebilde zeigen, im oberen Teil hingegen stuckierte Strahlen, die auf den Mittelpunkt der Apsis zulaufen, werden mit farbig bemalten Abschnitten – im unteren Teil sind dies die rosafarbenen Innenflächen der rhombenförmigen Gebilde und im oberen Abschnitt sind dies die hellgrün bemalten Flächen zwischen den stuckierten Strahlen – kombiniert.

der einzelnen Raumteile zueinander sowie deren Funktionen in Bezug auf das Gartengelände jenseits der fünf Arkaden vor Augen führt.⁶⁶⁰³

6. Darüber hinaus entsteht aufgrund der Korrespondenzen einzelner Dekorzonen, seien es vertikale Kandelabergrottesken auf den Pilasterspiegeln oder Dekore auf Bogenlaibungen, und der daraus resultierenden Ausbildung von multiplen bilateralen Symmetrieachsen im Auge des Betrachters eine dreidimensionale Symmetriewahrnehmung, welche den Raum zu einer Einheit werden lässt. Anklänge für ein derartiges Raumverständnis waren bereits im Dekor der *loggia di Amore e Psiche* in der Farnesina und im Dekor der zweiten Vatikanischen Loggia analysiert worden.
7. Es sind insbesondere die unter Punkt 5 und 6 aufgeführten Merkmale, die dafür sprechen, dass dieses Dekor von Raffael selbst entworfen wurde.

10.3.3.4. Zusammenfassung

Aufgrund der polychromen Gestaltung, die konsequent in Beziehung zur architektonischen Struktur gesetzt wird, sowie aufgrund der beschränkten Anzahl an rahmenden geometrischen Formen zerbricht das Dekor der Loggia insgesamt trotz einer großen Vielfalt – insbesondere in den freskierten Details – beim Betrachten nicht in zahllose Einzelstücke, sondern wird als eine den Raum einende Zierde wahrgenommen, welche die architektonische Struktur des Raumes nicht nur unterstreicht, sondern sogar hervorhebt. Gleichzeitig lädt das Dekor aufgrund seiner Vielfältigkeit bei der Gestaltung der einzelnen Elemente den Besucher zu einer längeren Betrachtung ein, ohne ihn dabei zu verwirren,⁶⁶⁰⁴ und weist ihm darüber hinaus aufgrund der zahlreichen vegetabilen Komponenten im Dekor konsequent den Weg vom Vestibül über die Loggia in den zentralen Garten hinein.

Da es sich bei der vorliegenden Untersuchung um eine Untersuchung von ornamentalen und figural darstellenden Strukturen in Dekoren handelt, wird von einer Analyse des ikonographischen Aspektes abgesehen, doch sei der Hinweis erlaubt, dass es Raffael aufgrund des Einsatzes der Kreis- sowie der Kreuzform und des Achteckes nicht nur formal, sondern auch inhaltlich gelingt, ein in sich geschlossenes und angemessenes Programm für einen hohen geistlichen Würdenträger bzw. für den höchsten geistlichen Würdenträger aus dem Geschlecht der Medici zu entwerfen, da die unterschiedlichen figural darstellenden Szenen aufgrund von zwei Formen, der geschlossenen Kreisform, welche in der christlichen Religion als Symbol für die *aeternitas*

⁶⁶⁰³ Die Einbeziehung des Gartens als malerischen Blick für den Betrachter wird von Schmarsow als ein Aspekt der Intention des Malerischen und damit als grundlegend für die Architektur der Hochrenaissance angesehen: August Schmarsow, *Barock und Rokoko. Das Malerische in der Architektur. Eine kritische Auseinandersetzung*, Berlin 2001 [Nachdruck von 1897], S. 35.

⁶⁶⁰⁴ Zu einer konsistenten Wahrnehmung trägt auch die Stringenz der ikonographischen Bezüge bei.

gilt,⁶⁶⁰⁵ und der Kreuzform, welche das höchst Symbol der christlichen Religion darstellt, inhaltlich stringent zusammengehalten werden.

Zweifellos hat Raffael sowohl in der architektonischen Konzeption der Gartenloggia als auch in ihrem Dekor zahlreiche Elemente aus der antiken römischen Baukunst, insbesondere aus der antiken römischen Thermenarchitektur⁶⁶⁰⁶, u. a. auch aus den Thermenanlagen in der Villa Hadriana, aber auch von Dekoren in den Räumen der Villa Hadriana sowie von Dekoren der *Domus Aurea* übernommen. Das lässt sich in Bezug auf die architektonischen Elemente sowohl an den mächtigen Pfeilern, die mit unterschiedlichen Wölbungssystemen kombiniert werden, als auch an den zahlreich eingesetzten apsidalen Rücksprüngen ablesen. Abgesehen von der antiken Thermenarchitektur findet sich eine Kombination derartiger Formen auch in der spätantiken Architektur der Konstantinsbasilika⁶⁶⁰⁷. Im Gegensatz zu den antiken Vorbildern setzt Raffael die einzelnen architektonischen Elemente – eine mächtige Pfeilerarchitektur, zwei unterschiedliche Gewölbesysteme, die Kuppel und das Kreuzgratgewölbe und ein Wandgefüge, das sich an zwei Raumseiten durch Apsiden in der rückwärtigen sowie in der südwestlichen Seitenwand weitet und sich darüber hinaus an der einen Langseite in fünf Arkaden öffnet – kombinierend zu einem relativ schmalen Raum zusammen. Dabei entsteht zunächst eine asymmetrische Raumstruktur, die sich in dieser Form in der antiken Thermenarchitektur nicht findet. Es hat daher den Anschein, dass Raffael in der architektonischen Struktur der Gartenloggia in einem kleinen, relativ abgeschlossenen Bereich sein asymmetrisches Konzept für die gesamte Villenanlage fortsetzt.

Eine derartige Kombination unterschiedlicher, sehr komplexer architektonischer Strukturen lässt sich in der antiken römischen Architektur nicht nachweisen, wenngleich sich sämtliche architektonischen Elemente in der Architektur der *Domus Aurea* und den später darüber gebauten Titus- und Trajanthermen, beides Thermenanlagen, die in der Zeit um 1500 wiederentdeckt wurden, finden. Neue Verknüpfungen zwischen den einzelnen architektonischen Elementen und Strukturen entstehen jedoch durch ein komplexes dekoratives System, in dem

⁶⁶⁰⁵ Man denke auch an das Motto *Semper* von Leo X.

⁶⁶⁰⁶ Gegen 1500 wurden die Titusthermen und die Trajanthermen wiederentdeckt, die über dem Gelände der *Domus Aurea* liegen. Da die Titusthermen nach einer sehr kurzen Bauzeit im Jahr 80 n. Chr. eröffnet wurden, geht man davon aus, dass Titus einfach die neronischen Privatbäder in der *Domus Aurea* in öffentliche Bäder umwandeln ließ; zur Wiederentdeckung der antiken Thermen; siehe dazu die Abbildung des gestochenen Grundrisses der Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 3; siehe dazu auch: Wolfgang Lotz, *Architecture in Italy 1500-1600*, Hongkong et al. 1995, S. 30.

⁶⁶⁰⁷ So lässt sich die Struktur der drei Bögen auch auf das erhaltene nordwestliche Querschiff der Konstantinsbasilika zurückführen; siehe dazu u. a.: Guy Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993, S. 55 Abb. 11, S. 89 Abb. 26.

Raffael die unterschiedlichen antiken Vorbilder neu kombiniert und sie eng an die zugrunde liegenden architektonischen Strukturen bindet.

Ein wichtiges strukturelles Hilfsmittel für derartig aufwendige und komplexe ornamentale Kompositionen stellen vertikale und horizontale Symmetrieachsen dar, die – abgesehen von den lediglich an einer vertikalen Achse orientierten vertikalen Grotteskensystemen – beide relativ gleichwertig eingesetzt werden, da die wichtigsten dekorativen Elemente des Dekors, Quadrat, Kreis⁶⁶⁰⁸, regelmäßiges Achteck und Rhombus, über beide Symmetrieachsen verfügen. Diese hohe symmetrische Valenz, welche durch die Kombination der beiden Symmetrieachsen entsteht, wird wieder herabgesetzt, indem man asymmetrisch gestaltete menschliche und tierische Figuren, die innerhalb einer einzelnen Figur⁶⁶⁰⁹ weder über eine symmetrische Valenz noch über eine Gleichwertigkeit von oben und unten⁶⁶¹⁰ verfügen, in die unterschiedlichen geometrischen Formen einstellt. Dieses Verfahren hat Raffael bereits im Dekor der *loggia di Amore e di Psiche* und im Dekor der zweiten Vatikanischen Loggia angewandt.⁶⁶¹¹ Darüber hinaus korrespondiert keine der asymmetrisch dargestellten Figuren bzw. Figurengruppen mit der Figur bzw. mit der Figurengruppe des gegenüberstehenden Medaillons⁶⁶¹², sodass bereits aufgrund des formalen Unterschiedes eine eventuell aufgrund der geometrischen Formen gegebene symmetrische Valenz im Auge des Betrachters sofort herabgesetzt wird. Da jedoch die figuralen Darstellungen im Vergleich zu den geometrischen Formen nicht nur in der Unterzahl, sondern darüber hinaus auch recht kleinfigurig sind, und die dem Dekor zugrunde liegenden architektonischen Strukturen als Raumeinheiten von außen nach innen über eine zunehmende, über eine sowohl in der Länge und in der Breite als auch in der Höhe ausgerichtete, einer der bilateralen und horizontalen symmetrischen Valenz in der Fläche analoge, dreidimensionale Struktur verfügen⁶⁶¹³, halten sich für den Betrachter symmetrische und asymmetrische Komponenten die Waage, bzw. die asymmetrischen Komponenten des Dekors sind nicht in der Lage, die Harmonien der architektonischen⁶⁶¹⁴ sowie der geometrisch-dekorativen Symmetrien

⁶⁶⁰⁸ Zur Bedeutung von Quadrat und Kreis in den antiken Dekoren siehe u. a. einen kolorierten Stich des Gewölbedekors von Raum 21 der Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 43.

⁶⁶⁰⁹ Gleiches gilt auch für das Einstellen einer Gruppe von Figuren.

⁶⁶¹⁰ Diese Äquivalenz kommt hingegen zahlreichen ornamentalen Elementen zu.

⁶⁶¹¹ Siehe dazu auch die beiden vorherigen Abschnitte.

⁶⁶¹² Analog verfährt man auch in dem antiken Deckendekor des Gewölbes von Raum 25 der Titusthermen; siehe dazu den kolorierten Stich aus: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 8.

⁶⁶¹³ Die höchste symmetrische Valenz besitzt das zentrale überkuppelte Joch. Zwar verfügen auch die beiden seitlichen Joche mit den Kreuzgratgewölben über eine bilaterale und eine horizontale Valenz, doch die wird durch die Asymmetrien im seitlichen und im rückwärtigen Raum im Auge des Betrachters herabgesetzt.

⁶⁶¹⁴ Im Bezug auf die Symmetriewertigkeit der architektonischen Struktur gilt dies insbesondere für die Struktur der Kuppel.

zu zerstören, sondern sie sorgen lediglich dafür, dass der Betrachter die symmetrischen Aspekte dieses Raumes weder als beengend noch als langweilig empfindet.

Zur Ausbildung von symmetrischen Strukturen werden jedoch nicht nur geometrische Formen herangezogen, sondern diese Funktion kann auch von Grotteskensystemen ausgeübt werden, und dies geschieht – abgesehen von den zentralen Feldern in den drei Gewölbedekoren – in allen Zonen des Loggiendekors. Doch während im Bereich der Wand bzw. im Bereich der Pilasterspiegel die geometrischen Formen gegenüber den filigran in diese Formen integrierten Grotteskensystemen die Oberhand haben, tritt das Primat der geometrischen Form in den vier Pendentif-Feldern am Übergang zur zentralen Kuppel zurück. In diesem Bereich dominieren hybride anthropomorphe Figuren sowie vegetabile Systeme und übertragen die architektonische Form der schwer unter der Kuppel lastenden Pendentifs in eine dekorative Leichtigkeit, sodass es für den Betrachter den Anschein hat, als stemmten geflügelte Mischwesen das Kuppelrund. In den beiden darauffolgenden Dekorzonen, der äußeren und der inneren Kuppelscheibe, wird die Größe der Grotteskensysteme sofort wieder reduziert und ihre Funktion auf dekorative Aufgaben beschränkt. Dies gilt auch für die zarten Grottesken, die als ajourierte Systeme zur Rahmung der vier Medaillons dienen. Diese Rahmung ist das oberste Register, in dem sich Grottesken im Kuppeldekor finden, denn um das zentrale Feld sucht man Grotteskendekore vergeblich. Anders verhält es sich hingegen in den Dekoren der beiden seitlichen Gewölbeflächen, in denen Grotteskensysteme von sehr unterschiedlicher symmetrischer Struktur, als bilateralsymmetrische Kandelabergrottesken, als horizontalsymmetrische Blattstäbe, als mehrfach symmetrisch strukturierte Paneelfüllung und als umlaufender Fries bis an den äußeren Rand des zentralen Gewölbefeldes eingesetzt werden.

Vergleicht man in den Dekoren der beiden seitlichen Gewölbeflächen die Figurendarstellungen in den Grotteskensystemen mit den Darstellungen der Figuren und Figurengruppen, die in geometrische Formen eingesetzt sind, so fällt auf, dass sich die unterschiedlich kontextuierten Figurendarstellungen auch in Bezug auf ihr Verhalten zur Ausbildung bzw. zur Unterstützung einer bilateralsymmetrischen Struktur sehr kontrovers verhalten.⁶⁶¹⁵ Im Gegensatz zu den asymmetrisch aufgebauten einzelnen Figurendarstellungen oder Darstellungen von Figurengruppen, die aufgrund ihres Einstellens in geometrische Formen mit diesen nicht nur eine dekorative Verbindung eingehen, sondern auch eine Veränderung, meist in Form einer Herabsetzung, der symmetrischen Struktur dieser Formen bewirken, fördern die hybriden Figuren und Mischwesen, die in Grotteskensysteme eingebunden sind, insbesondere wenn sie die zentralen

⁶⁶¹⁵ Dieses Verhalten zeigt einen Gegensatz zu den geometrischen Formen auf, die stets in einer analogen Funktion, zur Ausbildung von symmetrischen Strukturen, eingesetzt werden, wohingegen die Figurendarstellungen, je nachdem, in welchem Kontext sie stehen, eine unterschiedliche Funktion ausüben.

Achsen derartiger Systeme besetzen, aufgrund einer frontalen und weitgehend bilateralsymmetrischen Gestaltung die axialsymmetrische Struktur dieser Systeme. Selbst wenn sie nicht zentral eingesetzt werden, tragen sie aufgrund eines antithetischen Pendants auf der Seite, welche der vertikalen Mittelachse gegenüberliegt, zur Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz bei, d. h. die Darstellungen von hybriden Figuren und von Mischwesen können die Funktion ausüben, symmetrische Valenzen zu konfigurieren.

Darüber hinaus unterscheiden sich die hybriden Figuren und Mischwesen eines Grotteskensystems auch durch das wiederholte Einsetzen der gleichen Figur innerhalb eines Grotteskensystems von den übrigen Figuren des dekorativen Systems. Das Moment der Wiederholung analoger Formen in Verbindung mit einer bilateralen Symmetrisierung der einzelnen Figur oder einer Symmetrisierung aufgrund einer antithetischen Doppelung einer Figur reduziert den individuellen Charakter und damit auch die Ikonographie der einzelnen Figur. Doch die Grotteskensysteme dieses Dekors verfügen auch über Möglichkeiten, diesem Verlust der Individualisierung entgegenzutreten. So werden stuckierte Figuren, die als Reminiszenz an antike Plastiken in die Grotteskensysteme eingebunden sind, in der Regel in ein Medaillon eingestellt, gleichsam um sie vor der Symmetrisierung des sie umgebenden Grotteskensystems zu schützen.⁶⁶¹⁶

Eine weitere Möglichkeit, Figuren in ein Grotteskensystem einzubinden, ohne ihnen ihre individuelle Form zu nehmen, ist, sie weder bilateralsymmetrisch darzustellen noch ihnen ein antithetisches Pendant gegenüberzustellen. Solche Figuren finden sich – jeweils in eine Kandelabergrotteske integriert⁶⁶¹⁷ – in den vier Streifen, die jeweils diagonal von einer Ecke zur Mitte ziehen, im Dekor des linken Seitengewölbes.⁶⁶¹⁸ Insgesamt fällt bei den Grotteskensystemen dieses Dekors auf, dass die Asymmetrien innerhalb eines Grotteskensystems immer dann zunehmen, wenn das Grotteskensystem nicht an eine tragende architektonische Struktur gebunden ist. All diese zu Tage tretenden Eigenschaften lassen auch die Grotteskensysteme – analog zu den geometrischen Formen – zu einem wichtigen Informationsträger in Bezug auf die architektonischen Eigenschaften des Raumes werden.

⁶⁶¹⁶ Ein Verfahren, das im Ansatz auch schon die pompejanische Wandmalerei kennt; siehe dazu die Abbildung eines Stiches von Ludovico Mirri von 1776 in: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo, Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration, München 2004, S. 319. Doch werden im antiken Dekor die stuckierten Medaillons noch nicht direkt in ein Grotteskensystem eingebunden, wie es in dem Dekor der Gartenloggia der Villa Madama der Fall ist.

⁶⁶¹⁷ Um die Asymmetrien der Figuren zu begrenzen, flankieren zarte vertikale Blattstäbe die übereinandergestellten Figuren, die – abgesehen von der obersten Figur – sämtlich in eine unterschiedlich farbige, gerahmte Form eingestellt sind.

⁶⁶¹⁸ Siehe dazu die Abbildung bei: Caterina Napoleone (ed.), Villa Madama. Il sogno di Raffaello, Turin 2007, S. 82.

Aufgrund dieser neuartigen Kombination von unterschiedlichen dekorativen Strukturen, die stets an eine bestimmte architektonische Gestaltung gebunden werden, erreicht das Loggien-dekor in der Villa Madama, das vermutlich von Raffael konzipiert und später von Giovanni da Udine und Giulio Romano ausgeführt wird, eine Fähigkeit zur Integration, welche nicht nur die stringente architektonische Struktur der Loggia unterstreicht, sondern auch den Innenraum zu einer Einheit werden lässt sowie darüber hinaus beim Betreten des Raumes einen nahtlosen Übergang vom Innenraum zum umgebenden Hof⁶⁶¹⁹ und bereits beim Verlassen des Raumes eine Antizipation zum umgebenden Garten schafft.

Die weitgehende Beschränkung auf geometrische Formen beim Entwurf der Anlagen der Villa Madama sowie bei der Gestaltung des ornamentalen Dekors in der Gartenloggia kann zum einen als eine bewusste Kritik an Vitruv, zum anderen aber auch als eine Beherzigung der vitruvianischen Kritik verstanden werden. Denn indem Raffael in seinem Entwurf zu den Anlagen der Villa Madama so vorgeht, dass er geometrische – und damit rein ornamentale Formen – sowohl bei der Gestaltung des Gartens als auch bei der Gestaltung des Dekors nutzt, ignoriert er die Kritik Vitruvs, welcher am ornamentalen Stil am meisten auszusetzen hat, dass die Formen der natürlichen Welt als architektonische Ordnung eingesetzt werden. Doch gleichsam als Beherzigung setzt Raffael in den architektonisch tragenden Strukturen keine auffälligen vegetabilen Elemente ein, sondern streng mathematisch berechenbare geometrische Formen, welche dem Dekor im Auge des Betrachters aufgrund ihrer analogen symmetrischen Struktur eine Möglichkeit zur Kommensurabilität und Kompatibilität und damit zugleich eine visuelle Stabilität vermitteln und auch inhaltlich eine zeitlose Würde verleihen, die rein vegetabilen Formen fehlt. Darüber hinaus werden diese geometrischen Formen nicht nur kleinformig im ornamentalen Dekor, sondern auch im großen Format, als Gartenstrukturen, eingesetzt, und damit wird gleichsam der Mikro- wie auch der Makrokosmos mit den gleichen gesetzmäßigen Strukturen ausgerichtet und dem Besucher als einheitliches System präsentiert. Die symmetrischen Korrespondenzen, mit denen Raffael im Dekor der Gartenloggia der Villa Madama arbeitet, um im Auge des Betrachters eine dreidimensionale Raumwirkung zu erzielen, stellen eine Fortsetzung der strukturellen Ansätze dar, die im Dekor der *loggia di Amore e Psiche* und der zweiten Vatikanischen Loggia aufgedeckt wurden. Doch geht Raffael in der architektonischen und dekorativen Konzeption der Villa Madama noch wesentlich weiter. Zunächst schließt er den Raum architektonisch aufgrund der unterschiedlichen Gewölbestructuren zur Decke hin rhythmischer ab und öffnet ihn zugleich mit Hilfe der kleinen Nischen in den

⁶⁶¹⁹ Dies geschieht in der architektonischen Struktur durch die Kuppelwölbung im zentralen Joch und in der dekorativen Struktur durch die zahlreichen stuckierten und freskierten Kreisformen.

beiden apsidalen Rücksprüngen der Rückwand und den beiden Seitenwänden zum Teil im Wandbereich wieder. Diese architektonische Rhythmik wird vom Dekor wieder aufgenommen, zum einen durch die Subordination und gleichzeitige Auseinandersetzung der beiden seitlichen Gewölbedekore unter das bzw. mit dem Dekor des zentralen Kuppeldekors und zum anderen durch die konsequent das gesamte Dekor rhythmisch durchdringende Auseinandersetzung zwischen rahmenden geometrischen Formen, die kristallin und starr wirken, und den flankierenden, frei umherschweifenden vegetabilen Formen sowie den in die geometrischen Formen eingestellten anthropomorphen und zoomorphen Formen. Da Raffael darüber hinaus durch die diagonale Ausrichtung⁶⁶²⁰ der beiden Figuren in den beiden seitlichen Gewölbedekoren dafür sorgt, dass sich diese im Auge des Betrachters gleichsam aufeinander zubewegen, beginnt der gesamte Raum aufgrund der zahlreichen rhythmischen Korrespondenzen an zu schwingen. So bringt Raffael eine neue vibrierende Einheit des Raumes hervor, die in den pompösen Dekoren der Folgezeit verloren geht und der man sich erst in bestimmten Rokokodekoren wieder besinnt. Rezipiert wird hingegen in den klassizistischen Dekoren der Folgezeit vor allem die Fähigkeit der Raffael-Dekore, symmetrische Valenzen als Korrespondenzen zwischen unterschiedliche dekorativen Elementen und Systemen zu erzeugen.

10.3.4. Weiterführung und Modifikation der Raffaelleske nach dem Tode Raffaels durch einzelne Mitglieder aus Raffaels Werkstatt: das Dekor der *grande sala*⁶⁶²¹ in der Villa Madama

Raffael hat die Vollendung der Dekoration der Gartenloggia nicht mehr erlebt. Doch insbesondere zwei Mitglieder seiner Werkstatt, Giulio Romano und Giovanni da Udine, setzen nach seinem Tod die Arbeit an der Villa Madama fort. Daher soll als weiteres Dekor der Villa Madama die Dekoration der *grande sala*, einem Raum, der erst nach dem Tode Raffaels, unter dem Pontifikat von Clemens VII., dekoriert wurde⁶⁶²², analysiert werden, um zu untersuchen, inwieweit dieses Dekor die Tradition der Raffael-Entwürfe fortsetzt und inwieweit es sich von den Entwürfen Raffaels unterscheidet. Bei einem Vergleich muss jedoch bedacht werden, dass

⁶⁶²⁰ Dieser Triumph der Diagonale über die Vertikale und die Horizontale, der sich in antiken Dekoren nicht nachweisen lässt, ist sicherlich ebenso ein Auslöser für die Entwicklung der Deckenmalerei wie die Öffnung der Decke sowie der Beginn der Quadraturmalerei, sodass die Deckendekore Raffaels insgesamt für die Entwicklung der Deckenmalerei in der Folgezeit eine wichtige Position einnehmen.

⁶⁶²¹ Zur Beschreibung der *grande sala* siehe vor allem: Theodor Hofmann, Raffael als Architekt. Bd. I: Villa Madama zu Rom, Dresden 1900, S. 21.

⁶⁶²² Obwohl die *grande sala* während des Pontifikats von Clemens VII. (1523-1534) dekoriert wird, ist kein Papststemma in diesem Dekor zu finden. Das einzige Papststemma hat Giovanni da Udine im Dekor des Vestibüls angebracht; siehe dazu die Abbildung bei: Renato Lefevre, Villa Madama, Rom 1973, S. 140.

es sich nicht um das Dekor eines zum Garten hin offenen, sondern um das Dekor eines geschlossenen Raumes handelt, jedoch im gleichen Trakt wie die Gartenloggia.

Die *grande sala* liegt hinter den beiden kleinen *salotti*, die sich rechts an die Gartenloggia anschließen.⁶⁶²³ Man erreicht diesen Raum, wenn man sich, vom zentralen Hof aus kommend, am Eingang der Villa nach rechts gewandt und einen rechteckigen Raum und einen schmalen Korridor durchquert hat. Die *grande sala*, ein gewölbter Raum, verfügt auf der rückwärtigen Schmalseite über einen Kamin mit einem grauen Marmorarchitrav und ionischen Voluten, die sich an den beiden Enden des Gebälkes über den beiden oberen Ecken des Kamins einrollen. Der Entwurf dieses Kamins wird Giulio Romano zugeschrieben.⁶⁶²⁴ Vom ursprünglichen Wanddekor der *grande sala* ist nur noch der freskierte umlaufende Fries vorhanden, der unterhalb Marmorgesimses verläuft. Das Dekor der gewölbten Decke hingegen ist noch vollständig erhalten.

10.3.4.1. Das Dekor der *grande sala*⁶⁶²⁵

10.3.4.1.1. Der umlaufende Wandfries

Der umlaufende Wandfries auf blauem Grund besteht aus dicken, schwer nach unten hängenden, aus Blüten, Früchten und grünem Blattwerk zusammengebundenen Girlanden, die jeweils mit roten Bändern entweder an goldfarbenen Kandelabern oder an geflügelten weiblichen, mit durchsichtigen Gewändern bekleideten Figuren befestigt sind.⁶⁶²⁶ Die traditionelle Statik der

⁶⁶²³ Der Zutritt zu den beiden *salotti* erfolgt durch zwei Türen in der östlichen Loggienwand, unter der Lünette, die den Polyphem darstellt. Auch über die beiden *salotti* kann die *grande sala* erreicht werden.

⁶⁶²⁴ Siehe dazu: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 47; siehe dazu auch: Renato Lefevre, *Villa Madama*, Rom 1973, S. 257ff.

⁶⁶²⁵ Siehe dazu die Beschreibung bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 47.

