

OLDŘICH PELIKÁN

ZUM RAUMPROBLEM IM RÖMISCHEN RELIEF

In einer unlängst in der Festschrift Charisteria F. Novotný veröffentlichten Studie habe ich über „Römisches in der römischen Kunst“ geschrieben, also über die Problematik dessen, was für jene Zeit besonders charakteristisch, typisch, wahrhaft neu und originell gewesen ist. Diese Problematik ist heute sehr lebendig und an ihre Lösung wird in unterschiedlicher Weise herangetreten. Als Hauptmerkmale der römischen Kunst wurden in der erwähnten Studie festgestellt: gleichzeitig zum Vorschein kommende verschiedenartige Elemente, das Vorhandensein von mehreren Schichten in der Struktur der Kunst, die besondere Rolle der traditionellen einheimischen Strömung, der sog. volkstümlichen Kunst, die als ein roter Faden die spätrepublikanische Periode mit der Spätantike verbindet, ferner die Inhaltlichkeit gemeinsam mit der äußerst konkret ausgeprägten Form, in der der deskriptive Realismus bis Naturalismus und die abstrakte Expression entweder nebeneinander bestehen oder sich überschneiden. Alle diese Merkmale bilden eine neue Struktur aus, den ursprünglichen römischen Stil. Das letztgenannte Charakteristikum, das Inhaltliche mit der ausgeprägten Form, kennzeichnet eben die einheimische inoffizielle Schicht und sichert ihr dadurch einen eigenartigen Platz in der römischen künstlerischen Entwicklung. Im vorliegenden Artikel wollen wir uns mit einer wichtigen Teilfrage befassen, mit dem Problem des Raums im römischen Relief.

Sowohl in der Architektur als auch in den bildenden Künsten gehört die Lösung von Raumbeziehungen zu den grundlegenden Problemen. Jede Zeit und jedes künstlerische Gebiet hat sich damit auseinandersetzen. Das Räumliche wird als spezifische Eigenschaft der römischen Kunst überhaupt angesehen, wenn man sie der älteren, insbesondere der klassischen, doch auch der nachklassischen, hellenistischen Entwicklung gegenüberstellt; dadurch nimmt seine Problematik an Wichtigkeit zu. Allerdings ist bei dem Vergleich des griechischen mit dem römischen künstlerischen Schaffen immer vorsichtig vorzugehen, da beide sowohl durch den Zeitabstand als auch die zum Teil unterschiedlichen und veränderten Bedingungen voneinander getrennt sind. Nichtsdestoweniger steht fest, daß einige grundlegende griechische Wesenszüge auch der griechischen Sphäre in der Kaiserzeit, vornehmlich vom 2. Jahrhundert an nahestehen. Wenn wir an die Lösung der Problematik des Raumes herantreten, müssen wir uns in erster Linie mit den theoretischen Voraussetzungen beschäftigen. Dem Reliefschmuck dient eine feste Fläche, ein Teil der Architektur, eine steinerne Platte bzw. eine Gefäßwand als Unterlage. Diese Grundfläche versieht eine mehr oder minder tektonische Funktion, d. h. sie trägt, grenzt ab. Das Verhältnis der Reliefverzierung ihr gegenüber kann im wesentlichen doppelt sein: 1. Man trägt ihrer Tektonik Rechnung und das Relief erweckt den Eindruck,

ihr vorgesetzt zu sein; 2. die Verzierung stört die Grundfläche ohne Rücksicht auf deren Tragfähigkeit und abgrenzende Funktion und bezieht sie in ihre Struktur ein. In dem ersten Fall bleibt das Reliefraum auf die Hülle der Figuren oder die seichte Schicht beschränkt, in der sich die Figuren wie auf der Bühne bewegen; im zweiten Falle ist der Raum selbständig, illusiv bis unendlich tief. Eine besondere Abart dieser zweiten Möglichkeit kommt zustande, wenn sich die Figuren dicht bei- oder übereinander befinden, so daß die Unterlage völlig verhüllt ist, vgl. vor allem zahlreiche Sarkophage seit Ausgang des 2. Jahrhunderts u. Z. Die Subjektivität dieser Auffassung weist eine abstrakt-ausdruckmäßige Eigenart auf. Alle diese Möglichkeiten stellen wir in verschiedenen Varianten auch im römischen Relief fest. Es ist Aufgabe der nachstehenden Zeilen, den wirklichen Tatbestand im Verlauf der römischen Kunstentwicklung zu klären und sein Verhältnis zu den Schichten zu ermitteln, die die Struktur der römischen bildenden Kunst mit ausmachen.

Es sind zwar diejenigen nicht im Recht, die die römische Kultur auf einen provinziellen Ableger und eine nicht originelle Fortsetzung der griechischen Entwicklung beschränken, doch bleibt es unumstößliche Tatsache, daß die römische Kunst ohne Griechenland nicht so wäre, wie wir sie kennen, und daß die griechischen darstellenden Traditionen zu ihrer konstituierenden Grundlage gehören. Wenn wir also überblicken wollen, wie sich die Raumauffassung in dem römischen Relief entwickelt hat, müssen wir zuerst bei den Griechen stehen bleiben, um zu sehen, wie sie diese Problematik aufgefaßt haben. Es wäre falsch, diese Frage ahistorisch, statisch zu betrachten. Bereits in G. Rodenwaldts Buch „Das Relief bei den Griechen“ (Berlin 1923) ist die ältere und die neuere Auffassung klar abgehoben. Allgemein kann man sagen, daß das griechische Relief größtenteils Dekoration der Fläche, ein Pendant zu einer festen Wand ist, deren Tektonik für unantastbar gehalten wird, vgl. noch den Fries des Mausoleums in Halikarnaß oder den des Artemistempels im Magnesia a. M. Spätere hellenistische Friese pflegen bei weitem räumlicher zu sein, ihre Raumschicht vertieft sich mitunter bis an die Grenze des illusiven Raums, vgl. die Entwicklung von dem großen Fries des Pergamon-Altars bis zu dem des Hekateotempels in der karischen Lagina. Der Telephosfries in Pergamon weist Einflüsse der Malerei auf. Der Raum gewinnt an Tiefe, indem sich die Figuren überschneiden und übereinander gereiht oder hintereinander geschichtet werden, oder dadurch, daß sich ihre Größe verringert. Eine größere Räumlichkeit können wir jedoch bereits im 4. Jahrhundert bei den Votivreliefs feststellen, die nicht tektonisch sind und die zu dem volkstümlicheren, nicht repräsentativen Genre gehören, vgl. Tafel 88—90 bei Rodenwaldt. Am weitesten in der Raumvertiefung gingen in der hellenistischen Zeit die kleinen, eher für das Interieur bestimmten Reliefs sowie die Votivreliefs mit einer Landschaft im Hintergrund, vgl. das Münchener Opferrelief (Apollosaal N. 206). Zusammenfassend kann man also sagen, daß für die griechische Auffassung des Reliefs bis zum Hellenismus die Abhängigkeit von der Figur nach wie vor charakteristisch ist, wenn die Dekoration eines Architekturteiles im Spiele ist. In den nichttektonischen, besonders in privaten Reliefs vertieft sich die räumliche Schichtung schon vom 4. Jahrhundert ab, unter dem späteren Hellenismus bisweilen auch bei architektonischen Reliefs und der griechische Realismus fängt an, an Konsequenz zu gewinnen und die Fesseln des Rationalismus und der Logik zu sprengen. Die künstliche Verteilung von Figuren in einer pa-

