

III

DIE TRAJANSSÄULE, DER BEGINN DER SPÄTANTIKE?

Die bedeutsamste der neueren Arbeiten über die Trajanssäule, die sich auch eingehender mit ihrem künstlerischen Wert befasst, ist das Buch von *K. Lehmann-Hartleben* „Die Trajanssäule“, Berlin 1926, und trägt den Untertitel „Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike“. Schon diese Worte am Beginn des Buches zeigen klar die Auffassung des Autors über die Rolle der Trajanssäule in der Entwicklung der römischen Kunst in der Kaiserzeit. Sie unterstreichen die künstlerische Bedeutung der Säule, ihren ausgesprochen römischen Charakter und stellen sie vor allem an den Beginn der Spätantike. Im Buch selbst fasst Lehmann-Hartleben seinen Standpunkt kurz auf S. 153 f. zusammen. Im Stil der Trajanssäule findet er drei Grundelemente: Den Geist der hellenistischen Kultur, der sich vor allem in der souveränen Technik, dem Überwiegen der menschlichen Gestalt über die Schilderung der Umgebung, in den figuralen Motiven, sowie in dem klar gegliederten Aufbau des Ganzen und der Tiefe des Raumes äussert; den Geist des römischen Reiches, dessen Ausdruck ungeheuere Ausmasse der Denkmäler, Gruppierung der Gestalten zu einer einheitlichen Masse, das Eindringen von Landschaft und Architektur in das monumentale Relief, das effektvolle Äussere, Sinn für das individuell Konkrete im Porträt, sowie in der zeitlichen Aktualität, und schliesslich den Geist der sich nähernden Spätantike, der zu der Welt in ein neues Verhältnis tritt und zugleich eine neue beginnt. Seinen Einfluss sieht Lehmann-Hartleben vor allem im „nüchternen Relief-Stil“, in der unter dem Druck strengen geometrischen Gesetzes stehenden Komposition des Bildes, im Gegensatz von Mensch und Landschaft und im Verzicht auf die perspektivische Form des Sehens.

Noch bevor wir die Berichtigung dieser Anschauung näher untersuchen, möchte ich bemerken, dass sie auch durch *R. Bianchi Bandinelli* vertreten wird, der im „Meister der Taten Trajans“,¹ dem er neben der Trajanssäule auch die Reliefs aus dem Durchgang des Konstantinsbogens und einen Teil der figuralen Ausschmückung des Bogens in Benevento zuschreibt, im Sinne seiner damaligen Überzeugung von der Bedeutung der Genies für die Entwicklung der Kunst, einen

Vollender der römischen Kunstbestrebungen im 1. Jh. u. Z. und zugleich einen Wegweiser, der die spätantiken Tendenzen einführt, erblickt. Zur Bekräftigung dieser Priorität der Trajanssäule beruft er sich auch auf andere Forscher, S. 206 und Anm. 189; namentlich führt er nur *M. Wegner* und dessen grundlegende Arbeit über die Marcussäule „Die kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule“, *JdI* 46, 1931 S. 61 ff. an. Aber auch auf Wegner beruft er sich mit Unrecht, da dieser zwar darauf hinweist, worin die spätere Werkstatt die Spuren ihres Vorgängers verfolgte, der Hauptgedanke der ganzen Analyse und der untereinander sehr genauen Vergleiche aber darauf hinzielt, überzeugend zu beweisen, dass trotz mancher Übereinstimmungen, die insbesondere durch die gleiche Grundlösung derselben Aufgabe gegeben ist, die Kriegszüge der Gegenwart auf der zusammenhängenden Spirale eines Reliefbandes festzuhalten, zwischen ihnen grundsätzliche Unterschiede bestehen. Im letzten Abschnitt, wo Wegner zusammenfassend die Ergebnisse seiner Forschung erläuterte, sagt er ausdrücklich (S. 173): „Mit dieser Feststellung kommt diese Untersuchung zu einem grundsätzlich anderen Ergebnis als K. Lehmann-Hartleben bei seiner Bearbeitung der Trajanssäule. Die Bezeichnung der Trajanssäule als ein Römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike muss abgelehnt werden“.