⁶⁶²⁶ Die Figuren bewegen sich einmal nach rechts, ein anderes Mal nach links. In diesen Bewegungen werden sie entweder als Rückenfiguren, im Profil oder im Dreiviertelprofil dargestellt. Doch in keiner Darstellung werden sie frontal, in einer statischen Position gezeigt, sondern stets in einer bewegten Pose. Dies suggeriert dem Betrachter, dass sich auch die Girlanden, mit denen die geflügelten weiblichen Figuren verbunden sind, in einer Bewegung befinden. Darüber hinaus sorgen die vor oder hinter den Girlanden laufenden, auf die Girlanden springenden oder vor den Girlanden tanzenden und musizierenden Amoretten, dass der Blick des Betrachters nicht verharret, sondern von einer Figurengruppe zur nächsten wandert; siehe dazu die Abbildungen von Ausschnitten aus dem Fries bei: Renato Lefevre, *Villa Madama*, Rom 1973, S. 258. Dacos führt die einzelnen Gruppenmotive auf einen Entwurf von Raffael zurück. Analoge Motive wurden von Giovanni da Udine nicht nur in dem Dekor der *grande sala*, sondern auch in einem Fries im Salon des Castello di Spilimbergo in Friaul Anfang der 1540er Jahre eingesetzt: Nicole Dacos, Caterina Furlan (ed.), *Giovanni da Udine 1487-1561*, Casamassima 1987, S. 118; siehe dazu auch einen Ausschnitt des Frieses im Castello Spilimbergo bei: Nicole Dacos, Caterina Furlan (ed.), *Giovanni da Udine 1487-1561*, Casamassima 1987, S. 182. In diesem Fries verzichtet Giovanni da Udine jedoch auf die Einbindung geflügelter weiblicher Figuren; lediglich jeweils eine Amorette hebt die Girlande hoch. Weitere Amoretten in den Girlanden fehlen, wodurch die einzelnen Abschnitte des Frieses ruhiger wirken als die einzelnen Figuren-Sequenzen im Fries in der Villa Madama. Doch insgesamt wirkt die Bewegung der Amoretten im Fries des Castello Spilimbergo konsequenter, da kein statisches Kandelabermotiv die Bewegung der Amoretten hemmt. Der Amorettenfries in Spilimbergo erinnert an die bewegten Amoretten Donatellos im Gebälk des Cavalcanti-Reliefs (1433-1435) oder an seine laufenden kindlichen Sänger im Relief der Sängerkanzel (1433-1439). Der Fries in der *grande sala* nimmt hingegen mit der Ausprägung einer bilateralsymmetrischen Valenz eine antike Struktur von Friesen mit Amoretten wieder auf, allerdings in umgekehrter Manier. Im Gegensatz zur Ausbildung der

Girlanden-Hängung wird durch die Figuren, die stets in eine andere Richtung agierend dargestellt sind, für den Betrachter in eine quirlige Bewegung umgewandelt. Die Bewegung wird darüber hinaus noch durch zahlreiche, kleinfigurige Amoretten verstärkt, die in unterschiedlichen Positionen und divergent agierend in den Girlanden-Fries eingebunden sind.⁶⁶²⁷ Lediglich die Befestigung einer Girlande an zwei Kandelabern, die ab und zu – jedoch in unregelmäßigem Abstand – erfolgt, bringt aufgrund der bilateralsymmetrischen Valenz, die in der vertikalen Mittelachse zwischen der beiden unbelebten, starren Kandelabern entsteht, nicht nur Ruhe in die bewegten Gruppen, sondern sorgt aufgrund des spiegelsymmetrischen Effekts auch dafür, dass das Auge des Betrachters in diesen Zentren verweilt. Es ist daher nicht verwunderlich, dass jeweils eine Kombination aus einer Girlande mit zwei flankierenden Kandelabern gewählt wurde, um jeweils in die Mitte einer Wand ein Medici-Stemma, bekrönt von einem Kardinalshut, zu setzen, das von zwei Amoretten gehalten wird.

Trotz des blaufarbenen Grundes und der goldfarbenen Kandelaber überwiegen die roten Farbtöne, die sich in den rosafarbenen Inkarnaten der unbekleideten Amoretten und in den Inkarnaten der weiblichen Figuren in einer hellen rosafarbenen Variante zeigen. Die Kardinalshüte, die Bänder und die Kugeln der Medici-Stemmata sind hingegen in einem kräftigen Rotton gehalten.⁶⁶²⁸ Die zart lilafarbenen transparenten Gewänder der weiblichen Figuren vermitteln zwischen diesen kräftigen Rottönen und der blauen Farbe des Hintergrundes. Die blaue Farbe des Grundes ihrerseits antizipiert die blauen Farbtöne im Dekor des Deckengewölbes, sowohl den hellen Blauton, der den Hintergrund in den zahlreichen runden Medaillons füllt, die mit den Impresen Clemens VII. und dem Motto *Candor illaesus* gefüllt sind, als auch das dunkle Blau im Hintergrund des zentralen Feldes des Gewölbedekors, vor den die Figuren von Apoll und Diana – beide in ihrem Wagen – gesetzt sind.

Betrachtet man die symmetrische Struktur dieses Frieses, so fällt auf, dass zwei unterschiedliche Strukturprinzipien gleichsam übereinander gelegt worden sind. Zwar bildet sich jeweils zwischen zwei Kandelabermotiven eine bilaterale Symmetrieachse aus, die jedoch durch die

bilateralsymmetrischen Valenz durch zwei antithetisch zueinander aufgestellte Amoretten auf einem antiken reliefierten Fries auf einem Sarkophag, der im Garten der Villa Madama steht [siehe dazu auch die folgende Anm.], entsteht die bilateralsymmetrische Valenz im Amoretten-Fries der *grande sala* durch die bilaterale Symmetrie der zentralen weiblichen Figuren sowie die zentral gesetzten Kandelaber. Während die beiden antithetisch zueinander ausgerichteten Amoretten auf dem antiken Sarkophag die Dynamik der mittleren Amorette stoppen, kann sich beidseits der zentralen Figur in dem Fries der *grande sala* jeweils eine Bewegung zur Seite hin entwickeln.

⁶⁶²⁷ Analoge antike Dekorsysteme mit Girlanden tragenden Amoretten bzw. Amoretten finden sich auf Sarkophagen aus dem zweiten und dritten nachchristlichen Jahrhundert. Einige dieser antiken Sarkophage sind auch in den Gärten der Villa Madama aufgestellt; siehe dazu u. a. die Abbildung eines derartigen Sarkophags mit Amoretten, die Girlanden tragen, vor Masken, welche den dionysischen Bereich verkörpern, bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 118.

⁶⁶²⁸ Dieser Farbton wird von den gespannten rosafarbenen Tüchern in der äußeren Dekorzone der Decke wieder aufgenommen; siehe dazu die Abbildung bei: Renato Lefevre, *Villa Madama*, Rom 1973, S. 161.

offensichtlichen Asymmetrien der Figurengruppen, die in den entsprechenden Abschnitten agieren, empfindlich gestört wird. Richtet man hingegen den Blick auf die Struktur einzelner Gruppen, so wird auch in diesem Kontext eine Ambivalenz im Aufbau – insbesondere im Aufbau der großformatigeren weiblichen Figuren – deutlich, denn die geflügelten weiblichen Figuren verfügen aufgrund ihrer gebreiteten Flügel – je nach Körperhaltung – über einen stärkeren oder schwächeren bilateralsymmetrischen Aspekt. Gleichzeitig wird aufgrund der Richtungsorientiertheit der einzelnen Figuren im Auge des Betrachters der gleitsymmetrische Aspekt eines gerichteten Frieses hervorgehoben.

10.3.4.1.2. Das Dekor der Decke in der *grande sala*⁶⁶²⁹

10.3.4.1.2.1. Das Dekor des zentralen Deckenfeldes

Die Mitte des Gewölbespiegels⁶⁶³⁰ besetzt ein langes rechteckiges Feld von nur geringer Breite. Im Zentrum dieses Feldes ist auf grünem Grund, umgeben von einem längsovalen, die beiden Langseiten des rahmenden Rechtecks berührenden Kranz aus Blumen und Früchten⁶⁶³¹ das Wappen der Medici und darüber der Kardinalshut des Besitzers dieser Villa, Giulio di Medici, eingestellt.⁶⁶³² Die Teile des Kranzes, welche nicht in Kontakt mit dem rahmenden Rechteck stehen, sind von kräftig blaufarbenem Grund umgeben, der unter Einbeziehung der beiden figuralen Darstellungen, die an der oberen und unteren Schmalseite jeweils mit den Füßen nach außen zur Grundlinie des rechteckigen Feldes in das Feld eingestellt sind, ikonographisch für den Betrachter zum Himmel wird, da es sich bei den figuralen Szenen um Darstellungen der beiden olympischen Götter handelt, die für den Tag und die Nacht zuständig sind.⁶⁶³³ Dies ist zum einen der Sonnengott Apollo, dessen Kopf von einer gezackten Sonnenscheibe umgeben ist. Mit der erhobenen rechten Hand eilt er in seinem Wagen, vor den vier Pferde gespannt sind, über eine Wolke fahrend, von rechts nach links. Zum anderen ist es Diana, die Göttin des Mondes, die in einem Gespann mit zwei Stieren, ebenfalls auf einer Wolke, von links nach rechts fährt. Diana hält in der Linken die Zügel und fasst mit ihrer Rechten in die *Velatio* ihres

⁶⁶²⁹ Zu den Abbildungen der Decke siehe vor allem: Alessandra Zamperini, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona 2007, S. 131; Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 92-101; und: Renato Lefevre, *Villa Madama*, Rom 1973, S. 125, 161, 181 und 231.

⁶⁶³⁰ Siehe dazu die schematische Darstellung des Deckendekors bei: Nicole Dacos, Caterina Furlan (ed.), *Giovanni da Udine 1487-1561*, Casamassima 1987, S. 118.

⁶⁶³¹ Der Kranz ist auf einer Seite, welche der Unterseite des Medici-Wappens entspricht, mit einer rotfarbenen Schleife zusammengefasst. Er zeigt u. a. weiße Blumen, rote Rosen, Granatäpfel, einfache Äpfel und Ähren.

⁶⁶³² Siehe dazu die Abbildung bei: Alessandra Zamperini, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona 2007, S. 13; siehe dazu den Ausschnitt mit dem zentralen Feld bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 92.

⁶⁶³³ Die beiden Darstellungen können natürlich auch als eine Allegorie der Sonne und des Mondes gelesen werden. Mit dieser Ausgrenzung des zentralen Feldes wird ein Strukturprinzip aus dem Deckendekor der *loggia di Amore e Psiche* fortgeführt.

roten Mantels, welche ihren Kopf, den eine Mondsichel krönt, in einem weiten Bogen umfängt.⁶⁶³⁴ Diana und ihr Gespann sind analog zur Basis des Wappenschildes ausgerichtet, wohingegen Apollo um 180° gedreht zur Helmzier des Wappens und zu dem Kardinalshut hin ausgerichtet ist, sodass Apollo beim Betrachten des Wappens von unten nach oben auf dem Kopf steht.⁶⁶³⁵

10.3.4.1.2.2. Die Rahmung des zentralen Deckenfeldes durch einen Grotteskenfries

Ein Grotteskenband, das sich aus zwei unterschiedlichen, alternierend verwendeten Komponenten – dies gilt sowohl in Bezug auf den Hintergrund, der im ersten Fall grün und im zweiten Fall weiß ist, als auch in Bezug auf die Motive – zusammensetzt, umschließt das zentrale Feld, wobei das grüngrundige Motiv etwa doppelt soviel Fläche einnimmt wie das weiße Motiv.

Auf hellgrünem Grund sitzen jeweils zwei antithetisch ausgerichtete geflügelte zoomorphe Figuren, die sich sowohl in formalen als auch farblichen Details voneinander unterscheiden. Beide haben jeweils den inneren, d. h. den vom Betrachter fernen Fuß auf ein komposites, vorwiegend aus vegetabilen Elementen bestehendes Motiv gestellt.⁶⁶³⁶ Es setzt sich formal aus zwei unterschiedlichen Teilen zusammen. Im unteren schließt sich eine Ranke zu einem Ring, während ihre beiden Voluten nach beiden Seiten hin laufen, unter den aufgestellten Vorderbeinen der beiden geflügelten zoomorphen Figuren hindurch. In den Ring⁶⁶³⁷ eingestellt ist jeweils ein unterschiedlicher Kopf, der einen menschlichen, tierischen oder pflanzlichen Charakter haben kann, oder ein Kopf, der sich aus allen drei Komponenten zusammensetzt, mithin einen sehr grottesken Charakter hat. Der obere Teil des kompositen, vorwiegend vegetabilen Motivs konstituiert sich aus drei bilateralsymmetrischen vegetabilen Elementen, wobei der mittlere Teil, die bilaterale Symmetrieachse dieses Systems, meist aus einem Stängel mit einem Blütenkelch oder aus einem Blatt besteht, wohingegen die beiden seitlichen Teile des Motivs meist Ähren oder grasähnliche Gebilde, deren Fruchtstände sich nach vorne neigen, zeigen.⁶⁶³⁸

⁶⁶³⁴ Eine ähnlich getrennte Ansicht von Figuren, die sich quasi kopfüber gegenüberstehen, zeigt ein kolorierter Stich des Gewölbedekors von Raum 15 in den Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 26.

⁶⁶³⁵ Wengleich Apoll beim Betrachten des Wappens auf dem Kopf steht, so weist er doch eine größere Nähe zu dem Kardinalshut auf als die Gestalt seiner Schwester Diana.

⁶⁶³⁶ Rahmensysteme mit einem analogen Figurenrepertoire finden sich in zahlreichen antiken Dekoren; siehe dazu u. a. den kolorierten Stich mit der Rahmung des zentralen Bildes des Gewölbedekors von Raum 21 in den Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 50.

⁶⁶³⁷ Trotz des vegetabilen Kontextes soll der geschlossene Ring, der in der Mitte des oberen Kreisrandes von einem weißen Diamanten bekrönt wird, auch emblematisch als Medici-Ring gelesen werden.

⁶⁶³⁸ Ein analoges Motiv zeigt ein kolorierter Stich des Gewölbes von Raum 12 in den Titusthermen; siehe dazu: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 20. Auffällig ist jedoch: Das antike Motiv zeigt keine Schattenbildung, sondern die beiden äußeren Partien sind goldfarben, der zentrale Stängel ist hingegen grün gemalt. Die Farbkomposition entspricht jedoch derjenigen des rahmenden Grotteskenbandes im Dekor der *grande sala*.

Die beiden formal kontroversen Teile des vegetabilen Motivs erfahren jedoch auf der Ebene der symmetrischen Valenzen eine Annäherung, denn sowohl die Köpfe, welche in die kreisförmigen Rankengebilde eingestellt sind, als auch die dreiteiligen vegetabilen Gebilde im oberen Bereich des kompositen Motivs sind weitgehend einer bilateralsymmetrischen Struktur unterworfen.⁶⁶³⁹ Das Gebilde, welches mit Licht und Schatten in goldbraunen, grünen und dunkelblauen Tönen gemalt ist, konstituiert sich also aus drei Komponenten: aus zwei antithetischen geflügelten zoomorphen Figuren sowie einem zentralen kompositen Motiv, welches nicht nur die vertikale Mittelachse, sondern auch die bilaterale Symmetrieachse des Motivs insgesamt bildet.⁶⁶⁴⁰ Diese komposite dekorative Einheit wird nicht nur innerhalb der geraden Abschnitte des Grotteskenbandes eingesetzt, sondern auch für die Ausbildung von dekorativen Ecklösungen für die vier Ecken dieses Bandes genutzt, wobei sich jeweils das obere Ende des mittleren Elementes im zentralen Motiv, welches die bilaterale Symmetrieachse im oberen Teil des kompositen vegetabilen Motive bildet, mit einer der vier Ecken des zentralen Feldes verbindet.⁶⁶⁴¹ Aufgrund dieser Anordnung besetzt jeweils das Ringmotiv dominant die Eckflächen.

Da die beiden dekorativen Komponenten, d. h. sowohl das grün- als auch das weißgrundige Grotteskenmotiv über eine bilateralsymmetrische Valenz verfügt, besitzt das Grotteskenband aufgrund dieser regelmäßigen Muster-Konstruktion sowohl auf den beiden Langseiten als auch auf den beiden Schmalseiten eine zentrale vertikale bzw. bilaterale Symmetrieachse⁶⁶⁴², die im

⁶⁶³⁹ Der Wahrheitsgehalt dieser Aussage hängt vor allem von der bilateralsymmetrischen Gestaltung der kleinen Köpfe ab, die sich jedoch selbst mit Lupe einer eindeutigen Beurteilung entziehen. Selbst wenn die Köpfe vollständig bilateralsymmetrisch aufgebaut sein sollten, nimmt dennoch die bilateralsymmetrische Valenz von unten nach oben zu, da erst im oberen Teil dieses kompositen vegetabilen Motivs eine vertikale Symmetrieachse vorhanden ist.

⁶⁶⁴⁰ Analoge antike Grotteskensysteme – ebenfalls zwei antithetisch sich gegenüberstehende geflügelte zoomorphe Figuren, deren zentrales Element, zwar analog mit einem eingestellten Kopf im unteren Teil des ornamentalen Mittelelements, jedoch im oberen Teil lediglich mit zwei einwärts gerollten Voluten – zeigt die Rahmung eines Bildes im Gewölbe des Zimmers 21 der Titusthermen; siehe dazu einen Stich aus einer Stichsammlung des 18. Jahrhunderts bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 45.

⁶⁶⁴¹ In den antiken Dekoren ist eine derartige Ausbildung von Ecken ungewöhnlich. Häufig begnügt man sich damit, jeweils eine quadratische Struktur in die Ecke einzustellen und fährt dann mit dem laufenden Band, ohne einen direkten Anschluss zur Ecke zu haben, fort; siehe dazu u. a. einen kolorierten Stich mit der Rahmung des zentralen Bildes aus dem Gewölbedekor von Raum 21 der Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 46. Doch finden sich mitunter auch Ecklösungen, die der, welche man im Dekor der *grande sala* wählt, gleichen; siehe dazu einen kolorierten Stich mit der Rahmung des zentralen Bildes im Gewölbe von Raum 21 in den Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 48; siehe dazu auch die Abbildung einer Ecklösung im Deckendekor des Raumes von Hektor und Andromache in der *Domus Aurea* bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 79 Abb. 74.

⁶⁶⁴² Derartige Ausbildungen von vertikalen Symmetrieachsen, welche die gesamte Bandbreite einer Bildseite, die damit eingefasst wird, umfassen, finden sich bereits in antiken Dekoren; siehe dazu den kolorierten Stich mit einer Rahmung des zentralen Bildes aus dem Gewölbedekor von Raum 21 in den Titusthermen bei: Franco Maria Ricci,

Auge des Betrachters dazu beiträgt, nicht nur die Mitte des zentralen Feldes mit dem Medici-Wappen, sondern auch die bilaterale Symmetrieachse des Wappens selbst noch stärker hervorzuheben.⁶⁶⁴³ Zwar verhindern die beiden asymmetrischen Figuren mit den Darstellungen von Apoll und Diana an den beiden Schmalseiten des zentralen Feldes die Ausweitung der bilateralsymmetrischen Valenz an den Rändern des Feldes, doch da die beiden Figuren jeweils links von der bilateralen Symmetrieachse des Medici-Wappens stehen, behindern sie die Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz des Medici-Wappens selbst in der Wahrnehmung des Betrachters nur wenig.

Das zweite Motiv dieses Grotteskenbandes, ein schmaleres, weißgrundiges Grottesken-Motiv verfügt bereits aufgrund seines bilateralsymmetrischen weißen Umrisses über eine bilateralsymmetrische Valenz.⁶⁶⁴⁴ Der über weite Bereiche des Motivs bogenförmige graue Kontur entsteht durch das Umfahren unterschiedlicher Formen, welche in den Kontur eingebettet sind. Zunächst wird eine niedrige queroblange Sockelzone eingeschlossen, die sich aus einer distelartigen, mit ihrer Oberseite nach unten ausgerichteten Blüte⁶⁶⁴⁵ konstituiert. Aus den aufwärts gerichteten Blättern am Blütenboden, deren Umrisse sich der Form eines Büschels aus Akanthusblättern annähern, wachsen zwei bilateralsymmetrische, auswärts eingedrehte Voluten, deren Einrollungen als rudimentäre Scheibenformen in den Kontur eingehen. Aus der Mitte der beiden Voluten entwickelt sich ein vertikaler Stängel mit einer margheritenartigen, im Profil gezeigten Blüte am oberen Ende. Aus dieser Blüte, deren Blütenblätter einem Schirm gleich nach unten hängen, wächst ein geflügeltes⁶⁶⁴⁶ Medusenhaupt heraus, das von einer winzigen gestielten Blüte bekrönt wird. Dieses zentrale vertikale Grotteskensystem wird analog zum unteren Register auch im oberen Register von Spiraleinrollungen flankiert, da sich aus dem oberen, horizontal laufenden Teil der Spiraleinrollungen der beiden Voluten des unteren Registers jeweils eine zweite Volute bildet, die sich jeweils direkt über der unteren Volute einwärts einrollt.⁶⁶⁴⁷ Stiel und Spitze der obersten Blume werden von einem dreieckförmig konturierten weißen Grund hinterfangen, dessen Spitze an die rotfarbene Umrahmung des

Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre, Mailand 1998, Blatt 46.

⁶⁶⁴³ Darüber hinaus trägt es jedoch nicht zur Erstellung einer bilateralen Symmetrieachse im zentralen Feld bei, da die beiden figural darstellenden Motive auf den beiden Schmalseiten – abgesehen von den beiden Wagenrädern – sich jeglicher Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz entziehen.

⁶⁶⁴⁴ Zwar gibt es auch in den antiken Dekoren unterschiedlich farbige Hintergründe, doch werden diese in der Regel nur als Hintergründe für figurale Darstellungen genutzt. Eine Ausnahme, in welcher ein blauer Hintergrund ein rein vegetables Grotteskensystem hinterfängt, findet sich in einem Deckendekor von Raum 12 in den Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre, Mailand 1998, Blatt 20.

⁶⁶⁴⁵ Daher kann der Blütenkern vom Betrachter nicht eingesehen werden.

⁶⁶⁴⁶ Die Flügel lassen sich auch als Blätter lesen.

⁶⁶⁴⁷ In jede der vier Voluten sind kleine Blattmotive eingestellt.

zentralen Feldes stößt. Kleine Blüten, die sich aus den Abgängen der beiden unteren Voluten entwickeln, sowie kleine, parallel nebeneinander gesetzte Blättchen, die aus dem dreieckförmigen oberen Teil des weißen Grundes entspringen, tragen zu einer Vegetabilisierung dieses kompositen Motivs bei. Trotz der zahlreichen vegetabilen Komponenten verfügt das weißgrundige Motiv dennoch über eine sehr viel stärkere bilateralsymmetrische Valenz als das grüngrundige Motiv, denn in letzterem werden die einzelnen Komponenten weder durch einen die Umrisse nachzeichnenden farbigen Grund noch durch einen Kontur, der diesen farbigen Grund von den nachfolgenden Motiven absetzt, zu einer dekorativen Einheit zusammengefasst. Obwohl die vierzehn weißgrundigen Grotteskenmotive flächenmäßig den grüngrundigen Grotteskenmotiven unterlegen sind, fällt dennoch das Auge des Betrachters zuerst auf sie, da der weiße Grund – abgesehen von dem zentralen rechteckigen Feld – sich analog zur Hintergrundfarbe des gesamten Deckendekors verhält.

10.3.4.1.2.3. Die ornamentale Struktur im äußeren Bereich der Gewölbeffläche

Bei der Strukturierung der weiteren Dekorzonen im Deckenbereich werden das zentrale Feld sowie das rahmende Grotteskenband durch eine weiteres umfassendes Band, dessen weiterer Verlauf auch in den äußeren Deckenzonen für die strukturellen Unterteilungen sorgt, mit einbezogen.⁶⁶⁴⁸ Von den vier Ecken des zentralen Feldes aus ziehen diagonale ornamentale Bänder in die vier Ecken des Deckengewölbes, wodurch sich zunächst vier Kompartimente bilden. Diese werden auf halber Höhe durch ein Band noch einmal horizontal unterteilt, sodass nun acht Kompartimente vorhanden sind. Die vier Kompartimente der äußeren Dekorzone werden vertikal auf den beiden Langseiten jeweils in vier und auf den beiden Schmalseiten jeweils in drei Kompartimente unterteilt, wobei jeweils die beiden äußeren Kompartimente, die – analog den Kompartimenten in der oberen Dekorzone – seitlich ebenfalls von einem diagonal laufenden ornamentalen Band begrenzt werden, etwa um ein Drittel kürzer sind als die beiden mittleren Kompartimente auf jeder der beiden Langseiten bzw. als das zentrale Kompartiment auf jeder der beiden Schmalseiten. Abgesehen von einer größeren Fläche unterscheiden sich die mittleren – bzw. die beiden zentralen – Kompartimente formal auch dadurch, dass sie auf beiden Seiten von vertikal ausgerichteten ornamentalen Bändern eingeschlossen sind.

Die ornamentalen Bänder, welche die Struktur des peripheren Deckendekors konstituieren, binden aufgrund ihres Ursprungs bzw. ihres Ansatzes in den vier Ecken des zentralen Feldes

⁶⁶⁴⁸ Ein derartiges Vorgehen findet sich bereits im Deckendekor der Libreria Piccolomini, in dem Pinturicchio das orientalisierende Flechtband, welches das zentrale Deckenfeld von den äußeren Zonen der Gewölbeffläche absetzt, zugleich als rahmendes Band für die Gewölbezwicke, bzw. für die Segmentbögen einsetzt. Dennoch zeichnet sich diese Art der ornamentalen Umrahmung durch einen gravierenden Unterschied aus: Im Deckendekor der Libreria Piccolomini wird jede Verzweigung durch eine Rosette angezeigt. Im Dekor der *grande sala* geschieht dies erst bei den Abgängen in der äußersten Zone.

nicht nur dessen Struktur mit in ihre Dekorzonen ein, sondern sie übernehmen auch formal die Motive der äußeren Bänder, welche das zentrale Feld umgeben. An das Grotteskenband, welches das zentrale Bildfeld umgibt, schließen sich zunächst ein schmaler umlaufender weißer und ein etwas breiterer umlaufender schwarzer Streifen an. Den beiden Streifen reiht sich als nächstes ein schmales Band mit einem elfenbeinfarbenen filigran gearbeiteten doppelten Zahnschnitt an.⁶⁶⁴⁹ An diese Sequenzhängt sich ein ornamentales Band, das aus einer Reihung von zwei unterschiedlichen Motiven besteht, und zwar zum einen aus schmalen vertikalen weißen Streifen, zwischen denen jeweils auf schwarzem Grund ein blaugrundiger, weiß gerahmter, queroblanger Rhombus mit einem roten Punkt im weißgrundig ausgesparten kreisförmigen Zentrum sitzt.⁶⁶⁵⁰ Im Gegensatz zu den bereits aufgezählten ornamentalen Streifen verfügt dieses Muster aufgrund des Einsatzes von Rhomben über unterschiedliche symmetrische Valenzen, da der Rhombus nicht nur über eine bilaterale und eine horizontalsymmetrische Valenz verfügt, sondern darüber hinaus auch über eine rotationssymmetrische Valenz. Das beschriebene kristalline Band grenzt das zentrale Deckenfeld gegenüber dem sich anschließenden, auch in die Peripherie hineinlaufenden Band ab. Dieses folgende Band mit einem dreireihigen Zahnschnitt dient gleichzeitig als äußere Rahmung für das komplexe, sich aus mehreren Komponenten konstituierende Musterband, welches zum Teil als Rahmung für die einzelnen Dekorzonen im äußeren Gewölbebereich dient. Die Grundstruktur des Musterbandes bildet ein weißes Flechtband auf rotem Grund. In die einzelnen Flechtband-Ösen sind blaue Blattrosetten eingestellt, in deren weiß ausgesparten Zentren schwarze Punkte sitzen. Aufgrund seiner kompositen Gestaltung verfügt das Flechtband-Blattrosetten-Muster sowohl über eine diagonal gleitsymmetrische Valenz [die symmetrische Struktur des Flechtbandes] als auch über rotationssymmetrische Valenzen [die symmetrische Struktur der in die Ösen eingestellten Rosetten]. Darüber hinaus besitzt das Flechtband-Modul, welches die ornamentale Basisstruktur dieses Musters bildet, die Fähigkeit, sich gut verzweigen zu können, und diese Eigenschaft wird – abgesehen von der äußeren Rahmung des zentralen Feldes – in dem Deckendekor dazu genutzt, um eine diagonale Feldstruktur bzw. im äußeren Bereich der Decke auch eine vertikale Feldstruktur zu erzeugen.⁶⁶⁵¹ An den vier Eckpunkten des zentralen Feldes werden die

⁶⁶⁴⁹ Dieses vermutlich stuckierte Muster lässt sich auch als eine doppelte Reihung von *Guttae* lesen.