rallel zu der Unterlage verlaufenden Linie geht in eine mehr naturgetreue Komposition über, die in größerem Maße den realen Beziehungen der Figuren untereinander, ausnahmsweise auch ihrer Umgebung Rechnung trägt.

Um den griechischen Anteil am römischen Illusionismus beurteilen zu können, ist es wichtig, die Raumentwicklung im etruskisch-italischen Relief zu beachten, da Italien bereits seit der archaischen Zeit die aus Griechenland hervorgegangenen Anregungen mit mehr oder weniger Selbständigkeit verarbeitet. Ähnlich wie in Griechenland geht auch auf italienischem Boden die tiefere Räumlichkeit nicht über das 4. Jahrhundert hinaus, wenn auch die Hintereinanderstaffelung der Figuren schon früher angewandt wurde, vgl. z. B. den Grabcippus aus Chiusi mit Kriegsszenen (Museo Barracco), wohl Anfang des 5. Jahrhunderts (gleichfalls bei den Griechen vgl. einen noch älteren Fries des Thesaurus der Siphnier in Delphi). Zweifellos sind die Reliefs an den Urnen des 3.—2. Jahrhunderts v. u. Z., die aus Chiusi und Umgebung, aus Volterra sowie aus Perugia stammen, in bezug auf die Raumdarstellung am fortgeschrittensten. Sie stellen meist dramatische Szenen dar, vornehmlich aus dem thebanischen oder trojanischen Sagenkreis, doch wählen sie auch einheimische Thematik, den Kampf des Cacus und der Brüder Vibenna, den Weg in die Unterwelt. Die Figuren überschneiden sich vielfach in verschiedensten Winkeln zu der Grundfläche, mitunter werden auch Geländewellen ausgenützt, vgl. den Zweikampf des Eteokles mit Polyneikes mit Lasa im der Mitte (Museo Archeologico in Florenz). Die Unterlage ist vielfach dicht mit Figuren gefüllt und die Szenen gehen oft über den ornamentalen Rahmen hinaus. Diese Erscheinung bringt einerseits starke Lebenskraft und pathetischen Realismus der Szenen zum Ausdruck, doch bezeugt sie gleichzeitig, zumindest meiner Ansicht nach, daß die durch das Relief dargestellte Handlung der Urnenwand vorgestellt wird. Das bedeutet also, daß die Vorstellung der Bühne, auf der sich in verschiedener Tiefe die Szene abspielt, ebenso wie im hellenistischen Relief beibehalten wird. Bei einem Vergleich der Raumdarstellung in der etruskisch-italischen und in der späteren griechischen Kunst finden wir keine grundsätzlichen Unterschiede vor. Die Fortschritte des Hellenismus auf diesem Gebiete fanden in Italien fruchtbaren Boden und anscheinend übte hier auch die spätgriechische Malerei ihren Einfluß aus, jedoch radikaler im Vergleich zu der Plastik. Diese Tatsache einer Nachahmung der malerischen Komposition muß natürlich hervorgehoben werden. Von einem unendlichen illusiven Raum bei den Etruskern zu sprechen scheint mir dennoch unberechtigt zu sein.

Ein Relief, das zu Recht römisch genannt werden könnte, tritt uns erst im 1. Jahrhundert v. u. Z. entgegen, übrigens im Einklang mit anderen Arten der bildenden Kunst, namentlich mit der freien Plastik (Porträt), wenn wir vom Siegesdenkmal des Aemilius Paulus in Delphi absehen, das sich auf die Schlacht bei Pydna im Jahre 168 bezieht. Aus der Zeit um das Jahr 50 stammt das bekannte Münchener Relief mit den Gladiatoren und wahrscheinlich auch der Altarfries des Domitius Ahenobarbus. Die Räumlichkeit dieser beiden Reliefs ist nicht allzu groß. Es bleibt wiederum auf die Schicht beschränkt, innerhalb der sich die oft in perspektivischer Verkürzung dargestellten Figuren bewegen. Aus dem wechselseitigen Verhältnis der Figuren, die sich auch teilweise überschneiden — vgl. die Gladiatoren oder die Suovetaurilien — ergibt sich der Eindruck eines flachen bühnenartigen Raums. Beim Gladiatorenrelief oder an der runden Basis Borghese beobachten wir, daß die Szene über die zur Dekoration

