

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Die Wolken des Himmels: motivgeschichtliche und funktionale Aspekte einer spätantiken Bildfigur“

verfasst von

Mag. Christine Popp

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 315

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer: o. Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

“I am not young enough to know everything.”
(Oscar Wilde)

Dieses Motto hat meine akademischen Bemühungen begleitet. Für alle Anregungen, methodischen Hinweise und für seine stets zuversichtlichen Ermunterungen danke ich Herrn Professor Michael Viktor Schwarz. Er hat mir neue Blickwinkel auf die Welt der Bilder und ihre medialen Zusammenhänge eröffnet. Frau Professorin Martina Pippal bin ich dafür zu Dank verpflichtet, dass sie im ersten Semester mein Interesse für Spätantike und Mittelalter geweckt hat und später viele meiner Arbeiten mit fachlichen und freundschaftlichen Ratschlägen begleitet hat. In ihrer Leidenschaft zum Fach, aber auch zur sprachlichen Präsentation ihrer Beobachtungen sind mir beide Lehrer zum Vorbild geworden.

Wien, im Juni 2015

Die Wolken des Himmels: motivgeschichtliche und funktionale Aspekte einer spätantiken Bildfigur

I.	Einleitung	
	1. Aufgabenstellung, Methodik und Aufbau	7
	2. Literatur	11
II.	Hauptteil	
1.	Kulttaugliche Bilder für christliche Sakralbauten	19
	1.1 Mediale Rahmenbedingungen	19
	1.2 Thematisierung des Himmels im Wandbild	27
	1.2.1 „Himmelsblicke“ – Neufokussierung des Inhalts, der Ikonografie und der Komposition	29
	1.2.1.1 Apsis	30
	1.2.1.2 Triumphbogen	43
	1.2.1.3 Langhaus	46
	1.3 Enthüllungsmetapher „Himmel“: literatur- und religionsgeschichtliche Wurzeln	49
	1.3.1 Die Götterwolke als dichterisches Sprachbild	49
	1.3.2 Himmel und Wolken im christlichen Schrifttum	52
	1.4 Bildtraditionen	56
	1.4.1 Die Wölbung als symbolische Form	57
	1.4.2 Lufthimmel und Wolkenfragment	61
	1.4.2.1 Wandbilder	61
	1.4.2.2 Mosaik	64
	1.4.2.3 Relief und Kleinplastik	67
	1.4.2.4 Codexillumination	69
	1.4.2.5 Exkurs: Räumliche Ambivalenz	74
2.	Die Wolken als Lichtgegenstand	76
	2.1 Theologische und kommunikationsrelevante Rahmenbedingungen ...	77

2.2	Licht und Sehen: Metaphern der Gotteswahrnehmung	81
2.2.1	Positionierung und Blickrichtung als Ausdruck des Sehens	84
2.2.2	Motivische Hilfsmittel: Strahlenkranz, Nimbus und Aureole als Ausdruck des Lichts	85
2.2.3	Das Licht auf den Wolken	87
	2.2.3.1 Ein optisches Argument	90
	2.2.3.2 Material und Materialpracht als Lichtinformation	91
2.3	Licht-Bilder Christi und ihre Wolken	94
2.3.1	Gestaltlose <i>praesentatio Dei</i>	95
2.3.2	<i>Dextera Dei</i>	104
2.3.3	<i>Praesentatio Christi</i> in Menschengestalt	113
2.3.4	Die Wolkenpakete der apokalyptischen Wesen	119
3.	„Close-ups“ des Himmels: Der Beitrag der Wolken zur räumlichen und inhaltlichen Mehrdeutigkeit	122
4.	Lichtwolken und Goldgrund – Gegensatz oder Ergänzung?	134
5.	Beobachtungen zur Rezeption eines kirchlichen Musters	149
5.1	Wandmalerei	149
5.2	Elfenbeinarbeiten	152
5.3	Codexillumination	155
5.4	Apsismosaik	158
6.	Zusammenfassung	162
7.	Literaturverzeichnis	164
III.	Kurzfassungen der Dissertation	
1.	Deutsche Kurzfassung	183-184
2.	Abstract	185-186
IV.	Bildteil	187-238
V.	Abbildungsnachweis	239-242
VI.	Lebenslauf	243

I. Einleitung

1. Aufgabenstellung, Methodik und Aufbau

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist die Untersuchung von Bildlösungen im Rahmen des christlichen Kults in der Spätantike und im frühen Mittelalters im Allgemeinen und die Frage nach dem Aussagepotenzial und dem eventuellen Funktions- und Bedeutungswandel einzelner Bildelemente im Besonderen. Modellhaft dargestellt werden Tendenzen und Veränderungen an der – bisher kaum beachteten – spezifischen Ästhetisierung des Himmels bzw. an den Wolken, die diesen Himmel konstituieren. In Abwandlung eines Buchtitels von Christiane Kruse¹ lautet die – einfach gefasste – zentrale Fragestellung: Wozu malen die Hersteller spätantiker und frühmittelalterlicher Bilder Wolken und wohin, und wie, malen sie diese? Sind gemalte, gemeißelte oder mosaizierte Wolkenstücke bloß Teil einer illustrierend-illusionierten Landschaft im weitesten Sinn oder thematisch begründet? Tragen sie zum visuellen Repräsentationsprozess bei und sind daher von kommunikativem Wert? Welche Rolle spielen Bildtraditionen und neue Aufgabenstellungen, d.h. sind Wolkenbilder Teil eines medienorientierten Bildkonzepts?² Welche Rolle fällt dabei dem „Wolkenstil“ zu und ist das formale Erscheinungsbild für den Sinn von Belang? Stellen Wolken somit einen eigenständigen, spezifisch ästhetisierten Gegenstand dar, der nicht nur Sinnerweiterung bewirkt, sondern auch die Wahrnehmung von Nutzern und Nutzerinnen schärft und dem Erkenntnisgewinn dient?

Zur thematischen Präzisierung ist es nötig, die Beziehung zwischen Bild und Gottesvorstellung in ihrem kultur- und religionsgeschichtlichen Referenzrahmen zu präzisieren und die künstlerischen Mittel zu beschreiben, durch die das für den Menschen sinnlich nicht fassbare

¹ Kruse, *Wozu Menschen malen* 2003.

² Antworten auf diese letzte Frage tangieren die Aussage von Otto Demus, für den die Ausstattung weströmischer Kirchenbauten und vor allem der Basiliken der Frühzeit kein dekoratives Konzept und keinen Bezug zwischen Wandbild und Architektur erkennen lassen. Erst im Laufe des 5. Jahrhunderts entwickle sich in Ravenna unter byzantinischem Einfluss ein formal und ikonografisch zunehmend kongruentes und architekturbezogenes Dekorationsschema für Wandbilder. Vor Ravenna würden, so Demus, formale und inhaltliche Schemata aus anderen Kunstformen wie Bodenmosaiken, Staffeleibildern oder Miniaturen beliebig auf monumentale Apsis- und Wandflächen übertragen und zu unentschlossen zwischen narrativ und symbolisch schwankenden Ausdrucksformen verbunden. Mit Ravenna sei mit Frontalisierung, Verflachung und Schematisierung der Figuren sowie Entleerung des Hintergrunds bzw. Eliminierung des Bildraumes jene Bildformel entstanden, die in der Folge den Boden bereitet habe für die postikonoklastische Lösung des byzantinischen Mosaikbildes in seinem architektonischen Zusammenhang und für die Verselbständigung der abgebildeten Personen und ihr Bezogensein auf den Betrachtterraum; Demus, *Byzantine Mosaic* 1976, vor allem 13f. und 45-55.

Theophane im beobachteten Zeitraum wahrnehmbar gemacht wurde. Ausgehend von der Differenz „sichtbar/unsichtbar“ als Hauptproblem der religiösen Kommunikation und des kultisch genutzten Bildes ist zu untersuchen, inwieweit der Begriff des „Himmel“ als Enthüllungsmetapher über das Wolkenbild verhandelt wird und Überzeugungsarbeit leistet. Ebenso ist die Rolle der Lichtmetaphorik als traditionelles Vehikel der Gottesdarstellung zu bedenken.

Neben dem thematischen Aspekt von Wolkendarstellungen steht auch deren ästhetisches Erscheinungsbild im Mittelpunkt der Untersuchung. „Stil“ wird als funktioneller Kunstgriff gesehen: Stilistische Ausprägungen der einzelnen Beispiele werden im Hinblick auf die Frage geprüft, wie sehr sie dazu beitragen, ein programmatisch-medienorientiertes Bildkonzept mitzutragen. Bewusst schöpfen diese Ansätze aus den Erkenntnissen der modernen Kunst- und Kulturwissenschaften. Das Fehlen zeitgenössischer Traktate, die einen gültigen theoretischen Überbau für kunsthistorische Untersuchungen liefern und damaliges Kunstschaffen erklären könnten, macht es umso lohnender, das Objekt selbst als Informationsquelle heranzuziehen und zu überprüfen, ob und auf welche Art und Weise unter bestimmten Bedingungen Darstellungsweisen entwickelt werden, die Fragestellungen und theoretische Erkenntnisse der Zeit abbilden. Vieles bleibt hier hypothetisch, und es ist zu hoffen, dass weitere Studien hier bekräftigende Argumente finden werden.

Die Beobachtungen werden in ihren realhistorischen bzw. religions- und kultgeschichtlichen Kontext eingebettet.³ Wesentlich ist dabei der Ansatz, dass Bilder nicht nur auf der Grundlage sprachlicher Bedeutung und sprachlicher Quellen – wie Bibelstellen, patristische Schriften etc. – formuliert werden, sondern auch durch ihren Bezug zum Augensinn mit seinen Komponenten „Schauen“ und „Sehen“ geprägt werden. Aus dieser Perspektive heraus erfolgen Systematisierung und Vergleiche des gesammelten Materials, wobei nie außer Acht gelassen wird, dass komparatistische Methoden wegen der großen Verluste an vergleichsfähigem Material im hier behandelten Zeitraum und wegen der Zerstörungen an erhaltenen Objekten nur bedingt angewendet werden können. Datierungen werden als Orientierungshilfe angeboten und sind der gängigen Literatur entnommen.

Als „Wolken“ werden im Rahmen dieser Untersuchung alle durch Form und Farbe definierten Bilddetails begriffen, die der natürlichen Himmelszone eine dem meteorologischen Phänomen ähnliche Gestalt verleihen. Es ist nicht Ziel der Untersuchung, eine Frühgeschichte der Wolkenbilder zu schreiben bzw. umfassende Materialsammlung nach typologisch-stilistischer

³ Die in diesem Zusammenhang getätigten Seitenblicke auf zeitlich relevante Konzilsarbeit und theologische Entwicklungen müssen trotz aller Bemühungen stets laienhaft bleiben.

Einteilung und in chronologischer Abfolge zu liefern. Angestrebt ist eine problemorientierte, gesamtheitlich ausgelegte Studie über ein in Form und Farbgebung charakteristisches und innerhalb eines kurzen Zeitraums entwickeltes Bildelement der frühchristlichen Kunst, das nach der heutigen Materiallage vor allem in Ober- und Mittelitalien in dieser Form greifbar wird. In vielen Fällen erschweren spätere Umgestaltungen und Materialveränderungen die Beurteilung der untersuchten Objekte. Dies gilt besonders für die Katakomben, deren Wandmalereien im Laufe der Jahrhunderte und vor allem durch eindringende Feuchtigkeit gelitten haben. Die Beurteilung des fotografischen Materials erfolgt daher mit den nötigen Vorbehalten.

Die untersuchten Wolkenbilder befinden sich an den Wänden kultisch genutzter Bauwerke wie Katakomben und Sakralbauten, auf Objekten der Schatzkunst und auf den Flächen von Buchseiten. Bewusst wird darauf verzichtet, die Einzelwerke allein innerhalb ihrer Werkgruppen, ihres Mediums und ihrer Traditionslinien zu analysieren. Der so ausgedünnte Werkbestand und vor allem die generalisierende Themenstellung erfordern vielmehr eine weit gespannte, spartenübergreifende Sichtweise, nach der die einzelnen Sektionen – Bodenmosaike, Sarkophagkunst, Katakombenmalerei, Kirchenbilder, Codexillumination etc. – gemeinsam als umfassender künstlerischer Nährboden betrachtet werden, der an eine aus christlicher Sicht pagane Vergangenheit anschließt und sich unter christlichen Vorzeichen verändert.⁴ Einige Bildwerke werden nur beispielhaft-typisierend angeführt, andere bzw. besonders ergiebige Objekte werden in der Art von Fallbeispielen ausführlicher besprochen. Durch die Verlagerung der Forschungspriorität von der Früher-Später-Frage bzw. von gebenden und nehmenden Werken hin zur semantischen Dimension der Darstellungen werden natürliche Lücken im Bestand weit zurückliegender Epochen weniger schmerzlich empfunden. Selbst bei schlechtem Erhaltungszustand und qualitativ wenig attraktiv scheinenden Dokumenten lässt sich die mediale Bedeutung der auf uns gekommenen Werke erfassen.

Geografisch konzentriert sich die Untersuchung primär auf Rom und Ravenna, unter Einbeziehung von Zeugnissen aus Neapel, Mailand, Parenzo und Thessaloniki sowie Objekten aus dem Mittelmeerraum und dem syrisch-palästinensischen Raum. Im überblickten Zeitrahmen dominieren Werke des vierten bis siebenten Jahrhunderts. Da spätantike Objekte

⁴ Gegen eine spartenübergreifende Analyse argumentiert Friedrich Wilhelm Deichmann, der in seinen Überlegungen eine generelle Sinnübereinstimmung von frühchristlichen Bildern unterschiedlicher Kontexte ausschließt; Deichmann, *Christliche Archäologie* 1983, 181f.

oft erst durch ihre Rezeption fassbar werden, sind zeitliche Sprünge in spätere Perioden unumgänglich.

Alle Begriffe, die das Herstellen von Bildwerken beschreiben, wie Bildproduktion, Bildermachen, Bildfindung, Bildgestaltung und deren grammatikalische Formen werden austauschbar und ohne differenzierende Nebenbedeutung eingesetzt. Eine Unterscheidung zwischen Konzeption und Ausführung wird dabei nicht getroffen.

Der Text ist nach Maßgabe der Möglichkeiten genderisiert. Dort, wo im Hinblick auf die historischen Gegebenheiten die Beteiligung weiblicher Personen unwahrscheinlich oder nicht gewiss ist – wie im Falle der Ausführung von künstlerischen Arbeiten oder der Beauftragung von Kirchenbauten etc. – wird nur die männliche Form gewählt.

Zum besseren Verständnis ist der Hauptteil der Arbeit in zwei Teile gegliedert. Im ersten Teil werden himmelsbezogene Bildstrategien anhand exemplarischer Bildbeispiele aus antiker bzw. spätantik/frühmittelalterlicher Zeit erfasst und in einen zeit- und kulturgeschichtlichen Referenzrahmen gestellt. Das römische Kulturerbe, mediale Aspekte und architektonische Neuerungen im christlichen Kult, theologischer Diskurs und literarische Wurzeln bilden den Kontext für Gegenüberstellung von klassischen Bildtraditionen und spätantik/frühmittelalterlichen Himmelsbildern in ihrer Vielfalt. Beachtung finden dabei auch relevante Textgrundlagen, getreu dem Humboldt'schen Ansatz, wonach Sprache als Medium, „durch welches uns geistiges Sein erst erfassbar und verständlich wird“ durch das Visualisieren ihrer Inhalte erweitert und ergänzt wird.⁵

Im Fokus des zweiten Teils stehen Erscheinungs- und Funktionsprofile der Wolken und ihr lichtmetaphorischer Beitrag zur Inszenierung des Himmels. Das nunmehr erweiterte Anschauungsmaterial liefern Katakombenmalereien des 3. und 4. Jahrhunderts mit ihrer überwiegend alttestamentlichen Thematik, Sarkophag- und Gebrauchskunst und Codexillumination, vor allem aber die Mosaikwände der Sakralgebäude mit ihren monumentalen und vielgestaltigen Christusbildern. Mit laienhaften Blicken auf Konzils- und Theologenarbeit – besonders im Zusammenhang mit Augustinus und der den Primat des Sehens betonenden Bibelübersetzung des Hieronymus – sowie auf die geltenden Erklärungsmodelle für das Sehen werden Gottesdarstellung und physische Repräsentation von Licht in

⁵ Zitiert nach Zweig, *Symbolforschung und Naturwissenschaft*. 1987, 35. Diese untrennbare Verbindung von Sprache und Bild veranschaulicht die Deckenmalerei des Großen Festsals der Wiener Universität in besonders eindrucksvoller Weise. Kunst und Sprache sind dort die einzigen Wissensgebiete, die gemeinsam, d.h. in einem einzigen Gewölbefeld dargestellt und wörtlich bezeichnet werden, und dies, obwohl selbst Teilbereiche anderer Wissenschaften – wie z.B. die Anatomie – in eigenen Bildfeldern untergebracht sind.

Wolkenbildern aufeinander bezogen. Dabei wird untersucht, ob Materialwahl und Farb- und Formspezifika Informationen enthalten, die über die reine Illustration des Bildgeschehens bzw. reine Metaphorik hinausgehen und im Sinne einer kommunikationsfördernden Glaubensvermittlung wirken. Mit einem Blick auf Fragen der Rezeption unter besonderer Berücksichtigung eines Beispiels aus der Codexillumination und stadtrömischer Wolkenbilder des 9. Jahrhunderts schließt der Hauptteil. Es folgen Literaturverzeichnis, Kurzfassungen der Dissertation in Deutsch und Englisch, der Lebenslauf der Autorin und der Bildteil.

2. Literatur

Sowohl aus thematischen Gründen als auch wegen der Sichtbarmachung des kulturhistorischen bzw. kommunikationsrelevanten Hintergrunds ist die Zahl der verwendeten Referenzwerke groß. Im folgenden Überblick soll jene Literatur abgehandelt werden, der die vorliegende Arbeit grundlegende Impulse verdankt. Wesentliche Hinweise auf maßgebliche Autoren bzw. entsprechende Zitate sind auch in Fußnoten zu finden.

Für die Forschung scheinen Himmels- und Wolkendarstellungen in der spätantiken bzw. frühmittelalterlichen Kunst bisher von geringem Interesse und Aussagen dazu grosso modo ein Nebenprodukt der Forschung gewesen zu sein. Gerade deshalb war ein umfassendes Studium der kunsthistorischen Literatur, aber auch die begleitende Lektüre von Werken aus anderen Disziplinen unerlässlich, nicht nur, weil verwendete Ansätze dort grundgelegt sind, sondern auch das Bildmaterial für die vorliegende Untersuchung häufig nur auf diesem Weg gesammelt werden konnte. Vor allem die Untersuchung der Katakombenmalerei nützt die in der Literatur angebotenen Bildbeschreibungen und Abbildungen. Es steht außer Zweifel, dass deren Beschreibungen kritisch zu lesen sind, da es vor allem bei Farben von Malerei und Mosaiken zeitbedingt bzw. durch spätere Restaurierungen zu Veränderungen gekommen sein kann und darüber hinaus die Qualität des vorliegenden Bildmaterial – zumal in der älteren Literatur mit ihren schwarz-weißen Abbildungen – oft zu wünschen übrig lässt. Als Aussage wichtiger als tatsächliche Farbnuancen ist das Faktum, dass Wolken als Bildelement koloristisch herausgehoben sind.

Das Wolkenmotiv wird in zahlreichen Werken der Symbolforschung in seinem allegorischen Gehalt erörtert.⁶ In der Bibelforschung wird das Wolken Thema bereits 1959 von R.B.Y. Scott in seiner Untersuchung *Behold, He Cometh With Clouds* gesondert aufgegriffen und aus eschatologischer Sicht beleuchtet. Mit linguistischen und theologischen Argumenten untermauert er seine Auffassung, Wolken seien “the celestial abode of God which is unveiled in the seer’s vision“ und “not clouds of nature ordinarily visible, but are clouds *in heaven* seen in the vision around the throne of God“.⁷ Eine umfangreiche Kulturgeschichte der Wolken erzählt Rainer Guldin, der 2006 in *Die Sprache des Himmels* zeigt, dass die Wolke als epistemologisches Modell unterschiedliche Potentialitäten besitzt und „Wesentliches zu vorherrschenden Wahrnehmungsformen einer bestimmten Zeitepoche zutage fördern kann.“⁸ Im Mittelpunkt der mit zahllosen Detailinformationen gespickten Überlegungen stehen grenzüberschreitende Deutungen der Wolken in Philosophie, Naturwissenschaften und Kunst, die das Wolkenbild des Altertums mit dem der Moderne und Erscheinungsformen vom Täuschend-Trennenden über das Mobil-Veränderliche bis zum Stimmungsvollen verbinden. Im Bereich der künstlerischen Wahrnehmung der Wolken behandelt Rainer Guldin ausführlich die Wolkenbilder der antiken Mythen und der neuzeitlichen Malerei. Die in der vorliegenden Arbeit interessierende Bildwelt der christlich geprägten spätantiken Kunst und die Frage nach der Funktion der Wolken ebenda bleibt indes unberücksichtigt.

Einen umfassenden Einblick in die Wolkenmalerei um 1800 bis in die frühe Moderne liefern die Beiträge zum 2004 erschienenen, von Heinz Spielmann und Ortrud Westheider herausgegebenen Katalog *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels* zur Ausstellung des Hamburger Bucerius Kunst Forums. Dabei schauen die Autoren auch immer wieder in die Vergangenheit zurück, wobei besonders Werner Hofmann auf die vorbildhafte spätantike Wolke im Hinblick auf ihre polarisierende Modushaftigkeit verweist.⁹

Monografisch setzte sich 1972 der Kunsthistoriker Hubert Damisch mit der Wolken thematik auseinander. Unter neuzeitlichen Bedingungen der Malerei und des dort geforderten Raumkontinuums attestiert er in seiner *Théorie du /nuage/* den Wolken eine den Raum öffnende Funktion und sieht sie als figurative Lösung perspektivischer Unzulänglichkeiten.¹⁰ Ausgehend

⁶ Exemplarisch herausgegriffen seien hier Lurker, Wörterbuch 1973, 358-360, wo unter Verweis auf entsprechende Bibelstellen die Wolke zum „sichtbaren Zeichen von Gottes Gegenwart“ und Hinweis auf Christus, aber auch zum Symbol des „unbeständigen Lebens und der irdischen Vergänglichkeit“ wird, sowie Ladner, *Handbuch* 1992, besonders 49 bzw. 52f. und 56.

⁷ Scott, *Clouds* 1959, 127-131 (mit älterer Literatur).

⁸ Guldin, *Sprache des Himmels* 2006, 12.

⁹ Hofmann, *Wolkenthron* 2004, 10.

¹⁰ Damisch, *Théorie du /nuage/*, Stanford/Cal. 1972; für die vorliegende Arbeit wurde die englische Ausgabe (Damisch, *Cloud* 2002) verwendet.

von Corregios Kuppelfresken entwickelt er mit Hilfe der Wolken eine semiotisch ausgerichtete Sicht der Kunstgeschichte von der Renaissance bis in die Neuzeit, wobei er engere Zusammenhänge zwischen Kunst und Schrift sieht als zwischen Kunst und Sprache und dementsprechend von „pictorial writing“ spricht. Die vor Giotto und seiner Annäherung an neuzeitliche Raumsysteme liegenden mittelalterlichen Wolkenformen behandelt Hubert Damisch kursorisch kurz und beschränkt sie auf ihre Bedeutung als eine Art Satzzeichen oder Klammer von unräumlicher Zeichenhaftigkeit. Durchaus zutreffend ist Damisch' Definition von Wolken als ein Bildelement, „[which] intervenes in a figurative text wherever it is a matter of relations not only between the earth and the sky but also between down here on earth and the beyond, between a world that obeys its own laws and a divine space that is unknowable to science“. Ebenso treffend ist seine Aussage, dass Wolkenelemente „a recognition of both the radical discontinuity and – at the same time – the possibility of communication between the human world and the divine order [...]“ ermöglichen.¹¹ Unberücksichtigt lässt Damisch allerdings die Frage, welche Beziehungen zwischen Wolkenbildern im christlich geprägten Kontext und ihren paganen Vorläufern bestehen, welche Umformung sie durchlaufen und welche gestalterischen Kräfte dabei zum Tragen kommen.

Die hier interessierende Frage, ob die Behandlung des Wolkenstücks Auskunft gibt über die Erwartungen der Betrachter an das Bild als Medium, leitet sich weitgehend von diversen Ausführungen von Michael Viktor Schwarz zum Problem der Medialität von Kunst ab, dargelegt z.B. 2002 in *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert* und in seinem Beitrag *Medienwissenschaft zu Metzlers* im Jahr 2003 erschienenen Lexikon *Kunstwissenschaft. Begriffe – Methoden – Ideen*.¹²

Ein Ansporn für die modellhaft am Beispiel des Wolkenstücks angestellten Überlegungen zum innovativen Charakter frühchristlicher Kunst war Paul Corby Finneys negative Sicht der materiellen Spuren christlicher Kunst im 3. Jahrhundert („[...] the earliest experiments in the creation of a distinctive Christian picture language took place within an iconographic framework that was entirely bound by Graeco-Roman tradition. Innovation was kept to a minimum.“¹³) in *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*.

Besonders stimulierend für die vorliegende Arbeit waren die Erkenntnisse Rainer Warlands zur Bildgeschichte des Brustbilds Christi. Einerseits haben seine systematische Zusammenstellung und die genauen Beschreibungen der Bildbeispiele in *Das Brustbild Christi. Studien zur*

¹¹ Damisch, *Cloud* 2002, 107

¹² Schwarz, *Visuelle Medien* 2002, bes. einleitend 13-24 und abschließend 251-270; Schwarz, *Medienwissenschaft*, 233-236.

¹³ Finney, *Invisible God* 1993, 132.

spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte (1986) das Sammeln von Material erheblich erleichtert. Andererseits bildet seine Meinung, dass sich das in enger Verbindung mit dem abgekürzten Christusbild stehende, metaphysisch zu lesende Himmelssegment aus der altrömischen Bildsprache entwickelt, eine Voraussetzung auch für diese Arbeit. Für Warland wirkt das Wolkenelement allerdings nicht aus sich heraus als christologisches Leitmotiv der Bildformulierung, sondern steht gleichwertig neben Nimbus und Himmelsmantel als eine jener Bildkomponenten zur Verfügung, die in der christlich orientierten Kunst Göttlichkeit transportieren und mit deren Hilfe Einzelmotive wie Kopf, Schulterbüste oder Halbfigur Christi zu einer komplexen Bildfigur in der Nachfolge paganer Gottesdarstellungen werden.¹⁴

Hilfreich bei der Erfassung der jüngeren Katakombenmalerei war Frederick P. Bargebuhrs Darstellung der Malereien aus der Katakombe an der Via Latina, deren Wolkendetails der Autor genauer beschreibt als andere, ohne jedoch ihrer funktionalen Seite Aufmerksamkeit zu widmen.¹⁵

Inspiration für den Aufbau und Bestätigung für die Ausrichtung dieser Arbeit lieferten viele oft nur beiläufige Verweise auf den Zusammenhang von Licht und Wolken bzw. auf die Rolle der frühchristlichen Wolken als Träger einer transzendenten Bedeutung. Deziert die Immaterialität des Wolkenelements angesprochen hat bereits 1957 André Grabar, der in *Das frühe Mittelalter vom vierten bis zum elften Jahrhundert* die „malerische Darstellung“ dieser „erfundenen Einzelheit“ hervorhebt.¹⁶ Die Zeichenhaftigkeit der Wolken besonders im Zusammenhang mit Katakombenmalerei und Apsismosaiken betont Renate Pillinger, für die die Wolke ganz besonders dann, wenn sie in feurigem Rot erscheint, sichtbares Zeichen der pfingstlichen Gegenwart Gottes im Sinne der Kirchenväter Gregor von Nanzianz und Ambrosius ist.¹⁷ Für Friedrich W. Deichmann stellen die purpurrot-blau-weißen Wolkenschichten in der Apsis von San Vitale in Ravenna „Konstanten [dar], die bei der Parusie Christi, aber auch Gottvaters – in Gestalt seiner vom Himmel herabkommenden Hand – kaum je fehlen“ und er verweist darauf, dass aus diesen „Attributen auf einen apokalyptischen Inhalt des Ganzen geschlossen“ werde.¹⁸ Ähnlich argumentiert 1966 auch Beat Brenk in seinen Ausführungen zu Ikonografie und Bildtypen im „monumentalen Repräsentationsbild“ von Weltgerichtsdarstellungen.¹⁹ In Beat Brenks 2010 erschienener Untersuchung frühchristlicher

¹⁴ Warland, *Brustbild Christi* 1986, 94-115 (besonders 103 und 108) sowie zusammenfassend 150f.

¹⁵ Bargebuhr, „New“ *Catacomb* 1991, 61, 63 und 82f.

¹⁶ Grabar/Nordenfalk, *Mittelalter* 1957, 35f (Grabar).

¹⁷ Pillinger, *Pneumatophanie* 1992, 229-231; Pillingers Wolkenbegriff ist weit gefasst, sie liest auch eine gemalte Steinsäule im Raum C der Neuen Katakombe an der Via Latina als alttestamentliche Wolkensäule

¹⁸ Deichmann, *Christliche Archäologie* 1983, 195.

¹⁹ Brenk, *Tradition und Neuerung* 1966, 41.

Apsisbilder spielen die markanten Wolkenzonen keine Rolle. Dennoch waren die in *The Apse, the Image and the Icon* formulierten Ansätze und Thesen wichtig für den Fortschritt dieser Arbeit. Auch Brenk argumentiert allein aus den Bildern heraus und sucht in kirchenhistorischen und theologischen Kontexten sowie in der Funktionalität nach Erklärungen dafür, dass Bildermacher unterschiedliche Konzepte entwerfen und manche auch wieder verwerfen. Die Frage der bestehenden – paganen – Bildtraditionen und ihr Einfluss auf christliche Bildvorstellungen werden bei Brenk ebenso angesprochen wie der Aspekt der Materialwahl und des künstlerischen Anteils. Eine Gemeinsamkeit der vorliegenden Arbeit und Brenks Studie ist auch die Betonung der visuellen Wirkung der frühen Apsisbilder.

Insgesamt anregend und aufgrund der reichlich zitierten Quellen ergiebig waren die Ausführungen von Konrad Onasch, der 1993 das Thema der Lichtmetaphorik im Allgemeinen und unter spezieller Berücksichtigung der Hagia Sophia untersuchte. In *Lichthöhle und Sternenhaus. Licht und Materie im spätantik-christlichen und frühbyzantinischen Sakralbau* erforscht er die Beziehung zwischen spätantiken Weltanschauungen und der sakralen Architektur sowie die Rolle des Lichts in der Annäherung von Gedankenwelt und dem Materiell-Gegenständlichen eines sakralen Raumes.

Entscheidend in die Arbeit eingeflossen und maßgeblich für das hier am Wolkenmodell abgehandelte Problem der Identität des frühchristlichen Christusbildes sind die ikonologischen Studien von Thomas F. Mathews, der 1993 in *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art* ebendiese Frage aus neuen politischen und kulturellen Blickwinkeln untersucht und – allerdings ohne spezifische Berücksichtigung der Wolkenfigur – gezeigt hat, wie flexibel im 4. und 5. Jahrhundert aus vorhandenem Material christologisch konnotierte Bilder kreiert werden, die geänderten Anforderungen gerecht werden und sich gegen herkömmliche Gottesbilder durchsetzen. Von besonderer Relevanz ist Mathews' Auffassung vom Apsisbild als „the primary icon of the Christian church“, seine Beobachtung der Wechselwirkungen zwischen frühchristlicher Apsisausstattung und den Raum- und Funktionsbedingungen einer Basilika und sein Hinweis auf die Wirkung bunter und goldfarbener Glasmosaiken.²⁰

Erhellend in Bezug auf das durch Bild und Bildlichkeit transportierte „absolut Unsichtbare, welches die Religionen im spirituellen Raum versprechen“ waren die Erkenntnisse Hans Beltings in *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* 1992 und in *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen* 2005. Die hier postulierte leitmotivische Bildfunktion der Wolken im Zusammenhang mit dem Bildtypus von Christusbildern am Kultort

²⁰ Mathews, *Clash of Gods* 1993, bes. 92-98.

Kirche ist in Ansätzen Belting geschuldet. Er selbst misst bei der Aufarbeitung der mit dem 6. Jahrhundert einsetzenden Geschichte der religiösen Bilder den früheren Wandbildern und dem Wolkenmotiv im Speziellen keine Bedeutung bei. Einzige Ausnahme ist die Erwähnung des Wolkenstücks unter der *Dextera Dei*, das jenen Ort bezeichne, von dem aus sich ein „bild- und körperloser Gott“ offenbare.²¹

In die Arbeit eingeflossen sind sowohl die kontextuierten Ausführungen Martina Pippals in *Kunst des Mittelalters – Eine Einführung* als auch die Erkenntnisse von diversen Kunstwissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen, die sich mit Gottes- und Himmelsbildern in Epochen außerhalb der Spätantike beschäftigen. So untersuchte Christian Hecht 2003 in seiner Habilitationsschrift *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock* die Komplexität des Himmelsbegriffes als „Heilszustand des Menschen oder auch als ‚Ort‘ der Gegenwart Gottes“ und stellte Zusammenhänge mit theologischen Meinungen und vor allem den Aussagen der Kirchenväter her. Hechts Forschungsschwerpunkt liegt auf Himmelsdarstellungen der neuzeitlichen Malerei, wo von mittelalterlichen Vorbildern übernommene Wolkenmotive die nötige Bildgliederung liefern, um Christus als Weltenrichter am Ende der Zeiten nach Mt. 34,30 erscheinen zu lassen und „die irdischen von den überirdisch zu verstehenden Bereichen zu trennen bzw. die entsprechenden Übergänge zu kaschieren.“²² Die spätantik-frühmittelalterlichen Voraussetzungen der späteren Wolkendarstellungen bleiben bei Hecht nahezu unberücksichtigt.

Ebenfalls im Zusammenhang mit der Kunst des Barock, aber in deutlicher Ausrichtung auf Fragen ihrer Medialität werden Wolkendarstellungen von Joseph Imorde gesehen. 2004 zeigte er in *Die Wolke als Medium*, wie sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Lichte einer jesuitisch geprägten allegorischen Schriftdeutung die Ästhetik des Unsichtbaren bzw. der Gegensatz zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit gerade an diesem Bildzeichen manifestieren und wie den barocken Wolken in einer allegorisierenden Lichtinszenierung der mystischen und eucharistischen Präsenz Christi eine konkrete Rolle erwächst. Dem von Imorde vertretenen Ansatz einer paradoxen Gleichzeitigkeit von Vergegenwärtigung und Verschleiern, von Licht und Dunkelheit, von Sichtbarem und Unzugänglichem, die sich in den Wolken

²¹ Die Zitate stammen aus Belting, *Bild* 2005, 13 und 159.

²² Hecht, *Glorie* 2003, 34-50 (besonders 37 und 43) mit vielen für die vorliegende Arbeit relevanten biblischen Referenzstellen sowie Textverweisen auf Epiphanius von Salamis, Gregor von Nazianz, Augustinus, Gregor von Nyssa und Gregor den Großen.

manifestiert und die im Leib Christi verborgene Göttlichkeit vergegenwärtigt, folgt im Prinzip auch die vorliegende Untersuchung „wolkengestützter“ Bilder.²³

Grundlegend für den über ikonografische Deutung hinausgehenden und auf interdisziplinäre Anbindung ausgerichteten Forschungsansatz waren die kommunikationstheoretischen Ausführungen des Soziologen Hartmann Tyrell, der 2002 in *Religiöse Kommunikation. Auge, Ohr und Medienvielfalt* unter Hinweis auf die Forschungen von Niklas Luhmann Religion als kommunikatives Geschehen aus religionssoziologischer Sicht beschrieb und in seiner Argumentation Untersuchungen Hans Beltings mit einbezog. Tyrells Ausführungen werden von der Autorin in dilettierender Weise zur Lösung systematischer und terminologischer Ansatzprobleme benützt, eine konkrete Vernetzung des Wolken-themas mit der religionssoziologischen Argumentation Tyrells ist mangels der nötigen Fachkenntnisse allerdings nicht möglich. Für die interdisziplinäre Anbindung wesentlich war auch eine wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung, die Gerard Simon 2002 im Bereich der Optik anstellte. In *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik* geht er, wenngleich auch nur im Anhang, der Frage nach, welche Beziehung zwischen physikalischen Erklärungsmodellen und der Darstellung des Sichtbaren besteht. In – allerdings wolkenlosen – Beispielen von der griechischen Vorklassik über pompejanische Fresken bis zu sizilianischen Mosaiken des 12. Jahrhunderts legt er dar, wie vormoderne Darstellung vom Betrachterblick gesteuert wird bzw. wie sehr geltendes optisches Wissen in der Darstellungstechnik seinen Niederschlag findet.

