

ELŻBIETA JASTRZĘBOWSKA

ZUR INNOVATIONSFÄHIGKEIT IN DER SPÄTANTIKEN KUNST

(Pl. X – XI)

“Es war dieses, wie so oft, eine religiöse, eine symbolisch-allegorische, ja überhaupt eine außerhalb von Form und Zweck liegende Sinndeutung der Kunst und Architektur, nicht als eine Erscheinung a priori, sondern a posteriori, eine nachträglich gegebene Interpretation, die allerdings, nachdem sie einmal Geltung erlangt hatte, von mächtiger Wirkung gewesen sein kann”¹. Diese Feststellung von Friedrich Wilhelm Deichmann bezüglich der Spolienverwendung in der spätantiken Architektur und der Gefahr der Überinterpretation dieses Phänomens in unserer Zeit mag eine Warnung für alle Forscher sein, die sich seit den Untersuchungen von Wickhoff, Riegl und Strzygowski, und dann von Wilpert, Dölger und Klauser, mit der Originalität und Innovation in der römischen bzw. frühchristlichen Kunst beschäftigen wollen. Obwohl heute bereits allgemein anerkannt ist, daß – wieder nach Deichmann – “vieles, was für die Spätantike als charakteristisch gilt, [...] in der Antike schon lange vorher üblich war”², verführen uns nach wie vor der Reichtum der spätantiken Kunst an Formen, Inhalten und Bedeutungen sowie ihre Stellung im Wandel der Epochen (zwischen der Antike und dem Mittelalter) zum Suchen danach, was in ihr neu und was alt ist.

Das Beieinander von Altem und Neuem, von Neuschöpfungen und Entlehnungen, stellt gerade so ein Spezifikum der Spätantike im Vergleich mit der früheren und der nachfolgenden Epoche dar, daß es allein als eine gewisse Innovation gelten kann. Die im weiteren vorgelegten christlichen stadtrömischen Sarkophage des 4. Jh. und die jüdischen Bodenmosaikien aus Palästina des 5. – 6. Jh. veranschaulichen verschiedene formale und symbolische Lösungen der sogenannten “Christianisierung” bzw. “Judaisierung” älterer verbreiteter Vorbilder am Anfang und am Ende der Spätantike. Daß jedoch ein solches Phänomen überhaupt möglich war, ist vor allem dem Pluralismus der Kultur der Antike und der Anhänglichkeit des antiken Menschen an ältere Traditionen zu

verdanken. Die Entstehung der christlichen und jüdischen figurenreichen Ikonographie, die dem Dekalog als auch den theologischen und rabbinischen Mahnungen zuwiderlief, beweist eine offenbar konservative, wenig innovative Einstellung des “spätantiken Menschen”. Nur rein theoretisch könnte man mutmaßen, daß erst eine bilderlose Sakralkunst der Christen oder Juden, eben eine Kunst, die von den Kirchenvätern und Rabbinern gebilligt worden wäre, in der damaligen Welt und Zeit eine Innovation dargestellt hätte.

In diesem Kurzbeitrag kann man nicht auf die komplizierte Problematik der biblischen Ikonographie eingehen, sondern ganz bescheiden wird hier nur am Beispiel der Dekoration von zwei Sarkophagen gezeigt, daß ihre sicherlich christlichen “Benutzer” kein eigenes neues Image gegenüber dem heidnischen gesucht haben. Beide Denkmäler sind in ihrer Ikonographie ganz gewöhnlich und gehören zum (auch in christlichen Katakomben) geläufigen Typus der Sarkophagreliefs aus der Zeit der Tetrarchen und Konstantins des Großen. Sie wurden wegen ihrer unzweifelhaft christlichen Inschriften als maßgeblich für alle anderen ihrer Art ausgewählt.

