

Wiener Schule

SEHRÄUME

AUFFALTUNGEN DER TIEFE IN ALOIS RIEGLS „SPÄTRÖMISCHER KUNSTINDUSTRIE“

DANIEL NEUMANN

Der Kanon der formalistischen Kunstwissenschaft wird von zwei Namen angeführt, Heinrich Wölfflin und Alois Riegl. Der Schweizer Kunsthistoriker Wölfflin ist, was seine Methode betrifft, ein Nachfolger Kants. In seinen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ erfindet er Kategorien, die, angewendet auf bildende Kunst, Aufschluss über geschichtliche, d.h. realhistorische Sehformen geben sollen.¹ Mit maßgebenden Bestimmungen wie einem offenen oder geschlossenen Bildraum, einer zeichnerischen oder malerischen Darstellung werden nicht nur ganze Epochen qualifiziert, sondern auch die Sehgewohnheiten der Künstler herausgestellt, die sich in ihren Gebilden manifestiert haben. Während Kants Transzendentalphilosophie den Anspruch erhebt, den Schlüssel für einen begrifflichen Zugang zur Wahrnehmung zu liefern, gibt Wölfflin zu, dass seine aus der Bildbetrachtung extrapolierten Grundbegriffe „aufgerafft“ erscheinen.²

Im Gegensatz dazu lassen sich die philosophischen Affinitäten von Riegls Formalismus im Bereich der Phänomenologie finden. In seiner 1901 erschienenen *Spätrömischen Kunstindustrie* zeichnet der österreichische Kunstwissenschaftler in drei Etappen die Entwicklung der bildlichen Raumauffassung von der *haptischen-nahsichtigen* altägyptischen Kunst über die griechische Kunst bis zu den *optisch-fernsichtigen* Werken der römischen Kaiserzeit nach. Dabei gilt Riegls Interesse weniger der Ikonographie, sondern vornehmlich der „eigentlich bildkünstlerischen Seite des Kunstwerkes“³ – der materiellen Erscheinung. Bei der rein formal betrachtenden Vorgehensweise bilden sich im strengen Sinne nur zwei Komponenten als Dreh- und Angelpunkte der Stilanalyse heraus: Grund und Figur. Während das Spektrum des Grundes von seiner Nichtexistenz bis zum tiefen Raum reicht, bezeichnet die Figur im weitesten Sinne das, was vom Grund unterschieden ist. Dies kann vollkommen flächig sein oder sich von der Ebene isolieren. In Architektur, Skulptur und Kunstgewerbe wechseln nach Riegls Verständnis lediglich die Modalitäten von Grund und Figur. Dabei ist es irrelevant, ob es sich etwa um eine Bronzeplatte oder eine Basilika handelt.

In diesem Text möchte ich unter Bezugnahme auf die Raumauffassung des französischen Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty die Metamorphosen von Figur und Grund durch die drei Epochen hindurch nachvollziehen.⁴ Der Fokus liegt nicht auf dem kunsthistorischen Anspruch, sondern auf dem kontinuierlichen Sehen und dessen stilanalytischen Synthesen. Um Riegls Vorgehen phänomenologisch zu deuten, wird die Vorstellung von Räumlichkeit als analytisches Vehikel von einem Sehverständnis interpretiert, das zwei auffaltbare Tiefen einführt: erstens den Abstand des Sehendem zum Bild, zweitens die damit verwobene *bildeigene* Tiefe, die sich als Verhältnis der Elemente im Bild artikuliert. Die reale Distanz wird im Bild gespiegelt, um den

¹ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1920, S. 257.

² Wölfflin, München 1920, S. 244.

³ Alois Riegl, *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Darmstadt 1992, S. 229.

⁴ Primär beziehe ich mich dabei auf Merleau-Pontys Spätwerk, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 2004. Hier entwirft dieser die phänomenologische Wahrnehmungstheorie entsprechend der Figur des Chiasmus, der Verflechtung von Sehen und Gesehenem.

Eindruck einer absoluten Räumlichkeit nachzuvollziehen. Wenn beide ein symmetrisches Verhältnis eingehen, spricht Merleau-Ponty – in Anlehnung an die gleichnamige rhetorische Figur – von einem *Chiasmus*. Riegls Stilanalyse hängt, unter chiasmatischem Vorzeichen, wesentlich von den nachvollziehbaren Bildtiefen und den dadurch entstehenden Raumverhältnissen altägyptischer, griechischer und (spät)römischer Kunst ab. Von den vielen Werkgattungen der *Spätromischen Kunstindustrie* habe ich die Reliefs gewählt, an denen sich die Problematik anschaulich zeigen lässt. Die phänomenologische Figur-Grund Dynamik ließe sich aber auch an der nicht-figurativen Kunst darstellen.

