



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die Kunst der Antike**

**Rodenwaldt, Gerhart**

**Berlin, 1944**

Spätantike (Diokletian bis Justinian)

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-93889](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-93889)

---

# S P Ä T A N T I K E

## DIOKLETIAN BIS JUSTINIAN

Die spätantike Kunst trägt ein Janusantlitz; das eine ist der Antike, das andere dem Mittelalter zugewandt. Den Beginn der spätantiken Epoche bezeichnet die Schöpfung der Monarchie Diocletians, die den Sieg orientalischer Autokratie und das Unterliegen des griechischen Menschentums bedeutet, ihre letzte Blüte die glanzvolle Herrschaft Justinians. Die antike Tradition geht auch später nie ganz verloren, aber die geschichtlichen Bande, die gerade diese Epoche mit der Antike verbinden, sind stärker als die Beziehungen zum Mittelalter. Denn in organischem Wachstum, durch Jahrhunderte vorbereitet, geht die antike Kunst in die der Spätantike über, während diese von der eigentlichen Entwicklung der mittelalterlichen Kunst, die mit dem Karolingischen beginnt, durch die Periode des siebenten und achten Jahrhunderts getrennt ist, in der die Primitivität der neuen Völker, denen ein großer Teil der Zukunft gehörte, die Linie der antiken und monumentalen Tradition zwar nicht vernichtete, aber doch schwach und undeutlich werden ließ. Während die Kunst der Ostgoten noch im Banne der Antike steht, ist die Kunstübung der Langobarden und Franken die Vorstufe zum Mittelalter. Die nördlichen Provinzen des Ostens gehen an die Slawen, der Südosten und der ganze Süden des römischen Reiches an den Islam verloren.

Die bedeutendste geistesgeschichtliche Tatsache der europäischen Geschichte nach der Entstehung der griechischen Kultur ist der Sieg des Christentums. Seine Religion schuf die Einheit, auf der die parallele Entwicklung der Kunst des Mittelalters und der Neuzeit bei so vielen verschiedenartigen Völkern beruht. Ihren vollkommenen künstlerischen Ausdruck errang sie erst in der mittelalterlichen Kunst durch die Verbindung der in Rom, vor allem aber in Byzanz gepflegten Tradition der Antike mit den vorher unterdrückten künstlerischen Kräften der alten Völker des Westens und der unverbrauchten Frische der neuen Nationen. Die Kunst der Spätantike und darüber hinaus die altchristliche Kunst der ersten Jahrhunderte bilden dafür wichtige Vorstufen.

Betrachtet man die Kunst der Spätantike um ihrer selbst willen, so bedeutet sie eine Verbindung zwischen einem im Grunde schon mittelalterlichen Empfinden und der Formsprache der alternden, aber immer noch produktiven Antike. In den ersten Teil dieser Epoche fällt noch der Zwiespalt zwischen Christentum und Heidentum, aber er wird dadurch gemildert, daß auch die heidnische Religion dieser Spätzeit von Stimmungen erfüllt ist, die im Grunde der christlichen Religion verwandt sind. Die Kraft der allgemeinen



Geistesentwicklung ist so groß, daß die künstlerische Entwicklung in Rom und in Byzanz sich annähernd parallel vollzieht. Von den Zügen, die das antike Antlitz der Kunst dieser Epoche bezeichnen, seien einige der wichtigsten genannt.

Die Macht der klassischen Formen ist so groß, daß sie sich neben den neuen erhalten und immer wieder Renaissance herbeiführen. Neben Porträts des Konstantin, die aus dem Geiste der neuen Epoche heraus entstanden sind, stehen solche klassizistischen, fast augusteischen Charakters. Auf der Statue eines älteren Beamten, die in ihrer Flächigkeit und dem linearen System ihrer Faltenmassen schon ganz unantik ist, sitzt ein überraschend maßvoll und im Sinne älterer Porträtstile gebildeter Kopf. Auch auf den Reliefs der elfenbeinernen Diptychen halten sich nicht nur heidnische Motive, sondern man knüpft bewußt an klassische Vorbilder an. In der ersten Hälfte dieser Epoche werden Träger dieser Renaissance-Stimmung besonders die vornehmen heidnischen Kreise gewesen sein; später wirkt der natürliche Wechsel der künstlerischen Strömungen, der in diesen Jahrhunderten durch die ungeheuere Fülle der noch stehenden antiken Monumente aller Art genährt wurde.

