

**WIR STEHEN VOR  
DEM PROBLEM  
VON GRENZE  
UND KONTUR.**

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

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

---

Andreas Grüner


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

### Kiesel

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

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

Andreas Grüner (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Klassische Archäologie);  
andreas.gruener@fau.de;

 © Andreas Grüner 2024, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

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



Abb. 1

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

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



Abb. 2

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

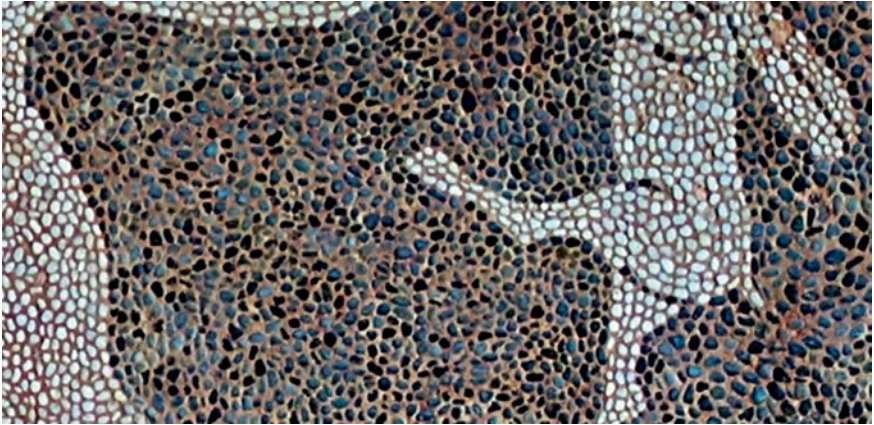


Abb. 3

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

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

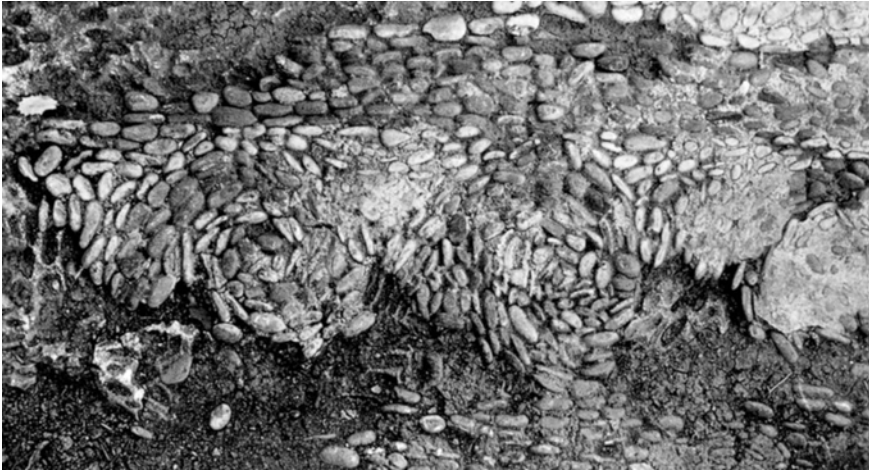


Abb. 4

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

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

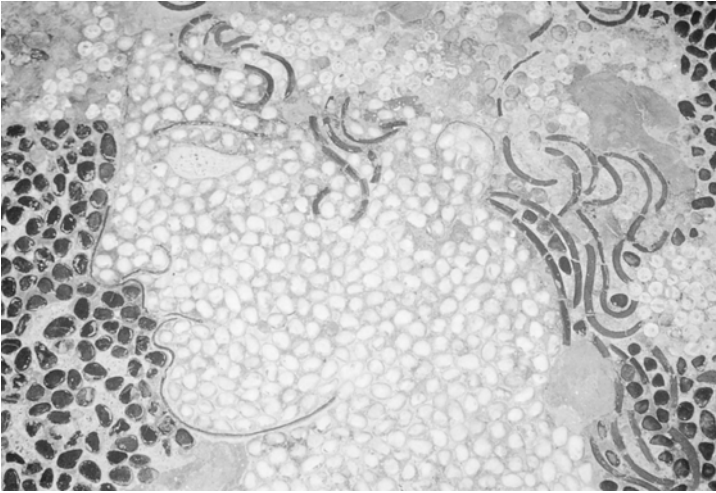


Abb. 5

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

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

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



Abb. 6

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



Abb. 7

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

## Würmchen

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

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

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



Abb. 8

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

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

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

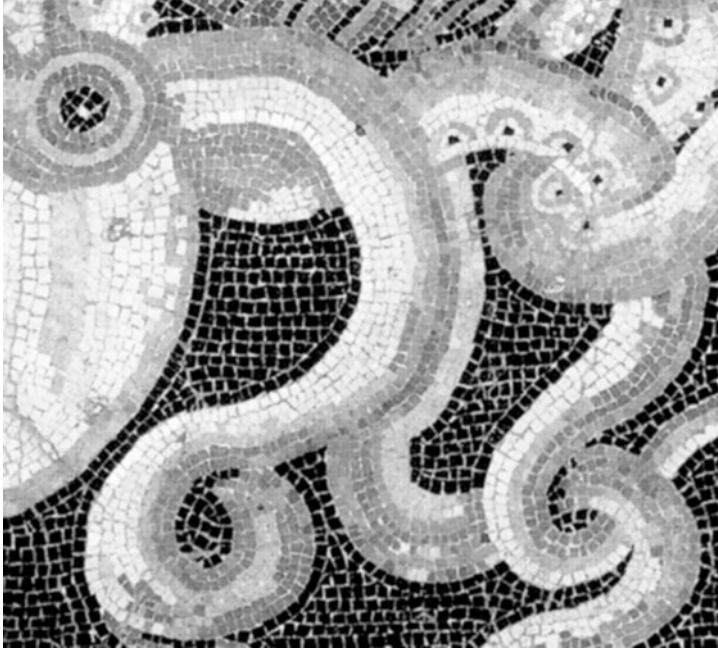


Abb. 9

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

## Raster

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