DIE KRISTALLINE OBERFLÄCHE

Wie ist das früheste Grund-Figur Verhältnis, das *haptische*, charakterisiert? Was bedeutet eine als tastend verstandene Sehform? Riegl lässt das *haptische* Bild aus einzelnen, punktuellen Sensationen entstehen. Die ganze Gestalt wird nicht augenblicklich geschaut, ihre ausgedehnte Kontur entsteht vielmehr langsam in einer zusammengesetzten Vorstellung, die scheinbar einen blinden Betrachter voraussetzt. Wie aber kommt die punktuelle Bildinformation zustande? Muss man die Haptik wörtlich nehmen und glauben, dass Riegl hier von einem Tasten der Hände spricht und das *Nahbild* die Tätigkeit der Augen überhaupt ausschließt? August Schmarsow scheint dies in seiner Kritik anzunehmen und weist unter dieser Annahme berechtigt auf den Widerspruch hin, der zwischen dem Anspruch besteht, das ägyptische Bild sei vollkommen flach, und der tastenden Vorstellung, die gerade nicht das Sehen der Oberfläche, sondern ein voluminöses und deswegen dreidimensionales Bild erschaffen müsste.⁵

Eine zweite Ungereimtheit würde sich ergeben, wenn man Riegls Gedanken der unmittelbaren Stofflichkeit auf das wörtlich verstandene Tasten bezieht. Die ägyptische Kunst soll sich durch die stoffliche Individualität ihrer Gebilde auszeichnen. Diese beanspruchen für sich, genauso materiell zu erscheinen wie andere Objekte. Die phänomenologische Unähnlichkeit zu ihrer natürlichen Umgebung ist in den Werken noch kaum artikuliert. Deshalb bedarf es keiner großen Bewusstseinsleistung, um sie sehend zu vollenden, d.h. in dem Gebilde ein in sich geschlossenes Ganzes, die Wirklichkeit wiederzuerkennen.⁶ Diese Forderung an das Bewusstsein, in dem sich offensichtlich auch das Bildverständnis eines modernen Kunstwissenschaftlers ausspricht, geht keineswegs zusammen mit der Annahme, das Bild würde aus einzelnen diskreten Sensationen bestehen. Denn um diese zu verbinden, bedürfte es einer Zeit, in welcher die bewusste Auffassung, sozusagen in ständiger *Retention* begriffen, die schon getasteten Formen den Hinzukommenden anfügt und sukzessive ein Bild erinnert.

In den Worten Riegls drückt sich vor diesem Hintergrund klar aus, dass man das Tasten nicht wörtlich zu verstehen hat, sondern im *haptischen* Bild ein Ergebnis des Sehens vorfindet:

„[...]wo das Auge eine zusammenhängende Farbenfläche von einheitlichem Reiz wahrnimmt, dort taucht auf Grund der Erfahrung auch die Vorstellung von der tastbar undurchdringlichen Oberfläche einer abgeschlossenen stofflichen Individualität auf. Auf solchem Wege konnte es frühzeitig geschehen, dass die optische Wahrnehmung allein für genügend befunden wurde, um von der stofflichen Einheit eines Außendings

⁵ August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig 1922, S. 13.

⁶ Riegl, Darmstadt 1992, S. 27f. In der *Spätromischen Kunstindustrie* finden sich keine Abbildungen, welche diese formale Analyse ägyptischer Skulpturen illustrieren könnten. Meine Absicht ist es ohnehin, die Kohärenz der Stilgeschichte in Bezug auf die phänomenologische Einstellung der Betrachter nachzuvollziehen.

Gewissheit zu schaffen, ohne dass hiebei der Tastsinn zur unmittelbaren Zeugenschaft herangezogen werden musste.⁷

Das *haptische* Bild impliziert ein tastendes Sehen, das seine Sicherheit durch die flache, symmetrische Komposition eines Reliefs in der Ebene erhält oder durch eine Außenwand, welche die von ihr umfasste Tiefe verschweigt. So stellt für Riegl die Pyramide eine perfekte *haptische* Konfiguration vor, die von allen Seiten betrachtet gleich aussieht und den Konflikt mit der Andeutung eines Innenraums vermeidet. Auch hier erhebt Schmarsow Einspruch, indem er Riegl vorwirft, die Körperhaftigkeit ignoriert zu haben, die sich bei der Ansicht der Pyramide nach Höhe und Breite ergibt.⁸ Daher lässt sich die scheinbare Paradoxie des *Haptischen* zuspitzen: es soll gleichzeitig vollkommen flach sein, die Tiefendimension unterdrücken und ein individuelles Gegenüber darstellen, herausgelöst aus der „chaotischen Vermengung“⁹ der Außenwelt. Flachheit und Stofflichkeit – handelt es sich dabei nicht um widerstreitende Forderungen?

Entscheidend ist, dass dieser Stoff nichts mit körperlicher Gegenständlichkeit zu tun hat. Denn, „[...] dass es derselbe Gegenstand ist, den ich sehe und den ich taste – dies ist eine Synthese von Forderungen oder Kategorien her, die ganz jenseits der Sinnenbilder selbst stehen.“¹⁰ Wenn die kunstschaftende Anstrengung darin besteht, aus der amorphen Vielheit der erfahrenen Außendinge eine in sich ruhende Komposition zu schaffen, so meint dies, die Tiefe des Raumes und die damit wahrgenommene Körperlichkeit zu durchschneiden und ein flaches Bild, eine Oberfläche der Tiefe zu erhalten. An die Stelle des stetigen Andranges der Dinge in unendlich tiefer Flucht vom Sehenden aus und zu diesem hin rückt ein bannendes Relief, in dem die Figuren nicht hintereinander gelagert, sondern nebeneinander platziert sind. In der absolut planimetrischen Anordnung erkennt Riegl das typisch ägyptische *Kunstwollen*. Vergebens würde man deshalb in den Reliefs nach einem positiv vorhandenem Raum suchen, er ist stofflos, durch die gleichmäßigen Leerstellen zwischen den Figuren negativ definiert.¹¹ Dem Reihungsmuster der Figuren entspricht - wollte man die Anordnung mittels eines einfachen Schemas wiedergeben - ein Parallelogramm. Figuren haben keine Relation zueinander, sondern werden umfasst von der rigiden geometrischen Struktur, welche die Komposition bestimmt. Die regelmäßige formale Wiederholung der schematisch identischen Teile kondensiert das Werk zu einem Kristall, in dessen rigider Struktur bereits ihre Überwindung als ästhetische Möglichkeit angelegt ist.¹²