Welche ist also die Bedeutung der Trajanssäule für die Entwicklung der römischen Bildhauerei? Sein Schöpfer fand eine neue Form: Die mit einem spiralförmig emporsteigenden Reliefband geschmückte Triumphsäule, wobei sich die einzelnen Darstellungen in ununterbrochener Folge ohne deutlichere Grenzen aneinanderreihen. Der Künstler hat wahrscheinlich versucht die Triumphmalereien, die wie uns römische Schriftsteller bekunden, schon seit dem 3. Jh. v. u. Z., auf Holz oder Leinwand gefertigt, bei Triumphzügen herumgetragen, an öffentlichen Orten ausgestellt und in Rathaus und Tempeln aufbewahrt wurden,² vgl. die Bemerkung über die älteste sog. *tabula Valeria* bei Plinius, *Nat. his.* 35. 22, in Stein festzuhalten. Von ihrem Stil, der mit der italo-römischen Volkskunst eng verbunden war, können wir uns nach dem Freskenbruchstück von dem Grabe auf dem Esquilin,³ das allgemein an das Ende des 3. Jh. v. u. Z. datiert wird,⁴ ein Bild machen. Auf kontinuierliche Art des Erzählens sind hier Geschehnisse aus den Kämpfen zwischen Römern und einem anderen italischen Stamme dargestellt. Beide Seiten sind vor allem durch ihre Anführer als Protagonisten vertreten: die Römer durch Q. Fabius, ihre Feinde durch M. Fannius. Die Soldaten, im Felde oder auf den Mauern, sind in kleinerem Massstab dargestellt. Im mittleren Band bei der Unterredung zwischen Fabius und Fannius sind die Soldaten, die in drei Reihen übereinander und nur wenig mehr als halb so gross wie die Anführer dargestellt sind, kaum etwas anderes als eine Bezeichnung der Umgebung. Hier haben wir also eine Aufstellung der Figuren übereinander, was lebendig und anschaulich, wenn auch auf unrealistische Weise, die Menge und ihre Zahl, d. h. eigentlich die Tiefe des Raumes, ausdrückt. Die Malerei, welche

grundsätzlich andere Aufgaben als die Plastik löst, geht ihr in der Bewältigung mancher Probleme weit voraus. Man erinnere sich an die Versuche der griechischen Vasenmaler, die Gestalten und Gruppen räumlich auf verschiedenen Linien des Geländes zu unterscheiden. Beim Relief liegt es dann am Verhältnis zur Plastik und zur Malerei, wem von beiden es nun näher steht. Allerdings kommen übereinanderstehende Figuren auch in der römischen Kunst nicht zum erstenmal auf der Trajanssäule vor. Ebenfalls mit der Triumphmalerei hängt das Fragment eines nicht grossen kreisförmigen Schildes (clipeus) mit 21,6 cm Durchmesser aus der Zeit Domitians zusammen, das in Tunis,⁵ also im unmittelbaren Bereich der zentralrömischen Kunst⁶ und mit römischem Thema aufgefunden wurde. Es handelt sich entweder um ein Importstück oder um eine lokale Nachahmung des römischen Typus. In der Mitte befindet sich ein Standbild der Göttin Athene, rechts von ihr ein Altar, an dem Kaiser Domitian (die Identifikation ist sehr wahrscheinlich und scheint überzeugend) eine Opferzeremonie verrichtet, daneben befinden sich lictor, Helfer bei der Zeremonie, camillus, ein Pfeifenspieler und das Gefolge des Kaisers. Alle Gestalten sind zu einem Kreis und übereinander komponiert. Die Quellen hierzu waren wahrscheinlich Triumphschilde, bei denen die Darstellung der Figuren übereinander zum Andeuten grosser Menschengruppen diente, wobei durch die neue Komposition die ganze Fläche rationell ausgenützt wurde. Diese Auffassung des Raumes auf Triumphmalereien, Schildern und an der Trajanssäule ist auf das Bestreben zurückzuführen, eine möglichst lebendige Schilderung der Naturwirklichkeit zu erreichen; allerdings überschreiten die zu diesem Zwecke angewandten Mittel ihre Grenzen, in dem sie die perspektivische Darstellung unmöglich machen. Es ist nämlich nicht möglich zu sagen, hier geht es um eine neue Art der Betrachtung, d. h. um einheitliches Beobachten von einem hochgelegenen Punkt aus, also um Draufsicht, weil die Figuren nicht, wie sie es erfordern würde,⁷ nach den Regeln der linearen Perspektive verkürzt sind. Die Räumlichkeit der Trajanssäule, angesichts der Realität teilweise negativ, ist ein Bestandteil der direkten Entwicklungslinie, die vom realistisch aufgefassten Raum an den Reliefs des Titusbogens in Rom ausgeht. Dort wird der starke räumliche Effekt der Figuren durch leichte Draufsicht erzielt. Dabei werden sie in drei Reihen übereinander dargestellt und der Effekt wird verstärkt durch eine gleichsam atmosphärische Perspektive, die wie eine Lufthülle die Plastizität der Figuren, die gleichfalls in ihrer Körperlichkeit vom hohen Relief bis zur blossen plastischen Zeichnung abgestuft sind, erweicht. Auch hier entspricht trotz der Luftperspektive die räumliche Auffassung nicht ganz der einheitlichen Betrachtung. Wenn man sie bei einem mässigen Draufsichtswinkel trotz gewisser Vorbehalte bei den Gestalten anerkennen kann, stimmen die im Jerusalemer Tempel erbeuteten Gegenstände in dem Winkel, unter welchem sie betrachtet oder — besser — dargestellt werden, mit ihnen nicht überein. Der Zug scheint bergauf zu steigen (zum Bogen und der via Sacra summa?). Vergleichen wir den linken,