Der erste Sarkophag mit der Darstellung einer Löwenjagd auf der Kastenfront befindet sich im Cimitero Maggiore und ist als einziger seiner Art noch in situ (in einer Nische eines Cubiculum der Kathedra-Region) zu sehen³. Die Szene (Taf. X.1) zeigt in einer dichten Komposition von ineinander geschobenen Figuren den Aufbruch zur Jagd (links), eine Löwenjagd (Mitte) und eine Eberjagd (rechts) sowie eine Bärenjagd auf dem Deckel (rechts); dazu kommen das Porträt eines Mannes vor dem Parapetasma (links) und die Inschriftstafel (Mitte). Alle drei Hauptfiguren der genannten Szenen – der Pferdeführer im Panzer des hohen Offiziers, der reitende Löwenjäger in Tunika und Paludamentum in Begleitung der Virtus und der Mann auf dem Deckelporträt – unterscheiden sich in ihren Gesichtszügen deutlich voneinander. Der Pferdeführer ist bartlos und trägt einen Adlerkopfhelm, was nach Bernard Andreae eine Art der

¹ F.W. DEICHMANN, *Die Spolien in der spätantiken Architektur*, München 1975, 101.

² F.W. DEICHMANN, *Zur Frage der Gesamtschau der frühbyzantinischen Kunst*, Byz. Zeitschrift 63, 1970, 44.

³ B. ANDREAЕ, *Die römischen Jagdsarkophage*, ASR, 1, 2, Berlin 1980, 22–84, 158f., Nr. 78.

ikonographischen Verschmelzung des Herrn und des Untergebenen darstellen und auf "eine gesellschaftliche Situation tetrarchischer Zeit" hinweisen könnte⁴. Die anderen, der Jäger und der Mann auf dem Deckelporträt, sind zwar beide bärtig, ähneln aber sonst einander nicht. Welcher von ihnen den Verstorbenen darstellen soll, ist unklar. Sicherlich gehörte er jedoch der römischen militärischen Oberschicht an; auf seinen Wohlstand weisen ferner die Spuren von Vergoldung am Relief dieses Prunksarkophages. Nicht weniger interessant sind die Inschriften. Die erste, die wohl zur Zeit der Sarkophagsentstehung um 290 angebracht worden ist, wurde dann aus der Tafel ausgemeißelt. Die an ihrer Stelle befindliche Inschrift berichtet von Aurelius Tabula, *servus Dei qui dormit in pace* und im 24. Lebensjahr verstarb. Er war ein Christ und wurde – nach der seltenen Bezeichnung "Diener Gottes" zu urteilen – wahrscheinlich erst nach 312 bestattet. Die dritte, auf dem Deckelrand angebrachte Inschrift spricht von dem 14-jährigen Valerius Sabbinus, der unter dem Konsulardatum von 364 beigesetzt wurde (*depositus in pace*). Der Sarkophag "wurde also in 70 Jahren dreimal belegt, das bedeutet jeweils im Abstand einer Generation"⁵. Ob es innerhalb ein und derselben Familie geschah, wissen wir nicht. Es scheint dagegen sicher zu sein, daß sich alle christlichen "Benutzer" dieses Prunksarkophages mit dem heidnischen traditionellen "Bild der heroischen Überwindung des im Löwen symbolisierten Todes" und dadurch mit der römischen Oberschicht identifizierten⁶. Trotz ihres christlichen Glaubens sahen sie sich offensichtlich nicht dazu gezwungen, die alte Tradition der heidnischen Ikonographie aufzugeben. Sie standen damit nicht allein; in den römischen Katakomben haben sich mehrere Löwenjagdsarkophage bzw. ihre Fragmente, manchmal auch mit einer christlichen Inschrift, gefunden⁷.