Eine merkwürdige und für die innere Zwiespältigkeit einer Übergangsperiode bezeichnende Erscheinung ist es, daß am Ende des dritten und im Laufe des vierten Jahrhunderts in Rom noch einmal jene drastisch schildernde Volkskunst aufblüht, die, aus innerstem römischem Bedürfnis erwachsen, neben der griechisch gerichteten Kunst der Kaiserzeit in den Bildern von Kriegen, Spielen und Darstellungen aller Art des wirklichen Lebens ihr Dasein fortgesetzt hatte. In derbem Naturalismus werden uns Jagden mit allem Detail an Kleidung und sonstigen Nebendingen oder etwa bei der Wagenfahrt zweier Frauen römisches Straßenleben vorgeführt. Auch in die christliche Kunst dringt dieser Stil ein, dessen Träger wohl gerade die Schichten des Volkes waren, die sich dem Christentum zuerst erschlossen hatten. In den Siegesreliefs vom Triumphbogen des Konstantin verbindet sich dieser Stil mit neuen, andersgerichteten Erscheinungen.

Dieses neue Wesen tritt uns im Porträt besonders früh und eindrucksvoll an dem Kopf einer Kolossalstatue Konstantins entgegen. Er zeigt uns das Streben, den Ausdruck des Kopfes durch eine Steigerung der den Ausdruck vermittelnden Teile über die Natur hinaus zu verstärken. Unnatürlich weit sind die Augen geöffnet; sie werden noch betont durch die lineare Hervorhebung der Augenlider, deren obere Ränder wieder mit den fast ornamentalen Schwingungen der Augenbrauen zusammengehen. Genau entsprechend in linearen Bewegungen sind von der Mitte die Haare geteilt. Die symmetrische Komposition, die ganz auf die Vorderansicht berechnet ist, verleiht dem Haupte den Zug einer feierlichen Repräsentation, während die riesigen, schwarz umrandeten Augen dem Antlitz den Ausdruck einer ungeheuren inneren Erregung geben. Diese Eigenschaften verstärken sich noch im Laufe der Jahrhunderte, aber die Tradition der Plastik blieb doch gerade im Porträt am längsten lebendig. Es



entstanden Meisterwerke des Herrscherporträts, wie noch im fünften Jahrhundert die bronzene Kolossalstatue in Barletta oder gegen Ende des fünften Jahrhunderts das Porträt der Kaiserin Ariadne, Köpfe voll fast erschreckenden inneren Lebens. In Griechenland und Kleinasien wurden um die Wende des vierten zum fünften Jahrhundert Porträts von Beamten und von Philosophen geschaffen, in denen sich die ungeheure tragische Stimmung des Todesringens der Antike zu verkörpern scheint. Denn mit dem Expressionismus dieses Stils zerbricht in Wahrheit das klassische Prinzip; die Harmonie von Geist und Form zerfällt in den Dualismus von Seelischem und Körperlichem. Die Naturform wird zugunsten des Ausdrucks vergewaltigt.

Soweit Statuen zu diesen Köpfen gehörten, wurden sie immer weniger körperlich gestaltet. Ihre Komposition war ganz auf die Vorderansicht berechnet, und bisweilen wurden sie folgerichtig nicht mehr in voller Tiefe, sondern in reliefmäßiger Flachheit ausgeführt. Tatsächlich bedeutet diese Epoche den Untergang der Rundplastik, und mit der Plastik stirbt die klassische Antike. An die Stelle der Autarkie der in voller Körperlichkeit gebildeten menschlichen Gestalt tritt die abstraktere zweidimensionale Darstellung im Zusammenhange einer größeren Komposition.

