

*Die*  
**Geschichte**



*der*  
**Kunst**

Neu erzählt von  
**CHARLOTTE MULLINS**

---

*C.H.Beck*

## **Zum Buch**

Mit diesem Buch liegt eine neue, umfassende Geschichte der Kunst vor, glänzend und mit spielerischer Leichtigkeit erzählt von der englischen Kunstkritikerin Charlotte Mullins. Es ist höchste Zeit für eine aktuelle und globale Neubetrachtung – denn die Kunstgeschichte wurde bisher vor allem aus eurozentrischer Perspektive und am Beispiel vorwiegend männlicher Protagonisten erzählt. Wir begeben uns auf eine faszinierende Zeitreise, die bei den ersten Bildzeugnissen in der Frühsteinzeit beginnt und bei jüngsten Phänomenen wie NFTs aufhört. Neben den klassischen Meisterwerken werden gleichrangig auch die Nok-Terrakotten Nigerias, mexikanische Wandmalereien oder die feministische Kunst der Guerilla Girls vorgestellt – vor unseren Augen entsteht so ein wahrhaft weltumspannendes Panorama, das auch bisher vernachlässigte Positionen einbezieht.

«Ein energiegeladenes, erhellendes und wunderbares Buch.» Edmund de Waal

«Ein neuer Blick auf die Kunstgeschichte, wie wir sie kennen.» Katy Hessel, The Great Women Artists Podcast

## **Über die Autorin**

Charlotte Mullins ist freie Kunstkritikerin für verschiedene Magazine sowie die BBC und lebt in London.

# Die Geschichte



*Neu erzählt von Charlotte Mullins*

Mit Illustrationen von Mat Pringle

Aus dem Englischen von Bernhard Jendricke, Christa  
Prummer-Lehmair und Thomas Wollermann

C.H.Beck

Die englische Originalausgabe erschien unter dem Titel  
«A little History of Art» bei Yale University Press  
© 2022 by Charlotte Mullins

Mit 173 Abbildungen

1. Auflage. 2023

Für die deutsche Ausgabe:

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2023

Alle urheberrechtlichen Nutzungsrechte bleiben vorbehalten. Der Verlag  
behält sich auch das Recht vor, Vervielfältigungen dieses Werks zum  
Zwecke des Text and Data Mining vorzunehmen.

Umschlaggestaltung: geviert.com, Nastassja Abel, nach dem Entwurf von  
Mat Pringle

Umschlagabbildungen: Linolschnitte von Mat Pringle

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

ISBN Buch 978-3-406-80622-3

ISBN epub 978-3-406-80623-0

ISBN ePDF 978-3-406-80624-7

Die gedruckte Ausgabe dieses Titels erhalten Sie im Buchhandel sowie  
versandkostenfrei auf unserer Website

[www.chbeck.de](http://www.chbeck.de).

Dort finden Sie auch unser gesamtes Programm und viele weitere Informationen.

# Inhalt

1	Erste Spuren _____	7
2	Bildergeschichten _____	18
3	Die Illusion des Lebendigen _____	28
4	Kopisten _____	39
5	Wege ins Jenseits _____	50
6	Die Kunst im Bunde mit der Religion _____	61
7	Gewitterwolken ziehen auf _____	72
8	Die Kunst der Propaganda _____	83
9	Steinmetze, Moai und Materialien _____	94
10	Rückbesinnung und Neuanfang: Die Renaissance _____	105
11	Die Renaissance erreicht den Norden _____	116
12	Auf die richtige Perspektive kommt es an _____	128
13	Osten trifft Westen _____	139
14	Die Rückkehr Roms _____	150
15	Feuer und Schwefel _____	160
16	Hier kommen die Barbaren _____	171
17	Spanien gibt den Ton an _____	182
18	Das Theater des Lebens _____	193
19	Neue Sichtweisen _____	205
20	Ansichten und Aussichten _____	216
21	Stilleben und bewegte Szenen _____	227

22	Rokoko-Eskapismus und Leben in London	238
23	Königliche Akademien	249
24	Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit?	259
25	Von der Romantik zum Orientalismus	270
26	Die Realität schmerzt	281
27	Die Impressionisten	293
28	Künstler zeigen Haltung	304
29	Die Post-Impressionisten	315
30	Neue Horizonte	327
31	Das Ende aller Regeln	338
32	Die Kunst wird politisch	349
33	Land der unbegrenzten Möglichkeiten?	360
34	Der Nachhall des Krieges	370
35	Die amerikanische Kunst wird erwachsen	382
36	Die Skulptur steigt vom Sockel	393
37	Wir brauchen keine neuen Helden	404
38	Eine postmoderne Welt	415
39	Mach es richtig groß oder lass es sein	428
40	Kunst als Widerstand	440
	Bildnachweis	451
	Register	458

## Kapitel 1

### Erste Spuren



**S**üdfrankreich vor 17 000 Jahren – zwei Menschen zwängen sich durch eine Felsöffnung und folgen einem langen, verschlungenen Höhlengang. Zu ihren Füßen bahnt sich ein rauschender Fluss unermüdlich seinen Weg durch das Gestein. Es ist pechschwarz um sie herum, kein Laut der Außenwelt dringt zu ihnen. Der Ältere trägt eine Fackel, deren qualmende Flamme Lichtfinger über die Wände huschen lässt. Die Blicke des Jugendlichen, der ihm folgt, gleiten über Zeichnungen von Bisons und Hirschen an den Wänden. Manchmal ist es so eng, dass sie auf allen vieren kriechen müssen. Ab und zu machen sie einen Bogen um das Skelett eines Höhlenbären, dem frühere Besucher die Reißzähne ausgebrochen haben, um sie zu Anhängern und Halsketten zu verarbeiten.

Schließlich erreichen sie den äußersten Punkt des Höhlensystems, mehr als einen halben Kilometer vom Einstieg entfernt. Vorsichtig auf den Fersen balancierend, um nicht im weichen Unter-





grund steckenzubleiben, gehen sie in die Hocke und schneiden mithilfe eines scharfen Felssplitters, den sie zu diesem Zweck mitgebracht haben, einen schweren Klumpen Ton aus dem feuchten Höhlenboden. Ihre Füße sinken etwas ein, als sie den wuchtigen Klumpen aufheben und ihn zu einem freistehenden Felsen schleppen. Dort machen sie sich ans Werk. Unter ihren Händen verwandelt sich der Brocken allmählich in zwei Bisons, beide etwa so groß wie der Arm eines Erwachsenen. Die Tiere schmiegen sich den Formen an, die ihre Felsunterlage vorgibt, und heben sich zugleich stolz von der Oberfläche ab. Das männliche Tier bäumt sich hinter dem weiblichen auf.

Die Schöpfer stehen vor ihrem Werk, beleuchtet von ihrer hocherhobenen Fackel. Die Bisons scheinen zum Leben zu erwachen, sie schütteln ihre Mähnen auf ihren wuchtigen Nacken und ihre Schwänze zucken im flackernden Licht.



Entstanden diese Skulpturen für ein Fruchtbarkeitsritual, dienten sie der Beschwörung eines magischen Schöpfungsmythos? Oder war der Jugendliche tief in das Höhlensystem geführt worden, weil dies zu einem Übergangsritus auf dem Weg zum Erwachsenenleben gehörte? Darüber können wir nur spekulieren. Die beiden Bisons in der Höhle von Tuc d'Audoubert in Frankreich entstanden im Paläolithikum, der Altsteinzeit. Sie wurden in vorgeschichtlicher Zeit modelliert, lange bevor es schriftliche Aufzeichnungen gab, lange bevor die Schrift überhaupt erfunden war. Es sind die ältesten bekannten Beispiele für Reliefskulpturen – Figuren, die mit dem Hintergrund verbunden bleiben, sich aber von ihm abheben. Bis heute erhaltene Fußabdrücke im weichen Boden und Fingerspuren auf den Skulpturen geben Archäologen und Paläontologen Hinweise darauf, wie und von wem die Bisons geschaffen wurden. Es ist atemberaubend,

1 ■ *Bisonskulptur*, ca. 17 000 Jahre alt, Höhle von Tuc d'Audoubert, Frankreich

diese Abdrücke heute zu sehen – man könnte denken, dass die Bisons gerade eben erst entstanden sind, dass die Künstler, deren Hände eben noch den Lehm formten, erst vor kurzem gegangen sind. Was wir jedoch nicht mit Sicherheit sagen können, ist, *zu welchem Zweck* die Skulpturen geschaffen wurden. Was bedeuteten solche Kunstwerke für unsere Vorfahren, und was können sie uns heute sagen? Hatten die Menschen der Steinzeit überhaupt eine Vorstellung davon, was «Kunst» ist?