Als impulsgebend erwähnt seien hier auch die Ausführungen von Erika Meili-Schneebeli. Im Rahmen ihrer psychologischen Studien untersuchte sie Kinderzeichnungen im Hinblick auf Zeichen mit Urbildcharakter und meint, dass Kinder bis zum achten Lebensjahr das Wesen der Dinge, nicht aber deren äußeres Erscheinungsbild wiedergeben und dabei das für das Gemeinte Markanteste abbilden wie z.B. Mensch, Tier, Baum, Haus und eben den Himmel. Erst dann beginne das wirklichkeitsgetreue Abbilden der Welt, erst dann trete das Optische in den emotional-motorischen Prozess des bildnerischen Gestaltens ein und ein visueller Realismus breche sich Bahn. Selbstverständlich sei hier nicht postuliert, dass spätantike Bildproduzenten sich bewusst kindlicher Darstellungsmuster bedienten. Meili-Schneebelis Denkmodell ist jedoch hilfreich, wenn man den spätantiken Bildfindungsprozess nachvollziehen möchte.²⁴

²³ Imorde, *Wolke* 2004, vor allem 172, 176-179; der Autor zeigt am Beispiel eines Altarentwurfs von 1639 und einer Beschreibung von 1646, wie in die Tiefe gestaffelte Wolkenwände allegorisch Lichtinszenierungen für die Aussetzung des Allerheiligsten ermöglichen.

²⁴ Meili-Schneebeli, *Kinderbilder* 2000, 60 und 72f.; die Entwicklung der Darstellungssysteme bei Kindern erörtert auch Willats, *Art and Representation* 1997, 32, 253 und besonders 287-319; die Aussagekraft von

Unentbehrlich für das Begreifen der Zusammenhänge zwischen Sakralarchitektur und ihren Bildern war die in höchst benutzerfreundlicher Weise gestaltete Dokumentation, die Maria Andoloro 2006 vorgelegt hat und die den mittelalterlichen Bildbestand in stadtrömischen Kirchen analysiert: *Die Kirchen Roms: ein Rundgang in Bildern. Mittelalterliche Malereien in Rom 3412 – 1431*.

Kinderzeichnungen in Bezug auf die kognitiven Bedingungen des perspektivischen Gestaltens untersucht Landerer, *Kunstgeschichte als Kognitionsgeschichte*.

II. Hauptteil

1. Kulttaugliche Bilder für christliche Sakralbauten

1.1 Mediale Rahmenbedingungen

Wenn man den Erkenntnissen religionswissenschaftlicher Forschung folgend Religion als kommunikatives Geschehen auffasst, wächst dem mit den Sinnen wahrnehmbaren Medienangebot am Ausübungsort von Religion eine besondere Bedeutung zu. Die dort eingesetzten akustischen und visuellen Verbreitungsmittel von Religion reagieren naturgemäß auf kirchenpolitische und gesellschaftliche Veränderungen und ändern sich mit diesen. In spätantiker Zeit wird dies deutlich, als sich im Zuge des Kirchenfriedens nach dem Mailänder Edikt von 313 äußere Formen christlicher Glaubenspraxis nachhaltiger als bisher in der römischen Alltagswelt niederschlug. Märtyrerverehrung und damit die Zahl der Wallfahrten nahmen zu, es entstanden neue Festtage, in die nicht-christliche Traditionen einfließen, wie beispielsweise im Falle des Weihnachtsfestes, dessen Feier am hochrangigen römischen Kulttag *Natalis Solis Invicti* ab 336 in Rom nachweisbar ist.²⁵ Der darin offenkundig werdende Wille, den christlichen Kult als eine geordnete Form der Gottesverehrung endgültig zu etablieren und die Inhalte des gemeinsamen Glaubens einer möglichst großen Menge an Menschen über Medien des Hörens und Sehens noch effizienter als bisher zu vermitteln, äußerte sich auch in der wachsenden Zahl der Gottesdienste und anderer christlicher Zeremonien, besonders aber im Bedürfnis, das in der Eucharistiefeyer visualisierte Heilsgeschehen durch ein vereinheitlichtes liturgisches Regelwerk aufzuwerten.²⁶ Von Relevanz ist in diesem Zusammenhang wohl die Tatsache, dass Rom zu dieser Zeit in liturgischen Angelegenheiten keineswegs tonangebend war, sondern seine Stellung gegenüber den Kompetenzzentren Konstantinopel, Ephesos, Antiochia, Jerusalem und Alexandria erst behaupten musste.²⁷ Ein

²⁵ Zum Kult des Sonnengottes und zur Übertragung des Weihnachtsfestes auf diesen Tag ausführlich Klaus, *Antikes Erbe* 1998, 59-79; .

²⁶ Zur Liturgiegeschichte Krautheimer, *Wege und Irrwege* 2003, 112 und 131. Philippe Bernard setzt die Phase der Verfestigung des Liturgiegeschehens zwischen dem 4. und dem 6. Jahrhundert an und bezeichnet die Zeit des Augustinus als einen ersten Höhepunkt; Bernard, *Liturgie* 2001, 1081. Weitere Aussagen zu diesem Thema liefern Willis, *Early Roman Liturgy* 1994, 21f. und 55f.; 61-64, Jungmann, *Liturgie* 1967, 265-277, und Piétri, *Entstehen der Christenheit* 1996, 695-697 (Michel-Yves Perrin). Die Beziehungen zwischen der sich entwickelnden Liturgie, der sich verändernden Rolle des Kaisers und dem Bildort Kirche im spätantiken Kontext erörtert auch Rainer Warland in Warland, *Gegenwart des Heils* 2002 (bes. 57-59) und *Liturgien* 2002 (besonders 54f.). Warlands Schwerpunkt liegt allerdings auf Byzanz.

²⁷ Willis, *Early Roman Liturgy* 1994, 21f. und 55f.

zentrales Unternehmen im Rahmen der damaligen liturgischen Konsolidierungsphase war die Erneuerung der Messtexte und Gebete, deren Inhalt einem Großteil der Gläubigenschar bis dahin verborgen geblieben war, da die Passagen in ihrer ursprünglichen griechischen Version gesprochen wurden. Als man in der zweiten Jahrhunderthälfte endgültig vom Griechischen als Liturgiesprache abging und die Texte latinisierte, flossen lokale nicht-christliche Gebetstraditionen ebenso in die Neuformulierungen ein wie die poetischen Hervorbringungen spätantik-christlicher Dichter und die Rhetorik des offiziellen römischen Lebens.²⁸ Aufgewertet im Rahmen der Messfeier – und damit ebenfalls Teil der akustischen Kommunikationsstrategien – wurden Schriftlesungen, das tägliche Evangelium und die Predigt. Aus Rücksichtnahme auf die breite Schichtung und gemischte Zusammensetzung seines Auditoriums verwendete auch der Prediger nun Sprachelemente des täglichen Lebens und gab dem Auditorium Gelegenheit, durch akklamierende akustische und gestische Kommentare seine Ausführungen zu unterstreichen.²⁹ Die Tatsache, dass die Versammelten gemeinsam jene Bibelstellen rezitierten, die gerade Gegenstand der Predigt waren,³⁰ und sich somit hörbar ein intellektueller Dialog zwischen Auditorium und Prediger entwickeln konnte, zeigt einmal mehr, welche Bedeutung den Sinn vermittelnden – in diesem Fall hörbaren – Medien der Kultpraxis beigemessen wurde. Den Gläubigen, die – über das Hören des gedachten oder gesprochenen Worts – bisher vor allem im Gebetsgespräch Kontakt mit ihrem Gott aufnehmen konnten, stand mit dem Wegfallen sprachlicher Barrieren das verstehende Mitfeiern von Liturgie und anderen Zeremonien als weiteres Instrument religiöser Kommunikation zur Verfügung, für die Gemeinde bedeutete dies einen Schritt aus der Heterogenität hin zur gemeinschaftlichen Glaubenspraxis.³¹

Akustisches Machtmedium einer sich konsolidierenden Religion wurde neben der Sprache auch die Musik. Mit der Festschreibung der Heiligenfeste und der endgültigen Strukturierung des Kirchenjahres bzw. mit der aus diesem Grund steigenden Zahl an Kultfeiern veränderte sich auch die Rolle der Kirchenmusik.³² Schon im 4. Jahrhundert umrahmte man beispielsweise den Introitus-Teil der Messe mit Musik, die sich am profanen Vorbild des kaiserlichen Einzugs orientierte. Wegen ihrer Lautstärke wurden solche instrumentale Umrahmungen allerdings bald

²⁸ Klaus, *Antikes Erbe* 1998, 22 und Anm 66; Bernard, *Liturgie* 2001, 1076-1081.

²⁹ Piétri, *Entstehen der Christenheit* 1996, 697 (Michel-Yves Perrin).

³⁰ Piétri, *Entstehen der Christenheit* 1996, 697 (Michel-Yves Perrin).

³¹ Eine systematische Erörterung religiöser Kommunikationsformen bietet Tyrell, *Religiöse Kommunikation* 2002, zum Gebet als kommunikative Form siehe ebd., 46.

³² Die Entwicklung der Kirchenmusik beschreibt McKinnon, *Advent Project* 2000, 28-59 (bes. 35f., 39f., 53, 57-59) sowie 77-81 (bes. 80) und 356; ergänzend auch Klaus, *Antikes Erbe* 1998, 33-43, Willis, *Early Roman Liturgy* 1994, 61-64, Jungmann, *Liturgie* 1967, 265-277, sowie Piétri, *Entstehen der Christenheit* 1996, 695-697 (Michel-Yves Perrin).

als unpassend empfunden, von den Kirchenvätern kritisiert und in der Folgezeit durch schlichtere, neu komponierte und getextete Hymnen ersetzt. Besonders für die Vormesse, in der auch ungetaufte Katechumen und Katechuminnen anwesend waren, und für die Kommunion – insgesamt also gerade für jene liturgische Abschnitte, in denen mit geringerer Konzentration und mehr Bewegung im Kirchenraum zu rechnen war – stellte man Psalmengesänge zusammen, deren Texte und inniger Duktus geeignet waren, einerseits die Aufmerksamkeit eines noch heterogenen Publikums zu bündeln und andererseits die erwartungsvolle Gemeinde geistig vorzubereiten und emotional einzustimmen. Dass in diesen Psalmentexten die Wolke als Sprachfigur häufig vorkam, bindet das hier behandelte Bildthema an die literarisch-musikalischen Medien.³³ In auffälliger Form an die Wände von Kultgebäuden gemalt oder mit Mosaiksteinen eingefügt, wirkten sie – wie zu beweisen sein wird – jedoch weniger im Sinne einer Wortillustration, sondern wurden vielmehr selbst zum Medium.

Im Rahmen einer massentauglichen Glaubensvermittlung wuchs neben den hier kurz umrissenen akustischen Verbreitungsmedien Wort und Musik auch den visuellen Möglichkeiten größte Bedeutung zu, wobei sich die Neuerungen im Medienangebot und die in konstantinischer Zeit einsetzenden gesellschaftlichen Veränderungen wohl gegenseitig bedingt haben.³⁴ Kommunikationsfördernde Mittel waren liturgische Gerätschaften in vielfältiger Form, prächtige Bekleidung, die Auffächerung des Ritus mit genauer Regelung und vielfacher Wiederholung von Gesten und Aktionen eines oder mehrerer Zelebranten, alles in allem vielfältige Anlässe „zum Schauen“. Unverzichtbar als Transportmittel von Religion waren ritualisierte sichtbare (und hörbare) Reaktionen der Gläubigen. In Verbindung mit den laut gesprochenen Gebeten garantierten sie nicht nur einen geordneten Ablauf der Feier, sondern fügten sich zu weit gespannten rituellen Bild-und-Text-Bögen, die mit zwei unterschiedlichen Sinnen wahrgenommen und christlich interpretiert wurden. Wesentlich als kommunikatives Element in der Kultpraxis und nicht nur Teil der visuellen Strategie, sondern auch mit den akustischen Medien Musik und Sprache verbunden waren liturgische Bücher. Dass sich im Laufe des 4. Jahrhunderts die Kodexform endgültig gegenüber dem Rotulus durchsetzte, mag Ausdruck eines umfassenden Neuerungswillens sein, kann aber auch einfach mit dem praktischen Bedürfnis erklärt werden, große Textvolumina unterzubringen und in bestimmter

³³ Die Vorliebe der Psalmisten für das Wolkenbild zeigen folgende Stellen: Ps. 18, 10,12 und 13; 36,6; 57,11; 68,35; 77,18; 78,14; 78,23; 89,7; 89,38; 97,2; 104,3; 105,39; 108,5; 135,7; 147,8.

³⁴ Auf die Veränderung von Verbreitungsmedien speziell im Hinblick auf die Entwicklung des Codex verweist Tyrell, *Religiöse Kommunikation* 2002, 48f.

Weise anordnen zu müssen.³⁵ Kein Zweifel kann darüber bestehen, dass sich mit der Einführung der Kodexform die Funktion der Buchillustration veränderte und neue Möglichkeiten des visuellen Informationstransports erschlossen wurden.³⁶ Allerdings waren – und sind – Bücher als Medium religiöser Kommunikation nicht massentauglich. Für jene, die Bücher nicht benützen durften und vor allem nicht benützen konnten – das galt für die Mehrzahl der Teilnehmer und Teilnehmerinnen an liturgischen Feiern und generell für den Großteil der damaligen Christen! –, schieden Texte und Illuminationen von Büchern als visuelle Informationsträger daher aus. Mit den dem Auge direkt und ständig zugänglichen Bildern, die an die Wände von Kultgebäuden mit Farbe gemalt oder mit Mosaiksteinen gelegt wurden, stand jedoch ein Massenmedium zur Verfügung, das unabhängig von Bildungsgrad und sozialem Hintergrund die für eine effiziente Glaubensvermittlung notwendigen Informationen transportieren und das Evangelium vermitteln konnte. Für die real ablaufenden Riten und die gehörten, gesprochenen und gesungenen Texte stellten Fresken und Mosaik eine monumentale Hintergrundfolie bereit und forderten, ikonologisch zurechtgemacht und anschaulich im eigentlichen Sinn des Wortes, die Frömmigkeit der Anwesenden ein.³⁷

Die Wirkung dieser Bildwerke entfaltete sich im hier überblickten Zeitraum allerdings längst nicht mehr in privaten Häusern oder subterranean Räumen. Zuvor war die Nicht-Öffentlichkeit ein Merkmal christlicher Kultstätten gewesen. Sie resultierte einerseits daraus, dass der Vollzug von Zeremonien, die der Erinnerung an Verstorbene dienten, naturgemäß dem urbanen Alltag entrückt waren und Memorialstätten daher im Stadtbild eine Sonderstellung einnahmen. Und für gemeinsame Gottesverehrung und liturgische Handlungen galt, dass Christen und Christinnen – anders als die Teilnehmer an paganen Kulte – ihre Feiern unabhängig von einem geweihten Kultareal, Kultgebäude oder Kultbild abhalten konnten. Jeder einfache geschlossene Raum wurde – wie Schriftquellen zeigen – als „Gotteshaus“ empfunden, auch wenn er Teil eines Baugesüges war, das neben religiösen auch anderen Zwecken diente, wie im Falle des so genannten Taufraumes in Dura Europos.³⁸

³⁵ Tyrell, *Religiöse Kommunikation* 2002, 49.

³⁶ Die ältesten bisher bekannten Dokumente frühchristlicher Buchillumination sind die Fragmente der Quedlinburger Itala aus dem 4. oder 5. Jh. (Ms. theol. lat. fol. 485, Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz).

³⁷ Die enge Beziehungen zwischen frühchristlicher Liturgie und ikonografischer Ausrichtung der Bilder betont Piero Marini in seiner Besprechung der dreibändigen Ausgabe der Konzilsakte von Nizäa II; Marini, *Konzilsakten* 2005, 2.

³⁸ Brandenburg, *Basiliken* 1979, 7-17; vgl. auch Klaus, *Antikes Erbe* 1998, 23. Die Frühzeit christlicher Versammlungsstätten im Osten und den kultischen Hintergrund referiert Konrad Onasch im Rahmen seiner Untersuchung zur Bedeutung von Licht und Lichtmetaphorik in frühmittelalterlichen Kirchen; Onasch, *Lichthöhle* 1993, 9-19.

Als nun mit dem Mailänder Edikt der christlichen Religionsgemeinschaft ein juristischer Status zuerkannt wurde, Gemeinden daher Grundeigentum besitzen und mit der Errichtung monumentaler Kirchen beginnen konnten, verlagerte sich der mediale Schwerpunkt von Religionsausübung zunehmend in den öffentlichen Raum. Der laufende Ausbau bestehender Märtyrergedenkstätten, die Erweiterung von Gemeindezentren und, vor allem, die Förderung sakraler Großbauten wie Laterankirche und Alt-St. Peter durch Konstantin den Großen führten dazu, dass das Kirchengebäude als öffentliche Bauaufgabe höchst sichtbar an Bedeutung gewann und damit einhergehend der Gottesort als im Hier und Jetzt sichtbare Idee ins Bewusstsein drang. Nicht unerheblich ist in diesem Zusammenhang, dass es immer noch der Kaiser war, der im Rahmen seines Sakralrechts die Kultstätte – auch die christliche – ihrer Gottheit übergab und damit in gewisser Weise in Konkurrenz zur Kirche als Institution trat.³⁹ Die repräsentativen, öffentlich weit stärker wahrnehmbaren Bau- und Ausstattungskampagnen führten dazu, dass sich die kultische Identität einer großen Bevölkerungsgruppe – Rom hatte bis ins frühe 5. Jahrhundert einige Hunderttausend Einwohner – stärker denn je als Teil der Alltagskultur monumentalisierte, auch wenn viele pagane Kultpraktiken bis weit in die christliche Zeit hinein überlebten: Wein- und Weihrauchopfer im Hauskult sowie Girlandenschmuck für Hausaltäre wurden erst 392 durch ein Edikt Theodosius' I. verboten, der öffentlicher Türkult im Janusheiligtum bestand bis in das 6. Jahrhundert.⁴⁰ Im gegebenen Zusammenhang von Bedeutung ist jedoch die Tatsache, dass die neuen Großbauten – Peterskirche und Laterankirche Kirchen nahmen einige Tausend Gläubige auf, die anderen meist zwischen 800 und 1400 – innerhalb des Stadtgefüges automatisch in Beziehung zu den bestehenden Monumentalbauten traten und auf diese Weise Stifter und Erbauer der neuen Kirchen in eine Art städtebaulichen Wettbewerb zwang.⁴¹ Wo liegen nun die Gemeinsamkeiten und wo die Unterschiede zwischen christlichen und nicht-christlichen Kultbauten?

Ideologisch gesehen unterscheidet sich ein christliches Gotteshaus kaum von einem Tempel. Schon vor den Christen haben Generationen von Römern ihre Kultbauten als Kommunikationsmöglichkeit mit Mächten gesehen, die den Fortbestand des Universums garantieren. Zwar war nach römischer Tradition der jeweilige Tempel mit geschichtlichen Fakten wie Gründungsgeschehen und Weihe enger verknüpft als mit der mythischen Biografie

³⁹ Onasch, *Lichthöhle* 1993, 26f.

⁴⁰ Simon, *Götter der Römer* 1990, 11f. Die pagane Kultpraxis erörtert ausführlich Scheer, *Gottheit und Bild* 2000, 117-119, 128f. und 145f.

⁴¹ Die Angabe zum Fassungsvermögen der Kirchen liefert Krautheimer, *Capitals* 1983, 96 und 102. Die Frühzeit des stadtrömischen Kirchenbaus unter besonderer Berücksichtigung der konstantinischen Basiliken referiert Konrad Onasch im Rahmen seiner Untersuchung zur Bedeutung von Licht und Lichtmetaphorik in frühmittelalterlichen Kirchen, *Onasch, Lichthöhle* 1993, 19-53.

der dort verehrten Kultfigur,⁴² doch wie christliche Weihebauten präsentierte auch er die Schnittstelle zwischen organisierter Welt und unbekanntem Jenseits. Durch besondere Architekturteile wie Säulen und Giebeldach und entsprechende Schmuckteile sichtbar als heilige Orte ausgezeichnet, bildeten Tempel seit jeher einen wesentlichen Teil des römischen Selbstverständnisses und sollten diese Funktion trotz und für viele gerade wegen des „Siegeszugs“ des Christentums auch noch lange Zeit beibehalten.⁴³

Architektonisch gesehen war der Einfluss der nicht-christlichen Kultbauten auf frühchristliche Sakralbauten allerdings gering. Gemeinsam war ihnen das Prinzip der axialen Ausrichtung.⁴⁴ Beim römischen Tempel erblickte man nach dem Ersteigen einer Freitreppe Vorhalle und Cella und nach Betreten des Raumes vor der Rückwand die Kultstatue, die in Beziehung zum davor liegenden Raum trat. Verstärkt wurde diese Wirkung, wenn – wie in dem unter den Tetrarchen wiederhergestellten hadrianischen Doppeltempel der Venus und Roma auf dem römischen Forum – die Tempelrückwand als Apsis ausgeführt war.⁴⁵ Ebendort kulminierte auch die Aufmerksamkeit der Besucher und Besucherinnen einer christlichen Kirche, sobald sie Eingang und Hauptraum durchschritten und das Sanktuarium betreten hatten. Daher bedurfte diese wichtigste Raumeinheit des Gotteshauses einer entsprechenden Gestaltung. Im Tempel war es die Statue, die diesen Bauteil besetzte und in der die Gottheit während ihres Kults Aufenthalt nahm.⁴⁶ In christlichen Kirchen dienten Wandbilder als Kulminationspunkt in der Apsis, zuweilen vorbereitet durch wegweisende Bildstreifen im Hauptschiff und den optischen Auftakt an der Fassade.

⁴² Kähler, *Römische Tempel* 1970, 12 und 24.

⁴³ Stadtrömische Tempel wurden zwar im Laufe des 4. Jahrhunderts ihrer finanziellen Mittel beraubt und sollten ihre Funktion endgültig verlieren, als pagane Kulte 395 für ungesetzlich erklärt wurden. Dennoch wurden noch in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts zwei bedeutende, paganen Gottheiten gewidmete Bauwerke restauriert: Im populären „Schaubezirk“ des Forums wird – neben Secretarium Senatus und Basilica Julia – auch der Saturntempel als einer der ältesten Forumstempel erneuert und am Fuß des kapitolinischen Hügels die Porticus deorum consentium im Auftrag des Stadtpräfekten als Spolienbau wiederhergestellt. Diese Bautätigkeiten sind im Lichte der politisch-religiösen Entwicklungen des 4. Jahrhunderts bzw. im Zusammenhang mit dem Selbstverständnis der pagan-konservativen Aristokraten des römischen Senats zu sehen, der noch 385 erfolglos versuchte, die Aufstellung einer Viktoria-Statue durchzusetzen. Einen generellen Überblick über religions- und stadtpolitische Entwicklungen im ausgehenden 4. Jahrhundert bietet Krautheimer, *Capitals* 1983, 94; ders., *Rom* 1987, 46-50, und ders., *St. Paul vor den Mauern*, 2003, 101-104; den Konflikt zwischen traditionsbewusstem Senat und römischer Kirche im Bestreben, ein Staatskirchentum zu etablieren, beleuchtet ausführlich Piétri, *Entstehen der Christenheit* 1996, besonders 462-506; den Saturntempel erwähnt Simon, *Götter der Römer* 1990, 15 und 199.

⁴⁴ Eine grundlegende Voraussetzung für die axiale Ausrichtung des römischen „Gotteshauses“ sieht Heinz Kähler in dem zur Tempelgründung abgehaltenen Auspicium innerhalb eines – ebenfalls als *templum* bezeichneten – heiligen Bezirks. Der römische Tempel sei dadurch stets auf den vor ihm liegenden freien Raum oder das anschließende Terrain bezogen; Kähler, *Römische Tempel* 1970, 17-19.

⁴⁵ Kähler, *Römische Tempel* 1970, 21 und 32; einen Grundriss mit den Kopf an Kopf gelegenen Apsiden des Doppeltempels zeigt Simon, *Götter der Römer* 1990, 228. Rekonstruktionen liefert Beat Brenk in *Apse* 2010 (Fig. 54 und 55), der den Einfluss traditioneller Apsisarchitektur mit Statuen und Bildern auf das christliche Apsisbild nachzeichnet; Brenk, *Apse* 2010, 31-50.

⁴⁶ Die Frage vollplastischer Christusbilder im kirchengeschichtlich-patristischen Kontext thematisiert Helga Tichy im Rahmen der Untersuchungen einer spätantiken Sitzstatuette, Tichy, *Kultbild* 2008 60-64.

Auch wenn Kirchenarchitekten die äußere (Tempel-) Form nicht übernahmen, folgten sie in bestimmten Belangen – wie dem Streben nach Vitruv'scher Würde und Anmut und den ordnenden Funktionen der einzelnen Bauteile – dennoch den Regeln des klassischen Tempelbaus.⁴⁷ Noch in den dreißiger Jahren des 5. Jahrhunderts sollte das Hauptschiff von Santa Maria Maggiore durch Kolonnaden, ionische Säulen und vor allem die plastische Gliederung der Fensterwand durch Giebel und Säulchen ein Aussehen erhalten, in dem – wie Richard Krautheimer konstatiert – die Tempel der alten Götter noch durchschimmern.⁴⁸

Ihre wesentliche architektonische Prägung erhielten frühe christliche Sakralbauten aber von den monumentalen Nutzbauten der Stadt. Als hundert Jahre vor dem Bau der erwähnten Marienkirche konstantinische Baumeister vor dem Problem standen, für die erste kaiserliche Kirchenstiftung San Giovanni in Laterano einen mehrere Tausend Personen fassenden⁴⁹ Versammlungs- und Prozessionsraum zu bauen und zusätzlich einen abgesetzten Raum für Klerus und Altar – den eigentlichen Kultbereich – bereitzustellen, entschied man sich für eine funktionell-repräsentative Lösung und errichtete ein Gebäude, dessen Bauform sich als gängiger und richtungsweisender Kirchentypus etablieren sollte und heute mit dem Begriff „frühchristliche Basilika“ umrissen wird. Namensgeberin und maßgeblicher Formenlieferantin ist die spätantike Profanarchitektur.⁵⁰ Die nach außen hin geschlossene und von Säulen bzw. Bogenstellungen getragene, mehrschiffige Basilika diente auf Foren und Märkten der römischen Welt als überdachter „offener Platz“, der Basar und Versammlungsraum zugleich war, der wirtschaftlichen und sozialen Bedürfnissen des städtischen Gemeinwesens Rechnung trug und durch seine Nutzung als Gerichtsort – das römische Gerichtstribunal tagte entweder frei im Raum oder in einem baulich herausgehobenen Halbrund an der dem Eingang gegenüber liegenden Schmalseite – zusätzliches Prestige besaß. Kultischen Charakter hatten diese multifunktionalen Hallen mit ihrer erhöhten, durchfensterten Mittelschiffswand nur dort, wo in einer speziell gewidmeten, ein- oder angeschlossenen Raumerweiterung das Standbild einer Gottheit oder des gottgleichen Kaisers von der virtuellen Präsenz einer übergeordneten Macht zeugte.⁵¹ Die im ganzen römischen Reich verbreiteten und den Bewohnern der Stadt Rom in

⁴⁷ Onasch, *Lichthöhle* 1993, 24.

⁴⁸ Krautheimer, *Konstantinische Basilika* 2003, 46; vgl. auch ders., *Wege und Irrwege* 2003, 118f.

⁴⁹ Fassungsvermögen und Bevölkerungszahl nach Krautheimer, *Capitals* 1983, 96 und 102.

⁵⁰ Das Fortleben römischer Baugedanken und –formen in der frühchristlichen Basilika behandelt in konziser Form Brandenburg, *Basiliken* 1979, bes. 30-54.

⁵¹ Zur Multifunktionalität profaner Basilikabauten Krautheimer, *Konstantinische Basilika* 2003, 45-50 und 79; ders., *Wege und Irrwege* 2003, 114f., 123 und 125; ders., *Capitals* 1983, 110; ders., *Rom* 1987, 31; vgl. auch Nünnerich-Asmus, *Basilika* 1994, 24. Eine funktionale Ausnahme stellt der als Basilica Sotteranea bekannte Kultbau einer Mysterienreligion an der Porta Maggiore aus der Zeit um 45 dar. Die dreischiffige Pfeilerbasilika besitzt eine reliefierte Apsis und ebensolche Wände, die figuralen Darstellungen nehmen Bezug auf das Jenseits; Klaus, *Antikes Erbe* 1998, 24.

Form älterer und neuerer Hallenbauten wie Basilica Aemilia und Julia bzw. der von Konstantin umgebauten Maxentiusbasilika vor Augen stehenden Basiliken wurden von den Menschen dieser Zeit primär als öffentlich-repräsentativer Ort und weniger als sakraler Schauplatz wahrgenommen.⁵² Der profane Zweck stand auch bei jenen basilikaartigen Gebäuden im Vordergrund, die im Rahmen der Zivil- und Regierungsarchitektur als Empfangshallen in Thermenanlagen diente, in Villen von Geschäfts- und Privatleuten repräsentative Räumlichkeiten bereitstellte oder als Audienzhalle einem herrschaftlichen Palast besondere Auszeichnung verlieh. Nur im letzten Fall trat neben den profanen Zweck auch eine sakrale Funktion, da der Thronsaal eines Palastes als geweihter Boden galt.⁵³

Den neuen und nunmehr ausschließlich kultisch genutzten Basiliken ein Erscheinungsbild zu geben, das profane Vorbilder und frühere Nutzungen überschreibt, war somit ein wesentlicher Aspekt bei der Errichtung neuer Kirchen. Und sie in ihrem sakralen Charakter gegen die „Konkurrenz“ bestehender Tempelbauten optisch zu munitionieren, musste zweifellos eine weitere Herausforderung für Auftraggeber und Bauausführende darstellen. Gerade in der Stadt Rom, die durch Legenden und den vollzogenen Gründungsritus selbst als geheiligter Boden galt und in deren Kultpraxis nicht nur ein Tempel, sondern auch ein Hain, eine Höhle und selbst ein spezifisch-atmosphärisches Ambiente als heiliger Ort begriffen werden konnte, musste die Sakralität des christlichen Kultbaus trotz oder besser: wegen seiner traditionellen Bauweise für Besucher und Besucherinnen vom ersten Blick an klargestellt sein.⁵⁴ Umso mehr galt dies für eine Kultur, deren Denken und Rhetorik es erlauben, die Götterwelt direkt mit architektonischen Formen zu verknüpfen: Für Rutilius Namatianus wird – noch im zweiten Jahrzehnt des 5. Jahrhunderts! – die Nähe des Himmels in den Tempeln sichtbar (“[...] non procul a caelo per tua templa sumus [...]”).⁵⁵ Dass diese Vorstellung nicht nur in ein elegisches Gedicht über die verfallende Schönheit Roms passt, sondern auch in die christliche Rhetorik eindringt und der christliche Bischof Eusebius daher anlässlich der Basilikaweihe im heute libanesischen Tyros im 4. Jahrhundert – wie Paul Corby Finney referiert – sinngemäß vom Sichtbarwerden der Präsenz Gottes im Gebäude selbst spricht,⁵⁶ mag als Indiz dienen, wie wichtig die medial inszenierte „Verchristlichung“ von traditioneller Architektur erscheinen musste und wie effizient die dort angebrachten Bilder als Verbreitungsmedium christlicher Botschaften zu sein hatten.

⁵² Das Faktum, dass – nach Krautheimer, *Capitals* 1983, 94 – die von Caesar errichtete Basilica Julia noch 377 restauriert wurde, beweist ihre anhaltende Bedeutung für das stadtrömische Leben.

⁵³ Krautheimer, *Konstantinische Basilika* 2003, 47.

⁵⁴ Die Sakralität römischer Kultorte erörtert Markus, *End of Christianity* 1990, 141.

⁵⁵ Namatianus, *De reditu suo*, 1, 50; dieselbe Stelle ist auch zitiert in Markus, *End of Christianity* 1990, 141.

⁵⁶ Finney, *Invisible God* 1993, 290 (ohne nähere Angaben); vgl. auch Brandenburg, *Basiliken* 1979, 64 und 67.

Ein Hauptproblem der Bildkonzeption war in diesem Zusammenhang wohl die Gestaltung des Gottesbildes. Als Vorbild omnipräsent und somit wirkmächtig war für frühchristliche Bildermacher das pagane Standbild mit seinem dreidimensional-natürlichen Hoheitsraum. Ihm mussten nun mit den zur Verfügung stehenden künstlichen Mitteln Kirchenbilder entgegengesetzt werden, die – ungeachtet der jüdischen Glaubenswurzeln und der damit verbundenen Bilderscheu – im Kontext biblischer Erzählungen und in Erfüllung aller theologischen Ansprüche Realität überzeugend vermitteln konnten und dazu einladen, fromme Gedanken an sie heranzutragen.

1.2 Thematisierung des Himmels im Wandbild

Um eine Kirche gegenüber anderen Kultorten hervorzuheben und die Glaubenspraxis abzugrenzen gegen parallel existierende nicht-christliche Kulte, gegen die omnipräsente Götter- und Mythenwelt des klassischen Kulturerbes und wohl auch gegen die Lehren des noch „paganen“ Bildungs- und Schulwesens, muss dem gläubigen Menschen ein glaubwürdiges Bild seines Gottes präsentiert werden.⁵⁷ Im visuellen Bereich bietet sich eine entsprechende Bebilderung der leeren Wandflächen von Kultstätten automatisch an. Literarische Quellen und erhaltenes Bildmaterial lassen darauf schließen, dass es spätestens um 400 zur Praxis geworden ist, christliche Basiliken mit Wandbildern auszustatten.⁵⁸ Mit dieser Entscheidung zur Bebilderung der Wände hoben sich christliche Auftraggeber – wie schon grundsätzlich mit der Wahl der Bauform – deutlich von Vorbildern im römischen Kultbau ab. Die bestehenden, nach griechischen Baumustern errichteten Tempel römischer Götter waren – ähnlich wie die öffentlichen Bauten des zivilen Lebens – innen vorzugsweise mit Stein- und Marmorplatten bzw. *opus sectile* geschmückt.⁵⁹ Noch im Jahr 307, als im Zuge des Umbaus des stadtrömischen Doppeltempels der Venus und Roma zwei aneinandergrenzende Apsidensäule errichtet werden, kleidete man die Kuppeln der Scheitelnischen nach herkömmlichem Muster mit Kassetten aus (Abb. 1).

Kirchenausstatter gingen jedoch einen neuen Weg, um ihren monumentalen Kultbauten Identität zu verleihen. Sie bedeckten vor allem Innenwände mit gemalten bzw. mosaizierten

⁵⁷ Auf das traditionelle, nicht-christliche Schulwesen verweist Josef A. Jungmann; Jungmann, *Liturgie* 1967, 152.

⁵⁸ Erste Hinweise auf figurative Apsisbilder geben Briefe des Bischofs Paulinus von Nola (gest. 431), die sich auf Kirchen in Cimitile und Fundi beziehen; die Passagen sind zitiert in Goldschmidt, *Nola* 1940, 38f. und 98f. Erste Bildzyklen in Obergaden erwähnt Nilus Ancyranus (gest. 430); Brandenburg, *Basiliken* 1979, 33 und 178).

⁵⁹ Dunbabin, *Mosaics* 1999, 304.

Bildwerken und bedienten sich dabei einer Dekorationsweise, die üblicherweise privaten und halb-privaten Bereichen vorbehalten war. Hatten Wandbilder und vor allem Mosaikbilder schon bisher nicht nur ästhetische Bedürfnisse erfüllt, sondern auch über Raumfunktionen, sozialen Status und Bildung der Bewohner und Bewohnerinnen eines Gebäudes etc. informiert, boten die ins Monumentale übersteigerten Bildflächen der christlichen Kultbauten nun überreiche Möglichkeiten, um über raumtopografisch und sehökonomisch korrelierende Blickachsen christliche Botschaften unmissverständlich zu kommunizieren und zugleich Reminiszenzen an die frühere Nutzung bestimmter Architekturformen zu „löschen“.