In der kristallinen Form kehrt nicht nur die gleiche molekulare Anordnung wieder, der Kristall ist auch ausgezeichnet durch seine Härte, ästhetisch gesprochen, durch seine Undurchdringlichkeit. Diese Opazität bedeutet, dass der Nicht-Raum zwischen den Figuren eine absolut „harte“ Oberfläche darstellt, welche ebenso an den Figuren wahrgenommen wird. Ihre Stofflichkeit schließt kein Volumen ein oder will es auch nur andeuten. Ihre Individualität macht die Figuren unteilbar, weil sie von vornherein nur Teile einer Wiederholung der bildlichen Syntax sind. Riegls Ausführungen nähern die ägyptische Kunst der piktographischen Interpretation an, ohne bei der Auffassung der Kompositionsprinzipien Konzessionen ans Semiotische zu machen. Zwanzig Jahre

⁷ Ebd., S. 29.

⁸ Schmarsow, Leipzig 1922, S. 17.

⁹ Riegl, Darmstadt 1992, S. 27.

¹⁰ Georg Simmel, *Über die Dritte Dimension in der Kunst*, in: ZAAK Heft 1, Stuttgart 1906, S. 66.

¹¹ Riegl, Darmstadt 1992, S. 96f.

¹² Ebd., S. 101. Kristall bzw. „kristallinischer Komposition“ ist in Riegls Metaphorik phylogenetisch zu verstehen: Hier bildet sich zum ersten Mal Leben bzw. ästhetische Komposition in geordneten Verhältnissen aus, leblose weil starre Materie einerseits, absolute Schönheit desselben Stoffes andererseits.

später wird der Ägyptologe Heinrich Schäfer diesen Aspekt herausstellen und Modelle wie Riegls 'Kristall-Bild' grundsätzlich in Frage stellen, indem die Figurenanordnung nicht primär in einem Bildraum gesehen, sondern als piktographische Notation verstanden wird.¹³

Dessen ungeachtet betonen diese Überlegungen die abstrahierende Sehleistung, mit der Riegl zu der – aus zeitgenössischer Sicht visuell kontrafaktischen – Auffassung eines stofflosen Raums und einer stofflichen Oberfläche kommt. Die räumliche Tiefe muss ausgeklammert werden, um sie als absolut flach, d.h. nichtexistent zu sehen. So isoliert sich zuerst die Erscheinung der Figuren. Diese wiederum müssen ihre eigene Plastizität auf der undurchdringlichen Oberfläche versammeln und gegen allen Anschein auf nichts verweisen, was hinter oder neben ihnen eine räumliche Situiertheit impliziert, weshalb in der ägyptischen Kunst nach Riegls Interpretation keine Figurenstaffelung im Sinne eines Hintereinander zu finden ist.¹⁴ Da es nichts Positives zwischen ihnen gibt, befinden sie sich im Vorder- und Hintergrund zugleich, sie sind grundlos. Mit anderen Worten isolieren sich die Figuren zwar, sie isolieren sich aber nicht gegen etwas. Der Raum zwischen ihnen kann deshalb nur ein Negativer sein. Ebenso gibt es keine Helligkeits- und Dunkelwerte, die zwischen oder an ihnen eine räumliche Vermittlung herstellen, jedes Teil wird vom Auge einzeln ertastet. Das Sehen muss sich auf einer kontrastarmen Oberfläche orientieren und hat als Anhaltspunkt die undurchdringliche Flachheit der Figuren, die den Blick aus sich lenken, anstatt mittels Umrisslinien oder Gewandschatten über sich hinauszudeuten. Das Fehlen der eingemeißelten Lichtführung führt zum Fehlen der Tiefenillusion.¹⁵

Phänomenologisch gewendet wird das Sehen vom Gesehenen zu einer Oberfläche hingezogen und findet dort nichts weiter als diese Oberfläche. Riegl nennt die *haptische* Auffassung „nahsichtig“, weil sich der Betrachter nicht zu sich selbst in die Ferne der eigenen Position zurückziehen kann.¹⁶ *Nahbild* und *Fernbild* haben im strengen Sinne nichts mit der Entfernung des Betrachters zum Angeschauten zu tun. Sie charakterisieren, wie nah sich das Sehen dem Bild wähnt, welchen Abstand dieses zu sich gewährt, abhängig davon, wieviel auf einmal gesehen werden kann. Für Riegl ist die ägyptische Kunst notwendig irritierend, weil ihre Flachheit vom Sehen, das die Tiefe zum Bild durchquert, nicht in einer bildimmanenten Tiefe aufgefangen wird, sondern in der horizontalen Symmetrie zwischen schematisch wiederholten Elementen auf der Oberfläche hin- und hertastet.