mittleren und rechten Teil des Zuges, wo die Figuren mehr und mehr übereinander sichtbar sind, und versuchen wir die sich nicht ändernde Seitenansicht der Beutestücke, ein siebenarmiger Leuchter und auf anderen Tragen das goldene Tischchen mit langen silbernen Trompeten, damit in Einklang zu bringen. Im Raum befindet sich ein Bruch, der bei flüchtiger Betrachtung allerdings kaum sichtbar ist. Eine ähnliche Darstellung ist uns auch aus der Neuzeit bekannt; wir finden sie z. B. noch auf den Landschaften von Patinier. Die Antike jedoch, bei welcher der Raum bei weitem nicht so viel bedeutete wie für die neuzeitliche Kunst, ging nicht weiter. Dieselbe Uneinheitlichkeit wie auf den Reliefs des Titusbogens, können wir auch bei Nachmessungen der architektonischen Dekorationen an den Wänden pompejanischer Häuser feststellen, denn die Zentralperspektive war im Altertum nicht bekannt. Vom Titusbogen lässt sich die auf solche Weise aufgefasste Raumillusion bis zur Zeit Trajans verfolgen. Durch einen glücklichen Fund in der Nähe des Palastes der Cancelleria,⁸ wo sich im Altertum das Marsfeld befand, zum erstenmal eingehend von F. Magi⁹ publiziert, wurden historisch-politische, ungewöhnlich guterhaltene Reliefs entdeckt, auf welchen mit Sicherheit die Kaiser Vespasian und Domitian zu erkennen sind (auf dem Fries A wurde Domitian zu Nerva umgestaltet). Sie stammen wahrscheinlich von einem Denkmal oder Tempel aus der späteren Zeit des Domitian. Die entdeckten Marmortafeln füllen die Lücke zwischen dem Titusbogen und den historischen Reliefs der Zeit Trajans in begrüssenswerter Weise aus. Sie setzen den flavischen Illusionismus fort und bereiten zugleich den trajanischen Stil durch ihren zeichnerischen Charakter und ihre ausgesprochen klassizistische Einstellung vor. Die Darstellung des Raumes, auf dem Titusbogen überwiegend realistisch aufgefasst, wurde hier zur blossen Manier, einer abstrakten Bravour, die nicht mehr von der Natur ausging.¹⁰ Auf dem Fries B mit den Abbildungen des Vespasian und Domitian sehen wir über ihnen noch zwei Männergestalten. Die bärtige verkörpert den Genius des römischen Senats, die junge den Genius der römischen Nation (senatus populusque Romanus). Bei der ersteren ist nur der obere Teil des Körpers sichtbar, der Rest wird durch die Gestalten im Vordergrund verdeckt. Die zweite, bei welcher auch der untere Teil des Körpers zu sehen ist, steht mit einem Fuss auf einem kleinen unregelmässigen Postament (der zweite Fuss verbirgt sich hinter der vorderen Reihe der Gestalten). Es ist dies ein Versuch auf eine natürliche Weise die Stellung der Figuren hintereinander zu begründen.

So bereitete sich direkt im monumentalen Relief die Trennung von der normalen perspektivischen Ansicht vor. Gipfelpunkt der raumbildenden Tendenzen der flavischen Kunst sind die grossen trajanischen Reliefs in den Durchgängen des Konstantinsbogens in Rom. Der Illusionismus erreicht hier eine ungewöhnlich starke Wirkung. Die Gestalten sind in den verschiedensten Winkeln zur Unterlage und in kühnen perspektivischen Verkürzungen dargestellt, plastisch ausdrucksvoll abgestuft, und hintereinander, zum Teil auch übereinander bis in fünf Ebenen