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



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12

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

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

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

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

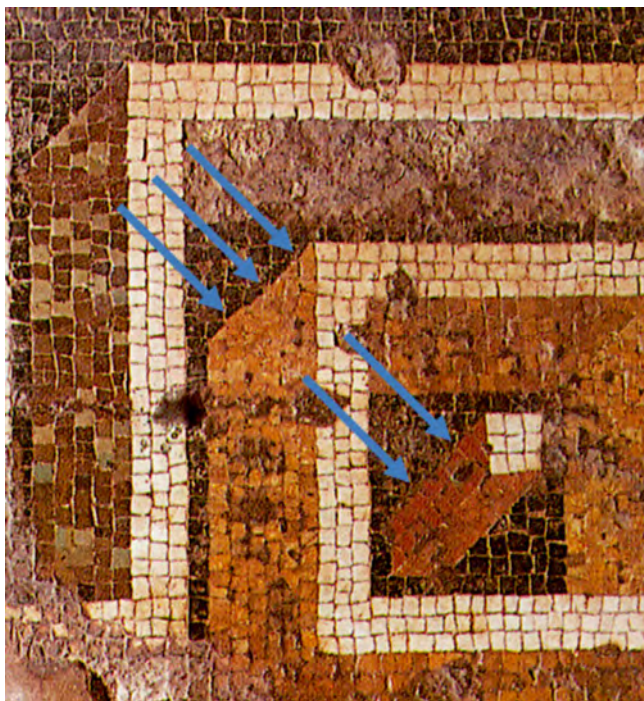


Abb. 13

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

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

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

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



Abb. 14

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

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

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



Abb. 15

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

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

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

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

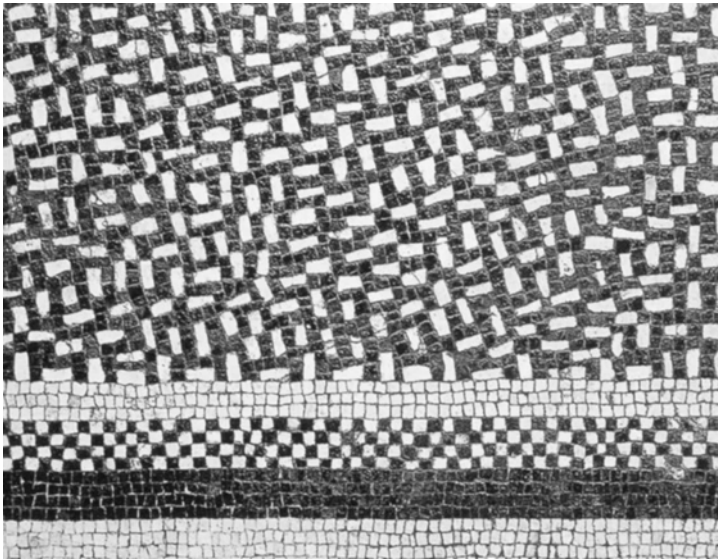


Abb. 16

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

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

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

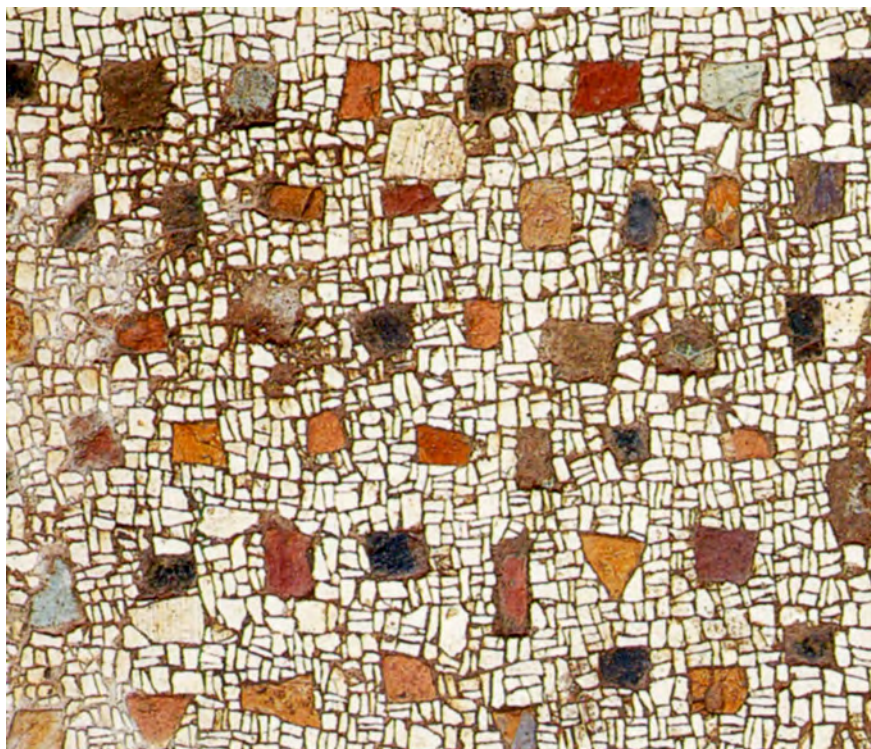


Abb. 17

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

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

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

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

## Intarsie

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

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

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



Abb. 18



Abb. 19

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

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

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



Abb. 20

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

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