Im Mittelpunkt der so ausgerichteten Bildkonzepte stand naturgemäß Christus, der mit herkömmlichen künstlerischen Mitteln so dargestellt werden musste, dass die Identität von Abgebildetem und Bildnis glaubwürdig vermittelt wird. In der römischen Kunst hat man seit jeher das Gott-Sein problemlos in menschlicher Form abgebildet, gleichgültig ob ein Götterbild in oder außerhalb von paganen Kultgebäuden angebracht wurde, in Kultnischen von Profanbauten aufgestellt oder angebracht war, als profane Wand- und Bodendekoration diente oder in eine Handschrift gemalt wurde. Gerade diese Vorgabe stellte an die Gestalter von Bildnissen des christlichen Gottes besondere Anforderungen, musste doch die Doppelsexistenz Christi als Mensch u n d Gott optisch argumentiert werden. Dies führte zu speziellen Anforderungen besonders dort, wo Christus im Kreise einer irdischen Glaubenselite und somit quasi integriert in ein Gruppenbild vor den Augen der Gläubigen „erscheint“. Für die Komposition eines hierarchisch gegliederten Gruppenbildes gab es in der klassischen Kunst – grosso modo gesprochen – allerdings keine bestimmte Bildtradition. Oft deuten Körpergröße, Positionierung und Attribute etwas über Person und Rang von Göttern und politischen bzw. geistigen Anführern an. In anderen Fällen werden diese aber auch äußerlich gleichberechtigt nebeneinander abgebildet oder mit Untergeordneten kombiniert. Spartenübergreifend sei in diesem Zusammenhang auf den Seitenfries der augusteischen Ara pacis verwiesen, wo Anordnung und Zeichnung der Personen am Seitenfries nahezu „demokratisch“ gelöst ist. In den monumentalen Giebelbildern der Tempel ordnen sich alle Einzelfiguren den Platzverhältnissen unter, wirken aber dennoch ideell zusammen. Ähnlich funktionieren Lararien, welche die Aufgabe der öffentlichen Tempelbilder im häuslichen Bereich und im kleineren Maßstab wiederholen. Beispielhaft für die Tradition der Gruppenbilder sei hier das Mosaik einer Lehrer-Schüler-Gruppe des 4. Jahrhunderts aus Apamea in Syrien angeführt, das einen Philosophen (Sokrates?) als *primus inter pares* im Kreise von sechs Weisen zeigt (Abb. 2). Durch Gewandung und Haartracht, Körpermaß und Distanzen ist seine Vorrangstellung in

der locker arrangierten Gruppe nur leicht angedeutet, während die zentrale Figur der weit geschlossener komponierten, so genannten Medizinvorlesung an einer Katakombenwand unter der Via Latina bei ähnlichen thematischen Vorgaben in der äußerlichen Erscheinung deutlicher hervorgehoben wird (Abb. 3). Eine durch betonte Symmetrie gleichgestellte, durch Tracht und Attribute aber zugleich höchst individualisierte Gemeinschaft von Göttern zeigt die Illumination in einer Handschrift mit Texten des Vergil, die um 500 entstand (Abb. 4).

Um bei so unterschiedlichen Vorlagen das „christliche“ Gruppenbild entsprechend zu konnotieren und die äußere Form der Menschennatur Christi von seinem göttlichen Wesen zu trennen, bedurfte es besonderer künstlerischer Anstrengung.⁶⁰ Die Darstellungsweise der Christusfigur und, wie Hans Belting postuliert, primär jene des Gesichts als Anleitung zum Verstehen des Christengottes und seines eigentümlichen Wesens heranzuziehen, lag wohl nahe.⁶¹ Eine andere kompositorische Lösung bot die von Thomas F. Mathews beobachtete Strategie, die gesamte Bildwelt der Apsis formularhaft in Christus konvergieren zu lassen.⁶² Eine weitere Möglichkeit, die Göttlichkeit der menschlichen Hauptfigur optisch zu argumentieren, lieferte die Differenzierung des räumlichen Ambientes. Die Wandflächen der neuen Sakralbauten boten ausreichend Platz, um den Bildhintergrund als Himmel auszuweisen und auf diese Weise die göttliche Wohnstatt Christi zu thematisieren. Ob sich dieser abgebildete Himmel, wie Rainer Warland formuliert, im Verständnis der damaligen Betrachter auch wirklich sofort „zu einer endzeitlichen Schau der Königsherrschaft Christi“ öffnete, sei dahingestellt.⁶³ Unbestritten aber ist, dass sein Vorhandensein an den Kirchenwänden die visuelle Kommunikation nach innen ebenso wie nach außen erleichtert und erweitert hat.

1.2.1 „Himmelsblicke“ – Neufokussierung des Inhalts, der Ikonografie und der Komposition

Bischöfe waren federführend beim Bau und bei der Ausgestaltung ihrer Kirchen und ließen ihr theologisches Wissen in die Bildkonzepte einfließen. Dass die Rolle des rezipierenden

⁶⁰ Vgl. Mathews, *Clash of Gods* 1993, 110.

⁶¹ Hans Belting hat das Dilemma frühchristlicher Bildermacher, im Wissen um die Doppelnatur Christi ein „echtes Bild“ Christi liefern zu müssen, zum Thema seiner „Maskentheorie“ gemacht. Ausgangsbasis für seine Überlegungen ist der Begriff *persona*, der für griechische Theologen sowohl Gesicht als auch Maske, für die lateinisch Sprechenden jedoch nur Maske bedeutete. Nach Beltings Theorie machen frühe Gottesbilder den physischen Abdruck des Gesichts Christi „wie eine Maske“ anschaulich, eine Maske, die diesem auch theologisch – in seiner „Rolle“ als Gott und Mensch in einer Person – auferlegt sei; Belting, *Bild* 2005, 45-85, bes. 47 sowie 93f.

⁶² Belting, *Bild* 2005, 81 und 84; Mathews, *Clash of Gods* 1993, 97f.

⁶³ Warland, *Brustbild Christi* 1986, 135.

Publikums genau bedacht wurde, ist ebenso anzunehmen⁶⁴ wie der Wunsch, den Wandbildern von Fassade, Langhaus, Triumphbogen und Apsis der Kirchen eine gewisse Systematik zu unterlegen. Dem Torbereich als Schwelle kommt im religiösen Bewusstsein naturgemäß metaphorische Bedeutung zu. Es ist der Ort, der das bedeutungsvoll aufgeladene Licht ins Innere des Kultbaus bringt⁶⁵ sowie den körperlichen Zugang zum Wohnsitz der Gottheit ermöglicht und somit Beziehungswirklichkeit herstellt. Die Tradition der Tempel- und Synagogenbauten, diesen Torbereich ikonografisch oder textlich hervorzuheben, wurde in christlichen Kultbauten nahtlos fortgesetzt.⁶⁶ Ein Bild, das über dem Kircheneingang gerade dort angebracht wird, wo sich eine heterogene Menge versammelt und Gläubige sich zu Prozessionen formieren, bot die entsprechende Einstimmung auf das, was sie im Kircheninneren erwartete. Darüber hinaus trug ein Kirchenstifter, der das Bild Christi und seines Himmels als *locus divinus* an der Außenfassade anbringen ließ, christliches Denken in die Öffentlichkeit, vermittelte also die Identität des Sakralgebäudes ins antik geprägte Stadtbild hinein und markierte auf diese Weise Rom als „christliche“ Stadt. Allerdings ist eine konkrete Aussage über frühe Fassadengestaltungen mangels erhaltener Baudokumente nicht möglich.⁶⁷

1.2.1.1 Apsis

Im Kircheninneren angelangt, wurden die Blicke der gläubigen Christen und Christinnen automatisch weitergeleitet. In der morgendlichen Schriftlesung, deren täglicher Besuch von der Kirchenführung ausdrücklich empfohlen wurde,⁶⁸ besonders aber während der liturgischen

⁶⁴ Krautheimer, *Konstantinische Basilika* 2003, 63f.; Holliday, *Narrative and Event* 1993, 6 und 13 (Anm. 6) mit Hinweis auf Alois Riegl.

⁶⁵ Vor- und frühchristliche Aspekte von Symbolik und Ausrichtung der Kirchentür als Sonnentor behandelt Möbius, *Heliotropismus* 2004, 211-215.

⁶⁶ Friedrich Wilhelm Deichmann verweist auf christologisch ausgerichtete Portalinschriften in der Campagna, die durch Textzeugnisse des Paulinus von Nola belegt sind, und vor allem auf die symbolhafte Inschrift am Portal des Baptisteriums der römischen Lateranskirche: „[...] des festen Glaubens Pforte wird Christus sein“; Deichmann, *Christliche Archäologie* 1983, 93-96, besonders 94, und 100-102; vgl. dazu auch Stange, *Kirchengebäude*, 46. Die kosmologische Bedeutung des Tores einer Kultstätte und dessen Orientierung in Bezug auf die Sonnenbahn erörtert Friedrich Möbius; Möbius, *Heliotropismus* 2004, 211-215.

⁶⁷ Das Fassadenmosaiks von Alt-St. Peter, den eine Zeichnung des 11. Jahrhunderts dokumentiert (Codex 124, fol. 122r, der Eton Library) schildert eine Versammlungssituation, die prinzipiell jener am Kircheneingang ähnelt: Wie dort Gläubige der eucharistischen Begegnung mit ihrem Gott entgegensehen, erwarten im fiktiven Himmelsblick Engel und die ältesten Glaubenszeugen gemäß den biblischen Berichten (Apk 4 und 5) das Erscheinen des Herrn, der repräsentiert ist durch das Lamm, ursprünglich vielleicht durch ein Christusbild, das im 7. Jahrhundert im Protest gegen die Trullanische Synode ersetzt wurde (Abb. 5). Ob die in einem späteren Zustand dokumentierten – Zeichnung des Domenico Tasselli da Lagos aus dem 13. Jahrhundert, im Codex A 64 ter, 10 der Biblioteca Apostolica Vaticana (Abb. 6) – Wolken unter den apokalyptischen Wesen Löwe, Stier, Adler und Engel/Mensch von Anfang an vorhanden waren, entzieht sich unserer Kenntnis. Die Geschichte des Mosaiks behandeln Waetzoldt, *Kopien* 1964, 67f.; Oakeshott, *Mosaiken* 1967, 76-79; Kessler, *Spiritual Seeing* 2000, 105 und 108-110, besonders 109f., und Krautheimer, *Rom* 1987, 63.

⁶⁸ Jungmann, *Liturgie* 1967, 96; vgl. auch ebd. 152-154 und 157.

Feier, wenn zum gesprochenen Wort noch weitere Sinneseindrücke wie Musik und Weihrauchgeruch traten und der Zelebrant als Stellvertreter Christi die eucharistische Heilshandlung in Stimme und Gestalt personalisierte, erschien die dem Eingang gegenüberliegende Wand an der Stirnseite der Basilika automatisch ins Zentrum der Wahrnehmung gerückt. Dort erfüllte die traditionelle Wandnische mit der Aufstellung des Altartisches ab dem 4. Jahrhundert eine dezidiert christlich-kultische Funktion. Bis dahin waren Apsiden und ähnlich überkuppelte Raumerweiterungen traditionellerweise Schauplatz eines zivilen Aktes oder eines Gerichtsgeschehens gewesen, lieferten den repräsentativen Rahmen für Mahlzeiten oder dienten als künstliche Grotten mit Wasserspielen und entsprechendem Figurenschmuck.⁶⁹ Vor allem aber waren Apsiden stets Ehrenplatz einer Gottheit oder herausragenden Persönlichkeit bzw. Kultstätte für den vergöttlichten Kaiser. Diese Funktion wurde durch besondere Gestaltungselemente wie differenzierte architektonische Gliederungen, einen signifikanten Niveauunterschied zum Hauptraum, Verwendung kostbarer Materialien für Wände und Fußboden sowie eingelassene Texttafeln augenfällig gekennzeichnet.⁷⁰ Dass ein frühkaiserzeitlicher basilikaartiger Bau in Saepinum/Sepino (Mittelitalien) noch im 4. nachchristlichen Jahrhundert eine neue, mit Marmor und Säulen ausgeschmückte Apsis erhielt, zeigt, dass die Bedeutung dieses Bauteils als Ort des Kaiserkults noch weit in die christlich geprägte Zeit hinein reicht und durch eine entsprechende Dekoration unterstrichen wird.⁷¹ Noch wichtiger als bei der zuvor besprochenen Fassade war es daher, die neue mediale Bedeutung dieses Kirchenbereiches sichtbar zu machen und die Grenzen gegenüber bisherigen Traditionen visuell abzustecken. Es galt, diesem spezifischen Ort ein neues und spezielles Prestige innerhalb der baulichen Hierarchie zu verleihen und eine ausschließlich christlich-kultische Bedeutung – als Ort der eucharistischen Gottesbegegnung – zu kommunizieren.⁷² Dass Kirchengestalter zu diesem Zweck herkömmliche bauliche Hoheitshinweise wie hierarchisierende Wandgliederung und Niveauunterschiede übernahmen und das Sanktuarium

⁶⁹ Forschungsmeinungen zum Thema Apsis referiert Fleischmann, *Apsidensäule* 1999, besonders 91-111 und 198-195; vgl. auch Nünnerich-Asmus, *Basilika* 1994, 101-106.

⁷⁰ Zur Apsisdekoration Fleischmann, *Apsidensäule* 1999, 52-63 und 102-104 (Malereien; vgl. auch Nünnerich-Asmus, *Basilika* 1994, 15 und 101-106); Fleischmann, *Apsidensäule* 1999, 96 (Texttafeln), 105f. (Säulenausstattung), 60, 172 und 176 (Erhöhung; dazu auch Nünnerich-Asmus, *Basilika* 1994, 13 und 23 sowie Christern, *Grundrisstypen* 1960, 74-78) sowie Fleischmann, *Apsidensäule* 1999, 185f. Zum Thema der Niveauunterschiede in nicht-christlichen Apsiden speziell Fleischmann, *Apsidensäule* 1999, 60 (mit dem Hinweis auf J. Ganzert, der Treppen und erhöhtem Fußbodenniveau in klassischen Tempeln eine Erschließungsfunktion zuspricht, die den im Hauptraum Versammelten „optisch, gedanklich und sinnlich-religiös zu dem großen Apsisrund emporführen bzw. –heben sollte“) und 172 (mit dem Beispiel der Forumsbasilika von Leptis Magna).

⁷¹ Fleischmann, *Apsidensäule* 1999, 106; auf die Fortführung des Kaiserkults über die konstantinische Wende hinaus verweist auch Tichy, *Kultbild* 2008, 68.

⁷² Zusammenhänge zwischen materieller Kostbarkeit und der sakral-liturgischen Bedeutung dieses Bauteils betont Friedrich Wilhelm Deichmann in Deichmann, *Christliche Archäologie* 1983, 101. Zur Preziosität äußert sich auch Michael Viktor Schwarz in Schwarz, *Medienwissenschaft* 2002/2003, 4.

durch kostbaren Materialmix im Wand- und Bodendekor sowie Texteingfügungen nobilitierten, liegt auf der Hand.⁷³ Ebenfalls in die Gestaltungskonzepte übernommen wurde die zentrale Positionierung des Amtssessels, die nun den Bischof als höchsten Würdenträger unter den versammelten Personen auszeichnete.⁷⁴ Dass eine bildhafte Darstellung der verehrten Gottheit in diesem Konzept nicht fehlen durfte, versteht sich von selbst. An einem Ort, wo sich – um mit Kurt Weitzmann zu sprechen – historische und topografische, liturgische und dogmatische Elemente summarisch und in besonderer Weise vereinen, lag aber gerade darin erhebliches Konfliktpotential.⁷⁵ Probleme in der zentralen Frage, in welcher Form Christus in der hier einheitlich als Apsis bezeichneten Nische – in den patristischen Schriften finden sich diverse Bezeichnungen wie *hapsis/absis/absida*, *tribuna*, *concha* oder *camera*⁷⁶ – abzubilden sei, verursachten weniger die jüdischen Glaubenswurzeln der christlichen Religion und die damit verbundene Bilderscheu als vielmehr die Vorgaben der klassischen Bildkultur und vor allem die Beschaffenheit ihrer Kultbilder.⁷⁷

Als Kultbild prägend für die spätantike Alltagswelt war das vollplastische Standbild, das im kollektiven Bewusstsein die Präsenz eines kultisch verehrten Wesens garantierte. Zwar war ist der Gebrauch von zweidimensionalen Bildnissen im Kult- und Repräsentationsgeschehen der Spätantike nichts Ungewöhnliches. So ersetzte in der kaiserlichen Zeremonialpraxis die auf dem Zeremonientisch zwischen Leuchtern aufgestellte Tafel mit dem Bild des abwesenden Herrschers dessen Gegenwart.⁷⁸ Und die persönliche Porträttafel, die das Wesen einer lebenden oder verstorbenen Person fest- und die Erinnerung daran wachhält, sicherte deren Mitleben im privaten Umfeld bzw. deren Weiterleben im sepulkralen Kontext. Dennoch waren es primär Standbilder, die vereinzelt oder, der einleitend erwähnten Gruppenidee folgend, zu Ensembles kombiniert mythische, politische und geistige Leitfiguren repräsentierten. Besonders im Falle der zahllosen Götterstatuen in Tempeln oder Kultnischen beruhte die Identität von Bildnis und Urbild auf der täuschenden Gleichsetzung von göttlicher und menschlicher Gestalt und ihrer Dreidimensionalität, die – wie die Rekonstruktion der Westapsis der Maxentiusbasilika zeigt

⁷³ Zum Niveauunterschied in der frühchristlichen Kirchenarchitektur Christern, *Grundrisstypen* 1960, 74-78 (mit Beispielen aus dem Norden Afrikas und mit Augustinus-Zitaten, die die Selbstverständlichkeit dieser räumlichen Disposition bezeugen).

⁷⁴ Klaus, *Antikes Erbe* 1998, 24f.

⁷⁵ Weitzmann, *Spirituality* 1980, xxiii.

⁷⁶ Den etymologischen Hintergrund des Begriffs „Apsis“ sowie diverse Forschungsmeinungen referiert Georg Fleischmann in Fleischmann, *Apsidensäle* 1999, 23-26, 91-111 und 198-195; vgl auch Nünnerich-Asmus, *Basilika* 1994, 101-106, und Tichy, *Kultbild* 2008, 81.

⁷⁷ Aus der Sicht einer Archäologin hat sich Helga Tichy in ihrer Dissertation in sehr umfassender Weise mit dem Kultbild auseinandergesetzt. Im Zuge ihrer Untersuchung zur Funktion einer spätantiken Sitzstatuette und dreier Bildnisclipei zeichnet sie medienübergreifend die Entstehungsgeschichte des Kultbilds im Westen und seine Verbindungen zum antiken Tafelbild und zur römischen Sepulkralkunst nach; Tichy, *Kultbild* 2008.

⁷⁸ Klaus, *Antikes Erbe* 1998, 30.

(Abb. 7) – im Zusammenwirken mit der Raumentfaltung der Bauteile eine Art Hoheitsraum erzeugt, zu dem man aufsehen oder auch physisch hinaufsteigen kann und durch den Beziehungen hergestellt werden zwischen dem diesseitigen Menschen und der jenseitigen Gottheit.⁷⁹ Eine vermutlich von einer erhaltenen Bronze­gruppe der Kapitolinischen Trias inspirierte Rekonstruktionszeichnung eines pompejanischen Larariums gibt eine Vorstellung davon, wie man sich den Blick in eine pagane Apsis vorstellen darf (Abb. 8 und 9).⁸⁰ Es wird deutlich, wie durch die über einem Podium errichtete und vom Apsisraum tempelartig abgesetzte Aedicula und überdies durch das erhöhte Figurenpodest innerhalb des Apsisraumes ein autonomer Hoheitsraum für die Götterstatuen entsteht. Die nachvollziehende Beschreibung eines modernen Forschers – bezogen auf das frühkaiserzeitliche Caesareum im heute libyschen Kyrene – lässt ahnen, wie prozesshaft sich dieser Eindruck von der Eigenräumlichkeit der Apsis entwickelt hat: „Der in die Basilika Eintretende nahm zunächst in der Ferne, am Ende des langen von Säulenreihen flankierten Mittelschiffs, das Kultbild auf seiner Basis wahr. Aber erst wenn er den am Ende der drei Schiffe liegenden apsisähnlichen Saal [...] betreten hatte, konnte er sehen, dass das Bild in der Mitte einer Art Exedra in einer erhöhten großen Nische stand. Erst jetzt wurden weitere Figuren sichtbar, die in den sechs kleinen Nischen zu Seiten des Hauptbildes standen und dessen Aussage vertieften und bereicherten.“⁸¹

Johannes G. Deckers hat hier den Blick auf ein Figurenensemble in einem paganen Kultraum beschrieben. Aber man darf wohl annehmen, dass die Beschreibungen stadtrömischer Männer und Frauen nicht viel anders gelautet haben, wenn sie im frühen 5. Jahrhundert von ihrem Messbesuch in der *Ecclesia Pudentiana* erzählten (Abb. 10). Zwar schritten sie dort auf kein Standbild in seinem architektonisch definierten Raum zu, aber jeder Blick auf das Apsismosaik ließ in ihnen die Sicherheit wachsen, dass dort ein Gott in seinem himmlischen Hoheitsraum gemeinsam mit Glaubenszeugen auf die Kirchenbesucher wartet. In der Apsis dieser zwischen 402 und 417 entstandenen Kirche⁸² eröffnet sich über eine Breite von 18,29m eine Versammlungsszenerie, die Christus inmitten einer symmetrisch im Halbrund angeordneten und lebhaft kommunizierenden Begleitergruppe zeigt und in die sich der Betrachter

⁷⁹ Fleischmann, *Apsidensäle* 1999, 105 und 122-133 sowie Krautheimer, *Rom* 1987, 39; Warland, *Brustbild Christi* 1986, 14.

⁸⁰ Zweifellos spielen in der Detailgestaltung subjektive Vorstellungen des Zeichners Wolfgang Schierung eine Rolle. Im Vertrauen auf die wissenschaftliche Präzision wird diese Rekonstruktion aber hier exemplarisch verwendet. Georg Fleischmann datiert das Lararium in die Zeit nach dem Erdbeben; Fleischmann, *Apsidensäle* 1999, 70f.

⁸¹ Zitiert nach Fleischmann, *Apsidensäle* 1999, 161

⁸² Der Kirchenname leitet sich vom *titulus* des Wohnhauses her, wo ein Thermen­saal des 2. Jahrhunderts in einen Kirchenraum umgestaltet wurde. In der Legende wurde die Tochter des Hausbesitzers Pudens zur Heiligen, sodass man Jahrzehnte später die Kirche offiziell der hl. Pudentiana weihte. Martina Pippal referiert die Genese des Patrozinium in Pippal, *Kunst des Mittelalters* 2010, 74.

augenblicklich eingebunden glauben soll.⁸³ Wie bei der klassischen Gruppierung von Einzelstatuen fehlt auch im Wandbild von Santa Pudenziana eine kohärente, in Zeit und Raum verankerte Handlung. Dargeboten wird ein situativer Zusammenhang, in dem verschiedene Motive – Figuren und Objekte, architektonische Versatzstücke, Symbole und, was hier interessiert, der wolkenbedeckte Bildgrund – im Kontext des Kirchenraumes und vor allem in der unmittelbaren Enge des Altarraumes Sinn ergeben. Unmissverständlich bezeichnet durch Physiognomie, Haltung, Gestus und Evangelienbuch, thront Christus inmitten der Apostel, deren Anführer – wohl Petrus und der „Nichtapostel“ Paulus – durch zwei Kränze tragende Frauengestalten hervorgehoben werden. Eine vielfach gegliederte Architekturkulisse liefert den realen Hintergrund eines öffentlichen Stadtareals, für das nobler Marmor und vor allem die mit goldenen Gittern versehenen Bogenstellungen – sie hatten seit augusteischer Zeit das Stadtbild geprägt – einen stadtrömischen Bezug liefern.⁸⁴ Diese urbane Realität wird durch die zentrale Christusfigur allerdings augenblicklich relativiert. Seine überproportionale Monumentalität, die Pracht des goldenen Gewandes und den mächtigen, mit Gemmen geschmückten Throns nehmen der Szene jeden Anflug von Wirklichkeit. Und diesen Eindruck verstärken die vier geflügelten Halbfiguren, die mit dem nötigen Bibelwissen als endzeitlichen Wesen⁸⁵ verstanden werden, und ebenso der darüber ausgebreitete Himmel mit seinen blau schattierten, mit wenigen roten Einsprengseln durchsetzten Wolkenzungen.⁸⁶ Auch wenn die Form der Kalotte – trotz ihrer Flachheit als Raumdecke einer ehemaligen Thermenanlage – die natürliche Himmelswölbung in gewisser Weise zu wiederholen scheint, ist der meteorologisch-illusionistische Gehalt dieser Wolken sekundär: Zu einer durchgehenden Folie verbundenen, und durch formale Schematisierung und höchste Farbintensität übersteigert, negieren sie jede Tiefe und betonen – quasi auf ihrer Nullebene – die Flachheit und Undurchlässigkeit des Bildträgers. Im Gegensatz zur Räumlichkeit frei stehender Kultstatuen ist es hier das Zweidimensionale und damit das Artifizielle, das etwas Außergewöhnliches bezeichnet: Es ist der auf diese Weise konstituierte und bibeltextlich abgesicherte Himmelsblick – „Siehe, er kommt mit den Wolken [...]“⁸⁷ –, der zusammen mit den apokalyptischen Halbfiguren die

⁸³ Breitenangabe nach Mathews, *Clash of Gods* 1993, 97; die Datierung folgt Pippal, *Kunst des Mittelalters* 2010, 70; vgl. auch Oakshott, *Mosaiken* 1967, 74-76, und Brandenburg, *Basiliken* 1979, 53.

⁸⁴ Zur Porticus als römische Architekturform Nünnerich-Asmus, *Basilika* 1994, 108; zur „Verchristlichung“ der Porticusform als Arkadengang der Kirche Krautheimer, *Wege und Irrwege* 2003, 127.

⁸⁵ In der christlichen Bildtradition werden Engel bzw. Mensch, Löwe, Stier und Adler der alttestamentlichen Ezechiel-Vision (Ez. 1,1 und 3) durch das Hinzufügen von Büchern zu Symbolbildern der vier kanonischen Evangelisten.

⁸⁶ Die Wirklichkeitsnähe dieses Wolkenhimmels betont hingegen Per J. Nordhagen in L’Orange/Nordhagen, *Mosaik* 1960, 56.

⁸⁷ Apk 1,7.

thronende, prachtvoll ausgestattete Christusfigur von der übrigen Personen in ihrem urbanen Ambiente isoliert und so den innerbildlichen Fokus vom Gruppenbild in die Nähe eines – in die Wand verlegten – Kultbildes rückt.

Um als Kultbild wahrgenommen zu werden, muss eine Darstellung nicht nur für sich genommen bestehen, als Abbild des verehrungswürdigen Urbildes verstanden werden, automatisch Aufmerksamkeit einfordern und eine Mittlerfunktion erfüllen. Ihre visuelle Botschaft muss sich auch im Rahmen der Kulthandlungen mit anderen medialen Angeboten – an Augen, Ohren und Geruchsinn – verbinden lassen.⁸⁸ Wenn der Priester am Höhepunkt der Messfeier im Eucharistischen Hochgebet – teilweise in Ich-Form und direkter Rede – den Einsetzungsbericht spricht und somit, theologisch überformt, Gott selbst personalisiert, soll der Himmel über der Apsis Ort geöffnet erscheinen und die Präsenz Christi für diesen Augenblick „wahr“ werden.⁸⁹ Im Falle von Santa Pudenziana kann man sich leicht vorstellen, wie Apsisbild und Presbyterium mit Altartisch, Antependium oder Velum, Kreuz, eucharistischen Geräten, Räuchergefäßen und Beleuchtungskörpern verschmelzen und sich die Beziehungsbarrieren zwischen der feiernden Gemeinde und ihrem Gott im Himmel im multimedialen Erlebnis auflösen. Bischof Paulinus von Nola hat um das Jahr 400 ebendiesen Eindruck in Worte gefasst, als er seinem Freund Sulpicius Severus das Apsismosaik seines neuen Anbaus an das Heiligtum des Hl. Felix in Cimitile beschrieb. Er schildert, wie sich dort Kreuz, Lamm, Tauben, Kranz, Palme und ein Felsen mit vier Flüssen zu einem Bild des Glaubens fügen und dass er „hört“, wie „[...] uox patris caelo tonat“?⁹⁰ Ein Wolkenhimmel – wie in Santa Pudenziana – ist hier zwar nicht erwähnt. Aber da sich nach seiner Beschreibung am Scheitelpunkt des ikonografisch vergleichbaren und leider ebenfalls verlorenen Apsismosaiks der 402/3 ausgestatteten Bischofskirche in Fundi ein rotes Wolkenstück befand, aus dem die göttliche Hand das göttliche Lamm krönte („[...] et rutila genitor de nube coronat“)⁹¹, ist anzunehmen, dass auch in der

⁸⁸ Die Entstehung des christlichen Kultbildes bzw. seine Verankerung in der antiken Bildtradition hat Helga Tichy im Rahmen ihrer Dissertation aus archäologischer Sicht detailreich beschrieben; Tichy, *Kultbild* 2008. Zu den markantesten Eigenschaften christlicher Kultbilder zählt sie neben „Frontalität und Isoliertheit der heiligen Gestalten“ die stilistische „Entmaterialisierung der Figuren, weg vom körperlich-weltlichen zum abstrakt-jenseitigen Erscheinungsbild“, das durch Gewandhüllen und zurückgenommene Körperlichkeit bzw. generell durch die Flachheit des Bildträgers erzielt werde. Von Relevanz sei, so Tichy, auch der Beitrag des Hintergrunds, dessen Blau oder Gold das „Ausschalten von Raum und Zeit, die Darstellung der unfassbaren himmlischen Sphäre, der göttlichen Ewigkeit und Zeitlosigkeit“ ermögliche; Tichy, *Kultbild* 2008, 153f. Der Beitrag der Wolken bleibt in ihren Überlegungen unberücksichtigt.

⁸⁹ Vgl. Gerhards, Entstehung und Entwicklung des Eucharistischen Hochgebets 1992, 75-96.

⁹⁰ Datierung, Beschreibung und Zitat aus Ep. 32,10 des Paulinus von Nola folgen den ikonografischen und textlichen Analysen von Geir Hellemo, der die eschatologische Ausrichtung von frühchristlichen Apsiden überprüft; Hellemo, *Adventus Domini* 1989, 90-97, bes. 91 (Fundus) und 92f. (Cimitile); grundlegend dazu auch Goldschmidt, *Nola* 1940, besonders 38f. 47f., 98 und 121; vgl. Brenk, *Tradition und Neuerung* 1966, 39.

⁹¹ Paulinus von Nola, Ep. 32,17, nach Hellemo, *Adventus Domini* 1989, 91.

erwähnten Kirche in Cimitile der Himmelsblick als multimediale Erlebnishilfe fungierte und Gottes Stimme durch ein rotes Wolkenstück visualisiert wurde.⁹²

Cimitile und Fundi und vor allem das Fallbeispiel von Santa Pudenziana zeigen, wie frühe Apsisausstatter – um 400 – den Herausforderungen des Bildorts durch eine innovative Bildlösung begegneten: Die Apsiswand wird – in Santa Pudenziana großflächig, in Fundi und vermutlich auch in Cimitile in zeichenhafter Verkürzung – mit einem „Himmel“ ausgestattet, der als Christus oder Gottvater zugehörig wahrgenommen wird. Damit gelingt es, bestehende Kultradiationen in eine neue Richtung zu lenken: Dem traditionellen Standbild in seinem dreidimensional-natürlichen Hoheitsraum – der Kultrische, des heiligen Hains etc. – wird ein zweidimensionaler christlicher Bildtypus entgegengesetzt, der trotz seiner räumlichen Beschränkung dem Anforderungsprofil eines Sanktuariums entspricht und kultbildartig die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf sich zieht. Damit rezipierten christliche Kirchenbauer und Ausstatter ein Konzept, das bereits Kaiser Diokletian am Beginn des 4. Jahrhunderts erfolgreich angewendet hatte, als er den ehemaligen Kultraum des Amuntempels in Luxor in einen repräsentativen Kaiserkultraum umfunktionierte und Architektur und Freskenausstattung in den Dienst der Sache stellte (Abb. 11).⁹³ In der Kalotte der neuen Mittelapsis sanktionierte Zeus in Form eines Adlers nicht nur Diokletians herausragende Stellung gegenüber seinen drei Mitregenten, sondern verlieh diesem Bildort auch einen Sonderstatus als Schnittstelle zu einer anderen Welt. In christlichen Kirchen wird diese Aufgabe dem Himmelsbild der Apsiskalotte übertragen. Wie schon in Luxor löst auch in Santa Pudenziana der inszenierte Himmelsblick die Raumgrenzen keineswegs auf. Der Scheincharakter der Fläche wird vielmehr ikonografisch genutzt. Die Beobachtung von John Willats, dass Mosaikhersteller mit dem gezielten Einsatz von Mörtelfüllungen den Wandcharakter betonen und damit den Bildcharakter steuern,⁹⁴ lässt sich analog auch auf die Verarbeitung der *tesserae* zu Wolken anwenden. Anstatt die Apsis sphärisch in die Wand hinein zu erweitern und einen Blick in eine kosmische Region zu illusionieren, betont das Geflecht der Farblinien optisch die Struktur und Festigkeit des Bildträgers. Die vorwiegend aus Glas gefertigten, in Blaugold modulierten und mit einigen wenigen roten Teilen durchsetzten Wolkenzungen gehen nach oben zu zwar in ein blasses Blaubeige über, aber Streifung, Bänderung und Parzellierungen – hier spiegelt sich die

⁹² Dass der Altarraum auch insgesamt – zumindest literarisch – mystifiziert und in wolkige Höhen gerückt wurde, beweist die Vision des Katholikos Isaak, der im ersten Drittel des 5. Jahrhunderts Altar und Ziborium als auf einer von Wolken gebildeten Bema stehend beschreibt; Braun, *Altar* 1924, 194f. (nach Victor Longlois).

⁹³ Die Genese des Kaiserkultraums in Luxor referiert Pippal, *Kunst des Mittelalters* 2010, 47.

⁹⁴ Willats, *Art and Representation* 1997, 222.; der Autor bezieht sich hier auf byzantinische Steinmosaiken, deren Fugen im Gegensatz zur weströmischen Tradition nicht mit Mörtel gefüllt wurden.

Tradition der alten *vermiculatum*-Technik⁹⁵ – verleihen den Einzelementen eine so dichte Textur, dass der Gedanke an atmosphärische Tiefe gar nicht erst aufkommt. Es gibt bei dieser Wolkendecke – ganz im Gegensatz zu den Bauteilen der Stadtlandschaft – weder systematische Verkleinerung noch Überschneidungen und Schachtelungen, die Raumtiefe suggerieren könnten. In flache, schematisierte Einzelformen aufgelöst, informiert sie nicht über die sphärische Ausdehnung des Stadthimmels, sondern bleibt flächiger Einschub wie die Kulisse einer Bühnenszenerie. Im Negieren der räumlichen Ordnung korrespondiert der Himmel mit dem unvermutet aufragenden Hügel, auf dem das im Vergleich zur Stadtsilhouette überdimensional große Kreuz steht und der ebenfalls flächig aus kleinteiligen, stark konturierten Terrainelementen zusammengesetzt ist. Diese Unangepasstheit von Wolkenhimmel und Hügel setzt sich weiter fort in den perspektivischen Verzerrungen des juwelengeschmückten Thrones, auf dem der im Vergleich zu den übrigen Figuren überdimensionierte, dunkel inkarnierte Christus aus großen Augen auf den Betrachter blickt.⁹⁶ Thron mit Christusgestalt, Hügel mit Kreuz und Wolkenfeld entsprechen einander somit als flächig angelegte Bilddetails, die sich von der plastischen Normalität der Apostelprotagonisten mit ihren faltenreich modellierten Gewändern und ihrer in Gestik und Kopfhaltung elegant rhythmisierten Körpersprache ebenso abheben wie von der aufwändigen Stadtszenerie mit ihren geschickt ineinander geschachtelten Gebäuden. Um die Mauernische eines rund 240 Jahre alten Thermensaals, der zur Gemeindegemeindekirche umgebaut und einer nicht der Märtyrer-Nomenklatura entstammenden Heiligen gewidmet wird, mit einem kulttauglichen und überzeugenden Bild auszustatten, setzt man somit nicht auf realistisch-illusionistische Vorspiegelung eines fiktiven Geschehens, sondern baut auf räumliche Inkohärenz und formale Übersteigerung. Es sind diese „störenden“ stilistischen Eigenheiten, die eine innerbildliche Wechselbeziehung zwischen Himmel und Christusfigur erzeugen und die Aufmerksamkeit des Betrachters konsequent auf das Epizentrum des Gemeinschaftsbildes lenken. Das Gottesbild erscheint innerhalb der traditionellen Figurengruppe sofort isoliert und entwickelt die Qualität

⁹⁵ *Opus vermiculatum* bezeichnet die sich hebenden, senkenden und sich schlingenden Arbeitslinien eines Mosaiks, die den oft farbigen Vorzeichnungen im Mörtel folgen. Der Begriff wurzelt in einer Technik, die von mediterranen Mosaikspezialisten des 3. vorchristlichen bis 2. nachchristlichen Jahrhunderts für die Herstellung von – häufig Malerei rezipierenden – *emblemata* verwendet wurde, jenen im Stein- oder Terracottabett verlegten Mosaikbildern, die in Werkstätten vorgefertigt und anschließend anderswo als Mittelstück eines großflächigen Mosaiks versetzt wurden. Der charakteristische Verlauf der Farblinien ergab sich ursprünglich aus der Verwendung von schmalen Bleistreifen, in die griechische und ägyptische Mosaizisten ihre *tesserae* legten. Römische Künstler haben später ohne dieses Behelfsmittel gearbeitet; Smirniou, *opus vermiculatum* 2010, 67f. und 77; vgl. auch L'Orange/Nordhagen, *Mosaik* 1960, 10.