Die führende Kunst dieser Epoche war die Architektur. Die römische Baukunst erlebte in der Zeit von Diokletian bis Konstantin eine letzte Blüte von überwältigender Schaffenskraft. Von gedanklich und technisch gleich großer Kühnheit war die Übertragung und Umgestaltung des Zentralraums der Thermen in der von Maxentius begonnenen und von Konstantin vollendeten Basilika, deren Seitenhallen heute noch von der einstigen Größe des Baues zeugen. Fand hier der römische Gewölbebau seine letzte und größte Verwirklichung, so entstand kurz darauf die folgenreichste Schöpfung dieser Architekturperiode, die Schaffung der christlichen Basilika durch die kaiserlichen Kirchenbauten. In S. Paolo fuori le mura ist uns, wenn auch in erneuerter Gestalt, der Raum der am Ende des vierten Jahrhunderts gebauten Basilika erhalten, in der der altrömische Richtungsgehalt des Innenraumes in den Dienst des christlichen Kultus trat und sich mit der altheiligen flachen Decke der antiken Tempel und der älteren profanen Basiliken verband.

Die Malerei und das eng mit ihr zusammengehende Relief übernehmen neben der Architektur die Führung. Wenn auf den mit der römischen Volkskunst der Malerei und späten Sarkophage zusammenhängenden Reliefs des Konstantinsbogens die Schlacht am Pons Milvius und die Belagerung einer Stadt geschildert werden, so ist noch die Tradition des Chronikstils der Trajanssäule lebendig. Aber eine unantike Hervorhebung des Ideellen ist es, wenn der Kaiser inmitten seiner Soldaten in übernatürlicher Größe erscheint. Die Erscheinung läßt sich in ihren Anfängen bis in die Zeit Trajans zurückverfolgen, aber erst hier wird sie zum Prinzip erhoben. Wird auf diesen Reliefs noch wirklich erzählt, so tragen die Darstellungen des in Ägypten entstandenen herrlichen Porphyrsarkophages der Helena einen symbolischen Charakter. Die Örtlichkeit ist kaum



angedeutet. Unter dem Roß des siegreichen Feldherrn liegt ein Toter, ein Besiegter bittet um Gnade, die anderen Feinde knien gefesselt oder werden dem Herrscher vorgeführt. Der symbolische Gehalt dieser Triumphdarstellung ist derselbe wie auf den Siegesdarstellungen der altmesopotamischen und persischen Kunst. Noch weiter ging Konstantin in der Anwendung des Symbols, als er sich nach dem Siege über Licinius darstellen ließ, wie er nach einem biblischen Bilde den Feind in Gestalt eines Drachens bezwingt.

Führt hier der Begriff des Symbolischen zur Abkehr von antikem Empfinden, so tritt dazu, das Wesen des antiken Reliefs und der antiken Malerei umgestaltend, das Streben zum Repräsentativen und zum Hieratischen. Auf zweien der Reliefs vom Konstantinsbogen werden feierliche Staatsakte geschildert. Während das altorientalische und das griechisch-römische Relief eine Handlung erzählen, die sich wie eine Theaterszene vor unseren Augen abspielt und bei der sich die Figuren vorzugsweise im Profil bewegen, stehen wir hier vor einem symmetrischen Aufbau, dessen Mitte die Gestalt des Kaisers bildet. Auf dem einen Relief, das eine Schenkung des Kaisers an das Volk darstellt, thront er wie ein Götterbild in der Mitte, in kleinerer Gestalt sind die ihm zunächst Nahenden, noch winziger das fernerstehende Volk gebildet. Dieses Prinzip der Darstellung zieht den Beschauer in die Handlung hinein und verlangt von ihm nicht nur Betrachtung, sondern Verehrung.