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

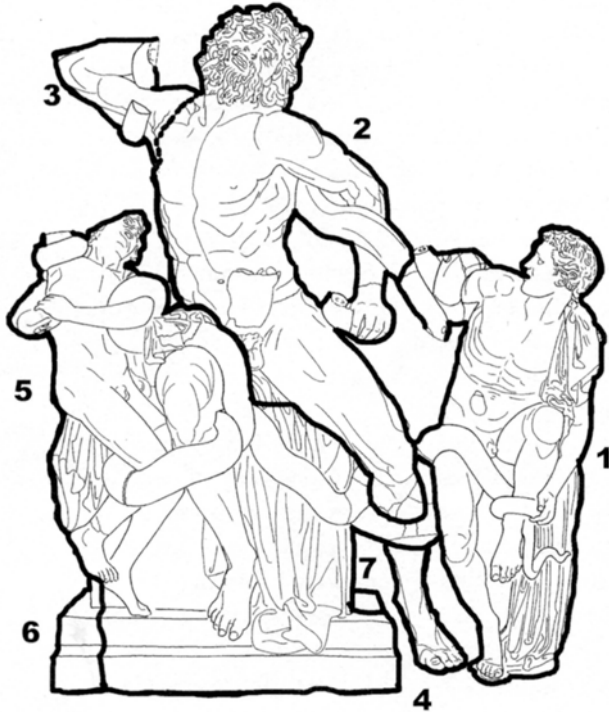


Abb. 21

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

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

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



Abb. 22

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 23

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

## Collage

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

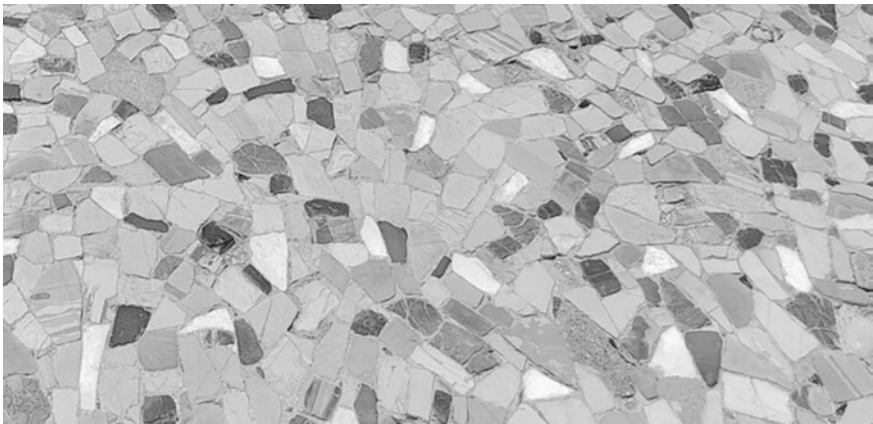


Abb. 24

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

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



Abb. 25

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

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

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

## Abbildungsnachweis

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

Abb. 2–3: Wikimedia Commons, CC0 1.0

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

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

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

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

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

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

Abb. 12: nach F. Coarelli (Hg.), Pompeji (München 2002) 293

Abb. 13: Hervorhebung des Autors

Abb. 16: nach C. Cicirelli – M. P. Guidobaldi, Pavimenti e mosaici nella Villa dei Misteri di Pompei (Neapel 2000) 46 Abb. 63

Abb. 19: Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 9977. Abbildung nach A. Ciarallo — E. De Carolis (Hg.), Homo Faber. Natura, scienza e tecnica nell'antica Pompei. Ausstellungskatalog Neapel (Mailand 1999) 276 Abb. 361

Abb. 21: nach L. Giuliani, Meisterwerke der antiken Kunst (München 2005) 86 Abb. 5

Abb. 22: Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 10020. Abbildung nach B. Andrae, Antike Bildmosaiken <sup>2</sup>(Mainz 2003) 16

Abb. 25: nach U. Pappalardo, Griechische und römische Mosaiken (München 2012) 184  
Abb. 104