⁶⁶⁵⁰ Da sich eine Ecke mit dem gelängten Rhombenmotiv nicht gestalten lässt, wurde jeweils in die vier Ecken auf blauem Grund eine weiße Blattrosette mit einem roten Punkt in der Mitte eingestellt. Diese Ecklösung antizipiert quasi die blauen Blattrosetten in dem Flechtband-Blattrosettenmuster, das sich nach außen hin an das Rhombenband anschließt.

⁶⁶⁵¹ Diagonal geschnittene Felder sind auch in antiken Deckenkoren häufig zu finden; siehe dazu den kolorierten Stich des Gewölbedors von Raum 26 der Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 7. Doch dort sind die Deckendekore mit einer derartigen Struktur in der Regel in regelmäßige Kompartimente eingeteilt.

Ösen des Flechtband-Moduls zu Ovalen gelangt⁶⁶⁵² und können in dieser Form nicht nur leicht auf die folgende Seite der Umrandung gleiten, sondern, indem sie eine dritte Schleife – analog einem dreiblättrigen Kleeblatt – bilden, entwickeln sie sich zu Bändern, die von den vier Eckpunkten des zentralen Feldes hinweg in die tiefer gelegenen Dekorzonen gleiten.

In der umlaufenden Dekorzone, die sich an die vier Seiten des zentralen Feldes anschließt, stellen die vier diagonal laufenden Flechtband-Blattrosetten-Streifen jeweils die beidseitige diagonal begrenzende Rahmung der vier trapezförmigen Felder, die sich an den vier Seiten des zentralen Feldes nach außen hin anschließen. Die untere horizontale Rahmung dieser vier Felder bildet hingegen ein – auf beiden Seiten von einem schwarzen Streifen und einem hellen Zahnschnitt eingeschlossenes – gekreuztes Mäanderband, dessen weiße Hasten auf blauem Grund laufen.⁶⁶⁵³ Jeweils in die ausgesparte blaugrundige Fläche zwischen zwei Kreuzungen ist ein goldgrundiges, weiß umrandetes Quadrat eingesetzt, in dessen Mitte eine rote Kreisfläche eingestellt ist. Trifft das Mäanderband auf eine Ecke bzw. auf eine der vertikalen Unterteilungen der Feldflächen in der äußeren Dekorzone der Decke – wobei die vertikale Unterteilung selbst stets durch ein Flechtband-Blattrosetten-Muster erfolgt –, wird diese Stelle durch ein goldgrundiges, analog dem kleinen Quadrat ebenfalls weiß umrandetes, mit einem eingestellten Löwenkopf⁶⁶⁵⁴ versehenes Quadrat bzw. Rechteck markiert.⁶⁶⁵⁵

Für sämtliche Felder der beiden Dekorzonen gilt, dass sie von allen Seiten von einem Musterband umschlossen werden, wobei insgesamt zwei Muster eingesetzt werden. So werden die vier schseckigen Felder, die sich an das zentrale rechteckige Feld anschließen, auf der unteren horizontalen Seite durch ein gekreuztes Mäanderband, auf den beiden diagonalen Seiten sowie

Antike Decken mit unterschiedlich breiten Kompartimenten weisen hingegen keine diagonale Teilung aus, sondern sind stets rechtwinklig unterteilt; siehe dazu den kolorierten Stich mit einem Teil des Gewölbedekors von Raum 29 in den Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 5.

⁶⁶⁵² Eine derartige Längung einzelner Motive, um adäquate Ecklösungen zu erzielen, findet sich in dem rahmenden orientalisierenden Flechtband in der Libreria Piccolomini noch nicht. Stattdessen kaschiert Pinturicchio jede Ecke bzw. jede Verzweigung mit einer Rosette.

⁶⁶⁵³ Natürlich können auch invers blaue Mäanderhasten vor weißem Grund gelesen werden, doch die Kreuzungen der weißen Mäanderbänder sind für das Auge dominanter als die gleitsymmetrische Reihung der blauen Mäanderhasten.

⁶⁶⁵⁴ Abgesehen von der grundsätzlichen, in der traditionellen Ikonographie verankerten Würde des Löwen als Wapentier zählt der Löwenkopf zu den besonderen Medici-Emblemen.

⁶⁶⁵⁵ Die Breite dieses Rechtecks entspricht der Breite des Flechtband-Rosetten-Musters. In Quadrate eingestellte Köpfe finden sich auch in antiken Dekoren häufig, doch sind sie meist nicht in ein ornamentales Muster integriert; siehe dazu u. a. den kolorierten Stich mit dem Gewölbedekor in Raum 10 der Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 59. In diesem Dekor füllt der in ein Rechteck eingestellte Kopf die Ecke, ist jedoch nicht direkt in das Dekor des rahmenden Bandes integriert. Eine analoge Art der Kaschierung von Eckkonflikten durch das Darübersetzen stuckierter Motive wie in der Villa Madama findet sich bereits im Deckendekor in der Libreria Piccolomini und geht vermutlich auf die Rezeption antiker Deckendekore in der Domus Aurea zurück; siehe dazu u. a. die Darstellungen eines Ausschnitts mit einer stuckierten, in ein Rechteck eingestellten Figur im Deckendekor des Raumes von Hektor und Andromache bei: Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999, S. 78 Abb. 73.

auf der oberen horizontalen Seite hingegen durch ein Flechtband- Blattrosetten-Muster begrenzt. Bei den Feldern im Bereich der äußeren Dekorzone hingegen setzt man die rahmen- den Muster in umgekehrter Reihenfolge ein. Die oberen horizontalen Seiten schließt ein ge- kreuztes Määnderband zur oberen Dekorzone hin ab⁶⁶⁵⁶, die restlichen drei Seiten – unabhängig davon, ob sie vertikal oder horizontal ausgerichtet sind, – begrenzt hingegen ein Flechtband- Blattrosetten-Muster.

Die beiden Muster, die zur Rahmung der Felder verwendet werden, zeichnen sich sowohl durch eine diagonal gleitsymmetrische Valenz⁶⁶⁵⁷ als auch durch eine rotationssymmetrische Valenz aus, wobei letztere in den einzelnen Rosetten des Flechtband-Rosetten-Musters vom Betrachter stärker wahrgenommen wird als in den kleinen eingestellten Quadraten des gekreuzten Määnderbandes.⁶⁶⁵⁸ Bewegung im Auge des Betrachters verursachen jedoch beide ornamentale Module, sodass – abgesehen von den Details in den blaugrundigen gekreuzten Määnderbändern⁶⁶⁵⁹ – die dekorative Struktur der Rahmung sämtlicher Felder in den beiden Dekorzonen, die sich an das zentrale rechteckige Feld anschließen, als dynamisches Muster wahrgenommen wird.⁶⁶⁶⁰

10.3.4.1.2.4. Das Dekor in den vier Kompartimenten der inneren Gewölbefläche

10.3.4.1.2.4.1. Das Dekor in den zwei Kompartimenten der beiden Schmalseiten

Abgesehen von diesen ornamentalen Korrespondenzen, welche beide Dekorzonen gleichermaßen betreffen, korrespondieren in der oberen, sehr einheitlich gestalteten Dekorzone⁶⁶⁶¹ jeweils auf den beiden Langseiten und auf den beiden Schmalseiten nicht nur die symmetrischen Strukturen der rahmenden Musterbänder, sondern auch die symmetrischen Strukturen in den jeweiligen Dekorfeldern. Darüber hinaus zeigen auch die eingesetzten dekorativen Motive in

⁶⁶⁵⁶ Dieses Band begrenzt gleichzeitig die Felder der oberen Dekorzone.

⁶⁶⁵⁷ Dies gilt sowohl für das Flechtband als auch für das sich kreuzende Määnderband.

⁶⁶⁵⁸ Die diagonale Gleitsymmetrie wird aufgrund der Kreuzung des Määnderbandes reduziert.

⁶⁶⁵⁹ Auch die blauen Blütenblätter der Rosetten innerhalb des Flechtbandsystems wirken auf den Betrachter – verstärkt durch die Korrespondenz des blaugrundigen Määnderbandes – gleichsam als Farbgrund dieses Musters.

⁶⁶⁶⁰ Dies gilt insbesondere für die vier sechseckigen Felder in der oberen Dekorzone und für die vier äußeren Felder in der unteren Dekorzone, da die diagonal gleitsymmetrische Valenz der Muster aufgrund des diagonalen Seitenanschlusses auf einer Seite [bei den vier Feldern in der unteren Dekorzone] oder auf zwei Seiten [bei den vier Feldern der oberen Dekorzone] der Felder in den beiden Dekorzonen, die sich an das zentrale rechteckige Feld anschließen, vom Betrachter noch dynamischer wahrgenommen wird.

⁶⁶⁶¹ Siehe dazu die Struktur des Deckendekors bei: Nicole Dacos, Caterina Furlan (ed.), Giovanni da Udine 1487-1561, Casamassima 1987, S. 118.; siehe dazu auch die Abbildung bei: Caterina Napoleone (ed.), Villa Madama. Il sogno di Raffaello, Turin 2007, S. 93.

sämtlichen vier Dekorfeldern formal eine weitgehende Übereinstimmung. Lediglich die eingestellten anthropomorphen Figuren in den zentralen ovalen Bildfeldern der beiden Langseiten unterscheiden sich voneinander.⁶⁶⁶²

Der ornamentale Rapport der dekorativen Feldstruktur dieser Dekorzone wird in den Dekorfeldern der beiden Schmalseiten vorgegeben. Nahe der beiden schräg aufeinander zulaufenden Seiten des trapezförmigen Feldes belegen jeweils zwei miteinander verbundene, leicht diagonal auseinanderstrebende schmale goldfarbene Füllhörner⁶⁶⁶³, deren Frontseiten mit weißen, dunkleren grauen und rosafarbenen Ranken besetzt sind, die Fläche über den goldfarbenen Quadraten mit den stuckierten Löwenköpfen, die jeweils über den Abgängen der vertikalen Musterbänder⁶⁶⁶⁴ in der unteren Dekorzone sitzen.⁶⁶⁶⁵ In die bogenförmig sich öffnende Fläche zwischen den beiden, sich nach außen neigenden Füllhörnern ist jeweils ein braun umrandetes Medaillon⁶⁶⁶⁶ eingestellt, dessen Bildfläche von einem Streifensystem in der Farbfolge Weiß – Grün⁶⁶⁶⁷ – Weiß gerahmt wird. Eine zarte kleine Blüte⁶⁶⁶⁸, deren Stiel in zwei bilateralsymmetrische Voluten ausläuft, bekrönt jedes dieser Medaillons, dessen Bildfeld die Imprese von Clemens VII. mit dem Motto *Candor illaesus* schmückt.⁶⁶⁶⁹ Im Gegensatz zu den beiden

⁶⁶⁶² Siehe dazu die Abbildung der farbigen zeichnerischen Rekonstruktion der Decke von Greenwood bei: Renato Lefevre, Villa Madama, Rom 1973, S. 231 Taf. XX.

⁶⁶⁶³ Miteinander verbundene Füllhörner sind ein Motiv, welches sich in der Antike sowohl auf Münzen, im Relief, aber auch in der Wandmalerei findet; siehe dazu den kolorierten Stich mit der Rahmung des zentralen Bildes im Deckendekor von Galerie 14/Ambulatorium/Kryptoporticus in den Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre, Mailand 1998, Blatt 36.

⁶⁶⁶⁴ Da der Mittelpunkt zwischen den beiden Füllhörnern genau über der Grenze zwischen zwei Feldern sitzt, die durch das vertikal laufende ornamentale Band betont wird, erfährt auch das runde Medaillon, welches durch die beiden miteinander verbundenen Füllhörner gehalten wird, eine Hervorhebung.

⁶⁶⁶⁵ Die Füllhörner zeigen einen metallischen Charakter, zum einen durch die kannelierte Trichterform und zum anderen durch den silberfarbenen punzierten Streifen, der die Tülle jedes Füllhorns schmückt. Der untere Teil der beiden Trichter ist von grau- und rosafarbenen Ranken überzogen, die sich aus einer roten Blüte heraus entwickeln, die jeweils im unteren Drittel des Trichters auf die gelängte und schmal gewordene Trichterspitze aufgesetzt worden ist. Eine weitere Ranke umhüllt das u-förmige Verbindungsstück zwischen den beiden Füllhörnern und berührt dabei die horizontale untere Seite des Feldes. Die breite Mündung jedes Füllhorns bedeckt eine Reihe von Rosenblüten. Selbst aus dem Trichter ragen Büschel mit Lorbeerblättern heraus, die Früchte zwischen den Zweigen tragen; siehe dazu die Abbildung eines Details bei: Renato Lefevre, Villa Madama, Rom 1973, S. 181 Taf. XV.

⁶⁶⁶⁶ Das Medaillon besitzt oben in Höhe der vertikalen Mittelachse sowie auf den beiden Seiten in Höhe der horizontalen Mittelachse jeweils eine dreieckförmige Auskragung.

⁶⁶⁶⁷ Wobei der grüne Streifen die Struktur eines Lorbeerbandes aufweist; siehe dazu die Abbildung eines Details bei: Renato Lefevre, Villa Madama, Rom 1973, S. 181 Taf. XV.

⁶⁶⁶⁸ Die Blüten sind über jedem Medaillon leicht unterschiedlich gestaltet.

⁶⁶⁶⁹ Von rechts oben treffen zwei Strahlen der Sonne, deren untere Hälfte am rechten oberen Rand des Bildfeldes sichtbar ist, auf einen geschliffenen Diamanten, der in der vertikalen Mittelachse des Bildfeldes auf einem Baumstumpf steht. Der Diamant wirkt als Brennglas für den oberen Strahl, sodass dieser einen Baum, der an der linken Seite des Medaillons steht, in Brand steckt. Der obere Strahl wird in einem spitzen Winkel von dem entfachten Baumstamm reflektiert und auf die Unterseite des Diamanten geworfen. Von dort geht er in den unteren Sonnenstrahl über. Der untere Strahl wird zunächst bis zum weißen Ende eines Spruchbandes gelenkt, das zweimal um den Baumstumpf mit dem Diamanten gewickelt ist. Von diesem Band aus wird der untere Strahl ebenfalls in einem spitzen Winkel reflektiert, bis er an der linken Seite des Diamanten in den oberen Sonnenstrahl einmündet.

seitlichen Füllhörnern, aus denen lediglich einige grüne Lorbeerblätter herauslugen, ranken aus den beiden Füllhörnern, die zur Feldmitte hin gerichtet sind, kleine fruchttragende Lorbeerzweige heraus, die sich aufsteigend zu einem vegetabilen Bogen⁶⁶⁷⁰ verbinden, in dessen Mitte ein rundes, goldfarbendes Medaillon sitzt, in welches ein kleiner in ein weißes Tuch eingehüllter Kopf eingestellt ist. Zwei goldene Schleifen sitzen sowohl am oberen als auch unteren Ende der vertikalen Mittelachse dieses Motivs. Im Gegensatz zur oberen Schleife, von der lediglich diagonal zwei kleine Zweige abgehen, dient die Schleife am unteren Ende des Medaillons als Aufhängung für einen kleinen Kardinalshut.⁶⁶⁷¹ Darunter, mit dem Kopf direkt unter der einzigen, zentral gesetzten Quaste⁶⁶⁷², sitzt ein nach rechts ausgerichteter Adler⁶⁶⁷³ und hält mit seiner linken Krallen ein Spruchband.⁶⁶⁷⁴ Vor diesem Band und vor der rechten Krallen des Adlers setzt eine kleine goldfarbene Ranke an, auf der ein goldfarbener Ring mit einem weißen geschliffenen Diamanten⁶⁶⁷⁵ steht. Die Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse, die sich zwischen den gekreuzten Zweigen im mittleren Bogenbereich sowie entlang der Hängung des Kardinalshutes ausrichtet, wird durch die asymmetrische Figur des Adlers und den leicht nach rechts versetzten Ring im Auge des Betrachters gestört.

10.3.4.1.2.4.2. Das Dekor der zwei Kompartimente auf den beiden Langseiten

Diese Irritationen beim Ausbilden von bilateralen Symmetrieachsen setzen sich im Dekor der beiden Langseiten fort, obgleich es zunächst den Anschein hat, als wäre der ornamentale Rapport, den das Feld auf jeder der beiden Schmalseiten zeigt, verdoppelt worden. Dieser Vorgang hätte bei konsequenter Durchführung in jedem der beiden breiten Felder zur Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse geführt. Erst ein genauerer Blick macht deutlich, dass eine

Das Spruchband trägt die Worte CANDOR ILLAESUS. Dieses Motto spielt auf die harte moralische Integrität des Papstes an.

⁶⁶⁷⁰ Vegetabile Bögen finden sich in den antiken Wand- und Deckendekoren recht häufig, doch unterliegen sie in der Regel einer strengen Bogenform, wobei die Rundung des Bogens nach oben gerichtet und damit eher einer architektonischen Struktur oder zumindest einer Pergola als einem vegetabilen Rankensystem entspricht, welches ja aufgrund der Schwerkraft nach unten hängen müsste; siehe dazu u. a. einen kolorierten Stich mit dem Gewölbedekor von Raum 12 in den Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 20.

⁶⁶⁷¹ Keinen Kardinalshut, aber ein ebenfalls hängendes aufgespanntes Schirmchen zeigt ein kolorierter Stich des Gewölbedekors von Raum 27 in den Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 24.

⁶⁶⁷² Zum Kardinalshut bzw. zum Galero gehören eigentlich fünfzehn rote Quasten.

⁶⁶⁷³ Vögel finden sich in den antiken Wand- und Deckendekoren häufig; siehe dazu u. a. einen kolorierten Stich vom Gewölbedekor der Galerie 14 in den Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 41. In diesem Dekor ist der fliegende Adler von vorne, fast frontal dargestellt. Jedoch finden sich in den Dekoren auch Vögel in Seitenansicht; siehe dazu den kolorierten Stich des Gewölbedekors von Raum 15 der Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 26.

⁶⁶⁷⁴ Lediglich die Buchstaben *M* und *P* sind auf dem Spruchband noch erkennbar.

⁶⁶⁷⁵ Gemeint ist vermutlich auch in diesem Kontext der Ring als Emblem der Medici und weniger der Siegelring des Kardinals Giulio di Medici oder sein päpstlicher Ring als späterer Papst Clemens VII.

Verkürzung des doppelten Rapportes stattgefunden hat. An die Stelle von zwei Rapporten mit jeweils zwei antithetischen doppelten Füllhorn-Motiven, von denen jedes ein Medaillon einschließt, ist eine Sequenz von lediglich drei antithetischen Füllhorn-Motiven getreten, von denen jedes Füllhorn-Paar ebenfalls jeweils ein Medaillon umschließt.⁶⁶⁷⁶ Auch die vegetabilen Bögen zwischen dem äußeren und dem inneren doppelten Füllhornmotiv werden gemäß den vegetabilen Bögen auf den beiden Schmalseiten ausgebildet. Analog zu den Darstellungen in den Medaillons auf den beiden Schmalseiten sind jeweils auch die beiden seitlichen Medaillons auf den beiden Langseiten mit der gleichen Imprese von Clemens VII. gefüllt. Lediglich das zentrale Medaillon auf beiden Langseiten ist aufwendiger gestaltet.⁶⁶⁷⁷ Zwar wird auch dieses Medaillon so wie die anderen Medaillons mit einer zarten Blüte bekrönt, doch auf die analoge dreiteilige Rahmung folgt eine weitere dreiteilige Rahmung in den Farben Gelb⁶⁶⁷⁸, Blau⁶⁶⁷⁹ und Gold⁶⁶⁸⁰. In der mittleren, blaufarbenen Rahmung wechselt nicht nur die Farbe, sondern auch die Form der Rahmung weg von der Kreisform hin zu einer achteckigen Form. In die innerste, goldfarbene achteckige Rahmung ist ein purpurfarbenes achteckiges Medaillon eingebettet. Jedes der beiden achteckigen Medaillons ist im Stil eines antiken Kameo dekoriert und zeigt in einem vorgetäuschten erhabenen Reliefstil jeweils eine weiß stuckierte Sitzfigur.⁶⁶⁸¹ In einem der beiden achteckigen Medaillons ist die Sitzfigur des unbekleideten Apolls mit einer Kithara dargestellt.⁶⁶⁸² Im zentralen achteckigen Medaillon auf der gegenüberliegenden Langseite hingegen ist ein sitzender Herakles in das achteckige Medaillon eingestellt.⁶⁶⁸³

⁶⁶⁷⁶ D.h. jeweils die beiden mittleren Füllhorn-Paare sind zu einem Füllhorn-Paar zusammengefallen.

⁶⁶⁷⁷ Siehe dazu die Abbildung des Medaillons mit dem sitzenden Apoll bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 9101f.

⁶⁶⁷⁸ Die gelbe Rahmung ist außen mit einem hellgrünen Kontur umgeben und leitet mit diesem Farbton zu dem vegetabilen Kranz über, der nach einem schmalen weißen Streifen auf den gelben Rahmen nach außen hin folgt.

⁶⁶⁷⁹ Der blaue Farbton geht im unteren Teil der Rahmung in einen grünen Farbton über.

⁶⁶⁸⁰ Dieser Farbton kann auch als orangefarben bezeichnet werden.

⁶⁶⁸¹ Die weiße Farbe kann dem Betrachter auch vortäuschen, dass es sich um verkleinerte Abbildungen antiker weißer Marmorskulpturen handelt.

⁶⁶⁸² Der mit Lorbeer bekränzte Apoll sitzt nach links ausgerichtet auf einer Steinbank, auf welcher lässig sein Mantel drapiert ist. Apoll hat den rechten, nur leicht in der Ellenbeuge angewinkelten Arm etwas über Tailenhöhe erhoben und hält in seiner rechten Hand einen kleinen Stab. Den Fuß der Kithara hat Apoll vor seiner linken Seite auf der Bank aufgestellt und er hält mit der linken Hand die Kithara im oberen Bereich der bogenförmigen Rahmung fest.

⁶⁶⁸³ Der bärtige Herakles hat den rechten Arm in einem rechten Winkel vor die Brust gelegt, wobei seine rechte Hand auf seiner rechten Schulter ruht. Auf der linken Seite, in einer Linie mit seinem Rücken steht das wichtigste Attribut des Herakles, seine Keule.

Analoge Figuren, ebenfalls in Medaillons eingestellt, finden sich in zahlreichen antiken Dekoren; siehe dazu u. a. den kolorierten Stich vom Gewölbedekor in Raum 24 der Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neronianiano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 59. Kleinere Figuren werden in den antiken Wanddekoren hingegen meist in Ädikulen eingestellt oder in vegetabilen Systemen, auf einer Blume o.ä. stehend, präsentiert; siehe dazu u. a. verhüllte Halbfiguren in einem Grotteskensystem auf einem kolorierten Stich, welcher das Gewölbedekor von Raum 26, der sogenannten *volta delle civette*, in den Titusthermen zeigt, bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del*

In der oberen, der Deckenmitte noch nahen Dekorzone, werden dem Betrachter nur wenige Motive des Dekors in Dreidimensionalität vortäuschender Malweise präsentiert. Zuerst in die Aufmerksamkeit des Betrachters gelangen lediglich die hängenden Kardinalshüte, deren Ellipsenformen als Schrägstellungen zu den darüber stehenden Kreisformen mit den eingestellten Gesichtern vom Betrachter bemerkt und damit kontrastiv zu jenen als plastisch und dreidimensional angesehen werden. Dieser Wahrnehmungsmodus bezieht auch die Adler mit ein, die unter den hängenden Kardinalshüten sitzen, obwohl jeder dieser Vögel auf einer Linie steht und daher den dreidimensionalen Aspekt in Bezug auf die Adler, welcher sich zunächst beim Betrachter entwickelt, nach dem Bemerkten der Linien, auf denen die Adler stehen, ad absurdum führt. Auch die Darstellungen in den Medaillons – dies gilt sowohl für die malerischen Darstellungen der einzelnen Gegenstände der Impresen als auch für die beiden weißen, Skulpturen fingierenden Figuren in den achteckigen Medaillons der beiden Langseiten – weisen dreidimensionale Elemente auf, doch diese Darstellungen beschränken sich stets auf streng begrenzte und damit zugleich vom übrigen Dekor abgegrenzte Dekorflächen.

10.3.4.1.2.5. Das Dekor der äußeren Gewölbezone

10.3.4.1.2.5.1. Die ornamentale Struktur der äußeren Gewölbezone

Im Gegensatz zu dieser nur sehr partiell Dreidimensionalität vortäuschenden oberen bzw. inneren Dekorzone zeichnet sich die untere bzw. äußere Dekorzone, die sich nach außen an die vier Felder der inneren Dekorzone anschließt, dadurch aus, dass auf der gesamten unteren horizontalen Seite sämtlicher Felder dieser Zone eine breite, in unterschiedlichen Grüntönen changierende Fläche angegeben ist, die sich dem Betrachter als nach oben gezogene Bodenfläche und damit als dreidimensionales Phänomen zu erkennen gibt.⁶⁶⁸⁴ Obwohl die vertikalen und diagonalen Musterbänder auch in dieser Dekorzone die einzelnen Felder voneinander trennen, sorgt der – trotz allen Changierens – einheitliche Grünton dennoch dafür, dass sich im Auge des Betrachters über die begrenzenden dekorativen Bänder hinweg eine durchgehende

palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre, Mailand 1998, Blatt 7; siehe dazu auch in Ädikulen eingestellte Figuren auf einem kolorierten Stich, welcher das Wanddekor von Raum 25 in den Titusthermen zeigt, bei: Franco Maria Ricci, Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre, Mailand 1998, Blatt 16.

Die enge Verbindung der beiden zentralen Figuren –Apollo und Herakles – mit den beiden flankierenden päpstlichen Impresen zeigt, in welchem Licht der Papst gesehen werden soll: Weise wie Apoll und stark wie Herakles. Diese Ikonographie wird in den folgenden Jahrhunderten – man denke nur an die Dekoration des Spiegelsaals in Versailles – richtungsweisend für die Dekorationen offizieller Räume kirchlicher und weltlicher Würdenträger sein.

⁶⁶⁸⁴ Analoge Flächen unter figuralen Darstellungen finden sich auch in antiken Dekoren, jedoch handelt es sich dann meist um großfigurigere Darstellungen; siehe dazu den kolorierten Stich des Gewölbedekors von Raum 10 in den Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre, Mailand 1998, Blatt 18.

Basiszone ausbildet. Eine konstante, einer stetigen Wahrnehmung förderlichere Situation entsteht für den Betrachter der äußeren Dekorzone auch dadurch, dass die vier Seiten jedes der sechs breiteren Mittelfelder⁶⁶⁸⁵ dieser Zone im rechten Winkel zueinander stehen, sodass diese Flächen als orthogonal ausgerichtete Dekor-Kompartimente wahrgenommen werden können. Die Trennung der beiden großen rechteckigen Felder voneinander auf jeder der beiden Langseiten und ihre äußere seitliche Separierung von den beiden trapezförmigen, mit einer diagonalen Außenseite ausgestatteten Eckfeldern⁶⁶⁸⁶, sowie die Trennung des breiten zentralen Feldes auf den beiden Schmalseiten von den angrenzenden Eckpartien⁶⁶⁸⁷, erfolgt durch ein vertikales Flechtband-Blattrosetten-Muster, wobei jede Abgrenzung stets im oberen horizontal begrenzenden Band durch einen weiß stückierten Löwenkopf im goldfarbenen Dreieck angezeigt wird.