ausgemessene Fläche hinausgeht, ebenso wie bei den spätetruskischen Urnen, vgl. dazu den großen Fries am Pergamonaltar, wo das gleiche, wenn auch in kleinerem Maße vorkommt. Seit der Zeit des Augustus gab es eine große Menge von Reliefs, die es ermöglichen, uns näher mit der Problematik der Raumdarstellung bekannt zu machen. Der leichteren Übersicht wegen wollen wir die ganze Entwicklung in vier Zeitabschnitte einteilen, die nach allgemeiner Übereinstimmung die Hauptetappen der Stilentwicklung zum Ausdruck bringen. Es sind dies: die augusteische Zeit, die mit der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts u. Z. ausklang, die flavisch-trajanische, die hadrianisch-antoninische Zeit und schließlich das letzte Jahrhundert der „klassischen“ Antike, von Septimius Severus bis zu Beginn des Dominats. Dabei wollen wir die Grenzen zwischen den einzelnen Zeitabschnitten nicht betonen, da diese für gewöhnlich sehr unbestimmt sind und ineinander übergehen. Es ist selbstverständlich, daß man nur einige ausgewählte Belege anführen kann, die besonders typisch sind, um daran vom Standpunkt der Raumauffassung aus das Wesentliche betonen zu können. Absichtlich werden wir sowohl die Schöpfungen der offiziellen Kunst als auch die volkstümlicheren Werke von privatem, nicht repräsentativen Charakter in Betracht ziehen.

Das offizielle Relief der augusteischen Zeit ist am besten in der Dekoration des Friedensaltars, der Ara Pacis Augustae vertreten, der im Jahre 9 v. u. Z. vollendet wurde. Der reiche plastische Schmuck umfaßt mythologische, historische und dekorative Reliefs. Bekanntlich unterscheiden sich die mythologischen Reliefs von den historischen nicht nur im Hinblick auf die inhaltliche Seite, sondern auch durch die Form. Die mythologischen Szenen — am besten sind die östlichen Tafeln, Tellus und das Opfer des Aeneas erhalten — geben klar die hellenistische Raumauffassung wieder. Der Raum ist auf Figuren konzentriert, die in ein landschaftliches, wenn auch nur andeutungsweise skizziertes Milieu gesetzt sind. Die Naturelemente begleiten jedoch nur die Figuren, bilden eine Ergänzung und Erläuterung derselben. Die Raumtiefe ist nicht allzu groß und ist begrenzt. Auf dieser so abgegrenzten Bühne bewegen sich die Figuren ganz frei und natürlich, so daß die Tiefenschichtung vom realistischen Standpunkt aus nicht störend wirkt, ja sie erweckt den Anschein eines Ausschnitts des wirklichen Raums. Komplizierter ist eine Bewertung der Festzugsreliefs. Die einzelnen Figuren sind in großer Anzahl nebeneinander und hintereinander in drei Ebenen gestaffelt, verschiedenartig gedreht, die im Vordergrund sind stark plastisch, in den weiteren Ebenen nimmt die Relieffhöhe ab bis zu einer fast zeichnerischen Silhouette. Einige Figuren scheinen aus der Tiefe des Raumes emporzuwachsen. Dieser ist also illusiv, auch wenn ihm die gleichzeitige Tendenz zur Schichtbildung nicht abzusprechen ist. An einem anderen, gleichfalls offiziellen, aus der Zeit nach dem Tode des Augustus stammenden Altar — Ara Pietatis Augustae in der römischen Villa Medici — ist das Stieropfer ziemlich räumlich wiedergegeben. Etwa sechs Raumebenen bilden die Illusion eines wirklichen Raumes, obgleich er von perspektivisch dargestellten Bauwerken im Hintergrund abgeschlossen wird. Die Figuren sind wirklich in den Raum hineingestellt, wenn auch er nicht unendlich ist. Große Räumlichkeit stellen wir auch bei privaten, nicht repräsentativen Altären fest. Führen wir zwei Belege an, den Altar der vicomagistri in Museo Nuovo und den — wahrscheinlich klaudischen — des C. Manlius im lateranischen Museum. An beiden sind um den Opferaltar gruppierte Figuren so wiedergegeben, daß der Ein-

druck entsteht, ein abgestuftes, frei im Raum schwebendes Gebilde vor sich zu haben. Dieselbe Tiefenillusion kennzeichnet auch die figürlichen Reliefs an den Silberpokalen aus Boscoreale, vgl. z. B. die Szene aus dem Militärlager mit der Bezwingung der Barbaren vor dem Imperator, doch haben wir eher den Eindruck, als ob sich die Szenen in dem der festen Grundfläche vorge-setzten Raum abspielten, so daß dieselbe nicht illusiv gestört würde.