gesetzt, z. B. rechts auf der Tafel mit der Abbildung des kämpfenden Kaisers.⁴¹ Die Entstehung des Eindrucks von Distanz und Tiefe wird nicht zuletzt auch durch geschickte Anwendung der Raumdiagonale unterstützt. Ist der Illusionismus des Titusbogens noch wirklich klassisch, so wird hier bereits der spätantoni- nische „barocke“ Illusionismus samt den unrealistischen Anläufen vorbereitet.⁴² Auf der Tafel, wo der siegreiche Kaiser zwischen den Göttinnen Roma und Victo- ria⁴³ steht, sind die Soldaten, die die Staffage und die Umgebung der zentralen Szene bilden, fast wie in Etagen abgebildet. Die Übereinanderstaffelung soll den Eindruck von der Tiefe des Raumes und vor der Grösse der Heerscharen her- vorrufen. Auf allen Tafeln des Konstantinsbogens ist die Fläche des Reliefs dicht mit Figuren ausgefüllt, die oft bis zum oberen Rande reichen; so ist der Hinter- grund vollständig verdeckt und verschwindet. Das ist allerdings in bezug auf den Raum wiederum ein negatives Element. Auf diesen Reliefs, die ungefähr um die gleiche Zeit wie die Trajanssäule entstanden sind, sehen wir also nebeneinander die ältere realistische Darstellung des Raumes und das noch gesteigert, sowie die Anfänge der neuen Form der Darstellung, unabhängig schon davon, was uns die einheitliche sinnliche Wahrnehmung vermittelt. Beide Arten finden wir auch an der Trajanssäule. Die erstere ist bereits weniger zahlreich vertreten, vgl. z. B. die Szenen mit den fliehenden Dakern,⁴⁴ und bei ihrer ständigen Verbindung mit der mässigen Übereinanderstaffelung der Figuren geht sie fließend in die ge- wohnte unperspektivische Art über, welche eigentlich auch Reste der älteren Darstellungsweise in sich zusammenfasst. Der Bruch im Raum, wie wir ihn schon beim Titusbogen beobachtet haben, und der durch den uneinheitlichen Beobach- tungspunkt verursacht ist, wird hier voll und offen entfaltet. Die Bindung der einzelnen Elemente — die Gestalten und die Landschaft — ist lockerer, sie sind selbständig dargestellt, wenn auch der grössere Teil der Relieffläche, oft auch die ganze Fläche, ziemlich realistisch als Boden abgebildet wird, auf dem dann typische Elemente der landschaftlichen Umgebung, vor allem Bäume und Bauten, diese in der Regel im Hintergrund, verstreut sind. Die Bauten sind manchmal in Normalsicht, meistens jedoch in Draufsicht abgebildet, insbesondere die Be- festigungen, was somit auch eine Schilderung der Vorgänge in ihrem Inneren ermöglicht. Vgl. z. B. die in der belagerten Stadt verzweifelnden und an Hunger zugrundegehenden Daker.⁴⁵ Wir finden aber auch die Ansicht di sotto al su, z. B. auf den Darstellungen des Abzuges der die Heimat verlassenden Daker.⁴⁶ Die Art, mit der diese Szenen dargestellt werden, ist für das Eindringen in die Form der Trajanssäule und ihr tieferes Verständnis sehr interessant und bedeutungsvoll. Überall ist das Streben nach möglichst lebendiger Wiedergabe der Realität zu beobachten, die dabei verwendeten Mittel jedoch, insbesondere ihre Verbindung, steht zu der Wirklichkeit, wie sie uns durch die Augen dargeboten wird, in Wider- spruch. Die Ströme der Menschen bewegen sich zwischen den felsigen Kämmen, die zwar einfach dargestellt sind, dabei aber einen Teil der Gestalten verdeckend