10.3.4.1.2.5.2. Das Dekor der acht trapezförmigen Felder

Zunächst sollen die acht schmalen, jeweils mit einer diagonalen Außenseite ausgestatteten seitlichen Felder analysiert werden, die alle von einem analogen rahmenden Dekor umgeben sind. Trotz der gleichen Rahmung unterscheiden sich die Felder dadurch, dass in sieben⁶⁶⁸⁸ der acht Felder jeweils ein unterschiedliches Tier – bzw. in einem Fall eine mythologische Tierfigur – eingestellt ist⁶⁶⁸⁹, wobei sich stehende und liegende Tierfiguren abwechseln. Die Säugetiere sowie die Sphinx werden im Sitzen bzw. im Liegen dargestellt, die Vögel hingegen stets aufrecht stehend. Sämtliche Tiere sind in asymmetrisch-naturalistischer Weise im Profil dargestellt und verfügen nicht einmal über die Andeutung irgendeiner symmetrischen Valenz. In starkem strukturellem Kontrast zu diesen richtungsorientierten und damit asymmetrisch strukturierten Tierdarstellungen steht das weitgehend bilateralsymmetrisch aufgebaute – und in allen acht Fällen analoge – dekorative Rahmensystem in jedem der acht Felder, in die jeweils eine Tierdarstellung eingebettet ist. Dieses Rahmensystem setzt sich aus vier unterschiedlichen Komponenten zusammen, von denen drei von unterschiedlicher Konsistenz und Farbe sind, wohingegen die vierte Komponente lediglich eine Variante der dritten Komponente darstellt.

⁶⁶⁸⁵ Jeweils zwei breite Dekorfelder befinden sich auf einer Langseite und jeweils ein breites Dekorfeld befindet sich auf einer Schmalseite.

⁶⁶⁸⁶ Zur Detaildarstellung von zwei der vier Eckfelder siehe: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 102f.; siehe dazu auch: Alessandra Zamperini, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona 2007, S. 131.

⁶⁶⁸⁷ Siehe dazu auch die Abbildung zweier Eckfelder auf einer Schmalseite bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 98f., S. 102f.

⁶⁶⁸⁸ Der Strauß wird zweimal dargestellt, und zwar auf den beiden Schmalseiten, in zwei sich diagonal gegenüberliegenden Feldern.

⁶⁶⁸⁹ Zu sehen sind ein Jaguar, ein Löwe, ein Strauß, ein Truthahn, ein Pfau, eine Hündin mit ihrem Welpen und eine Sphinx. Abgesehen von der Sphinx, dem Löwen und dem Pfau handelt es sich um Darstellungen von Tieren, die als Geschenke des portugiesischen Königs Emanuel I. an Papst Leo X. erstmalig an den päpstlichen Hof in Rom gelangten.

Blickt man auf den grünen Grund, so schließen zunächst zwei trotz ihres vegetabilen grünen und rotweißen Dekors recht starr anmutende Festone⁶⁶⁹⁰, deren untere Enden, zu mehren schmalen Stämmchen gedreht, aus dem grünen Boden ragen, jeweils das in der Feldmitte stehende oder liegende Tier ein, wobei sie zunächst fast parallel zu den beiden vertikalen bzw. diagonalen Seitenwänden verlaufen.

Erst unterhalb der beiden oberen Ecken des Feldes biegen die beiden Festone auf den beiden Seiten des Feldes zu einem Bogen um und enden im oberen Drittel des Feldes in den beiden oberen Kurvaturen einer schwarzen, goldfarbenen konturierten Pelta, deren schwarze Oberfläche jeweils von einem Fabeltier in Grisaillemalerei zum Teil bedeckt wird.⁶⁶⁹¹ Auf der Spitze der Pelta sitzt eine rosafarbene Blüte und aus dieser ragt wiederum eine Palmette mit einem graufarbenen Kern und rosafarbenen Blättern heraus. Von der Pelta herab hängt ein Tuch, dessen beide auseinandergefalteten Seiten jeweils am Bogenansatz der beiden Festone, nahe an der oberen Ecke des Feldes, befestigt sind. Im Gegensatz zum Mittelteil des Tuches, in dem die Falten nur leicht diagonal auseinanderklaffen, verlaufen die Falten in den beiden seitlichen Abschnitten fast horizontal. Beide Tuchhälften bilden in Beziehung zur vertikalen Mittelachse der Pelta eine weitgehend bilateralsymmetrische Struktur aus. Da Pelta und Tuchmitte in der vertikalen Mittelachse des Feldes hängen, entsteht – verstärkt durch die bilateralsymmetrische Bogenführung der beiden Festone – eine bilateralsymmetrische Valenz, die dazu führt, dass der Betrachter das Dekor im oberen Teil des Feldes als bilateralsymmetrisch wahrnimmt.

Die axialsymmetrische Valenz des Dekorfeldes wird jedoch im unteren Teil des Feldes trotz der spiegelbildlichen Festonführung weitgehend wieder aufgehoben, da sämtliche Tierfiguren, die in eines der Felder eingestellt sind, sowohl asymmetrisch als auch plastisch dreidimensional dargestellt werden. Der Übergang von einer dreidimensionalen, asymmetrischen, natur-nachahmenden Darstellung, den die Tierfiguren zeigen, und einem vorwiegend ornamentalen Dekorbereich erfolgt mit Hilfe des Tuchmotivs. Das rosafarbene Tuch besitzt aufgrund der zahlreichen plastisch angegebenen Falten noch einen starken dreidimensionalen Charakter, den es jedoch aufgrund der symmetrischen Faltenführung zum Teil wieder verliert, wodurch der gegenständliche, individuelle Charakter dieses Objektes gegenüber dem dekorativen Aspekt,

⁶⁶⁹⁰ Den Eindruck der Vegetabilisierung verstärken jedoch einige kleine Zweige, zum Teil auch mit Blüten, die aus den Festonen ein Stückchen herausragen.

⁶⁶⁹¹ Die Malereien in Grisaille präsentieren entweder einen geflügelten oder einen ungeflügelten Hippokampen in unterschiedlicher Ausrichtung. So zeigt z. B. die Grisaillemalerei der Pelta über dem schlummernden Löwen einen nach links ausgerichteten geflügelten Hippokampen; siehe dazu die Abbildung dieses Feldes bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 98.

der zu einer Integration in das bilateralsymmetrische System beiträgt, zurücktritt.⁶⁶⁹² Auch die über dem Tuch hängende Pelta besitzt einen derartigen Doppelcharakter, denn während die Form und die flächige Bemalung der Pelta einer bilateralen Symmetriestruktur gehorchen, ist die Figurendarstellung in Grisaillemalerei, die auf dem schwarzen Grund eingestellt ist, wiederum – analog der großformatigen Tierdarstellung in der unteren Zone des Feldes – asymmetrisch geformt und im Sinn einer Dreidimensionalität vortäuschenden Wahrnehmung gestaltet. Da die Figuren in Grisaille jedoch wesentlich kleiner dargestellt sind und darüber hinaus auch die eingesetzte weiße Farbe in Bezug auf die dargestellten Figuren einen hohen Eigenwert und so gut wie keinen Darstellungswert besitzen, tritt der dreidimensionale Charakter dieser kleinformatigen Darstellungen zugunsten eines zweidimensionalen dekorativen Aspektes im Auge des Betrachters zurück. Obgleich daher der Eindruck eines zweidimensionalen Dekors von unten nach oben innerhalb der einzelnen Komponenten des Felddekors zunimmt, bleibt dennoch der dreidimensionale Charakter zum Teil erhalten, da selbst sowohl die bekrönende Palmette als auch die flankierenden Festone noch über einen dreidimensionalen Aspekt verfügen.

10.3.4.1.2.5.3. Das Dekor der sechs queroblungen Felder im äußeren Gewölbebereich

Das Prinzip der Priorität der dreidimensionalen Darstellung innerhalb des Dekors eines Feldes ist in der äußeren Dekorzone der Gewölbefläche sowohl den Dekoren in den seitlichen Feldern als auch den Dekoren in den zentralen Feldern auf allen vier Seiten gemeinsam, doch sind die einzelnen zentralen Felder formal zum Teil sehr heterogen gestaltet. Dies gilt insbesondere für die beiden mittleren Felder auf den beiden Schmalseiten. In diesen beiden Feldern wird auf die rahmenden Festone – und damit auf einen wichtigen Aspekt zur Erzeugung von bilateralen Symmetrien – verzichtet und stattdessen wird jeweils eine mehrfigurige Opferszene in das Feld eingestellt.⁶⁶⁹³

⁶⁶⁹² Zum dekorativen Charakter der Tücher trägt natürlich auch ihre größere Anzahl bei. Im Gegensatz zu den Tierdarstellungen, die – abgesehen von einer Ausnahme – in jedem Feld unterschiedlich sind, sind die Tücher in jedem der acht Felder sowohl farblich als auch formal analog gestaltet.

⁶⁶⁹³ Auf dem Mittelfeld der einen Schmalseite begrenzt ein karger Baum mit zwei Ästen und nur wenigen Blättern den linken Seitenrand. An einem dünnen Ästchen hängt eine Panflöte. Zwischen zwei weiteren Ästen hängt ein grobes, schmutzig-gelbgraues Wolltuch herab. Ganz am Ende des einen Astes ist ein Bukranion an einem roten Band befestigt. Unter dem Baum steht ein Schafbock, der von einem Opferdiener an den beiden Hörnern zu einem Altar hingezogen wird, der an der rechten Feldseite steht. Der energisch blickende Mann, der nur einen kurzen Rock trägt, der unter seiner unbedeckten Brust gegürtet wird, zieht mit seiner rechten Hand das linke Horn des Schafbocks, während er in seiner linken Hand ein Schwert hält. Der runde, steinfarbene Opferaltar, dessen Oberfläche ein fingiertes Relief zeigt, steht auf der rechten Seite des Feldes auf einer zweistufigen rosafarbenen Basis. Von einer Tierprotome hängen zwei Festone herab, die um den Altar herumlaufen. Ein Rosettenfries schließt das Dekor des Altars nach oben ab. Auf dem Altar, auf einem kleinen Podest, steht ein baumartiger Rebstock mit mehreren Weinblättern und einer Traube. Ein unbedeckter, mit Weinlaub bekrönter Bacchus streckt seinen Körper nach vorn und greift mit seiner erhobenen rechten Hand an die Traube, um sie zu pflücken. Dabei ist sein Gewicht nach vorn, auf sein linkes Bein verlagert, während er seinen linken Arm balancierend etwas

Im Gegensatz zu den mehrfigurigen kleinformatigen Darstellungen auf den beiden Schmalseiten wird in jedes der vier orthogonal ausgerichteten mittleren Felder auf den beiden Langseiten jeweils nur eine Figur in ein System von Festonen eingestellt. In jedem dieser Felder bildet ein zentral gehängtes Bukranion⁶⁶⁹⁴, flankiert von hellen geflochtenen Binden, auf der oberen horizontalen Seite den oberen Fixpunkt der vertikalen Mittelachse des Feldes.⁶⁶⁹⁵ Zwei vegetabile Festone, die mit einem Ende jeweils an diesem Bukranion befestigt sind, hängen in einem Bogen an den beiden Seiten des Bukranions herab. Am Ende des Bogens werden die beiden äußeren Enden der Festone jeweils wieder an der oberen horizontal begrenzenden Linie des Feldes fixiert.⁶⁶⁹⁶ An den Fixierungspunkten dieser beiden Festone setzten zwei weitere Festone an, die jedoch nicht analog zu den beiden anderen Festonen in einem Bogen verlaufen, sondern zunächst parallel zu den beiden seitlichen vertikalen Begrenzungen fast bis zur halben Höhe des Feldes herabhängen, bevor sie auf dieser Höhe jeweils mit einer Schleife an den beiden vertikalen Begrenzungen des Feldes fixiert sind. Aufgrund des zentral gehängten Bukranions und der beiden flankierenden Festonsequenzen präsentiert sich das rahmende Dekor dieser Felder dem Betrachter als eine Folge bilateralsymmetrischer Module. Das axial-symmetrisch austarierte System der Feston-Hängung wird jedoch an den beiden Festonen, die

zur Seite und nach hinten nimmt. In seiner linken Hand hält er ein Bündel mit Weinlaub. Vor ihm, dicht am linken Rand des Altares, sitzt ein Panther mit erhobener linker Vorderpatze. Obgleich die Figur des Bacchus das Standmotiv einer Skulptur zeigt, ist das Inkarnat weder weiß noch bronzefarben, sondern fleischfarben gemalt. Auf dem Mittelfeld der gegenüberliegenden Schmalseite eilt von links eine Vestalin herbei. Sie trägt einen goldfarbenen Rock und ein rotes, ärmelloses, nur eine Brust bedeckendes Oberteil, das unter der Brust gegürtet ist. Ein blauer Mantel, dessen einer Zipfel ebenfalls von der Gürtung gehalten wird, umweht sie hinter ihrer rechten Schulter in einer *Velatio*. Die im Profil dargestellte weibliche Figur schreitet auf einen rechteckigen Altar zu, der etwa in der Mitte des Bildfeldes steht und auf dessen Oberfläche ein heftiges Feuer züngelt. Mit ihrer linken Hand hält sie ein Holzschiff in das Feuer, während sie in der rechten Hand ihres lang herunterhängenden rechten Arms einen leeren Krug mit abwärts gerichteter Tülle am Henkel hält. Die rosa-weiß-melierte Oberfläche des Altars, deren Farbe an Porphyrt erinnert, ist mit einem reliefierten Adler verziert. Über dem Adler hängt ein Feston, der in der Mitte breiter wird und dessen beide Enden jeweils an einem Bukranion befestigt sind. Auf der rechten Seite des Bildfeldes ist ein Stier, der mit einer schmalen Schärpe geschmückt ist, unter den Axtschlägen eines Opferdieners in die Knie gegangen. Analog der männlichen Figur auf dem mittleren Feld der gegenüberliegenden Schmalseite ist auch dieser Opferdiener nur mit einem Rock bekleidet, der unter seiner unbekleideten Brust gegürtet ist. Mit hoch erhobenen Armen hält der Opferdiener, der zum Altar hin ausgerichtet ist, mit beiden Händen die Axt und schwingt sie hoch über seinem Kopf, um sie anschließend auf dem Kopf des Stieres niedersausen zu lassen. Den Kopf des Stieres, der – bereits einmal getroffen – mit den beiden Vorderbeinen in die Knie gegangen ist, schmückt eine Palmette.

Ein antikes Dekor, das dem Dekor der Felder auf den beiden Schmalseiten ähnlich ist, zeigt ein kolorierter Stich des Gewölbedekors von Raum 15 in den Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 26.

⁶⁶⁹⁴ Ebenfalls einen Fries mit Bukranien – allerdings lediglich in ein vegetables System eingestellt – zeigt die Rahmung des zentralen Bildes, das den sitzenden Dionysos neben tanzenden Bacchanten darstellt, im Gewölbe von Zimmer 12 der *Domus Aurea*; siehe dazu einen Stich aus einer Stichsammlung des 18. Jahrhunderts bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 22.

⁶⁶⁹⁵ Siehe dazu die Abbildungen bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 96f.

⁶⁶⁹⁶ Rechnet man von der seitlichen Begrenzung dieses Feldes bis zum Bukranion eine Strecke, so erfolgt die äußere Hängung des Festons etwa im ersten Drittel dieser Strecke.

direkt vom jeweiligen Bukranion abgehen, dadurch gestört, dass jeweils in der Mitte des durchhängenden Festons ein kleines Objekt⁶⁶⁹⁷ in den Feston hineingehängt ist. So wird aufgrund der Verschiedenheit der eingehängten Objekte sowie aufgrund des Fehlens eines bilateralen symmetrischen Aufbaus in jedem der eingehängten Objekte die bilateralsymmetrische Valenz der beiden Dekorhälften eines Feldes im Auge des Betrachters herabgesetzt. Ein derartiger Effekt wird durch die großformatigen dreidimensionalen Figuren, die jeweils unterhalb des Bukranions und somit exakt in der Feldmitte stehen, noch gesteigert. Die unterschiedlich gestalteten Figuren sind so hoch ausgeführt, dass die beiden Opferbinden, welche jeweils ein Bukranion flankieren, das Haar bzw. die Verhüllung des Hauptes der jeweiligen Figur berühren. Die entweder nach rechts oder nach links hin agierenden Figuren sind in lange Gewänder gekleidet und stehen auf der grünen Fläche, welche die Unterseite der großformatigen Felder begrenzt.⁶⁶⁹⁸ Der breite Stand und die plastisch wiedergegebenen Gewänder lassen diese Figuren im Auge des Betrachters zu schweren, dreidimensionalen Gestalten werden. Obwohl es sich bei ihnen um recht großformatige Figurendarstellungen im unteren Deckenbereich handelt, werden die Figuren nicht *sotto in sù* dargestellt, sondern ohne jegliche Verkürzung nach der Art der Darstellung in einem *quadro riportato*.⁶⁶⁹⁹

Auf den ersten Blick scheint die kompakte Dreidimensionalität der Figuren das Gleichgewicht dieser Dekorzone zu verletzen. Doch dem Sprengen der einheitlichen Struktur dieser Dekorzone wirken die Festone entgegen, deren Hängung so gestaltet ist, dass es den Anschein hat, als ob die Girlanden hinter den gemusterten vertikalen Unterteilungen zwischen den einzelnen Feldern weiterliefen.⁶⁷⁰⁰ Der Eindruck eines ornamentalen Rapportes, den diese Augentäuschung beim Betrachter hervorruft, verleiht wiederum dem Dekor dieser Zone aufgrund der scheinbaren Rapporthaftigkeit eine ornamentale Kontinuität und verringert damit gleichzeitig im

⁶⁶⁹⁷ Bei diesen Objekten handelt es sich um unterschiedliche Musikinstrumente wie eine Trompete und eine Panflöte, einen Kessel, eine kleine Truhe und einen Krug. Das Motiv von Objekten, die von einem Feston oder von einem Band herabhängen, findet sich auch häufig in antiken Dekoren, siehe dazu u. a. den kolorierten Stich eines kleinen Apsidendekors aus Raum 29 der Titusthermen bei: Franco Maria Ricci, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre*, Mailand 1998, Blatt 4.

⁶⁶⁹⁸ Die großformatigen Figuren scheinen thematisch mit den kleinformatigen Figuren in den beiden Mittelfeldern auf den beiden Schmalseiten verbunden zu sein. So wird eine Figur, die in ihrer rechten Hand eine Papierrolle hält, mit verhülltem Haupt, dem sogenannten *capite velato*, gezeigt, eine Haltung, die in der römischen Antike bei bestimmten Opferzeremonien eingenommen wurde. Eine weibliche, lebhaft vorwärts schreitende Figur hält in ihrer linken Hand einen Feston und schwingt in ihrer rechten Hand eine Axt und nimmt damit das Motiv des Axtschwingens aus dem Bildfeld der einen Schmalseite wieder auf; siehe dazu die Abbildung von zwei Ausschnitten aus der einen der beiden Langseiten bei: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 96f.

⁶⁶⁹⁹ Zu dieser Art der Darstellung tragen auch die flankierenden Festone bei, die in der Wahrnehmung des Betrachters im Sinne eine Rahmung wirken.

⁶⁷⁰⁰ Selbst die bogenförmigen Festone, welche die zentralen Tierfiguren flankieren, können als eine Fortsetzung der Festone in den zentralen Feldern verstanden werden.

Auge des Betrachters nicht nur eine konsistente dreidimensionale Wahrnehmung der eingestellten Figuren, sondern reduziert aufgrund des Kriteriums einer regelmäßigen Reihung auch die Intention des Betrachters, diese Figuren ikonographisch zu deuten.

10.3.4.1.3. Strukturanalyse des Dekors

Betrachtet man das Deckendekor insgesamt, so nimmt der Illusionismus aufgrund der dreidimensional gestalteten Partien in den einzelnen Dekorzonen im äußeren Bereich des Deckendekores zu, bevor der Deckenrand mit einem stuckierten lesbischen Kymation, einem dazwischenliegenden Spiralband und einem ionischen Kymation geschmückt wird und damit das filigrane, weitgehend freskierte Deckendekor in die architektonisch-plastische Struktur des Gesimses überführt.

Bereits auf den ersten Blick fällt auf, dass das Dekor der Decke in der *grande sala* der Villa Madama wesentlich heterogener aufgebaut ist als das Dekor der Gartenloggia. Eine Ursache für die gewählte dekorative Gestaltung mag in der Funktion des Raumes liegen, der offizielleren Anlässen diene als die Gartenloggia, wenngleich auch die Gartenloggia ein Warte- und damit auch ein Aufenthaltsort offizieller Besucher des Papstes bzw. des Vatikanischen Palastes war. Doch der wesentlichere Grund für die Heterogenität des Dekors liegt darin, dass dem Deckendekor in der *grande sala* in Bezug auf die formative Struktur mehr unterschiedliche dekorative Formen zugrunde liegen als dem Dekor der Gartenloggia, und zwar Formen, die nicht miteinander kompatibel sind, d. h. man wählt im Dekor der *grande sala* keine Folge von Formen, von denen die eine Form aufgrund ihrer symmetrischen Struktur eine höhere Form darstellt, unter die sich die anderen Formen subsumieren lassen bzw. in welche die anderen Formen eingestellt werden können.

Abgesehen vom gelängten Oval, der Rahmung der Medici-Imprese im zentralen Feld, ist der Kreis die dominante geometrische Form im Dekor der *grande sala*, der im Kontext der inneren Rahmung in den Medaillons mit den weißfarbenen Figuren auch zum Achteck umgewandelt wird. Da jedoch in sämtlichen Kreisformen⁶⁷⁰¹ entweder eine perspektivisch gemalte Imprese sitzt oder diese kurvilineare Form in den Medaillons mit den weißfarbenen Figuren in eine rektilineare achteckige Form umgewandelt wird, kann sich die Kreisform hier – im Gegensatz zur Kreisform in der Gartenloggia – nicht zu einer prägnanten Form für den Betrachter entwickeln, da man sie in beiden Darstellungsformen ihrer symmetrischen Strukturmerkmale, d. h. sowohl der Ausbildung einer bilateralen bzw. horizontalen Symmetrieachse – aufgrund der Asymmetrien der eingestellten figuralen Darstellungen – als auch der Ausbildung einer

⁶⁷⁰¹ Die äußeren Medaillons auf den beiden Langseiten scheinen in perspektivischer Sichtweise leicht zu Ellipsen verkürzt worden zu sein.

finiten rotationssymmetrischen Valenz – aufgrund der Einstellungen von Figuren, die durch ein eindeutiges Oben und Unten definiert sind⁶⁷⁰² – depriviert. Zwar finden sich auch im Dekor der Gartenloggia Kreisformen, die aufgrund von eingestellten Figuren eine Reduzierung ihrer symmetrischen Valenzen erfahren, doch darüber hinaus behaupten zahlreiche Kreisformen – sowohl aufgrund einer Einstellung in rahmende geometrische Rastersysteme als auch aufgrund einer rein farblichen Gestaltung – weitgehend ihre symmetrischen Valenzen.

Auch der Versuch des Besuchers, simultan bei der Betrachtung des Deckendekors fiktive vertikale und horizontale Symmetrieachsen zu konstruieren, ist mit Schwierigkeiten verbunden, da sich bereits das zentrale queroblonge Bildfeld einer fiktiven Ausbildung dieser Achsen entzieht, denn wenn das Auge des Betrachters versucht, eine Achse durch das Bildfeld zu legen, welche dieses Feld der Länge nach in zwei gleich große Hälften teilt, so unterstützt dies zwar die fiktive bilaterale Symmetrieachse des Medici-Wappens, doch die beiden figuralen Gruppen, Apollo mit dem Pferde- und Diana mit dem Stiergespann, welche die Enden der beiden Schmalseiten besetzen, werden jeweils auseinandergerissen.

Schwierigkeiten bereitet auch eine Verlängerung der beiden Symmetrieachsen hin zu den seitlichen Deckenfeldern, die sich auf jeder der vier Seiten des zentralen Feldes anschließen, da sich insbesondere die zentralen Medaillons mit den formal unterschiedlichen Figuren auf den beiden Langseiten innerhalb der oberen Dekorzone der konsequenten Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse entziehen. Lediglich auf den beiden Schmalseiten der oberen Dekorzone kann sich im Auge des Betrachters zunächst eine bilaterale Symmetrieachse ausbilden, doch der nach rechts ausgerichtete Adler unter dem Kardinalshut verhindert die vollständige Konstituierung einer derartigen symmetrischen Valenz. Darüber hinaus schwächen die diagonal laufenden rahmenden Bänder mit den Flechtband-Rosetten-Mustern aufgrund ihres diagonal gleitsymmetrischen Aspektes die Konstanz der Wahrnehmung bei der Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse in der Mitte des Feldes, da sie den Blick des Betrachters zum zentralen Feld des Deckendekors zurückführen.

Genau entgegengesetzt zu der Ausbildung von latent bilateralsymmetrischen Valenzen in der oberen Dekorzone verläuft die Ausbildung von axialsymmetrischen Valenzen in der unteren Zone des Deckendekors. In diesem Bereich führt die analoge dekorative vertikale Rahmung der sechs zentralen Felder mit Flechtband-Rosetten-Mustern, welche der Triglyphen-Rahmung eines Metopenfeldes entspricht, zunächst zur Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz

⁶⁷⁰² Aufgrund dieser Definition von unten und oben wird eine Rotationssymmetrie, die einer Gleichwertigkeit von oben und unten bedarf, unmöglich gemacht.

des jeweiligen Feldes im Auge des Betrachters.⁶⁷⁰³ Eine derartige Wahrnehmung wird durch die dekorative Rahmung der Festone in den jeweils zwei zentralen Feldern auf den beiden Langseiten noch gestärkt. Erst der Blick auf die einzelnen großformatigen Figuren, die jeweils in die Feldzentren eingestellt sind, setzt die bilateralsymmetrische Valenz des Felddekors insgesamt im Auge des Betrachters herab.

Trotz dieser analogen rahmenden vertikalen Bänder wird jedoch in den zentralen Feldern auf den beiden Schmalseiten die Ausbildung einer bilateralsymmetrischen Valenz durch die Szenen mit kleinfigurigen asymmetrischen Gruppen gänzlich verhindert.⁶⁷⁰⁴ Dabei ist es weniger die asymmetrische Darstellung der einzelnen Figuren als vielmehr die asymmetrische Gestaltung der Gruppe insgesamt, die hauptsächlich zum Verlust jeglicher axialsymmetrischen Valenz dieser Felder führt.