In diesem Gefüge könnte eine begriffliche Anschauung schnell ihre Bilanz ziehen, die Wiederholungen aufeinander beziehen und zum Zeichencharakter vorstoßen. Nicht so Riegl. Seine Auffassung strapaziert das Gesehene, bis es sich zu dem tiefenlosen und oberflächlichen Kristall verdichtet, den also das ägyptische *Kunstwollen* hervorgebracht hat. In der Zeichenlosigkeit des Bildes, in seiner Nahsichtigkeit, die den absoluten Abstand zwischen Sehen und Gesehenem anerkennt und doch feststellen muss, dass die Distanz zum Bild nicht im Bild verankert werden kann - in diesem bewusst ausgehaltenen optischen Widerstreit lässt sich eine phänomenologische Einstellung erkennen, welche die Tiefe mitbedenkt, selbst wenn sie *unsichtbar* ist. Nach Merleau-Ponty wirft nicht der Betrachter diese Tiefe wie ein Netz in seine Perspektive, sondern ist mitten in ihr und gehört ihr körperlich an. Wie dessen *Chiasmus* der sichtbaren Oberfläche die absolute Distanz zwischen Sehen und Gesehenem vermittelt, so kann man auch bei Riegl beobachten, dass erst der Gedanke der Tiefe und des Abstands die kontraintuitive Beschreibung der ägyptischen Kunst möglich macht. Darauf beharrt die

¹³ Richard Woodfield, Amsterdam 2001, S. 69.

¹⁴ Riegl, Darmstadt 1992, S. 96.

¹⁵ Ebd., S. 97.

¹⁶ Ebd., S. 122.

Auffassung und findet, im Fall der ägyptischen Kunst, die flache Tiefe der vereinzelt, schattenlosen Figuren. Von der Vorstellung geleitet, dass sich die Distanz des Sehens zum Gesehenen in einer bildimmanenten Räumlichkeit wiederholt, kann deshalb die Einlösung oder das Ausbleiben dieser Überkreuzung registriert werden. Im den nächsten zwei Unterpunkten wird gezeigt, wie sich die griechische und dann die römische Kunst der imaginären Tiefe des Blicks sukzessive annähern.

DIE RHYTMISCHE OBERFLÄCHE

In der rigiden Symmetrie der ägyptischen Komposition liegt die Möglichkeit ihrer Überwindung. Erwuchs das kristalline Nachbild aus einem Keim, der schon vor jeder Kunst auch diese zuerst begründete, oder ist mit ihr, als willkürlichem Anfang der historischen Untersuchung, erst der Anstoß gegeben, aus dem sich die nun zu betrachtende griechische Kunst entwickelt?¹⁷ Ästhetisch betrachtet, besitzt die von Riegl nachgezeichnete Entwicklung die Struktur einer *Entelechie*. Figur und Grund pflanzen sich, einmal gesetzt, von allein in immer neuen Variationen fort. Aus dem ägyptischem stofflosen Raum und der undurchdringlichen Oberfläche der Figuren entfaltet die griechische Klassik ein rhythmisches Prinzip, das die Figuren erstmals zueinander in Beziehung setzt und mit dem Dreieck ein neues geometrisches Kompositionsschema einführt. Die Darstellung fängt an ein Eigenleben zu führen.

Um den Fortschritt von Riegls formaler Gesetzmäßigkeit phänomenologisch zu fassen, soll eine Beschreibung der antiken optischen Auffassung von Gérard Simon vorangestellt sein: „Für einen antiken Menschen vollzieht sich die visuelle Sensation am Ort des Objektes selbst, dort, wo der Sehkegel mit dessen Oberfläche in Berührung kommt und mit seiner Basis dessen Form übernimmt.“¹⁸ Der Sehkegel bezeichnet das Konzept, nach welchem sich der phänomenale Kontakt zwischen Sehendem und Gesehenem vollzieht. Der Kegel selbst verhält sich wie ein physisches Objekt, das den Blick zu den Gegenständen trägt, anstatt diese ins Sehen zu holen. Dieses „[...]“ spielt sich ganz und gar innerhalb der Beziehung ab, die sich zwischen zwei spiegelbildlich gedachten und sich gegenseitig definierenden Termen herstellt, nämlich dem Blick und der angeblickten Sache.“¹⁹ In diesem *Chiasmus* drückt sich aus, dass die Form der Darstellung den Modalitäten des Sehens ähnlicher gemacht wird. Der Sehkegel trifft auf Gegenstände, zwischen denen er verweilen kann, anstatt sich zu einem Blindenstock zu verengen.

Im Gegensatz etwa zu Winkelmann oder Hegel, welche die griechische Kunst zum Gipfel und Idealstandard ästhetischen Schaffens erklären, behandelt Riegl sie etwas stiefmütterlich, indem er ihr eine Übergangsposeition zwischen ägyptischer und römischer Kunst zuweist. Dementsprechend haftet ihr der Charakter des Abgeleiteten an. Im Dienste der Teleologie, die auf die spätrömische Kunst als Endpunkt zusteuert, erfasst Riegls Blick im Vorbeigehen vornehmlich die Zustandsveränderungen, die schon nicht mehr ägyptisch, noch nicht römisch-kaiserlich sind. Der dabei entstehende Modus der Anschauung erhält den Namen „Normalsicht“²⁰ und nimmt sich

¹⁷ Wie Riegl im Interesse der Kunstgeschichte zwischen den Reliefs der frühen (Trajan), mittleren (Konstantin) und späten (Justinian) Kaiserzeit differenziert, teilt er auch die Betrachtung der griechischen Kunst in einen klassischen und einen hellenistischen Stil. Die fließenden Unterschiede zwischen den einzelnen Abschnitten nachzuvollziehen, betrifft nicht den Schwerpunkt der Arbeit, weshalb sie hiermit nur kurze Erwähnung gefunden haben sollen.

¹⁸ Gérard Simon, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der griechischen Optik*, München 1992, S. 232.

¹⁹ Ebd., S. 232.