eine treffende Illusion der tiefen, mit Vertriebenen ausgefüllten Bergtäler Daziens geben. Auf den Felsen sehen wir von unten im verkleinerten Massstab dargestellte Hütten, ganz ihrer Lage auf den Anhöhen und im Hintergrund entsprechend. Neben und über ihnen jedoch finden wir Gestalten von Dakern mit Vieh in derselben Grösse wie die Figuren unterhalb der Felsen. Die Gestalten sind wahrscheinlich deshalb nicht verkleinert, weil es um die Schilderung einer Handlung geht, deren Träger Menschen sind, die für die Erzählung von grundsätzlicher Bedeutung sind. Das ist ein Merkmal der Volkskunst. Neben den in Normalsicht, in Draufsicht oder in Untersicht dargestellten Bauten finden wir bei der Trajanssäule auch an einem und demselben Gebäude zwei Projektionen verbunden; z. B. ist die Vorderfront in normaler Projektion dargestellt und um den Zweck des Gebäudes anschaulich zu machen, ist noch das Innere aus der Vogelperspektive hinzugefügt, vgl. z. B. das Theater auf der Opferszene.¹⁷ In den Massenszenen sind die Figuren mehr oder weniger hintereinander gesetzt, ist die Szene mehr mit Rücksicht auf die Landschaft komponiert, sind die Figuren oft frei über die ganze Fläche des Reliefs verstreut. Die Übereinanderstaffelung ersetzt in der Regel die Hintereinanderstaffelung, wobei die Gestalten, auch wenn die landschaftliche Kulisse zum grossen Teil in Draufsicht, in Normalsicht dargestellt sind. Man muss also konstatieren, dass an der Trajanssäule auf einer Szene verschiedene Projektionen kombiniert und verbunden sind und dass allgemein und entschieden das Prinzip der Übereinanderstaffelung von Gestalten angewandt wird. Diese unrealistische Auffassung, die allerdings durch die Einheit der Grundlage, die die Illusion realer natürlicher Zusammenhänge zu erhalten hilft, oft abgeschwächt wird, wurde — wie wir oben zeigten — schon früher in der Bildhaurei vorbereitet und wir müssen sie also als einen Teil der Entwicklung ansehen. Aber entgegen den sich nur langsam entwickelnden Anfängen dieser Richtung wurde an der Trajanssäule ein energischer Schritt vorwärts gemacht. Einen beträchtlichen Einfluss daran hatte sicher die Annäherung an die Triumphmalereien. Bei dem Mangel an erhaltenem Material ist es allerdings schwer festzustellen, was übernommen wurde und in welcher Weise, und was man alles dem Schöpfer der Säule zuschreiben kann, über dessen Genialität kein Zweifel besteht. Was die Auflösung des einheitlichen perspektivischen „Sehens“ in dem monumentalen Relief betrifft, das für die Anfänge der Spätantike von grosser Bedeutung ist, so kann man der Trajanssäule eine beträchtliche Initiativität nicht absprechen, wenn auch ihre bahnbrechende Bedeutung einigermassen durch die vorhergehende Entwicklung abgeschwächt ist. Mehr als die Übereinanderstaffelung der Figuren muss die Verbindung verschiedener Ansichten unterstrichen werden, wo sich oft sehr deutlich die Tendenz einer Steigerung der Wirklichkeit offenbart, eine Tendenz, die bereits mit der realistischen Illusion nicht viel gemeinsames hat, sowie das Missverhältnis zwischen der Darstellung der menschlichen Gestalt und der landschaftlichen Umgebung. Die Form der Trajanssäule ist

nicht mehr prinzipiell, wie es früher der Fall war und wie es der Grundregel der klassischen Antike entspricht, in voller Übereinstimmung mit der objektiven Realität.

Der zweite Faktor, in welchem Lehmann-Hartleben den Geist der sich nähernden Spätantike erblickt, „Vorboten einer neuen Stellung zur Welt: der Spätantike“ (diese Formulierung klingt allerdings etwas anders als im Untertitel „zu Beginn der Spätantike“), ist eine gesetzmässige geometrisierte Komposition von kriegerischen Massen. Besonders bei der kontinuierlichen Art der Erzählung des 200 m langen Reliefbandes ist es nicht weit zur Schematisierung, Vereinfachung und strengeren Bindung des Ganzen. Solche Erscheinungen finden wir auch auf den Reliefs des Titusbogens und insbesondere auch auf den schon erwähnten Tafeln von der Cancelleria aus der Zeit Domitians. Es wäre also notwendig zu zeigen, dass es auf der Trajanssäule um etwas mehr, um eine strenge geometrische Regel geht. Betrachten wir aber eingehender solche Szenen wie den Marsch des Heeres oder andere Typen der sog. *adlocutio*, also Szenen, in denen die Handlung eine grosse Anzahl Figuren erfordert, die natürlich aufgestellt und geordnet sind, so dass wir hier am ehesten ein festes Gesetz finden könnten, stellen wir fest, dass es nicht der Fall ist, gerade im Gegenteil. So ist z. B. auf der Marschszene¹⁸ deutlich das Streben nach Vielfältigkeit der Stellung zu bemerken, gleichfalls die grosse Sorgfalt, die der Künstler darauf verwandte, das Ganze vor dem Eindruck der Eintönigkeit zu bewahren, die Gefahr nüchterner Trockenheit, die sich aus dem Thema ergibt, zu überwinden. Das ist ihm gelungen, denn er hat eine ungewöhnliche Lebendigkeit erzielt, die die Bewegungsmotive des Zuges auf der *Ara Pacis* des Augustus weit übertrifft. Ähnlich verfuhr der Künstler bei der Szene, wo Kaiser Trajan, an das Heer sprechend, abgebildet ist.¹⁹ Bei dem statischen Charakter solcher Szenen und der sich aus dem Thema ergebenden Ordnung, war hier noch mehr die Gefahr der Entstehung einer Reihe von gleichen Gliedern vorhanden. Aber auch hier erreichte der Künstler eine unerwartete Frische und Vielfalt bei harmonischer Anordnung des Ganzen, ähnlich wie auf der Szene der Reinigung des Heeres, mit aller seiner festlichen Vereinfachung.²⁰ Von irgendeinem geometrischen Gesetz kann keine Rede sein. Am deutlichsten tritt diese lebendige realistische Darstellung bei Vergleichen mit ähnlichen Szenen, der etwa 70 Jahre jüngeren Säule des Kaisers M. Aurel hervor, wie es Wegner systematisch anstellt. Erst dort tritt die Stilisierung in Erscheinung, eine erstarrte Ordnung, eine Kette von gleichen Gliedern, gerade das Gegenteil des realistisch Beschreibenden der Trajanssäule. Als Tor zur Spätantike kann man nicht die gewisse „Trockenheit“ des Stils, der die Trajanssäule tatsächlich kennzeichnet, auffassen. Sie wird bei der im grossen und ganzen ruhigen Form vor allem durch den Linearismus hervorgerufen, auf dem das Ganze nebst den Details aufgebaut ist. Der Linearismus, den G. A. Snijder²¹ mit Recht als ein wesentliches Merkmal der selbstständigen römischen Kunst bezeichnet hat, durchdringt Einzelheiten und