Eine ähnliche Einstellung, obwohl anders ausgedrückt, hatten auch andere stadtrömische Christen, die *equites Romani* Tullianus und Aristia, die unter Konstantin dem Großen ihre beiden Söhne in der Novatianus-Katakombe bestatteten⁸. Zuerst wurde der ältere Sohn, der 9-jährige Florentius Domitius Marinianus, fünf Tage nach seinem Tod (*defunctus*) beerdigt (*depositus*)⁹. Dann folgte ihm der 5-jährige Aurelius, ebenfalls *defunctus* und *depositus*¹⁰. Seinen Sarkophag

ließen die untröstlichen Eltern (*relicto sibi ab eo maximo dolore*) mit biblischen Szenen schmücken (Taf. X.2): dem Jonas-Zyklus, der Magieranbetung, Daniel in der Löwengrube, Adam und Eva sowie der Blindenheilung durch Christus. Der Sarkophag des älteren Sohnes bekam dagegen eine im allgemeinen traditionelle "heidnische" Dekoration (Taf. X.3) mit schwebenden Erosen, die das Parapetasma halten, vor dem der verstorbene Junge in Panzer und Paludamentum steht. Er wird von Tellus und Okeanos, von an Land und im Wasser spielenden Putti und von zwei Jahreszeiten (Frühling und Herbst) flankiert. Vier Jahreszeiten-Genien wiederholen sich noch paarweise an den Seiten der Inschriftstafel auf dem Deckel. Die Gestalt des gepanzerten Verstorbenen ist in diesem Zusammenhang zwar ungewöhnlich, aber eine solche Komposition der Jahreszeitensarkophage kommt in den christlichen Katakomben ziemlich häufig vor, manchmal auch von einer christlichen Inschrift begleitet¹¹. Diese Darstellung ist vor allem als ein Symbol der privaten Apotheose anzusehen, wobei nach Peter Kranz die ursprüngliche natursymbolische Bedeutung der Jahreszeiten in eine apothetische Bedeutung umgewandelt sei, sodaß die Jahreszeiten als Garanten einer kosmischen Ordnung gedeutet werden dürften¹². Der ältere Florentius sollte daher nach dem Wunsch seiner Eltern vor allem als Angehöriger der römischen Oberschicht, der *equites Romani*, erkannt werden, auf den sie all ihre Hoffnungen (unter anderem auch auf eine zukünftige Offizierskarriere) gesetzt hatten. Sie haben seinen Porträt ungewöhnlich in der Form der stehenden Panzerfigur bestellt, aber sonst seinen Sarkophag auf traditionelle Art und Weise mit einer Apotheosendarstellung ausgeschmückt halb fertig gewählt, obwohl sie sich doch als überzeugte Christen bei dem jüngeren Sohn für eine christliche Sarkophagdekoration entschieden haben. Der kleine Aurelius wurde wahrscheinlich noch nicht als "Träger der Familienwürde" angesehen¹³.

Die gläubigen Juden lösten dieses Problem nur äußerlich anders. Leider hat sich lediglich ein Fragment eines Sarkophagkastens erhalten, das in der Katakombe der Vigna Randanini gefunden wurde und auf das Ende des 3. Jh. datiert ist¹⁴. Seine Dekoration (Taf. XI.1) gehört zur Jahreszeitengruppe und zeigt einen zentralen, von Viktorien getragenen Clipeus über drei im Trog kelternden Putti, rechts davon –

⁴ *Ibidem*, 82.

⁵ *Ibidem*, 159.

⁶ *Ibidem*, 135.

⁷ Cf. *ibidem*, Nr. 86, 88, 89, 101, 149, 150.

⁸ F.W. DEICHMANN, G. BOVINI, H. BRANDENBURG, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, Wiesbaden 1967, 265f., Nr. 662 und 663; P. KRANZ, *Die Jahreszeitensarkophage*, ASR 5, 4, Berlin 1984, 213f., Nr. 112; E. JASTRZĘBOWSKA, *Deux sarcophages d'enfants aux catacombes de Novatien à Rome*, in: *Paganism in the Later Empire and in Byzantium*, Cracow 1991, 34–44.

⁹ DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG, *op. cit.*, Nr. 663.

¹⁰ *Ibidem*, Nr. 662.