In diesem Buch werden wir einer Vielzahl von Dingen aus unterschiedlichsten Materialien begegnen, die heute sämtlich fraglos als Kunst anerkannt sind. Doch was meinen wir eigentlich damit, wenn wir etwas mit dem so schwer zu fassenden Begriff «Kunst» bezeichnen? Was Kunst genau bedeutet und welchen Stellenwert sie in einer Gesellschaft hat, ändert sich im Laufe der Zeit. Klar ist jedoch, dass Kunst immer etwas auszudrücken versucht, was sich mit bloßen Worten nicht fassen lässt. Ein Künstler unserer Tage, der im Iran geborene US-amerikanische Maler Ali Banisadr meint, in aller Kunst, von der Höhlenmalerei bis heute, stecke Magie. Auch die Künstler der Steinzeit, so ist er überzeugt, «strebten nach dem Übersinnlichen, sie wollten etwas in visuelle Sprache übertragen, das sich nicht wirklich verstehen lässt. Kunst und Magie sind unzertrennlich.» Was bedeutet das? Banisadr meint natürlich nicht irgendeinen Hokus-pokus, mit dem man Kaninchen aus dem Hut zaubert, sondern eine geheimnisvolle Kraft, eine unerklärliche Macht. Diese Art von Magie verleiht einem Gegenstand oder Zeichen an einer Wand die Fähigkeit, hochkomplexe Ideen, die weit über den Bereich der Sprache hinausreichen, schlagartig erfassbar zu machen. Künstler verstehen diese Magie zu nutzen, um die einfachsten Zeichen oder alltäglichsten Materialien – Holzkohle, Stein, Papier, Farbe – in Kunstwerke zu verwandeln.

Wenn Künstler die Skulptur eines Tiers formen oder eine Gestalt malen, dann streben sie nicht notwendigerweise nach größtmöglicher Lebensähnlichkeit, sondern sie versuchen, etwas Wesentliches über dieses Tier oder diese Gestalt zum Ausdruck zu bringen. Daher

ist aller Kunst – ganz gleich, wie unterschiedlich sie auf den ersten Blick erscheint – letztendlich etwas gemeinsam. Während der gesamten Geschichte (und Vorgeschichte) der Menschheit haben Künstler stets nach dem besten Ausdrucksmittel für ihre Ideen gesucht. Darin liegt die der Kunst eigene «Magie», mit uns in Verbindung zu treten und uns innerlich zu berühren, auch wenn wir manchmal selbst nicht erklären können, wie das geschieht. Kunst kann uns helfen, die Welt und unseren Platz in ihr mit anderen Augen zu sehen und ein wenig klarer zu bestimmen. Mit anderen Worten: Kunst hat die Kraft, vieles zu bewirken und zu verändern.

In diesem Buch unternehmen wir eine Reise, die uns von einigen der ältesten Fundstätten von Kunst bis in unsere Tage führt, und wir erforschen, wie Kunst und Künstler unsere Welt geformt und beeinflusst haben. Allerdings bietet sich uns hier kein eindeutiger Pfad durch die Geschichte an, auch wenn das frühere Darstellungen gerne behaupten. Wir sind vielmehr auf einem Netz vielfältig miteinander verschlungener Pfade unterwegs, die uns durch die Zeit führen. Manche Künstler, wie die Schöpfer der beiden Bisons, hat die Zeit in der Anonymität versinken lassen, andere wurden zu Lebzeiten verehrt, sind aber heute weitgehend vergessen. Manche Künstler kennt praktisch jeder, während viele von nicht geringerem Talent weit weniger gewürdigt werden. Zusammen werden wir die Welt der Kunst durchstreifen, vergessenen Künstlern die ihnen gebührende Ehre erweisen und die traditionelle Auffassung dessen, was Kunstgeschichte ist, zu erweitern versuchen.

Unsere Reise beginnt, so unglaublich es klingt, vor 100 000 Jahren, als der Homo sapiens zum ersten Mal Farbe herstellte, indem er Röteln und rotes Ockergestein zerrieb und diesen Pigmentstaub mit Fett vermischte, das er aus im Feuer erhitzten Knochen gewann. In der südafrikanischen Blombos-Höhle fand man Meeresschnecken mit 100 000 Jahre alten Farbrückständen. Kunst ist aus dieser Zeit nicht erhalten, womöglich diente Farbe, die in den Schneckengehäusen aufbewahrt wurde, auch zur Körperbemalung oder kam bei Bestattungsriten zum Einsatz. Doch die Möglichkeit zur Herstellung

von Farbe, und damit zur planvollen und kreativen Veränderung der Welt, war hier bereits angelegt.

Bereits bevor der Homo sapiens vor rund 60 000 Jahren begann, sich nach Europa und Asien auszubreiten, hatte er dekorative Spuren auf Gegenständen und Wänden hinterlassen. Verzierungen können Oberflächen ansprechender wirken lassen, aber sie enthalten keine tiefere Botschaft. Punkte und Kreuze auf einem Tongefäß wollen uns nichts darüber erzählen, was es bedeutet, ein Leben als Mensch zu führen. Das kann nur die Kunst. Bislang wurden keine prähistorischen Wandgemälde in Afrika gefunden, aber die Ähnlichkeiten zwischen späteren Beispielen aus Indonesien und Europa weisen Gemeinsamkeiten auf, deren Ursprung man in Afrika vor der Zeit des großen Aufbruchs vermuten kann – eine verlockende Theorie, aber bisher nicht mehr als das.

Zu den frühesten bekannten von Menschen hinterlassenen Spuren gehören Anhäufungen von Punkten und Handabdrücken, die man zusammen mit Tierabbildungen an Höhlenwänden fand. Rote Ockerfarbe wurde mithilfe eines hohlen Vogelknochens über die an die Wand gelegte Hand geblasen, wodurch eine Schablonenzeichnung, oder ein «Stencil», wie man heute sagen würde, entstand. In der Chauvet-Höhle in Frankreich findet sich an vielen Stellen der Handabdruck ein und derselben prähistorischen Person, die man an einem gekrümmten kleinen Finger erkennt. In Borneo gibt es frühe Handabdrücke in einem abgelegenen Höhlensystem in Ost-Kalimantan, und in Sulawesi erscheinen sie auf den Wänden einer Kalksteinhöhle. Diese Arrangements von Handabdrücken, entstanden sämtlich vor rund 35 000 Jahren an Orten, die Tausende von Kilometern auseinanderliegen, vermitteln alle dieselbe Botschaft: Ich war hier, ich habe ein Zeichen gesetzt, meine Markierung hinterlassen. Solche Handabdrücke sind noch keine Kunst – man kann sie eher als Signaturen verstehen, vielleicht stammen sie von denselben Personen, die auch die Tiere malten. Als die ersten echten Kunstwerke gelten die frühesten Tierdarstellungen. Und damit beginnt unsere Reise nun wirklich.



Abbildungen von Tieren erschienen um dieselbe Zeit wie die Handabdrücke, manche sogar etwas früher. Neben der Hand eines frühen Bewohners von Sulawesi befindet sich ein Babirusa oder Hirscheber, gezeichnet in schwungvollen, weit ausholenden Linien. Die Darstellung ist mindestens 35 700 Jahre alt. Tief in der Höhle Leang Tedongnge fand man die Zeichnungen dreier Wildschweine, die vor unglaublichen 45 500 Jahren entstanden. Es sind die ältesten bekannten Beispiele figurativer Kunst, also der Darstellung erkennbarer Gegenstände. Sowohl in Indonesien als auch in Europa wurden die Tiere mit kräftigen Umrissen im Profil gezeichnet. Die Abbildung konzentriert sich auf ihre Silhouette und auffälligsten Merkmale: Hörner, Mähnen und Geweihe. Es muss ein ehrfurchtgebietender



Anblick gewesen sein, sie im Schein der Fackeln tief im Innern der Höhle auftauchen zu sehen.

Im Boden der Höhlen, in denen der Homo sapiens lebte, fanden sich auch kleine Skulpturen. Knochen, Stoßzähne von Mammuts und Steine wurden in Tiere und menschlich-tierische Zwitterwesen verwandelt. Ein Beispiel ist der 40 000 Jahre alte *Löwenmensch* aus Mammutknochen, der in einer Höhle im Lonetal in Süddeutschland gefunden wurde. Weibliche Figuren präsentieren sich mit großen Brüsten, ausladendem Gesäß und prallem Babybauch, so die 25 000 Jahre alte *Venus von Willendorf* aus Kalkstein. Diese Plastiken hatten womöglich die Funktion eines Talismans, dem man Schutzkräfte zuschrieb und den man bei sich trug, weil er einem Sicherheit

und Kindersegen versprach.

Archäologen datieren heute Skulpturen und Gemälde mit exakten wissenschaftlichen Techniken. Sie können das Alter der Materialien bestimmen, die benutzt wurden, manchmal helfen ihnen auch die Ablagerungen, die sich über ihnen gebildet haben. Doch vor dem 20. Jahrhundert hätten die Menschen noch über die Vorstellung gelacht, dass diese Kunstwerke viele Jahrtausende vor der Römerzeit entstanden sind. Noch im 19. Jahrhundert glaubte man, die Welt sei erst ein paar tausend Jahre alt, und als frühestes Datum, ab dem man

- 3 ■ *Venus von Willendorf*, ca. 30 000 Jahre alt, Naturhistorisches Museum, Wien

Kunstschaffen überhaupt für möglich hielt, galt die «prä-römische» Epoche. Die bahnbrechenden Forschungen von Charles Lyell und Charles Darwin über die geologischen Erdzeitalter und die Evolution der Arten führten schließlich zu der Erkenntnis, dass die Welt und ihre Bewohner viel älter sind als bis dahin gedacht, und zwar um Millionen Jahre älter. Erst nach der Veröffentlichung der Theorien von Lyell und Darwin begannen Archäologen, Fundstücke wie Äxte aus Feuerstein und menschliche Skelette systematisch zu katalogisieren, um diese Forschungen zu belegen.