beherrscht durch die Betonung der Umrissse das Ganze, das somit gleichsam zur graphischen Komposition wird. Die Umrissse verschmelzen oft bei dichterem Anhäufung der Objekte und bilden so eine Art Arabeske. Darin ist jedoch nichts abstraktes und nur selten kann man vor einer Beeinflussung der Form durch die Linie sprechen.²² P. E. Arias geht in der Wertung der Linienfunktion an der Trajanssäule entschieden zu weit,²³ wenn er die menschliche Gestalt als ein bloss dekoratives Element, ein blosses Teilchen der Arabeske auffasst. Die Gestalten bleiben hier im Gegenteil weiterhin selbständige Individualitäten, vgl. L. Curtius über die klassische Komposition der Trajanssäule.²⁴ Den Linearismus, der typisch ist für die Zeit Trajans und der auf ihre gesteigerte Romanität hinweist, finden wir ebenfalls bei den schon angeführten Reliefs Domitians, was aufs neue ihre Bedeutung unterstreicht, ja man kann sogar verallgemeinern, ihre Bedeutung für die Kunst am Ausgang des 1. Jh. u. Z. als Vorbereitung der trajanischen Zeit, wie auch die Entwicklung des Porträts bestätigt. Weder die Abrechnung mit der einheitlichen perspektivischen Betrachtung, noch die Art der graphischen Komposition genügen, um in der Trajanssäule mehr als blosser Ansätze zur Spätantike zu erblicken.

Aber diese Elemente, durch die sich die Spätantike ankündigt, sind nicht die einzigen. Bandinelli weist sehr richtig²⁵ auf den starken Ausdruck der Gefühle, insbesondere bei den Barbaren hin. Wir sehen die Daker im belagerten Sarmizegethusa²⁶ verdursten, Erschöpfung, Verzweiflung und Qual zeigt sich auf den Gesichtern und in den Gesten; manche fliehen, sich mit weitgeöffneten Augen ängstlich umblickend, ganze Familien ziehen aus der Heimat ins Exil,²⁸ junge und alte, Frauen mit kleinen Kindern auf den Armen, die eine rührt die Hände, ein Mann zieht einen sich sträubenden Knaben an der Hand und blickt traurig zurück; auf den Gesichtern aller ist Gram, der sich bei jedem anders äussert, anderswo tragen die Daker wieder einen gefallenen oder verwundeten Gefährten²⁹ vorsichtig fort. Mit besonderer Vorliebe³⁰ schildert der Künstler Haufen und Reihen Gefallener, in die verschiedenartigsten Lagen gekrümmt, mit zum Teil ruhigen, zum Teil durch den Schmerz des Todeskampfes verzerrten Gesichtern. Hier äussert sich ein neues Element, das Mitgefühl selbst für die Leiden der Barbaren und das Einfühlen in ihren seelischen Zustand, ein neuer Ausdruck für innere Bewegung. Die Art des künstlerischen Ausdrucks und der Formung ist realistisch, aber sehr dynamisch. Wir stehen hier an einer der Quellen des spätantiken Expressionismus, der sich erst in der Zeit der späten Antonine deutlich hervorhebt und an den sich dann die Entwicklung des 3. Jh. anknüpft.