²⁰ Riegl, Darmstadt 1992, S. 122.

neben den eindeutigen Bestimmungen von Nah- und Fernbild vergleichsweise nichtssagend aus. Trotzdem soll versucht werden, das Eigenständige des *Normalbildes* zu charakterisieren und zu sehen, wie sich die Tiefe des Blicks oder Sehkegels zur Tiefe des Bildes verhält.

Welche morphologischen Veränderungen weist also die griechische Darstellung auf? Die sich vom Grund abhebenden Gegenstände erhalten eine kubische Räumlichkeit, wobei man unter „kubisch“ eine vorstellbare dreidimensionale Quantität verstehen kann.²¹ Der von den Figuren eingenommene Ort ist zu allen Seiten begrenzt und als messbar vorgestellt. Die Oberfläche des Reliefs beginnt, den Eindruck von Plastizität zu erwecken. Die Suggestion von Masse entsteht durch den Umriss, der als eigenständiges Gestaltungsmittel eine explizite Unterscheidung von Figur und Grund einführt, optische Verkürzungen andeutet und den Zwischenraum des Reliefs zur flachen Ebene macht. Der Umriss zwingt die isolierte Figur, den abstrakten Unterschied, den er als Markierung einer Grenze zwischen ihr und dem Grund setzt, nachvollziehbar zu machen. An der Darstellung taucht damit etwas auf, das nicht sie selbst, sondern ein Dazwischen des Innen und Außen bezeichnet – die geforderte Leistung an den Betrachter erhöht sich.²²

Eine zweite Entfremdung wird am Material durch die Einführung von differenzierter Beleuchtung vorgenommen. Auf der schattenlosen Oberfläche der Figuren entstehen durch Vertiefungen, etwa der Darstellung eines Faltenwurfs, unterschiedliche Helligkeitswerte, von Riegl „koloristisch“²³ genannt. Zugleich müssen die Figuren, um diese Bearbeitung aufzunehmen, stärker hervortreten. Sie werfen Halbschatten, die den leeren Raum um sie herum nicht mehr in ägyptischer Indifferenz belassen, ohne ihm deswegen etwas von ihrer eigenen Tiefe mitzuteilen. Die Ebene wird darüber hinaus durch die Posen der Figuren dynamisiert, die zu einer Seite drängen, im Kontrapost stehen und sich hintereinander gruppieren. Die rigide Proportionalität des Parallelogramms wird aufgebrochen. Waren ägyptische Figuren Piktogrammen zumindest ähnlich, so erzählen die Griechen, innerhalb ihres Umrisses, ihre Geschichte selbst.²⁴ Von dem abstrakt bleibenden Hintergrund heben sich die Figuren in rhythmischen Konstellationen ab. Der Rhythmus von Licht, Schatten und asymmetrischen Körperhaltungen durchzieht die Breite der Komposition; nichts kann herausgelöst werden, ohne die Gesamtwirkung zu zerstören. Darin liegt die ideale Einheit der griechischen Kunst, sowie der Keim ihrer Überwindung auf eine andere Einheit hin.²⁵

Der Rhythmus impliziert für die Erfassung des Ganzen was der Umriss für die Erfassung des Einzelnen bedeutet: der Stoff spricht immer weniger für sich und immer mehr sprechen an ihm Strukturen, die nicht das Dargestellte selbst, sondern das *Wie* ihrer Erfassung designieren. Der Betrachter des griechischen Reliefs findet ein Nebeneinander vor, zusammengehalten nicht durch einen tatsächlichen Raum, sondern durch ein formales Prinzip – den Rhythmus. Diese inhärente Musikalität verleiht der griechischen Kunst ihren organischen Charakter, in dem sich die Lebendigkeit der Darstellung in gleichmäßigen Takten regt. In den Grundtönen der Figuren sind die dynamischen und schattenwerfenden Obertöne enthalten, welche die Ebene in die Einheit der Komposition integrieren.

Wie lässt sich die musikalische Normalsicht des griechischen Reliefs phänomenologisch bestimmen? Der Blick muss vom Bild soweit abrücken, bis der rhythmische Zusammenhang in sich geschlossen und die Komposition sinnvoll erscheint. Die gesamte Breite der Anordnung wird von der Basis des Sehkegels simultan umfasst. In dem Maße wie sich Linien, Umrisse und

²¹ Ebd., S. 12.

²² Ebd., S. 123.

²³ Ebd., S. 150.

²⁴ Ebd., S. 125.

²⁵ Ebd., S. 106.

Leerräume als nicht stofflich erweisen, verlieren sie ihren *haptischen* Charakter. Sie machen es nötig, die Figuren in ihrer Umgebung zu sehen, sodass etwa die Beinstellungen einer Gruppe erst in ihrer gemeinsamen Anordnung ein harmonisierendes Muster ergeben. An die Stelle der stofflichen Materialität tritt die ephemere Einheit der Komposition, die der Darstellung einen formalen und narrativen Handlungsraum eröffnet. Der Abstand zwischen Figur und Ebene als Grund- und Obertönen erschließt dem Sehen formal bestimmbare, aber abstrakte Raumverhältnisse. Im griechischen Relief trifft der Sehkegel eine Tiefe an, die weniger sehbar, als vielmehr hörbar ist. Ihr imaginäres Korrelat entspricht deshalb nicht den Erwartungen an einen sichtbaren Bildraum, lässt aber im Rhythmus der Komposition indirekt eine Tiefe nachhallen. Horizontal und vertikal verlaufende Echos von Umrissen, Licht und Kontraposten durchklingen in Wechselwirkung die Komposition, wobei dieser Einklang die Elemente der Darstellung gegeneinander, nicht aber gegen einen eigenständigen Hintergrund situiert. Auf diese Weise entindividualisieren sich die Figuren, erhalten ihren Sinn in Bündeln und übersetzen das Material in optische Lichtreflexe.