¹¹ Cf. KRANZ, *op. cit.*, Nr. 99, 100, 101, 126; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG, *op. cit.*, Nr. 769.

¹² KRANZ, *op. cit.*, 177.

¹³ Cf. JASTRZĘBOWSKA, *op. cit.*, 43f.

¹⁴ Cf. unter anderen: B. NARKISS, in: *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, New York 1979, 379, Nr. 346, und KRANZ, *op. cit.*, 204, Nr. 69, beide mit weiteren bibliographischen Hinweisen.

z.T. nur in Spuren – sieht man die Personifikationen des Winters und des Herbstes. Im Clipeus befindet sich eine Menora anstatt des Porträts des Verstorbenen. Das gewöhnliche heidnische apotheotische Symbol wurde hier durch das jüdische eschatologische Symbol ersetzt, das in die naturzyklische kosmische Ordnung gestellt ist.

Wir verfügen allerdings nur über dieses einzige Fragment eines jüdischen Jahreszeite Sarkophags, den man deshalb nicht als repräsentatives Beispiel betrachten kann. Das Beieinander der heidnischen und jüdischen Symbole ist dennoch ziemlich aufschlußreich, weil es einerseits beweist, was Deichmann bereits hervorgehoben hat, daß dieses Relief aus denselben Werkstätten wie die Dekoration vieler anderer ähnlicher heidnischer Sarkophage stammt und von denselben Steinmetzen angefertigt wurde, die alle Wünsche ihrer Kunden, unabhängig von deren Religionszugehörigkeit, erfüllten¹⁵. Es veranschaulicht aber andererseits noch etwas viel Wichtigeres: daß die Juden genauso wie die Christen, ohne auf die antike Tradition verzichten zu wollen, ihr eschatologisches Symbol in die figurenreichen Welt der heidnischen Ikonographie einführen, um die irdischen und kosmischen Ordnungsdimensionen dieses Symbols zu zeigen.

Wie wichtig und lebendig die antike Tradition für die Juden noch zweihundert Jahre später, am Ende der Spätantike, war, können wir am Beispiel der Bodenmosaiken aus den palästinensischen Synagogen des 5. bis 6. Jh. feststellen. In Hammath-Tiberias (Taf. XI.2), Beth Alpha (Taf. XI.3), Huseifa und Na'aran hat man im Zentralmedaillon des Mosaikbodens des Hauptschiffes der Synagogen mehr oder minder gut erhaltene große Darstellungen des Sonnenwagens gefunden, die durch den Tierkreis und die vier Jahreszeiten umrahmt werden¹⁶. Es besteht hier kein Bedürfnis, die allgemein bekannten und verschiedenen Interpretationen dieser Kompositionen aufzuführen¹⁷. Betont sei nur, daß sie mit ihrem unbestreitbaren Hauptsymbolismus der naturzyklischen und kosmischen Ordnung für die spätantiken palästinensischen Juden allein in dieser traditionellen Form vorstellbar waren. Der traditionellen Mentalität entsprechen auch die wenigen biblischen figürlichen Darstellungen auf den Mosaiken derselben und anderer Synagogen: das

Abrahamsopfer in Beth Alpha¹⁸, Daniel in der Löwengrube in Na'aran¹⁹ und die Arche Noah in Gerasa²⁰. Alle diese Themen finden sich zwar in den christlichen biblischen Szenen außerhalb Palästinas, doch formal, wie das Beispiel der Arche Noah zeigt, konnten sie anders gestaltet werden. Interessant und bis jetzt noch unerklärbar ist die Tatsache, daß wir auf den gleichzeitigen zahlreichen Bodenmosaiken der palästinensischen Kirchen keine biblischen Szenen haben. Das verwundert um so mehr, als eine Beziehung zwischen palästinensischen jüdischen und christlichen Bodenmosaiken des 6. Jh. in ihrer Themenauswahl und ihrer Symbolik der meist vegetabilen und tierfigürlichen Kompositionen unleugbar ist. Es gibt dort einige, inzwischen schon gut bekannte Beispiele der synagogalen und kirchlichen Mosaiken, die, wie im Fall der früheren römischen Sarkophage, denselben Werkstätten zugeschrieben werden können. Im übrigen bezeugen Thematik und Form dieser Mosaiken eine starke Anhänglichkeit ihrer Stifter, bei denen es sich bestimmt um Angehörige der Oberschicht der jeweiligen jüdischen und christlichen Gemeinden handelt, an die antike Tradition des Mosaikdekors, das sich auf die Natur und Fruchtbarkeit, auf Glück und Frieden bezieht²¹.