Ein anderes Vorzeichen der letzten Phase der antiken Kunst ist Proportionierung der Figuren nach ihrer jeweiligen Bedeutung. Diese Art der Darstellung, die ein besonderes Denken sowie eine besondere Auffassung der Beziehung zur Realität voraussetzt, ist in der Völkskunst üblich und war auch bei den Römern schon früher anzutreffen. Dem volkstümlichen Künstler geht es in erster Linie

um den Inhalt, während die Form weniger ausschlaggebend, erst sekundär ist und sich grösstenteils aus dem Thema und dessen Auffassung ergibt. Der Künstler ist bemüht gerade das deutlich und ausdrucksvoll wiederzugeben. Hieraus ergeben sich dann einige spezifische Eigenschaften der Volkskunst. Eben weil der Inhalt die wichtigste Rolle spielt und das Werk zum primitiven Menschen „sprechen“ muss, ist die natürliche Forderung, dass die Hauptpersonen auf Kosten der übrigen besonders betont werden. Eines der Mittel ist die Darstellung der führenden Träger der Handlung in vergrössertem Massstab und die Unterdrückung von Nebensächlichkeiten. Am Altar der Laren aus dem Jahre 2 u. Z.,³² jetzt im Palast der Konservatoren, der unter dem Namen Altar der vicomagistri bekannt ist, einem Denkmal von der Grenze der volkstümlichen und grossen offiziellen Kunst, sind die Nebenpersonen bis auf den Pfeiffer kompositionell unterdrückt und etwas kleiner. Am auffallendsten sind die kleinen Proportionen eines zur Opferung vorbereiteten Stieres. In der Zeit der Spätantike wird durch das Format vor allem der Herrscher, „der Gott auf Erden“ hervorgehoben, dem auch bei der Darstellung eine besondere Ehrung erwiesen wird. Die Anfänge in der offiziellen Kunst zeigen sich ganz deutlich schon zur Zeit Trajans am Triumphbogen in Benevento, dessen historische, politische und symbolische Reliefs eine Apotheose des Friedens und Wohlstandes bedeuten, die der Kaiser durch seine militärische Erfolge gesichert hatte. Trajan überragt hier auf einigen Tafeln die übrigen Gestalten, so z. B. beim Empfang der ausgedienten Soldaten.³³ Dadurch wird eine besondere feierliche Wirkung erzielt. Es ist interessant, dass auf dem Bogen in Benevento, der nicht nur die Religiosität und den Symbolismus der Ara Pacis des Augustus erneuert, sondern stilmässig auch dem augusteischen Klassizismus nahesteht, die idealisierende Monumentalität neben dem harmonisch komponierten Ganzen und einem formellen Element, das mit der sinnlichen Erfahrung in Widerspruch steht, nebeneinander anzutreffen sind. Verschiedenartig proportionierte Gestalten findet man auch an der Trajanssäule. Manchmal geht es um einen gesteigerten Ausdruck, also einen bestimmten Expressionismus, ein anderesmal wieder um eine nur äusserliche Angleichung der Komposition an das Ganze und den landschaftlichen Rahmen, wie es uns aus der Volkskunst bekannt ist.³⁴

Was die Auffassung des Sujets betrifft, so äussert sich schon in der Zeit Trajans eine neue Auffassung des Verhältnisses zwischen Sieger und Besiegtem, die den Unterliegenden menschlich erniedrigt und ihn zum blossen Objekt macht. Ein solcher Ausdruck des Sieges ist der klassischen Antike bei aller Brutalität gegenüber dem Gegner fremd, dafür aber im alten Orient und in der spätantiken Kunst laufend anzutreffen. Wir finden ihn z. B. auf dem vatikanischen Porphyrsarkophag der hl. Helena oder auf dem bekannten Belgrader Kameo.³⁵ Wenn wir die Entwicklung dieses Themas auf den römischen Münzen verfolgen, sehen wir, dass unter den Flaviern der Kaiser gegen einen gleich grossen Gegner kämpft,

der sich wehrt, auch wenn er unterliegt. Diese Auffassung kennen wir auch aus der griechischen Kunst, erwähnend sei beispielsweise die Stele des Dexileos. Zur Zeit Trajans können wir schon auf den Münzen eine Wende bemerken. Der Gegner setzt sich nicht mehr zur Wehr, er fleht um Gnade und der Kaiser reitet über ihn hinweg. Es handelt sich wahrscheinlich um östliche Einflüsse, wo eine solche Auffassung des Themas der Mentalität der Asiaten mitsprach. Zum Orient weist auch die Kopie einer Statue des Kaisers Hadrian, der mit einem Fuss auf dem Rücken eines Barbaren steht; alle Statuen stammen nur aus dem Osten.³⁷ Diese Auffassung, wie sie auf den trajanischen Münzen zu beobachten war, erscheint auch auf der ältesten Darstellung des kämpfenden römischen Kaisers auf einem monumentalen Relief, auf einem Teilstück des Trajanfrieses, der zur Ausschmückung der Durchgänge des Konstantinsbogens in Rom³⁸ benützt wurde. Der Kaiser reitet mit wehendem Mantel im Galopp über einen fallenden Barbaren hinweg, während ein zweiter Dake auf die Knie fällt und um Gnade bittet. In Richtung des vom Kaiser geführten Angriffs geraten die Reihen der Daker ins Wanken und wenden sich zur Flucht. Das rechte untere Dreieck der gesamten Fläche des Reliefs, die durch eine von einem fallenden Daken aufsteigende Diagonale in zwei Teile geteilt wird, ist das Feld der Besiegten, das linke obere Dreieck ist für die siegreichen Römer bestimmt, die vom Kaiser selbst angeführt werden. Diese Einteilung erinnert im Prinzip an die aus zwei Zonen bestehende Komposition der Wiener Augustusgemme oder der Pariser „grossen französischen Kamee“, wo das untere Band die Triumphe der Mitglieder der kaiserlichen Familie illustriert, der der obere grössere Teil beider Gemmen vorbehalten ist. Es scheint also, dass die zweiteilige Komposition des Trajanreliefs mit dem Gegensatz der Zonen der Sieger und Besiegten einheimischer Herkunft ist³⁹ und dass sie zur Betonung eines neuen wahrscheinlich aus dem Osten übernommenen Motivs des triumphalen Sieges angewandt wurde.