Allerdings geht aus der bloßen Aufzählung einiger Beispiele hervor, daß der Begriff Klassizismus für die augusteische Zeit nicht völlig zutreffend ist. Allgemein ist man der Meinung, daß der neue römische synthetische Stil, der sich erst unter Augustus gestaltet, seine Früchte unter den Flaviern erbracht hat. Was die Ara Pacis für die augusteische Zeit bedeutet, das sind die Reliefs des Titusbogens für die flavische Zeit. Eine bestimmte historische Begebenheit mit individuellen Details ist gleichfalls wahrhaft römisch wiedergegeben. Die räumliche Bestrebung tritt in vielfältiger Gestaltenstaffelung und abgestufter Modellierung der plastischen Volumina stark in den Vordergrund. Der Blick des Beschauers wird in die Tiefe geführt. Dasselbe bezweckt die schräge Stellung des Durchgangsbogens im Relief mit der Beute vom Tempel in Jerusalem. Diesem Streben widersprechen teilweise zwei unrealistische Faktoren. Der Triumphwagen mit Kaiser Titus, die Dominante des Ganzen, ist von vorn, aber nicht streng frontal abgebildet. Dadurch entzieht er sich der üblichen Profilansicht und bindet den Raum an sich. Für die räumliche Auffassung ist die andere Erscheinung von größerer Wichtigkeit, nämlich die teilweise Anwendung der Draufsicht, vgl. namentlich die Soldaten am Durchgang. Durch Kombination beider Ansichten, der normalen mit der von oben, wollte der Künstler eine ausgeprägt räumliche Tiefe erreichen. Vom realistischen Standpunkt aus bedeutet die Draufsicht zwar eine gewisse Begrenzung des Raums, doch von dem der subjektiven Expression im Gegenteil seine anschauungsmäßige Betonung. Diese Verbindung von realistischen und unrealistischen Mitteln zwecks Erreichung größtmöglicher Mitteilungskraft des Inhalts ist gerade für den römischen Stil charakteristisch. Gleichfalls aus Domitians Zeit stammen jedoch auch die in den letzten Jahrzehnten gepriesenen und umstrittenen Reliefs aus der Cancelleria in Rom. Wegen ihrer Stilverschiedenheit im Vergleich mit der plastischen Dekoration des Titusbogens wurden wenig begründete Versuche gemacht, sie bis in das 2. Jahrhundert zu datieren. Dem flavischen Illusionismus wurde ihr klassizistischer Manierismus gegenübergestellt. Uns interessiert die Raumauffassung. Sie steht der augusteischen Ara Pacis näher, doch ist sie noch „klassischer“. Die Figuren sind in eine flache Schichtung einbezogen und eine größere räumliche Abstufung in bezug auf die Figuren hinter Domitian, der unter den Göttern schreitet, ist hier eine Ausnahme, vgl. das strenge Profil der Gestalten im zweiten Plan. Die aus der Cancelleria stammenden Reliefs weisen nachdrücklich auf die Schichtigkeit der römischen Kunst und auf die Eigentümlichkeit ihrer Entwicklung hin und warnen vor künstlichen Entwicklungsschemen und vor einer Unterschätzung der schöpferischen Tätigkeit der Künstler. Nicht weniger interessant als Gegenstück zu den Reliefs am Durchgang des Titusbogens sind die Triumphreliefs Trajans von Beginn des 2. Jahrhunderts, die den Sieg des Kaisers über die Dakern zum Ausdruck brachten, die später jedoch vom Kaiser Konstantin zur Dekoration seines Triumphbogens benutzt wurden. Diese trajanischen Reliefs sind gerade Verkörperung der leidenschaftlichen Bestrebung, die Handlung bewegt und äußerst realistisch in ihrer

ganzen Lebenskraft sowohl in bezug auf die Einzelheiten als auch auf den Gesamteindruck wiederzugeben. Ihnen allen — den statischeren sowie den stark bewegten — ist die Gruppierung von vielen Gestalten gemeinsam, die hinter- und übereinander in mehreren einander durchdringenden Ebenen fast die ganze Fläche ausfüllen. In der Verschiedenartigkeit der Bewegungen der Figuren und in ihrer Modellation gipfelt das zielbewußte Streben, die Raumillusion klar wiederzugeben. Auch die Füllung des größeren Teils der Grundfläche mit Figuren hat zum Ziel, die Tiefenschichtung der Menge auf das ausdrucksvollste darzustellen. Wiederum also, nur noch in einer deutlicheren Weise, begegnen wir hier einer Kombination von objektiven und subjektiven Mitteln, von Realismus und Antirealismus, einer Kombination die bewußt die größtmögliche Erfassung der Wirklichkeit anstrebt. Wenden wir uns von offiziellen Denkmälern den volkstümlichen Werken zu.

Wir führen wenigstens die Reliefs vom Grabmal der Haterier und die etwas jüngere Sepulkralplatte mit Zirkusszene im Lateranmuseum an. Am Grabmal der Haterier befindet sich Wirkliches und Unwirkliches nebeneinander. Die einzelnen Elemente reihen sich nur innerlich, inhaltlich verbunden zueinander. Ein einheitlicher Raum existiert dort überhaupt nicht, vgl. das Grabwerk und den Hebekran. Nicht anders verhält sich die Sache im Falle des Reliefs von Lateran. Das Innere des Zirkus mit Zielsteinen und Figuren ist deutlich und trotz aller Einfachheit überzeugend wiedergegeben. Konkret ist allerdings eher die Absicht des Schöpfers, während die Verwirklichung abstrakt expressiv bleibt. Die doppelte Wiedergabe der Figures des Wagenlenkers, der einmal im Verlaufe des Rennens, ein anderes Mal als Sieger abgebildet ist, muß noch nicht unbedingt von der Abstraktheit des Raumes Zeugnis ablegen, denn das ist nur die Angelegenheit einer zeitlichen Uneinheitlichkeit. Die flavisch-trajanische Periode schließen wir mit einem Denkmal ab, das ebenso offiziell wie volkstümlich ist, mit der Säule, die auf dem Trajanplatz zur Erinnerung an die Dazischen Kriege errichtet wurde und mit einem spiralförmigen Band historischer Reliefs ausgeschmückt ist. Die Fläche ist gänzlich mit Szenen von reichem landschaftlichem Beiwerk ausgefüllt. Die Figuren sind übereinander geordnet und bewegen sich in natürlicher Umgebung mit Bäumen, Flüssen und menschlichen Bauwerken. Die Draufsicht herrscht vor. Mitunter ist sogar an einem Objekt die normale Ansicht mit dem Grundriß verbunden, vgl. z. B. die Abbildung des Theaters. Der Raum ist ebenso wie die Gesamtheit der Szenen volkstümlich anschaulich erfaßt. Treu in den Einzelheiten, abstrakt in seiner Struktur. Diese Abkehr von der sensualistischen Wirklichkeit hat K. Lehmann — Hartleben dazu geführt, seinem Werk von der Trajanssäule den zum Teil richtigen, zum andern unberechtigten Titel zu geben: Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike.