⁹⁶ John Willats hat sich mit Änderungen im spätantiken Darstellungssystem und besonders mit der umgekehrten Perspektive aus der Sicht der byzantinischen Kunstproduktion auseinandergesetzt; Willats, *Art and Representation* 1997, 234f. und 339-350. 42ff.

eines kulttauglichen Einzelbildes, das mehr Aufmerksamkeit erfahren sollte als der erzählende Kontext rundum und dessen vorrangiger Zweck die Botschaft von der Präsenz und dem Heilswirken Christi war. Nur das sollten Betrachter und Betrachterinnen in der Zusammenschau von Himmel, Kreuz und thronender Sitzfigur erkennen und glauben.⁹⁷ Mit dieser Betonung des eindeutig Bildhaften und Kultnahen stellte das Wandmosaik die Beziehung zu den Vorgängen im Sanktuarium her, wo das liturgische Geschehen in ebenfalls höchst bildhafter Form ablief.

Die sich bei der Beschäftigung mit frühchristlichen Apsiden aufdrängende Frage, warum das frühe Apsisbild Christus nicht als Einzelbild, sondern in Gemeinschaft mit Heiligen und Glaubenszeugen abbildet, lässt sich mit dem Blick auf die schon zuvor angedeutete römische Kultpraxis und ihr Gruppenverständnis beantworten: Im privaten ebenso wie im öffentlichen Bereich wurden Kultbeziehungen – wie Erika Simon ausführt⁹⁸ – primär zwischen der Gottheit und der Gemeinschaft hergestellt und die Widmung eines Tempels oder einer Statue stets in Bezug zur Ganzheit aller Schutzbefohlenen und zum Staatsleben gesehen. Die jeweiligen Kultpraktiken garantierten – nach römischem Denken – das Wohlwollen der Götter und damit das Wohlergehen des ganzen Volkes. Selbst im privaten Kult stand nach damaliger Auffassung die individuell gelebte Religiosität und persönliche Heilserwartung zurück gegenüber der Verheißung, dass Laren, Penaten und der Genius des Hausvaters die gesamte Hausgemeinschaft beschützen.⁹⁹ Aus dieser Tradition heraus ist es nur allzu verständlich, wenn frühe römische Apsisbilder, die sich an eine in der Kirche versammelte Gemeinschaft richten, Christus nicht als übergroßes Einzelbild zeigen, das mit Betrachtern und Betrachterinnen in einen persönlichen Dialog eintritt wie die autonome Kulttafel mit dem Bildnis Christi oder Mariens bzw. wie die *grosso modo* als byzantinisch bezeichneten Mosaikbilder postikonoklastischer Apsiden.¹⁰⁰ Wenn spätantike Apsisbilder Christus im Kreis himmlischer Glaubenszeugen präsentieren, verbinden sie ihren Bildinhalt sinnfällig mit dem Spezifischen einer versammelten Kultgemeinschaft und liefern eine dialogische Bildlösung, die die Heilserwartungen der Adressaten berücksichtigt.¹⁰¹ Der appellativ-affirmative Charakter, den diese kulttauglichen

⁹⁷ Ganz, *Pforten des Auges* 2004, 267, spricht in vergleichbarem Zusammenhang von Quasi-Sehenden.

⁹⁸ Wie selten spätantike Einzeldarstellungen Christi selbst in der relativ bestandreichen Katakombenmalerei zu finden sind, betont Tichy, *Kultbild* 2008, 32f.

⁹⁹ Simon, *Götter der Römer* 1990, 11-13.

¹⁰⁰ „Tradition und Innovation: die Suche nach einem adäquaten Christusbild (Kultbild?)“ betitelt Helga Tichy ein kurzes Unterkapitel in ihrer Untersuchung zur Entstehung des frühchristlichen Kultbildes; Tichy, *Kultbild* 2008, 54-57; vgl. auch ihre Ausführungen zur Entstehung der westlichen Kultbilder, Tichy, *Kultbild* 2008, v.a. 102.

¹⁰¹ Vgl. Warland, *Brustbild Christi* 1986, 16-30, bes. 23, 26f., 29f., 39 und 41. Beat Brenk sieht hier Anklänge an Philosophenbilder und in dieser Option den Ausweg aus dem Dilemma, die paganen Statuentradition und das alttestamentliche Bilderverbot des Zweiten Gebots mit dem Wunsch nach einem offiziellen Christusbild in Einklang zu bringen; Brenk, *Apse* 2010, 58-61, 108f.

Gemeinschaftsbilder, über Text und Narration hinausgehend, besitzen müssen, äußert sich bereits in formalen Kriterien. Der Anblick der in Frontalität, würdevoller Erhabenheit und isolierter Selbstbezogenheit erstarrten Protagonisten bereitet Glaubensappelle und Heilsversprechen auf geradezu ideale Weise vor und liefert den Bildbeweis dafür, wie nahe und unmittelbar sich Gott offenbart. Solchen Bilder, die nicht „erzählen“, sondern die visuelle Erfahrung der Adressaten anregen sollen,¹⁰² verleiht die Sonderbehandlung des Hintergrunds ein geheimnisvolles und gerade deswegen interessantes Ambiente. Die Einbindung der empirisch noch unerforschten Himmelsphären und ihrer Wolkenlandschaft führt – wie das Apsisbild von Santa Pudenziana exemplarisch beweist – ein besonderes Moment ein, das den „Realismus“ der Gemeinschaftssituation konterkariert, sich auf die zentrale Figur beziehen lässt und so die inhaltliche Auseinandersetzung fördert. Dieser irrealer Wolkenhimmel übernimmt die Behauptung, dass der Betrachter Christus nicht nur nach weltlichen Maßstäben als Gesetzgeber, Lehrer, Richter, Heilsbringer etc. sieht, sondern in ihm zugleich das der Welt entzogene göttliche Wesen erblickt.¹⁰³ Gerade vor dem Hintergrund des damals aktuellen Diskurses um Fragen des göttlichen Wesens und der Gottesschau gewinnt diese Darstellungsweise – und die Rolle der Wolken – an Logik.¹⁰⁴ Die nach Jean-Michel Spieser vorrangige Aufgabe eines monumentalen Apsisbildes, die ambivalente Existenz Christi als Gott und Mensch ikonografisch festzuschreiben¹⁰⁵, lässt sich auf diese Weise leicht bewerkstelligen und fördert so die Kulthaftigkeit der Wandbilder.

Kann man in diesem Zusammenhang von einem verbindlichen Schema oder einer konsequenten Entwicklung sprechen? Die Antwort lautet wohl „nein“. Zu verschieden ist das Erscheinungsbild der erhaltenen Apsiden – viele Apsiden zeigen nicht-figürlichen Bildschmuck

¹⁰² Maria Andaloro und Serena Romano betonen diese Eigenheit frühmittelalterlicher Apsisinszenierungen, besonders im Zusammenhang mit Santa Pudenziana und Santi Cosma e Damiano; Andaloro/Romano, *Apsis* 2002, 79. Beat Brenk spricht in seiner Untersuchung der spätantik/frühchristlichen Apsiden in ähnlichem Zusammenhang von „visual worship“. Mit dem Betrachten der Apsisbilder komme es zu einer Art „Augenverehrung“, ohne dass Bildkult im eigentlichen und offiziellen Sinne stattfindet; Brenk, *Apse* 2010, 10, 36, 76f., 79, 84f., 86, 109f.

¹⁰³ Stellvertretend für die umfangreiche Literatur zu frühen „Rollenbildern“ Christi in verschiedenen Lebensaltern sei hier auf Helga Tichys Ausführungen in Tichy, *Kultbild* 2008, v.a. 11-45, 50-52 verwiesen.

¹⁰⁴ In seinen Überblick über die seit dem Beginn des 2. Jahrhunderts mit großer Vehemenz geführte Diskussion um Fragen des göttlichen Wesens und Seins und die Problematik der Gottesschau führt Olof Gigon aus, wie sich der öffentliche Diskurs beispielsweise in philosophisch-polemischen Reaktionen eines Kelsos, Porphyrios und Julian Apostata und vor allem in den Schriften des Kirchenvaters Augustinus äußert, der unter anderem im drittletzten der 22 Bücher seiner *Civitas Dei* die komplexe Problematik von Gottesbild und Gottesschau im eschatologischen Zusammenhang behandelt und dabei Fragen wie letztes Gericht, körperliche Auferstehung und ewiger Frieden – also auch die damals in kirchlichen Wandbildern abgehandelten Themen – eingehend erörtert; Gigon, *Antike Kultur* 1966, 104-126 und 140.

¹⁰⁵ Spieser, *Byzantinische Spiritualität* 2001, 72; für ihn wurzelt das monumentale Christusbild in der Sarkophagkunst und dem dort entstandenen Motiv der sogenannten *traditio legis*.

bzw. haben vermutlich solchen gehabt¹⁰⁶ – und zu gering ist der Bestand an vergleichbaren Apsisbildern. Bei diesen erschweren überdies Materialschäden und spätere Umbauten Rückschlüsse auf den ursprünglichen Zustand und somit auch die präzise Beantwortung der Fragen nach der spätantik/frühmittelalterlichen Hintergrundgestaltung bzw. nach Himmelsblick und kultbildartigen Zügen. Für den kirchengeschichtlich so wesentlichen Bau von San Giovanni in Laterano gilt das ganz besonders. Im Fall der von Konstantin dem Großen 312/313 als Bischofskirche gegründeten Basilika lassen sich der Erstzustand der Apsisdekoration und vor allem eine dort befindliche Himmelszone nur noch erahnen. Denn das heutige Apsisbild (Abb. 12) wurde Ende des 19. Jahrhunderts erneuert. Die Dokumentation des Vorzustands – eine Mosaikpause und ein Foto vom Zustand vor der Erneuerung – geben den restaurierten Zustand des frühen 19. Jahrhunderts wieder, dem ein bereits im späten 13. Jahrhundert unter Mitwirkung von Jacopo Torriti erneuertes Apsismosaik zugrunde liegt. Dieses entstand vermutlich auf der Grundlage eines im 5. Jahrhundert gearbeiteten figürlichen Mosaiks, das seinerseits eine frühere, nicht-figürliche Golddekoration ersetzte.¹⁰⁷ Die Frage, ob schon das erste, spätantike Apsismosaik einen Ausblick in den Himmel geboten haben könnte, der durch alle Zustände des Apsisbilds hindurch beibehalten wurde, drängt sich geradezu auf, wenn man bedenkt, dass, wie Rainer Warland ausführlich darlegt, ein frühes Brustbild Christi, oder zumindest Reste davon, in mittelalterlichen Quellen legendenhaft erwähnt wird und mit großer Wahrscheinlichkeit über die Jahrhunderte hinweg bis zur Mosaikerneuerung 1883/84 erhalten blieb.¹⁰⁸ Eine Einbettung dieses Christusbilds in ein himmlisches Ambiente – mit Wolken? – von Anfang an erscheint nicht ausgeschlossen, dies umso mehr, als ein Stich in der 1723 (Abb. 13) ein mittelalterliches Bildmuster und deutlich eine kassettenartige Rahmung des Christusbilds zeigt. Wenn also Torriti dort eine verehrungswürdige Spolie in ihrer Travertinkassette¹⁰⁹ eingebaut hat, wird er vermutlich auch

¹⁰⁶ Für Beat Brenk sind anikonische Darstellungen – im Sinne von Bildern ohne menschliche Figuren – die Vorstufe zum kirchlich-offiziellen, christologisch-liturgischen Apsisbild, das sich erst im Laufe des späten 5. und 6. Jahrhunderts entwickelt; Brenk, *Apse* 2010, 9f., 24-29.

¹⁰⁷ Die Laterankirche behandeln eingehend Andaloro/Romano, *Apsis* 2002, 76f.; Krautheimer, *Rom* 1987, 66-69; ders., *Wege und Irrwege* 2003, 1131f. und Anm. 5; ders., *Konstantinische Basilika* 2003, 44; Brandenburg, *Basiliken* 1979, 34; Oakeshott, *Mosaiken* 1967, 80-82; Warland, *Brustbild Christi* 1986, 31-42. Die Theorie, dass der verlorene lettnerartige Baldachin- oder Säulenaufbau mit seinen silberverkleideten Figuren (Christus, Apostel und Engel) mit dem Apsisbild zusammenwirkte und den Gesamteindruck prägte, vertreten Krautheimer, *Wege und Irrwege* 2003, 113f., 116 und 272 (Postskript 1987) und Weitzmann, *Spirituality*, 514 (Margaret E. Frazer). Für Beat Brenk schließt dieses so genannte *fastigium* ein figurale Apsisdarstellung definitiv aus; Brenk, *Apse* 2010, 27, 50-55. *Fastigium* und die These einer Vorgängerausstattung mit golddurchwirkten Textilien behandelt auch Tichy, *Kultbild* 2008, 44f.

¹⁰⁸ Ausführlich dazu Warland, *Brustbild Christi* 1986, 33f.; vgl. Imorde, *Präsenz* 1997, 59.

¹⁰⁹ Die Kassette mit dem dazugehörigen Christusbild bzw. seinen spätantiken Bestandteilen ging bei der Mosaikerneuerung 1883/84 verloren; dazu ausführlich Warland, *Brustbild Christi* 1986, 31-36; vgl. auch Oakeshott, *Mosaiken* 1967, 80 und Kessler, *Spiritual Seeing* 2000, 142f.

in weiteren Details wie den symmetrisch gruppierten Glaubenszeugen, der Wasserlandschaft am unteren Apsisrand und dem Wolkenhimmel dem früheren Bildformular gefolgt sein. Ein Stich von 1723 zeigt, wie Wolken diesen Himmel dicht füllen, ohne den Nimbus Christi zu durchdringen (Abb. 13).¹¹⁰

Nahezu automatisch stellt sich der Eindruck von Realität und Nähe naturgemäß in jenen Apsisbildern ein, die Christus ganzfigurig und somit in menschlicher Form und im menschlichen Ambiente abbilden. Bilder, die wie im zuvor erörterten Fallbeispiel von Santa Pudenziana (Abb. 10) Christus in seiner vollen Gestalt gemeinsam mit Aposteln und/oder Märtyrern zeigen, führen frühchristlichen Betrachtern und Betrachterinnen schon grundsätzlich eine durchaus vorstellbare Situation vor Augen, glaubwürdig, weil nach damaliger Auffassung Märtyrer die Zeit zwischen ihrem glorreichen Tod und dem Jüngsten Gericht nicht in einem Zwischenreich verbringen müssen, sondern sofort in den Himmel aufgenommen werden.¹¹¹ Durch entsprechende ikonografische Unterfütterung ließ sich die klassische Gruppenkomposition einer philosophischen Lehrveranstaltung inhaltlich erweitern und zum historisierenden Bericht oder zur Vorerzählung umwandeln. Wolkenhimmel und apokalyptische Wesen stellen für das Mosaikbild den entsprechenden zeitlichen Rahmen und die Stadtszenerie das himmlische Jerusalem auf der Textgrundlage der Johannesapokalypse – „Siehe, er kommt mit den Wolken [...]“¹¹² – bereit, so dass ein traditioneller Bildtypus zum *secundus adventus* Christi mutiert.¹¹³ Im Falle des etwa 120 Jahre jüngeren und als Fallbeispiel noch genauer auszuführenden Apsisbildes von Santi Cosma e Damiano (Abb. 14) lassen Wolkenflächen und Gruppensituation um die zentrale Christusfigur eine himmlische *praesentatio* von Märtyrern und Stiftern durch die Apostel schließen bzw. auf eine *intercessio* hochrangiger Heiliger zu Gunsten ihrer Schutzbefohlenen.¹¹⁴ Eine weitere Interpretationsmöglichkeit bei Apsisbildern, die Christus ganzfigurig und einen Rotulus haltend

¹¹⁰ Nach Kessler, *Spiritual Seeing* 2000, 146, Figure 6.33 liegt der Stich in der Soprintendenza dei Monumenti di Roma e Lazio. Er ist nicht ident mit dem Stich „nach“ Alessandro Baldeschi und Giovanni Mario Crescimbeni, den Rainer Warland abbildet in Warland, *Brustbild Christi* 1986, Abb. 21. In letzterem überschneiden die Wolken den angedeuteten Travertinrahmen sehr wohl. Das gleiche gilt für das Foto, das den Letztzustand der Apsis vor ihrer Neugestaltung dokumentiert; siehe Abb. 15 und 19 in Warland, *Brustbild Christi* 1986.

¹¹¹ Deichmann, *Christliche Archäologie* 1983, 181. Dogmatisch festgelegt wurde die Auffassung, dass sich der Herr im Jenseits der Glaubenselite unverhüllt und unvermittelt zeige, allerdings erst 1336 durch Papst Benedikt XII.; Imorde, *Präsenz* 1997, 73.

¹¹² Apk 1,7.

¹¹³ Diese Interpretation z.B. bei Schneider, *Geistesgeschichte* II 1954, 148, oder Tichy, *Kultbild* 2008, 37 (mit weiterführender Literatur).

¹¹⁴ „Weichere“ Interpretationen sprechen hier bloß von Huldigung oder vom Ausdruck religiöser Freundschaft (Bisconti, *Dekoration der Katakomben* 1998, 129). Ein juristischer Aspekt eröffnet sich dann, wenn man Personenwahl und Gestik mit der Frage der Titelhoheit verbindet, die von Christus als erstem Widmungsträger jeder Kirche an die Märtyrer Cosmas und Damian übertragen wird; Onasch, *Lichthöhle* 1993, 26f. (dort allerdings in anderem Zusammenhang).

zwischen den Aposteln Petrus und Paulus vor einem wolkenbedeckten Himmel zeigen, ist die der *traditio legis* oder *pacis*. Eines der beiden figürlichen Wandmosaiken im Rundbau des stadtrömischen Mausoleums der Kaisertochter Constanti(n)a, heute Santa Costanza, wird meist auf diese Weise beschrieben (Abb. 15).¹¹⁵ In der Konzeption mit Santa Costanza verwandt ist das Theophaniebild des allerdings stark restaurierten Kuppelmosaiks des Baptisteriums San Giovanni in Fonte im Dom San Gennaro von Neapel (Abb. 16).¹¹⁶ Was nun den Hintergrund betrifft, so dient er in allen Fällen – d.h. unabhängig von der unterlegten Interpretation und vom vorgegebenen Format – dazu, den Fokus der Wahrnehmung auf Christus zu lenken, ihn von seinen Begleitern zu isolieren und sicherzustellen, dass er anders wahrgenommen wird als diese. Dafür ist – gerade in der Apsis – der durch Wolken konstituierte Himmelsblick das geeignete Mittel.¹¹⁷

Ein kulttaugliches Apisbild mit den künstlerischen Mitteln der Zeit zu präsentieren und so seinem kommunikativen Zweck gerecht zu werden, musste gerade bei der Umwidmung von älteren und zuvor anderweitig genutzten Gebäuden von besonderer Bedeutung gewesen sein. 526 wurde ein Raum aus severischer Zeit mit reichem nicht-figurativen Stuck- und Marmordekor aus der konstantinischen Ära zur Kirche gemacht und den Heiligen Cosmas und Damian gewidmet. Zuvor hatte die Halle als Empfangsraum für einen Stadtpräfekten gedient, ob und in welchem Umfang die ursprüngliche Ausstattung noch vorhanden war, ist unbekannt. Jedenfalls löschen ein monumentales Apsismosaik und der dort integrierte Himmelsblick die

¹¹⁵ Die inschriftbezogene Bezeichnung *traditio pacis* erläutert Maria Andaloro, Andaloro, *Porträt* 2002, 30 (dort Abb. 10). Die Datierung der stark restaurierten Mosaiken von Santa Costanza in der Literatur ist unterschiedlich und reicht von 350 (Grabar, *Christian Iconography* 1968, 42) über das dritte Viertel des 4. Jahrhunderts (Oakeshott, *Mosaiken* 1967, 69-74 (dort Abb. 40, 41) und Andaloro, *Kirchen Roms* 2008, 60) bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts (Deichmann, *Christliche Archäologie* 1983, 147).

¹¹⁶ Dort bedecken die Wolken „natürlich“ die obere Zone des Hintergrunds, Christus öffnet, auf dem Weltenglobus stehend, seinen Rotulus in die velierten Hände des Apostels.

¹¹⁷ Die Wandbilder von Santa Costanza werden in der Forschung meist im Zusammenhang mit dem Apsismosaik der als Pilger- und Begräbniskirche gegründeten Basilika von Alt-St. Peter gesehen, das historische Quellen aus späterer Zeit überliefern. Sowohl eine notariell beglaubigte Zeichnung von 1592 als auch eine aquarellierte Zeichnung Giacomo Grimaldis halten den Zustand der Apsis im 16. Jahrhundert fest und somit jenes Mosaik, das unter Innozenz III. zu Beginn des 13. Jahrhunderts in Auftrag gegeben worden war (Grimaldis Zeichnung befindet sich in der Biblioteca Vaticana, Archivio San Pietro, Album, fol. 50, nach Waetzoldt, *Kopien* 1964, 71, Nr. 943). Es ist unbestritten, dass die Künstler des 13. Jahrhunderts in der Grundkomposition und in einzelnen Bildteilen – den vier Flüssen, die einem Hügel entspringen, den Stadtabbreviaturen der Sockelzone sowie der Anordnung der Dreiergruppe der Hauptprotagonisten zwischen symmetrischen Palmen und auf einer Terrainzone mit vegetabilen und figuralen Bildelementen – dem Formular eines Vorgängerbildes folgen. Ob sich dort ursprünglich, wie Krautheimer ausführt, eine *traditio legis*-Szene mit dem zwischen Petrus und Paulus stehenden Christus befand oder eine im Modus kaiserlicher Repräsentationsbilder thronende Sitzfigur in der Art des Christusbildes in Santa Pudenziana, ist im gegebenen Zusammenhang irrelevant (Krautheimer, *Konstantinische Basilika* 2003, 54, und ders., *Rom* 1987, 228f., zu Alt-St. Peter siehe auch Andaloro/Romano, *Apsis* 2002, 76-78, 80 und 82; Oakeshott, *Mosaiken* 1967, 76f., Spieser, *Byzantinische Spiritualität* 2001, 72; Frazer, *Apse Themes* 1980, 556). Interessant wäre nur der Hintergrund. Im Dokument des 13. Jahrhunderts öffnet sich dort ein mit Sternen verzierter Himmel, der – wie Michael V. Schwarz versichert – allerdings die künstlerische Wiedergabe von Mosaikhalterungen ist. Wegen der wenig ergiebigen Faktenlage bleibt die Apsis von Alt-St. Peter daher unberücksichtigt.

auf dem Raum lastende Hypothek seiner früheren Nutzung und betonen die Funktion als Kultraum der christlichen Glaubensgemeinschaft in besonderer Weise (Abb. 14).¹¹⁸ Die Vehemenz, mit der hier der Himmel visualisiert wurde, bestätigt die Konsequenz, mit der Bildgestalter des 6. Jahrhunderts an einem erprobten Bildkonzept festgehalten haben, das die Kulttauglichkeit von Wandbildern herstellt. Auch hier ist kein realistischer Tiefenzug angesagt, sondern räumliche Inkohärenz, die den Betrachter irritiert und zum Ausdrucksmittel wird. Wiederum sind es die technischen Gegebenheiten des Mosaiks und seine Möglichkeiten der flächigen Silhouettierung und Parzellierung, die der Mosaizist nützte, um den Hintergrund als Himmelsblick zu definieren. Das schematisierende Farb- und Formenrepertoire und die Tendenz zum Linearen erlauben es, die Himmelswolken nach Gutdünken zu verdichten und als Bahnen konvergieren zu lassen.¹¹⁹ Insgesamt wirkt das Abstrakt-verkürzende dieses Wolkenhimmels jeder Assoziation mit dem meteorologischen Erscheinungsbild und damit einer naturalistischen Interpretation diametral entgegen. Gerade diese Differenz steigert jedoch die Aussagekraft der Bildfigur „Wolke“ in einem Sinne, den Kurt Weitzmann in seinen Forschungen bereits präzisiert hat: „The abstract style [...] was encouraged by the desire to achieve a higher degree of spirituality than could be attained by naturalistic expression.[...] A great artist could use it to achieve the greatest refinement and sophistication. Naturalistic-classical and abstract modes of expression could be applied simultaneously, and even within the same work of art.”¹²⁰

1.2.1.2 Triumphbogen

Neben Fassaden und Sanktuarien bietet in frühchristlichen Kirchen auch die kulttaugliche Bebilderung der äußeren Apsiswand ideale Möglichkeiten zur visuellen Argumentation. Als Bauteil konstituiert diese Wand die basilikale Ordnung, und ist maßgebend für die achsiale Ausrichtung. Im Zusammenspiel mit dem durch die Öffnung erblickten Altarraum gewinnt die die architektonische Rahmung allerdings an Bedeutung für die liturgische Praxis und damit das

¹¹⁸ Die Gründung der Kirche erfolgte durch Papst Felix IV (526-30). Auf die „neue kirchliche Funktion“ hinzuweisen sieht auch Richard Krautheimer als Hauptzweck des Apsisbildes an, das er als *secundus adventus Christi* interpretiert und dessen motivische Vorbilder er in den Apsismosaiken der römischen Kirchen San Giovanni in Laterano und San Paolo fuori le mura findet; Krautheimer, *Rom* 1987, 107f.

¹¹⁹ Eine 1595 von Ciacconios angefertigte Zeichnung lässt es möglich erscheinen, dass die Wolkendecke der heute stark restaurierten Apsis um 400 noch nicht geschlossen gewesen und erst später aus den einzelnen Wolkenpolstern unter den vier endzeitlichen Lebewesen zusammengefügt worden ist (Abb. 123) Für die hier dargelegte Sicht eines sinngebenden Wolkenstils durch Form- und Farbinformation sowie mangelnde Tiefenwirkung ist die Ausdehnung der Wolkenfläche allerdings irrelevant.

¹²⁰ Weitzmann, *Spirituality* 1980, XXVI.

dort angebrachte Bildmaterial, das die Aufmerksamkeit der Anwesenden auf das Sanktuarium fokussiert und Auge, Verstand und Gefühl auf die eucharistische Begegnung mit dem Herrn vorbereitet.

Kein Beispiel zeigt das besser als die Bischofskirche Santa Maria Maggiore. Ein Großteil der in Register geteilten Außenwand der Apsis ist dort für neutestamentliche Szenen aus der Kindheit Jesu reserviert (Abb. 17).¹²¹ Am Scheitelpunkt des Bogens ist dieser historische Rückblick in die geschichtliche Welt und auf die irdische Vita Christi allerdings unterbrochen. Ein raum- und zeitloser Ausblick in den Himmel und auf den unsichtbar anwesenden Christus ist dort dazwischengeschaltet. Ausgedrückt wird dies durch die Präsentation der *hetoimasia*, in der ein Thron und im Hintergrund ein Kreuz die unsichtbare Anwesenheit Christi bestätigt und zugleich dessen gloriose Wiederkehr und das Weltgericht ankündigt (Abb. 18). Noch ist der Thron leer, aber er ist mit Gemmenbesatz bereits kostbar zugerüstet und in eine bläulich schattierte Aureole eingeschrieben. Daneben halten die beiden wichtigsten Glaubenszeugen Petrus und Paulus Ehrenwache. Endgültig zum Himmels- und Zukunftsblick verdichtet wird die Darstellung durch die vier apokalyptischen Wesen und die leuchtenden Wolkenbänke, aus denen sie sich – Kränze haltend – als geflügelte Halbfiguren erheben.¹²² Mit Hilfe solcher Bilder wurde ein Bauteil zum triumphalen Verbindungstor zwischen dem Allerheiligsten bzw. dem dort repräsentierten Jenseits und der Gläubigenwelt umfunktioniert, und die traditionelle Bezeichnung Triumphbogen trägt genau diesem Umstand Rechnung.

Ob dieser eschatologische Einschub im Wandbild des Triumphbogens fortsetzt, was an der Fassade vorbereitet war und ob schon dort Löwe, Stier, Adler und Engel/Mensch über Wolkenpaketen den Himmel vorwegnahmen, lässt sich heute nicht mehr sagen, da die auf eine Gründung des Papstes Liberius im 4. Jahrhundert zurückgehende Kirche des 5. Jahrhunderts später umgestaltet wurde. Ob das durch den Umbau verlorene Apsismosaik die vorausgehenden Himmelsblicke endgültig ins Überzeitliche gewendet und mit einem marianischen oder christologischen Motiv bestätigt hat, muss offen bleiben.¹²³ Dass sich Sixtus III., in dessen Regierungszeit (432-440) der Neubau der Basilika fällt, die Stifterinschrift *XYSTUS*

¹²¹ Die Rolle, die die Himmelswolken in diesem Zusammenhang spielen, wird in den Ausführungen zum Goldgrund, Kapitel 4, genau beleuchtet.

¹²² Diverse Referenzstellen für den Thron Christi finden sich in der Offenbarung des Johannes, Apk 4 und 5. Die konkreten Referenzstellen für die apokalyptischen Wesen sind Apk 4,6-8; 5,6; 6,1-7; 7,11; 14,3. Den apokalyptisch-eschatologischen Gehalt von Triumphbogenbildern behandelt Brenk, *Tradition und Neuerung* 1966, 65 und 73.

¹²³ Ein Gemeinschaftsbild von Christus und Maria als Apsisausstattung schlägt Wolfgang Fritz Volbach vor; Volbach, *Frühchristliche Kunst* 1958, 69. Eingehend beschreibt und analysiert die Mosaikausstattung von Santa Maria Maggiore Beat Brenk in Brenk, *Mosaiken in Sa. Maria Maggiore* 1975; dazu auch Oakeshott, *Mosaiken* 1967, 83-100 und Krautheimer, *Rom* 1987, 58-61.

EPISCOPUS PLEBI DEI unmittelbar unter der *hetoimasia*-Darstellung anbringen lässt und auf diese Weise bereits zu Lebzeiten seinen Platz im Himmel sichert, zeigt aber, wie wichtig die Triumphbogenwand als Kommunikationsort und wie aussagekräftig der Himmelsblick an dieser strategisch wichtigen Stelle gewesen ist. Deutlicher konnten christliche Ausstatter und ihre Auftraggeber – im Sinne der eingangs dargelegten These – nicht zeigen, dass die pagane Praxis, nur den eigentlichen Sakralbereich einer Basilika kostbar auszustatten und im profan genutzten Hauptraum an Aufwand zu sparen,¹²⁴ nicht mehr galt. Während dort nur der eigentliche Ort kultischer Verehrung – des Kaisers, der Götter – im Bereich des Mauerrücksprungs entsprechend ausgestattet wurde, zeugte in der christlich genutzten Basilika auch die Außenwand der Nische von der Präsenz der Gottheit und dehnte damit die Beziehungswirklichkeit Gott/Mensch vom Altarraum in das Hauptschiff hinein aus.

Dass der am Triumphbogen angebrachte Himmelsblick und *nota bene* die darauf verweisenden Bildkürzel der vier apokalyptischen Wesen über Wolkenpaketen schon früh zur Standardausstattung gehörten, lässt sich anhand eines weiteren Beispiels überprüfen. Zwar ist der heutige Zustand des unter der Regentschaft Leos I. (440-461) entstandenen Triumphbogenmosaiks in San Paolo fuori le mura das Ergebnis einer Restaurierung, die 1823 nach einem Brand notwendig wurde und der bereits Überarbeitungen im Mittelalter und im 18. Jahrhundert vorausgegangen waren. Stiche, die im 17. Jahrhundert von Giovanni Giustino Ciampini hergestellt wurden, lassen darauf schließen, dass die dort aufscheinenden Halbfiguren über massiven Himmelswolken mit großer Wahrscheinlichkeit dem spätantiken Konzept entsprechen (Abb. 19).¹²⁵ Auch hier blickte der mittelalterliche Kirchenbesucher in einen Himmel, für den die in Form einer Vorerzählung gefassten apokalyptischen Beschreibungen des Johannes die literarische Grundlage bildeten. Man erkannte die Ältesten und – wie in Santa Maria Maggiore – die Glaubenszeugen Petrus und Paulus und ebenso die über Wolkenpaketen aufragenden apokalyptischen Wesen. Dies widerspricht dem Offenbarungstext insofern, als dieser die Wolken nicht mit Löwe, Stier, Adler und Engel/Mensch verbindet, sondern ausdrücklich für den erscheinenden Christus reserviert: „Siehe, er kommt mit den Wolken [...]“.¹²⁶ Indem die Mosaizisten von San Paolo fuori le Mura und Santa Maria Maggiore diese

¹²⁴ Nünnerich-Asmus, *Basilika* 1994, 106.

¹²⁵ Der Stich ist enthalten im Codex Barberini lat. 4406, 139v-140r, der Biblioteca Apostolica Vaticana; zu San Paolo fuori le mura siehe Kessler, *Spiritual Seeing* 2000, 109 (die Beschriftung des Ciampini-Stichs in Abb. 6.6 ebd. ist unrichtig); Krautheimer, *Rom* 1987, 63, und Krautheimer, *St. Paul vor den Mauern*, 2003; Waetzoldt, *Kopien* 1964, 64; zum apokalyptisch-eschatologischen Gehalt von Triumphbogenbildern im allgemeinen Brenk, *Tradition und Neuerung* 1966, 65 und 73; vgl. auch Warland, *Brustbild Christi* 1986, 43f. und Abb. 31 und 32 ebd. sowie Waetzoldt, *Kopien* 1964, Abb. 453 ebd..

¹²⁶ Die Referenzstellen sind Apk 4,6-8; 5,6; 6,1-7; 7,11; 14,3 (apokalyptische Wesen) und Apk 1,7 (Wolken).

Wolken unter die Halbfiguren der apokalyptischen Wesen setzen,¹²⁷ definieren sie aber den gesamten Bildgrund im Sinne des eschatologischen Geschehens. Christus selbst wird gezeigt und doch auch wieder nicht gezeigt: Die Büstenform und der zu Strahlenbündeln verfestigte Nimbus lassen eine Bild-im-Bild-Situation entstehen, die Christus in der Gruppe isoliert und damit den narrativen Gehalt der Darstellung zeichenhaft überhöht. Der Himmelsblick über der Öffnung zum Presbyterium liefert den Gläubigen die visuelle Bestätigung für die ebendort real ablaufenden Zeremonien. Obwohl nur Detail, dienen die Wolkenbänke hier gleichsam als gedankliche Trittsteine, die es den Betrachtenden ermöglichen, in die Kultrealität einer unsichtbaren Welt einzusteigen.

1.2.1.3 Langhaus

Der Augenweg, den der Besucher einer Kirche absolviert, bezieht auch die Langhauswände mit ein. Ihre Großflächigkeit erlaubt eine Vielzahl von Bildern und damit vielfältige Möglichkeiten des Erzählens und der Belehrung. Ihr mediales Potenzial wird durch die natürliche Zusammenschau mit Darstellungen am Triumphbogen und in der Apsis und medienübergreifend durch das Zusammenwirken mit gesprochenen und gehörten Texten sowie mit Musik und rituellen Handlungen gesteigert.¹²⁸ Dass auch hier der Blick auf und in den Himmel zu einem wesentlichen Gestaltungselement wird, verwundert nicht weiter.

Als Sixtus III. Santa Maria Maggiore erbaute, ließ er – neben Apsis, Triumphbogen und möglicherweise Fassade – auch die Wände über den Säulen des Mittelschiffs mit zyklisch geordneten Mosaikbildern überziehen, in denen der Himmelsblick zum gestalterischen Prinzip erhoben wurde, das den Bildinhalt sinnvoll und theologisch korrekt verdeutlicht. Wenn in den rund dreißig erhaltenen *emblemata* die grundgelegten Texte des Alten Testaments von der metaphysischen Existenz Gottes und seines Wirkens im Hier und Jetzt erzählen, ist dies am Bildgrund und dem dort ausgewiesenen Himmel ablesbar. Sobald auf der linken Langhausseite Protagonisten der Abraham/Isaak/Jakobs-Geschichte und auf der rechten Seite jene der Moses/Josua-Erzählungen mit schützenden oder strafenden Aktionen ihres unsichtbaren Gottes konfrontiert sind, veranschaulichen farblich und plastisch modellierte Wolkenbänke sein

¹²⁷ Siehe Fußnote 67 zur Fassade von Alt-St. Peter.

¹²⁸ Der um 430 gestorbene hl. Nilos von Ankyra rechtfertigt die Anbringung von Langhausbildern wie folgt: „[...] und mit den Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament aus der Hand eines ausgezeichneten Malers den heiligen Tempel auf beiden Seiten auszufüllen, damit die des Schreibens Unkundigen, die auch die heiligen Schriften nicht lesen können, durch die Betrachtung des Bildes an die Rechtschaffenheit der echten Diener des wahren Gottes erinnert und zur Nachahmung der herrlichen und großartigen Tugendwerke angespornt werden, wodurch jene die Erde mit dem Himmel vertauscht haben, indem sie das Unsichtbare dem Sichtbaren vorzogen“; zitiert nach Deichmann, *Christliche Archäologie* 1983, 186.

Wirken. Solitär für sich stehend oder mit einer Christusbüste verbunden begleiten sie unter anderem die so genannte Berufung des Moses und die Begrüßung des Priesters und Königs Melchisedek durch Abraham (Abb. 20 und 21), die Klagen der unterdrückten Israeliten, die Schlachten der Juden gegen Amalekiter und Amoriter, Josuas Aufbruch zum Entsatz der Stadt Gibeon, die Errettung des Moses vor den Steinen, Speisen- und Wasserwunder, Gottes Auftrag an Jakob, den Isaaksegen, den Besuch der Engel bei Abraham und viele weitere wundersame Episoden. Einige dieser Bilder werden im Rahmen dieser Arbeit noch eingehend besprochen werden.¹²⁹ Inhaltliche Verdeutlichung und kompositorische Vereinzelung der Christusfigur innerhalb der Personengruppen sind auch hier die maßgeblichen Faktoren für die Thematisierung des Himmels in zahlreichen Tafeln.