Die obigen Beobachtungen sind insofern bedeutsam, als sie ein bezeichnendes Licht auf die Idee der Innovation in der Spätantike werfen. Man dürfte sogar fragen, ob überhaupt von der Innovation in der Spätantike die Rede sein kann, wenn man den Begriff der Innovation soziologisch als eine geplante und kontrollierte Veränderung bzw. Neuerung versteht. Andererseits kann man der spätantiken Kunst jede Fähigkeit der Erneuerung besonders bei der allgemeinen Christianisierung des Staates, der Gesellschaft und der Kultur nicht absprechen. Die auf uns gekommenen Kunstdenkmäler dieser Epoche zeigen eine komplizierte Verflechtung vom Alten und Neuen, was sich aber meistens spontan, nicht gesteuert entwickelt und

¹⁵ F.W. DEICHMANN, *Einführung in die christliche Archäologie*, Darmstadt 1983, 117.

¹⁶ Vor allem: M. DOHTAN, in: *Age of Spirituality...*, 375f., Nr. 342; B. NARKISS, *Pagan, Christian and Jewish Elements in the Art of Ancient Synagogues*, in: *The Synagogue in Late Antiquity*, Philadelphia 1987, 183–187; R. HACHLILI, *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Land of Israel*, Leiden 1988, 301–309.

¹⁷ M. AVI-YONAH, *Le symbolisme du Zodiaque dans l'art Jude-Byzantine*, in: *Art in Ancient Palestine. Selected Studies*, Jerusalem 1981, 396f.; HACHLILI, *op. cit.*, 308f.

¹⁸ E.R. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, New York 1965, Bd. I, 241–303, Bd. III, 638–641; N. AVI-GAD, *Beth Alpha*, in: *Enciclopedia of Archaeological Excavations in the Holy Land*, Jerusalem 1975, Bd. I, 187–190; HACHLILI, *op. cit.*, 288–292.

¹⁹ GOODENOUGH, *op. cit.*, Bd. I, 253–257, Bd. III, 642–647; M. AVI-YONAH, *Na'aran*, in: *Enciclopedia of Archaeological Excavations...*, Bd. III, 1977, 891–894; HACHLILI, *op. cit.*, 294f., Abb. 34.

²⁰ S. APPELBAUM, *Gerasa*, in: *Enciclopedia of Archaeological Excavations...*, Bd. II, 1976, 426–428; NARKISS, in: *Age of Spirituality*, 368, Abb. 44; IDEM, *Pagan, Christian...*, 186; HACHLILI, *op. cit.*, 292–294, Abb. 33.

²¹ Cf. M. AVI-YONAH, *Une école de mosaïque à Gasa au VI^e siècle*, in: *La mosaïque gréco-romaine*, Paris 1975, Bd. II, 389–395; DEICHMANN, *Einführung*, 220f.; E. KITZINGER, *Byzantinische Kunst im Werden*, Köln 1984, 180ff.