Die Reflexion findet eine noch immer flache, aber rhythmische Auffassung des Bildraums vor. Sie lotet die unsichtbare Tiefe des Raums, selbst Schatten und Abglanz einer aufgerissenen Oberfläche, akustisch aus. Um diese Töne zu vernehmen, muss man sich weiter vom Bild entfernen. Damit artikuliert sich schlicht Merleau-Pontys *Chiasmus*: je weiter man sich vom Bild entfernt weiß – während das Sehen gleichzeitig darin ist – desto bewusster wird die Entfernung, die sich im Bild selbst bemerkbar macht. Das griechische Relief formuliert diese Entfernungsmodalität als rhythmischen Vordergrund und dessen unsichtbares, hintergründiges Echo. Wie aber, wenn der Hintergrund anfängt, die Figuren als Raum zu umfassen?

DER KONTRAPUNKT

Die Raumauffassung kulminiert angesichts der spätrömischen Reliefs in einer absoluten Trennung von Figur und Grund, welche die Tiefe freisetzt und die Gestalten darin schweben lässt. Die sublimen und ideale Einheit der Komposition wird erneut zerrissen, um die Figuren völlig vereinzelt in die Ferne zu setzen. Dieser Unterpunkt vollzieht nach, wie sich dies als Relation von Material und Ausdruck, ebenso als Beziehung von Sehen und Gesehenem formuliert. Warum fügen sich die Figuren nicht in den Raum, mit dem sie symbiotisch die Illusion von Tiefe erzeugen könnten? Woher die neuerliche „ägyptische“ Isolierung?

Dass sich die in der *Spätrömischen Kunstindustrie* dargestellte Entwicklung insgesamt in einem Dreischritt vollzieht, könnte schon misstrauisch stimmen. Unweigerlich werden die thetische Setzung der ägyptischen Kunst und die dazu antithetische Bestimmung der griechischen Kunst eine Aufhebung des Konflikts herbeirufen, den das römische und spätrömische Kunstschaffen bereitwillig leistet. Zum einen konfliktieren zusammengesetzter Rhythmus und isolierte Figuren, zum anderen unbestimmter Zwischenraum und indirekt bestimmte Ebene. Die darauf folgende Epoche muss, wenn sie synthetisch verfahren will, eine Hässlichkeit annehmen, in dem sie bereit ist, den Raum vollständig zu emanzipieren ohne ihn zu einem modernen „Universalraum“²⁶ zu machen und muss die Figuren aus einer noch größeren Ferne betrachten, ohne sie *haptisch* zu verankern. Diese beiden Opfer lässt Riegl das spätrömische Relief erbringen und vielleicht liegt gerade in der Freiwilligkeit, mit welcher sich die Synthese vollzieht, ein rehabilitierendes Moment

²⁶ Ebd., S. 168.

der 'barbarischen' Kunst der Spätantike. Wie lässt sich der Fortschritt der Kompositionsprinzipien positiv bestimmen?

An der Modellierung der Figuren sind zwei wichtige Unterschiede festzustellen. Die Vertiefungen und Eingravierungen, die den Haaren und anderen Details Plastizität verlieh – hinter der Oberfläche eine diskrete Massigkeit andeutend – vertiefen sich und lösen die Ahnung des Kubischen auf. Ebenso verschwinden die Umrisslinien als solche. Nun unterbrechen tiefschattende Furchen die Verbindung von Figur und abstrakter Ebene und setzen ihre Silhouette damit vor einem räumlich verstandenen Grund ab.²⁷ Damit einher geht die Missachtung von Proportionalität: Spätromische Gestalten weisen weder die Symmetrie ägyptischer Figuren, noch die Harmonie griechischer Reihungen auf. Um den Eindruck von Tiefe zu erzeugen, gibt das spätromische Relief wieder Einiges von dem nur aus der Ferne wirkenden Zeichencharakter der Linien auf, weitet diese zu Furchen aus und lässt sie von selbst in das Spiel und Licht und Schatten übergehen, das sich durch die Vertiefungen im Material vollzieht. Der Bruch mit rhythmischer Komposition und der Relation zur Ebene lässt die Figuren erneut leblos aussehen.

Gemäß der Logik der *Entelechie* liegt auch hierin ein Keim zu neuen Gestaltungsmitteln. Parallel zu dem langen Umweg von der völlig tastbaren Figur, über ihre rhythmische Einbettung bis zur Wiederkehr ihrer Isolierung verläuft eine indirekte Raumauffassung von Nichtexistenz (altägyptische Kunst), über ein komplementäres Echo der figuralen Komposition (griechische Kunst) bis zum spätromischen Grund als *Intervall*, dessen Erscheinung durch den Widerspruch zur stetig an Plastizität gewinnenden Figur bedingt ist. Der Raum erhält als *Intervall* eine virtuelle Formpotenz.²⁸ Ist er für die Anschauung noch immer negativ bestimmt, so macht sich darin schon die Ahnung einer Tiefe bemerkbar, die aktiv den räumlichen Zusammenhalt der Dinge darstellen wird, anstatt das passive Residuum ihrer Vorhandenheit zu sein. Damit verweist bereits die spätantike Kunst auf eine Möglichkeit, die erst in der italienischen Kunst der Renaissance verwirklicht werden sollte – und es ist sehr bedauerlich, dass wir nicht herausfinden werden, wie Riegl die Entwicklungsgeschichte des Raums in der Zwischenzeit interpretiert hätte.²⁹