In der hadrianischen und frühantoinischen Zeit, die allgemein als die klassizistische bezeichnet wird, ist in der Synthese der römischen Kunst die griechische Komponente zu einer ausgeprägteren Geltung gekommen. Eine Vereinfachung der römischen Entwicklung in klassizistische und progressive, wahrhaft römische Wellen ist allzu schematisch und erblickt in der Synthese lediglich eine Mischung selbständig reagierender Elemente; allerdings ist die klassizistische Wiederkehr als Reaktion auf Aktion eine Tatsache, doch ist jede teilweise anders, wie sie eben aus anderer Zeit hervorgegangen ist. Acht Medaillons von irgendeinem Monument, wohl einem Jagddenkmal des Hadrian (die später

am Konstantinbogen in Rom benützt wurden), kennzeichnet trefflich ihre Zeit. Die Handlung — abwechselnd Jagd und Opfer an eine ländliche Gottheit — ist auf drei bis vier Personen beschränkt, die die Fläche gleichmäßig ausfüllen. Der harmonischen Ausgeglichenheit der Komposition entspricht auch die Raumlagerung. Das landschaftliche Milieu ist nur spärlich angedeutet. In den statischen Opferszenen ist der Raum flach und neigt zur Schichtung; er begleitet die Figuren. Die dynamischen Jagdszenen haben mehr Luft, sie bilden eine gewisse räumliche Illusion heraus. Sie erwecken den Eindruck, als wäre die Grundfläche nach rückwärts gerückt worden, doch nichts mehr. Denselben Eindruck macht auch die Apotheose des Antoninus und der Faustina auf der Vorderseite einer Ehrensäulenbasis aus den Sechzigerjahren. Die Konsekration spielt sich nicht im wirklichen Raum ab, sondern auf der Bühne. Der Genius, der auf seinen Flügeln das Kaiserpaar gegen Himmel emporträgt, ist mit der Personifizierung der Roma und des Marsfeldes ergänzt. Diese Struktur besitzt ihren eigenen Raum. Die auf den Sockelseiten abgebildete *decursio militum*, die Reiterparade um die militärischen Abzeichen, ist in bezug auf den künstlerischen Ausdruck gegenüber der offiziellen Apotheose ziemlich volkstümlich. Was den Raum betrifft, werden hier die uns von der Trajanssäule bekannten Prinzipien entfaltet, d. h. die Kombination der normalen Ansicht — die einzelnen Reiter oder Gruppen in perspektivischer Verkürzung — mit der Ansicht aus der Vogelperspektive — Gruppierung des Ganzen. Die Uneinheitlichkeit der Sehweise und die Abstraktheit der Auffassung ist umso offensichtlicher, da hier im Unterschied von der vereinheitlichenden Fläche der Trajanssäule die einzelnen Reiter oder Gruppen auf isolierten Geländestreifen placiert sind. Dem Künstler schwebte ein ausdrucksvoller Eindruck vor und den erreichte er zweifellos. Die Kavalkade wirklich zieht ihre Kreise um die in der Mitte befindliche Gruppe, doch der Raum, in dem das vor sich geht, ist der Unterlage vorgestellt und erscheint infolge der besonderen Projektion des Ganzen als halb real und halb abstrakt. Wichtig ist der Umstand, daß die verschiedenen raum- und überhaupt stilmäßigen Auffassungen an ein und demselben Denkmal zum Vorschein kommen. Die repräsentative Vorderseite ist im wesentlichen gräzisiert, hellenistisch-römisch, während die akzessorischen Seitenflächen im Geiste der einheimischen Tradition geschmückt sind. Die Entwicklung des Reliefs seit der Zeit des Hadrian läßt sich am besten an Hand zahlreicher Sarkophage verfolgen. Anfangs weisen die Sarkophagreliefs einen ausschließlich mythologischen Charakter auf und schon dadurch sind sie mit der griechischen Vergangenheit verbunden. Noch hadrianisch ist der Sarkophag des Orestes oder der Niobiden im lateranischen Museum. Beide sind ausgesprochen hellenistisch-römisch, nach hellenistischen teils plastischen, teils malerischen Vorbildern komponiert. An beiden Sarkophagreliefs gibt es eine Menge sich manchmal überschneidender Figuren; am Sarkophag der Niobiden sind einige davon sogar übereinander angebracht. Der Raum, in dem sich die Figuren bewegen, ist im wahren Sinne des Wortes nicht illusiv. Dasselbe kann man verschiedenen Schlachtsarkophagen aus der früheren antoninischen Zeit nachsagen, wie z. B. den Amazonomachien, den Galatomachien, vgl. den Sarkophag mit einem Kriegsherrenporträt am Deckel im Nationalmuseum in Rom (Nr. 39 400). Im Laufe der antoninischen Entwicklung romanisieren sich die Sarkophage und in der spätantoninischen Zeit, wo ein von G. Rodenwaldt trefflich charakterisierter Stilwechsel eingetreten ist, sind rein römische Reliefs entstanden, wie

z. B. der große Schlachtensarkophag mit Barbarenpaaren unter den Tropäen im römischen Nationalmuseum (Nr. 112 327). Die ganze Fläche ist mit einem Gewimmel kämpfender Figuren um einen Kriegsherrn zu Pferde dicht ausgefüllt. Die Figuren, die vielfach über- und durcheinander angeordnet sind, verdecken die Unterlage völlig. Der Raum ist illusiv und abstrakt zugleich, im wesentlichen jedoch unrealistisch trotz Anwendung von realistischen Mitteln. Auch beim Vergleich der Säule des Trajan mit der des Marc Aurel, die in dem neuen Stil eine bedeutende Stelle einnimmt, muß man fortschreitende Abstraktion und zunehmende Subjektivität feststellen. Die achtziger und neunziger Jahre des 2. Jahrhunderts bildeten einen Stil heraus, der bereits auf die Spätantike hinzielt, der aber gleichzeitig den Gipfelpunkt der antiken realistischen Entwicklung ist, wie es die Handhabung der plastischen Formgebung (eine Analogie mit dem neuzeitlichen Impressionismus), aber auch die Entwicklung der räumlichen Auffassung von der Schicht über Illusionismus handgreiflich beweist. Die spätantoninische Phase wurde offensichtlich als äußerster Realismus aufgefaßt, freilich im römischen Sinne. Die vorhergehende Etappe der sechziger bis siebziger Jahre, wo man einer flachen „Raumbühne“ landläufig begegnet, knüpft an die flavisch-trajanischen Traditionen an. Von den Reliefs des Marc Aurel im Palast der Konservatoren wollen wir die Szene erwähnen, in der der Kaiser die Huldigung und die Bitten der besiegten Barbarenhäuptlinge entgegennimmt. Die Personen sind in sechs Ebenen hinter- und übereinandergereiht, wobei die Abnahme des Plastischen gemeinsam mit landschaftlichen Elementen (Bäume im Hintergrund) das Auge des Beschauers in die Tiefe führt. Ein anders Mal scheinen die Figuren der Unterlage zu entwachsen, in der sich ein Teil ihrer Körper verliert, vgl. ein sehr bemerkenswertes privates Denkmal, den Altar des Prätorianerpräfekten T. Flavius Constans, das dieser in Gallien der dortigen Göttin Vagdavevcustis gewidmet hatte (Museum in Köln, Germania Romana² IV 25,3). Sorgfällige Ausführung und hohe Würde des Donators weisen darauf hin, daß es sich um ein halb-offizielles Werk handelt. Die Opferszene am Altar können wir mit einer Reihe ähnlicher älterer Arbeiten vergleichen, die immer mehr oder minder illusiv sind. Die Raumatmosphäre mit perspektivischer Verkürzung der Gestalten und des Altars ist hier besonders konsequent und einheitlich gestaltet.