Die serielle Verwendung des Motivs ist dabei nicht nur von inhaltlichem und kompositorischem Wert, auch der kommunikative Nutzen der Wandbilder wird gesteigert, da durch die oftmalige Wiederholung eines farblich so markanten Details über die großen Wandflächen des Langhauses hinweg ein Modelldenken gefördert wurde, das Betrachter und Betrachterinnen dann vertrauensvoll auf Gebete und liturgisches Geschehen übertragen konnten.¹³⁰ Und dies umso mehr, als die konsequente Wiederkehr des immer gleichen Blicks zum Himmel zusammen mit der dort visualisierten Versicherung der Anwesenheit und Wirkmächtigkeit eines wohlmeinenden Gottes die verschiedenen Bildbereiche innerhalb eines Sakralbaus miteinander verknüpft. Auf die Kultpraxis übertragen, entspricht dies dem Wiederholungsprinzip, das den Ablauf von liturgischen Handlungen und Prozessionen sowie die Gebetspraxis maßgeblich trägt. Sowohl im Ritus als auch in der Bildrezeption gehört es zur Strategie, ein Muster zu finden, das von der großen Masse verstanden und durch Wiederholung mit Sinn und Bedeutung erfüllt wird, so dass Konsens hergestellt ist. Ein grundlegender Unterschied zwischen rituellen Abläufen und Bildangeboten an den Wänden ist nur die Art, wie das tradierte Muster erfahren wird: Rituale sind von allen Beteiligten gemeinschaftlich erfahrbar, das Lesen eines immer wiederkehrenden Bildmotivs ist hingegen Teil der individuellen Erfahrung jeder einzelnen Person. Aus kommunikationstheoretischer Sicht erscheint die Tatsache, dass das die „serienmäßige“ Verwendung des Himmelsmotivs in den

¹²⁹ Eine sorgfältige Zusammenfassung der Forschungsergebnisse über Inhalt, Aussageebenen und Darstellungsweisen der Wandbilder in Santa Maria Maggiore sowie ausführliche Literaturangaben liefern Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975, und Zimmermann, *Wiener Genesis* 1996, 20-208; vgl. auch Krautheimer, *Wege und Irrwege* 2003, 118. Generell werden in der Forschung die Mosaik in enger Verbindung mit der römischen Triumphalkunst und mit den Buchillustrationen der Quedlinburger Itala und des Vergilius Vaticanus gesehen, ohne dass Detailfragen wie die der Vorlagen oder einer gebenden Werkstatt beantwortet werden. Die Rolle des Himmels blieb bis auf Farbhinweise bisher unberücksichtigt.

¹³⁰ Wesentliche Anregungen für diese Überlegung gab der Artikel der Kulturhistorikerin Gabriele Sörgo, *Die Kreativität der Wiederholung*, Wiener Zeitung (Extra) 9./10. April 2004, 4.

neuen Wandbildern monumentaler Kirchen mit der Verfestigung der liturgischen Praxis zusammenfiel, logisch. Daraus eine programmatische Denkweise der Auftraggeber abzuleiten, ist wohl nicht gerechtfertigt. Es zeugt aber von einem ausgeprägten Sinn für mediale Effizienz, wenn Stifter und Künstler mit seriell verarbeiteten Details wie dem Himmelsblick ihrem Kultgebäude einen identitätsstiftenden „Anstrich“ gaben, der gleichermaßen inhaltliche Botschaften vermittelte wie dazu beitrug, dass bauliche und künstlerische Vorgaben des römischen Kulturerbes im christlichen Sinn nutzbar wurden und die Kultpraxis an medialer Glaubwürdigkeit gewann.

Ähnlich konzipierte Bilderzyklen auf der textlichen Grundlage des Alten und Neuen Testaments bzw. der Apostelgeschichte wie in Santa Maria Maggiore wurden auch in den Langhäusern in Nola, Alt-St. Peter und San Paolo fuori le mura angebracht. Die Ausstattung von Nola ist heute nur mehr literarisch fassbar. Jene von St. Peter und St. Paul sind verloren, können aber teilweise und mit der nötigen Vorsicht aus Kopien des 17. Jahrhunderts rekonstruiert werden.¹³¹ Beat Brenk hat die Ausstattungskampagnen zwischen 400 und 450 als „Experimentierphase der kirchlichen Zyklenillustration“ bezeichnet, und darauf verwiesen, dass sie auf keinen traditionellen Bildprogrammen und Mustern aufbauen konnten.¹³² Die beschriebene Sichtbarmachung des Himmels mit Hilfe der Wolken ist zweifellos ein innovativer Schritt in diesem Prozess.

In den nachfolgenden Jahrhunderten wird das Wolkenstück im christlichen Bildvokabular weiterhin fest verankert bleiben. Schon die Kirchenkunst des Mittelalters und der Renaissance wird den Blick in den mit Wolken bestückten Himmel auf vielfältige Weise nützen, einen Höhepunkt wird der Einsatz von Himmelsblick und Wolkenmassen in der Barockmalerei erreichen, wenn sich der irdische Himmel in eine überwältigende Gegenwelt öffnet, ohne die das *theatrum sacrum* dieser Hochzeit der Bildargumentation nicht denkbar wäre.¹³³ Was in dieser Untersuchung interessiert, ist allerdings nicht die langfristige Weiterentwicklung des Bildmotivs, sondern die Frage nach den literarischen und künstlerischen Voraussetzungen im

¹³¹ Den Verweis auf Nola und seinen alttestamentlichen Zyklus gibt Brenk, *Mosaiken von Sa. Maria Maggiore* 1975, 131f. Bezüglich der dokumentarischen Qualität der Kopien des 17. Jahrhunderts weist Stephan Waetzold in seiner umfassenden Darstellung von 1964 darauf hin, dass es sich dabei um historisches „Arbeitsmaterial“ und um „Kopien von Gelehrten und für Gelehrte“ handelt und die Kopisten keine genaue Wiedergabe des Kunstwerks beabsichtigt hatten; Waetzold, *Kopien* 1964, 7. Da verlässliche Rückschlüsse auf den Urzustand der Wandbilder nicht möglich sind, wurde auf ihre Einbeziehung im gegebenen Zusammenhang verzichtet. In jüngster Zeit wurde der Bildbestand stadtrömischer Kirchen in höchst benutzerfreundlicher Weise von Maria Andoloro dokumentiert bzw. rekonstruiert; Andoloro, *Kirchen Roms* 2008.

¹³² Brenk, *Mosaiken in Sa. Maria Maggiore* 1975, 131f.

¹³³ Auf Bildbeispiele wird hier bewusst verzichtet, da jede getroffene Auswahl zu beliebig, zu knapp und daher keinesfalls repräsentativ ausfallen würde.

gegebenen Zeitrahmen. Welche Funktion erfüllen Himmelsvorstellungen in der mythologischen Dichtung und im Schrifttum der christlichen Religion? Gibt es für das Beschreiben bzw. das Abbilden des Himmels und seiner Wolken eine Bildtradition? Und wie wurde diese adaptiert, um sinnvoll als spezifisch „christliches“ Bildvokabel eingesetzt werden zu können?

1.3 Enthüllungsmetapher „Himmel“: literatur- und religionsgeschichtliche Wurzeln

Die Vorstellung eines Himmels als Wohnsitz von Gottheiten und Seligen jenseits des sinnlich Wahrnehmbaren war stets grundlegend sowohl für griechisch-römische als auch für orientalische Weltbilder und damit auch für Mythologie und Glaubensformen.

1.3.1 Die Götterwolke als dichterisches Sprachbild

In der antiken Dichtung galten Landschaft und ihr Himmel – wie Werner Busch in seiner quellenkritischen Untersuchung der Landschaftsmalerei herausgearbeitet hat – als „göttliches Zeichen des kosmischen Zusammenhanges“. Beide wurden aber nicht zum Gegenstand dichterischer Beschreibung gemacht, sondern bleiben dienendes Beiwerk. Begriffe wie *Hain* und *locus amoenus* dienten als Topoi, die dem beschriebenen Ort Gestalt geben, indem sie ihn anwendungsbezogen – in diesem Fall einer Hirten- bzw. Bauernsphäre entsprechend – typisieren. Und die darüber befindlichen Wolken „ziehen nicht und färben auf die Landschaft ab und stiften ihr Licht und Schatten“, sondern gehörten zum topischen Repertoire dieser Landschaft und wurden nach rhetorischen Gesetzen verwendet.¹³⁴ Charakteristisch ist der Wolkeneinsatz im Rahmen von Vergleichen, und zwar vor allem dort, wo Dichtung es sich zur Aufgabe machte, Manifestation und Wirken der Götter glaubhaft abzuhandeln. Im Hintergrund solcher Wolkenvergleiche steht als *tertium comparationis* wohl die Unfassbarkeit im Augenblick, das Nicht-einordnen-können in Raum und Zeit: So wie Wolken ständig ihre ohnehin schon nahezu formlose Gestalt verändern und selbst dann, wenn sie nicht sichtbar sind, automatisch mitgedacht werden – in poetischen Beschreibungen erscheint ein „blauer“ Himmel tautologisch verstärkt oft „wolkenlos“ –, bleiben auch Gestalt und Wesen, Wirken und Ort der

¹³⁴ Busch, *Landschaftsmalerei* 1997, 14 und 37-40.

Götter unbegreifbar. Wolken waren für Homer das Tor, das den Zugang zum Olymp, dem Sitz der Götter, verschließt:

„Und aufkrachte von selbst des Himmels Tor, das die Horen
Hüteten, welchen der Himmel vertraut ward, und der Olympos,
Daß sie die hüllende Wolk' itzt öffneten, jetzo verschlossen.
Dort nun lenkten sie durch die leichtgesporneten Rosse.“¹³⁵

Aber im Olymp selbst haben die meteorologischen Bedingungen des Diesseits keine Geltung, daher gibt es dort – zumindest nach Homer – keine Wolken:

„[...] ihn [Olympos] rüttelt kein Wind, nie netzt ihn der Regen/
Schnee fällt niemals darauf, so liegt er in himmlischer Klarheit/
Wolkenlos, umwallt von blendender Weiße. [...]“¹³⁶

Jene heitere Unbeschwertheit eines lichtvollen Götterorts, die nicht zuletzt durch das Fehlen von Regenwolken charakterisiert ist, hatte auch in römisch-spätrepublikanischer Zeit Geltung, als Lukrez – der sein philosophisches Weltbild dem Griechen Epikur aus dem 4. vorchristlichen Jahrhundert dankt, welcher seinerseits das Homersche Götterbild übernimmt – schrieb:

„.... Denn sobald dein Denken die Stimme erhebt, um zu künden
Von der Natur der Dinge, aus göttlichem Geiste geboren,
Fliehen des Herzens Ängste, es weichen die Mauern des Weltalls,
Und ich seh' im unendlichen Raume der Dinge Geschehen.
Sichtbar werden der Götter Throne, die Wohnstatt des Friedens,
Die keine Winde erschüttern, kein Regenguß aus der Wolke
Näßt, noch der Schnee, der grau, mit eisigem Froste, herabfällt,
Heimsucht; immerdar lacht sie, vom reinsten Äther umflossen,
In der Strahlenfülle des rings ergossenen Lichtes.....“¹³⁷

Von diesem lichtvollen, wolkenlosen Ort aus – so sagt die Dichtung – können die Götter das irdische Geschehen beobachten und durch Aufsuchen des Schauplatzes oder durch Fernwirkung eingreifen. Anders als im Volksglauben, wo sich solche Epiphanien in der außergewöhnlichen meteorologischen Erscheinung direkt manifestierten, diente der dichterische Wolkenvergleich nur dazu, das Sein ferner unsichtbarer Wesen und ihren Kontakt mit den Menschen nach den Gesetzen irdischer Wahrnehmung und daher glaubhaft beschreiben zu können. Ehe Homer Götter in die Gestalt von Menschen kleidet, wie sie in solchen

¹³⁵ Ilias, Gesang V,749-752, und VIII,393-396, in Homer, *Ilias*.

¹³⁶ Odyssee, Gesang VI,43-45, in: Weiher (Übs.), Homer, *Odyssee und Hymnen* 1990.

¹³⁷ Zitiert nach Otto, *Wirklichkeit der Götter* 1963, 13f.

Situationen eben anwesend sein könnten, gibt er ihnen für den Weg vom Olymp zur Erde die Hülle einer Wolke, deren verbergende und stets veränderliche Eigenschaften der Mensch aus der Anschauung kennt und die ihm den geheimnisvollen Ortswechsel der Götter somit plausibel macht. In der *Ilias* erscheint diese Wolke der Pallas Athene in flammendem Purpur, Ares fährt wie eine dunkle Wolke zum Himmel, und die Wolke, in der Hypnos und Hera den Weg zum Idagebirge zurücklegen, steigt leicht und schnell. Undurchdringlich sind die Wolken, die Schultern und Haupt des Apoll verhüllen, als er die Trojer zum Kampf führt, und kein Blick durchdringt sie, wenn sich ein Gott in seiner Schutzfunktion in unmittelbarer Nähe eines Irdischen aufhält.¹³⁸ Das natürliche Bild der Wolke dient Homer aber auch dazu, ganz allgemein die zuweilen bedrohliche, schier unbegrenzte Macht vor allem des Göttervaters Zeus zu beschreiben: In der *Odyssee* wird Zeus mit dem Epitheton *constans* „Wolkentürmer“ versehen und „in dunklem Gewölk“ verortet.¹³⁹ Dieses metaphorischen Potenzials bediente sich später dramaturgisch und argumentativ besonders effektiv Aristophanes, als er in seiner 423 v. Chr. uraufgeführten Komödie „Die Wolken“ den Sophismus seiner Zeit persifliert und im Spiel um Wissen und Nichtwissen die Naturerscheinung sogar als Chor personifiziert bzw. in den Dialog zwischen Sokrates und seinem Schüler Strepsiades einbindet.¹⁴⁰ Für Vergil, der Homer studiert hat, sind die Wolken ebenfalls eine standardisierte und unentbehrliche Metapher, wenn es darum geht, Gottheiten zu verbergen und zu enthüllen, näher zu charakterisieren oder einfach zu verorten.¹⁴¹

Dieser knappe Blick auf die literarischen Grundlagen „wolkengestützter“ Götterbilder zeigt, dass die Wolken der mythologischen Erzählung keine übernatürlichen Erscheinungen sind, die den Himmel und all das dort Befindliche verhüllen, sondern als unabhängige, aus der Natur genommene Enthüllungsmetapher dienen, die durch die im Sprachbild mitgedachten meteorologischen Gegebenheiten und Eigenschaften von Gewölk dem Dichter die Möglichkeit

¹³⁸ Die Beispiele sind den Ausführungen Wolfgang Kullmanns entnommen, der Homers Sicht von der Manifestation des Göttlichen und vom Einfluss der Götter auf Welt und Menschenleben am Beispiel der *Ilias* untersucht; Kullmann, *Wirken der Götter* 1956, 89-92, 94-105 und bes. 97, 133, 135 und 137f.

¹³⁹ Homer, *Odyssee*, Gesang I,63; V,21; IX,67 bzw. IX,552 in Weiher (Übs.), *Homer, Odyssee und Hymnen* 1990.

¹⁴⁰ Seel (Übs.), *Aristophanes, Wolken* 1963, bes. Vers 269-477.

¹⁴¹ Beispiele für homerische Götter-Wolken bieten *Odyssee* Gesang I,63; IX,67; XVI,263-265; XX, 103f. und bes. XXIV,477 („Zeus, der Wolkentürmer“) sowie der *Hymnus an Demeter*, 78, und der Hymnus an Aphrodite, 67; nach Weiher (Übs.), *Homer, Odyssee und Hymnen* 1990. Entsprechende Beispiele bei Vergil finden sich in *Aeneis* Buch I,516, 580, bes. 586-588; V,658; VI,593; VII,674 und VIII, 94 sowie 608-611; IX,15 und 18; X,38 und 74; XII, 416, 792, 796 und 842, nach: Plankl (Übs.), *Vergil, Aeneis* 2002. Die Reihe der hier angeführten Beispiele ist exemplarisch und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, unberücksichtigt blieben alle Erwähnungen von Wolken im Zusammenhang mit wundersamen Begebenheiten außerhalb der Götterwelt sowie naturalistische Beschreibungen des meteorologischen Phänomens. Hinweise auf die literarischen Wolkenfunktionen finden sich – in Bezug auf Homers *Ilias* – in Kullmann, *Wirken der Götter* 1956, 83-87 und 148, und – in Bezug auf Ovid, der die Wolken instrumentalisiert, um Jupiter die unbeobachtete Erfüllung seiner Wünsche zu ermöglichen – in Damisch, *Cloud* 2002, 23.

geben, Macht und Aktionen der Götter zu beschreiben, Schauplätze und Ortsveränderungen zu definieren und so ein nach menschlichen Zeit- und Raumbegriffen „historisches“ Ambiente zu erzeugen.¹⁴²

Wie die kulturhistorische Forschung festgestellt hat, sollte die Lektüre antiker Dichter bis in die Spätantike hinein zum gehobenen Bildungsstandard gehören. Literarische Inhalte blieben Teil der Alltagskultur und im sprachlichen Bewusstsein der Menschen verankert, und dies unabhängig von allen weltanschaulichen Ausrichtungen.¹⁴³ Den Christen war der mythologische Himmel und die Götterwolke als Enthüllungsmetapher daher ebenso vertraut wie die eigenen religiösen Vorstellungen eines Himmels.

1.3.2 Himmel und Wolken im christlichen Schrifttum

Im christlichen Schrifttum wurde, auf jüdischen Interpretationsmustern aufbauend, der Himmel jenseits des sichtbaren Firmaments zum Inbegriff für das Sein Gottes außerhalb von Raum und Zeit und die Vorstellbarkeit dieses Gottesortes auf sprachlicher Ebene durch eine Vielzahl von metaphorischen Umschreibungen, sinngemäßen Mitbedeutungen und naturalistischen Begriffen mit der diesseitigen Welt verschränkt. Der unsichtbare Himmel wird in christlichen Texten, unter anderem, als paradiesischer Sehnsuchtsort, Garten, Tempel, Stadt oder Königreich begriffen und dient, ganz allgemein und salopp formuliert, als Gottes „Adresse“, die in persönlichen Gebeten – z.B. *Vater unser im Himmel* – und im liturgischen Geschehen – etwa im Sanctus- und Anamneseteil des Eucharistischen Hochgebets – angesprochen wird.¹⁴⁴ „Kartografisch“ eingebettet ist dieser christliche Himmel – nach jüdischem Vorbild – in den kosmischen Kontext und das Sphärenkonglomerat des empirischen Weltbildes mit seiner variierenden Anzahl angenommener existierender Himmel, so dass Paulus im Zweiten Korintherbrief berichten kann, dass ein Diener Christi „[...] bis in den dritten Himmel entrückt

¹⁴² Dass die moderne Datenverarbeitung, die ihre rapid wachsende Datenmenge mit angemieteter Software in nicht mehr direkt greifbaren Speichern lagert, ebenfalls nicht ohne diese Metapher auskommt und daher von „Cloud computing“ spricht, zeigt einmal mehr die Leistungsfähigkeit des Wortbildes auch im modernen Kontext.

¹⁴³ Im 4. und 5. Jahrhundert wurden weiterhin philologische Studien betrieben und revidierte Ausgaben lateinischer Werke – darunter auch solche des Vergil – sowie zahlreiche Kommentare erstellt; Fuhrmann, *Rom* 1995, 89f. Generell existierten pagane Bildungstradition und christlicher Glaube nicht nur friktionsfrei nebeneinander, die Studien der Grammatik und Rhetorik auf der Basis antiker Autoren waren sogar Voraussetzung für das Bibelstudium; Fuhrmann, *Rom* 1995, 84; vgl. auch Warland, *Brustbild Christi* 1986, 103; auf eine relevante Stelle bei Augustinus verweist Suerbaum, *Aeneis* 1999, 322. Spezifische Standpunkte zur christlichen Haltung gegenüber dem klassischen Erbe erörtern – anhand der Vorgänge um die Statue der Viktoria – Jean Guyon in Piétri, *Entstehen der Christenheit* 1996, 914f. (Christianisierung der Romidee) und Krautheimer, *Capitals* 1983, 103ff. (Romanisierung des Christentums).

¹⁴⁴ „[...] Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit [...] und „[...]Wir verkünden sein heilbringendes Leiden, seine Auferstehung von den Toten und seine glorreiche Himmelfahrt. [...]; zitiert nach *Hochgebet* 2014.

[...]“ wurde.¹⁴⁵ Die aus der Komplexität des Himmelsbegriffs resultierende Suche nach begreifbaren Vorstellungen spiegelt sich auch im Himmelsbild des Kirchenvaters Augustinus:

„Wo aber, o Herr, ist des Himmels Himmel, von dem wir das Psalmwort vernahmen: ‚Des Himmels Himmel gehört dem Herrn, aber die Erde hat er den Menschenkindern gegeben?‘ Wo bist du, Himmel, den wir nicht schauen, neben dem alles, was wir schauen, nichts als Erde ist? Denn diese ganze Körperwelt, deren Unterstes unsere Erde ist, weist nicht überall in ihren tiefsten Teilen die Schönheit des Himmels auf, aber verglichen mit jenem Himmel des Himmels ist auch der Himmel unserer Erde nur Erde. Dieser Himmel aber und diese Erde, so gewaltige Körper sie sind, werden mit recht Erde genannt, vergleicht man sie mit jenem unbeschreiblichen Himmel, der dem Herrn zugehört und nicht den Menschenkindern.“¹⁴⁶

Indem Augustinus in seiner Schöpfungserklärung den irdischen Himmel vereinfachend der Erde zurechnet und so Raum schafft für den vor der Zeit geschaffenen *caelum caeli*, löst er den Widerspruch zwischen irdischem Sphärenraum und unsichtbarem Gottesort auf.

Zum konkreten Ausdruck dieser Beziehungswirklichkeit von Gott und Welt wurden im frühen christlichen Denken neben immateriellen gedanklichen Konstrukten wie dem Logos-Begriff auch kosmische und kosmologische Bilder herangezogen. In heiligen Bergen, Orten und Gebäuden artikuliert sich die Gottesbeziehung ebenso wie in konkreten Himmelsweisern wie Obelisk, Himmelsleitern und Sonnenbahn.¹⁴⁷ Auch die der Natur entlehnte Metapher der Wolken als wenig fassbare, aber das Dahinterseiende konsequent verdeckende Trennwand hat auch den Textautoren des jüdisch-christlichen Kulturkreises seit jeher dazu gedient, den intellektuell schwer fassbaren Sachverhalt von Gottes Erscheinen und Wirken in der Welt zu vermitteln. In den alttestamentlichen Berichten manifestieren sich die Enthüllung und Kommunikationsbereitschaft der unsichtbaren Gottheit durch akustische ebenso wie visuelle Naturerscheinungen. Dazu gehört das spektakuläre Gewölk, an dem Gottes Anwesenheit

¹⁴⁵ 2 Kor. 12,2. Zusammenfassend zur kulturhistorischen Bedeutung des Himmels LCI 1994, 2, 255-267 (Holländer) sowie Schöllgen u.a. (Hgg.), *Reallexikon* 15, 1991, Sp. 174-211 (Lumpe/Bietenhard), besonders 176f. 179 (Lumpe), 182-184 und 194 (Lumpe/Bietenhard), 206-211 (Lumpe). Die Frage der von neutestamentlichen Autoren rezipierten spätjüdischen Himmelsvorstellung untersucht aus theologischer Sicht Bietenhard, *Himmlische Welt* 1951, besonders 6, 166, 195, 254 und 257, sowie Ego, *Sieben Himmel* 2004, 81-97; zur kulturhistorischen Darstellung der „Geschichte“ des Himmels aus christlich-ontologischer Sicht: Russell, *Heaven* 1999, besonders 10f., 16 und 18-22; den kosmologischen Aspekt stellt Hübner, *Kosmologie* 2004, 13-19, dar.

¹⁴⁶ Thimme (Übs.), Augustinus, *Confessiones/Bekenntnisse* 2004, XII,2; vgl. auch 8, 9, 12,13, 17 und 21.

¹⁴⁷ Hübner, *Kosmologie* 2004, 13-16 (zur Sonnenbahn), und Möbius, *Heliotropismus* 2004, 211-221, besonders 217 (Himmelsleiter).

ablesbar ist und das zugleich, wie Hartmut Tyrrel formuliert, „vor der primär visuellen Unerträglichkeit seiner unmittelbaren Gegenwart“ schützt.¹⁴⁸

In ihrem Verbergen verspricht die Wolke die sichtbare Existenz des Herrn, sie bildet Einleitung, Rahmung und Hintergrund von Theophanien, ersetzt aber nie die Erscheinung selbst.¹⁴⁹ Wenn der Prophet Daniel seine Gottesvision beschreibt – „[...] Da kam mit den Wolken des Himmels einer wie ein Menschensohn. [...]“; Dan 7,13 –, entwirft er ein Bild, das im Leser Erkenntnis fördert und seine Religiosität stärkt, und dies, obwohl das Alte Testament im dritten der Zehn Gebote durch das Vor- und Darstellungsverbot – „Du sollst dir kein Gottesbild machen und keine Darstellung von etwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde“; Ex. 20,3 und 4 – genau dieses Problem gegenteilig regelt. Bezeichnenderweise kommt selbst die Schilderung der Gesetzesübergabe an Moses nicht ohne ein ähnliches Bild aus. Auch dort verhüllt die Wolke den präsenten Herrn: Gott kündigt sich zu Beginn des Bundesschlusses als Wolke an („Ich werde zu dir in einer dichten Wolke kommen“; Ex. 19,9), führt diese Ankündigung durch („Schwere Wolken lagen über dem Berg, ...“; Ex. 19,15) und kommuniziert dann in dieser Form mit Moses („... und Moses näherte sich der dunklen Wolke, in der Gott war“; Ex. 20,21). Indem der Schreiber das Wolkenbild an die Stelle des optisch wahrnehmbaren Äußeren Gottes treten lässt, beweist er in der Verhüllung dessen sichtbare Existenz und stellt für den Leser die Möglichkeit bereit, im Nachvollziehen der mentalen Vorstellung des beschriebenen Protagonisten – Moses – sein eigenes Gottesbild zu finden: den sichtbaren, aber von den Wolken verhüllten Gott.¹⁵⁰ Somit wird bereits auf Textebene die Wolke zum Aufbau eines Sichtbar/unsichtbar-Schemas genützt und per se zum Beweis für die Anwesenheit des Herrn.

Die bildhafte Ausdruckskraft der Wolkenfigur nützten alttestamentliche Psalmendichter¹⁵¹ und Verfasser von Evangelientexten gleichermaßen: Bei der nachösterlichen Himmelfahrt nimmt eine Wolke Christus auf („Als er das gesagt hatte, wurde er vor ihren Augen emporgehoben und eine Wolke entzog ihn ihren Blicken“; Apg. 1,9) und weist damit gleichzeitig voraus auf

¹⁴⁸ Maßgeblich für diese Überlegung sind die Ausführungen von Hartmann Tyrrel, *Religiöse Kommunikation* 2002, 57-60.

¹⁴⁹ Dass sich religiöse Wahrheiten „nur verschleiert, unter einer Verhüllung manifestieren“, formuliert Krüger, *Schleier des Unsichtbaren* 2001, 15.

¹⁵⁰ Es sei in diesem Zusammenhang auf die Ausführungen von Kruse, *Wozu Menschen malen* 2003, besonders 35-37, verwiesen, die die Realität innerer Bilder in ihrem Verhältnis zur wahrgenommenen Welt und den herstellbaren Bildmedien untersucht; vgl. dazu auch Meili-Schneebeli, die die Zusammenhänge von bildnerischem Ausdruck und religiöser Vorstellung – beides Innenformen menschlicher Erfahrung auf psychologischer Ebene untersucht; Meili-Schneebeli, *Kinderbilder* 2000, besonders 17 und 80.

¹⁵¹ Z.B. Ps. 18, 10,12 und 13; 36,6; 57,11; 68,35; 77,18; 78,14; 78,23; 89,7; 89,38; 97,2; 104,3; 105,39; 108,5; 135,7 und 147,8.

eine Zeit, wenn dieser wiederkommen wird in der Wolke.¹⁵² Diese Parusie schildert die briefartige Einleitung, die dem apokalyptischen Vorbericht des Johannes vorangestellt ist („Siehe, er kommt mit den Wolken [...]“; Apk. 1,7) und die ihrerseits auf die zuvor erwähnten alttestamentlichen Visionen zurückgreift. Umgekehrt setzt der Autor die Wolke auch als verhüllend-enthüllendes „Transportmittel“ zur Aufnahme der Glaubenselite in den Himmel ein („Vor den Augen ihrer Feinde stiegen sie in der Wolke zum Himmel hinauf“; Apk. 11, 12), wo diese von der Bibelexegese dann buchstäblich in eine „Wolke von Zeugen“ verwandelt werden.¹⁵³ Besonders geschickt verknüpft der Autor der Verklärungsgeschichte die beiden Funktionen der verbergenden und enthüllenden Wolke, indem er sie für das göttliche Licht undurchlässig und daher Schatten erzeugend sein und gleichzeitig leuchten lässt und diese Ungereimtheit verbindet mit dem auf unnatürliche Weise strahlenden Äußeren des Gottessohnes („[...] sein [Christi] Gesicht leuchtete wie die Sonne, und seine Kleider wurden blendend weiß wie das Licht. [...] Noch während er [Petrus] redete, warf eine leuchtende Wolke ihren Schatten auf sie, und aus der Wolke rief eine Stimme: Das ist mein geliebter Sohn, an dem ich Gefallen gefunden habe; auf ihn sollt ihr hören. [...]“; Mt. 17,1-9.) Strahlend weiß ist die endzeitliche Wolke in der Geheimen Offenbarung des Johannes, Apk. 14, 14-16: „Dann sah ich eine weiße Wolke. Auf der Wolke thronte einer, der wie ein Menschensohn aussah. [...] Und der, der auf der Wolke saß, schleuderte seine Sichel über die Erde, und die Erde wurde abgeerntet.“

Als Mittel der narrativen Veranschaulichung dient das Wolkenbild auch in außerkanonischen Texten wie dem Protoevangelium des Jakobus, der es im Zusammenhang mit dem allerersten Erscheinen des Herrn einsetzt und berichtet, dass vor der Geburt des Kindes eine Wolke über der Geburtshöhle steht.¹⁵⁴

Für die Kirchenväter war das Sprachbild der Wolken im Rahmen ein unverzichtbares Vokabel, das nicht nur die konkrete Schilderung von Ereignissen ermöglicht, sondern auch deren Exegese erleichtert. Bereits für Origenes sind Wolken gleichbedeutend mit der Allmacht Gottes, dem Heiligen Geist und Christus selbst, sie veranschaulichen die Präsenz des Herrn, göttliche Gnade und Heilsversicherung und sogar das Wirken der Propheten und Apostel.¹⁵⁵ Ambrosius verwendet das Wolkenbild für Maria, Moses, Josua und die Propheten.¹⁵⁶

¹⁵² Eine konkrete Beschreibung dieser Himmelfahrt in ihrer kosmologischen Dimension bzw. eine Beschreibung des Himmels fehlt in der Bibel gänzlich; Schöllgen u.a. (Hgg.), *Reallexikon* 15, 1991, 198 (Bietenhard).

¹⁵³ Hebr. 12,1.

¹⁵⁴ Lurker, *Botschaft* 1990, 92.

¹⁵⁵ Den Symbolismus alt- und neutestamentlicher Wolkenstellen und deren exegetische Interpretation u.a. durch Origenes behandelt aus religionswissenschaftlicher Perspektive Manning, *Nubes* 1963, 96-111, bes. 100f.

¹⁵⁶ Manning, *Nubes* 1963, 104 und 106.

Augustinus setzt das alttestamentliche Wolkenbild direkt mit Jesus Christus gleich.¹⁵⁷ Er interpretiert Wolken auch als Verweis auf die Heilige Schrift, auf Gerechte, Propheten, Apostel und Glaubenszeugen, und er nützt sie im besonderen Maße zur veranschaulichenden Beschreibung der unsichtbaren Nähe Gottes und seines himmlischen Seinsortes.¹⁵⁸ In seinem Psalmenkommentar betont er ausdrücklich die „sprechende“ Funktion der Wolken.¹⁵⁹

Die ausgewählten Textbeispiele – viele andere wären hier zu ergänzen, brächten aber keinen Informationsgewinn – zeigen, dass die Verfasser christlicher Schriften ebenso wie die klassischen Dichter mit der Thematisierung des Himmels und seiner Wolken den Bogen über die Zeiten und über die Sphären von Diesseits und Jenseits spannen. Mit diesen semantisch aufgeladenen Enthüllungsmetaphern ist es ihnen möglich, Dinge, die außerhalb der physischen Wirklichkeit liegen, sprachlich in einen „historischen“ Raum- und Zeitbezug einzubetten. Umso näher liegt es, dass Maler und Mosaizisten, die im christlichen Auftrag Kultbauten an prominenten Stellen mit Bildern versahen, den Hintergrund ihrer Darstellungen zur visuellen Kommunikation nützten und dort – wie beschrieben – den Blick auf den Himmel lenkten, um mit der aus der Natur genommenen Metapher eines glaubwürdigen Gottesbild zu schaffen. Die Frage war nur, auf welchen Bildvorlagen sie aufbauen konnten.

1.4 Bildtraditionen

Für die Aufgabe, die zwischen Objekten liegende Leere, also den Hintergrund, inhaltlich zu definieren und im konkreten Fall als Himmel lesbar machen, standen mehrere Möglichkeiten zur Verfügung.

Die später für die Kunst der Renaissance so maßgebliche Vorstellung vom selbständig existierenden Raum, der gleich einem gigantischen Container alle körperlichen Objekte enthält, war zwar bereits in der Antike bekannt, blieb aber vom aristotelischen Modell – für Aristoteles ist der „Raum identisch mit dem Ort und wird als die anliegende Grenze des umfassenden

¹⁵⁷ „[...] Dominus noster Jesus Christus [...] qui primo loquebatur in columna nubis, [...]“ oder „[...] per Jesum Christum [...] cuius in hoc saeculo, tamquam in die, sacramentum manifestatum est in carne, velut in nube, in iudicio vero, tamquam in terrore nocturno“; zitiert in Manning, *Nubes* 1963, 102.

¹⁵⁸ Manning, *Nubes* 1963, 106 und 111; Bernhart (Übs.), Augustinus, *Bekenntnisse* ²1956, 26f. und Schiel (Übs.), Augustinus, *Bekenntnisse* 21950, 28f., 143, 148, 373, 399.

¹⁵⁹ „[...] in omnibus gentibus vocem dederunt nubes; praedicando Christum, vocem dederunt nubes“; zitiert in Manning, *Nubes* 1963, 111. Mit „vocem dederunt nubes“ verwendet Augustinus die ursprüngliche Formulierung des kommentierten Psalms 77,18.

Körpers definiert“ – überlagert.¹⁶⁰ Raum existiert nach dieser Auffassung nicht absolut, selbständig und für sich, sondern ist mit der Materie des Abgebildeten – dem er Zwischen-Raum ist – verbunden. Von antiken und spätantiken Künstlern wurde Raum dementsprechend nicht als ein zwischen ein geometrisch fassbares Koordinatensystem eingespanntes und sich dreidimensional ausdehnendes Kontinuum aufgefasst, sondern als etwas Ganzheitliches, Diskontinuierliches, d.h. das, „was zwischen den Dingen überbleibt“ (Panofsky).¹⁶¹ Das naturalistische Illusionieren einer atmosphärischen Luft- und Himmelsräumlichkeit stellte somit kein künstlerisches Kriterium dar, und dementsprechend leicht fiel es den Herstellern monumentaler Bilder und besonders den Mosaikkünstlern, dem Bildgrund, wie schon erwähnt, seinen Charakter als opake, undurchdringlich-neutrale Fläche zu belassen und darin Objekte und Personen ohne – nach neuzeitlichem Kunstbegriff – präzises Ordnungssystem und perspektivische Richtigkeit zu platzieren. Um dennoch mittels innerbildlichen Hinweisen Räumlichkeit zu suggerieren und den Hintergrund metaphorisch als Himmel(sraum) zu nützen, griff man zu unterschiedlichen Lösungen.

1.4.1 Die Wölbung als symbolische Form

Eine Möglichkeit der klassischen Kunst, Himmel abzubilden, war der Rekurs auf die Wechselbeziehung zwischen Sprache und Architektur. In der verbalen Kommunikation der Antike war die Vorstellung vom Kosmos als Höhle ebenso tief eingewurzelt wie die des Himmels als Gewölbe, Haus, Tempel oder Palast. Mit der Wahl einer Bauform und ihrer bildhaften Gestaltung in einem gegebenen Kontext schwang somit immer auch die sprachliche Bedeutung mit. Mit Hilfe der Kuppelform bzw. deren Ausstattung – beispielsweise durch die Anbringung von Sternbildern – verwandelte sich eine Dachkonstruktion in das Himmelsrund

¹⁶⁰ Jammer, *Problem des Raumes* 1980, XVII (Albert Einstein) und 55.