Wie lässt sich das *Intervall* genauer fassen? Sein Auftauchen ist bedingt durch die vollständige Absetzung der Figur vom Grund, was komplementär den Grund von der Figur isoliert. Im strengen Sinne kann man dann von einem „Schweben“ der Figur im Raum nicht sprechen, denn die Zwischenräume des Reliefs isolieren sich ihrerseits jedes für sich. Das Intervall wäre damit weniger ein Stück anonymer Raum, sondern eher eine Figur die nichts darstellt. Insofern muss man den Umfang des Intervalls ein wenig eingrenzen. Um einen umfassenden Bildraum auch nur anzudeuten, müssten die Intervalle einen Zusammenhang ausbilden können, der sich mit positiven, also sichtbaren Merkmalen verknüpfen ließe. Ganz im Gegenteil ist ihre räumliche Wirkung wiederum akzidentiell bedingt:

„Waren nun die Intervalle gleich den Einzelformen dreidimensional nach der Tiefe abgeschlossen, dann ergaben sie eine freie Raumnische von bestimmter Tiefe; war diese Tiefe auch niemals so beträchtlich, dass dadurch die Wirkung des an die

²⁷ Ebd., S. 89.

²⁸ Ebd., S. 390.

²⁹ Das Werk bildet nur den ersten von zwei Teilen. Die Fortsetzung, welche die Kunst des Mittelalters behandeln sollte, konnte aber durch Riegls frühzeitigen Tod nicht geschrieben werden. Allerdings finden sich auch in der schon 1898 niedergeschriebenen *Historischen Grammatik der bildenden Künste* über die Kunst zwischen Spätantike und Frührenaissance nur wenige Andeutungen. Andererseits sind dort ebenso die Überlegungen zur spätromischen Kunst kaum artikuliert und beschränken sich auf die Erfassung grundlegender Merkmale. Das zeugt wiederum davon, wie sehr das Verfahren von der Entwicklungslogik abhängt, die in der *Spätromischen Kunstindustrie* mit der Kunst des 6. Jahrhunderts n. Chr. ein neues Ziel gefunden hat.

Ebene gebundenen Rhythmus in Frage gestellt worden wäre, so reichte sie doch hin, um die also behandelten Intervalle mehr oder minder mit dunklen Schatten zu erfüllen, die mit den vorspringenden hellen Einzelformen dazwischen einen farbigen Rhythmus von Licht und Schatten, Schwarz und Weiß ergaben.“³⁰

Die Entstehung des tiefen Zwischenraum ist an die Intensität von Licht und Dunkelheit gebunden. Helligkeitswerte hängen von der Modellierung ab, die das Material nicht nach Maßgabe des fernsichtigen Zusammenspiels, sondern nach der *haptischen* Einzelercheinung bearbeitet. Die Prinzipien der Komposition orientieren sich an der die Figur abtastenden *Nahsicht* und produzieren durch die dabei entstehenden Schatten gleichzeitig einen Eindruck der die Raumvorstellung in ungesehene Tiefen drängt. Man muss sich demnach zwischen *Intervall* und Figur entlangtasten, über den tiefen Schatten hinweg, der Beides für sich bestehen lässt, den Zwischenraum nach hinten ausdehnt und die Figur nach vorn zieht. Diese Dynamik von vor- und rückwärtigem Streben möchte ich versuchsweise phänomenologisch nachvollziehen.

Der Eindruck spätrömischer Kunst gibt zugleich „[...] die höchste gesetzliche Schönheit in der strengsten Form des Kristallinismus, andererseits die Lebenswahrheit in der extremsten Form des momentanen optischen Effekts.“³¹ Ist dies ein simultaner Eindruck, in dem sich die zwei Bildrichtungen überlagern oder kann das eine nur ohne das andere gesehen werden? Entsteht bei der Betrachtung eher ein Schwindel, ein Vertigo-Effekt, der dem Blick zwei Richtungen anweist, oder verankert eine ruhige Kontemplation die Figuren unbeweglich neben dem irrealen Raum? Der Doppelcharakter lässt die Antwort schon erahnen, beides ist zugleich möglich. Der momentane optische Effekt, der die Figur zwischen den abgründigen Intervallen vorstellt, ist eingebettet in die kristalline Anordnung die sich ergibt, wenn die Figur *oder* das Intervall in den Fokus rückt. Das spätrömische Relief wird gesehen als ein *Nahbild*, dem sich ein *Fernbild* als Kontra-Punkt einschleibt.³² Für die Lösung des Problems von Figur und Grund ergibt sich ein neues Kompositionsprinzip.

Riegl treibt die Formpotenz ägyptischer und griechischer Kunst zu ihrem gegenstrebigen, diachronen Zusammenklang. Dies stellt nicht nur eine stilgeschichtliche Synthese dar, ebenso führt sie in das Betrachten eine Dauer ein, die aufgrund sich widersprechender Raumauffassungen zwischen zwei Zuständen springt.³³ Damit provoziert die spätrömische Kunst selbst die neuartige Reflexionsleistung, die in ihr zum Ausdruck kommt: Das Sehen produziert je nach seinem Modus einen unterschiedlichen Bildeindruck, so wird der Blick mit sich selbst als

³⁰ Ebd., S. 390f.

³¹ Ebd., S. 391.