Mit dem Alter der entdeckten Skelette fand man sich schließlich ab, doch als 1879 die neunjährige María Sanz de Sautuola und ihr Vater erzählten, sie hätten an der Decke einer Höhle auf ihrem Grundstück prähistorische Darstellungen von Bisons und Pferden gesehen, brach die Gelehrtenwelt in schallendes Gelächter aus. Dies, so die einhellige Meinung, könnten nur Fälschungen sein, dafür hätte das primitive Vorstellungsvermögen des prähistorischen Menschen niemals ausgereicht! Die fraglichen Zeichnungen befanden sich in Altamira in Spanien in einem Höhlensystem, das aus mehreren großen Kavernen und Durchgängen bestand. Sie waren sämtlich mit in den Stein geritzten oder mit Holzkohleumrissen und roter Ockerfarbe gezeichneten Tieren verziert. Marcelino, viel belächelt ob seiner Behauptung, auf prähistorische Kunst gestoßen zu sein, starb 1888. Erst 1902 wurde seine Entdeckung als das anerkannt, was sie ist. Heute weiß man, dass die Höhlenmalereien von Altamira bis zu 36 000 Jahre alt sind.

Funde von Höhlenkunst sind immer eine Sensation. Die Wildschweine in der Leang-Tedongnge-Höhle in Sulawesi sind erst seit 2021 bekannt, weitere Entdeckungen aus jüngerer Zeit werden derzeit systematisch dokumentiert. In Europa gibt es zahlreiche, seit Jahrzehnten bekannte und daher gut erforschte Fundorte von Höhlenkunst. Eine der berühmtesten ist die Höhle von Chauvet in Frankreich. Die dortigen Malereien sind bis zu 33 000 Jahre alt. Drei erfahrene Höhlenforscher entdeckten sie 1994, als sie einem verräterischen Luftzug nachgingen. Sie stießen auf eines der besterhal-

tenen Beispiele für Höhlenmalerei weltweit. Ein Löwenrudel zieht aufmerksam spähend über eine Wand, die gefleckten Schnauzen witternd in Richtung Beute gereckt. Auf einer anderen Felsflanke kämpfen Nashörner miteinander, die schwarzen Mähnen aufgestellt, die Ohren gespitzt. Ein Tier reiht sich an das nächste, alle in kräftigen Holzkohleumrissen gezeichnet, hier und da werden die Körperformen durch Schattierungen betont. Manche sind mit einer Vielzahl von Beinen ausgeführt, so als hätte man auf diese Weise versucht, ihre Laufbewegung einzufangen.

Letztlich können wir nicht wissen, wie die Gemälde und Skulpturen, die in Höhlen wie der von Chauvet gefunden wurden, ursprünglich gewirkt haben. Viele dieser Felsbehauungen scheinen nach einiger Zeit verlassen und erst Jahrtausende später wieder benutzt worden zu sein, sodass sich neue Kunst um bereits vorhandene gruppierte. Mithilfe moderner Datierungstechniken lässt sich feststellen, dass manche der Tiere von Chauvet Jahrtausende nach anderen hinzukamen. Das ist in etwa so, als würden wir heute den Wand schmuck im Grab von Tutanchamun mit zeitgenössischen Bildnissen ergänzen.

In der Chauvet-Höhle fand man Bärenskelette, aber keine menschlichen Überreste. Das lässt vermuten, dass die Frühmenschen dort nicht lebten, sondern lediglich Zeremonien abhielten. Vielleicht war die Höhle für sie so etwas wie für uns heute ein Gotteshaus oder eine Art Museum. Sie ist ein natürlich entstandener Versammlungsort von beeindruckender Größe, womöglich wurden dort Jugendliche ins Erwachsenenleben eingeführt, oder man beging besondere Tage, die mit dem Wechsel der Jahreszeiten oder den Wanderungsbewegungen von Tieren zu tun hatten. Die Anführer der Gruppierungen könnten vor den Tierbildern als Hintergrund von sagenhaften Jagd-erlebnissen erzählt haben. Die Tiere im Fackelschein aufleuchten zu lassen, unterstrich sicherlich die Dramatik ihrer Geschichten. Oder Schamanen nutzten die Malereien, um Tiergeister zu beschwören – nicht alle der dargestellten Tiere wurden gegessen, manche waren bloß gefürchtet und respektiert.





Man darf nie vergessen, dass wir mit unseren Augen aus dem 21. Jahrhundert in die Tiefe der Zeit hineinblicken, wenn wir diese ersten Gemälde und Skulpturen betrachten. Wenn wir die Abbildungen der Chauvet-Löwen in diesem Buch sehen, ist gewiss nicht unser erster Gedanke, dass sie plötzlich zum Leben erwachen und uns auffressen könnten. Wir können diese Gemälde heute bewundern, aber es ist unwahrscheinlich, dass sie in uns dieselben Gefühle hervorrufen wie in den Menschen, die sie vor 33 000 Jahren im Fackelschein betrachteten. Aus diesem Grund werden wir uns in diesem Buch zu Beginn jedes Kapitels in die Zeit zurückversetzen, in der die Kunstwerke entstanden, und uns vorzustellen versuchen, wie sie damals wirkten. Wer hat Lust, mich auf dieser Zeitreise zu begleiten? Nächster Halt: Mesopotamien.

4 ■ *Nashörner*, ca. 33 000 Jahre alt, Höhle von Chauvet, Vallon-Pont-d'Arc, Frankreich

## Kapitel 2

### Bildergeschichten



**W**ir befinden uns im Jahr 3300 v. Chr. In einem der Göttin Inanna geweihten Tempel im mesopotamischen Uruk begutachtet der Herrscher des Reichs eine große, reich verzierte Vase aus Alabaster. Sie ist etwa einen Meter hoch und mit zahlreichen als Relief aus dem weichen Stein herausgearbeiteten Figuren bedeckt. Dargestellt ist eine kultische Szene, eine Art Erntedankfest. Die Vase ist in vier separate «Register» oder horizontale Reliefbänder untergliedert. Der Herrscher beginnt, sie zu «lesen», von unten nach oben.

An der Basis sind durch eine Schlangenlinie die fließenden Wasser des Euphrat und Tigris angedeutet. Flachspflanzen und Dattelpalmen säumen die Ufer. Darüber ziehen Schafe und Ziegen rund um die

5 ■ *Vase von Warka* (Detail), um 3300 v. Chr., Irakisches Nationalmuseum, Bagdad



Vase. Sie stehen sinnbildlich für das fruchtbare Land und seinen Überfluss. Auf dem nächsten Register tragen unbekleidete Männer reich mit Essbarem gefüllte Körbe und Amphoren mit Getränken herbei. Dem obersten Register kann man entnehmen, dass es sich dabei um einen Prozessionszug handelt, der Opfergaben zum Tempel der Inanna bringt. Sie wollen der Schutzgöttin der Stadt ihren Dank für reiche Ernten und prächtiges Vieh erweisen. Ihre Gaben sind in großen, überquellenden Behältnissen dargestellt. Inanna ist vor ihren Tempel getreten und überblickt die Szene. Neben ihr steht eine bekleidete männliche Gestalt. Die Nähe zur Gottheit deutet darauf hin, dass dieser Sterbliche große Macht besitzen muss. Damit daran keine Zweifel aufkommen, wurde in Keilschrift das Wort «Priesterkönig» eingeschnitzt. Der Herrscher, der die Vase betrachtet, lächelt zufrieden. Seine Darstellung in unmittelbarer Nähe zu Inanna lässt ihn an der Macht und Unsterblichkeit der Göttin teilhaben.



Die Vase von Warka gehört zu den ältesten bekannten Beispielen narrativer Kunst. Die Bilder ihrer Reliefbänder erzählen eine Geschichte, die sich ähnlich einem Comic entwickelt. In prähistorischen Zeiten war es Aufgabe des Schamanen oder eines erfahrenen Alten, die zu den Höhlenmalereien gehörige Geschichte in ihrer Erzählung lebendig werden zu lassen. Nun, um 3300 v. Chr., vermochten Künstler eine Geschichte ganz allein durch detailreiche Bilder zu vermitteln, wie die Vase von Warka zeigt. Jeder konnte sie betrachten und sie für sich selbst «lesen».

Im Unterschied zu den Bisonskulpturen aus Kapitel 1, modelliert aus Lehm auf felsigem Untergrund, wurden die Relieffiguren der Vase von Warka aus weichem Alabastergestein herausgemeißelt. Vermutlich hat der Künstler erst mit Holzkohle oder Ocker eine Vorzeichnung auf der ursprünglich glatten Oberfläche angefertigt, bevor mit Schlägel und Meißel die dreidimensionalen Formen entstanden. Dabei ging es anders als bei der prähistorischen Darstellung der Bisons nicht so sehr um eine lebensnahe Abbildung, sondern mehr

um die typischen Merkmale von Tier und Mensch, wobei die Profilansicht Bewegung symbolisieren sollte.

Es erforderte viel Zeit, ein solch detailreiches und komplexes Werk zu realisieren. So etwas konnte man sich nur in einer gut organisierten und wohlhabenden Gesellschaft leisten. In Mesopotamien (im heutigen Irak gelegen) wuchsen um 4000 v. Chr. kleine Dörfer zu Städten heran. Die größte von ihnen war Uruk (heute Warka), mit planvoll angelegten Straßen und einer zehn Kilometer langen Außenmauer. Eine zentrale Verwaltung erhob ganz ähnlich wie heute Steuern von der Bevölkerung, über die man dank der Erfindung der Schrift auch Buch führen konnte. Die Vase von Warka ist das älteste bekannte Kunstwerk, das Schrift enthält.