¹⁶¹Zur Raumproblematik: Jammer, *Problem des Raumes* 1980, bes. 1-26. Dass die Problematik der Räumlichkeit und der aristotelische Raumbegriff auch in der hier interessierenden Zeit diskutiert wurden, beweisen die von Max Jammer behandelten Schriften der spätantiken Autoren Jamblichos, Themistios und Philoponos; Jammer, *Problem des Raumes* 1980, 55-62. Wesentliche Meinungen der kunsthistorischen Literatur zur Raumauffassung der Antike mit den entsprechenden Zitaten (Panofsky, Riegl, Jammer) referiert Landerer, *Kunstgeschichte als Kognitionsgeschichte* 2000, 151ff.

und ein Bauwerk in eine *basilica caelestis*.¹⁶² Dementsprechend wurde die Kuppel des noch paganen Pantheons in einer Schrift des 3. Jahrhunderts mit dem Himmel verglichen.¹⁶³

Diese antike Tradition, über den Sprachgebrauch Himmelsbegriff und Architektur zu verbinden und die gebaute Wölbung als architektonische Metapher für den Himmel zu präsentieren, wurde im 4. Jahrhundert naturgemäß auch von den Errichtern christlicher Kirchen genutzt und durch die in der gewölbten Apsiskalotte angebrachten „Himmelsbilder“ – wie in dieser Arbeit gezeigt wird – in ihrer Wirkung gesteigert.¹⁶⁴ Die Errichtung von gewölbten Ziborien über dem Altar spiegelt diesen Grundgedanken noch ein weiteres Mal. Ziborien wurden rekonstruiert für Alt-St. Peter und vor allem für die Basilika San Giovanni in Laterano, deren Altarüberbau mit vermutlich am silberverkleideten Giebel angebrachten Figuren von Engeln, Aposteln und Christus noch zusätzliches „himmlisches“ Personal erhielt.¹⁶⁵

In der Profanität der Alltagswelt bildete die Kalotte einer natürlichen oder künstlich gestalteten Grotte oder Brunnennische ebenfalls das Himmelsgewölbe ab. Mit Hilfe des Materials und dessen optischen Suggestionspotenzials ließ sich dieser Eindruck sogar noch verstärken: Anders als bei flachen Bodenmosaiken, deren Hintergrund meist in neutralem Weiß gehalten ist, verwendete man für Brunnenanlagen – sie gelten in Antike und Spätantike als Zeichen eines gehobenen Lebensstandards – dunkelblaue *tesserae*, die nicht nur der Färbung des Himmels entsprechen, sondern dort, wo sich die Bewegung der glitzernden Wasserläufe und –flächen an der Decke spiegelt, die undurchdringliche Wand auch in gewissem Maße durchlässig erscheinen lässt und atmosphärische Weite spürbar macht.¹⁶⁶ Diese Einholung des Himmels durch die architektonische Wölbung funktioniert bei Brunnennischen selbst dort, wo eine Bilddarstellung eingefügt ist, die nach antiker Weise Vogelperspektive und Seitenansicht kombiniert und den Himmel selbst gar nicht zur Anschauung bringt. Im Nischenbild einer 3,80m hohen Brunnenanlage in Herkulaneum aus dem dritten Viertel des 1. Jahrhunderts (Abb. 22 und 23) dominiert naturgemäß das Element des Wassers, das in Form von welligen Mosaikstreifen den Aufenthaltsort der auf einer Muschel liegende Venus und ihren halb

¹⁶² Die bis in das 4. vorchristliche Jahrhundert zurückreichende Tradition der Sternbilder in Kuppeln und Gewölben referiert Hecht, *Glorie* 2003, 77 und – unter Bezugnahme auf eine Textstelle bei Alberti – 80; zur Wölbung als symbolische Form generell auch Schöllgen u.a. (Hgg.), *Reallexikon* 15, 1991, 186f. und 208-211 (Lumpe); Deichmann, *Christliche Archäologie* 1983, 93; 120-123; Fleischmann, *Monumentale Apsidensäle*, Wien 1999, 62; Krautheimer, *Wege und Irrwege* 2003; Hecht, *Glorie* 2003, 78.

¹⁶³ Hecht, *Glorie* 2003, 81, und Kähler, *Römische Tempel* 1970, 24. 609 wurde das Pantheon als christliche Kirche geweiht.

¹⁶⁴ Maria Andaloro und Serena Romano sehen die Apsiskrümmung, den traditionell-römischen Blaugrund und dort vorhandene Wolken insgesamt als „natürlich wirkende Darstellung des Himmels“; Andaloro/Romano, *Apsis* 2002, 78.

¹⁶⁵ Zur skulpturalen Ausstattung Deichmann, *Christliche Archäologie* 1983, 145.

¹⁶⁶ Zu musivischen Brunnenausstattungen Dunbabin, *Mosaics* 1999, 242f., und Ling, *Roman Painting* 1991, 197.

aufgetauchten Begleitern – Tritonen, Erosen und Nereiden – verknüpft mit den Annehmlichkeiten des Bildortes und seinem kühl sprudelnden Nass. Mit der Wölbung der Nischenarchitektur erhält das flache Mosaik eine nachvollziehbare Räumlichkeit, in der auch der Himmel über der Meeresszene mitinszeniert und begreifbar wird.¹⁶⁷

Die „gebaute“ Raumwölbung als symbolische, auf den Himmel verweisende Form war in abstrahierter Form auch im Motiv der gemalten oder plastisch gestalteten Muschel geradezu omnipräsent. Ihr Schalenrelief aus auseinanderstrebenden Graten und Vertiefungen suggeriert trotz aller Schematisierung und vordergründiger Ornamentalität in gewisser Weise Räumlichkeit und erweitert beispielsweise in der römischen Porträt- und Sarkophagkunst den Hintergrund des personalisierten Porträts in das Objekt hinein. Im christlichen Kontext des 4. Jahrhunderts setzten daher auch die Hersteller des Adelfia-Sarkophags aus dem sizilianischen Syrakus und des stadtrömischen Lot-Sarkophags traditionsgemäß die Büsten der Verstorbenen in eine Raummuschel, die durch ihre ausgeprägte Wölbung, ihre gratigen Stege und vor allem durch den stark aus der Bildebene hervortretenden und vollplastisch durchgestalteten Schalenansatz eine eigene Existenzsphäre suggeriert, die sich vom raumlosen Ambiente der zahlreichen biblischen Protagonisten deutlich abhebt (Abb. 24 und 25).¹⁶⁸ Auch der Bildhauer, der um 400 in Konstantinopel eine Marmorplatte mit einer *hetoimasia*-Darstellung verzierte, lässt über dem leeren Thron die heute großteils zerstörte Taube des heiligen Geistes – Schwanzfedern und Füße sind noch zu sehen – direkt aus einer „Himmelsmuschel“ herausgleiten und setzt deren gedrehte Wölbungen und Grate als perspektivisches Gegengewicht zur fast projiziert wirkenden Flachheit des Thrones ein (Abb. 26 und 27).¹⁶⁹

Als sphärischer Hintergrund formuliert waren auch Wölbungen, die durch gespannte oder gebauschte Stoffe erzeugt wurden. In der Malerei waren es Mithrasbilder wie jene in S. Maria di Capua Vetere in der Provinz Caserta (Abb. 28) oder Marino, Provinz Rom (Abb. 29), die den gebauschten Mantel des Protagonisten dazu benützten, um Himmel und Kosmos ins Bild zu holen. In Verbindung mit der Mithraserzählung verbindet sich dieser gewölbte „Textilhimmel“

¹⁶⁷ Die Brunnennische befindet sich im Haus des Mosaiks mit Neptun und Amphitrite in Herkulaneum; dazu Dunbabin, *Mosaics* 1999, 243-245. Das namensgebende Mosaik befindet sich auf der Nebenwand der hier besprochenen Brunnennische und bildet einen ähnlichen Brunnentyp in ornamentaler Form ab. (dort Abb. 68a). Selbst in der Zweidimensionalität des Mosaiks verweist das Bogenfeld auf die Räumlichkeit der Wölbung, indem ein entsprechender Muster- und Farbwechsel „Raum“ suggeriert und die Halbmesser durch entsprechende Licht- und Schattenzonen zu Muschelgraten werden. Weitere Brunnenbeispiele aus Pompeji liefern Kraus, *Pompeji* 1977, Abb. 92 und 93, 95-97 (Casa della fontana grande, Casa degli scienziati und Haus des Marcus Lucretius); L'Orange/Nordhagen, *Mosaik* 1960, dort Tafel 7.

¹⁶⁸ Die römische Sarkophagproduktion endete etwa um 400. Die in der byzantinisch-aristokratischen Tradition stehende ravennatische Sarkophagproduktion endet nach dem fünften Jahrhundert; Spieser, *Byzantinische Spiritualität* 2001, 704f

¹⁶⁹ Das Objekt befindet sich heute in Berlin, Skulpturensammlung und Museum für byzantinische Kunst (Bode-Museum), Inv. 3/72.

sinngemäß mit dem gemalten Schauplatz der Erlösungstat, dessen felsiges Halbrund selbst an einen – steinernen – Himmel gemahnt.¹⁷⁰ Zusatzinformationen wie das Sinnbild der Planeten in Form von sieben goldenen Sternen – wie im Mithräum von Marino – verstärken die Wirkung des blauen Innenfutters noch weiter.

Mit raumhaltigen Details präzisierte auch der Mosaizist einer pompejanischen Brunnennische das textile Himmelszelt (Abb. 30): Um räumliche Weite zu vermitteln, fügt er helle Lichtgrate und deutliche Schattentäler ein, bauscht die Stoffränder in perspektivischer Verkürzung, verschattet die Innenseiten und variiert die Seillängen der Verspannung.¹⁷¹ Damit ist das Brunnenbild nicht nur dekorativer Schmuck, sondern bildet im ergänzenden Zusammenspiel von Wasser und Himmelswölbung auch die Welt im Kleinen ab.¹⁷²

Als Raum gebende, an den kosmischen Himmel gemahnende Form des Flächigen behaupteten sich Wölbungen auch im christlichen Kontext. Als das Mausoleum der Christin Galla Placidia in Ravenna um 450 seinen Mosaikschmuck erhielt, überwölbte der Künstler – aus klassischer Tradition kommend – den Aktionsraum zweier Apostel/Heiligen mit einer Hybrid-Version von Zelt und Muschel (Abb. 31). Die kompartimentierte Fächerung der fiktiven Wölbung, die darin aufgehängten Perlenschnüre und vor allem der muschelartig gewellte Außenrand, der die Bewegung des davor laufenden, plastisch gearbeiteten Schrägwellenband der Konche aufnimmt, verleihen der Darstellung auch im Ornamental-Flächigen einen besonders sphärischen und damit realen Charakter. Der gewellte Muschelrand und das Wellenband werden in den mosaizierten Laibungen der mittig angeordneten Fenster erneut aufgenommen. Bewegung und farbige Kontraste der Mosaikfelder vermitteln auch dort den Eindruck von Räumlichkeit, der sich im einströmenden Tageslicht und ebenso unter künstlicher Beleuchtung

¹⁷⁰ Reiches Bildmaterial und eingehende Analysen zum Mithraskult bieten Maarten J. Vermaseren, *Mithras. Geschichte eines Kultes*, Stuttgart 1965, Merkelbach, *Mithras* 1984; siehe auch Bietenhard, *Himmliche Welt* 1951, 258, mit dem Verweis auf Oswald Spengler; Kloft, *Mysterienkulte* 2003, 75; Merkelbach, *Mithras* 1984, 286, und Schöllgen u.a. (Hgg.), *Reallexikon* 15, 1991, 187 (Lumpe).

¹⁷¹ Das Mosaik im Brunnenhof des Hauses der Alexanderhochzeit in Pompeji (VI,17) stammt aus dem dritten Viertel des 1. Jahrhunderts; Detailangaben nach Dunbabin, *Mosaics* 1999 (Bildunterschrift zur Tafel 37).

¹⁷² Es wäre falsch, wenn an dieser Stelle der Hinweis auf die vielen formalen Parallelen zwischen dem musivischen Dekorationsschema von Brunnennischen und dem der mosaizierten Apsiden unterbliebe. Neben dem sprechenden (Himmels-)Rund der Wölbung fallen als weitere Gemeinsamkeiten der portalähnliche Aufbau, die bebilderten Zwickelzonen der Außenwand und der unmittelbar unter der Halbkuppel über die volle Breite laufende Basisstreifen auf. Selbst wenn Brunnen wie der im Haus des Mosaiks mit Neptun und Amphitrite im hier interessierenden Zeitraum längst verschüttet waren, waren ähnliche Anlagen im Rom vermutlich in Betrieb. Nicht zuletzt wegen des in der christlichen Lehre so bedeutsamen Symbolcharakters des Wassers drängt sich der Gedanke an eine inspirierende Vorbildwirkung von Brunnenanlagen geradezu auf. In seiner Untersuchung früher Apsisbilder zeichnet Beat Brenk den Einfluss von Nymphäen und klassischen Motiven des maritimen Lebens auf Apsisdarstellungen nach und sieht darin einen unverfänglichen Ausweg aus dem Dilemma frühchristlicher Bildermacher, die für Kirchen neue Gottesbilder erfinden und dabei auch kosmische Bezüge herstellen mussten; Brenk, *Apse* 2010, 15-24 und 109.

noch verstärkt und mit der Spontaneität der Gestik und Haltung der Apostelfiguren korrespondiert.¹⁷³

1.4.2 Lufthimmel und Wolkenfragment

In der Phantasie der antiken Mythendichter bezeichneten Wolken die Scheidewand zwischen Diesseits und Jenseits, im rationalen Weltbild repräsentierten sie die Grenze der erdnahen Luftsphäre. Materialistische Erklärungen zum meteorologischen Phänomen Wolke finden sich unter anderem in den Schriften von Epikur und Lukrez.¹⁷⁴ Höchst bildhafte Beschreibungen von Wolken liefern die enthusiastischen Naturschilderungen des Poseidonios, eines in Rom wirkenden und 51 vor Chr. verstorbenen griechischen Stoikers, der die Gipfel der höchsten Berge als jenseits von Wolken und Winden liegend verstand.¹⁷⁵ Dennoch waren effektiv betonte und semantisch aufgeladene Hervorbringungen eines Himmels im Sinne einer *imitatio naturae* – wie sie in neuzeitlichen Landschaftsbildern, Naturstudien und vor allem in den impressionistischen bzw. farbexpressiven Malereien der beiden letzten Jahrhunderte mit Hilfe der Wolken perfektioniert werden sollten – kein Anliegen der klassischen Malerei.¹⁷⁶

1.4.2.1 Wandbilder

Betrachtern und Betrachterinnen von Wandbildern genügte die Grundfarbe der freskierten Fläche oder deren Blaufärbung, um die Himmelszone über Landschaften und Gärten, Architekturen und Hafenanlagen sichtbar werden zu lassen (Abb. 32). Materialbedingte oder angedeutete Schattierungen und die damit erzielte Verunklärung des Hintergrundes mag man als *nebulam pictam in pariete* verstanden haben, von dem im 4. nachchristlichen Jahrhundert der römische Autor Ausonius – allerdings ohne jeglichen kunsttheoretischen Kontext – spricht.¹⁷⁷ Eine definitiv erzählerische Bedeutung als autonomes Bildelement kommt diesem „Dunsthimmel“ – zumindest in den heute erhaltenen Dokumenten – aber nicht zu. Das gilt

¹⁷³ Hinter diesem Spiel mit Licht und räumlicher Dreidimensionalität Bedeutung zu vermuten und es als Bild gewordenen Hinweis auf göttliches Heilswirken zu sehen, ist verlockend, aber spekulativ.

¹⁷⁴ Damisch, *Cloud* 2002, 195f. und 229.

¹⁷⁵ Capelle, *Berges- und Wolkenhöhen* 1916, 2, 28f., 34f. und 42f. Noch bei Isidor von Sevilla ist zu lesen, dass der Schnee auf den hohen Bergen jenseits der Wolkengrenze ewig sei und von der Sonne nicht geschmolzen werde; Capelle, *Berges- und Wolkenhöhen* 1916, 2 (mit Anm. 6), 14, 25 (mit Anm. 1), 43-45 und besonders 43 (Anm. 4).

¹⁷⁶ Das Thema neuzeitlicher Wolkendarstellung behandeln die ausführlichen Beiträge im Ausstellungskatalog des Bucerius Kunst Forums *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, hg. von Heinz Spielmann und Ortrud Westheider, Hamburg 2004.

¹⁷⁷ Damisch, *Cloud* 2002, 126, 129 bzw. 281f. (Anm. 5 mit vollständigen Zitaten).

gleichermaßen für Wandbilder, in denen Schauplätze unter freiem Himmel mit kultbezogenen Sujets in Zusammenhang gebracht wurden. Terrain und Himmel fügen sich in diesen, später unter dem Gattungsbegriff sakral-idyllische Landschaften zusammengefassten Wandgemälden der frühen Kaiserzeit zu einem emotional ansprechenden, heroisch-pastoralen Refugium, dem – so Werner Busch – erst nachträglich, aus neuzeitlicher Perspektive, ein religiöser Sinngehalt eingeschrieben wurde.¹⁷⁸ Die klassischen Maler begnügten sich mit der clusterartigen Anordnung von menschlichen Figuren, Opfertieren und tempelartigen Gebäudeteilen vor einem oft durch Felsen und Berge abgeschlossenen, mit Vegetabilien angereicherten irdischen Schauplatz, der durch luftperspektivisch ausdifferenzierte Entfernungen und Proportionsunterschiede real nachvollziehbar erscheint. Leichte Farbschattierungen deuten den Bildgrund als Raumgrenze dieser handlungsarmen Szenerien nur an. Die Himmelszone unterscheidet sich kaum vom Terrain oder bleibt überhaupt unmarkiert, fällt also mit dem materiellen Bildgrund zusammen (Abb. 33). Trotz der thematischen Bezüge zur nicht-irdischen Götterwelt gibt es keine bildinternen Hinweise auf ein metaphorisches Potenzial des Himmels.¹⁷⁹

Deutlicher als in Landschaftsschilderungen und sakral-idyllische Darstellungen erscheinen Himmel und Wolken dort ausgearbeitet, wo Bilder Götter konkret abbilden und mythologische Ereignisse nacherzählen bzw. deren handlungsrelevante Zusammenhänge konkretisieren und lesbar machen.¹⁸⁰ Der Bildgrund eines Freskos, das in den Speisesaal des Priesters Amandus in Pompeji gemalt wurde, erscheint zwar ebenfalls geprägt durch ein atmosphärisch aufgelöstes, einheitliches Blau, dieses verdichtet sich aber zu einem angedeuteten Wolkenpolster genau dort, wo der vierspännig fahrende Sonnengott seinen Wagen über den Himmel lenkt. Dem Sonnenmotiv kommt in dem um 40-50 n. Chr. entstandenen Fresko besondere Bedeutung zu, muss es doch die gleißende Hitze veranschaulichen, in der die Wachsflügel des Ikarus schmelzen und dieser zum Entsetzen seines Vaters Daedalus aus dem Himmel ins Meer stürzt (Abb. 34).¹⁸¹ Es ist aber vor allem das dynamische Ausgreifen des Gespanns und die Größe des Sonnenwagens, die auf die gefährliche Sonnenglut verweisen, während die dünne, blass-tonige

¹⁷⁸ Busch, *Landschaftsmalerei* 1997, 14, 37-40; zu Garten- und Landschaftsmotiven auch Börsch-Supan, *Paradiesmotive* 1967.

¹⁷⁹ Eine zusammenfassende Darstellung von Landschafts- und Gartenbildern mit zahlreichen Abbildungen bietet Mielsch, *Römische Wandmalerei* 2001, 179-195; zu Garten- und Landschaftsmotiven auch Börsch-Supan, *Paradiesmotive* 1967, sowie die nach wie vor erhellenden Ausführungen von Karl Schefold in Schefold, *Pompejanische Malerei* 1952, vor allem 34-36. Den heiligen Hain als Motiv des sichtbaren Diskurses zwischen Natur und Zivilisation thematisiert Bergmann, *Exploring the Grove* 1992, besonders 21-28.

¹⁸⁰ Mythenbildern wurden im Zuge des sogenannten dritten Stils am Ende des letzten vorchristlichen und in der ersten Hälfte des nachfolgenden Jahrhunderts in die gemalte Wanddekoration integriert. Einen Überblick bietet Mielsch, *Römische Wandmalerei* 2001, 141-162; vgl. auch Ling, *Roman Painting* 1991, besonders 113-128.

¹⁸¹ Datierung nach Ling, *Roman Painting* 1991, 114.

Wolkenzone semantisch weitgehend ungenützt bleibt. An dieser floskelhaften Ergänzung wird die sengende Kraft des Gestirns in keiner Sekunde spürbar, obwohl der Bildgestalter ansonsten mit Effekten sehr wohl umzugehen weiß, wie die effiziente Verteilung bzw. Proportionalität der Figuren sowie die strategisch eingesetzte Inkohärenz der Perspektive beweisen.¹⁸² Ähnliches gilt für den wolkenartig gestreiften Himmel, aus dem sich im Haus des tragischen Dichters in Pompeji Artemis/Diana als Halbfigur erhebt.¹⁸³ Sie hat eben die Opferung der Iphigenie verhindert, indem sie im Schutz der Wolken eine Hirschkuh an ihrer Stelle auf den Opferstein gelegt hat.¹⁸⁴ Die Gerettete reitet der Göttin auf ebendieser Hirschkuh entgegen und schiebt einen kleinen Wolkenwulst vor sich her (Abb. 35).¹⁸⁵ Die „blickdichte“ Wolkigkeit des oberen Bildregisters informiert den Betrachter hier nicht nur über die verborgene und verbergende Rettungsaktion der Göttin, sie ermöglicht auch die gleichzeitige Darstellung asynchron ablaufender Ereignisse: Das Hauptinteresse des Malers gilt – der Maßstab des Hauptregisters bestätigt dies – der Verzweiflung der Iphigenie, die angesichts der Opfervorbereitungen mit ausgebreiteten Armen zu den Göttern um Hilfe fleht. Und dass ihr diese Hilfe in diesem höchst dramatischen Moment ihres Daseins auf geheimnisvolle Art gewährt werden wird, stellt das Bild mit Hilfe des Wolkenhimmels in einer Vorauserzählung umgehend klar.¹⁸⁶ Minimalistische Naturschilderung und topografische Bildorganisation sind Hauptzwecke dieser Wolken: Ansonsten bleiben sie ein Teil des atmosphärisch geweiteten Bildgrunds, jede den Sinn verstärkende, expressive Detailgestaltung fehlt. Konsistenz und Farbigkeit sind nur angedeutet, und diese Andeutung reicht für das Verständnis aus, nicht zuletzt deshalb, weil dieses Motiv, wie gesagt, seit jeher auf sprachlicher Ebene als Sinn gebendes Detail einer kosmisch-mythischen Beschreibung eingesetzt wurde und dem Publikum als Enthüllungsmetapher vertraut war.

In einen religiösen Kontext eingebettet waren wolkengestützte Darstellungen in jenen Malereien, die in unterirdischen, höhlenartigen Kulträumen die Erlösungstaten des Mithras erzählten. Der heute greifbare Bestand an römischen Mithrasbildern variiert hinsichtlich des verarbeiteten Materials – Mosaik, Fresko und Reliefplastik wurden nebeneinander verwendet

¹⁸² Vgl. Ling, *Roman Painting* 1991, 114f.

¹⁸³ Das Fresko befindet sich heute in Neapel, Museo Archeologico.

¹⁸⁴ Die Interpretation auch bei Warland, *Brustbild Christi* 1986, 98f. ; vgl. auch Ling, *Roman Painting* 1991, 134.

¹⁸⁵ Aus Gründen der Lesbarkeit wurde im Bildteil die schwarz/weiße Abbildung einer Farbbildung in Amadeo Maiuri, *Pompejanische Wandgemälde*, Bern 1959 vorgezogen.

¹⁸⁶ Roger Ling verweist auf die Tendenz römischer Künstler, ältere Werke nicht getreu zu kopieren, sondern mit den bildnerischen Mitteln der eigenen Zeit umzusetzen (Ling, *Roman Painting* 1991, 135f.) Aus der Himmelsgestaltung der „Iphigenie“ lässt sich demnach nicht sagen, ob bereits ein Vorbild des frühen 4. vorchristlichen Jahrhunderts mit einer Wolkenzone ausgestattet war.

– und ebenso in Bezug auf Detailliertheit bzw. den Umfang des eingesetzten Personals. Zur ikonografischen Mindestausstattung gehörten aber Opferstier – sein Blut symbolisiert die Schöpferkraft des kosmischen Stiers – und Mithras, der im gemeinsamen Mahl mit dem unbesiegbaren Sol die untrennbare Verbindung besiegeln und mit diesem in den Himmel auffahren wird, sowie die Darstellung der Gestirne Sonne und Mond, die auf die überzeitliche Dauer der Erlösungstat und des mystischen Mahles verweisen.¹⁸⁷ In einigen der erhaltenen Dokumente trennen fragmentierte Wolkenstücke diese fernen Himmelskörper vom Schauplatz der Erlösungstat und entschärfen so das Problem der thematisch eingeforderten Doppeldarstellung des Sol als gemeinsam mit Mithras agierender Lichtgott und astronomisches Sinnzeichen der fernen Sonne. Der Maler, der im 2. Jahrhundert im Mithräum von Marino das Kultbild schuf, setzte das Haupt des strahlenden Sonnengottes über einen schmalen, rot eingefärbten Wolkenkragen (Abb. 29). Er dient ebenso als kosmische „Schnittstelle“ wie der breite Wolkenstreifen, der in einem um 180 geweihten stadtrömischen Mithräum – heute unter der Kirche San Stefano Rotondo – den in eine Mondsichel eingeschriebenen Kopf der Luna unterfängt (Abb. 36).

1.4.2.2 Mosaik

Wenn es darum ging, die Himmelswolken als meteorologische Gegebenheiten in einem universalen Zusammenhang darzustellen, standen traditionsgemäß die Mittel des Sinnbilds und der Personifikation zur Verfügung. So präsentiert ein fragmentiertes Mosaik des 2. oder 3. nachchristlichen Jahrhunderts im sogenannten Haus mit dem Mithräum im spanischen Emerita/Merida NVB(E)S als weibliche Gestalt, die – wie in der Realität auch – in enger Verbindung mit dem Wind einhergeht. Beide teilen, ähnlich einem siamesischen Zwillingpaar, sogar ein Bein und dokumentieren so ihre Untrennbarkeit. Das Schaubild stellt jedoch keinen direkten Zusammenhang zwischen Wolke und Himmel her, die Phänomene sind – anders als in der Wirklichkeit – als eigenständige Entitäten bezeichnet und räumlich getrennt. Zwischen beide schiebt sich sogar die personifizierte Zeit und unterbindet so jede gedankliche Verbindung zwischen dem meteorologischen Phänomen und dem Raum über der Erde (Abb. 37 und 38).¹⁸⁸

¹⁸⁷ Im Zusammenhang mit dem Mithraskult vgl. auch Abschnitt 1.4.1.

¹⁸⁸ Durch Personifikationen repräsentiert sind z.B. auch Chaos, Zeitalter, die aufgehende Sonne oder die Bergwelt, die den schlafenden Schnee in ihrem Schoß hält, versinnbildlicht sind auch Leistungen der Zivilisation wie Schifffahrt und der Hafenaufbau; eine genaue Beschreibung liefert Dunbabin, *Mosaics* 1999, 147-150.

Der in der mythologischen Freskomalerei beobachtete floskelhafte Einsatz des Wolkenhimmels wiederholt sich im Medium des Bodenmosaiks. Auch dort wurden fragmentierte Wolkenzonen eingesetzt, um Götter aus ihrem jenseitigen *locus divinus* heraus am jeweiligen Geschehen mitwirken zu lassen. Wenngleich die Technik des *opus vermiculatum* und seine zu Streifen aneinandergereihten *tesserae* die Darstellung von Wolken rein technisch begünstigen, bleiben diese Himmelsstücke optisch unbetont. Im zentralen Register eines in fünf Einzelszenen aufgeteilten Bodenmosaiks, das im sogenannten Haus des Aion im zypriotischen Nea Paphos gefunden wurde, erscheint im zweiten Register Helios/Sol. Als Halbfigur mit leicht vorgezogener rechter Schulter, die Peitsche in der angewinkelten Linken, blickt er aus den Wolken heraus zustimmend auf die soeben gekrönte Cassiopeia, die den Schönheitswettbewerb mit den Nereiden für sich entscheiden konnte. Auch unter Selene/Luna, die als Pendant zu seiner Linken zu vermuten ist, sind die Originalwolken des 4. Jahrhunderts erhalten geblieben und ebenso jene des Zeus in der rechten Bildhälfte (Abb. 39 bis 41).¹⁸⁹ Diese dünnen Wolkenzonen aus blassblauen und hellen Streifen ziehen per se jedoch kaum besondere Aufmerksamkeit auf sich. Sie bleiben orts- und verständnisrelevante Beifügungen zu den mythologischen Halbfiguren und ohne zusätzliche Bedeutung für Bildaussage oder Wirkung. Dieser floskelhafte Umgang mit Himmel und Wolken wurde von antiken Künstlern auch dort beibehalten, wo durch die grundlegende mythologische Vorlage eine differenziertere Gestaltung der Himmelszone geboten gewesen wäre. Auf einer stark fragmentierten Mosaiktafel, die um die Mitte des 1. nachchristlichen Jahrhunderts für eine Villa in Stabiae gearbeitet wurde, ist die dramaturgisch wichtige Wolke erst auf den zweiten Blick zu erkennen. Das Bild hält den Augenblick fest, als sich Phrixos, der Sohn der Nymphe Nephele und eines Thebanerkönigs, auf dem Rücken eines goldenen Widders – sein Fell sollte in der Folge zum Goldenen Vlies werden – auf dem Luftweg in Sicherheit bringt, während seine Schwester Helle ins Meer stürzt (Abb. 42).¹⁹⁰ Die Mutternymphe, deren Name übersetzt „Wolke“ bedeutet, tritt nicht als Figur auf, sondern ist namenskonform als streifige Dunstwolke abgebildet, die sich oberhalb der Horizontlinie über einem vom Meer umspülten Felsen erhebt. Da die Wolkenschlieren stilistisch nicht hervorgehoben sind und sich überdies kaum von den Meereswellen

¹⁸⁹ Das obere Register zeigt links Leda mit dem Schwan, daneben die Übergabe des kleinen Dionysos an die Nymphen, das unterste Register den Zug des Dionysos und – rechts – Apollo und Marsyas. In das späte 4. Jh. datiert das Mosaik Daszewski, *Haus des Aion* 1989, 64-72 (mit ausführlicher Beschreibung), bereits in das 2. Viertel des 4. Jh. Muth, *Kultur* 2001, 106; vgl. auch Balty, *Mosaïques* 1995, 18ff. und 279, und Dunbabin, *Mosaics* 1999, 229-232.

¹⁹⁰ Otto Seel verweist darauf, dass sich Aristophanes in seinen *Wolken* (Vers 257) auf diese Sage bezieht; in Seel (Übs.), Aristophanes, *Wolken* 1963, 105f.

unterscheiden, müssen sie vom kundigen Betrachter erst gesucht werden, machen aber gerade dadurch das Mosaik auch spannend.

Die Beobachtung, dass fragmentierte Wolkenstücke floskelhaft, d.h. ohne nähere stilistische oder kompositorische Betonung eingefügt wurden, um mythologisches bekanntes Geschehen und seine Protagonisten in raum-zeitlicher Gegenwart darzustellen, gilt nicht nur für mythologische Sujets. Auch Sinnbilder, die kosmische Zusammenhänge vermitteln und darstellen, wurden auf diese Weise gestaltet. Eine zentrale Rolle spielt dabei das Motiv des Helios/Sol, der die entscheidende Rolle des Lichts für das irdische Leben symbolisiert. Exemplarisch sei hier eine allegorische Mosaikdarstellung des späteren 2. Jahrhunderts im libyschen Silin nahe Leptis Magna angeführt, in der Sol mit dem Sonnenwagen über den Himmel prescht und jedes Detail – Strahlenkranz und zusätzlich eingefügter Nimbus, der vom Fahrtwind gebauschte Mantel, die Peitsche in der angewinkelten Rechten und die gestreckte Linke, die die Zügel der galoppierenden Rösser führt – unmissverständlich von der Kraft dieser Sonne spricht (Abb. 43). Ihr Licht reguliert den Vegetationszyklus der Jahreszeiten, die in der Personifikation anmutiger Frauengestalten soeben von Putti in den Bildvordergrund geleitet werden, ihr Lichtwechsel bestimmt das Erscheinen der Sterne, deren himmlischer Lauf im Zodiakreifen abgebildet ist, den Aion in Verkörperung der ewigen Zeit festhält.¹⁹¹ Das schmale, quer geschichtete Wolkenfeld, das diesem Sol beigegeben ist, hilft dem Bildgestalter, das segensreiche Erscheinen dieser Sonne am Himmel zu beschreiben. Mit kraftvoll ausgreifenden Bewegungen überwindet das Gespann mit dem noch unsichtbaren Sonnenwagen diese Wolkenbarriere und bannt damit den dynamischen Moment des aufgehenden Lichts ins Bild. Ein wehender roter Mantel und der rötlich-gelbe Strahlenkranz liefern die nötigen Zusatzinformationen, das Licht als Phänomen bzw. sein physischer Abglanz bleiben allerdings unerzählt – die Wolkenstreifen erscheinen unverändert und „unbeleuchtet“ in natürlichem Blau und Weiß.

Das Bild des in seinem Wagen über den Wolkenhimmel preschenden Helios/Sol ließ sich als Ausdruck einer natürlichen Weltordnung auch im religiösen Kontext konfliktfrei verwenden. Trotz massiver Zerstörungen kann man in der Severus-Synagoge von Hammat/Tiberias im Mittelkreis eines Bodenmosaiks aus dem späten 4. Jahrhundert das schmale Wolkenfeld erkennen, aus dem sich einst der Wagen des Sonnengotts erhob – die restlichen Pferdelaufe sind noch deutlich erkennbar. Das Haupt umflossen vom unregelmäßig auslaufenden

¹⁹¹ Venus und Eros, die etwas abseits sitzen, sind weitere Protagonisten in diesem Schaubild, das die Rahmenbedingungen menschlicher Existenz verhandelt: Datierung und Interpretationsgrundlage Dunbabin, *Mosaics* 1999, 122f.

Strahlenkranz, verbindet sich Helios/Sol mit dem anschließenden Tierkreis und den in die Ecken gesetzten personifizierten Jahreszeiten zum Sinnbild des irdischen Kosmos (Abb. 44).¹⁹²

1.4.2.3 Relief und Kleinplastik

Ein im hier beobachteten Zeitrahmen frühes Beispiel des Wolkenstücks im kosmisch-mythologischen Zusammenhang stellt ein aus Bronze gegossenes Votivrelief des 2. nachchristlichen Jahrhunderts dar (Abb. 45 und 46).¹⁹³ Im unteren von zwei Ereignisfeldern erheben sich die noch wolkenlosen Büsten von Sonne und Mond über zwei Berggöttern, welche die auf einer Hirschkuh stehende Göttin Isis rahmen. Das obere Register dominiert größtmäßig der auf dem Stier reitende und Blitzbündel und Doppelaxt präsentierende Jupiter Dolichenus, dem ein kleiner Genius (?) oder die Siegesgöttin den Ehrenkranz reichen wird. Die Spitze des pfeilförmig zulaufenden Objekts füllt eine zweite, nunmehr vergrößerte Büste des Sol. Das Haupt eingebettet in einen Strahlenkranz, erhebt er sich diesmal über einer leicht abstrahierten Wolkenzone, die formal jenen kordelartig gedrehten Terrainstreifen ähnelt, die weiter unten als Registertrennungen dienen. Mit dem Wolkenstück löste der Hersteller – ob zufällig oder einem Konzept folgend, sei dahingestellt – das Problem der Doppeldarstellung des Sol und der daraus resultierenden innerbildlichen Hierarchie: Die Licht strahlende Halbfigur hebt sich durch die „wolkige“ Auszeichnung vom rein kosmischen Gestirnzeichen des unteren Registers deutlich ab und wird zum Allgott, der das Wirken des Jupiter Dolichenus – und damit auch dessen Kult – sanktioniert.