Betrachtet man hingegen die beiden Langseiten der äußeren Dekorzone insgesamt, ohne bei Details zu verweilen, sondern in Hinblick auf die Ausbildung einer zentralen bilateralen Symmetrieachse – einer Achse, die – in Beziehung zum gesamten Deckendekor gesetzt – in diesem Kontext zu einer horizontalen Symmetrieachse bzw. zu einer Querachse wird –, so entsteht auf den ersten Blick eine bilaterale Symmetrieachse, die in der Mitte des zentralen vertikalen Flechtband-Rosetten-Musters liegt, das die beiden mittleren Felder auf jeder der beiden Langseiten trennt. Die Wahrnehmung einer derartigen Achse wird – abgesehen von den durchgehenden Girlanden in den beiden mittleren Feldern und einem bilateralsymmetrischen Girlanden- und Draperie-System in den beiden äußeren Feldern – durch die figural darstellenden Dekore der beiden äußeren Felder zunächst gestärkt, da jedes der beiden sitzenden Tiere, die jeweils in das äußere Feld der Langseite eingestellt sind, dem anderen zugewandt ist, d. h. die beiden Tiere sind – abgesehen von den formalen Unterschieden in der figuralen Darstellung – aufgrund der einheitlichen Struktur des Sitzmotivs antithetisch zueinander ausgerichtet. Dies genügt jedoch dem Auge des Betrachters nicht, um eine bilateralsymmetrische Valenz wahrzunehmen, da das einzelne Tier – wie auch jede der beiden menschlichen Figuren in den beiden zentralen Feldern – über keine symmetrische Valenz verfügt, sondern es sind in diesen Feldern vor allem die weitgehend analogen dekorativen Komponenten, die das Auge des Betrachters dazu verleiten, dieser Dekorzone eine bilateralsymmetrische Valenz zuzuordnen.

Betrachtet man sämtliche Figuren der äußeren Dekorzone in Bezug auf ihre symmetrischen Potentiale, so zeichnen sich die menschlichen Figuren in den beiden zentralen Feldern durch

⁶⁷⁰³ Analog dem Triglyphen-Metopen-Modul sorgt die analoge vertikale Rahmung für die Ausbildung einer bilateralen Symmetrieachse im Zentrum des Feldes.

⁶⁷⁰⁴ Die beiden Szenen sind so asymmetrisch aufgebaut, dass die potentielle bilateralsymmetrische Valenz, welche durch die beiden flankierenden Bänder entsteht, die jeweils ein analoges Muster tragen, wieder aufgehoben wird.

ein höheres Symmetriepotential aus als die tierischen Figuren, sodass in Bezug auf die Figurerdarstellungen in den Feldern der beiden Langseiten in der äußeren Dekorzone ein Nachlassen der bilateralsymmetrischen Valenzen von innen nach außen zu verzeichnen ist. Umgekehrt proportional verhält sich jedoch die symmetrische Valenz in den beiden Langseiten dieser Dekorzone in Bezug auf die dekorativen Systeme. Hier nimmt die symmetrische Valenz von innen nach außen zu aufgrund der vier bilateralsymmetrischen dekorativen Elemente, die jeweils einen dekorativen Bogen über der asymmetrisch gelagerten Tierfigur spannen. Die ornamentale Rahmung jeder der vier äußeren Felder ist aufgrund des unterschiedlichen vertikalen Seitenabschlusses – er erfolgt einmal vertikal und einmal diagonal – asymmetrisch, doch dieser Aspekt, der die Asymmetrie im dementsprechenden Feld unterstützt, trägt⁶⁷⁰⁵ – analog zu den beiden antithetischen Tierfiguren in den beiden äußeren Feldern – dazu bei, dass die vertikale Mittelachse in jeder der beiden Langseiten insgesamt auf den ersten Blick als eine bilaterale Symmetrieachse wahrgenommen wird.

In den Feldern der beiden Schmalseiten in der äußeren Dekorzone kann hingegen in Bezug auf die Ausbildung einer zentralen bilateralen Symmetrieachse bestenfalls von einem latent vorhandenen symmetrischen Aspekt gesprochen werden, da die Figurengruppen in den beiden zentralen Feldern zum einen zu asymmetrisch konfiguriert und zum anderen zu richtungsorientiert dargestellt sind, als dass ein bilateralsymmetrisches Potential entstünde.

Da sich jedoch auch im Dekor der beiden Schmalseiten sowohl aufgrund der diagonal aufeinander zulaufenden ornamentalen Bänder als auch aufgrund der antithetischen Tierfiguren zunächst eine bilaterale Symmetrieachse im Zentrum der Schmalseite entwickelt, wird auf den ersten Blick auch auf den beiden Schmalseiten eine axialsymmetrische Valenz wahrgenommen. Einer Festigung dieser Wahrnehmung von bilateralsymmetrischen Valenzen – sowohl in Bezug auf das einzelne Feld als auch in Bezug auf die einzelnen Seiten des Dekors – stehen jedoch in sämtlichen Feldern der äußeren Dekorzone die unterschiedlich ausgerichteten, stets asymmetrisch und formal unterschiedlich gestalteten eingestellten Figuren entgegen. So bleibt dem Betrachter lediglich der Eindruck eines vage axialsymmetrisch aufgebauten Dekors, ohne dass dieser Eindruck bei einem Kontrollblick bestätigt wird und sich festigen kann.

Die Präferenz von Asymmetrien in den zentralen Bereichen dieses Dekors aufgrund des Einstellens von asymmetrischen Figuren sowie deren Einbettung in häufig nur latent bilateralsymmetrisch ausgerichtete Dekorsysteme ist ein strukturelles Kennzeichen des Deckendekors der *grande sala*, das sich in der geometrisch ausgerichteten Struktur des Dekors der Gartenloggia

⁶⁷⁰⁵ Die beiden diagonal aufeinander zulaufenden Seiten richten den Blick des Betrachters auf die Mittelachse dieser Zone, d.h. auf das mittlere vertikale Flechtband-Rosetten-Muster.

in dieser Weise nicht findet. Diese Bevorzugung von Asymmetrien beginnt im Dekor der *grande sala* bereits bei der Gestaltung des zentralen, langen rechteckigen Feldes, das lediglich im Bereich des Fruchtkranzes mit dem eingestellten Medici-Wappens über eine bilaterale Symmetrieachse verfügt, die sich bis in das rahmende Grotteskenband hinein erstreckt. Da das zentrale Feld mit so geringen symmetrischen Valenzen ausgestattet ist, gelingt es den vier Musterbändern, die diagonal auf das zentrale Feld zulaufen, nicht, weitere symmetrische Valenzen in dem zentralen Bereich zu erzeugen. Im Gegensatz zu dem Feld in der *grande sala* wird in den unterschiedlichen Gewölbedekoren der Gartenloggia die Gewölbemitte stets nicht nur durch vier, sondern acht strahlenförmig darauf zulaufende Achsen betont.⁶⁷⁰⁶ Aufgrund dieser Strukturen werden die asymmetrischen Formen – wie das Medici-Wappen und die beiden stuckierten Figurengruppen in den beiden seitlichen Gewölbeflächen – in den Zentren der Gewölbeflächen, die alle drei nicht sehr großflächig sind, in der rahmenden achteckigen Form bzw. in den rahmenden Kreuzformen gleichsam gehalten, sodass die symmetrischen Valenzen dieser Rahmungen weitgehend für den Betrachter bestehen bleiben. Es ist vor allem die symmetrische Kraft der Rahmung in Verbindung mit einer beschränkten Auswahl von rahmenden Formen, die stringent in unterschiedlichen Größen, an unterschiedlichen Positionen und in unterschiedlichen Funktionen eingesetzt werden, welche trotz aller Variation in den einzelnen Dekorfeldern zu einer großen Einheitlichkeit des Dekors in der Gartenloggia beiträgt.⁶⁷⁰⁷

Geht man davon aus, dass es sich bei dem Dekor der Gartenloggia um eine Dekoration handelt, die zumindest nach den Entwürfen Raffaels gestaltet wurde, wofür – abgesehen von einem erhaltenen, Raffael zugeschriebenen Entwurf zur architektonischen Gestaltung der Gartenloggia – zum einen die formalen Analogien im Aufbau des Dekors und in der Struktur der Gartenanlagen sprechen und zum anderen der konsequent strukturierte Aufbau des Dekors, so wirft im Gegensatz dazu das heterogene Dekor der *grande sala*, dessen Zonen weitgehend unverbunden nebeneinander stehen⁶⁷⁰⁸, beträchtliche Zweifel auf, dass diesem Bereich noch irgendein Raffael-Entwurf zugrunde lag. Darüber hinaus spricht auch die Zurückdrängung des Eigenwerts von Farben zugunsten einer Stärkung des farbigen Darstellungswertes im Dekor der *grande sala* gegen eine konkrete Vorlage von Raffael, in dessen Dekoren das Gleichgewicht der beiden Farbaspekte eine wichtige Rolle spielt. Darstellende Farbwerte sind im Dekor der

⁶⁷⁰⁶ Dies gilt sowohl für das Dekor der zentralen Kuppel als auch für das Dekor auf den beiden seitlichen Gewölbeflächen.

⁶⁷⁰⁷ Darüber hinaus tragen auch die diagonal sich aufeinander zubewegenden stuckierten Figuren, die inhaltlich aufeinander bezogen sind in den zentralen Feldern der beiden seitlichen Gewölbeflächen dazu bei, dass das figural darstellende Dekor sowohl strukturell als auch inkongraphisch zu einer Einheit im Zentrum findet.

⁶⁷⁰⁸ So wird z. B. das Muster mit dem gekreuzten Mäander ohne ein formal analoges ornamentales Modul eingesetzt, es sei denn, man will das Flechtband als kurvilineare Form des Mäanders verstehen.

Gartenloggia auf die figuralen Darstellungen in den acht querovalen Medaillons in den Dekoren der beiden seitlichen Gewölbeflächen sowie auf die wenigen, filigran gemalten grünfarbenen Ranken auf den Pilastern beschränkt. Die übrigen dekorativen Motive können mit ihrem Farbwert einen Darstellungswert ausdrücken – wie z. B. die weißen Rosetten – aber darüber hinaus ist die jeweilige Farbe auch als dekorativer Eigenwert zu verstehen, und in dieser Eigenschaft übt sie auch unterschiedliche dekorative Funktionen aus, insbesondere die Funktion, mit analog farbigen dekorativen Einheiten zu korrespondieren oder sich als komplementäre Farbe von anderen dekorativen Einheiten abzusetzen.⁶⁷⁰⁹

Wie unterschiedlich man in den beiden Dekoren vorgeht, soll darüber hinaus am Einsatz einiger dominanter Motive erläutert werden, die in beiden Dekoren eingesetzt werden. Dazu zählen der Ring, der nicht nur ein wichtiges formales Motiv, sondern als Medici-Emblem auch ein bedeutendes ikonographisches Motiv in beiden Dekoren ist, die Löwenprotome oder der Löwe als ganze Figur, ein weiteres Medici-Emblem, sowie das regelmäßige Achteck.

Im Gegensatz zum Dekor der Gartenloggia, in dem der Ring als Kreisform ein zentrales Element sowohl der architektonischen als auch der dekorativen Struktur darstellt und eine für den Betrachter sichtbare Verknüpfung zwischen den beiden Strukturen stattfindet⁶⁷¹⁰, verzichtet man im Dekor der *grande sala* auf eine konsequente Verbindung der einzelnen Bereiche, in denen die Kreisform zum Einsatz kommt. Als großformatigere Dekorform findet sich die Kreisform in der oberen bzw. inneren Dekorzone der Decke als Rahmung der acht Medaillons, deren Bildfelder die Imprese *Candor illaesus* von Clemens VII. zeigen. Darüber hinaus wird die Form des Kreises als äußere Rahmung der beiden achteckigen Medaillons⁶⁷¹¹ mit den eingestellten stuckierten Figuren als zentrales Motiv in der Mitte der beiden Langseiten eingesetzt. Obgleich sämtliche Medaillons in einigen Bereichen ihrer Rahmungen in engem Kontakt mit anderen dekorativen Motiven dieser Dekorzone stehen, wirken sie dennoch seltsam losgelöst von den sie umgebenden vegetabilen Formen, zu denen die beiden miteinander verbundenen Füllhörner, zwischen denen jeweils die untere Partie eines Medaillons eingebettet ist, ebenso gehören wie die filigranen Blüten, die jeweils auf dem Mittelpunkt der oberen Hälfte des Kreisbogens der braun konturierten äußeren Rahmung der Medaillons sitzen. Zwar wird

⁶⁷⁰⁹ Dies zeigt in besondere Weise auch die blaue Farbe im Zentrum des Kuppeldekors, mit der wichtige Dekorzone korrespondieren. Darüber hinaus ist die blaue Farbe im Kontext einer fiktiven Kuppelöffnung sicher auch als Himmelsblau und damit als farblicher Darstellungswert zu verstehen.

⁶⁷¹⁰ Dies gilt für die Kreisform als architektonisches Element als auf die Fläche reduzierte Kuppelform, aber auch für die dekorative Struktur des Kreises und dessen Einbindung zusammen mit den anderen geometrischen Formen in die dekorative Struktur sowie für die Einbindung des Kreises weniger als geometrische Form, sondern als ringförmiges Motiv in stuckierte und gemalte Grotteskensysteme.

⁶⁷¹¹ Die achteckige Form der beiden zentralen Medaillons auf den beiden Langseiten in der inneren Dekorzone könnte ein bewusster Rückgriff auf die geometrische Form des Achtecks sein, der Raffael im Dekor der Gartenloggia eine wichtige Aufgabe zugewiesen hat.

das Kreismotiv in kleinformatiger Form in jedem ornamentalen Rapport dieser Dekorzone noch zweimal aufgenommen⁶⁷¹² – zum einen als goldfarbenedes, mit zwei Schleifen besetztes Medaillon in der Mitte des vegetabilen Bogens, von dessen unterer Schleife der Kardinalshut an einer rosafarbenen Schnur herabhängt, zum anderen als Diamantring, der von der Hand des Adlers ergriffen wird – doch die unterschiedlichen Größenverhältnisse, die unterschiedliche Farbgestaltung sowie die unterschiedliche Kontextuierung der einzelnen Kreisformen legen es dem Auge des Betrachters nicht nahe, nach formalen Korrespondenzen zu suchen. So liegen die einzelnen Kreisformen recht unverbunden, gleichsam parataktisch nebeneinander und die Einheit des Dekors vollzieht sich eher durch die sich allmählich vollziehende Einsicht des Betrachters, dass in jedem kreisförmigen Medaillon das Gleiche dargestellt ist, als dass er die Analogie der Kreisform als konstituierend für dieses Dekor wahrnimmt.

Selbst für so kleinformatige Motive wie die Löwenprotomen oder ganze Löwenfiguren lassen sich in den Dekoren der beiden Räume gravierende Unterschiede nachweisen. So werden die Löwenprotomen bzw. die ganzen Löwenfiguren im Dekor der Gartenloggia vollständig in das Dekor eingebunden, entweder als antithetische Figuren innerhalb einer freskierten grottesken Figurengruppe in der inneren Dekorscheibe der zentralen Kuppel, als stuckierte Löwenprotomen, die in ihrem Maul jeweils den Medici-Ring tragen, als Fries im Gewölbedekor der linken rückwärtigen Apsis, als großformatigere Löwenprotome an der Position des Schlusssteines, ebenfalls im Gewölbedekor der linken rückwärtigen Apsis, die darüber hinaus durch ihre spiralförmig auseinandergezogenen Locken mit den beiden äußeren Löwenprotomen des Löwenprotomen-Frieses verbunden ist, sowie als Löwenkörper, der sich aus den Ranken entwickelt, im Gewölbedekor der rechten Apsis.⁶⁷¹³ Im Dekor der *grande sala* sind die stuckierten Löwenprotomen im Grunde recht unvermittelt, ohne formale oder inhaltliche Kontextuierung, jeweils zwischen drei Musterbändern in die goldgrundigen Quadrate eingestellt. Trotz der mangelnden Einbettung in die ornamentale Umgebung erfüllen sie jedoch innerhalb des Dekors eine wichtige strukturelle Aufgabe, indem sie stets die vertikale Verzweigung bei gleichzeitigem Musterwechsel des ornamentalen Bandes anzeigen. Auch dem etwas großformatigeren Löwen, der in das linke äußere Feld der linken Langseite als Sitzfigur eingestellt ist, fehlt ein analoges formales Pendant, denn in dem gegenüberliegenden äußeren Feld sitzt ihm antithetisch eine Sphinx gegenüber. So gilt auch für dieses Löwenmotiv wie für sämtliche Löwenprotomen-Motive, dass sie im Dekor der *grande sala* sehr isoliert eingesetzt sind.

⁶⁷¹² Gleichsam präludierend wird die Kreisform in den vier Ecken sowie jeweils in der Seitenmitte des grün- und weißgrundigen Grotteskensystems, das in Friesform das zentrale Deckenfeld rahmt, eingesetzt.

⁶⁷¹³ Darüber hinaus korrespondieren diese Löwenfiguren mit der Löwenprotome im Löwenfell des Herakles, der im darunterliegenden Feld als stuckierte Sitzfigur eingestellt ist.

Im Gegensatz zu den einzelnen ornamentalen Motiven, wie z. B. den aufgespannten Tüchern und den einzelnen Rankenbogen, die ebenso wie die einzelnen figural darstellenden Motive im Deckendekor der *grande sala* entweder gänzlich unverbunden bleiben oder nur locker aneinandergereiht werden, ein Merkmal, welches dieses Dekor grundsätzlich vom Dekor der Gartenloggia unterscheidet, finden sich andererseits in den ornamentalen Bändern wesentlich enger miteinander verflochtene Muster als im Dekor der Gartenloggia. So werden die Rosetten im Dekor der *grande sala* nicht locker – analog den Rosetten im Dekor der Gartenloggia – jeweils in ein Quadrat eines geometrischen Rastersystems gestellt, wodurch der rotationssymmetrische Aspekt, über den die einzelnen Rosetten-Motive verfügen, zwar leicht geschwächt wird, jedoch im Grundsatz erhalten bleibt, sondern so fest in die einzelnen Ösen des Flechtbandes eingebunden, dass ihre rotationssymmetrische Valenz weitgehend zum Erliegen kommt. Stattdessen werden sie in die gleitsymmetrische Valenz des Flechtbandes eingebunden, doch auch dieser Aspekt wird im Auge des Betrachters reduziert, da jener aufgrund der eingefügten Rosetten zunächst die Zentren der Rosetten fixiert und dadurch die gleitsymmetrische Valenz des Flechtbandes aus den Augen verliert.⁶⁷¹⁴

Eine ähnliche Verschiebung bzw. Reduzierung der symmetrischen Valenzen weist auch das gekreuzte Mäanderband auf. In diesem Muster kommen die gleitsymmetrischen Valenzen der einzelnen Mäanderhasten zum Erliegen, da sie durch das Kreuzen in eine rotierende Bewegung eingebunden werden. Doch es kann sich auch nicht die rotationssymmetrische Valenz ausbilden, über welche das finite Kreuzmotiv an für sich verfügt, da aufgrund dessen Einbindung in ein fortlaufendes Band die notwendige Eigenschaft für eine rotationssymmetrische Valenz, die finite Eigenständigkeit des einzelnen Motivs, verloren geht. Zwar verfügen sowohl das Flechtband als auch der Mäander im ursprünglichen Zustand als äußerst dynamische Muster über eine hohe gleitsymmetrische Valenz, doch diese wird aufgrund der Kombination mit finiten rotationssymmetrischen Motiven herabgesetzt bzw. geht im Fall des gekreuzten Mäanderbandes vollständig verloren. Obwohl beide Muster sehr unterschiedlich aussehen, ist ihre symmetrische Struktur doch sehr ähnlich. Da beide Muster alternierend bei der Rahmung eines Feldes eingesetzt werden, lässt dies darauf schließen, dass der Entwerfer dieses Dekors die beiden Muster vermutlich aufgrund ihrer analogen Struktur verwendet hat. Im Dekor der Gartenloggia findet hingegen ein derartiger Musterwechsel innerhalb der rein ornamentalen Systeme nicht statt, sondern auffällige Wechsel innerhalb einer Dekorzone werden auf die

⁶⁷¹⁴ Die eigentlich in dem Motiv bzw. in dem Musterband vorhandenen symmetrischen Valenzen werden durch die enge Kombination beider Motive herabgesetzt.

Grotteskensysteme, insbesondere auf die Grotteskensysteme in den Dekoren der beiden seitlichen Gewölbejoche beschränkt. Da die Grotteskensysteme nach außen jedoch stets bilateral-symmetrisch aufgebaut sind, bleibt die symmetrische Struktur, die sich an den symmetrischen Valenzen der geometrischen Formen orientiert, unangetastet und die Einheit des Dekors daher gewahrt. Dieser unterschiedliche Umgang mit symmetrischen Valenzen bei der Verbindung unterschiedlicher ornamentaler Module miteinander unterscheidet die beiden Dekore in grundsätzlicher Weise voneinander.

Ähnlichkeiten weisen hingegen beide Dekore in Bezug auf den zurückhaltenden Einsatz von Farben auf. Vergleicht man die Farben im Dekor des zentralen Feldes in der zentralen Kuppel der Gartenloggia mit dem zentralen Feld im Deckendekor der *grande sala*, so fällt auf, dass beiden Dekoren in diesem Bereich aufgrund der Präsentation des Medici-Wappens eine häufige Verwendung der Farben Gold und Blau gemeinsam ist, Gold für das Medici-Wappen und Blau für den Hintergrund. Das analoge Motiv im Zentrum bedingt, dass den beiden verwendeten Farben in beiden Dekoren ein hoher Darstellungswert innewohnt.

Doch im Gegensatz zum zentralen Feld der *grande sala*, dessen Dekor strukturelle Nähe zu einigen zentralen Bildfeldern in den Dekoren der Domus Aurea⁶⁷¹⁵ zeigt und dessen teppichartige Struktur⁶⁷¹⁶ darüber hinaus vage an die Form der beiden zentralen Deckenfelder im Dekor der Gartenloggia der Farnesina anknüpft, finden sich im Dekor der drei Gewölbezentren in der Gartenloggia stets geometrische Formen, die mit den übrigen Dekorzonen sowie mit der architektonischen Struktur des Raumes auf mannigfaltige Weise miteinander verknüpft sind, wobei freskierte und stuckierte Dekorzonen sich einander die Waage halten. Im Deckendekor der *grande sala* hingegen erfolgt eine Reduzierung der Stuckierung⁶⁷¹⁷ zugunsten malerischer Elemente, die nur noch lose aufgrund ihrer formalen Analogie sowie aufgrund einer äußerst reduzierten symmetrischen Struktur miteinander verbunden sind und – abgesehen von der

⁶⁷¹⁵ Ein ähnliches antikes Deckendekor findet sich z. B. im Korridor Nr.50 der Domus Aurea; siehe dazu die Abbildung eines Stichs von Mirri (1776) bei: Irene Iacopi, Domus Aurea, Rom 1999, S. 35 Abb. 31. Ein Unterschied zum Dekor der *grande sala* liegt jedoch darin, dass die Figuren in den beiden Bildfelder, die an den beiden Schmalseiten das zentrale rechteckige Feld flankieren, nicht jeweils mit dem Kopf zur zentralen Feld hin ausgerichtet sind, sondern, dass beide Figurengruppen gleich ausgerichtet sind und zusammen mit den Figuren des zentralen Feldes in einer Reihung übereinander stehen; d.h. im antiken Dekor hat man auf jede Form der Symmetrisierung im Zentrum der Decke verzichtet. Erst in der rahmenden Bordüre findet eine Symmetrisierung statt. Die Ausrichtung der beiden Figuren in dem Deckendekor der *grande sala* mit dem Kopf hin zur Deckenmitte zeigt, dass die Ornamentalisierung der Figuren in diesem Bereich zugenommen hat.

⁶⁷¹⁶ Das Dekor des zentralen Deckenfeldes stellt jedoch schon eine Weiterentwicklung des Deckendekors in der Libreria Piccolomini dar, in dem noch einzelne gerahmte Bildfelder voneinander abgesetzt werden, wohingegen im zentralen Deckenfeld der *grande sala* die Figuren ohne Rahmung gleichsam losgelöst auf der Himmelsfläche stehen.

⁶⁷¹⁷ Die Reduzierung der stuckierten Figuren ist vielleicht auch darauf zurückzuführen, dass Lorenzetto in der *grande sala* nicht mehr mitgearbeitet hat; zu der These, dass Lorenzetto die stuckierten Figuren in der Gartenloggia geschaffen hat, siehe vor allem: Dacos und Furlan: Nicole Dacos, Caterina Furlan (ed.), Giovanni da Udine 1487-1561, Casamassima 1987, S. 114.

rechteckigen Form der Dekorfläche insgesamt – keine formalen Bezüge zur architektonischen Raumstruktur aufweisen. Die Einheit von Dekor und architektonischer Einheit des Raumes ist verloren gegangen bzw. scheint nicht intendiert gewesen zu sein. Aufgrund der mangelnden bzw. nicht vorhandenen Einbindung des Deckendekors in die architektonische und / oder dekorative Struktur der Wand steht das Deckendekor der *grande sala* der Struktur des Deckenfreskos Michelangelos in der Sistina und der ostentativen Absetzung der Deckendekore in der Stanza della Segnatura und in der Stanza dell’Incendio näher als den Loggiendekorationen Raffaels.

10.3.4.1.4. Dissens in der Werkstatt ohne Raffael:

die Auflösung der Raffaelleske in großformatigere naturalistische bzw. illusionistische Komponenten im Dekor der *grande sala*

Bereits am Beginn des Abschnittes wurde darauf hingewiesen, dass der Unterschied zu den Loggiendekoren eventuell darin liegt, dass es sich bei der *grande sala* um einen vollständig geschlossenen Raum handelt, der nur aufgrund seiner Fenster eine Verbindung zur Außenwelt hat. Doch nicht nur die mangelnde Verbindung zum architektonischen Ambiente, auch das aus heterogenen Elementen zusammengesetzte Dekor selbst weist einen losen Zusammenhalt auf, der mit den stringent aufgebauten Dekoren Raffaels nur wenig gemein hat. Lediglich die Öffnung des Himmels und die ohne Verkürzung – gleichsam als *quadri riportati* ohne Rahmung – in den blauen Grund gesetzten Figuren der Diana und des Apoll lassen nicht nur auf das Vorbild der Raffaeldekore in der Vatikanischen Loggia und in der Farnesina schließen, sondern stellen auch eine Ausweitung der von Raffael entwickelten Möglichkeiten dar.

Die analysierten Unterschiede legen es nahe, dass das Deckendekor der *grande sala* nicht nur in Bezug auf die Ausarbeitung, sondern auch in Bezug auf den Entwurf nicht Raffael, sondern den beiden Mitarbeitern der Raffael-Werkstatt, Giovanni da Udine und Giulio Romano, zugewiesen werden muss, die nach Raffaels Tod die Arbeiten an der Villa Madama fortsetzen.