Uruk ist die älteste Stadt der Welt und die Kunst diente dort zur Verehrung von Gottheiten wie Inanna. Es gefiel dem Herrscher von Uruk, dessen Name uns nicht überliefert ist, sich als ebenbürtig mit Inanna auf der Vase dargestellt zu sehen. Überall in dem fruchtbaren Gebiet, das sich vom heutigen Griechenland und der Türkei über den Iran und Irak bis nach Indien erstreckt, schmückten Künstler mit solchen Werken königliche Gräber, Tempel und Paläste aus. Ihre Aufgabe war es, auf eindrucksvolle Weise Geschichten über Götter und Herrscher in Stein zu verewigen. Und die Herrscher, die die Künstler bezahlten, bestimmten, welche Geschichten das waren.

Auf der gegenüberliegenden Seite der Erdkugel, in Mesoamerika, wie man das Siedlungsgebiet verschiedener früher Hochkulturen in Mittelamerika nennt, ehrten die Olmeken ihre Oberhäupter auf andere Weise. Etwa von 1800 v. Chr. an meißelten sie kolossale Köpfe aus vulkanischem Basalt, die sie auf riesigen Erdhügeln aufstellten. Da es den Olmeken an Nahrungsmitteln nicht mangelte, konnten sie sich den Luxus leisten, Vollzeit-Künstler für diese Aufgabe abzustellen. Mit Steinwerkzeugen bearbeiteten diese die Köpfe, deren größter fast 3 Meter misst und die bis zu 25 Tonnen wiegen. Die hierfür benötigten Steinblöcke schafften sie aus 100 Kilometer Entfernung herbei, eine logistische Meisterleistung, für die sie Flöße und Rollen aus Baumstämmen benutzten. Zehn solcher Köpfe fand man in dem bedeuten-



den olmekischen Zentrum von San Lorenzo Tenochtitlan. Dort schütteten die Olmeken auch ein spektakuläres, 50 Meter hohes Erdplateau auf.

Im Unterschied zu den stilisierten Figuren der Vase von Warka zeigen die Olmeken-Köpfe individuellere Züge. Die fleischig wirkenden Gesichter unterscheiden sich deutlich voneinander. Vermutlich stellen sie bestimmte Herrscher dar. Die meisten tragen enganliegende Helme, als hätten sie sich für eine Schlacht gerüstet. Mit ernster Miene, unterstrichen durch eine Stirnfalte, blicken sie in die Welt. Heute wirken ihre Augen ausdruckslos, aber ursprünglich waren die Köpfe bemalt, und gewiss boten sie einst auf ihrem Pla-

teau, von dem aus sie in die Weite starteten, einen imposanten und furchteinflößenden Eindruck. Allein schon dadurch wird jeder neue Herrscher der Olmeken den Druck verspürt haben, sich den Taten seiner Vorgänger würdig zu erweisen. Aber zugleich vermittelten ihm die gewaltigen Köpfe die Gewissheit, mächtige Mitstreiter an seiner Seite zu haben. Der Aufwand, den es bedeutete, diese gigantischen Plastiken aus Basalt zu meißeln und sie aus solch erhöhter Position auf ihr Reich herabblicken zu lassen, beweist ihre enorme Wertschätzung.

Auch in Ägypten entstanden Kolossalfiguren, die die Macht der Pharaonen – der Gottkönige – versinnbildlichten. Niemand erwartete von diesen Darstellungen ein lebensnahes oder realistisches Abbild. Das ägyptische Königreich war fast so alt wie Mesopotamien und hatte 3000 Jahre Bestand. Von den frühesten Herrscherdynas-

tien an wahrte die ägyptische Malerei und Bildhauerei einen markanten, wiedererkennbaren Stil. Dies allein vermittelte bereits ein Gefühl von Sicherheit und Beständigkeit. Die ägyptischen Künstler versuchten ebenso wenig wie jene in Mesopotamien, wirklichkeitstreu Gestalten in Stein zu meißeln oder in Farbe festzuhalten. Ihnen ging es vielmehr darum, die wesentlichen Eigenschaften einer Figur darzustellen, ob es sich nun um den Pharao, eine Gottheit oder eine Frau bei der Feldarbeit handelte.

Als wohlhabendes Land konnte Ägypten es sich leisten, nicht nur Paläste, Tempel und Königsgräber mit Kunst zu verzieren. Die *Jagd im Papyrusdickicht*, entstanden etwa 1350 v. Chr., ist ein Wandgemälde aus der Grabkammer von Nebamun in Theben (heute Luxor). Nebuman gehörte als Schreiber zum Personal des Tempels von Amun und war mit der Verwaltung der Getreidebestände beauftragt. Auf diesem Wandgemälde sehen wir ihn bei der Vogeljagd zusammen mit seiner Frau Hatschepsut und ihrer beider Tochter. Er ist im Profil abgebildet, seine Beine und Füße sind in der Laufbewegung festgehalten. In der Darstellung seines Kopfes verschmelzen zwei Betrachtungsperspektiven: Wir sehen das Gesicht im Profil, trotzdem blickt uns sein linkes Auge an, als hätte er sich uns direkt zugewandt. Die ägyptischen Künstler verbanden die markantesten Eigenschaften der menschlichen Figur zu symbolischen und unsterblichen Statthaltern für die Verstorbenen, die in ihren reich ausgeschmückten Grabkammern die Reise ins Jenseits antraten. Viele ägyptische Kunstgegenstände sollten den Toten im Jenseits nützlich sein. Die Ägypter legten großen Wert auf die kunstvolle Ausgestaltung ihrer Gräber, weil sie zeigen wollten, welch wunderbares Leben sie nach dem Tod erwartete. Das Wandgemälde *Jagd im Papyrusdickicht* verrät uns, dass Nebamun sein Nachleben eher mit vergnüglichen Familienabenteuern als mit Arbeit zuzubringen gedachte.

Ein Jahrtausend nach dem Bau der Pyramiden ließen die Pharaonen neue Grabkammern in den Berghängen des Tals der Könige und des Tals der Königinnen anlegen. Jeder neue Herrscher ließ sich ein Grab in den Fels schlagen. Man stelle sich vor, wie mühselig das gewe-



sen sein muss. War die Grabanlage fertig, wurde sie ausgeschmückt. Das Grab von Sethos I., der von 1290 bis 1279 v. Chr. herrschte, war das erste, in dem auch sämtliche Räume, die der eigentlichen Grabkammer vorgelagert waren, aufwendig gestaltet wurden. Die Anlage solcher Gräber erforderte ein ganzes Heer von Bildhauern, Malern, Schreibern und Aufsehern, die sich ausschließlich dieser einen Aufgabe widmeten. Das war nur möglich, weil auch die Ägypter, wie wir das schon bei den Olmeken und Mesopotamiern gesehen haben, genug Nahrungsmittel produzieren konnten, um Künstler zu unterhalten, die keine Feldarbeit verrichten mussten, sondern sich ganz auf ihre Werke konzentrieren konnten. Die Pharaonen, die ihre Fertigkeiten schätzten, brachten sie in einer für sie reservierten Siedlung namens Set Maat, «Ort der Wahrheit» (heute Deir el-Medina) unter,

- 7 ■ *Jagd im Papyrusdickicht*, um 1350 v. Chr., Wandgemälde aus dem Grab von Nebamun, British Museum, London



wo man sie und ihre Familien mit allem versorgte, was man zum Leben benötigte. Einer dieser Künstler war Sennedjem.

Dass wir heute von Sennedjem wissen, verdanken wir der Tatsache, dass er sich neben seiner Arbeit an Pharaonengräbern auch seine eigene Begräbnisstätte schuf. Er starb während der Regierungszeit von Sethos I. und wurde mit seiner Frau Ineferti auf dem für Künstler reservierten Friedhof nahe von Set Maat beigesetzt. An den Wänden seiner Grabkammer ist dargestellt, wie das Paar vor dem Hintergrund der lebensspendenden Wasser des Nils einen Acker bestellt und Weizen erntet. Da sie keine Bauern waren und das Königreich für ihre Nahrung sorgte, ist diese Darstellung nicht wörtlich zu nehmen. Sie orientierte sich vielmehr am *Ägyptischen Totenbuch* und sollte versinnbildlichen, dass die Toten über alles Nötige für das Jenseits verfügten. Man beschwor damit sozusagen sein eigenes Schicksal herauf – wer sich auf den Wänden seines Grabes wohlausgerüstet und im Überfluss darstellen konnte, durfte davon ausgehen, dass ihn solch ein Leben im Jenseits erwartete. Sennedjem hatte somit reichlich Motivation, in seiner Freizeit die eigene Grabkammer prächtig auszumalen.

Erstaunlicherweise schufen die Ägypter trotz all ihrer hochentwickelten Kunst keine Bronzegegenstände. In Mesopotamien und Indien wurden aus dieser Legierung von Kupfer und Zinn bereits seit 2800 v. Chr. Skulpturen gefertigt. Die Technik des Bronzegusses verbreitete sich über die frühen Handelswege und erreichte so auch China. In der chinesischen Kultur standen Gegenstände, deren Produktion Zeit und Mühe kostete, hoch im Kurs. Zwar ist der Bronzeguss eine zeitaufwendige Technik, ermöglicht aber die Herstellung von Skulpturen und Gebrauchsgegenständen mit sehr feinen Details. So wurde Bronze rasch das beliebteste Material der Shang-Dynastie. Die chinesischen Künstler ummantelten zunächst ein Modell des Gussobjekts mit einer Tonschicht. War der Ton getrocknet, wurde er abgelöst und bildete so die Gussform, in die man die geschmolzene Bronze fließen ließ. Nach dem Erkalten wurde die Tonform zerstört, um die Bronzeskulptur herauszulösen. Ein typisches Beispiel für ein so hergestelltes Objekt ist das in Gestalt einer Tigerin

ausgeführte Weingefäß aus Bronze, das um 1100 v. Chr. in der späten Shang-Dynastie entstand. Es diente wohl einem Priesterkönig bei Zeremonien zu Ehren seiner Vorfahren und wurde mit ihm bestattet, damit er ihnen auch noch nach seinem Tod Tribut zollen konnte. Die überaus fein gearbeitete Raubkatze kauert auf ihren Hinterpfoten, der Schwanz dient zur Abstützung. Das mit weit aufgerissenem Rachen dargestellte Tier hält mit seinen Vorderpfoten einen Menschen gegen seine Brust gedrückt. Ein solch kostbares Objekt als Grabbeigabe unterstreicht den hohen Status des Verstorbenen.