In Rom, wo der in iranisch-indischen Überlieferungen wurzelnde und durch hellenistisches Gedankengut erweiterte Mithraskult nach seiner Blütezeit im 2. und 3. Jahrhundert noch bis zum 4. Jahrhundert präsent blieb und die Herstellung entsprechender Kultobjekte kosmisch-mythischen Inhalts erforderlich machte, führte der Gestalter eines doppelseitigen Mithrasreliefs

¹⁹² Das Sinnbild des Weltenlaufs erfährt im unmittelbar anschließenden Mosaik seine spirituelle Ergänzung. Ein Vorhang gibt dort den Blick frei auf einen Thoraschrein, zwei siebenarmige Leuchter und andere Kultgeräte, wobei der stilistische Unterschied zwischen dem religiösen und dem kosmologischen Schaubild eklatant ist: Während Tages-, Monats- und Jahresläufe streng in ein regelmäßiges System aus Ornamenten und plastisch modellierten, in natürlicher Bewegung agierenden Lebewesen eingebettet sind und so ein leicht fassbares Spiegelbild der natürlichen Ordnung bieten, entziehen sich die auf Spiritualität und Gottesverehrung bezogenen Kultobjekte jeder vordergründigen Ordnung. In ihrer perspektivischen „Unrichtigkeit“ und freien Anordnung fordern sie in weit stärkerem Maße die intellektuelle Mitarbeit des Betrachters und der Betrachterin. Kosmisch-zeitliche und religiöse Botschaft scheinen hier durch stilistische Mittel einerseits klar voneinander getrennt, andererseits durch ihre unmittelbare Nachbarschaft und die daraus resultierende Zusammenschau auch wieder eng verbunden, so dass der Anspruch eines Kultortes als Spiegel der irdischen und der transzendenten Welt erfüllt wird; Datierung der Mosaik nach Dunbabin, *Mosaics* 1999, 189; auf weitere Darstellungen des Helios/Sol in jüdischen Synagogen verweist Moshe Dothan in Weitzmann, *Spirituality* 1980, Nr. 342, 374f.

¹⁹³ Das Weiheblech aus Heddernheim befindet sich im Museum Wiesbaden; Abbildung und Beschreibung in Kloft, *Mysterienkulte* 2003, 16.

die Wolken unter den Büsten von Luna und Sol als sichelförmige, wellig-plastische Himmelsstücke aus (Abb. 47 und 48).¹⁹⁴ Auch im nicht-kultischen Kontext verzichtete man bei kosmisch-mythologischen Sinnbildern nicht auf das Wolkendetail. Ein vermutlich stadtrömischer Elfenbeinschnitzer nützte um 402 n. Chr. die sorgfältig herausgearbeitete Wolkenabbreviatur, um die Verbindung zwischen kosmischem Jenseits und der Apotheose eines Verstorbenen eines hervorragenden Mannes wirkungsvoll zu erzählen. Der erhaltene Flügel eines Elfenbeindiptychons zeigt, wie der Verstorbene von zwei Genien ins Jenseits getragen wird, wo fünf Vorfahren in Vorfreude auf das kommende Bankett bereits seiner harren (Abb. 49).¹⁹⁵ Der Schnitzer verdeckt ihre Unterkörper durch eine Polsterbrüstung, deren Stoff in streng geordnete, am Ende auf einen Punkt zulaufende Falten gelegt ist und keinesfalls mit einer Wolkenbank verwechselt werden darf.¹⁹⁶ Diese ist dennoch an anderer, weniger prominenter Stelle als kosmischer Verweis vorhanden. Im rechten obersten Bildteil füllen dicht verschlungene Wolkenschlieren den schmalen Zwickel zwischen einem mit Sternzeichen gefüllten Achtelkreis und dem ornamentierten Bildrahmen. Sie werden dort zur Basis für die vom Licht umstrahlte Büste des Sol und sorgen für die kosmische Einbettung des Ganzen (Abb. 50).

Auf Wolken zur Sichtbarmachung mythischer Ferne ebenfalls nicht verzichten konnte der Schöpfer eines heute fragmentierten Marmorreliefs aus Ostia, als er detailreich den dramatischen Sturz des kindlichen Hephaistos/Volcanus ins Meer zu erzählen hatte.¹⁹⁷ Dessen Eltern Hera/Juno und Zeus/Jupiter erheben sich als Halbfiguren im Dreiviertelprofil aus einer angedeuteten Wolkenbank, über die Hera ihren missraten scheinenden Sohn soeben in die Welt geworfen hat (Abb. 51 und 72). Die Meerese Göttin Thetis und ein Meeresungeheuer stehen für seine Rettung, weitere Bildhinweise klären den Betrachter über die späteren Taten des Feuergotts auf: Mit seiner Axt wird er den Kopf des Göttervaters spalten, aus diesem wird die

¹⁹⁴ Das Relief entstand im 2. oder 3. Jahrhundert und befindet sich heute in Paris, Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines, Ma 3441; Zuschreibung und Datierung folgen der Beschreibung ebenda.

¹⁹⁵ Das Diptychon befindet sich heute im British Museum, London; Zugriff über URL: http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pe_mla/c/carved_ivory_leaf_from_a_diptych.aspx (13.04.2015). Nach der Museumsbeschreibung handelt es sich bei dem Verstorbenen um einen prominenten Redner, Mitglied der römischen Symmacher-Familie. Als „emperor“ bezeichnet den Verstorbenen hingegen Stephen R. Zwirn in Weitzmann (Hg.), *Spirituality* 1980, 70, als „Senator“ Beat Brenk in *Spätantike und frühes Christentum*, Propyläen-Kunstgeschichte, Suppl.-Bd. 1 1977, Abb. 15; als „Kaiser“ die Beschreibung der Prometheus-Datenbank mit Verweis auf die Angaben der Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Altertumswissenschaften.

¹⁹⁶ Fälschlich als Wolkenhimmel interpretiert die Stoffbrüstung Stephen R. Zwirn in Weitzmann (Hg.), *Spirituality* 1980, 71 („a cloud-banked heaven“); ähnlich Warland, *Brustbild Christi* 1986, 106.

¹⁹⁷ Das Relief aus dem mittleren 2. Jahrhundert stammt vom Volcanustempel in Ostia und befindet sich heute in der Antikensammlung der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Inv. SK 912; die Angaben zur Datierung verdankt die Autorin Dr. Scholl (Antikensammlung); zur Datierungsproblematik in der älteren Literatur Harrison, *Portland Vase* 1976, 133.

durch Ölbaum bzw. Eule doppelt repräsentierte Athena/Minerva hervorspringen, für die er den zweifach dargestellten Schild herstellen wird. In der homerischen Vorlage, dem *Hymnus an Apollon*, legt die empörte Hera vor dem Götterrat ihre Enttäuschung über den schwächlichen Sohn und die betrügerische Zeugung der Athena durch Zeus dar und bezeichnet dabei Zeus mit dem in der antiken Literatur gängigen Epitheton „Wolkenversammler“.¹⁹⁸ Dementsprechend logisch war es, dass der römische Bildhauer des mittleren 2. Jahrhunderts Zeus/Jupiter über einen plastisch ausgebildeten Wolkenwulst setzte und dessen Wirkung durch in den Hintergrund geritzte Luftstreifen zusätzlich unterstrich.

Nicht mythische Ferne und Narration, sondern kosmische Einbindung und überzeitliche Bestätigung sichern jene Wolken, die der Bildhauer in die vermutlich nach einem älteren Bronzeoriginal gearbeitete Marmorstatue des Augustus meißelte. Mit den Augen eines Panzerschmieds arbeitend, bedeckt er die Brustpartie der in Primaporta gefundene Statue mit entsprechenden Sinnbildern, welche die gloriosen Taten des Kaisers verherrlichen und ihn zugleich aus seiner irdischen Realität lösen: Dazu stattet der Bildhauer – den anatomischen Gegebenheiten des Panzerträgers folgend – den Bildgrund hinter der Halbfigur des Caelus mit seinem vom Wind bewegten Velum mit unregelmäßig-welligen Einkerbungen aus und markiert ihn somit als wolkig-weiche Himmelszone, die der mit seinem Viergespann hereinpreschende Sonnengott mühelos durchschneidet (Abb. 53 und 54). Dessen strahlendes Licht, das Luna bereits hinter die Szene vertrieben hat und auch die geflügelte Aurora fliehen lässt, wird sich für immer und ewig – dies suggerieren der quasi unzerstörbare Stein der Statue bzw. das virtuelle Erz des Panzers – mit dem ruhmreichen Wirken des imperialen Panzerträgers verbinden, und der Himmel wird dem *divus* ein angemessener Aufenthaltsort sein. Im Vergleich mit der starken Metaphorik von Caelus und Sol kommt den Wolken hier zwar nur eine formelhafte Nebenrolle zu, in der Zusammenschau tragen sie aber doch dazu bei, dass sich im Auge des Betrachtenden der Kaiser auf ewig mit den göttlichen Mächten verbindet.

1.4.2.4 Codexillumination

Auch in der Codexillumination dienten – wie die Rezeptionsgeschichte verlorener antiker Originale vermuten lässt – präzise definierte Wolkenelemente dazu, um sinnbildhaft mythologisch-kosmische Zusammenhänge zu verdeutlichen. Die mittelalterlichen Kopien älterer astronomischer Beschreibungen deuten darauf hin, dass spätantike Illuminatoren ihre

¹⁹⁸ Homer, *Hymnus an Apollon*, Vers 311-321, in Weiher (Übs.), Homer, *Odyssee und Hymnen* 1990.

Sternbilder mit Wolkenelementen komplettiert haben. Aufschlussreich ist hier der Codex Vossianus Leidensis, der um 830-840 entsteht und die spätantike Neuübersetzung einer im 1. Jahrhundert angefertigten lateinischen Version der *Phainomena* des Aratos enthält.¹⁹⁹ In der Leidener Handschrift finden sich Sternbilder mit und ohne Wolkenverbrämung gleichberechtigt nebeneinander: Das Sternbild des Stiers ist als Halbfigur wiedergegeben, deren Umriss den Positionen jener Sterne entspricht, die dieses Sternbild am Firmament konstituieren und die im Bild eingetragen und zusätzlich mit Gold markiert sind. Der seitliche Blickwinkel fördert den mimetischen Charakter der Figur, der blaue Bildgrund – von Ptolemäus im 2. nachchristlichen Jahrhundert zum Standard bei der Bemalung von Globen erklärt – suggeriert in dunkelblauer Doppelrahmung ein „wolkenloses“, luftig-kosmisches Ambiente (Abb. 55).²⁰⁰ Ebenso wie dieser Maler verzichtet in derselben Handschrift auch der Gestalter eines Planetenbildes auf eine „wolkengestützte“ Darstellungsweise und lässt seine personifizierte Sinnbilder kosmischer Realität als Büsten völlig ansatzlos aus dem Blau des Himmelsgrundes herauswachsen (Abb. 56).²⁰¹ Ebenfalls keine Wolken weist – zumindest in einer späteren, neuzeitlichen Wiedergabe – die halbe Pferdefigur in einer Aratea-Ausgabe des 15. Jahrhunderts der Biblioteca Apostolica Vaticana auf. Hier verleihen große Flügel dem Sternbild des Pferdes eine von irdischer Schwere unbelastete Leichtigkeit (Abb. 57).²⁰² Diese Art, Sinnbilder direkt „aus dem Nichts“ des Himmels erscheinen zu lassen, ist antike Bildtradition und kann anhand anderer prominenter Beispielen wie der sogenannten Parabiago-Platte aus dem 4. Jahrhundert verifiziert werden. Dort erhebt sich die Halbfigur des den Aion tragenden Atlas über einem schmalen Streifen, der gleichsam als Einschnitt am kosmischen Bildgrund gelesen werden

¹⁹⁹ Der Vossen-Codex befindet sich heute in Leiden, Bibliothek der Rijksuniversiteit, Vossianus latinus Q 79, eine in St. Bertin gefertigte Kopie aus dem 10. Jahrhundert liegt in Boulogne-sur-mer (Bibl. municipale, Ms. 188); Angaben nach Haffner, *Antiker Sternbilderzyklus* 1997, 43. Bezüglich der Genese von zyklischen Darstellungen von Sternbildern nach den Beschreibungen des Griechen Aratos (301-245 vor Chr.) und ihrer Rezeption im antiken und spätantiken Rom kommt Mechthild Haffner durch ihre Untersuchung von Sternbildern in Handschriften des Mittelalters und der Renaissance zum Ergebnis, dass in Rom an der Wende von 3. zum 4. Jahrhundert ein lateinischer Aratos-Codex in einer erweiterten Übersetzung hergestellt wurde und dessen Illuminator die im Rotulusprinzip gearbeiteten Bilder einer griechischen (Codex?)-Vorlage rezipierte. Dieser Bildschmuck – farbig auf blauem Grund und rot gerahmt – sei zum Urtyp der Illuminationen in späteren kosmischen Handschriften geworden; Haffner, *Antiker Sternbilderzyklus* 1997, 21-24 und 27, 75-79 und 117f.

²⁰⁰ Der Verweis auf Ptolemäus in Stückelberger, *Bild und Wort* 1994, 46. Der Vossen-Codex mit um 830-840 angefertigten Kopien der im 1. nachchristlichen Jahrhundert von Caesar Germanicus angefertigten lateinischen Übersetzung der *Phainomena* des Griechen Aratos aus dem 3. vorchristlichen Jahrhundert befindet sich heute in Leiden, Bibliothek der Rijksuniversiteit, Vossianus latinus Q 79.

²⁰¹ Eine Abbildung von fol.80v des Cod. Voss. Leidensis lat. Q. 79 liefert Haffner, *Antiker Sternbilderzyklus* 1997 (dort Abb. 76).

²⁰² Eine der Vat. gr. 1087 vergleichbare Darstellung findet sich nach Haffner, *Antiker Sternbilderzyklus* 1997, 47 bereits in der heute in Basel liegenden, vermutlich in Fulda geschaffenen Aratea-Ausgabe Cod. AN IV 18 des 9. Jahrhunderts.

kann, der aber in unmittelbarer Nachbarschaft auch als Standfläche für einen Obelisken dient (Abb. 58).

Zu einer anderen – diesmal jedoch wolkengestützten – Himmelslösung findet hingegen ein Illuminator, der im karolingischen Codex Vossianus Leidensis das Sternbild der Plejaden und ein Bild der Jahreszeiten ausführte. Wie schon im Planetenbild erscheinen die Himmelskörper als personifizierte Büsten, der Illuminator versieht aber jene Stelle der Halspartie, die knapp unterhalb des Kleideransatzes den Übergang zum Bildgrund markiert, mit einem hellen Gekräusel, das deutlich an Wolken gemahnt (Abb. 59).²⁰³ Zu einem durchgehenden Wolkenhorizont verbreitert sich das Wolkenmotiv im Planetenbild des in Madrid liegenden mittelalterlichen Germanicus-Codex. Dort erheben sich die Büsten über einem wolkenartig ondulierten Band, das von einem Bildrand zum anderen durchläuft (Abb. 60).²⁰⁴ Im Plejadenbild derselben Handschrift ist das gewellte Wolkenband zu einem durchlaufenden, geradlinigen Trennbalken uminterpretiert, der primär der Bildgliederung dient und nur mehr wenig an das ursprüngliche Wolkenmotiv erinnert (Abb. 61).

Neben Gestirnbüsten begleiteten Wolken in spätantiken Aratea-Illuminationen – nach der Evidenz rezipierender mittelalterlicher Handschriften – auch den personifizierten Lichtgott Sol auf seiner Reise über den Himmel: In einem in Boulogne-sur-mer liegenden Germanicus-Codex des späten 10. Jahrhunderts lenkt der Lichtgott in einer Pose, die typologisch Sol invictus und Triumphfahrt eines Kaisers vereint, seinen Wagen und die vier vorgespannten, auseinander strebenden Pferde aus einer verhältnismäßig klein gehaltenen Wolkenmasse heraus dem Betrachter entgegen.²⁰⁵ Mit diesem Wolkenstück scheint der literarische Topos des schnellen Göttergespanns, das „den Horizont des Menschen überspringen kann“, wörtlich ins Bild gesetzt (Abb. 62).²⁰⁶ Ein vergleichbares Bild im zuvor erwähnten – jüngeren – Germanicus-Codex der Biblioteca Nacional in Madrid zeigt hingegen keine Wolken, die Pferde streben dort ohne Standfläche parallel zur Bildebene auseinander, während sich Wagen und Lenker frontal auf den Betrachter zu bewegen.²⁰⁷

Wie gesagt, alle erwähnten Handschriften sind Kopien verlorener Originale, deren präzise Entstehungszeit ungewiss ist. Ebenso unklar ist, ob und wo ein späterer Illuminator vorhandene

²⁰³ Cod. Voss. Leidensis lat. Q. 79, fol. 42v und 82v; eine Abbildung der Jahreszeiten in Haffner, *Antiker Sternbilderzyklus* 1997 (dort Abb. 82). Warland, *Brustbild Christi* 1986, 95, spricht hier von „zarten Wolkenschleiern“ und nimmt ebenfalls spätantike Vorlagen an.

²⁰⁴ Cod. 19 der Biblioteca Nacional Madrid, fol. 86r, 11/12. Jahrhundert.

²⁰⁵ Ms. 188, fol. 32v, Boulogne-sur-mer, Bibliotheque municipale; Datierung und Hinweis auf die Darstellungsweise des Sol im ausgehenden 3. und frühen 4. Jahrhundert in Haffner, *Antiker Sternbilderzyklus* 1997, 71 (mit Hinweis auf die frühere Datierung durch L'Orange).

²⁰⁶ Kullmann, *Wirken der Götter* 1956, 91.

²⁰⁷ Eine Abbildung findet man in Haffner, *Antiker Sternbilderzyklus* 1997, Abb. 83.

Wolken eliminiert oder umgestaltet bzw. neue hinzugefügt hat. Die Annahme, dass die jeweilige spätantike Bildvorlage in genau derselben Weise gestaltet war, ist daher mit einem Fragezeichen zu versehen. Sehr wohl lässt sich aus der Vielfalt der Wolkenbilder in den rezipierenden Werken aber ableiten, dass es in der spätantiken Codexillumination für die Wiedergabe des kosmischen Himmels keine verbindliche Darstellungsform gab. Das aus der meteorologischen Wirklichkeit genommene Bilddetail war kein „must“ oder „don't“, sondern – wie in der übrigen Malerei auch – eine ergänzende Beifügung, das stilistisch unauffällig und ohne eigene Aussagekraft eingesetzt wurde.

Neben präzise definierten, rein sinnbildhaft gestalteten Himmeln und attributiv verwendeten Wolkelementen kannte die spätantike Codexillumination auch den atmosphärisch verunklärten Lufthimmel, dessen streifige Verdichtungen und Farbschattierungen es der Phantasie der Betrachtenden überlassen, ob er darin Wolken sehen möchte oder nicht. Von Relevanz für Komposition und Lesbarkeit war dieser Gestaltungsmodus vor allem in narrativen Rahmenbildern, die Begebenheiten in der freien Natur berichten. Im Vergilius Vaticanus aus dem frühen 5. Jahrhundert überwiegt – mit einer Ausnahme – die an Wolkenschlieren gemahnende atmosphärisch-schattierte Andeutung eines weit gespannten Himmels. Bei der nächtlichen Belagerung des Trojanerlagers (Abb. 63) ist der Hintergrund in zwei Zonen geteilt. Der obere, dunklere Streifen mit seinen zahlreichen Sternen lässt sich zweifelsfrei als wolkenloser Nachthimmel lesen. Ob der untere, hellere Streifen ebenfalls noch zum Himmel gehört oder bereits das Meer sein soll, ist ungewiss, regt aber jedenfalls zum Nachdenken an. Zweifellos in zwei unterschiedliche Zonen geteilt ist der Himmel beim Start eines Wettrennens von Schiffen (Abb. 64), wobei die durch die Morgenröte eingefärbte Streifung des unteren Bereichs durchaus an Dunstwolken denken lassen.

Neben diesen exemplarisch herausgegriffenen Beispielen für den verunklärten, an Wolkenschleier gemahnenden Hintergrund gibt es im spätantiken Codex eine heute stark zerstörte Seite, in der ein klar definiertes Wolkenfeld den Übergang zur Götterwelt markieren könnte. Der schlechte Zustand des Originals verhindert allerdings den Nachweis, dass der spätantike Illuminator – um die mythologischen Zusammenhänge einer Erzählung aus dem Georgicon III deutlich zu machen – seine Juno tatsächlich in ein aus zahlreichen Einzelwolken zusammengesetztes Wolkenfeld gesetzt hat und sie dort rachelüstern beobachten lässt, wie die von Jupiter in eine weiße Kuh verwandelte Io von einem Insekt gequält und bis an den Nil

verfolgt wird (Abb. 65).²⁰⁸ Die Vermutung, dass es so war, gründet sich auf die Umzeichnung eines Stiches, den Carlo Ruspi 1835 hergestellt hat (Abb. 66). Als Vorlage diente ihm eine Kupfergravur, die 1677 durch Pietro Santi Bartoli hergestellt worden war und die man bei der Herausgabe 1725 an diversen schadhafte Stellen und so auch im Wolkenbereich ergänzt hatte.²⁰⁹ Es ist also nicht auszuschließen, dass Bartoli und später Ruspi den Himmel nach ihren zeitgenössischen und von aktuellem Anschauungsmaterial geprägten Vorstellungen umformuliert haben und der Himmel des heute kaum mehr beurteilbaren Originals aus den zuvor beschriebenen pastellfarbenen, harmonisch ineinanderfließenden Streifen besteht, die sich unterhalb der Göttin – ähnlich wie bei Artemis in der oben beschriebenen Iphigenien-Szene aus Pompeji (Abb. 35) – zur „Wolkeninsel“ verdichten. Der Maler hätte in diesem Fall die Wolken bloß angedeutet, gemäß jenem traditionellen Muster, das auch im nur wenig älteren Bodenmosaik in Nea Paphos bzw. davor im Heiphaistos-Relief Verwendung gefunden hatte (Abb. 40 und 52).

Die Frage, ob farbig schattierte Streifenhimmel mit angedeuteten Wolken erst mit der Codexillumination bzw. mit der Einführung von gerahmten Bilderzählungen aufgekommen sind oder ob bereits die Illuminatoren älterer Rotuli Andeutungen von Himmel direkt auf den Schrifträger gesetzt haben, darf im gegebenen Zusammenhang ebenso vernachlässigt werden wie die Frage, ob es vor oder neben dem pastellfarben-atmosphärischen Streifengrund des Vergilius Vaticanus bereits jenen kräftig ausgearbeiteten Himmel gab, der Jahrzehnte später im so genannten Vergilius Romanus auftaucht: In einigen ganzseitigen gerahmten Doppelminiaturen, die den Texten der *Aeneis* sowie *Georgica* und *Bucolica* als bildliche Überschriften vorangestellt sind, haben mittel- oder oberitalienischen Buchmaler um 500 den „Himmelsraum“ kräftig eingefärbt. Besonders dem Illuminator der Sturmszene (Abb. 67) ist die ausdrucksvolle Formulierung des Himmels ein Anliegen: Er platziert seine beiden personifizierten Winde und den Sturmgott über wolkenartig fragmentierte Farbfelder, die er mit eng gesetzten Strichen und kräftigen Farbschattierungen verdichtet. Damit erzielt er eine weit lebhaftere Bildwirkung als die Illuminatoren des Codex Vaticanus mit ihrem atmosphärisch-distanzierten Hintergrund.²¹⁰ In der Forschung hat man das Auftauchen neuer

²⁰⁸ Vat. lat. 3225, fol. 2r, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana; Weitzmann datiert die Handschrift in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts Codex Weitzmann, *Spirituality* 1980, 227 (Nr. 203, Malcolm Bell); de Wit, *Vergilius Vaticanus* 1959, 153, präzisiert mit 420; zum Problem der Frühdatierung bereits in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts de Wit, *Vergilius Vaticanus* 1959, 156, und Warland, *Brustbild Christi* 1986, 102f. und 175 (Anm. 463). Deziert von „Wolken“, die sich im spätantiken Original „bis an den oberen Bildrand in einzelnen Streifen“ schichten, spricht Warland, *Brustbild Christi* 1986, 100.

²⁰⁹ de Wit, *Vergilius Vaticanus* 1959, 11f.

²¹⁰ Zusammenfassend erläutert den nach zwei unterschiedlichen Illustrationssystemen gearbeiteten Codex Romanus (Vat. lat. 3867 in der Biblioteca Apostolica Vaticana) Zimmermann, *Wiener Genesis* 1996, 36f. (mit

Illustrationsweisen in der Profanmalerei mit dem Einfluss christlichen Kunstschaffens erklärt.²¹¹ Der Gedanke ist verlockend, dass hinter der Art, wie in der jüngeren Vergilhandschrift patchwork-ähnliche Farbstrukturen den ganzen Himmel füllen und dem Hirtengedicht eine fast haptische Raumwirkung verleihen, der farbkraftige, klein strukturierte Wolkenhimmel eines kirchlichen Wandmosaiks stehen könnte (Abb. 68 und 69). Allerdings lässt sich die Weitergabe dieser Gestaltungsweise über Genre-, Material- und Formatgrenzen hinweg wegen der ausgedünnten Dokumentenlage nicht schlüssig beweisen und bleibt somit hypothetisch. Unbestritten ist nur, dass um 500 koloristisch verdichtete ebenso wie sinnbildlich verkürzte Himmelsstücke nicht nur in Mosaiken, sondern auch in der Codexillumination einen angestammten Platz im Bildrepertoire haben und zur Bezeichnung von Götterorten und kosmischen Erscheinungen bzw. zur Erhöhung von Ausdruck und innerer Spannung eingesetzt werden.

1.4.2.5 Exkurs: Räumliche Ambivalenz

An dieser Stelle sei ein Seitenblick auf eine Bildtradition erlaubt, die den Bildhintergrund auf eine sehr spezifische Weise definierte und damit indirekt auch die Darstellung des – in diesen Fällen „wolkenlosen“ – Himmels betrifft. Der Exkurs erscheint gerechtfertigt, weil sich die in christlichem Auftrag arbeitenden Bildproduzenten, wie zu zeigen sein wird, dieser Methode bedienen und in diesem Zusammenhang den Wolken als Bildfigur eine neue und wesentliche Rolle beimessen.

In den vorhergehenden Abschnitten wurde beschrieben, wie motivische und stilistische Bildhinweise auf den natürlichen Himmel und seine Wolken als Metapher dienen und durch pseudorealistische Verwendung des Hintergrunds – Miteinbeziehung der natürlichen Wölbung, scheinperspektivisch aufgelockerte Bildräume und floskelhaftes Abbilden von Wolkenfragmenten – umgesetzt werden. Seit jeher nützten klassische Bildhersteller auch den Hintergrund zur Herstellung räumlicher Ambivalenz, um damit Auge und Wahrnehmung des Betrachters zu führen. Die Spannung, die entsteht, wenn Betrachter und Betrachterinnen auf einen als opake Fläche ausgewiesenen leeren Bildgrund blicken und darauf die Schatten von

Literatur) und 57; zur Sturmzone Aen. 1, 84-101 v.a. Wright, *Vergilius Romanus* 2001, 24 in seiner monografischen Bearbeitung; vgl. auch Weitzmann, *Spirituality* 1980, Nr. 203, 227 (Malcolm Bell).

²¹¹ Den Einfluss von Bibelillustrationen auf die Neuillustration paganer Texte betont Karl Schefold mit der Begründung, dass Roms paganer Adel auf diese Weise seine Stellung gegenüber dem Christentum spirituell untermauern wollte; Schefold, *Wort und Bild* 1975; Gemeinsamkeiten zwischen Vergilius Romanus und Santa Maria Maggiore untersucht Wright, *Vergilius Romanus* 2001, bes. 54-59 und 62.

Personen oder Objekten sehen, verleiht Bildern eine räumliche Logik. Bessere Lesbarkeit und zuweilen auch überraschende Effekte sind die Folge. Als besonders überzeugendes Beispiel sei hier der Mosaiktypus des „ungefegten Fußbodens“ hervorgehoben, der, nach Plinius, ein Werk des Sosos aus Pergamon war und in Kopien erhalten ist.²¹² In diesem *Trompe l'oeil* erscheint Unrat unterschiedlichster Beschaffenheit und Größe über die Bodenfläche verteilt und bildet durch seine plastische Durcharbeitung, besonders aber durch die auf den Bildgrund geworfenen Schatten „Realität“ ab (Abb. 70). In diesem Fall resultiert die Mehrdeutigkeit aus der diskrepanten Hintergrundinformation – strukturlose Trittfläche, aber dennoch räumliche Schattenwirkung –, in anderen Fällen ist sie das Ergebnis eines gezielten Perspektivenwechsels: In zahlreichen römischen Malereien und Mosaiken treten Protagonisten und Protagonistinnen dem Betrachter in Augenhöhe entgegen, während der Landschaftshintergrund bzw. alle notwendigen Staffagen wie Gebäude, Schiffe, Felsformationen etc. aus der Vogelperspektive vor den Bildgrund geordnet sind (Abb. 34). Nur auf den ersten Blick erscheinen hier semantische Logik und optische Eindeutigkeit zu kurz gekommen. Die Ambivalenz des Raumgefüges widerspricht zwar der Anschauung in der Realität, stellt aber auf kurzem Weg eine in sich schlüssige Rangordnung der Bildzeichen her, die der Beruhigung ebenso dienlich ist wie der inhaltlichen Klarstellung.²¹³

Gerade die „Unwirklichkeit“ des Gesehenen fördert auch die Schaulust der Betrachtenden: In einem pompejanischen Bodenmosaik des 2. vorchristlichen Jahrhunderts sind verschiedene Meerestiere bildparallel angeordnet (Abb. 71). Sie scheinen in Seitenansicht – wie durch die Glaswand eines Aquariums gesehen – „vorbeizuschwimmen“, während Wasserfläche und die weitere, terrestrische Umgebung in moderater Aufsicht und perspektivischer Tiefenstaffelung zu sehen sind. Die enzyklopädische Vielfalt des Meereslebens mittels einer „naturalistischen“ Momentaufnahme zu zeigen, wäre weit schwieriger, da perspektivisch „richtige“ Raumverhältnisse die Nahaussicht so vieler Tiere verhindern würde. Die Mehrdeutigkeit der Blickwinkel ist nicht nur zielführend, sondern auch anregend für die Betrachtenden.²¹⁴

Die Methode, charakteristische Einzelheiten einer Bilderzählung durch gegensätzliche Darstellungsmodi zu verdeutlichen und mittels räumlicher Ambivalenz Aussagen zu steuern, lässt sich auch auf dem als Odysseefries bekannten Freskenzyklus vom Esquilin in Rom ablesen (Abb. 72).²¹⁵ Die stark verkleinerten Protagonisten agieren hier in und vor großen Landschafts-

²¹² Trinkl, *Trompe l'oeil* 1998 (ohne Seitenangabe).

²¹³ In ähnlichem Sinne, aber gänzlich anderem Zusammenhang argumentiert Ling, *Roman Painting* 1991, 11.

²¹⁴ Die Datierung folgt Dunbabin, *Mosaics* 1999, Abb. 7 (Bildunterschrift).

²¹⁵ Der um 50-40 v. Chr. entstandene Freskenzyklus (heute Rom, Musei Vaticani) illustriert Szenen des 10. und 11. Gesanges; Grau, *Virtuelle Kunst* 2001, 31-33 und vor allem 32; Ling, *Roman Painting* 1991, 108; Mielsch, *Römische Wandmalerei* 2001, 50-53 und 180, und Schefold, *Wort und Bild*, 40.

und Architekturelementen, so dass ihre abenteuerlichen Leistungen angesichts der Bedrohlichkeit der Schauplätze noch größer erscheinen. Hier werden Geschichten nicht nur erzählt, sondern durch den ambivalenten Kontext einer dramatisch überformten Landschaft auch interpretiert und so für den Bildnutzer umso interessanter gemacht.²¹⁶

Zweideutige Raumverhältnisse als Gestaltungsmittel nutzt auch ein spätantikes Jahreszeitenmosaik, das sich heute im UN-Gebäude in New York befindet (Abb. 73). Es präsentiert die Personifikationen der Jahreszeiten und ihr tierisch-pflanzliches Ambiente als dicht über die Bildfläche gebreitetes Teppichmuster. Das Zentrum bildet der materialisierte kosmische Tierkreis mit der Figur des Aion, der dem Betrachter vor leerem Bildgrund entgegentritt. Die Art, wie er mit seiner Linken den perspektivisch verkürzten Tierkreis umfasst und mit seiner Rechten daran vorbei in den Bildvordergrund weist, vermittelt ebenso wie seine Spiel- und Standbeinstellung den Eindruck natürlicher Dreidimensionalität, die in deutlichem Gegensatz steht zur raumlosen Flächigkeit der anschließenden Vegetabilienzone und den mit Tieren und Personifikationen der Wachstumsperioden gefüllten Rankenmedaillons. In der Zusammenschau liefern das auf den Ablauf des Jahres verweisende Teppichmuster und das naturalistische Bild des Aion in seinem Zodiak ein Gesamtbild der Wirklichkeit, stilistisch verleihen die Diskrepanz der Gestaltungsmittel – Dreidimensionalität und Flächigkeit – sowie deren gegensätzliche Zuordnung – natürlicher Realismus für das gedankliche Konstrukt der Zeit, flächige Abstraktion für die sichtbare Pflanzen- und Tierwelt – dem Bild zusätzlichen Reiz.

2. Die Wolken als Lichtgegenstand

Der Entschluss spätantiker Auftraggeber, Wände mit Bildern zu schmücken, um existierende oder neu errichtete Gebäude mit visuellen Mitteln kulttauglich zu machen, brachte es mit sich, dass ein in der Bildpraxis bisher kaum markiertes Bildelement wie der Hintergrund ikonografisch genützt wurde. Um den Fokus stärker auf das Sein und Wirken Gottes bzw. Christi zu lenken und diesen in der Wahrnehmung der Betrachtenden kultbildartig zu erhöhen, wurde der Himmel als traditionelle Enthüllungsmetapher auf neuartige Weise betont und seine

²¹⁶ Die Bedeutung der Landschaft in dieser Bildkonzeption wird von vielen Forschern herausgestrichen; so gilt sie für Roger Ling als erstes erhaltenes Beispiel einer „mythologischen Landschaft“; Ling, Roman Painting 1991, 108 und 142.

semantisch aufgeladene Detailfigur „Wolke“ mit formalen Mitteln munitioniert. Dem Licht und der visuellen Wahrnehmung von Licht kam in diesem Schau- und Denkangebot eine wesentliche Rolle zu.

2.1 Theologische und kommunikationsrelevante Rahmenbedingungen

Die Vorstellungen vom Erscheinen Gottes in der Welt und seine kultimmanente Kommunizierbarkeit waren – und sind – erfüllt von Widersprüchen. Gegensätzliches wie Menschliches und Überirdisches, Erde und Himmel, Sichtbares und Unsichtbares erscheinen dann, wenn Kult passiert, immer gleichzeitig wahrnehmbar. In diesem Sinne unterschied sich auch in der antiken Welt das verehrte Götterbild grundlegend von Bildobjekten, die nur Weihegeschenke für das Heiligtum sind oder dort rein illustrierende Funktion hatten. Bezeichnend für das Götterbild war, dass durch das Weiheritual eine Identität von Bild und Gottheit gestiftet wurde, die rituelle Praktiken perpetuierte.²¹⁷ Sobald ein Objekt „Kult empfing“, fielen Zeit und Ort göttlicher Präsenz in ihm zusammen und es wurde gedanklich mit der anwesenden Gottheit gleichgesetzt. Dies ermöglichte es den Anwesenden, in diesem Augenblick und an diesem Ort eine Beziehung zwischen ihrem Gott und dem Bild herzustellen, durch Blickkontakt, Gebet und Berührung Verehrung zu zeigen und in direkter Folge Gnadengaben zu erwarten.²¹⁸

Im christlichen Kult erschwerte die fehlende dreidimensionale Form die Gleichsetzung von Bild und göttlicher Präsenz und damit die Kontaktaufnahme der Gläubigen mit ihrem Gott.²¹⁹ Die Distanz zwischen Betrachtern und dem flachen Bildraum eines Wandbildes zu überwinden wurde daher zu einer Aufgabe, die das Bild selbst zu lösen hat. Eine integrierte Schauanleitung musste vermitteln, dass hier gemalte oder mosaizierte Figuren stellvertretend für Christus, Maria, Heilige und Glaubenszeugen vor Augen standen und dass deren zeitliche und örtliche Präsenz – wie alle christlichen Texte und der im Kirchenraum ablaufende Ritus in all seinen

²¹⁷ Tanja S. Scheer liefert im Zusammenhang mit ihrer Untersuchung zur griechischen Kultstatue Einblicke in identitätsstiftende Praktiken der Spätantike; Scheer, *Gottheit und Bild* 2000, 111-113; generell verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die Forschungen Hans Beltings zum Wesen und zur Geschichte der Kultbilder (Belting, *Bild und Kult* 1992) sowie auf Tichy, *Kultbild* 2008.

²¹⁸ Die Definitionen folgen den Ausführungen von Tanja S. Scheer in Scheer, *Gottheit und Bild* 2000, 34. Die Autorin untersucht darin die politisch-religiöse Bedeutung griechischer Kultbilder. Es ist davon auszugehen, dass sich die hellenistische Vorstellung von Gott und Bild im römischen Denken spiegelt und demnach auch für den vorliegenden Zeitraum Geltung hat, umso mehr, als die Kritik christlicher Schriftsteller der Kaiserzeit vereinheitlichend von paganer Idolatrie spricht; Scheer, *Gottheit und Bild* 2000, 41 und 67 (Anm. 370).