Die Zeit von Septimius Severus bis zum Dominat, annähernd 3. Jahrhundert u. Z., ist der typische Übergang zwischen zwei grundsätzlich unterschiedlichen Epochen. Das Alte kommt mit dem Neuen, das sich erst gegen Ende der Periode klar durchgekämpft hat, in Berührung, doch lebt es auch späterhin (4. Jahrhundert u. w.) in den Überbleibseln der klassischen realistischen Vergangenheit fort (vgl. die immer wiederkehrenden Klassizismen). Die Hauptquelle unserer Erkenntnis über die Reliefplastik bilden die Sarkophage, da es fast keine erzählenden historischen Reliefs gibt mit Ausnahme der anfänglichen Etappe unter Septimius Severus. Alle Sarkophagenreliefs weisen die gemeinsame Tendenz zur Raumschichtung auf. Allerdings bedeutet das nicht, daß sie vom Standpunkt der Raumdarstellung aus gleich sind. So sind z. B. die Gestalten an den lateranischen Sarkophagen mit dem Mythos von Hippolyt und Adonis (das jüngere wohl nach dem Jahre 220) räumlich abgestuft, vgl. die Jagdszene am Adonissarkophag mit fünf bis sechs hintereinandergestaffelten Ebenen, doch mit nur geringen Unterschieden in der Relieffhöhe. Eine gewisse Illusivität ist ihnen nicht abzuspüren, doch dient hier der Raum eher als Begleiter der

Figuren als daß er ein selbständiger Faktor ist. An den meisten Sarkophagen ist die Grundfläche des Reliefs nicht zu sehen. Die Figuren erscheinen dicht neben- und übereinander angebracht, vgl. die beiden vatikanischen Amazonomachien (Belvedere Nr. 49 und 54) und bewegen sich parallel zu der Grundfläche, die jedoch von ihnen verdeckt ist. Dasselbe gilt auch für den bekanntesten ludovisischen Schlachtensarkophag im römischen Nationalmuseum, der allerdings um das Jahr 250 entstanden sein dürfte (die Datierung in die Dreißigerjahre scheint weniger wahrscheinlich zu sein). Auch die Gestalten, die auf den ersten Blick den Eindruck erwecken, als ob sie aus der Tiefe des Raumes emporwüchsen, vgl. den toten Barbaren links unten, sind, wenn man sie näher betrachtet, nur Füllstücke der „gestaltmäßigen“ Schicht. Die Unterlage ist eigentlich neutralisiert. Sie bildet weder eine feste umgrenzende Wand noch ist sie in einen fiktiven unendlichen Raum verwandelt. Sie fungiert nur fiktiv als eine Fläche, die wir als parallel verlaufend zu der Schicht voraussetzen müssen, die aus figürlichen Motiven, wie ein Teppich aus einzelnen Mustern, zusammengesetzt ist, vgl. den tetrarchischen Sarkophag des Prometheus im Nationalmuseum zu Neapel, der an Spitzenstickerei erinnert. Die negative Raumauffassung der Spätantike bringt ein altchristlicher Sarkophag mit bukolischen Szenen im lateranischen Museum klar zum Ausdruck (Nr. 150, gegen Ende des 3. Jh.). Das Hirtenleben, aus einer Reihe von Szenen in reichlich angedeutetem landschaftlichem Milieu bestehend, schmückt die Sarkophagwand völlig flächenhaft. Zwei bis drei handlungsbildende Streifen übereinander erwecken den Eindruck, als ob sich der Vorgang außerhalb des wirklichen Raums abspielte. Vom Standpunkt der inhaltlichen Verständlichkeit ist aber der Sarkophag sehr eindrucksvoll und im wahren Sinne des Wortes volkstümlich. Den Standpunkt gegenüber der Vergangenheit dokumentieren die Reliefs der Dezennalienbasis gut, die zum Jahr 303 datiert sind. Die Figuren beim Suovetaurilienopfer sind in traditionsmäßiger Hintereinanderstaffelung und in verschiedener Höhe des Reliefs abgebildet, doch verringert die harte zeichnerische Auffassung die Illusivkraft des Raumes. Es ist ein leeres, mechanisch übernommenes Schema, aus dem sich die ursprüngliche räumliche Absicht verflüchtigt hat.

Wenn wir abschließend überblicken, wie sich die Beziehung zum Raum im römischen Relief entwickelt hat, heben wir die grundlegenden Entwicklungslinien und die daraus resultierenden Merkmale des römischen Reliefsraums hervor. Griechenland schuf die antike realistische Kunst. Das Relief bildete größtenteils die Dekoration der festen Fläche, an deren Tektonik der griechische Rationalismus immer festhielt. Der Raum war an die Gestalt gebunden, die in der Mitte des besonderen Interesses des darstellenden Künstlers immer stand. In der nachklassischen Periode, in der Zeit des Hellenismus, in dem die Griechen nach Auflösung der Polis die klassische Gebundenheit teilweise aufgegeben hatten, vertiefte sich die Raumschichtung des Reliefs zu einer Art Bühne, auf der sich die Gestalten mehr oder minder parallel zu der Unterlage, manchmal sogar bis an die Grenze des illusiven Raumes bewegten. Das zeitgenössische etruskisch-italische, später römische Relief übernahm von den Griechen die Raum „bühne“ sowie deren Auflockerung. Indem es auch aus der entwicklungsmäßig fortgeschrittenen hellenistischen Malerei unmittelbar schöpfte, gelangte es zur Vertiefung der Schichtung wohl früher als der griechische Orient und führte sie in konsequenterer Weise durch. Die Entwicklung in der Kaiser-