Als im Nordosten Chinas die Shang-Dynastie herrschte, stieg im Norden Mesopotamiens Assyrien auf. Das Neuassyrische Reich erstreckte sich über das heutige Syrien, Israel und den Iran. Seine Herrscher gründeten befestigte Städte, legten Bewässerungssysteme an und errichteten Tempel und Paläste. Riesige Skulpturen von Stieren und Löwen mit menschlichen Köpfen und Adlerschwingen bewachten ihre Eingangstore. Sie sollten jeden schon beim Eintritt mit Ehrfurcht erfüllen. Alabasterreliefs, bemalt in leuchtenden Farben, säumten die Säle der Paläste. In lebendigen Szenen schilderten sie die Heldentaten des Königs im Krieg und im Verkehr mit den Göttern. Hauptzweck der Kunst war auch hier wieder die Demonstration von Herrschermacht, so wie bei den Köpfen der Olmeken und den ägyptischen Kolossalfiguren.

In der Regierungszeit von Assurbanipal (668–627 v. Chr.) wurde der Nordpalast im assyrischen Ninive umgebaut. Auf Wandfriesen in seinen Korridoren ist eine königliche Löwenjagd dargestellt. Die Löwen, die für die Jagd aus Käfigen herausgelassen werden, erscheinen mit lockigen Mähnen und gefletschten Zähnen. Die Reliefarbeit beweist profunde anatomische Kenntnisse der Tiere und ein Gespür für dramatische Darstellung. Der König triumphiert in allen Szenen, egal, ob er zu Pferd, zu Fuß oder von einem Streitwagen herab jagt. Zahlreiche erlegte Löwen liegen auf dem Boden. Alle Figuren sind stilisiert wie auf den ägyptischen Reliefs, aber viel detaillierter ausgeführt. Der König und sein Gefolge tragen fein gekräuselte Bärte, sind in Tuniken gewandet und mit Armschienen, Bändern und Ohrri-



gen geschmückt. Diese Friese, ein Höhepunkt der narrativen Kunst jener Zeit, machen auch heute noch einen starken Eindruck. Aber wie müssen sie erst auf die Menschen damals gewirkt haben, die sie im Fackelschein von Assurbanipals Palast betrachteten! Alle Figuren und Tiere waren in leuchtenden Farben gemalt, die Jagd tobte regelrecht rings um die Betrachter – wen sollte man da mehr fürchten, die Löwen oder Assurbanipal?

Im Jahr 612 v. Chr. brach das Neuassyrische Reich in kurzer Zeit unter dem Ansturm rivalisierender Mächte zusammen. Viele seiner Städte wurden zerstört, und ein neues babylonisches Reich bildete sich an seiner Stelle im Süden Mesopotamiens, nur um im darauffolgenden Jahrhundert von einem riesigen Perserreich abgelöst zu werden. Unterdessen entstand weiter im Westen, in Griechenland, eine radikal neue Art, die menschliche Gestalt als Skulptur darzustellen.

8 ■ *Löwenjagd*, um 640 v. Chr., Palast von Ninive, British Museum, London

## Kapitel 3

### Die Illusion des Lebendigen



**I**m Töpferviertel von Athen, Kerameikos genannt, sind im Jahr 540 v. Chr. zwei Männer in ihre Arbeit vertieft. In der einen Werkstatt legt Amasis gerade letzte Hand an eine kleine Lekythos an, ein Gefäß zur Aufbewahrung von Olivenöl. Es soll mit einer Darstellung von Frauen bemalt werden, die Wollkleidung an einem Webstuhl herstellen. Diese Verzierung hat Amasis Spezialisten anvertraut, sodass er sich ganz auf die Herstellung seiner Tonwaren konzentrieren kann. Er packt weiteren Ton auf seine Töpferscheibe und beginnt mit der Arbeit an einer Amphore. Sein Maler hat auch dafür schon einen Plan – sie soll außer einer Speerträgerin nackte Krieger darstellen, die sich auf die Schlacht vorbereiten.

Zur selben Zeit arbeitet auch der Maler Exekias in einer anderen

- 9 ■ *Achill und Ajax beim Würfelspiel* (Ausschnitt), 6. Jh. v. Chr., attische Vasenmalerei von Exekias, Vatikanische Museen, Rom



ΠΟΛΥΧΑ

ΑΙΖΥΤΟΙ

ΤΕΣΑΡ

Werkstatt an einer Amphore. Sie zeigt seine Lieblingsfigur Achilles, den Helden populärer Geschichten über den Trojanischen Krieg. Exekias hat sich vorgenommen, Achilles und seinen Kampfgefährten Ajax in einer Kampfpause beim Würfelspiel darzustellen. Achilles hat seinen Helm noch auf, und beide Männer halten ihre Speere in Bereitschaft.

Exekias ist ein Meister der schwarzfigurigen Malerei, doch im Kerameikos herrscht starke Konkurrenz. Die von dort stammenden Tonwaren werden im gesamten Mittelmeerraum verkauft, und die Produkte guter Töpfer und Maler finden reißenden Absatz. Exekias weiß, dass er keine Zeit zu verlieren hat. Er greift wieder zum Pinsel und macht sich daran, Achilles' Schild zu malen.



Athen war zur Zeit von Exekias das Zentrum der schwarzfigurigen Malerei. Ursprünglich in der griechischen Stadt Korinth entwickelt, übernahmen Athener Künstler bald wie Exekias diese Technik zur Darstellung von Ereignissen aus den griechischen Mythen und anderen Geschichten. Bald beherrschte Athen diesen Markt. Die Vasenmaler rührten zunächst ein Gemisch aus Ton und Wasser an, den sogenannten Tonschlicker. Nach der Bemalung ritzen sie in den getrockneten Schlicker Details wie Verzierungen von Helmen oder den Faltenwurf von Gewändern. Der Schlicker wurde beim Brennen schwarz und glänzend, die unbehandelten Teile erhielten eine orange-farbene Tönung.

Auch heute noch beeindruckt die mit einfachen Mitteln geschaffenen fantasievollen Figuren. Zwar bleiben sie flächig und sind stilisiert, doch Spitzenprodukte wie die des Malers Exekias zeichnen sich durch Detailreichtum und Ausdrucksstärke aus. Aber wer vor 2500 Jahren nur Töpferwaren verzierte, genoss keinen so hohen Ruf wie jemand, der Tafelbilder und Wandgemälde schuf. Wer Fresken an Wände zu zaubern verstand, durfte sich «Künstler» nennen, wer hingegen Gebrauchsgegenstände wie Amphoren verschönerte, zählte zu den «Handwerkern».

Schon Plinius der Ältere erwähnte, dass die antiken Künstler miteinander darum wetteiferten, wer am besten eine lebensnahe Illusion schaffen konnte, ein *Trompe-l'œil*, französisch für «Augentäuschung». Nur wenige Fragmente griechischer Wandmalerei haben die Zeit überdauert, doch sie dokumentieren eindrucksvoll die herausragenden Fertigkeiten der Künstler. In diesem Buch sollen die Künstler, weniger die Kunsthandwerker, und auch mehr die bildende Kunst und weniger die dekorative im Mittelpunkt stehen. Exekias gehörte zu den Malern, die in beiden Lagern zu Hause waren. Seine Verschönerung von Gebrauchsgegenständen ging über reine Verzierung hinaus. Zwar benutzte er nicht die damals modische *Trompe-l'œil*-Technik, aber er erzählte auf seine ganz eigene Art Geschichten voller Dramatik und Spannung aus dem griechischen Mythenkosmos. Exekias gelang es, das kunsthandwerkliche Geschick des Dekorateurs mit der Kunst der Malerei zu verbinden.

Im Unterschied zur griechischen Malerei ist von der griechischen Bildhauerei eine große Zahl von Werken erhalten, oft im Original, manchmal auch in Form später angefertigter Kopien. Skulpturen wurden nicht um eines Gebrauchswerts willen geschaffen, sondern um betrachtet, studiert und bewundert zu werden – als Kunst eben. Anfänglich standen die griechischen Bildhauer unter dem Einfluss der ägyptischen Statuen. Doch um die Zeit, als sich die schwarzfigurigen Vasen zum letzten Schrei entwickelten, wurden auch diese steifen Steinskulpturen lockerer. Ihre Gliedmaßen begannen natürlichere Proportionen zu zeigen, ihre Gesichter wurden ausdrucksvoller und lebensechter. Die Figuren verloren ihre idealisierte, zeitlose Jugendlichkeit und wirkten etwas mehr wie Abbilder tatsächlich lebender Männer und Frauen.