³² Werner Hofmann schlägt vor, eine andere musikalische Metapher benutzend, die „bifokale Nah- und Fernsicht“ als „discordia concors“, einträchtige Unstimmigkeit zu beschreiben und sieht darin die Entdeckung neuer Hässlichkeiten der Kunst des 20. Jahrhunderts präfiguriert. Werner Hofmann, *Riegl, der Emanzipator (Die Gämse und das Alpenpanorama)*, in: *Riegl Revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption*, Wien 2010, S. 16f. Eine ähnlich prophetische Rolle hatte schon Benjamin der *Spätrömischen Kunstindustrie* der Vorbereitung des Expressionismus zugeschrieben. Benjamin, Frankfurt a.M. 1991, S. 170.

³³ Analog dazu spricht Michael Gubser von einer der Wahrnehmung inhärenten, objektkonstituierenden Dauer, die sich dem Sehen bereits durch die rhythmische Komposition mitteilt. Michael Gubser, *Time's Visible Surface. Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*, Detroit 2006, S. 197. Dagegen macht diese Untersuchung geltend, dass sinnvollerweise erst von einer bestimmten Dauer gesprochen werden kann, wenn sie von verschiedene Zustände wie der simultane Nah- und Fernsicht, nochmals differenziert wird.

Unterschiedenem konfrontiert.³⁴ Das Problem der Entwicklung ist nun nachweislich zugleich auf den Betrachter und die formale Konfiguration von Figur und Grund verteilt.

Phänomenologisch gesehen fordert die spätrömische Kunst keine neue Bildauffassung, keine Harmonie der Komposition, die es in sicherer Entfernung zu erlernen gilt. Stattdessen gerät das Sehen mit seinen gesehenen Verflechtungen durcheinander. Ist es der *haptisch* modellierten Figur nahe, zieht es das koloristische Intervall in seine Tiefe. Sucht es dagegen in der Breite nach einer rhythmischen Fernwirkung, stehen die Gestalten vereinzelt heraus und kein Raum macht sich zwischen ihnen bemerkbar. Die in der Komposition artikulierte Tiefe ist zutiefst ambivalent. Unversöhnt bleibt daher der Anspruch des Sehens, im Bild nochmals ein in sich geschlossenes Sehen zu finden. Aber nur weil es diesen Anspruch gibt, kann sich das spätantike Kunstschaffen in all seiner faszinierenden, doppelbödigen „Hässlichkeit“ als Erbe und legitime Fortsetzung längst nobilitierter Epochen geltend machen.

Eine Raumauffassung stellt sich ausschließlich in einem *Fernbild* ein, denn nur auf Distanz zieht das Sehen eine bildimmanente Tiefe innerhalb der Komposition auseinander. Die Sensibilität der Tiefe bedeutet, dass sich das Sehen selbst als eine Bewegung auf und Rückzug vom Entfalten des imaginären Bildraums versteht. Somit können zwei Fernbilder unterschieden werden: zum einen das rhythmische *Fernbild*, in dem die Tiefe nicht sichtbar, aber hörbar ist und dessen Linienführung gleich Noten die Harmonie insgesamt bestimmt. Zum anderen das kontrapunktische *Fernbild*, dessen Räumlichkeit in der Kollision des *haptischen* Einzeleindrucks und des *optischen* Gesamteindrucks entsteht.

So löst sich der Blick vom Sehenden ab und wird sensibel für die Entfernungen, die zwischen den Dingen einen Raum außerhalb des Wahrnehmenden konstituieren. Rielgs *Spätrömische Kunstindustrie* zeigt, dass das bildhafte Komplement dieses Raums als bildeigene Tiefe nur aufgespürt werden kann, wenn sie ausgehend von der Tiefe der Betrachterposition und der damit einhergehenden Distanz zum Bild gesehen wird. Die Dinge befinden sich außereinander, anstatt sich gemäß dem Fluchtpunkt des Sehens zu verdecken. Deshalb entfaltet sich der Bildraum nicht in hintereinander geordneten Schichten als einer Staffelung von *Nahbildern*. Der Raum hat keine Oberfläche, er macht die in ihm situierten Oberflächen der Figuren sichtbar. Selbst wenn diese gar nicht von ihm umfasst werden, weisen sie auf die noch unvermittelte Tiefe hin, als welche der Möglichkeitssinn den Keim des modernen Universalraumes entdeckt.

³⁴ Hier sei angemerkt, dass sich dieses selbstreflexive Sehen im *Holländischen Gruppenportrait* von 1905 im Angesicht der Personen im Bild personifizieren wird, sodass sich Betrachter und Betrachtetes wie zwei Subjektivitäten gegenüberstehen. Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, University Park, 1992, S. 183. In Riegl's eigenen Worten: „Indem sie [d.i. die Barockkunst, D.N.] Objekte [...] darstellte, zeigte sie sich stets zugleich beflissen, durch irgendwelche Mittel dem Beschauer zu Bewußtsein zu bringen, daß alle diese gemalten Dinge nur um seinetwillen da seien. [...] Deshalb sahen wir die holländische Gruppenportätmalerei ein Jahrhundert hindurch ängstlich bemüht, den wechselseitigen (objektiven) Verkehr der einzelnen Porträtfiguren untereinander zu vermeiden und diese vielmehr mit unsichtbaren Personen außerhalb des Bildes (Subjekten) in Verbindung zu setzen.“ Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1931, S. 199f. Wolfgang Kemp bemerkt hier die Wende von einer wahrnehmungspsychologischen zur rein psychologischen Betrachtungsweise. Wolfgang Kemp, *Alois Riegl*, in: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990, S. 51.