Zwar präsentiert sich das Deckendekor weitgehend als Dekor all’antico, jedoch ohne die Fähigkeit Raffaels, heterogene ornamentale und figural darstellende Elemente zu einem formal einheitlichen Dekor zusammenzufügen, in dem sämtliche Elemente aufeinander bezogen sind und darüber hinaus in einer engen Beziehung zum architektonischen Kontext stehen. Im Deckendekor der *grande sala* finden sich hingegen zahlreiche heterogene Komponenten, die nicht zueinander in Beziehung gesetzt werden können. Die Qualitäten dieses Dekors liegen hingegen vor allem in den naturalistischen Darstellungen einzelner Elemente. Neben den zahlreichen naturalistischen Tierdarstellungen ist es vor allem die Gestaltung der häufig wiederkehrenden Papst-Impresen in der Form von kleinen Landschaftsvignetten, die auf

Giovanni da Udine nicht nur als ausführenden Künstler – dies zeigen die aufwendig ausgeführten Stuckierungen, z. B. in den Flechtband-Rosetten-Mustern –, sondern auch als entwerfenden Künstler hinweist. Hingegen sprechen die zahlreichen kleinformatigen Figurendarstellungen sowohl gegen eine Zuschreibung dieses Deckentwurfs an Giulio Romano als auch gegen seine Ausführung dieses Deckendekors.⁶⁷¹⁸

10.4. Epilog: die Bedeutung der Raffaelleske für die Dekore des Seicento und Settecento

Trotz des frühen Todes von Raffael im Frühjahr 1520 breitet sich die Dekorform der Raffaelleske durch einige Mitglieder der Raffael-Werkstatt, insbesondere durch Giulio Romano, Giovanni da Udine und Perin del Vaga, schnell in Nord- und Mittelitalien aus. Doch schon in den frühen Dekoren setzt eine Verschiebung zwischen den einzelnen dekorativen Komponenten innerhalb eines Dekors ein, die das von Raffael erreichte Gleichgewicht zwischen den einzelnen Komponenten empfindlich stört. So emanzipieren sich in den Dekoren Giovanni da Udines kleine Landschaftsmedaillons zu vollständig ausgebildeten Landschaftsszenen, zum einen weiterhin en miniature innerhalb grottesker Rahmenformen, zum anderen als großformatigere Supraporten.⁶⁷¹⁹ Vielleicht unter dem skulpturalen Einfluss Michelangelos, nach dessen Entwürfen Giovanni da Udine zweimal als Dekorateur tätig ist⁶⁷²⁰, reduziert er zum einen die Dekorbereiche, die für grotteske Systeme zur Verfügung stehen, und steigert zum anderen gleichzeitig sowohl die Anzahl als auch die Erhabenheit der Stuckreliefs, die er weniger flach, sondern erhabener und dadurch auch plastischer gestaltet.⁶⁷²¹ Diese kräftigere Art der Stuckierung scheint man für die sich zunehmend aus massiveren architektonischen Elementen zusammengesetzten Bauten der manieristischen Phase im Vergleich zu den flach ausgezogenen Stuckreliefs in den Raffaeldekoren vor 1520 als die angemessenere Dekorform angesehen zu haben.

⁶⁷¹⁸ Eine Zuschreibung an Giovanni da Udine erfolgte bereits 1984 in der Publikation von Dacos und Furlan: Nicole Dacos, Caterina Furlan (ed.), *Giovanni da Udine 1487-1561*, Casamassima 1987, S. 118. Doch wird dieser Empfehlung in den folgenden Jahren nicht gefolgt; siehe dazu u. a.: Caterina Napoleone (ed.), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin 2007, S. 103.

⁶⁷¹⁹ Diese Landschaftsdarstellungen in den Supraporten, die schon weitgehend vom dekorativen Kontext getrennt sind, nehmen ihrerseits eine Vorläuferrolle in Bezug auf die von dekorativen Kontexten unabhängigen Landschaftsbilder des frühen Seicento ein. Ein Beispiel für diese unabhängigen Landschaftsbilder sind z. B. die um 1600 entstandenen Landschaftsbilder von Annibale Carracci.

⁶⁷²⁰ Giovanni da Udine fertigte auch Zeichnungen von Michelangelos heute verlorenen Stuckaturen für die Kuppel der Neuen Sakristei von San Lorenzo in Florenz. Er kannte daher vermutlich auch die Gestaltung der Medici-Gräber.

⁶⁷²¹ Zu den Dekoren Giovanni da Udines nach dem Tode Raffaels siehe vor allem: Nicole Dacos, Caterina Furlan, *Giovanni da Udine 1487-1561*, Casamassima 1987, S. 133ff. Die Zunahme von dreidimensionalen Stuckierungen erfolgt auch in den späteren, überwiegend stuckierten Dekoren Giulio Romanos und seines Schülers Primaticcio; zu den stuckierten Dekoren Giulio Romanos siehe vor allem: Jacqueline Burckhardt, *Giulio Romano. Regisseur einer verlebendigten Antike. Die loggia dei marmi im Palazzo Ducale von Mantua* [Diss. Zürich], St. Gallen 1994; zu Primaticcio siehe: Dorothee Rondorf, *Der Ballsaal im Schloss Fontainebleau. Zur Stilgeschichte Primaticcos in Frankreich* [Diss.] Bonn 1967, S. 54.

Im Jahr 1524 setzt Giulio Romano⁶⁷²² eine seltsam asymmetrisch verrutschte Rahmenform in der Sockelzone bei der Ausmalung der Sala Constatina im Vatikan ein.⁶⁷²³ Die weit ausgezogenen weichen Lappen der Rahmung werden zum Kennzeichen der Rollwerkkartuschen, einer Ornamentform, die über die Schüler und Mitarbeiter Giulio Romanos, Rosso Fiorentino (1494-1540) und Francesco Primaticcio (1504-1570), zunächst in der Schule von Fontainebleau und von dort aus in den Niederlanden Verbreitung findet. Die Rollwerkkartusche ist der erste Versuch einer formal vollständigen gegenseitigen Durchdringung von Bild- und Ornamentbereich, die mit raumgreifenden Eigenschaften einhergeht. Sie stellt eine dreidimensionale und gleichzeitig asymmetrische⁶⁷²⁴ und großformatigere Weiterentwicklung der unterschiedlichen Rahmungen dar, die Raffael für die Einstellung figural darstellender Motive in seinen Dekoren nutzte. Vermutlich waren sowohl die plastische Ausführung der eingestellten Motive als auch die stuckierte Rahmungen, die sich insbesondere im Dekor der Vatikanischen Loggia finden, der Auslöser für die konsequente Ausbildung einer dreidimensionalen Kartusche, die nicht nur als Rahmung fungiert, sondern selbst einen figural darstellenden Wert annehmen kann. Aufgrund der durchgehend dreidimensionalen Qualität der rahmenden Kartusche gehen jedoch zwei wichtige Aspekte der Raffaelleske verloren, zum einen der Umschlag von linearen zu plastischen Werten und zum anderen die Trennung zwischen Rahmung und eingestellter Figur, da die Rahmung selbst zu einem dreidimensionalen figural darstellenden Objekt wird. Gleichzeitig verliert die Rollwerkkartusche aufgrund ihrer amorphen Anlage die gegenständliche Form, sodass für den Betrachter der Aspekt des Changierens zwischen einer rahmenden und einer eingestellten Form entfällt und stattdessen – unabhängig von einem eventuell eingestellten Motiv – zunächst die allmähliche Konstituierung einer Form aus einem primär als amorph wahrgenommenen ornamentalen Konglomerat und sodann das allmähliche Zurückgleiten in die amorphe Grundposition zur eigentlich ambivalenten und damit zu einer grottesken Wahrnehmungsform der Rollwerkkartusche wird. Wird eine Figur in dieses gleichsam formlose bzw. präformale Konglomerat eingestellt, so wird sie gleichfalls destruiert, indem sie sich ihrer Umgebung anpasst. Ornament und Figur gehen daher in diesem Kontext eine wesentlich engere, symbiotische Beziehung ein, als dies in der Raffaelleske der Fall war. Die große Kompatibilität zwischen Ornament und Figur erleichtert bei Bedarf auch eine Monumentalisierung des ornamentalen Moduls.

⁶⁷²² Die neueste Darstellung zur allgemeinen künstlerischen Entwicklung Giulio Romano ist: Giovanni Pasetti, Giulio Romano: il genio e l'invenzione, Mantua 2008.

⁶⁷²³ Zur ersten Rollwerkkartusche bei Giulio Romano, siehe: Georg Irmscher, Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900), Darmstadt 1984, S. 120.

⁶⁷²⁴ Die asymmetrische Gestaltung fördert im Auge des Betrachters den dreidimensionalen Eindruck.

Von dieser Möglichkeit wird bereits in den späten 1520er Jahren von Rosso Fiorentino⁶⁷²⁵ und seit 1532 auch von Francesco Primaticcio⁶⁷²⁶, die beide Rom nach dem *sacco di Roma* im Jahr 1527 verlassen haben, bei der Dekoration der beiden Galerien von Fontainebleau⁶⁷²⁷ für Franz I. (1494-1547) Gebrauch gemacht, da sie in beiden Räumen ein dekoratives System einsetzen, dessen Struktur aus einer Kombination von monumentalisierten Rollwerkkartuschen und fast vollplastisch ausgeformten stuckierten großformatigen Figuren besteht. Die beiden Dekorateure haben zuvor nicht nur römische Dekorationssysteme studiert, sondern auch unter Giulio Romano in Mantua gearbeitet. Primaticcio scheint sogar ein Schüler von Giulio Romano gewesen zu sein.⁶⁷²⁸ Daher ist zu fragen, ob der dekorativen Struktur in den beiden Galerien von Fontainebleau – wie der Verwendung von formal assimilierenden Stuckelementen und der integrative Einsatz von Rollwerkkartuschen – nicht eher eine Monumentalisierung eines ornamentalen Moduls zugrunde liegt, die sich auf ein gestaltendes Element der Raffaelleske, das sich insbesondere in den römischen Loggiendekoren Raffaels findet, sowie auf die ersten Ansätze zur Rollwerkkartusche durch Giulio Romano zurückführen lässt und nicht – wie es stets in den Untersuchungen zu den Galerien in Fontainebleau betont wird⁶⁷²⁹ – lediglich die Struktur des von Michelangelo freskierten Deckendekors in der Sixtina. Selbst die stets beschworene, den Figuren Michelangelos analoge Monumentalisierung der Figuren findet sich nicht nur im Deckendekor der Sixtina, sondern lässt sich auch in den Dekoren von Giulio Romano im Palazzo del Té in Mantua aufzeigen, d. h. in Dekoren, die in erster Linie in einer Tradition der Raffaelleske stehen, wie sich an zahlreichen Elementen dieses Dekors nachweisen lässt. Daher sollten die Dekore in den beiden Loggien in Fontainebleau eher als eine neu entwickelte Mischform betrachtet werden, die sich aus zwei unterschiedlichen dekorativen Strukturen zusammensetzt, aus einem monumentalisierten Element des dekorativen

⁶⁷²⁵ Zu Rosso Fiorentino siehe vor allem: Pascale Climent-Delteil, *Il Rosso Fiorentino, pittore della maniera*, Montpellier 2007, insbesondere S. 73-93.

⁶⁷²⁶ Zu Francesco Primaticcio siehe vor allem: Sabine Frommel (ed.), *Francesco Primaticcio architetto*, Mailand 2005; Louis Dimier, *Il Primaticcio*, Turin 1997, insbesondere S. 47ff.; und: Dorothee Rondorf, *Der Ballsaal im Schloss Fontainebleau. Zur Stilgeschichte Primaticcos in Frankreich* [Diss.] Bonn 1967, S. 48-67; zu Rosso und Primaticcio siehe auch: Louis Dimier, *Il Primaticcio*, Turin 1997, S. 37ff., und: Sylvie Béguin, *Rosso al castello di Fontainebleau*, Mailand 1965.

⁶⁷²⁷ Zu dem Dekorationssystem in den Galerien von Fontainebleau siehe vor allem: Henri Zerner, *Die Schule von Fontainebleau. Das graphische Werk*, Wien 1969.

⁶⁷²⁸ Siehe dazu vor allem: Amedeo Belluzzi *Primaticcio alla corte di Federico Gonzaga*, in: Sabine Frommel (ed.), *Francesco Primaticcio architetto*, Mailand 2005, S. 66-73.

⁶⁷²⁹ Zur Baugeschichte von Fontainebleau allgemein siehe vor allem: Dorothee Herrig, *Fontainebleau: Geschichte und Ikonologie der Schloßanlage Franz I.*, [Diss. München 1991] München 1992; siehe dazu auch: Monique Chatenet, *Fontainebleau, residenza favorita degli ultimi Valois*, in: Sabine Frommel (ed.), *Francesco Primaticcio architetto*, Mailand 2005, S. 194-203; zur Bedeutung von Fontainebleau für die Entwicklung eines französischen Klassizismus siehe vor allem: Henri Zerner, *L'art de la Renaissance en France : l'invention du classicisme*, Paris 1996; zu Fontainebleau und Rosso Fiorentino siehe vor allem: Pascale Climent-Delteil, *Il Rosso Fiorentino, pittore della maniera*, Montpellier 2007, insbesondere S. 73-87.

Rastersystems der Raffaelleske und aus den monumentalisierten Figuren, die dekorativ in das pseudoarchitektonische System des Deckenfreskos in der Sistina eingebunden sind. Konzidiert man den Ursprung der Rollwerkkartusche aus der Raffaelleske, so stellen bestimmte monumentalisierte Strukturen der Raffaelleske, die von den beiden aus Rom geflüchteten und in Fontainebleau arbeitenden italienischen Dekorateurs Rosso Fiorentino und Primaticcio entwickelt werden, ein wichtiges Bindeglied zwischen den italienischen Dekoren und den Dekoren nördlich der Alpen dar.

Während das Interesse an dekorativen Grotteskensystemen – häufig in Kombination mit Rollwerk-Elementen – nördlich der Alpen im Verlauf des 16. Jahrhunderts allmählich ansteigt, entstehen in Italien gegen Ende des Cinquecento unter dem ideologischen Einfluss des Trienter Konzils und der massiv einsetzenden Gegenreformation nur noch wenige Grotteskendekorationen. Eine eng mit den Tendenzen des Konzils verknüpfte, zunehmend gewichtige und monumentalisierte barocke Formensprache bietet offensichtlich nur wenig Spielraum für ein grotteskes Repertoire. Aus dem dekorativen System, das Raffael in seinen Dekoren entwickelt hat, werden die einzelnen dekorativen Elemente – die Stuckierungen, die Darstellungen der *quadri riportati*, die vegetabilen Akanthussysteme, die sotto-in-sù-Darstellungen am Übergang zur Decke und auf den Gewölbeflächen – monumentalisiert, wobei man sich meist bei den rein ornamentalen Teilen des Dekors auf den Einsatz weniger unterschiedlicher Elemente beschränkt und darauf achtet, dass die zugrunde liegende architektonische Struktur⁶⁷³⁰ durch das Dekor nicht verdeckt, sondern akzentuiert wird.

Die Monumentalisierung der stuckierten Elemente hat nicht nur eine Veränderung in Bezug auf die Größe, sondern auch in Bezug auf die plastische Form zur Folge. An die Stelle der Figuren in flachem Relief tritt häufig die nahezu vollplastische Gestaltung im hohen Relief bzw. die vollplastische Gestaltung der Figuren. In letzterem Fall entfällt auch jegliche Form von Rahmung. Stattdessen werden die stuckierten Figuren zur Hervorhebung wichtiger Positionen der zugrunde liegenden architektonischen Struktur eingesetzt oder den vorhandenen freskierten Zonen in einer rahmenden Funktion zugeordnet. Aufgrund der Möglichkeiten der Stuckierung, leicht unterschiedliche plastische Ausbildungen mit diskreten Übergängen vom Körperhaften zur Fläche herzustellen, eignet sich diese Technik insbesondere für Dekore am Übergang vom

⁶⁷³⁰ Die architektonische Struktur eines Raumes, die zunehmend strenger einer axialen Symmetrie unterliegt, wird vom Betrachter daher auch weniger als ein Kompositum unterschiedlicher architektonischer Komponenten, sondern als einheitlicher Raum wahrgenommen. Daher wird das Dekor weniger als vereinheitlichender Faktor für unterschiedliche architektonische Strukturen benötigt, sondern lediglich zur Verstärkung der bereits in den architektonischen Strukturen vorhandenen vereinheitlichenden Tendenzen.

Wand- zum Deckenbereich⁶⁷³¹, wobei diese dekorativen Elemente den Betrachter bei seinem Übergang von einer dreidimensionalen Wahrnehmung des Raumes zu einer – aufgrund der Entfernung – zweidimensionalen Wahrnehmung der Deckenfläche begleiten. Erst die weit entfernt wahrgenommene Fläche der gewölbten Decke macht eine konsequente Öffnung der Decke mit Hilfe einer malerischen zweidimensionalen Darstellungsform – sei es mit Hilfe der Quadratura-Malerei oder aufgrund einer Darstellung in Vertikalperspektive als *quadro riportato* – für den Betrachter plausibel und erträglich. Auch dieser Aspekt des graduell reduzierten Einsatzes stuckierter Formen wurde zuerst von Raffael im Dekor der Gartenloggia der Villa Madama konsequent durchgeführt.

In den Dekoren nach 1600 erfährt jedoch nicht nur die Struktur des Dekors, sondern auch das umfangreiche Repertoire der vegetabilen und zoomorphen Motive der Raffaelleske eine drastische Reduzierung. An die Stelle der naturalistisch gestalteten unterschiedlichen vegetabilen Motive, welche häufig das der Raffaelleske zugrunde liegende Gittersystem konstituieren, tritt in der Regel lediglich ein zunehmend naturalistisch gestaltetes Akanthusblattsystem, meist in stuckierter, überwiegend dreidimensional ausgebildeter Form, das als integratives Moment zusammen mit großformatigen stuckierten vollplastischen Figuren und großformatigen Bildfeldern im System der *quadri riportati* oder als *sotto-in-sù*-Darstellungen im Deckenbereich das dekorative System eines Raumes bildet. Aufgrund der überwiegend dreidimensionalen Ausbildung nahezu sämtlicher dekorativer Komponenten konzentriert sich die Wahrnehmung des Betrachters nicht auf zweidimensionale symmetrische Valenzen, die sich an Flächen orientieren, sondern auf dreidimensionale Symmetrieachsen, wobei die symmetrischen Valenzen der zugrunde liegenden architektonischen Struktur und der applizierten Dekorformen miteinander korrespondieren und daher die dreidimensional symmetrischen Korrespondenzen der zugrunde liegenden architektonischen Struktur im Auge des Betrachters noch zusätzlich verstärken.

Erst in den Dekoren des Rokoko, nachdem sich die axial geprägte und dadurch hierarchisch aufgebaute Anordnung der meist rechteckigen Räume in den barocken Gebäuden zusehends durch ungewohnte Raumformen, die zwischen viereckiger und kreisrunder, elliptischer und sechs- oder achteckiger Grundform, zwischen zentralisierender und gestreckter Gestalt oder zwischen einer regelmäßiger Rechteckform mit abgerundeten Ecken variieren können⁶⁷³², gelockert hat, löst sich auch das Ornament wieder stärker von der architektonischen Struktur, um

⁶⁷³¹ Zur Bedeutung der Stuckierung für den Übergang vom Wanddekor zum Deckendekor siehe auch: August Schmarsow, *Barock und Rokoko. Das Malerische in der Architektur. Eine kritische Auseinandersetzung*, Berlin 2001 [Nachdruck von 1897], S. 274.

⁶⁷³² Schmarsow sieht in den durchgebildeten Bauten des Rokoko, welche für ihn der berechnete und natürliche Ausdruck der verschiedenen Seiten des Lebens sind und stets der besonderen Aufgabe entsprechen, eine Rückkehr zu den Bestrebungen der italienischen Frührenaissance und damit auch eine Affinität zu den Dekoren dieser Zeit;

dem Betrachter trotz der unterschiedlichen Grundrisse dennoch aufgrund korrespondierender dekorativer Achsen das Gefühl für die Einheit eines Raumes zu vermitteln.

Abgesehen von den unterschiedlichen Raumformen ist es die zunehmend engere Anbindung an den Garten⁶⁷³³, die sich in einer Verlegung des Hauptgeschosses in das Paterre und in größeren Fenster- und Türoffnungen äußert⁶⁷³⁴, die vom Raumdekor eine größere Nähe zu den natürlichen Formen⁶⁷³⁵ gleichsam fordert.⁶⁷³⁶ In diesem gestalterischen Kontext vermittelt insbesondere die organische, weil vom Auge des Betrachters nicht als teilbar wahrgenommen und daher auch notwendig asymmetrische Struktur der Rocaille, die sich – im Kontext der ornamentalen Evolution betrachtet – als eine dreidimensional-naturalistisch zerfaserte und dennoch durch abstrakte Linienformen gehaltene Rollwerkkartusche begreifen lässt, zu den mannigfachen Naturformen des Gartens, denen dennoch bei aller ins Auge fallenden Vielgestaltigkeit – analog den ornamentalen Figuren des Raumdekors – ein allgemein gestaltendes Prinzip zugrunde liegt.

Zusätzlich zu der über weite Achsen hinweg korrespondierenden ornamentalen Form der Rocaille ist es vor allem die strikte und konsequente Reduzierung der plastischen architektonischen Formen – dazu zählen in erster Linie die Formen der Gebälke oder der Kapitelle – in den einzelnen architektonischen Strukturen, die zu einem einheitlichen Raumgefühl beiträgt, gleichzeitig jedoch dem Betrachter die Wahrnehmung des Raums als diejenige eines architektonischen Konstruktes entzieht. Es verwundert daher nicht, dass in dieser Phase der Auflösung des nachvollziehbaren architektonischen Zusammenhangs, der zu einer neuen Wahrnehmung des Raumes als einer unauflöselichen organischen Einheit führt, die Raffaelleske, die in den Dekoren der italienischen Hochrenaissance aufgrund ihrer Fähigkeit zu dekorativen Kor-

siehe dazu: August Schmarsow, Barock und Rokoko. Das Malerische in der Architektur. Eine kritische Auseinandersetzung, Berlin 2001 [Nachdruck von 1897], S. 339.

⁶⁷³³ Auch dies ist eine Eigenschaft, welches die Architektur des Rokoko mit der Architektur der Renaissance gemeinsam hat; siehe dazu auch die vorherige Anmerkung.

⁶⁷³⁴ Das Bedürfnis nach Offenheit und Licht, dem zunächst durch höhere Räume mit Flügelfenstern Rechnung getragen wird, äußert sich auch darin, dass die Grundierung der Wandpaneele hell bzw. weiß gehalten wird. Z einer Aufhellung tragen auch die zahlreichen Spiegel bei, die in Bezug auf die Helligkeit des Raumes ein Pendant zu den hohen Fenstern darstellen. Aufgrund dieser Spiegelpaneele reduziert sich bzw. verschwindet eine eventuell noch vorhandene tektonischen Struktur des Raumes; siehe dazu auch: August Schmarsow, Barock und Rokoko. Das Malerische in der Architektur. Eine kritische Auseinandersetzung, Berlin 2001 [Nachdruck von 1897], S. 339. Darüber hinaus tragen auch Vergoldungen und Versilberungen zur Aufhellung sowie zu einer Auflösung der festen Flächen bei; siehe dazu auch: August Schmarsow, Barock und Rokoko. Das Malerische in der Architektur. Eine kritische Auseinandersetzung, Berlin 2001 [Nachdruck von 1897], S. 354.

⁶⁷³⁵ Auch in Beziehung auf eine erneute und stärkere Hinwendung zum Garten entsteht eine analoge Verbindung des Dekors zu Formen und Motiven des vegetabilen und zoomorphen Repertoires wie in den Raffaeldekoren der Hochrenaissance.

⁶⁷³⁶ Zu der Vegetabilisierung der Akanthusranke im Rokoko siehe vor allem: Wilhelm Jänicke, Über die Entwicklung der Akanthusranke im französischen Rokoko [Diss. Hannover], Hannover 1902.

responenzen zu einem einheitlichen Raumgefühl beitrug, nun – allerdings in einer modifizierten Form – wieder zum beliebtesten Raumdekor wird.⁶⁷³⁷ Die Auflösung des tektonischen Zusammenhangs innerhalb einer Kandelabergrotteske, die permanenten Umbildungen der anthropomorphen und zoomorphen Rankenwesen in einem Grotteskenfries oder in einem flächendeckenden Grotteskensystem, sind Eigenschaften, denen über den entsprechenden formalen Wechsel hinaus ein Umschlag zwischen Linie und Fläche sowie eine Ambivalenz⁶⁷³⁸ zwischen zwei- und dreidimensionaler Wahrnehmung zugrunde liegt, die Raffael ursprünglich dazu genutzt hatte, um zwischen korrespondierenden architektonischen oder vorgetäuschten architektonischen Strukturen in der Wahrnehmung des Betrachters eine Raumeinheit herzustellen. Diese unterschiedlichen Fähigkeiten der Grotteske nutzt man nun, um auch die plastisch-dreidimensionale Einheit des Raumes in der Betrachtung des Eintretenden in einzelne malerische Aspekte zu zerlegen. Diese Negation des dreidimensionalen Raumes aufgrund der Wahrnehmung von mehreren statisch-zweidimensionalen Dekorsystemen hat auch Konsequenzen für die Ausbildung des Dekors auf den Decken, bei denen es sich in der Regel um flach gewölbte Flächen handelt. Auch das Deckendekor, das – in konsequenter Analogie zum Wanddekor – dem Betrachter nur noch in abgegrenzten Bezirken einen Blick in den Himmel ermöglicht, kann ihm aber auch einen begrenzten irdischen Prospekt mit Figuren in einer landschaftlichen Umgebung, etwa auf dem Rasen spielend, in luftiger Höhe vortäuschen.⁶⁷³⁹ Bei allen diesen Aus- und Ansichten kann sich der Betrachter jedoch nie an einer statischen architektonischen Struktur des Raumes orientieren, sondern allein seine Person bildet den Bezugspunkt für primär asymmetrische dekorative Komponenten, die durch die Spiegelung in seinem Auge ein symmetrisches Pendant erhalten.

⁶⁷³⁷ Diese Beliebtheit der Rafaelleske hält auch noch nach der Entdeckung von Pompeji und Herkulaneum an. Dafür zeugen die zum Teil aquarellierten Stichserien von Giovanni Volpato und Giovanni Ottaviano, die in den Jahren 1772-1777 nach Zeichnungen von Gaetano Savorelli und Pietro Camporesi in Rom entstehen. Begeistert von diesen Stichen lässt sich 1778 Katharina II. die Loggiendekoration im Maßstab 1:1 kopieren und 1787 in einem eigens dafür erbauten Raum in der Eremitage anbringen.

⁶⁷³⁸ Eine Ambivalenz weisen auch die verwendeten Farbtöne auf. Stets sind es gebrochene und verwaschene Töne wie ein helles Rosa, ein Grünlichgrau, ein Hellgelb, ein verdünntes Blau, ein verblichenes Violett und ein mattes Chamois, die in den Rokoko-Fresken eingesetzt werden. Diese Farbtöne besitzen einerseits in den Darstellungen naturalistischer Motive einen Darstellungswert, andererseits deuten die Gebrochenheit und das Verwaschene in diesen Farbtönen darauf hin, dass es sich nicht um Gegenstände der natürlichen Welt, sondern um Fantasiegebilde handelt. Im letzteren Fall kippt der Darstellungswert gleichsam in einen farblichen Eigenwert um.

⁶⁷³⁹ Die mit leichter Hand auf das Deckengewölbe hingeworfenen großformatigen Darstellungen heben – selbst wenn es sich um Darstellungen mit korrekten Verkürzungen handelt – die Konstanz einer dreidimensionalen Wahrnehmung im Auge des Betrachters aufgrund ihrer begrenzten Ausdehnung wieder auf und verhalten sich daher analog den Komponenten eines Grotteskensystems, die zwischen Zwei- und Dreidimensionalität changieren.