Damit begann das, was wir heute die klassische Kunst oder einfach die «Klassik» nennen. Sie stellt einen radikalen Bruch mit allem Vorherigen dar. Ob hierbei eine Rolle spielte, dass Athen zu einer Demokratie wurde, der ersten der Welt? Demokratie hieß, dass nicht länger ein ungewählter Herrscher die Geschicke der Stadt in Händen hielt, sondern die Bewohner selbst. (Sklaven, Frauen und Kinder



hatten allerdings kein Mitspracherecht.) Jetzt, da reale Personen über die Gesetze der Stadt bestimmten, wurden auch die Skulpturen immer lebensähnlicher.

Die Werke, die zu jener Zeit in Griechenland entstanden, bildeten das Fundament für die gesamte westliche Kunst. Dabei war Griechenland damals kein einheitliches Land, sondern eine Ansammlung von Stadtstaaten. Im Jahr 508 v. Chr., als in Athen die Demokratie Einzug hielt, war Sparta die stärkste Regionalmacht. Die beiden Städte begannen erst zusammenzuarbeiten, als Persien 490 v. Chr. Griechenland überfiel. Schließlich schloss Athen ein Bündnis mit über zweihundert griechischen Stadtstaaten, um die Perser

zurückzuschlagen. Sämtliche Städte zahlten in einen zentralen Fonds ein, und so gewann Athen großen Reichtum und enorme Macht.

Schon im 6. Jahrhundert v. Chr. hatten die griechischen Bildhauer auch mit Bronze zu arbeiten begonnen, doch erst nach den Perserkriegen kam diese Technik richtig in Mode. Die Nachfrage nach größeren, dynamischer wirkenden Skulpturen wuchs, und dafür eignete sich Bronze in idealer Weise. Polierte Bronze ließ die Haut der dargestellten Figuren schimmern, und um den Effekt zu steigern, arbeiteten die Künstler auch Glasaugen und Silberzähne ein. Allerdings kann man Bronze auch leicht wieder einschmelzen, und so sind uns nur eine Handvoll griechischer Skulpturen aus diesem Material erhalten. Was wir heute haben, wurde wie die Bronzestatuen



von Riace entweder aus versunkenen Schiffen geborgen oder wie der Wagenlenker von Delphi unter Erdbebenrümmern gefunden.

An diesen Bronzen lässt sich ablesen, wie sich die Bildhauer darum bemühten, ihre Figuren lebendiger zu gestalten. Der lebensgroße Wagenlenker von Delphi, der etwa um 474 v. Chr. entstand, ist mit einer für seine Tätigkeit typischen kurzärmeligen Tunika bekleidet. Er hält die Zügel eines Pferdegespanns in der Hand, das zur ursprünglichen Gesamtskulptur gehört haben muss. Auftraggeber der Plastik war der Gewinner des Wagenrennens der Pythischen Spiele, die alle vier Jahre in Delphi stattfanden. Der bronzene Wagenlenker ist in ernster Siegerpose abgebildet, sein jugendliches Gesicht wird von Locken eingerahmt, die unter seinem Stirnreif hervorquellen. Seine aus Glas und Onyx gefertigten Augen wirken überraschend realistisch und sind von kupfernen Wimpern eingefasst. Seine Tunika wirkt allerdings steif und starr, sodass sein Körper wenig athletisch und eher wie eine griechische Säule wirkt. Offenbar stieß der Künstler hier im Bemühen um Natürlichkeit an seine Grenzen.

Das kann man von den zwei Jahrzehnte später entstandenen Bronzestatuen von Riace nicht sagen. Vor allem sind sie nackt, sodass man ihre Muskeln und ihre athletische Gestalt sieht. Die beiden Männer waren als Teil des Figureschmucks eines Bauwerks gedacht, das an den Sieg über die Perser erinnern sollte. Sie sind annähernd zwei Meter groß und trugen wahrscheinlich Schilde am ausgestreckten linken Arm und Speere in der rechten Hand. Eine der Figuren wirkt etwas jünger als die andere, mit kräftigen Muskeln, die Schultern zurückgenommen, ihre Augen schweifen in die Ferne.

Mit der Errichtung von Denkmälern in Form von Statuen steigerte man sein Prestige. Sowohl Männer wie Frauen, naturgemäß ausschließlich aus der Schicht der Reichen, gaben Statuen in Auftrag. In ähnlicher Weise versuchten Städte durch den Bau von Tempeln zu beeindrucken. Der Zeustempel von Olympia wurde 456 v. Chr. vollendet. Athen, das nicht zurückstehen wollte, begann nur wenige Jahre später mit der Arbeit an einem nicht minder ehrgeizigen, rivalisierenden Tempel. Er war der Schutzherrin der Stadt, der Göttin

Athene, geweiht und wurde in luftiger Höhe auf der die Stadt überragenden Akropolis errichtet. Dieser Tempel, der Parthenon (447–432 v. Chr.), sollte den Tempel des Zeus an Größe noch übertreffen. Im Ergebnis entstand der größte griechische Tempel überhaupt, vollständig aus Marmor gebaut. Mit den Tributzahlungen, die andere Städte Athen zu leisten hatten, finanzierte Perikles, der damals führende Staatsmann Athens, die Arbeit des Bildhauers Phidias, der für die künstlerische Gesamtgestaltung des Parthenons zuständig war.

Erklomm man den Hügel der Akropolis und trat durch ihre Tore, näherte man sich dem Parthenon von hinten. In der Höhe zog sich ein Marmorfries um das Gebäude. Beim Umschreiten des Gebäudes wurde dem Betrachter auf diesem Fries eine Art Bildergeschichte präsentiert. Ursprünglich in leuchtenden Farben bemalt, konnte man auf dem Fries die Panathenäen bestaunen, das alle vier Jahre stattfindende verschwenderische Sommerfest. Bei seinem krönenden Abschluss wurde Athene, der Schutzgöttin der Stadt, ein neuer Peplos, ein Obergewand, als Geschenk dargebracht. In einem großen Prozessionszug, nicht unähnlich jenem, der uns auf der *Vase von Warka* begegnet ist, nur in viel größerem Maßstab, führten Männer und Frauen Amphoren und Opfertiere mit sich. Wenn man um die Ecke der Eingangsseite bog, veränderte sich der Fries – große, sitzende Figuren zeigten dort an, dass man sich nun in der Gegenwart der Götter befand.

Den Innenraum des Tempels dominierte eine mehr als zwölf Meter hohe Kolossalplastik der Göttin Athene, aufrecht stehend und vollständig von Elfenbein und Gold bedeckt. Man stelle sich das vor – eine Skulptur in der Höhe eines dreistöckigen Hauses. Das Gold allein wog über eine Tonne, und Elfenbein zählte damals zu den kostbarsten Materialien überhaupt. Mit dem Elfenbein waren die sichtbaren Hautpartien der Göttin gestaltet worden. Dazu hatte man in mühseliger Arbeit von den Stoßzähnen der Elefanten dünne Schichten abgetragen und sie an die Form ihrer Wangen, ihres Hal-



ses, ihrer Arme und Hände angepasst. Die Kosten dieser einen Skulptur überstiegen die des gesamten restlichen Parthenons. Sie war eine eindrucksvolle Demonstration der Macht, des Prestiges und des Wohlstands der Stadt.

Das Prunkstück des Phidias, die große Athene, existiert nicht mehr. Münzen mit ihrem Abbild geben uns eine ungefähre Vorstellung von ihrem Aussehen. Sie machte auch in Olympia Eindruck,



wohin Phidias sein nächster Auftrag führte, um dort eine vergleichbare Figur für den Zeustempel zu schaffen. So entstand eine Kolossalfigur des sitzenden Zeus, die als sein Meisterwerk, ja sogar als eines der sieben Weltwunder der Antike galt, aber leider auch nicht mehr erhalten ist.

Tempelbezirke waren einst mit Tausenden Bronzeskulpturen geschmückt. Nicht selten säumten ihre Sockel in zwei oder drei Reihen die Wege zwischen den Gebäuden. Die meisten dieser Standbilder sind heute verloren, sie wurden in späteren Kriegen ihres wertvollen Metalls wegen eingeschmolzen. In Olympia allein fand man mehr als 1000 leere Sockel. Wenn wir uns im nächsten Kapitel Rom zuwenden, werden wir einige von ihnen in Form von Marmorkopien wiederfinden. In Griechenland kam Marmor erst im 4. Jahrhundert v. Chr. durch das Werk von Praxiteles wieder stärker in Mode.

Praxiteles war zu Lebzeiten sehr erfolgreich, und er scheint auch zu einigem Wohlstand gekommen zu sein. Er stammte aus Athen, auch sein Vater war schon Bildhauer gewesen, und er arbeitete nach lebenden Modellen. Zunächst bevorzugte er Bronze, wechselte aber später zu

Marmor. Seine Spezialität war es, den harten Stein wie weiche Haut wirken zu lassen. Zu seinen berühmtesten Werken gehört die *Aphrodite von Knidos*, entstanden um 350 v. Chr., die erste lebensgroße Darstellung einer unbedeckten Frau. Das Werk gilt als der Ausgangspunkt der Geschichte des weiblichen Akts in der westlichen Kunst. Männliche Künstler – die ihre Werke für männliche Auftraggeber und männliche Betrachter schufen –, haben von da an oft den nackten weiblichen Körper in ein Objekt des männlichen Blicks verwandelt. Genau das tat auch Praxiteles schon mit Aphrodite. Sie hat ihre Kleider abgelegt, um ein Bad zu nehmen, worauf ein Wasserkrug hindeutet, der zu ihrer Linken steht. Sie stellt ihren Körper nicht öffentlich zur Schau, um heldenhafte Stärke zu demonstrieren, wie es die Krieger von Riace oder die Männer tun, die nackt im Gymnasion miteinander wetteifern. Frauen zeigten sich niemals nackt in der Öffentlichkeit, wozu passt, dass Aphrodite hier in einem privaten Moment gestört zu werden scheint – sie versucht ihre Blöße mit den Händen zu bedecken. Mit der Darstellung im sogenannten Kontrapost gelingt es Praxiteles, die Kurven ihres Körpers zu betonen: Das Gewicht ruht auf einem Bein, dem Standbein, das andere ist entspannt gebeugt, eine Hüfte ist angehoben und eine Schulter leicht gesenkt.