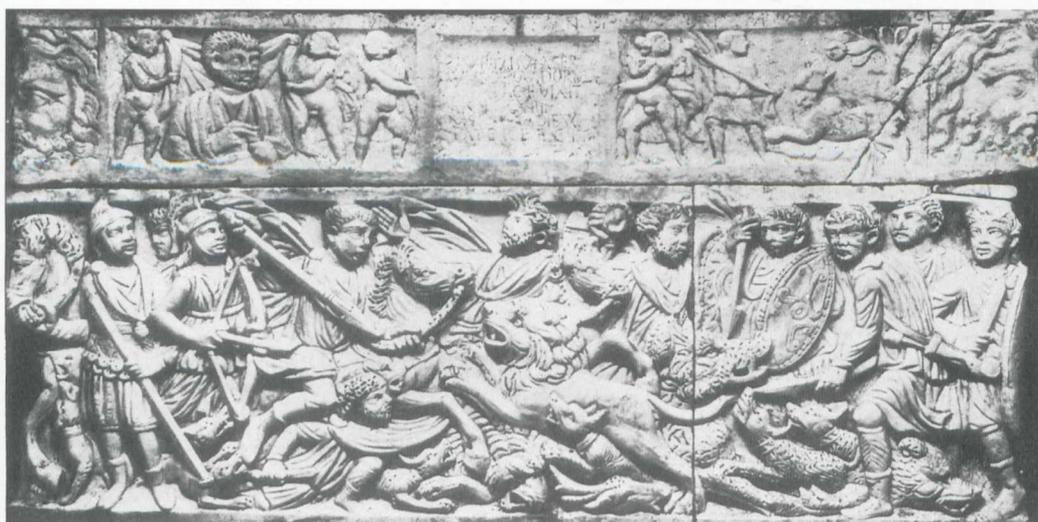
geäußert hatte. Die Frage muß also anders gestellt werden: Inwieweit und ob überhaupt hatte der "spätantike Mensch" sich selbst mit dem Neuen identifiziert, was am deutlichsten im Spiegel der Kunst, und zwar am Beispiel der Repräsentationsbilder der Grabinhaber und der Mosaiken der Kulträume, erkennbar ist. Die aufgeführte Beispiele wurden natürlich deswegen gewählt, weil sie mehr oder minder repräsentativ und ausdrucksvoll zu sein scheinen. Man könnte wohl auch anhand anderer Beispiele aus den bildenden Künsten veranschaulichen, daß die "spätantiken" Besteller wie auch die Schöpfer von Kunstwerken so tief in der Antike wurzelten, daß sie unfähig waren, sich von ihr zu befreien und bedeutsame zukunftssträchtige Innovationen einzuführen. Das läßt sich durch die klassische Ausbildung, die etablierte zivile und militärische Karriere sowie die alltäglichen Gewohnheiten der Angehörigen der Oberschicht der spätantiken Gesellschaft leicht erklären; denn nur diese Römer konnten sich die reichdekorierten Marmorsarkophage im Rom des 4. Jh. leisten oder die teuren Mosaiken in Palästina des 6. Jh. stiften. Sie waren eine Art von *silent majority* in der Spätantike, eine in allen *civitates orbis romani* auftretende kulturbestimmende Gesellschaftsschicht von *honestiores*, die wie immer und überall konservativ und traditionsanhänglich ist.

Obwohl diese schweigende Mehrheit der Kulturgesellschaft seit dem Jahre 212 im ganzen römischen Reich zu den *cives romani* gehörte, war sie immer