Insbesondere aufgrund der mangelnden symmetrischen Eigenschaften innerhalb des zeitweise dreidimensionalen, mitunter jedoch bis auf Linien⁶⁷⁴⁰ reduzierten und damit transitorischen⁶⁷⁴¹ ornamentalen Moduls der Rocaille entwickelt sich diese zu einem abstrakten, als eindeutige Figur nicht mehr fassbaren, ornamental-figural darstellenden Zwitterwesen. Die aufgeführten Eigenschaften machen deutlich, warum sich nach der Rocaille kein weiteres neues ornamentales Modul mehr entwickeln konnte. Die Ornamentik in der Folgezeit greift stattdessen immer wieder auf Ornamente bereits vergangener Stilphasen zurück. Mit der Ausbildung der Rocaille lösen sich jedoch nicht nur die konkreten ornamentalen Module und Muster auf, sondern auch die menschlichen und tierischen Figuren, welche in die Rocaille eingestellt sind, entwickeln Tendenzen hin zu einer Abstraktion, wenn man unter dem Begriff der Abstraktion eine Deformierung der Figuren versteht, die aufgrund ihrer engen Einbindung in das regellose Modul der Rocaille entsteht.⁶⁷⁴² Die Konstituierung von Figuren aus einzelnen ornamentalen Komponenten – wie z. B. aus einzelnen Spiralhasten –, die in der spätminoischen Zeit einsetzte und zunächst durch analoge symmetrische Valenzen flankierender Ornamentformen das Einstellen asymmetrischer Figuren ermöglichte und schließlich über analoge symmetrische Valenzen zwischen ornamentalen und figural darstellenden Komponenten in den antiken Grotteskensystemen und später in den Grotteskensystemen der Renaissance, insbesondere in der Raffaelleske, zu einer weitgehenden Kompatibilität von Ornament und Figur führte, endet in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit einer Destruktion der ornamentalen Module und ihrer symmetrischen Valenzen, die langfristig nicht nur zu einer Auflösung der ornamentalen Gestaltung, sondern auch zu einer Abstraktion der figuralen Darstellungen führt. Der letzte Schritt vor der konsequenten Destruktion der menschlichen Figur im Kubismus findet in der sogenannten Ornamentik des Jugendstils statt, als man menschliche, tierische und pflanzliche Figuren ornamentalisiert, indem man sie in einzelne Kompartimente zerlegt. Aus dem Griff in die Ranken – und damit an den Beginn einer Absage an eine konsequent naturalistische Figurendarstellung – hat sich eine Destruktion der gesamten Figur entwickelt, welche den mit viel Anstrengung sich konstituierenden Rahmen und das darin möglich gewordene homogene Bildfeld gleichermaßen ad absurdum führt. Diese Auflösungsprozesse traditioneller Strukturen der bildenden Kunst unterstreicht eine Architektur, die mit dem Slogan *less is more* jeglichem Dekor eine Absage erteilt, bevor man in der Postmoderne erneut den *kalliphorischen* und

⁶⁷⁴⁰ Den Primat der Linie werden auch die folgenden Stilphasen nicht mehr verlassen. So ist auch der in Frankreich sich an den Rokokostil des Louis Quinze anschließende Stil des Louis Seize ein klassizistischer Flächenstil mit geometrischen Ornamenten.

⁶⁷⁴¹ Transitorisch beinhaltet sowohl formal in Bezug auf Linie- Fläche – Dreidimensionalität als auch inhaltlich vom Abstraktum bis hin zum Konkretum.

⁶⁷⁴² In abgeschwächter Form gilt dies auch für eine abundante Akanthusornamentik.

terpnophorischen Effekt der Ornamentik entdeckt und aufgrund des Umgangs mit den neuen visuellen Medien wiederum eine Sehnsucht nach dreidimensionalen Spielräumen entsteht.

B i b l i o g r a p h i e z u K a p i t e l 1 0 :

- Cristina Apa (ed.): *Rabisch, Il grottesco nell'arte del Cinquecento*. Mailand 1998.
- James Sloss Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, in: *AB* 39, 1957, S. 160ff.
- James S. Ackerman, *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, Princeton 1990.
- Mario Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Rom 1942.
- Roberto Bartalini, Alessia Zombardo (ed.), *Giovanni Antonio Bazzi il Sodoma*. *Fonti documentarie e letterarie*. Vercelli 2012.
- Alessandro Batistini, *Il Sodoma e gli affreschi di Monteoliveto Maggiore*. Florenz 2012.
- Amedeo Belluzzi, *Primaticcio alla corte di Federico Gonzaga*, in: Sabine Frommel (ed.), *Francesco Primaticcio architetto*, Mailand 2005, S. 66-73.
- Günter Brucher, *Geschichte der Venezianischen Malerei. Band 2: Von Giovanni Bellini zu Vittore Carpaccio*. Wien 2010.
- Jacqueline Burckhardt, *Giulio Romano. Regisseur einer verlebendigten Antike. Die loggia dei marmi im Palazzo Ducale von Mantua* [Diss. Zürich], St. Gallen 1994.
- Carol Cable, *The Villa Madama: A Renaissance Villa in Rome*, Monticello 1982.
- Giulia Caneva, *Il mondo di Cerere nella Loggia di Psiche. Affreschi di Giovanni da Udine alla Farnesina. Pianta dal vecchio mondo e dall'America*, Rom 1992.
- Francesca Cappelletti, *La storia di Psiche, il mito di Raffaello*. In *parallelo alla storia di restauri antichi*, in: Rosalia Varoli-Piazza, *Raffaello. La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Rom 2002, S. 41-53.
- Roberto Cassanelli (ed.), *Künstlerwerkstätten der Renaissance*, Zürich und Düsseldorf 1998.
- Pascale Climent-Delteil, *Il Rosso Fiorentino, pittore della maniera*, Montpellier 2007.
- David R. Coffin, *The Villa in the Life of Rome*, Princeton 1979.
- David R. Coffin, *Magnificent Buildings, Splendid Gardens*, Princeton 2008.
- Terry Comito, *The Idea of the Garden in the Renaissance*, New Brunswick 1978.
- Nicole Dacos, *la Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1969.
- Nicole Dacos, *Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Rom 1986.
- Nicole Dacos, *Caterina Furlan, Giovanni da Udine 1487-1564*, Udine 1987.
- Nicole Dacos, *Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt*, Stuttgart 2008.
- Bernice F. Davidson, *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge*, Pennsylvania und London 1985.
- Dewez, *Villa Madama. A Memoir Relating to Raphael's Project*, London 1993.
- Yvonne zu Dohna, *Venere dea e donna: la visione raffaellesca della femminilità negli affreschi della Farnesina*, *Atti e Studi /Accademia Raffaello*, Urbino 2004, S. 2-26.
- Nancy Elizabeth Edwards, *The Renaissance Stufetta in Rome: The Circle of Raphael and the Recreation of the Antique*, Anne Arbor 1982.
- Andrea Emiliani, Michele Scolaro, *Raffaello, La Stanza della Segnatura*, Mailand 2002.
- Leopold D. und Helen S. Ettlinger, *Raphael*, Oxford 1987.
- Wiebke Fastenrath, *quadro riportato*. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei, München 1990.
- Antonio Forcellino, *Raffaello. Una vita felice*, Rom 2006 [dt. Übersetzung: Hamburg 2008].
- Reinhard Förtsch, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius. Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur* 13, [Diss. Göttingen 1988/89] Mainz 1993.
- Isabelle Jennifer Frank, *Melozzo da Forli and the Rome of Pope Sixtus IV (1471-1484)*, [Diss. Harvard, Cambridge Mass. 1991], Ann Arbor 1991.
- Christoph Luitpold Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk* [Diss. München 1959], Berlin 1961.
- Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (ed.), *Raffaello. Das architektonische Werk*, Stuttgart 1987.
- Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma. Textband*, Modena 2003.
- Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma. Tafelband*, Modena 2003.
- Elsa Gerlini, *Die Villa Farnesina an der Lungara in Rom*, Rom 1990.
- Annie Gilet (ed.), *Giovanni Volpato, Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse*, Mailand 2007.
- Antonio P. Graziano (ed.), *Michelangelo und Raffael mit Botticelli-Perugino, Signorelli-Ghirlandaio und Rosselli im Vatikan*, Rom 1975.
- Frederick Hartt, David G. Wilkins, *History of Italian Renaissance Art*, London 1994, S. 554ff.
- Elisabeth Heil, *Fenster als Gestaltungsmittel an Palastfassaden der italienischen Früh- und Hochrenaissance*, [Diss. Würzburg 1993], Hildesheim [u. a.] 1995.
- Dorothee Herrig, *Fontainebleau: Geschichte und Ikonologie der Schloßanlage Franz I.* [Diss. München 1991], München 1992.
- Theodor Hetzer, *Gedanke um Raffaels Form*, Frankfurt am Main 1957.
- Theobald Hofmann [unter Mitwirkung von Walther Amelung und Fritz Weege], *Raffaello in seiner Bedeutung als Architekt*, Bd. IV, *Vatikanischer Palast*, Leipzig 1911.

- Rainer Horstmann, Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei [Diss. München], München 1965.
- Christian Hülsen, Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts, Heidelberg 1917.
- Irene Iacopi, Domus Aurea, Rom 1999.
- Georg Irmscher, Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900), Darmstadt 1984.
- Wilhelm Jänicke, Über die Entwicklung der Akanthusranke im französischen Rokoko [Diss. Hannover], Hannover 1902.
- Wolfgang Jung, Über szenographisches Entwerfen. Raffael und die Villa Madama, Braunschweig 1997.
- Donald King, David Sylvester (ed.), The Eastern Carpet in the Western World from the 15th to the 17th Century, London 1983.
- Lars Olof Larsson (ed.), Geborgene Schätze. Europäische Ornamentstiche 1500-1800, Flensburg 2004.
- Renato Lefevre, Villa Madama, Rom 1973.
- Wolfgang Lotz, Architecture in Italy 1500-1600, Hongkong et al. 1995.
- Cristina Acidini Luchinat, La grottesca, in: Storia dell'arte italiana, Teil III: Situazioni momenti indagini, Vol.IV: Forme e modelli, Turin, 1982, S. 159-200.
- Michalea J. Marek, Raffaels Loggia di Psiche in der Farnesina: Überlegungen zu Rekonstruktion und Deutung, Jahrbuch der Berliner Museen 26, 1984, S. 257-290.
- Lauro Martines, Power and Imagination. City-States in Renaissance Italy, London [1979] 2002.
- Georgina Masson, Italienische Gärten, München 1962.
- Marion Mathea-Förtsch, Römische Rankenpfeiler und -pilaster. Schmuckstützen mit vegetabilem Dekor, vornehmlich aus Italien und den westlichen Provinzen, Main 1999.
- Stefan Morét, Der italienische Figurenbrunnen des Cinquecento, Bamberg 2003.
- Ezra Nahmad, Lino Centi, Raffael im Vatikan, Rom 1983.
- Caterina Napoleone (ed.), Villa Madama. Il sogno di Raffaello, Turin 2007.
- Konrad Oberhuber, Die Fresken der Stanza dell'Incendio im Werk Raffaels, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung Wien 58, N.F.22, 1962, S. 23-72.
- Konrad Oberhuber, Roma e lo stilo classico di Raffaello. Mailand 1989.
- Umberto Pappalardo, Rosaria Ciardiello (ed.), Griechische und Römische Mosaiken, München 2012.
- Linda Pellecchia, The Contested City: Urban Form in Early Sixteenth-Century Rome, in: Marcia B. Hall (ed.), The Cambridge Companion to Raffael, Cambridge 2005, S. 59-94.
- Friedrich Piel, Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung, Berlin 1962.
- Richard Joseph Powers, Bramante and Raphael at the Vatican: A Loggia for Pope Julius, Ann Arbor 1994.
- Deoclecio Redig de Campos, Raffaello e Michelangelo, Rom 1946.
- Deoclecio Redig de Campos, I palazzi Vaticani, Bologna 1967.
- Paul van der Ree, Italian Villas and Gardens, Amsterdam 1992.
- Sheryl E. Reiss, Raphael and His Patrons: From the Court of Urbino to the Curia and Rome, in: Marcia B. Hall (ed.), The Cambridge Companion to Raffael, Cambridge 2005, S. 36-55.
- Franco Maria Ricci, Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle Terme di Tito conservato al Louvre, Mailand 1998.
- Dorothee Rondorf, Der Ballsaal im Schloss Fontainebleau. Zur Stilgeschichte Primaticcos in Frankreich [Diss.] Bonn 1967.
- Ingrid Rowland, The Vatican Stanze, in: Marcia B. Hall (ed.), The Cambridge Companion to Raffael, Cambridge 2005, S. 95-119.
- Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band II: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997.
- Roberto Salvini, Die Stanzen und Loggien von Raffael in Rom, Novara 1989.
- Michael Rohlmann, Gemalte Prophetie. Papstpolitik und Familienpropaganda im Bildsystem von Raffaels *Stanza dell'Incendio*, in: Götz-Rüdiger Tewes, Michael Rohlmann (ed.), Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich: Politik, Kultur und Familiengeschäfte in der europäischen Renaissance; [Tagung über den „Medici-Papst Leo X. und Frankreich“ vom 9. - 11. September 1999 in Rom], Tübingen 2002, S. 241-371.
- Michael Rohlmann, *Sans fiction ne dissimulation*. The Crowns and Crusaders in the Stanza dell'Incendio, in: Götz-Rüdiger Tewes, Michael Rohlmann (ed.), Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich: Politik, Kultur und Familiengeschäfte in der europäischen Renaissance; [Tagung über den „Medici-Papst Leo X. und Frankreich“ vom 9. - 11. September 1999 in Rom], Tübingen 2002, S.373-425.
- Sven Sandström, Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance, Uppsala 1963.
- Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, Pintoricchio, Mailand 2003.
- Lieselotte Schlieker, Humoristische Erotik in der italienischen Graphik des 16. Jahrhunderts [Diss.] Kiel 2001.
- August Schmarsow, Barock und Rokoko. Das Malerische in der Architektur. Eine kritische Auseinandersetzung, Berlin 2001 [Nachdruck von 1897].
- August Schmarsow, Der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der italienischen Renaissance, Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 2, Berlin 1881, S. 133-144.

- Dorothea Scholl, Von den *Grottesken* zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance, Münster 2004.
- Günther Schörner, Römische Rankenfrieze. Untersuchungen zur Baudekoration der späten Republik und der frühen und mittleren Kaiserzeit im Westen des Imperium Romanum, [Diss. Erlangen 1991], Mainz 1995.
- Erkinger Schwarzenberg, Raphael und die Psyche-Statue Agostino Chigis, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 78, 1977, S. 117-126.
- Elisabetta Segala, Ida Sciortino, Domus Aurea, Rom 1999.
- Christine Shaw, Julius II. The Warrior Pope, Oxford 1993.
- John Shearman, Die Loggia der Psyche in der Villa Farnesina und die Probleme der letzten Phase von Raffaels graphischem Stil, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 40, 1964, S. 59-100.
- Richard Sherr, Music and Musicians in Renaissance Rome and Other Courts, Aldershot 1999.
- Richard Sherr, Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome, Oxford 1998.
- Rodolfo Signorini, Il Palazzo del Te e la camera di Psiche. Miti e altre fantasie e storie antiche nella villa di Federico II Gonzaga ideata da Giulio Romano a Mantova, Mantua 2001.
- Ingrid Sjöström, Levels of Unreality, Uppsala 1963.
- Ingrid Sjöström, Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting, Stockholm 1978.
- Elisabetta Sonnino, I sottarchi decorati a grottesche della loggia, in: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina, Rom 2002.
- Tiziana Sorgioni, Il restauro marattesca: progettazione e tecnica, in: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina, Rom 2002.
- Alessandro Tagliolini, Storia del giardino italiano. Gli artisti, l'invenzione, le forme dall'antichità al XIX secolo, Florenz 1988.
- Bette Talvacchia, Raphael, London et al. 2007.
- Helen Henrietta Tanzer, The Villas of Pliny the Younger, New York 1924.
- Götz-Rüdiger Tewes, Michael Rohlmann (ed.), Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich : Politik, Kultur und Familiengeschäfte in der europäischen Renaissance ; [Tagung über den „Medici-Papst Leo X. und Frankreich“ vom 9. - 11. September 1999 in Rom], Tübingen 2002, S. 529-546.
- William Tronzo, The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting, University Park (et al.) 1986.
- Rosalia Varoli-Piazza, Un esempio di *concinnitas*, in: Rosalia Varoli-Piazza, Raffaello. La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina, Rom 2002.
- Luisa Vertova, Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael, JCWI 42, 1979, S. 104-121.
- Herbert Weiermann, Bemerkungen zur Villa Madama und ihren Gartenanlagen, in: Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth et al. (ed.), FS Luitpold Dussler: 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, München 1972, S. 299-316.
- Michael Wiemers, Zur Funktion der Antikenzeichnung im Quattrocento. Eine Stellungnahme zur bisherigen Forschung, in: Richard Harprath, Henning Wrede (ed.), Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock, Mainz 1989, S. 39-110.
- Alessandra Zamperini, Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale, Verona 2007.
- Henri Zerner, Die Schule von Fontainebleau. Das graphische Werk, Wien 1969.
- Henri Zerner, L'art de la Renaissance en France: l'invention du classicisme, Paris 1996.

11. Zusammenfassung

11.1. Ägyptische Wand- und Deckendekore

Bereits die frühen Wanddekore und wenig später auch die ersten Deckendekore im ägyptischen Bereich kennzeichnet eine von Farben geprägte Flächigkeit. Schon im ornamentalen Modul des Blockstreifenfrieses, einem der frühesten verwendeten ornamentalen Module erwächst der Farbe zunächst auch ein Primat über die Form. Dies äußert sich beim Modul des Blockstreifenfrieses darin, dass sowohl symmetrische Strukturen als auch Rhythmisierungen mit Hilfe von Farbwechseln erzeugt werden. Das Gefühl für eine Äquivalenz von Farbflächen, welches in den einzelnen Streifen des Blockstreifenfrieses zum Ausdruck kommt, zeigt sich auch darin, dass man bereits in den Dekoren des Alten Reichs für sämtliche dekorativen Bereiche einer Wand bzw. einer Decke ein einheitliches Ordnungsprinzip entwickelt, und zwar ein quadratisches Rastersystem, an welchem sich sowohl die Konturierung der menschlichen Figurerdarstellungen als auch die Gestaltung der ornamentalen Bänder orientiert. Dies fördert vorerst im rein ornamentalen Bereich eine Ausbildung von ornamentalen Modulen, denen ebenfalls ein einheitliches Rastersystem zugrunde liegt bzw. die mit einem derartigen Rastersystem gut kompatibel sind. Man sollte denken, dass aufgrund des Rasters anfangs ein alternierender, regelmäßiger Farbwechsel mit zwei Farben und damit als ornamentales Modul ein zweifarbiges Schachbrettmuster in den Dekoren hätte auftauchen müssen. Doch zum einen fehlt den frühen Dekoren noch eine rotationssymmetrische Valenz, welche strukturell dem Schachbrettmuster zugrunde liegt. Zum anderen erweist sich im ägyptischen Dekor das Phänomen der Polychromie dominanter als eine Reduktion auf zwei Farben in regelmäßigem Wechsel. Insbesondere letzterer Aspekt zeichnet für die tatsächliche Ausbildung der unterschiedlichsten polychromen Zickzackmuster verantwortlich, deren Grundeinheit ebenfalls aus einer Quadratform besteht. Erst nach der farblichen Entfaltung zahlreicher Zickzack-Varianten kommt es unter Zuhilfenahme der geometrischen Struktur des Rastersystems – als linear bzw. bereits als abstrakt ordnendes System – zu axialsymmetrischen Spiegelungen des Zickzackmusters (5. Dynastie), die im Laufe der Zeit in zunehmendem Maße stattfinden sowie später auch zur Ausbildung eines zweifarbiges Schachbrettmusters (Mittleres Reich), das man jedoch nur einmal in flächendeckender Manier nutzt (in einem Felsgrab von Beni Hassan).

Aus der Grundeinheit der Rasterform, dem Quadrat, konstituieren sich in der Regelmäßigkeit von geometrischen Formen auch die ersten vegetabilen Motive, zunächst in der Form eines Vierpasses (4./5. Dynastie) – was als Hinweis darauf zu werten ist, dass mittlererweile rota-

tionssymmetrische Valenzen erfasst werden – , später auch in der Form von separaten bilateralsymmetrischen Lotosblütenmotiven. Nach der Ausbildung des Vierpasses sind die ägyptischen Dekore auch in der Lage, die Rosette mit regelmäßiger Blattzahl, die – abgesehen von der stets vorhandenen rotationssymmetrischen Valenz – ebenso mit einer orthogonalen sowie einer diagonalen-axialsymmetrischen Valenz ausgestattet ist, in diese Rastersysteme zu integrieren (Mittleres Reich; vgl. Schachbrettmuster).

Erst nachdem sich diagonal-axialsymmetrische Valenzen sowohl in den Vierpass-Figuren als auch in den regelmäßig ausgebildeten Rosetten in den ägyptischen Dekoren nachweisen lassen, kommt es zur Integration (12. Dynastie) eines primär asymmetrischen ornamentalen Moduls, der Spirale, die in den bronzezeitlichen minoischen Dekoren der frühen und mittleren Phase zu den wichtigsten ornamentalen Modulen zählt. Die Integration in die ägyptischen Dekore erfolgt jedoch in einer Manier, die sich von den dekorativen Schemata in den minoischen Dekoren stark unterscheidet. Sowohl der asymmetrische Aufbau der einzelnen Spiralform als auch deren diagonal-gleitsymmetrische Valenz im Spiralfries wird aufgrund der Ausbildung von vierfach laufenden Spiralen verhindert. In diesen Verbänden verschiebt sich zunächst der visuelle Schwerpunkt von der Linearität der einzelnen Spiralen zugunsten einer Fläche, die sich jeweils zwischen den vier Spiralen aufspannt. Die neue Flächigkeit passt das Spiral-Modul gleichsam an das flächig orientierte ägyptische Rastersystem an. Darüber hinaus setzen sich die vier Spiralen zu pseudoaxialsymmetrischen Systemen zusammen und verlieren dadurch den diagonal-gleitsymmetrischen Aspekt. Bindet schon die zwischen den vier laufenden Spiralen aufgespannte Fläche den Blick des Betrachters, so wird dieser Vorgang durch das Einstellen von Rosetten noch verstärkt. Deren rotationssymmetrische Valenz sorgt dafür, dass der Betrachter diese Zentren noch stärker fixiert. Aufgrund der beschriebenen strukturellen Veränderungen ist aus dem linearen asymmetrischen diagonal-gleitsymmetrischen Motiv der Spirale bereits in den späten Dekoren des Mittleren Reichs ein flächendeckendes statisches Dekorsystem geworden. In der 18. Dynastie schließlich wird dieses komposite ornamentale Modul zu einem der wichtigsten dekorativen Schemata für die Ausbildung von Deckendekoren, und mittels bestimmter Farbkombinationen entstehen aus dieser Struktur heraus in der Amarna-Zeit auch die ersten konsequent invertierten Muster.⁶⁷⁴³ Derartige Inversionen gehen einher mit einer Geometrisierung der vegetabilen Elemente, die sich dadurch leichter in flächendeckende

⁶⁷⁴³ Denkt man an die Ausbildung des Schachbrettmusters zurück, so fällt auf, dass hier das Moment der Inversion nicht konsequent weiterentwickelt wurde. Dies lässt sich zum einen als Hinweis darauf deuten, dass das Schachbrettmuster aus dem orientalischen Bereich übernommen wurde. Zum anderen zeigt die weitere Entwicklung auch, dass es für eine Inversion auch einer linearen Struktur aufgrund der graphischen Überlagerung durch die vier Spiralmodule bedurfte.

Systeme integrieren lassen. Dies führt auch in einfachen Friesen zu kompakten, flächendeckenden Reihungen, die sich in Relation zu den großformatigen Figuren als geschlossener Malgrund mit vegetabilen Darstellungen lesen lassen. Näher als in den Dekoren der späten 18. Dynastie, als mit Hilfe der flächendeckenden vegetabilen Ornamentik in darstellenden Farbwerten zwischen Ornament und den darin eingebetteten Figuren ein dekorativer Kontext entsteht, der sich auch inhaltlich als Figurendarstellung im Freien deuten lässt, kommen sich Figur und Ornament in den ägyptischen Dekoren nie. Der Grund dafür liegt darin, dass seit der frühen Ausbildung von Rastersystemen die Figuren in ihrer Wechselansichtigkeit auch an die Raster gebunden sind. So können sie zwar im Laufe der Jahrhunderte ihre Proportionen verändern, jedoch nie formal oder strukturell – d. h. auf Grund analoger symmetrischer Valenzen – als in sich geschlossene singuläre Figur in einen näheren Kontakt zu dem ornamentalen Kontext treten, da die ägyptische Figur nur in einzelnen Bereichen über eine axialsymmetrische Valenz verfügt und daher einer weiteren antithetischen Figur als Pendant bedarf, um eine durchgehende axialsymmetrische Struktur aufzubauen. Selbst in einer derartig aufgebauten Komposition liegt die Symmetrieachse nie innerhalb des figuralen Bereichs, sondern in der Fläche zwischen beiden Figuren. Daher ist die Einzelfigur stets – dies erinnert an den platonischen Mythos im Symposium – auf der Suche nach einem strukturellen Pendant und bleibt anders organisierten – meist handelt es sich im ägyptischen Bereich um axialsymmetrische Valenzen – strukturellen Kontexten gegenüber verschlossen.⁶⁷⁴⁴ Da die Mitte zwischen zwei antithetischen Figuren in der Regel unausgefüllt bleibt, scheint man diese weniger als Zentrum, sondern indirekt, als Vereinigung zweier korrespondierender Konture zu einer in sich weitgehend abgeschlossenen Fläche wahrgenommen zu haben. Die großen Leistungen der ägyptischen Wandmalerei liegen daher auch weniger in der Ausbildung einer starren Gestaltung der menschlichen Figur⁶⁷⁴⁵, sondern zum einen mehr in der Ausbildung einer flächendeckenden Polychromie⁶⁷⁴⁶, die sich in aufwendigen Musterstrukturen äußert und sämtliche strukturellen Variationsmöglichkeiten echter zweifarbiger flächendeckender Muster umfasst. Eine zumindest ebenso große Bedeutung kommt der ägyptischen Flächenkunst in der Ausbildung einer vegetabilen Ornamentik zu, die, aus einem Vierpass heraus entwickelt, zunächst zur Chiffre für vegetabile Formen wird und sich daher auch einer horizontalen Spiegelung und damit dem Verzicht auf eine eindeutige Definition von unten und oben über viele Jahrhunderte entzieht.

⁶⁷⁴⁴ Die engste Beziehung zwischen einer menschlichen und einer vegetabilen Form entsteht zu der Zeit Tutanchamuns in der Büste des sogenannten Gottes in der Blume; siehe dazu die Abbildung bei: Jean Leclant (ed.), Ägypten. Band II: Das Großreich 1560-1070, München 1980, S. 185 Abb. 166.

⁶⁷⁴⁵ Wenngleich auch die Wechselansichtigkeit einer Figur und die antithetische Verbindung mit einer weiteren Figur zu einer wichtige Darstellungsform für Figuren wird.

⁶⁷⁴⁶ So bleibt die Struktur des Blockstreifenfrieses noch in der späten unteritalischen Vasenmalerei erhalten.

Erst in der ägyptischen Spätzeit – vermutlich beeinflusst durch die griechisch-römische Kunst – wird ein derartiger Schritt hin zu einer weitergehenden Ornamentalisierung möglich. Horizontale Spiegelungen vegetabler Motive werden später in der islamischen Kunst, welche das ägyptische System der flächendeckenden Mustererzeugung auf mathematischer Basis übernimmt, in der asymmetrischen Struktur der Arabeske, einer in sich geschlossenen vegetabilisierten Dekorform, erneut kompensiert.