Die Skulptur der Aphrodite stand ursprünglich im Zentrum des Tempels und konnte von allen Seiten betrachtet werden. Sie wurde eine Art Touristenattraktion, und Knidos, eine griechische Stadt an der Südwestküste der heutigen Türkei, prägte stolz ein Abbild der Skulptur auf ihre Münzen. Aphrodite repräsentierte keine mächtige Stadt, wie die kolossale Athene, sondern eher die Macht des Künstlers, Marmor in einen lebendig und sinnlich wirkenden Körper verwandeln zu können. Das Original ist heute verloren, aber eine Vielzahl römischer Kopien und späterer Gipsabformungen haben dafür gesorgt, dass ihr Ruhm bis heute andauert.

12 ■ Römische Kopie von Praxiteles' *Aphrodite von Knidos*,  
Original um 350 v. Chr., Glyptothek München

Praxiteles war einer der führenden Bildhauer seiner Generation und seine Arbeit stark gefragt. Etwa um die Zeit, in der er auch die Aphrodite schuf, arbeitete er mit mehreren ebenfalls renommierten Bildhauern am großen Grabmal für den persischen Herrscher Mausolus, der in Halikarnassos (heute Bodrum in der Türkei) lebte. Bildhauer kamen in der antiken Welt viel herum. Ihre Auftraggeber waren meist reiche lokale Fürsten, die sich mit großartigen Kunstwerken ein Stück Unsterblichkeit zu erkaufen suchten. Für das Grabmal des Mausolus schufen die griechischen Künstler einen überaus reichen Figureschmuck. Das Monument machte derartigen Eindruck, dass wir bis heute größere Grabbauten als «Mausoleum» bezeichnen.

Der Einfluss der griechischen Kunst über das Mutterland hinaus, den man auch mit dem Begriff Hellenismus bezeichnet, wuchs noch weiter, als im 4. Jahrhundert v. Chr. der griechische Heerführer Alexander der Große das Reich der Perser von Ägypten bis Indien eroberte. Hundert Jahre später begann auf der anderen Seite der Erdkugel ein Herrscher in China von sich reden zu machen. Sein Mausoleum sollte alles bisherige in den Schatten stellen. Es war das größte Skulpturenprojekt, das je unternommen wurde.

## Kapitel 4

### Kopisten



**W**ir schreiben das Jahr 210 v. Chr. Der grausame chinesische Kaiser Qin Shihuangdi ist soeben gestorben. Eine Armee hat sich versammelt, um ihn ins Jenseits zu begleiten, Tausende Soldaten in geordneten Reihen. Da sind Bogenschützen und Offiziere, Fußsoldaten und Reiter, und sie alle richten den Blick auf die Ländereien, die Qin erobert hat, als er ganz China unter seinem Banner vereinte. Die Soldaten der Kaiserlichen Garde stehen jeweils zu viert in zehn scheinbar endlosen Kolonnen, den Speer kampfbereit in der Hand. Es ist eine Armee, die niemals schläft, denn es handelt sich nicht um gewöhnliche Soldaten, sondern um lebensgroße bemalte Figuren aus Terrakotta. Sie sind Teil eines riesigen Mausoleums, dessen Errichtung der Kaiser als Erstes in Auftrag gab, als er im Alter von 13 Jahren den Thron des Reiches Qin bestieg.

36 Jahre später bewacht die Armee eine Kopie von Qins Hauptstadt Xianyang mit dem Palast, in dem sein Leichnam zur Ruhe ge-





bettet wurde. Korridore verbinden den Grabpalast mit dem Rest der nachgebauten Stadt, die sich kilometerweit ausdehnt. Bronzene Streitwagen mit bronzenen Pferden in vollem Harnisch und einem Wagenlenker sind in Gruben geparkt, jederzeit bereit, den Kaiser zu chauffieren. Musiker und Akrobaten aus Terrakotta sorgen für Unterhaltung; Nachbildungen von Qins Höflingen und Beamten warten darauf, ihrem Herrn zu Diensten zu sein. Bronzene Gänse und Schwäne «schwimmen» auf einem unterirdischen See, auf dass es dem Kaiser niemals an Nahrung mangle.



Frühere Herrscher ließen bei ihrem Tod Menschen opfern, um im Jenseits über Personal zu verfügen, Qin hingegen gab Tausende Terrakotta-Krieger in Auftrag, die ihm bis in alle Ewigkeit dienen sollten. Um die Festigkeit während des Brennvorgangs zu erhöhen, vermischte man für ihre Herstellung Ton mit Sand und verteilte ihn an die einzelnen Werkstätten; so war eine gleichbleibende Qualität über unterschiedliche Produktionslinien hinweg gewährleistet. Mehr als tausend Arbeiter schufen identische Ausführungen dieser Figuren, die jedoch individuell ausgestaltet wurden, sodass ein Soldat in Nietenrüstung vielleicht einen Schnurrbart trug und ein anderer nicht oder ein Mann mit Dutt vielleicht ein bauschigeres Halstuch hatte als sein Nachbar. Durch diese Abweichungen wirken die Figuren menschlicher. Farbreste, die noch auf dem Ton haften, belegen, dass die Figuren ursprünglich in lebensechten Farben bemalt waren. Heute sind diese Soldaten, von denen seit ihrer Entdeckung im Jahr 1974 zahlreiche Exemplare ausgegraben wurden, als Terrakotta-Armee bekannt.

Zur selben Zeit, in der Qin sein Reich schuf, erlebte die Nok-Kultur in Westafrika nördlich des Flusses Niger (im heutigen Nigeria) ihre Blütezeit, und viele ihrer Skulpturen, ebenfalls aus Terrakotta, sind noch erhalten. Die Nok-Künstler fertigten aus aneinandergfüg-

ten Tonwülsten Hohlfiguren in zeremonieller Kleidung, manche davon über einen Meter hoch. Während die Stücke trockneten, wurden Details in den Ton geritzt wie strukturierte Halsketten, Fußringe und Armbänder, Waffen, Haarzöpfe und Gesichtszüge. Die Gesichter der Skulpturen waren stilisiert und doch individuell unterschiedlich. Jeder Kopf hatte hoch geschwungene Brauen und große dreieckige Augen mit hervorstehenden Augäpfeln und einer Vertiefung als Pupille. Bei den größeren Figuren wurden an Mund, Ohren, Nasenlöchern und Augen Löcher gebohrt, damit beim Brennen die Luft aus dem Innern entweichen konnte und Risse verhindert wurden.

Heute sind von den Nok-Skulpturen fast nur noch Fragmente erhalten, hauptsächlich Köpfe. Man vermutet, dass die Figuren im Rahmen eines Rituals wie einer Zeremonie zur Ehrung der Ahnen oder einer Beerdigung zerschlagen und vergraben wurden. Leider gibt es keine schriftlichen Aufzeichnungen, die uns mehr über die Nok-Kultur verraten könnten. Verschiedene Gestaltungselemente

wie ein Kopfschmuck in Form einer Muschel oder ein Armreif mit Pharaonenstab belegen, dass die Nok über ein umfangreiches Handelsnetz verfügten, das den kulturellen Austausch vom Atlantik bis nach Ägypten ermöglichte.



Die Römer kamen mit anderen Kulturen in Kontakt, indem sie in benachbarte Gebiete einfielen und das eigene Reich vergrößerten. Rom entwickelte sich von einer Kleinstadt zu einer imperialen Supermacht, die im 2. Jahrhundert v. Chr. große Teile des Mittelmeerraums beherrschte. Die Nachfrage der Römer nach Skulpturen war riesengroß. Die Stadt hatte über eine Million Einwohner, und

man stieß allenthalben auf Standbilder: Götterstatuen in den Tempeln, römische Generäle an Straßenecken, Porträtbüsten griechischer Philosophen in Privathäusern und Grabfiguren an Straßenrändern. Aus jeder eroberten Stadt wurden Statuen als Kriegsbeute mitgebracht und in prächtigen Prozessionen, den Triumphzügen, zur Schau gestellt. Bildhauer fertigten Marmorkopien der berühmtesten griechischen Skulpturen von Polyklet und Praxiteles an, die man per Schiff nach Rom verfrachtete. Gipsabgüsse berühmter Werke begannen zu zirkulieren, und so konnten römische Künstler weitere Kopien herstellen – es sind buchstäblich Tausende Exemplare der nackten Aphrodite bzw. Venus erhalten, und man fand über 65 Marmorkopien des *Doryphoros*, eines bronzenen Speerträgers, den Polyklet im 5. Jahrhundert v. Chr. schuf. Bei reichen Römern stand nicht nur die eine oder andere Skulptur im Atrium (Eingangshalle) ihres Hauses, sondern es reihten sich oft auch noch Dutzende und Aberdutzende im Peristyl (Innenhof) aneinander.