zeit setzte die griechischen sowie die einheimischen Traditionen fort. Beim Vergleich des westlichen mit dem östlichen Raum, wo die griechische Kultur dem völlig uniformierenden Strom der neuen römischen Synthese nicht restlos unterlegen ist, kann man nicht an der Tatsache vorbeigehen, daß das „Römische“ raummäßiger als das „Griechische“ ist, oder anders und allgemeiner gesagt, daß das Rom der Kaiserzeit in bezug auf den Realismus weiter als das klassische sowie das nachklassische Griechenland gegangen ist. Der einheitliche objektive Wahrnehmungsraum entfaltete sich im Altertum am vollendetsten in der frühen Kaiserzeit. Bereits unter Augustus und namentlich in dem 1. Jh. u. Z., doch auch im 2. Jh. führte die gesteigerte Bestrebung, die Wirklichkeit allseitig zu erfassen, zur Ausbildung des illusiven Raums und zu einer starken Verletzung des Tektonischen in der Grundfläche des Reliefs. Für den römischen Entwicklungsprozeß sind zwei Umstände kennzeichnend, die die Steigerung des Realismus begleiteten. Neben der illusiven Raumauffassung besteht die flache Raumschichtung weiter, ein Ausdruck der griechischen Komponente in der Struktur des kaiserzeitlichen Reliefs. Wir treffen sie nicht nur in den sogenannten klassizistischen Perioden an, wie in der hadrianischen und der frühantoninischen, sondern auch unter den Flaviern neben dem voll entfaltenen Illusionismus. Der zweite für das kaiserzeitliche Rom charakteristische Umstand ist auch die Anwendung unrealistischer, abstrakt ausdrucksmäßiger Mittel, der Draufsicht. Die Kunst jener Zeit will allen Bevölkerungsschichten etwas sagen, um die voll realistische Wirkung und größtmögliche Mitteilungskraft des Inhalts zu erreichen. Die Ansätze dieses Zerfalls des einheitlichen Wahrnehmungsraums liegen bereits in der zweiten Hälfte des 1. Jh. unter den Flaviern vor und deutlich tritt die neue Tendenz unter Trajan zutage. Diese Uneinheitlichkeit in bezug auf den Raum, die dem Ausdruck Vorzug vor der Wahrnehmung gibt, ist für die volkstümliche bildnerische Sprache typisch, wie es auch die zeitgenössischen privaten Denkmäler beweisen. Die äußerst realistische Räumlichkeit geht hier Hand in Hand mit der subjektiven Abstraktion, wobei immer die möglichst anschauliche Inhaltswiedergabe der gemeinsame Nenner ist. Die Form wird bewußt dem Inhalt untergeordnet und ist ihm tributpflichtig. Seit dem letzten Viertel des 2. Jh., wo die Abstraktheit des Raums im Vergleich mit dem Beginn des Jahrhunderts zunimmt, entwickelt sich schließlich auch die letzte Raumauffassung, die die Antike ausgebildet hat, die flache Schichtung, die die Unterlage verdeckt und sie dadurch neutralisiert, die Schichtung, die wie ein „aus einem Guß“ angefertigter Teppich in ununterbrochener Folge die verschiedenen figürlichen „Muster“, die traditionellen realistischen Elemente zu einem unrealistischen Ganzen verbindet. Der Raum ist hier völlig zerschlagen und dadurch geleugnet. Die negative Raumfassung charakterisiert das spätantike sowie das mittelalterliche Relief. Die Kunst wiederholte zwar noch lange Zeit nachher mechanisch neben der neuen Auffassung die alten realistischen Schemata, die bereits der Vergangenheit angehörten, aus der sie zwar organisch entwachsen waren, nun aber ihre Lebensfähigkeit eingebüßt hatten. Doch trotz der Retrospektiven, die in immer neue, immer leerere und immer weniger lebensfähige Klassizismen mündeten, war die Antike mit ihrem Realismus bereits tot und das subjektive und supranaturalistische Mittelalter wurde bereits siegreich. Der negative Raum wurde aus der volkstümlichen Ausdruckskraft geboren, deren Ziel freilich ein ganz entgegengesetztes war — die größtmögliche Wahrheitstreue.

Ebenso wie sich in der Struktur der römischen Kunst verschiedene Schichten verbinden, ebenso durchdringen auch die verschiedenen Arten der Raumwiedergabe einander. In einem bestimmten Zeitraum können wir zwar von irgendeiner vorherrschenden Tendenz sprechen, doch die Uneinheitlichkeit der römischen Kunst als Ganzes wie auch die daraus resultierende Uneinheitlichkeit ihrer Entwicklung läßt es nicht zu, die Raumauffassung als Mittel der Klassifikation und der zeitlichen Zuordnung eines Kunstwerkes sicher anwenden zu können. Treffend zeigt das Problematische einer solchen formalen Analyse der Streit hinsichtlich der Datierung der Reliefs von der Cancelleria oder der der Suovetaurilien im Louvre. Derjenige, der sich der durch ihre Schichtigkeit bedingten Kompliziertheit der römischen Entwicklung nicht bewußt wird, kann nur schwerlich das Nebeneinander zweier so unterschiedlicher Werke begreifen, wie dies bei den Reliefs von dem Durchgang des Titusbogens und der domitianischen Tafeln von der Cancelleria der Fall ist. Demgegenüber kann man die Pariser Suovetaurilien ebensogut mit der Tradition des augusteischen Friedensaltars wie mit der des spätflavischen Titusbogens verbinden. Diese Unsicherheit bezieht sich allerdings nicht auf die Darstellung von Raumbeziehungen, sondern auch von anderen formalen Komponenten.