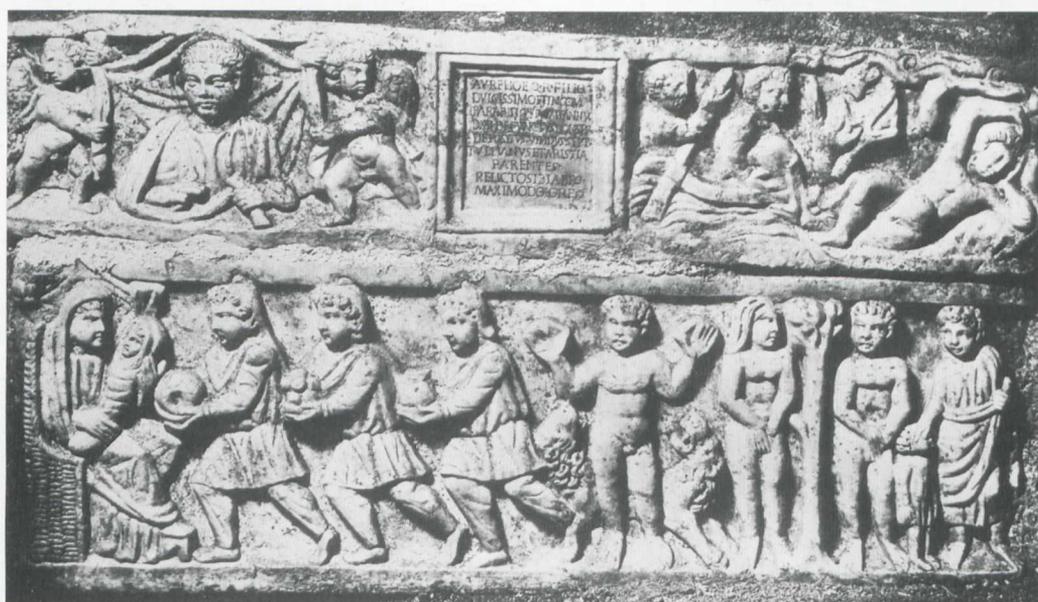
noch multinational, kulturell different, unterschiedlichen Glaubens und mindestens zweisprachig. Dieser Pluralismus konnte nur auf eine einzige Weise erhalten und bewältigt werden, und zwar mit Hilfe eines gewissen Maßes von alltäglicher Toleranz. Dies bedeutet selbstverständlich nicht, daß die Toleranz auch immer, besonders von Seiten der Macht, eingehalten wurde. Sie war aber die einzig mögliche Weise des Zusammenlebens und Überlebens der *cives romani*, und diese Einstellung zeigte sich m.E. in der Spätantike besonders offen, und zwar trotz aller in den schriftlichen Quellen bezeugten kirchlichen und kaiserlichen Propaganda, die so oft ausschließlich unseren historischen Gesichtspunkt bestimmt.

Der Pluralismus und die Toleranz haben vielleicht auch den "spätantiken Menschen" an der Innovationsfähigkeit verhindert; denn wozu sollte er Neues erfinden, wenn es schon derart viele und verschiedene Vorbilder und Lösungen gab, die im allgemeinen und besonderen als "Spolien" verwendet werden konnten. Spätantike, *antiquité tardive* und *late antiquity* – ist schließlich ein *terminus technicus*, der die Endzeit der alten Welt bedeutet. Die Innovation kam erst danach mit den neuen Völkern und Kulturen, die sowohl vieles von der alten Welt übernommen, als auch deren unmittelbaren byzantinischen Erben beeinflußt haben.

Institut Archeologii UW
 Żwirki i Wigury 97/99
 PL – 02-089 Warszawa



1



2



3

1. Löwenjagdsarkophag im Cimitero Maggiore, Rom. Ende des 3. Jh. (Photo DAI, Rom, Neg. 78121). – 2. Sarkophag von Aurelius, ebenda. Anfang des 4. Jh. (Photo DAI, Rom, Neg. 60134). – 3. Sarkophag von Florentius D. Marinius in der Novatianus-Katakomben, Rom. Anfang des 4. Jh. (Photo PCAS, Rom, Neg. 13401).



1



2



3

1. Sarkophagsfragment aus der Katakomben der Vigna Randanini im Nationalmuseum in Rom. Ende des 3. Jh. (Photo PCAS, Rom, Neg. Na A 44). – 2. Bodenmosaik aus der Synagoge in Hammath-Tiberias in Palästina. 4. Jh. (*Age of Spirituality*, 1979). – 3. Bodenmosaik aus der Synagoge in Beth Alpha in Palästina. 6. Jh. (*Encycl. of Arch. Excav. in the Holy Land*, I, 1975).