11.2. Altorientalische Wand- und Deckendekore

Im Gegensatz zu den Dekoren der ägyptischen Wandmalerei, in der von Beginn an ein durchstrukturiertes Rastersystem in der Vorzeichnung sowie eine Unterteilung der Wandfläche in unterschiedliche Register in der malerischen Ausführung sowohl das Verhältnis der Figuren zueinander als auch das Verhältnis zwischen Figuren und Ornament in einer zueinander auf Abstand bedachten Weise regelt, zeichnen sich Figur und finite ornamentale Elemente in den frühen altorientalischen Wanddekoren durch eine strukturelle Gleichwertigkeit aus, die sich in den finiten ornamentalen Motiven in einer rotationssymmetrischen Valenz und in den menschlichen Figuren in einer großen Beweglichkeit der vier Gliedmaßen, analog den Hasten eines finiten rotationssymmetrischen Motivs, ausdrückt. Auf den Wandflächen von Çatal Höyük erscheinen beide, menschliche Figuren wie finite rotationssymmetrische Motive, gleichmäßig, gleichsam als Urzelle des sogenannten Teppichmotivs, auf die Wandfläche gestreut. In Verbindung mit der rotationssymmetrischen Valenz von finiten ornamentalen Elementen sowie bei der Darstellung von bekleideten Figuren tritt bereits in den frühen altorientalischen Dekoren ein regelmäßiger Wechsel zweier Farben auf, der im Auge des Betrachters zu einer Äquivalenz in der Wahrnehmung von Farbe und der Form, die diesem Farbareal zugrunde liegt, beiträgt. Dieser oszillierende Aspekt der frühen altorientalischen Dekore, der aufgrund eines regelmäßigen Farb- und Formwechsels im Auge des Betrachters entsteht, wird auch in den Dekoren der Folgezeit beibehalten.

Die Neigung zu rhythmischen, sich wiederholenden Farbwechseln führt in den ornamentalen Dekorbereichen zu einer Bevorzugung von geometrischen Formen, da diese zum einen regelmäßiger unterteilbar sind und die einzelnen Teile sich wiederum leichter zu neuen Konfigurationen zusammensetzen lassen, deren einzelne Elemente so dicht nebeneinander liegen, dass ein oszillierender Wechsel zwischen zwei Farben im Auge des Betrachters entstehen kann. Schon in den späteren Dekoren in Çatal Höyük bildet sich daher das Schachbrettmuster aus, das als eine Komprimierung finiter rotationssymmetrischer Motive anzusehen ist und daher nicht nur über einen regelmäßigen Farbwechsel, sondern auch über rotationssymmetrische

Valenzen verfügt, mithin die beiden wichtigsten Komponenten der frühen Dekore in Çatal Höyük in komprimierter Form enthält.

Auch die Vorstufe eines weiteren ornamentalen Moduls mit regelmäßig ondulierendem Farbwechsel, das Flechtband, welches sowohl finit als auch infinit eingesetzt werden kann und aus zwei Elementen besteht, die sich – abgesehen von dem Farbwechsel – nur aufgrund eines vermeintlichen Vor- oder Rückkreuzens voneinander unterscheiden, findet sich bereits in den Dekoren von Çatal Höyük. Wie das Schachbrettmuster, das in erster Linie flächendeckend, aber auch als Fries in mehreren Reihen übereinander eingesetzt werden kann, zeichnet sich auch das Flechtband, das als umlaufender Fries oder in einer finite Form verwendet wird, dadurch aus, dass es ein streng an die Fläche gebundenes ornamentales Modul ist. Aufgrund dieser strukturellen Ähnlichkeit verwundert es nicht, dass sich sowohl das Schachbrettmuster als auch das Flechtband in der Folgezeit im orientalischen Bereich zu den wichtigsten ornamental Strukturen entwickeln und bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt in der islamischen Kunst zum traditionellen ornamentalen Kanon zählen.

Die enge Bindung an die Fläche, verbunden mit regelmäßigen Farbwechseln, setzt sich in den altorientalischen Wanddekoren auch schon bald in den Figurendarstellungen durch und führt innerhalb der Konturierung zu einer Destruktion der Figur in einzelne Farbareale, welche die Figur wiederum entweder mit einem farblich analogen ornamental Areal in einen korrespondierenden Kontext setzen oder aufgrund eines farblichen Kontrastes in einem sich anschließenden Farbareal [unabhängig davon, ob es sich um ein Areal innerhalb der Figur oder innerhalb des umgebenden ornamental Areals handelt] zum Phänomen der oszillierenden Farbwahrnehmung beitragen. Aufgrund der Zerlegung in kleinere Farbareale bleiben sowohl die Figurendarstellungen als auch die umgebenden Ornamente selbst in den Dekoren der Spätzeit der altorientalischen Wandmalerei streng in der Fläche verhaftet.

11.3. Die Dekorentwicklung im ägäischen Bereich

Im Gegensatz zu den bronzezeitlichen Hochkulturen Ägyptens und des Vorderen Orientes, in denen die Gattung der Wandmalerei sehr früh einsetzt und sich daher schon an der Wende zum dritten Jahrtausend großformatige Figurendarstellungen nachweisen lassen, bilden sich im ägäischen Bereich großformatige Wandmalereien mit großformatigen Figurendarstellungen erst im zweiten Viertel des zweiten Jahrtausends aus. Aufgrund der späten Entstehung dieser monumentalen dekorativen Gattung im ägäischen Bereich geht man in den Untersuchungen zur minoischen Wandmalerei häufig davon aus, dass diese Gestaltungsprinzipien von den beiden anderen bronzezeitlichen Hochkulturen, insbesondere von Ägypten, übernommen wurden.

Dabei wird jedoch übersehen, dass Kreta im Bereich der Vasendekore in der davor liegenden Phase auch eine Entwicklung in Bezug auf die Ausbildung von Figurendarstellungen durchmacht. Diese unterscheidet sich jedoch strukturell grundsätzlich von den Entwicklungen der großformatigen Wanddekore in den beiden anderen bronzezeitlichen Hochkulturen. Daher erscheint es sehr fraglich, dass man auf Kreta später derartig fremd anmutende dekorative Schemata übernommen hat, obwohl zuvor innerhalb der Gattung der minoischen Vasendekore eigene Module zur Darstellung von Figuren entwickelten wurden.

Im Gegensatz zu Ägypten und zum Vorderen Orient, die von Beginn an in ihrer großformatigen Wandmalerei jeweils ein bestimmtes Schema für Figurendarstellungen benutzen, bilden sich in den minoischen Vasendekoren erst allmählich – basierend auf dem ornamentalen Modul der Spiralranke – Konfigurationen, die sich als menschliche Figurendarstellungen lesen lassen. Dieser Prozess, das ornamentale Motiv der Spiralranke, das lediglich über eine diagonal-gleitsymmetrische Valenz verfügt, aufgrund von Doppelung bzw. Vervielfachung zu pseudoaxialsymmetrischen Valenzen zusammenschließen und damit auch zur Konstituierung von unterschiedlichen Figuren – darunter auch zur Genese eines anthropomorphen Schemas – zu nutzen, vollzieht sich in einem langen Zeitraum von über tausend Jahren. Innerhalb dieser Zeitspanne bilden sich mit Hilfe der Spiralranke sehr unterschiedliche dekorative Schemata aus, die dazu dienen, die Oberflächen der Vasen mit rhythmisch angeordneten Figuren zu bedecken, zu denen in seltenen Fällen auch menschliche Figurendarstellungen zählen. Im Gegensatz zu den ägyptischen Dekoren, in denen die menschlichen Figuren seit dem Beginn der großformatigen Wanddekore durch deren Separierung innerhalb eines dem gesamten Wanddekor zugrunde liegenden Rastersystems strikt von den ornamentalen Bereichen getrennt werden, sowie im Gegensatz zu den altorientalischen Wanddekoren, in denen die Figuren zwar über analoge farbliche Valenzen verfügen, sich jedoch aufgrund einer kräftigen Konturierung von den rein ornamentalen Bereichen absetzen, lassen sich in den minoischen Vasendekoren sowohl figural darstellende als auch rein ornamentale Bereiche auf das gleiche ornamentale Modul zurückführen.

Dies hat Konsequenzen für die Wahrnehmung des Betrachters, denn aufgrund der asymmetrischen Struktur der einzelnen Spiralranken sind auch die größeren Spiralranken-Systeme nicht starr an axiale Symmetrien gebunden und rufen darüber hinaus durch ihre diagonal-gleitsymmetrischen Eigenschaften den Aspekt der Bewegung im Auge des Betrachters hervor. Es ist daher der kompatiblen Struktur der kurvilinearen ornamentalen Module zuzuschreiben, aus denen sich sowohl zunächst die kleinformatischen Vasendekore als auch später die Wanddekore

mit großformatigen, sich aus einer Vervielfachung dieser ornamentaler Module konstituierenden Figuren⁶⁷⁴⁷ zusammensetzen, dass die minoischen Darstellungen als dynamische Struktur wahrgenommen werden. Dies wird in den Untersuchungen zur minoischen Kunst meist mit Ausdrücken wie *Lebendigkeit* oder *Natürlichkeit* bezeichnet. Erst allmählich verfestigen sich die ornamentalen Grundeinheiten innerhalb einer Figur zu größeren, als farbige Einheiten gekennzeichneten ornamentalen Arealen, die ihrerseits durch einen kräftigen schwarzen Kontur zu einer figuralen Einheit zusammengefasst werden. Dieser integrative Vorgang geht einher mit einer vertikalen Symmetrisierung der Figur.

Während in den späteren minoischen Vasendekoren die ornamentalen Module zunehmend für eine Vergegenständlichung der dekorativen Motive genutzt werden, findet in den Vasendekoren des mykenischen Festlandes in der Phase SH III A und SH III B erneut eine stärkere Ausbildung rein ornamentaler Zonen statt, indem man sich der Struktur einer figural darstellenden Motivgruppe bedient, um nach diesem Vorbild ornamentale Systeme zu erzeugen. Entsprechend dem Schema antithetischer Figurendarstellungen wählt man zwei analoge asymmetrische ornamentale Module und stellt sie spiegelbildlich zueinander in einem gewissen Abstand voneinander auf.⁶⁷⁴⁸ Dabei wird die Fläche, die zwischen den beiden ornamentalen Komponenten liegt, jedoch nicht, wie dies bei den antithetischen Figurendarstellungen üblich ist, leer belassen oder mit einem bilateralsymmetrischen Motiv gefüllt, sondern in dieses Areal werden einzelne asymmetrische ornamentale Elemente, z. B. auch Spiralhaken, eingestellt. In die Mitte dieses kompositen ornamentalen Moduls, welches gleichsam eine Urform des Triglyphen-Metopen-Schemas darstellt, werden im Laufe der Zeit nicht nur ornamentale Elemente, sondern auch zoomorphe und später auch anthropomorphe asymmetrisch ausgerichtete Figuren eingestellt, die aufgrund der vertikal flankierenden, spiegelbildlich symmetrischen ornamentalen Elemente trotz ihrer asymmetrischen Gestalt in dem ornamentalen Kontext gehalten werden. Mit der Entwicklung des Triglyphen-Metopenschemas in den mykenischen Dekoren bildet sich ein enges dekoratives Schema zwischen Ornament und Figur aus, in dem die Figuren, unabhängig von der Reihung in einem Fries sowie unabhängig von einer antithetischen Aneinanderkettung einen gewichtigen Stellenwert erhalten und dennoch ihre ornamentale Kontextuierung nicht verlieren. Diese Struktur stellt daher nicht nur in Bezug auf die Entwicklung komplexer Dekore, sondern auch in Bezug auf die Entwicklung von gerahmten Figurengestaltungen, mithin für die Genese des abendländischen Bildes, eine wichtige Voraussetzung dar.

⁶⁷⁴⁷ Diese präsentieren sich gerade in der Frühphase der großformatigen Figurendarstellungen in weiten Bereichen asymmetrisch.

⁶⁷⁴⁸ Eine derartige Übertragung dekorativer Schemata von den Figurendarstellungen auf das rein ornamentale Dekor macht deutlich, wie kompatibel rein ornamentale Module und figural darstellende Elemente geworden sind.

11.4. Die Beziehung zwischen Ornament und Figur in den Dekoren der griechischen Vasen

In den protogeometrischen Vasendekoren, die sich durch ein strukturelles Gleichgewicht zwischen vertikalen und horizontalen symmetrischen Valenzen auszeichnen, wird das Triglyphen-Metopen-Schema zwar als rein ornamentales Modul übernommen, doch legt man zunehmend mehr Gewicht auf eine symmetrische Gestaltung des eingestellten rein ornamentalen Motivs, wobei die kurvilineare Gestaltung erhalten bleibt.

Erst in den geometrischen Vasendekoren, in denen ein Wechsel von der kurvilinearen zur rektilinearen Darstellungsform stattfindet, werden wieder zoomorphe und anthropomorphe Figuren, zunächst als Einzelfiguren, bald auch in größeren Gruppen in die Metopenpaneele eingestellt. Doch dies geschieht erst, nachdem die Figuren, die in den späten mykenischen Vasendekoren eine Festigung erfahren hatten, wieder destruiert wurden, jedoch diesmal nicht in lineare asymmetrische Spiralmodule, sondern in geometrische Dreieckformen bzw. in die ornamentale Inversion dieser Form, die Zickzackhaste. Von der Gestalt her wechselansichtig wie die ägyptischen Figuren und daher zugleich auch nach rechts oder links ausgerichtet schließt man die anthropomorphen Figuren innerhalb eines Triglyphen-Metopen-Schemas meist zu einem antithetischen Darstellungsschema zusammen. Als umlaufende Friese erscheinen zuerst Tierfiguren, die zwischen umlaufenden Mäanderbändern eingesetzt werden. In den Untersuchungen zu den geometrischen Vasendekoren wird häufig der Mäander als das typische, neu in die geometrischen Vasendekore eingeführte ornamentale Modul hervorgehoben. Doch wie das Triglyphen-Metopen-Schema ist auch das ornamentale Modul des Mäanders keine neu entwickelte ornamentale Struktur, sondern stellt – wie bereits Riegl konstatierte – eine rektilineare Umsetzung des minoischen Spiralmoduls dar.

In der sogenannten orientalisierenden Phase bahnt sich eine Synthese zwischen kurvilinearen und rektilinearen Darstellungsmodi an und führt wieder zu weicher konturierten Figuren sowie zu einer Reihe von kompositen ornamentalen Modulen. Das wichtigste dieser kompositen Module ist der Lotosblüten-Palmetten-Fries, der als ein Kompositum zwischen dem ägyptischen Lotosblütenfries, den minoischen Spiralvoluten und Palmetten sowie dem orientalischen Flechtband nicht nur in Bezug auf die Motive Ornamente der drei wichtigsten bronzezeitlichen Hochkulturen im östlichen Mittelmeer in sich vereint, sondern auch in Bezug auf die symmetrische Struktur ein Kompositum der wichtigsten axial- und gleitsymmetrischen Valenzen darstellt. Erleichtert wurde eine derartig aufwendige Synthese durch den destruierten und anschließend sich egalitär entwickelnden, d.h. zwischen Figurendarstellung und ornamentalen Modulen strukturell nur wenig unterscheidenden Charakter der geometrischen Dekore.

Nach der formalen Destruktion der anthromorphen Figuren in den geometrischen Vasendekoren kommt es in den korinthischen Vasendekoren zu einer farblichen Zerlegung und damit auch zu einer Ornamentalisierung der meist zoomorphen Figuren. Dieser nun gleichsam ornamentale Status der Figuren ermöglicht es, die Figurenreihungen aufzulösen, und stattdessen mit Hilfe des Triglyphen-Metopen-Schemas Gruppen zu entwickeln. So werden zwei antithetisch zueinander ausgerichtete Figuren wie zwei korrespondierende ornamentale Module behandelt und dazwischen wird eine weitere Figur eingestellt. Durch eine derartig veränderte Struktur löst sich der gleitsymmetrische Aspekt des Frieses in mehrere statische Gruppen auf, wobei das Augenmerk des Betrachters insbesondere auf die zentral eingestellten Figuren gerichtet wird. In den attisch-schwarzfigurigen Dekoren wird diese neu erlangte Bedeutung der Mitte zum einen durch großformatigere Figurendarstellungen und zum anderen durch eine stärkere Ausbildung vertikaler Symmetrieachsen sowie durch eine Korrespondenz zwischen Dekor- und Gefäßachsen ausgebaut. An die Stelle von vertikal rahmenden Bändern in der Manier eines Triglyphen-Metopen-Schemas tritt bei bestimmten Gefäßformen zunehmend eine Henkelornamentik, die sich aus vegetabilen Motiven und Spiralvoluten zusammensetzt. In den attisch-rotfigurigen Dekoren verschwinden die vertikalen Bänder allmählich und die großformatige Einzelfigur oder kleine Figurengruppe wird gleichsam nur noch durch die symmetrische Struktur des straffen Gefäßkonturs gehalten. Auch die flankierende Henkelornamentik verliert ihre vertikal rahmende Funktion in der Art eines Triglyphen-Metopen-Schemas. Stattdessen werden die bilateralsymmetrisch strukturierten vegetabilen Ornamente großformatiger und gehen mit den großformatigen Figuren enge Verbindungen im Sinne landschaftlicher Elemente, mithin im Sinne einer Verbildlichung, ein.

Im Gegensatz zu den klassischen rotfigurigen Dekoren, in denen die Figuren nur in die Ranken greifen können oder sich auf ihnen lagern, kommt es in den unteritalischen Vasendekoren zu einer engeren strukturellen Verbindung, die sich als Hybridbildung äußert, zwischen anthromorphen Figuren und vegetabilen Komponenten wie Palmetten, Akanthusblättern und Spiralen. Auf einer bilateralsymmetrischen Basis entwickelt sich ein anthropomorpher, ebenfalls bilateral gestalteter Oberkörper. Derartige Figuren dienen sowohl in Vasendekoren als auch in anderen Kunstgattungen als Karyatiden bzw. als Atlanten und können als Schaltstellen in flächendeckenden vegetabilen Dekorsystemen eingesetzt werden.

11.5. Die Beziehung zwischen Ornament und Figur in der römischen Wandmalerei

Reminiszenzen dieser dekorativen Entwicklungen in der unteritalischen Vasenmalerei finden sich auch in den großformatigen Dekoren der hellenistischen und später auch in der römischen Wandmalerei. Doch bleibt die großformatige Wandmalerei primär eine fassadenähnliche Gestaltung von Mauerwerk im Innenraum. Bei Figurendarstellungen tritt weiterhin im Kontext mit vertikal flankierenden pseudarchitektonischen Systemen die Struktur des Triglyphen-Metopen-Schemas in Erscheinung. Erst in der zweiten Phase des zweiten Stils kommt es in den Dekoren zu einer Vermengung zwischen pseudoarchitektonischen Systemen und den vegetabilisierten, mit hybriden Figuren bevölkerten Kandelaberstäben, und die Kombination von zwei derart unterschiedlichen Komponenten führt zu einer Miniaturisierung der pseudoarchitektonischen Systeme und fördert in den Dekoren des dritten Stils primär an Innenräumen orientierte Gestaltungskriterien. Kleinformatige Friese werden nicht nur vertikal flankierend eingesetzt, sondern dienen sowohl zur Umrandung der gesamten Wand als auch zur Rahmung einzelner Bildfelder, in denen häufig kleinformatige Figuren vor geschlossenen landschaftlichen Hintergründen agieren. Diese Vereinheitlichung des Dekors setzt sich im vierten Stil mit Hilfe einer weiteren Geometrisierung der Ornamentik fort und führt zu konsequent über alle vier Ecken hinweglaufende ornamentale Friese, welche die darin eingeschlossenen Bildfelder völlig abschnüren und unabhängig von den übrigen Dekorbereichen machen. Daher lassen sich nun Bildfelder nicht nur in unterschiedlichen Größen in die Wanddekore einbauen, sondern auch als *quadri riportati* im Bereich des Deckendekors einsetzen. Diese neue kompositorische Freiheit der Bildfelder, die man aufgrund einer Veränderung des dekorativen Schemas erzielt, bleibt in den Dekoren der hohen und späten Kaiserzeit erhalten und setzt sich in linearisierter Form und reduzierter farblicher Gestaltung auch in den Dekoren der Katakomben fort. An die Stelle von Figurengruppen oder großformatigen Einzelfiguren treten häufig lediglich Protomendarstellungen, die mit der zunehmend filigraneren, in größerem Abstand zu den Figurendarstellungen sich konstituierenden Rahmung weniger zu einer visuellen als zu einer intellektuell erfahrbaren symbolischen Sinn-Einheit verschmelzen.

11.6. Die Beziehung zwischen Ornament und Figur in den nachantiken Dekoren bis hin zu den Raffael-Dekorationen

In den frühchristlichen und in den byzantinischen musivischen Kirchendekoren übernimmt man diese neue Qualität der Figurendarstellung, wobei man den symbolischen Aspekt durch weitgehend frontal ausgerichtete, axialsymmetrische Figurendarstellungen sowie durch eine reduzierte ornamentale Gestaltung mit überwiegend geometrischen Formen vor einem goldfarbenen Grund noch verstärkt. Hinter dieser goldenen Hülle wird die architektonische Struktur des Raumes bedeutungslos. Erst durch den erneuten Einsatz von Rastersystemen mit geometrisierter rahmender Ornamentik, einer Struktur, die auf einen verstärkten islamischen Einfluss⁶⁷⁴⁹ schließen lässt, gewinnt als korrespondierendes System zu diesen Rastern insbesondere in den florentinischen Kapellendekoren Giotto's, die architektonische Struktur des Innenraumes in den Wand- und Deckendekoren an der Wende zum Trecento wieder mehr Gewicht.⁶⁷⁵⁰ Gleichzeitig tragen die einzelnen rahmenden Rasterformen, die sich bereits bei Gaddi aufgrund des Einsatzes von flankierenden Säulen wieder von umlaufenden Friesen hin zu einem Triglyphen-Metopen-Schema zurückbilden, zu einer Stärkung der Mitte in den einzelnen Bildfeldern bei. Die Kompatibilität zwischen fiktiver architektonischer Rahmung und den Figuren in den einzelnen Bildfeldern erleichtert in der Folgezeit die Ausbildung von zentralperspektivischen Kompositionen, zerstört jedoch auch den durchgängig dekorativen Aspekt des Dekors. Unter diesem Dilemma leiden die italienischen Dekorateure während des gesamten Quattrocento. Erst der Aufbau eines dekorativen Rasters, in dem man auf fiktive architektonische Rahmungen verzichtet und stattdessen vegetabilisierte Dekorformen oder von einer Reihung von geometrischen Motiven gerahmte dekorative Elemente wählt, deren Formen ihrerseits mit den Formen der großformatigen Figurendarstellungen korrespondieren, führt zu einem neuen dekorativen Gleichgewicht zwischen Ornament und Figur und damit auch zu einer neuartigen Harmonie des Raumes wie sie sich in den Dekoren Raffaels dem Betrachter präsentiert. Ornament, kleinformatische hybride Grotteskenfiguren sowie großformatige Figuren korrespondieren in diesen Dekoren nicht nur hinsichtlich ihres vorgetäuschten dreidimensionalen Aspektes, sondern auch in Bezug auf eine analoge Farbgestaltung. Dadurch löst sich das noch in den Dekoren der Frührenaissance vorhandene farbliche und formale Missverhältnis zwischen Figur und Ornament auf. Auch hinsichtlich einer ikonographischen Leseweise

⁶⁷⁴⁹ Gleichzeitig deutet die erneute Integration geometrischer Systeme auf eine erstarkte Fähigkeit im Umgang mit kontinuierenden abstrakten Formen hin. Die dadurch erreichte Kompatibilität von Elementen innerhalb von Artefakten der bildenden Kunst lässt sich im philosophischen Bereich mit der Ausbildung der hochscholastischen Gedanken- und Lehrgebäude vergleichen.

⁶⁷⁵⁰ Ein analoges Phänomen kann sich – wie das vegetabile Apsisdekor von San Clemente zeigt – auch mit Hilfe eines flächenden, stark geometrisierten Rankensystems entwickeln.

werden rahmende und füllende Elemente kompatibel und bilden eine komplexe Sinneinheit. Gleichzeitig begünstigt der im Auge des Betrachters sich vollziehende oszillierende Wechsel zwischen Rahmung und der als Füllung in zentralperspektivischer Ansicht präsentierten Darstellung innerhalb eines Bildfeldes aufgrund dieses Wechsels zwischen Nähe (in Bezug auf die Figurendarstellung) und Distanz⁶⁷⁵¹ (Fixierung von Elementen der Grotteskenrahmung) eine reflektierend-theoretische Einstellung⁶⁷⁵² zu bildgebenden Verfahren, mithin ist es nicht der in der Kunsttheorie der Renaissance – insbesondere von Alberti – postulierte Fensterausschnitt und der im Sinne eines trompe'oleil sich daraus entwickelte Fensterblick, der letztlich Figurenkompositionen zum ästhetischen Phänomen eines Bildes werden lässt, sondern der mit zahlreichen Elementen bevölkerte Rahmen⁶⁷⁵³ selbst, der aufgrund seiner formal-strukturellen Analogie und gleichzeitiger Andersartigkeit den Betrachter dazu zwingt, die Darstellung im Bild in erster Hinsicht als ästhetisches Phänomen und nicht als eine visuelle Präsentation intelligibler Wahrheiten zu sehen. Damit ist der Schritt zu einem neuzeitlichen Bildverständnis vollzogen.

⁶⁷⁵¹ Zum Phänomen dieser Illusionsdurchbrechung bzw. Metaisierung siehe vor allem: Werner Wolf, Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien, in: Janine Hauthal, Juljane Nadj, Ansgar Nünning, Henning Peters (ed.), Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen. Historische Perspektiven. Metagattungen. Funktionen. Berlin 2007, S. 25-64.

⁶⁷⁵² Vergleiche Friedrich Schlegel Athenäums Fragment 116... progressive Universalpoesie.../Ludwig Tieck 1798 / Die verkehrte Welt.../Spiel mit Illusionshaftigkeit.../

⁶⁷⁵³ Diese Rahmen spielt auch in den zahlreichen, seit den 1470er Jahren einsetzenden Druckgrafiken sowie für die Umrandungen von Buchtiteln eine wichtige Rolle.

Lebenslauf

Claudia Gertraude Nickel, Staatsangehörigkeit: deutsch

24. 08. 1953 geboren in Erlangen

1959 – 1963 Besuch der Grundschule in Erlangen

1963 – 1971 Gymnasialzeit: Besuch des Ursulineninternates Schloss Hohenburg in Leng-griess und später Besuch der Ricarda-Huch-Schule in Kiel

Mai 1971 Abitur an der Ricarda-Huch-Schule in Kiel

1971-1973 dreijährige Ausbildung zur DRK-Krankenschwester bei der DRK-Anschar-Schwesternschaft in Kiel

WS 1973/74 – WS 1980/81 Magisterstudium an der CAU Kiel mit dem Hauptfach Alte Ge-Schichte

April 1981 Geburt des Sohnes Johann Friedrich

1981 – 1984 Aufnahme einer Berufstätigkeit als OP-Schwester in unterschiedlichen Kieler Operationszentren, u. a. im Anscharkrankenhaus und im Chirurgischen OP des Kieler Universitätsklinikums

April 1984 Eintritt in den kardiovaskulären OP-Bereich des Kieler Herzzentrums

1985-1996 Tätigkeit in leitender Funktion im kardiovaskulären OP-Bereich des Kieler Herz-zentrums

April 1996 – April 1998 zweijährige Fortbildung zur Fachschwester im Operationsdienst

WS 1998/99 Wiederaufnahme des Studiums an der CAU mit dem Studienziel Direktpromotion im Fach Kunstgeschichte; 1. Nebenfach Klassische Archäologie 2. Nebenfach Geschichte der Medizin; seit dem WS 2000/01 Wechsel zu Philosophie als 2. Nebenfach