Der römische Reliefraum ist historisch zwischen dem hellenistischen sowie dem klassischen Griechenland und zwischen der Spätantike und dem Mittelalter zu betrachten. Nur so durchdringen wir völlig seine Zwiespältigkeit, begreifen wir seinen Realismus und Antirealismus und deren Koexistenz. Der Fries des Trajan vom Konstantinbogen in Rom geht von einer einheitlichen Wahrnehmung aus, doch macht sich der Zerfall einer solchen Raumwahrnehmung an der Trajanssäule kund. Die illusiv flavisch-trajanische Räumlichkeit vollendet die antike Entwicklung der positiven räumlichen Auffassung, die bei der perspektivisch verkürzten Figur des griechischen Reliefs beginnt, die sich ihre räumliche Hülle und Schichtung ausbildet. Der weitere Weg des griechischen und später des römischen Realismus führte zu einem Tieferwerden der Schichtung und zu einer Verletzung der einengenden Funktion der Grundfläche des Reliefs. Der Raum gewann zwar zum Teil seine selbständige Funktion wieder, hörte jedoch nicht auf, eine Begleitung der Figuren zu sein. Trotz aller Auflockerung überwand er nie die Einbeziehung von Figuren in die Schichtung, die allerdings unterschiedliche Tiefe je nach der Entwicklungsstufe aufweist. Die wirkliche Verteilung von Gestalten in der Tiefe des Raumes blieb auch dem römischen Relief fremd, wie dies am deutlichsten ein Vergleich mit der späteren Entwicklung zeigt, z. B. mit Ghibertis Reliefdekoration des Baptisteriumstür in Florenz. Nicht einmal im Relief des 1. und 2. Jahrhunderts u. Z. ist der Raum das, was er in der damaligen Architektur bedeutet.

Übersetzt von R. Merta

K problému prostoru v římském reliéfu

Problematika původnosti římského umění je stále velmi živá. Za hlavní jeho znaky bývají považovány: současnost různých vrstev, vrstevnatá struktura, zvláštní úloha domácího proudu tzv. lidového jako osy vývoje a konečné obsahovost spojená s krajně konkrétní formou, v níž se doplňují popisný realismus až naturalismus a abstraktní výrazovost. Všechny tyto znaky vytváří nový celek, původní římský sloh. V tomto článku zabývá se autor důležitou dílečnou otázkou, problémem prostoru v římském reliéfu.

U Řeků je reliéf vždy dekorací pevné základové plochy. Od 4. stol. ovšem prostorovost silně vzrostla, zejména u votivních reliéfů, a prostorová vrstva se prohloubila až k samé hranici iluze skutečnosti. Totéž pozorujeme i v etruskoitalickém vývoji, kde prostorovost dosáhla největší hloubky v 3.—2. stol. na reliéfech uren, opírajíc se o vzory helénistického malířství vývojově pokročilejšího. Přesto však ani v pozdním etruském období nedospěl vývoj k iluzi nekonečného prostoru.

Římský pozdně republikánský reliéf, pokud jej známe, srov. mnichovský reliéf s gladiátory nebo oltář Domitia Ahenobarba, zůstává u prostorové vrstvy. Postavy jakoby se pohybovaly na mělkém jevišti. Zato za rané doby císařské se vývoj pojetí prostoru velmi zrychlil. Již za Augusta, srov. Oltář Míru, se hloubka prostorového „jeviště“ zvětšila až k hranici iluzivnosti, srov. vlys historického průvodu. Značnou prostorovostí se vyznačují i soukromé oltáře. Vrcholu dosáhl vývoj v následujícím období flaviovkotrajanovském. Na reliéfech průchodu Titova oblouku jsou postavy řazeny za sebou a odstupňovány v plastické modelaci, takže se dosahuje prostorové iluze. K větší výraznosti je použito částečně i nadhledu. Asi současně reliéfy od Cancellerie jsou zcela jiné, klasicističtější svou plochou prostorovou vrstvou než Augustův Oltář Míru. Proti tomu trajanovský bitevní vlys z Konstantinova oblouku patří k vrcholům římské prostorové iluze, opravdu římské ve spojení normálního pohledu s nadhledem, tj. prvků realistických s nerealistickými. Na lidových reliéfech (hrobka Hateriů, náhrobní reliéf s výjevem z cirku) proniká abstraktní výrazovost zcela jasně. Pod jejich vlivem prolíná se v dekoraci Trajanova sloupu popis s výrazem i v podání prostoru, kde převažuje nadhled. Klasicismus za Hadriána a prvních Antoninů s návratem k ploché, někdy hlubší vrstvě, srov. sarkofágy, bází Antonia Pia (ale na bočních lidová výrazovost) vystřídá v 70. letech pokračování ve starší realistické tradici, srov. politické reliéfy. Ale už od 80. let, srov. sloup M. Aurelia, bitevní sarkofág z Via Appia, stupňuje se subjektivní výrazové pojetí, a tak ve 3. stol. vidíme, jak realismus pokračuje vedle abstrakce (nadhled, pásy nad sebou) a prostupuje se s ní. Zvolna proniká negativní prostorové pojetí, tendence k ploché vrstvě, „kobercový“ sloh se zakrytým podkladem.

Římský reliéf i v pojetí prostoru pokračoval v helénistickém vývoji. Převzal řecké „jeviště“ i jeho prohloubení, ale byl v něm důslednější. Rozvinul v 1., částečně i v 2. stol. n. l. jednotný objektivní vněmový prostor až k iluzivnosti, kdy tektoničnost základové plochy reliéfu byla silně narušena. Typické pro římský vývoj je, že vedle iluzivního prostoru trvá dál plochá vrstva a že k vystupňování skutečnosti užívá se i nerealistických prostředků, takže vedle realistické prostorovosti najdeme i abstraktní výrazovost. Od konce 2. stol. vede už cesta k negativnímu prostorovému pojetí pozdní antiky. Vrstevnatost římského umění stojí se i v různém chápání prostoru. Římský reliéf stojí mezi realistickým řeckým a antirealistickým pozdně antickým. Proti Řecku je jeho prostor částečně samostatný, uvolněný více méně od vázání na postavy, ale ne úplně.