Wenn wir nun auf dem *Relief der Zeit Trajans*, insbesondere auf der Triumphsäule des Kaisers alle neuen Elemente überschauen, die Einfluss auf die Entstehung des spätantiken künstlerischen Bekenntnisses haben könnten, nämlich ein Schritt vorwärts durch den Zerfall der einheitlichen perspektivischen Darstellung, wenn auch durch die Einheit des landschaftlichen Rahmens verschleiert, die Steigerung der Wirklichkeit in der Betonung der Hauptperson, in der Schilderung des Gefühls oder in der Verbindung verschiedener Sichten auf einem und demselben Objekt, insbesondere der grosse Einfluss der Volkunst auch auf die offizielle Kunst, sich vor allem im Streben nach einer ausdrucksvollen Darstellung äussernd, deutlich und reich gestaltet, und in der grossen Bedeutung der Linie, und schliesslich der Einfluss des Ostens — die Geometrisierung und strenge Gesetzmässigkeit haben wir ausgeschlossen — wenn wir also alle diese Merkmale überschauen, müssen wir feststellen, dass sich in der Zeit des Kaisers Trajan, des ersten Provinzmannes auf dem römischen Thron, nicht nur an der Trajanssäule,

sondern im historisch-politischen Relief schlechthin, unrealistische und expressionistische Elemente, Anfänge der Abkehr von der durch das Auge wahrgenommenen Form zeigen, hier mehr — Trajanssäule⁴⁰ — dort weniger. Andererseits stellen wir fest, dass nur an der Säule, wo der Zusammenhang mit der traditionellen volkstümlichen Form sichtbar ist, diese Elemente einigermassen entschiedener auf die Ausdrucksform des Ganzen wirken, das aber auch dort realistisch beschreibend, wenn auch volkstümlich, bleibt, die Wirklichkeit unmittelbar illustrierend, fortwährend stark konkret.⁴¹ Es fehlt der spätantike abstrakte Schematismus, der die Grundlage der Form in der letzten Epoche der griechisch-römischen Kunst am Übergang des Altertums zum Mittelalter bildet. Eine Abwendung zur supranaturalistischen Ordnung, zum Symbol bedeutet erst die Säule des M. Aurelius, deren Stil sich von dem der Trajanssäule, ebenso wie von ihren materiellen und geistigen Voraussetzungen, unterscheidet. Als Beginn der Spätantike können wir die Trajanssäule nur dann bezeichnen, wenn wir diese als Vorbereitung zu ihr ansehen, als eine wichtige Vorstufe zu ihrem Entstehen, als ihr in der offiziellen Kunst am Beginn des 2. Jh. u. Z. vereinzelt stehendes Vorzeichen. Der Einfluss der Volkskunst, der sich vor allem durch die beginnende Abwendung von der sinnlich-realistischen Form und die Annäherung an die expressiv gesteigerte, mitunter expressionistisch gebildete Form äussert, war für die Genesis der Spätantike von grosser Bedeutung.

Zur *Spätantike* führte ein langer Entwicklungsprozess, in dem *zwei Phasen* zu unterscheiden sind. In der *ersten* treten zwar auch schon im offiziellen Stil vereinzelt spätantike Elemente auf, doch kommt es zu keiner Änderung der allgemeinen Einstellung und der eigentlichen künstlerischen Struktur. Dagegen beginnt in der *zweiten* Etappe der eigentliche Prozess der inneren strukturellen Veränderungen und eine wirkliche Abwendung vom Realismus, was früher nur auf dem Gebiet der Volkskunst bekannt war.