Durch die Expansion des Römischen Reiches wird es schwieriger, die Skulpturen zu datieren. Warum? Bei den Römern war es gängige Kunstpraxis, Werke zu kopieren und frühere Ideen weiter zu verwenden. Jeder wollte griechische Skulpturen besitzen, weil die Römer die griechische Lebensart sehr bewunderten, aber es gab einfach nicht genug Originale für alle. Daher verlegte man sich darauf, sie zu kopieren oder neue Skulpturen nach dem Vorbild griechischer Unikate zu schaffen.

Die Schwierigkeit der Datierung lässt sich gut am Beispiel der *Laokoon*-Gruppe demonstrieren, einer fantastischen Skulptur voller Energie und Dramatik. Drei männliche Figuren – der Priester Laokoon und seine beiden Söhne – versuchen sich aus dem Griff zweier riesiger Seeschlangen zu winden, die bereits zum Biss ansetzen. Die Männer sind nackt, ihre Muskeln angstvoll verkrampft. Die zentrale Figur ist Laokoon, der von den zornigen Göttern zum Tode verurteilt

14 ■ *Nok-Skulptur* aus Terrakotta, zwischen 500 v. Chr. und 200 n. Chr., Louvre, Paris



wurde, weil er die Bewohner seiner belagerten Stadt Troja davor warnte, ein riesiges Holzpferd als Geschenk anzunehmen. Während sich die Schlangen auf Laokoon und seine Söhne stürzen, öffnet sich der Bauch des Pferdes, griechische Soldaten schwärmen in die Stadt und gewinnen den Krieg.

Die Geschichte des Trojanischen Kriegs kursierte bereits seit Jahrhunderten. (Wie wir gesehen haben, war der griechische Vasenmaler Exekias ein großer Fan davon.) Sie wurde in Homers *Ilias* im 8. Jahrhundert v. Chr. nacherzählt, und der römische Dichter Vergil griff sie in der *Aeneis* (29–19 v. Chr.) erneut auf, wobei er sie aus dramati-

schen Gründen um die Laokoon-Episode erweiterte. Drei Bildhauer von der griechischen Insel Rhodos – Hagesandros, Polydoros und Athanodoros – meißelten die Geschichte in Marmor und schufen mit dem *Laokoon* ein aufwühlendes, expressives Meisterwerk: Stein verwandelt in sich windendes Fleisch. Die Skulptur wurde von dem wohlhabenden römischen Feldherren und späteren Kaiser Titus erworben. Sein Zeitgenosse Plinius der Ältere nannte es «ein Werk, das allen anderen Schöpfungen der Malerei und Bildhauerkunst vorzuziehen ist».

Heute gehen die Meinungen darüber auseinander, wann die *Laokoon*-Gruppe tatsächlich entstanden ist. Stilistisch ähnelt sie Skulpturen, die im 3. Jahrhundert v. Chr. in Pergamon (heute in der Türkei, damals aber Teil des antiken Griechenlands) gefertigt wurden. Andere Experten datieren sie auf das 1. Jahrhundert v. Chr. Die von Plinius erwähnten drei Bildhauer aus Rhodos scheinen für Kaiser Tiberius' luxuriöse Strandvilla in Sperlonga weitere Figuren geschaffen zu haben, die dramatische Szenen aus dem Trojanischen Krieg zeigen. Demnach wäre die *Laokoon*-Gruppe im 1. Jahrhundert n. Chr. entstanden. Da sich auf der Skulptur selbst keine Inschrift befindet, können wir es letztlich nicht herausfinden, auch nicht durch stilistische Vergleiche mit anderen Werken, da das Kopieren älterer Stile allgemein üblich war.

Das einzige Gebiet, auf dem römische Künstler sich nicht von griechischen Vorbildern inspirieren ließen, war die Porträtplastik oder Büste. Bei antiken griechischen Skulpturen wurden Männer als glattrasierte Jünglinge und Frauen mit faltenfreien, symmetrischen Gesichtern dargestellt. Sie waren die Supermodels ihrer Zeit. Die Römer dagegen mochten Gesichter, denen man das Alter und die Lebenserfahrung ansah, mit charakteristischen Merkmalen wie Segelohren, Hängebacken und teigiger Haut. Der *Kopf eines römischen Patriziers aus Otricoli* von 75–50 v. Chr. hat ein vorspringendes Kinn und eingefallene Wangen. Der Mund des Mannes ist zusammengepresst, seine Stirn von Sorgen zerfurcht, die Augen blicken betrübt. Diesen Stil nannte man Verismus, abgeleitet vom lateinischen Wort «verus»

für «wahr», aber wir können heute nicht beurteilen, ob solche Porträts naturgetreuer sind als die griechischen Büsten. Beide verkörperten ein Ideal, doch bei den Römern kam Erfahrung vor Jugend, Weisheit vor Unschuld, Verlässlichkeit und Stoizismus vor oberflächlicher Schönheit. Nicht nur Senatoren und Militäroffiziere liebten veristische Skulpturen, auch Händler und Handwerker ließen sich auf ihren Grabsteinen mit all ihren Fehlern und Mängeln verewigen.

Der Verismus wurde nur dann zum Problem, wenn man noch jung an Jahren und körperlich und geistig wenig gereift war. So erging es Octavian, dem Großneffen und Adoptivsohn von Julius Caesar, der im Alter von 32 Jahren der erste römische Kaiser Augustus wurde. Es wäre nicht glaubwürdig gewesen, wenn er sich als alt und weise hätte darstellen lassen, daher griff er auf das griechische Modell der idealisierten Jugend zurück. In den gesamten 41 Jahren seiner Herrschaft zeigten ihn seine Skulpturen als jungen Mann, das Kinn straff und bartlos, der kleine Mund mit vollen Lippen, die Augenpartie faltenlos, darüber dichte kurze Locken. Allerorten im römischen Imperium fand man Büsten von Augustus. Ein Exemplar aus Bronze, etwa 25 v. Chr. entstanden, wurde im Sudan entdeckt, und es gibt ägyptische Büsten von ihm mit dem Kopfputz eines Pharaos. Diese Standbilder repräsentierten ihn und seine Macht, wenn er nicht persönlich anwesend war. Denar-Münzen, die 20 v. Chr. in Spanien geprägt wurden, zeigen ein Profilbild von ihm, man konnte den Kaiser – seine Macht und seinen Schutz – also buchstäblich mit sich herumtragen.

Skulpturen, die von adeligen oder Herrscherfamilien wie der von Augustus bestellt wurden, bestanden traditionell aus Marmor oder Bronze, robusten Materialien, die ihre Auftraggeber überleben konnten. Daher sind die italienischen Städte Herculaneum und Pompeji eine ungewöhnliche und unschätzbare Quelle für Kunsthistoriker. Die unweit des Vesuvs liegenden Siedlungen wurden unter vier bis sechs Metern Asche und Bimsstein begraben, als der Vulkan im Jahr 79 ausbrach und das gesamte Leben in der Stadt, von Armen wie Reichen, zum Stillstand brachte. Die 1748 begonnenen Ausgrabun-

gen sind bis heute nicht abgeschlossen. Die Innenräume der freigelegten Häuser mit ihren Mosaiken nach Vorlagen griechischer Gemälde und Wandbilder, die mythologische Szenen, Landschaften und Scheinarchitektur zeigen, belegen, wie präsent die Kunst im Alltagsleben war.

Wir wissen von Plinius, dass in der Malerei der illusionistische Stil geschätzt wurde. Die Künstler aus Pompeji arbeiteten bei der Ausschmückung der Villen viel mit *Trompe-l'œil*, bemalten Gips, sodass er wie Marmor wirkte, ließen Vögel auf drapierten Stoffen sitzen und malten Ausblicke aus Fenstern. Das Atrium war der erste Raum, den Besucher zu sehen bekamen, und er glich einem Bühnenbild, dekoriert mit Möbeln und Kunstwerken, die den Geschmack und die Neigungen des Besitzers am besten zum Ausdruck brachten. Statuen von Dionysos, dem griechischen Gott der Freude, ließen auf viel Müßiggang schließen; Porträtgalerien griechischer Philosophen und römischer Vorfahren wiesen auf das kulturelle Erbe und Bildung hin. In den Empfangsräumen neben dem Atrium zierten oft mythologische Szenen und feierliche Zeremonien die Wände. In der Villa der Mysterien ist ein Zimmer mit Wandfresken ausgekleidet, auf denen die Vorbereitungen für eine Hochzeit zu sehen sind. Junge Männer und Frauen bewegen sich durch Räume, die von Göttern der Liebe und Fruchtbarkeit bevölkert sind, darunter Dionysos und Eros. Die großen gemalten Figuren, die Posen griechischer Skulpturen einnehmen, wirken echt und authentisch. Sie agieren in einem schmalen Bereich vor leuchtend rotem Hintergrund, wodurch der Eindruck entsteht, als würden sie den eintretenden Gästen entgegenkommen, als wären diese ebenfalls Teil der geheimnisvollen Zeremonie.

Im Haus des Fauns, einem der größten und prächtigsten Gebäude Pompejis, befindet sich auf dem Boden eines Gartenzimmers die Mosaik-Nachbildung eines griechischen Gemäldes, das Alexander im Kampf gegen König Dareios von Persien zeigt. Das Mosaik misst sechs mal drei Meter und enthielt ursprünglich rund drei Millionen *tesserae*, kleine viereckige Steinplättchen in Gelb, Braun, Weiß, Schwarz und