Es drückt sich in diesem Wandel besonders sinnfällig der Übergang zum Mittelalter aus. Die Griechen kannten das Gefühl der Verehrung nur gegenüber dem rundplastischen Bildnis; nie ist ein Gemälde oder ein Relief Gegenstand des Kultes gewesen. Dementsprechend behandelte die Malerei die Handlung des Mythos oder der Wirklichkeit. In der Spätantike dagegen wird ihr die Aufgabe, ein repräsentatives, Ehrfurcht heischendes Dasein darzustellen. Diese Erscheinung ist das Korrelat zu dem Untergang der Plastik. Sie hat sich durch Jahrhunderte hindurch vorbereitet. Das Repräsentationsbild scheint zu den iranischen Bestandteilen der Kunst des Partherreiches und ihrer Nachfolgerin, der sassanidischen Kunst, zu gehören, in der die Rundplastik keine Rolle spielte und in deren Mithrasheiligtümern zum ersten Male in der antiken Welt ein Gemälde oder ein Relief die Stelle des Kultbildes einnahm. Aber auch im Westen können wir verfolgen, wie allmählich in der Malerei und im Relief die repräsentative Vorderansicht zunimmt. Es scheint, daß dies in provinzieller und primitiver Kunst früher geschieht als in der klassisch beeinflussten großen Kunst, so daß wir annehmen können, daß der Wandel auf einer langsam gewachsenen, die ganze damalige Welt umfassenden geistigen Entwicklung beruht, deren Ausdruck durch die klassische Tradition gehemmt und durch den Sieg des Christentums und den wachsenden Einfluß des östlichen Nachbarlandes beschleunigt wurde. Auch Art und Intensität des Gefühls der Verehrung gegenüber dem gemalten Bilde wird eine lange Entwicklung durchgemacht haben, bis das Ziel in den byzantinischen Ikonen und später im Altarbild der christlichen Kirche erreicht wurde.



In der spätantiken Kunst finden wir das repräsentative Bild und Relief in mannigfaltigen Variationen. Auf dem christlichen Sarkophag des Junius Bassus begegnet es uns kurz nach der Mitte des vierten Jahrhunderts in einer noch freien, nicht hieratisch steifen Form und verbunden mit Szenen des erzählenden römischen Stils. Streng und starr tritt es uns auf den Sockelreliefs vom Obelisk Theodosius des Großen im Konstantinopeler Hippodrom entgegen, fast ornamentalisiert auf den Elfenbeindiptychen der Konsuln. Gehen Stein- und Elfenbeinreliefs dieser Epoche schon stark ins Handwerkliche oder Kunstgewerbliche über, so sind uns zwei ganz große Meisterwerke der Spätantike in den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna erhalten, die Justinian und seine Gattin Theodora, beide inmitten ihres Gefolges, darstellen. Antik ist hier außer der Tradition der Formen der Inhalt, der eine geschichtliche Handlung zum Gegenstande hat. Der Kaiser ist im Begriff, geleitet von dem Erzbischof und gefolgt von seinem Hofstaat, eine Opferspende am Altar darzubringen. Die Aufgabe entspricht der des Opferzuges an der Ara Pacis, und der Meister war gewiß nicht geringer. Fast unergründlich ist die Fülle feinsten zeichnerischer und farbiger Differenzierungen, mit der er die Gestalten unterscheidet, die Idee der Richtung des Zuges andeutet und die Strenge des Aufbaues mildert. Und doch genügt ein Blick auf die feierliche Repräsentation, zu der die Handlung geformt ist, und die unkörperliche Flächigkeit der Gestalten, um bewußt zu werden, daß wir uns in einer anderen Welt befinden als in der des Parthenonfrieses und der Ara Pacis.

Während die römische Schaffenskraft seit der Zeit um 400 erlahmt, erblüht im Osten, getragen vor allem durch die immer noch ungebrochenen Kräfte des kleinasiatischen Griechentums, noch einmal eine schöpferische Periode, die die Porträtplastik und die Malerei pflegt, aber ihre Hauptaufgabe in der Architektur findet. Justinian hat die Sophienkirche in Konstantinopel erbauen lassen. Die Konstruktion dieser leichtesten Kuppel, die über einem Kirchenraume schwebt, über einem quadratischen Grundriß, beruht auf Gedanken, die erst in spätantiker Zeit im griechischen Osten auftauchen. War aus der letzten großen Blütezeit der römischen Architektur in der Epoche von Diokletian bis zu Konstantin die christliche Basilika entstanden, die zur Kirchenform Westeuropas wurde, so bedeuten die für das spätere Osteuropa maßgebenden Zentralbauten dieser Epoche mit ihren Kuppeln eine letzte Synthese aus der griechischen Antike und dem neuen Stilempfinden, in der die Antike die Grundlage bildet. In diesem Sinne können wir die Hagia Sofia, den überwältigendsten Innenraum, der je geschaffen worden ist, als die letzte Frucht der antiken Architektur betrachten.

---