²¹⁹ Zu Formen der Anbetung der Götterbilder Scheer, *Gottheit und Bild* 2000, 66-77.

medialen Ausprägungen behaupten – mit den Sinnen erfahrbar war.²²⁰ Die Schwellenzone zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, an der die Selbstdarstellung jeder Religion stattfindet, musste das Bild auf seine besondere Weise überwinden.²²¹

Im Alten Testament wird – wie der Religionssoziologe Hartmann Tyrell ausführt – das Gottesbild durch eine nicht an einen bestimmten Ort gebundene Form von Sichtbarkeit kommuniziert. Diese Sichtbarkeit wird auf gleichfalls bildhafte Weise – u.a. unter Nutzung der Metaphern Himmel und Wolke – ins Bewusstsein des anwesenden „Anderen“ gerückt, der sich in der Folge „angeblickt“ fühlen darf.²²² Nach Tyrell manifestiert sich in den alttestamentlichen Sinai-Berichten die sichtbare Leiblichkeit Gottes und dessen in der Anormalität dennoch wahrnehmbare Kommunikationsbereitschaft durch visuelle und akustische Naturerscheinungen, darunter auch durch spektakuläres Gewölk, an dem Gottes Anwesenheit ablesbar ist und das zugleich auch „vor der primär visuellen Unerträglichkeit seiner unmittelbaren Gegenwart“ schützt.²²³ Als betont augenfreundlich bezeichnet Tyrell die Ausrichtung des Neuen Testaments und besonders des Johannesevangeliums. In den vorösterlichen Passagen des Neuen Testaments wird die Sichtbarkeit Gottes im Ereignis der Verklärung auf dem Berg Tabor kommuniziert, indem das Gottsein Jesu sichtbar und hörbar durch die Stimme aus der leuchtenden Wolke bezeugt wird. Im nachösterlichen Geschehen wird es in der Thomas-Erzählung durch Berührung taktil veranschaulicht, ehe Christus in den Himmel auffährt und ihn eine Wolke den Blicken entzieht.²²⁴ In der eschatologischen Vorerzählung des Jüngsten Tages ereignet sich die sichtbare Begegnung mit Christus von Angesicht zu Angesicht, wenn dieser wiederkommt „auf den Wolken des Himmels“ (Mt. 24, 30) bzw. „mit den Wolken“ (Apk. 1,7).

Für frühchristliche Theologen und Dogmatiker trug – wie Tyrell weiter ausführt – die durch die Inkarnation faktisch gegebene und im alttestamentlichen bzw. eschatologischen Geschehen semantisch kommunizierte Anschaulichkeit Gottes keinerlei Konfliktpotenzial in sich. Probleme entstanden aber im religiösen Diskurs des 4. und 5. Jahrhunderts, als Gott stärker spiritualisiert und seine Transzendenz und Immaterialität zum zentralen Punkt in den historischen Diskussionen um die zwei Naturen Christi wurde. Die kommunikationstheoretische Problematik der Differenz „sichtbar/unsichtbar“ und ihrer Überwindung blieb in den aktuellen theologischen Auseinandersetzungen noch weitgehend

²²⁰ Vgl. in Bezug auf antike Kultstatuen auch Scheer, *Gottheit und Bild* 2000, 75.

²²¹ Belting, *Bild* 2005, 13.

²²² Tyrell, *Religiöse Kommunikation* 2002, 57-60.

²²³ Tyrell, *Religiöse Kommunikation* 2002, 57-59.

²²⁴ In diesem Sinne auch Tyrell, *Religiöse Kommunikation* 2002, 78.

ausgeklammert. Erst im Bilderstreit des 8. Jahrhunderts sollte sie zum Streitpunkt und in der Folge zur Leitdifferenz im mittelalterlichen Bilddiskurs werden.²²⁵

Auch wenn – nach Tyrells gut nachvollziehbarer Darstellung – die im späteren Bilderstreit so entscheidende ideologische Diskussion um die Sicht- bzw. Unsichtbarkeit Gottes bzw. um deren Kommunizierbarkeit noch nicht eingesetzt hatte, waren Abbildbarkeit und körperliche Ähnlichkeit von heiligen Dingen und Personen bzw. deren illusionierende Wiedergabe von Anfang an Gegenstand des medialen Diskurses. Paulinus von Nola verteidigte die Bildhaftigkeit und rechtfertigte die Bemalung der Kirchenwände mit dem unangemessenen Verhalten der Glaubenswilligen, die durch Bilderpracht und erklärende *tituli* von allzu großem Speisen- und Weingenuss im Kultgebäude abgehalten werden sollten.²²⁶ Auch Augustinus nahm zum Thema der Bildhaftigkeit Stellung. Er argumentierte – wie Bernard McGinn darlegt – nicht grundsätzlich gegen Bilder an sich, sondern machte Darstellbarkeit abhängig vom Bildinhalt: Bestimmte Gegebenheiten wie Trinität oder – notabene – Theophanie seinen nicht abbildbar. Dabei unterschied er auch deutlich zwischen dem Erscheinen des inkarnierten Christus und dem Ansichtigwerden des Herrn im Alten Testament, das sich seiner Meinung nach niemals tatsächlich ereignet hätte, sondern nur mediatert worden sei.²²⁷ Diese differenzierende Auffassung des Kirchenvaters von der Visualisierung theologisch brisanter Themen zeigt ebenso wie seine auf neuplatonischem Denken aufbauende Auseinandersetzung mit den Künsten, den Disziplinen der Kunst und der Schönheit, wie sehr und auf welcher Weise in spätantiker Zeit über Medialität und das Wesen artifiziellen Schaffens nachgedacht wurde.

Für das künstlerische Klima der spätantik/frühmittelalterlichen Zeit bedeutet das, dass inhaltliche und methodische Diskussionen wie die über die Differenzen zwischen Göttlichem und Irdischem, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem als Spannungselement in die Objekte hineingetragen wurden und damit automatisch deren Leseweise bestimmt haben.²²⁸ Dies gilt vor allem für jene monumentale Bilder, die in stadtrömischen Sakralbauten und damit im Epizentrum der lateinischen Glaubenswelt das einfache Publikum adressieren und zugleich auch jene vorgebildete Klerikerelite ansprechen sollten, welche die Zeremonien abhielt. Der

²²⁵ Tyrell, *Religiöse Kommunikation* 2002, 78-80 (unter Verweis auf Hans Belting)..

²²⁶ Carm. 27,542-596 (besonders 543f.: „[...] pingere sanctas raro more domos animantibus adsimulatis [...]“; Carm. 27,543f, in englischer Übersetzung in Goldschmidt, *Nola* 1940, 62, 64f. und 156-159.

²²⁷ McGinn, *Trinity* 2004, 80f.

²²⁸ Für eine diesbezügliche argumentative Auslegung augustinuscher Schriften fehlt der Autorin das nötige Wissen, eine essentielle Auseinandersetzung mit den Positionen des Kirchenvaters muss daher unterbleiben. Einen allgemeinen, sehr erhellenden Überblick zum Thema Kunst im Spannungsfeld von Theologie und Ästhetik bei Augustinus bietet der Vortrag von Mayer, *Kunst und Kunstgenuss* 2005.

Bischof von Rom²²⁹ und seine Kleriker waren naturgemäß mit dem zentralen Problem um die Natur Christi und die raumzeitliche Körperlichkeit des erscheinenden Gottes befasst.²³⁰ Allerdings spielte der römische Klerus bei den konziliaren Lösungen des 5. Jahrhunderts keine entscheidende Rolle: Nicht auf kirchliches Betreiben, sondern unter kaiserlichem Einfluss fiel 431 im Konzil von Ephesos die offizielle Entscheidung, die antiochenisch-dyophysitische Lehrmeinung erstmals als Lehrmeinung zu bestätigen. Ihr folgte dann Coelestin I in seiner offiziellen Position.²³¹ Das Problem der göttlichen Natur blieb aber weiterhin virulent und führte dazu, dass sich Leo I. 449 im *Tomus ad Flavianum* und später in einer weiteren theologischen Schrift dezidiert zum Problem des Wesens Christi äußert:²³² Darin sieht der Papst nun endgültig – und im Gegensatz zur römischen alexandrinisch-monophysitischen Position vor Ephesos – die zwei Naturen Christi in einer einzigen Person vereint (*salva igitur proprietate utriusque naturae et in unam coeunte personam*), jede in ihrer unversehrten Eigenart – *forma dei* und *forma servi* – und zugleich leidensfähig und leidensunfähig, sterblich und unsterblich.²³³

Wir wissen nicht, ob der Bischof oder die Kurie theologisch fundierte Programme für die von ihnen in Auftrag gegebenen Bildausstattungen ausgearbeitet haben, aber das intellektuelle Klima hat Inhalte und Ausführung zweifellos mitbestimmt. Wie reagierten nun Kirchenbilder und hier vor allem das Christusbild auf ideologische Vorgaben? Wie ließ sich das traditionelle Bildrepertoire modifizieren, damit die Darstellung der kultisch verehrten Person auch im theologischen Sinn überzeugt, ohne in Widerspruch mit theologischen Wahrheiten oder paganen Denkmustern zu geraten? Kurz: Wie konnte Malerei, Mosaik oder plastisch geformtes Material ein Gottesbild kommunizieren, in dem Gott und Mensch, Unsichtbares und Sichtbares, Historisches, Gegenwärtiges und Zukünftiges zugleich „gesehen“ werden?

²²⁹ Die Verbindung des Ehrentitels „Papst“ mit dem Bischof von Rom festigte sich im 5. Jahrhundert zunehmend und wurde als ausschließliche Amtsbezeichnung von Gregor I. (590 bis 604) gesetzlich festgeschrieben; Wikipedia, *Papst* 2015 (o.S.)

²³⁰ Einen Überblick bieten die Ausführungen von McGinn, *Trinity* 2004.

²³¹ Papst Coelestin – er regierte vor und während des Konzils von Ephesos – bezog zunächst keine klare Position, Rom hatte ursprünglich jedoch die monophysitische Auslegung der Alexandriner favorisiert; eine neuere Darstellung der Auseinandersetzungen zwischen antiochenischen Befürwortern der getrennten - göttlichen und menschlichen - Naturen Christi und alexandrinischen Anhängern der monophysitischen, rein göttlichen Existenz Christi findet sich bei Fraise-Coué, *Ephesus* 2001, 3-89; dazu und in Verbindung mit dem Mosaikprogramm von Santa Maria Maggiore auch Brenk, *Mosaiken in Sa. Maria Maggiore* 1975, 47-49.

²³² Fraise-Coué, *Ephesus* 2001, 36, 51ff. und 172. Mit seiner Stellungnahme in der Zweinaturen-Frage unterstrich Papst Leo I. erstmals, wenn auch – auf lange Sicht gesehen – erfolglos, den Primat des Bischofs von Rom im bischöflichen Meinungsstreit. Er verlangte von Theodosius II. sogar die Abhaltung eines neuen Konzils in Italien. Eine Entscheidung in der Frage der göttlichen Natur fiel 451 am Konzil von Chalzedon, wo eine eigene Papstdelegation mit entsprechenden Texten ausgestattet die römische – dyophysitische – Position vertrat. Doch die Uneinigkeit unter den Bischöfen in dieser Frage war so groß wie hartnäckig und endete schließlich im Schisma zwischen Rom und Konstantinopel, das erst 518 enden sollte; Fraise-Coué, *Ephesus* 2001, 71-83, 135f.

²³³ Fraise-Coué, *Ephesus* 2001, 52.

Thomas F. Mathews hat in seinen gattungsübergreifenden Untersuchungen überzeugend gezeigt, wie sehr es bereits ab dem 4. Jahrhundert der Kunst darum ging „to define who Christ was“. Für ihn sind spätantik/frühmittelalterliche Bildfindungen im Kontext der seit 319 schwelenden kirchenpolitischen Auseinandersetzungen mit den Arianern und des Streites um die arianische Leugnung der Doppelsexistenz Christi als Mensch und Gott zu sehen, so dass es besonders Rom und allen Nicht-Arianern daran gelegen sein musste, die Göttlichkeit Christi in seiner menschlichen Gestalt visuell zu bestätigen. Dieses Bestreben bestimmte – so Mathews – die Weise, in der traditionelle Bildvorlagen für den christlichen Gebrauch adaptiert wurden. Legitimierend werde Christus ab dem 4. Jahrhundert einerseits „menschlicher“, d.h. als Grundherr, Philosoph und Magier inszeniert. Andererseits werde die Christusfigur auch ins Monumentale übersteigert. Durch die Konvergenz aller Bildteile auf Christus werde die Gottheit ins Bild gesetzt und alles Herrscherhafte in den Hintergrund gedrängt.²³⁴

Aufbauend auf Mathews' Überlegungen, dass Bildkonzepte dem Problem der Doppelnatur Christi und einem zunehmend autonomisierten Christusbild Rechnung tragen, lenkt das folgende Kapitel das Augenmerk nun auf die Art und Weise, wie die Enthüllungsmetapher Himmel und das diesen Himmel konstituierende Wolkendetail die in Bildern erzählte vergangene, gegenwärtige oder zukünftige Gottesbegegnung ins Allgemeingültige wendet und wie auf diese Weise das zentrale Bildnis kulturbildartig überformt wird. Methodisch wird dies möglich durch die Thematisierung des Lichts, gemäß dem 451 im Konzil von Chalzedon formulierten Grundsatz „Deum de Deo, l u m e n d e l u m i n e, Deum vero de Deo vero, genitum non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt“.²³⁵ Über dieses Licht informieren – sowohl großflächig als auch in fragmentierter Form – der Himmel und die dort aufleuchtenden Wolken.

2.2 Licht und Sehen: Metaphern der Gotteswahrnehmung

Seit jeher wurde in den antiken Kulturen das numinose Wesen der Gottheit mit Licht in Verbindung gebracht. Zusammen mit der Prämisse, dass göttliches Strahlen für den Sterblichen unerträglich sei, bildete Licht einen essentiellen Bestandteil religiöser Metaphorik.²³⁶ Es sei

²³⁴ Mathews, *Clash of Gods* 1993, besonders 52 (Zitat) und 53.

²³⁵ *Glaubensbekenntnis* 2011; eigene Hervorhebung im Zitat.

²³⁶ Im Zusammenhang mit funktionalen und symbolischen Aspekten von Lichtsystemen in byzantinischen Kirchen beleuchtet Lioba Theis den philosophisch-theologischen Hintergrund für die zentrale Rolle des Lichts in der jungen christlichen Glaubensgemeinschaft; Theis, *Licht* 2001, 52f. (mit biblischen Referenzstellen und Hinweisen

hier äußerst kursorisch auf das Auge des ägyptischen Ra verwiesen, dem das Licht entspringt, auf die persische Religion des Zoroaster, die ein kosmologisches Gebäude mit kämpfenden Gottheiten errichtete, um das Wesen des Lichts zu verdeutlichen, und auf Gnostizismus und Manichäertum, die sich als spirituelle Bewegung zunächst im Osten und später im gesamten Römischen Reich mit ihren Lehren von den miteinander ringenden Mächten des Lichts und der Finsternis etablierten.

Die Rolle, die das Licht in den Gedankengebäuden der jüdischen sowie der darauf aufbauenden christlichen Religion spielt, ist ebenfalls eine höchst komplexe. Stellvertretend für Lichtgedanken und Lichterfahrungen sei hier die alttestamentliche Initialfunktion des Lichts angeführt, die mit dessen Erschaffung am ersten Tag und kosmologische Bindung an die Lichtgebenden Gestirne am vierten Tag des Schöpfungsaktes im ersten Buch des Pentateuch grundgelegt ist, sowie im neutestamentlichen Kontext die Gleichsetzung des Lichts mit Christus selbst, der von sich sagt: „[...] Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, wird nicht in der Finsternis umhergehen, sondern wird das Licht des Lebens haben.“²³⁷ Dementsprechend nahm in der hier interessierenden Zeit die Lichtmetaphorik breiten Raum im theologischen Denken ein. Hier sei stellvertretend der 430 gestorbene Kirchenvater Augustinus angeführt, der – unter anderem – in seinen Betrachtungen über die zur Wahrheitsfindung und Erlangung von Weisheit erforderlichen inneren Schau wiederholt den Vergleich mit einem unwandelbaren nicht-irdischen Licht bemüht und vom Lichtstrahl der göttlichen Weisheit spricht bzw. Licht sogar generell mit Sein gleichsetzt.²³⁸

Der zeichenhaften Sichtbarmachung des Lichts kam in Bildern, die auf eine Gottheit hin deutbar sein sollten, somit seit jeher eine wesentliche Bedeutung zu.²³⁹ Im christlichen Auftrag

auf die mystischen Lichtinterpretationen des Euagrius von Pontos, des Pseudo Dionysos-Areopagita und späteren Vertretern des östlichen Mönchtums).

Einen Überblick über kulturgeschichtliche Rollen des Lichts und seine mediale Bedeutung gibt Böhme, *Licht als Medium* 1996; dazu auch Zajonc, *Catching the Light* 1993, 39f., 42-43, 47-49.

Die Metaphysik und Ästhetik des Lichts und dessen Rolle als konstitutives, ästhetisches Element steht im Mittelpunkt der Untersuchung von Konrad Onasch. Seine Bezeichnungen „Lichthaus“ für die frühchristliche Hauskirche und „Lichtstraße“ für die christliche Basilika der konstantinischen Zeit belegt er mit Beispielen aus der Hymnenliteratur und liturgischen Traditionen und stellt Beziehungen her zu traditionellen Licht- und Sonnenkulten bzw. zum imperialen Umfeld. Detailliert beschreibt er die aus den Quellen erschließbare Beleuchtungssituationen in frühen westlichen und östlichen Kirchen. Sein Forschungsschwerpunkt liegt auf den späteren Sakralbauten des Ostens, besonders auf der Hagia Sophia, deren Durchleuchtung er auf der Basis von historischen, liturgischen, poetischen und philosophischen Grundlagen abhandelt; Onasch, *Lichthöhle* 1993.

Zur Unerträglichkeit des Gotteslichts siehe Scheer, *Gottheit und Bild* 2000, 129f. mit Literaturbeispielen (Anm. 673).

²³⁷ Jo. 8,12; vgl. auch Jo. 1, 6-9, 9,5 und 12,46 sowie 1Jo. 1,5; dazu Böhme, *Licht als Medium* 1996, 8. Eine detailliertere Darlegung würde den Rahmen dieser Arbeit und vor allem das Fachwissen der Autorin übersteigen.

²³⁸ Thimme (Übs.), Augustinus, *Confessiones/Bekenntnisse* 2004, VII,16 und XI,11 bzw. Böhme, *Licht als Medium* 1996, 6.

²³⁹ In diesem Sinne auch Thomas Mathews, der die Bedeutung der Lichtmotivik in der frühchristlichen Kunst generell betont; Mathews, *Clash of Gods* 1993, besonders 117-9.

arbeitende Bildhersteller hatten diesem Anspruch Rechnung zu tragen, umso mehr, als gerade der Augensinn – für den Licht eine Grundbedingung ist – im theologischen Denken der Zeit eine besondere Rolle spielte.

Rainer Berndt hat 2006 die semantische Bedeutung des Sehens in der Bildsprache mittelalterlicher Bibelhandschriften untersucht. Demzufolge sei die Betonung der visuellen Kommunikation in der Bibelübersetzung des 419 gestorbenen Kirchenvaters Hieronymus grundgelegt. In allen lateinischen Versionen des Alten und Neuen Testaments nehme das Sehen gegenüber allen anderen sinnlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten eine eindeutige Vorrangstellung ein. Die von Hieronymus in der Vulgata verwendeten Sprachbilder haben, so Berndt, die Originaltexte aufgewertet und in ihren Bedeutungen wesentlich erweitert. Dies gelte ganz besonders für das Wort *videre* und dessen semantische Erweiterung im christologischen Sinn. Die Tendenz kulminiere darin, dass bei Hieronymus auch das Gehörte gesehen und *videre Verbum* somit zum Synonym für christologische Erkenntnis schlechthin wird.²⁴⁰

Grundlegende Aussagen zur Rolle des Kirchenvaters Augustinus in der spätantiken Dialektik des Blickes enthalten auch die bildtheoretischen Studien Thomas Lentés‘ zur spätmittelalterlichen Frömmigkeitspraxis.²⁴¹ Die Bedeutung des Augensinns und der Themenkreise Blick, Sehen und innere Schau im Schaffen von Augustinus vermittelt auch Hartmut Böhme, der ein ganzes Kapitel seiner kulturtheoretischen Ausführungen über die Rolle der Sinne bzw. des Blickes mit „Hoffnungsblicke: Augustinus“ übertitelt. Im Mittelpunkt seiner Überlegungen stehen die enge Verbindung zwischen christlicher Religion und Augensinn, das Wesen des Heil und Schrecken verbreitenden Betrachtens und das Spannungsfeld, das sich aus Blicken und dem Angeblicktwerden ergibt und die Subjektgeschichte bestimmt.²⁴²

Die aus Platzgründen fast unzulässig kurz gehaltene Schau auf die Forschungsergebnisse zur Rolle von Auge und Blick im frühchristlichen Denken und in der religiöser Kommunikation zeigt, dass an der Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert der Vorgang des Sehens in all seinen Ausprägungen in den Vordergrund des theologisch-philosophischen Diskurses der Zeit rückte. Im Anagnoschluss darf angenommen werden, dass Gotteswahrnehmung durch den Augensinn bzw. der Vorgang des Sehens und Angeschautwerdens als vermittelnde Instanz zwischen Himmel und Erde sich nicht nur in Schriften und Rhetorik niederschlug, sondern auch Eingang in die Bildlösungen der Kirchengestaltungen fand, die ja ihrerseits eingebettet waren in das

²⁴⁰ Berndt, *Ästhetik des Mittelalters* 2006, 88-90. Augustinus verwendet die Formulierung *videre Verbum* u.a. in der Predigt CXVII, 10,16d; zitiert in Jürgasch, *Theoria* 2014, 303.

²⁴¹ Lentés, *Inneres Auge* 2002, 179-219.

²⁴² Böhme, *Natur und Subjekt* 1988 (Internetausgabe ohne Seitenzahl); von Relevanz sind in diesem Zusammenhang auch die bildtheoretischen Ausführungen von Klaus Sachs-Hombach; Hombach, *Bildtheorien* 2013 (Internetausgabe ohne Seitenangabe).

mediale Umfeld der Bibel, Gebetbücher, theologischen Abhandlungen etc. und vom Sprachgebrauch der Autoren geprägt wurden. Die Frage ist nun, welche künstlerischen Mittel und welche Bildtraditionen den Bildproduzenten zur Verfügung standen, um Licht, Lichtmetaphorik und visuelle Wahrnehmung im christlichen Sinne umzusetzen.

2.2.1 Positionierung und Blickrichtung als Ausdruck des Sehens

Auf höchst direkte Weise wurden Seherlebnisse in jenen monumentalen Wandbildern inszeniert, in denen Hauptfiguren den Betrachtern und Betrachterinnen frontal entgegentreten und direkten Blickkontakt halten.²⁴³ Bereits im ausführlich erörterten Apsisbild von Santa Pudenziana (Abb. 10) blickt Christus – anders als die Personengruppe dahinter – direkt aus dem Bild auf die vor dem Bild Stehenden und macht diese zu einem Teil des visuellen Bezugssystems. Rund 120 Jahre später fordern Position und Blickrichtung sowohl der zentralen Christusfigur als auch die der Assistenzfiguren im Apsisbild von Santi Cosma e Damiano die ungeteilte Aufmerksamkeit der Betrachter ein (Abb. 14). Diese Bildstrategie wurde standardmäßig in den Apsismosaiken beibehalten. In Sant’Agnese fuori le Mura ziehen seit den dreißiger Jahren des 7. Jahrhunderts die weit geöffneten Augen der Heiligen Agnes und ihrer Begleiter, des Kirchenstifters Honorius I. und des Glaubenszeugen Symmachus, die Blicke von Betrachtern und Betrachterinnen auf sich, die im selben Augenblick ihrerseits von der Heiligengemeinschaft „gesehen“ und, wenn man es im eschatologischen Sinn interpretieren möchte, in ihren Taten bemessen werden (Abb. 74). Neben dieser Momentaufnahme von Blicken bietet ein derartiges Apsismosaik aber auch das Bild einer inneren Schau: In einer Art Quasi-Vision²⁴⁴ berichten die dort Dargestellten durch ihre Augensprache und ihren Habitus auch von der eigenen Direktbeziehung zu ihrem Gott, dessen Hand hoch über ihnen sichtbar wird. Sichtbares und Nicht-Sichtbares, Blick und Anblick, Sehen und Gesehenwerden, Botschaft und Erkenntnis, sind hier – im Wortsinn – augenblicklich und unabhängig von einem thematischen Kontext in Eins gesetzt. „Sehen“ und Augenzeugenschaft werden im Wortsinn deutlich, beteuern – im Sinne Tyrells – die Glaubensbotschaften und empfehlen sich zur Nachahmung durch Bildnutzer und Nutzerinnen.²⁴⁵

²⁴³ Die Wirkung von Augenkontakt und Frontalität thematisiert auch Beat Brenk im Zusammenhang mit dem Apsisbild von Parenzo; Brenk, *Apse* 2010, 85f.

²⁴⁴ Diesen Ausdruck verwendet Ganz, *Pforten des Auges* 2004, 266f.

²⁴⁵ Tyrell, *Religiöse Kommunikation* 2002, 75

2.2.2 Motivische Hilfsmittel: Strahlenkranz, Nimbus und Aureole als Ausdruck des Lichts

Aus dem klassischen Fundus stand den Herstellern „christlicher“ Bilder die bereits im ersten Teil angesprochene Bildfigur des kosmischen Sonnengotts in Büstenform zur Verfügung sowie die Personifikation der Sonne in Gestalt des Sol invictus, der auf dem vierspännigen Wagen über den Himmel fährt. Darüber hinaus lieferte die römische Bildsprache noch weitere standardisierte Abkürzungen und Symbole, die ikonografisch das geheimnisvolle Leuchten einer Gottheit oder gottähnlichen Person oder einer göttlichen Personifikation verdeutlichen: Zum Strahlenbündel und Strahlenkranz verkürzt oder zur Lichtscheibe verdichtet bzw. in diversen Kombinationen umschließt der sogenannte Nimbus in den auf uns gekommenen Bildwerken die Häupter von Göttern, Heroen und Personifikationen zur Gänze oder in Teilen. Semantisch unterstützt durch die goldene Farbe, erscheint das Haupt des Sonnengottes von Licht umgeben, wenn er in einem Bodenmosaik des 2. Jahrhunderts mit seinem Viergespann in die allegorische Darstellung des Zeitenlaufs prescht (Abb. 43).²⁴⁶ Dieses strahlende göttliche Licht zeichnet nach klassischer Denkweise auch den antiken Herrscher aus, dementsprechend waren beispielsweise Kaiser Diokletian und seine drei Mitherrscher nach dem Vorbild antiker Götterbilder nimbiert, als sie um 300 gottgleich in Haltung und Attributen an die Apsiswand des Kaiserkultraums in Luxor gemalt wurden (Abb. 11).²⁴⁷

Für spätantike Betrachter und Betrachterinnen, die an Lichtsymbolik in Bildwerken gewöhnt waren, hatten Lichtpersonifikation und Auszeichnung durch Strahlenkranz und Lichtscheibe per se nichts „Christliches“ an sich. Ein Bild wurde dadurch noch nicht automatisch auf Jesus Christus hin deutbar. Der zum Strahlenkranz umgeformte Nimbus jenes Gottes, der um 300 in der Art des Sol invictus auf seinem Sonnenwagen über die goldgrundige Mosaikdecke der sogenannten Julier-Grufte in Rom fährt, spricht zwar zweifellos von einer divinen Lichtfülle und daher von der Sonderstellung des Abgebildeten (Abb. 75).²⁴⁸ Ob es sich hier jedoch um ein „christliches“ Bild handelt und – wie Bernhard Klaus meint – die Umwandlung des antiken Heliosmotivs in die Christusfigur hier bereits vollzogen ist, muss dahingestellt bleiben. Daher ist es auch fraglich, ob drei lange Lichtstrahlen als Kreuzbalken und ein Kinnschatten als Ansatz eines Kinnbarts im Sinne einer typisierten Christusphysiognomie gelesen werden können.²⁴⁹

²⁴⁶ Datierung nach Dunbabin, *Mosaics* 1999, 123.

²⁴⁷ Alle Angaben zum Kaiserkultraum in Muth, *Kultur* 2001, 6f.; ebd. auch zwei Abbildungen von Rekonstruktionen.

²⁴⁸ In diesem Sinn auch Volbach, *Frühchristliche Kunst* 1958, 67.

²⁴⁹ Klaus, *Antikes Erbe* 1998, 80-84. Als „christianisierte naturmythische Epiphanie“ bezeichnen diese Darstellung Fink/Asamer, *Katakomben* 1997, 51.

Dies umso mehr, als auch die dekorativ bewohnten Weinranken genau genommen eher auf die bukolischen Freuden des Jenseits verweisen als auf die Eucharistie. Dennoch, der lokale Kontext lässt auch die Möglichkeit einer christlichen Interpretation zu, liegt doch die Grabanlage im Bereich der hoch verehrten Kultstätte des heiligen Petrus, über der nicht allzu lange Zeit später Konstantin seine Basilika errichten sollte. Mit diesem topografischen Hintergrund blieb es den damaligen Betrachtern und Betrachterinnen freigestellt, den Nimbus als christliches Lichtmotiv zu lesen.

Bereits im christlichen Sinn vereinnahmt und eindeutig als Christusverweis zu lesen waren Nimben jedoch dort, wo sie nicht mit dem Bild eines paganen Sonnensymbols, sondern mit dem fiktiven Bildnis Christi verbunden waren und auf diese Weise das numinose Leuchten seines göttlichen Seins in mehr oder weniger aufwändiger Form veranschaulichten. Die Katakombenausstattungen liefern hier frühe Beispiele. Im Deckenfresko des Cubiculum 5 der römischen Commodilla-Katakombe aus dem späten 4. Jahrhundert ist die Lichtscheibe, die das Haupt einer bärtigen Christusbüste umgibt, durch einen bläulichen, dunkel konturierten Kreis begrenzt, bleibt aber durchsichtig (Abb. 76).²⁵⁰ Einen beträchtlichen Schritt weiter geht jener Künstler, der – ebenfalls in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts – die Lünette eines Arkosolgrabes in der Domitilla-Katakombe als Mosaik gestaltet.²⁵¹ Er vergrößert die herkömmliche pagane Kopfscheibe zur veritablen Aureole und nützt die materielle Eigenart der grünen Glassteine, indem er der Aureole durch die rundgeführte Anordnung eine sphärische Form verleiht und den auf einer Himmelskugel sitzenden Christus auf höchst suggestive Weise in den grünen Lichtkreis einschließt (Abb. 77).²⁵² Dies trennt Christus glaubhaft von der Weltwirklichkeit der beiden Apostel und unterstreicht seine transzendente Existenz und Wesensgleichheit mit dem Vater, die die Bogeninschrift – “Qui filius diceris et pater inveneris” – zusätzlich verbalisiert.²⁵³ Zwar bindet der ikonografische Hinweis auf seine irdische Aufgabe als Lehrer – der Apostel zur Rechten Christi hat die Lehren bereits in einem Rotulus festgehalten, mehrere weitere Rotuli befinden sich in einem Behälter zwischen den Aposteln, in deutlichem Abstand vom geheimnisvollen grünen Lichtraum – diesen kultbildartig überhöhten Gott in die Gemeinschaft der Apostel und damit in die Welt zurück. Aber die durch die Lichtinszenierung erzielte Mehrschichtigkeit hebt das Erhaben-Sinnbildhafte der

²⁵⁰ Eine Abbildung in Fink/Asamer, *Katakomben* 1997, 54 (Abb. 75 ebd.).

²⁵¹ Datierung nach Mathews, *Clash of Gods* 1993, 118.

²⁵² Zur motivischen Herleitung von Aureole und Mandorla aus dem antiken Formenrepertoire s. Brenk, *Mosaiken in Sa. Maria Maggiore*, 172f. sowie die umfassende Darstellung in Hecht, *Glorie* 2003, besonders 51-68; auf die apokalyptische Referenzstelle für das Leuchten des thronenden Christus („wie ein Jaspis und ein Karneol“, Apk. 4,3) verweist Tichy, *Kultbild* 2008, 54.

²⁵³ Zitiert nach Mathews, *Clash of Gods* 1993, 118.

Darstellung und damit die Vorrangstellung der Theophanie gegenüber dem unmittelbar benachbarten Bild hervor: In der Laibung wird sinngemäß passend die wunderbare Erweckung des Lazarus dargestellt, wobei das konkrete und Heil bringende Agieren Christi simultan mit dem wunderbaren Resultat berichtet wird (Abb. 78). Auf sehr nüchterne Weise wird der in der Tür erscheinende Lazarus ebenso wie die größer dimensionierte Christusfigur mit einem einfachen Kopfnimbus versehen. Diese Verdoppelung der Nimben hebt einerseits Lazarus in die göttliche Heilswelt hinein, andererseits „degradiert“ sie Christus zum irdischen Heroen und nimmt ihm jene jenseitig-divine Ausnahmestellung, die im angrenzenden Hauptbild der Lünette mit der in Farbe und Form „sprechenden“ Aureole zum Hauptthema wird.²⁵⁴ Mit Hilfe dieser differenzierenden Umsetzung wurden hier in zwei unmittelbar benachbarten Bildflächen die beiden komplementären Wesenszüge Christi – sein Mensch-Sein und seine Göttlichkeit – deutlich herausgearbeitet, eine Bildlösung, die auch einen theologisch-argumentativen Aspekt transportiert.²⁵⁵

2.2.3 Das Licht auf den Wolken

Die klassischen Lichtzeichen Lichtscheibe und Strahlenkranz blieben für die im christlichen Auftrag arbeitenden Künstler ein unverzichtbares Instrument, um das Vorhandensein von göttlichem Licht im Bild zu vermitteln. Kein Beispiel macht dies besser deutlich als der überdimensionierte goldene Nimbus, der im Apsismosaik in Santa Pudenziana das Haupt Christi umhüllt (Abb. 10). Ein neuer Bildort wie die Apsiswand ließ aber nicht nur die Wiederholung des Althergebrachten zu, er bot auch neue Möglichkeiten der visuellen Argumentation. Die funktionale Erweiterung des Nimbus mittels bildhafter Umsetzung seiner sprachlichen Bedeutung war eine davon.

Wörtlich steht der lateinische Sammelbegriff *nimbus* für Wolke oder Gewölk und bezeichnet in der hellenistisch-römischen Literatur jenes numinose Leuchten, das von einer Gottheit ausgeht und das als wolkenartige Umhüllung deren Existenz beweist. Christian Hecht verweist in diesem Zusammenhang auf einen Vergil-Kommentar des 4. Jahrhunderts, in dem der

²⁵⁴ Zwei größere Abbildungen der Laibung des Arkosolgrabes in der Domitilla-Katakomben bietet Bisconti, *Dekoration der Katakomben* 1998, 74f.

²⁵⁵ In diesem Sinne Bisconti, *Dekoration der Katakomben* 1998, 75; Mathews, *Clash of Gods* 1993, 118. Das Lünettenbild der Domitilla-Katakomben wurde vermutlich oberirdischen monumentalen Vorbildern nachempfunden. Thema und Figurenanordnung finden sich beispielsweise im ebenfalls aus theodosianischer Zeit stammenden Kuppelmosaik des Baptisteriums San Giovanni in Fonte in Neapel, das ursprünglich Teil der konstantinischen Kirche Santa Restituta war und heute zum Dom San Gennaro gehört (Abb. 83), sowie in einer der beiden etwas jüngeren Apsiskalotten in Santa Costanza in Rom (Abb. 15); den Einfluss der theologischen Auseinandersetzungen auf die Sepukralikonografie behandelt auch Flamant/Monfrin, *Neue Kultur* 1996, 754.

lateinische Grammatiker Servius ein auf das Haupt beschränkte, wie klarer Nebel wirkende Strahlen folgendermaßen definiert: „Nimbo effulgens nube divina. est [enim] fulgidum lumen, qui deorum capita singuntur.[...].²⁵⁶ Das gemalte, mosaizierte, gemeißelte oder geschnitzte Bild der im Licht aufleuchtenden Wolken macht die göttliche Lichtfülle nicht nur auf abstrakt-zeichenhafte Weise verständlich, sondern erlaubt es auch, stilistische Mittel einzusetzen, die diese Lichtzeichen für den Augensinn attraktiver machen als die gewohnte Lichtscheibe oder der Strahlenkranz.

Das Apsismosaik, das in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts in die Apsis der Hosios David-Kirche in Thessaloniki gesetzt wurde, führt dies eindringlich vor. Den thematischen Hintergrund bildet hier die Vision des Propheten Ezechiel, der die Herrlichkeit Gottes als Lichterscheinung beschreibt und dies persönlich in der Rahmenszenerie bezeugt, wo er in der linken Bildhälfte kniet (Abb. 79).²⁵⁷ Im Text vollzieht sich die Erscheinung des Herrn in Begleitung von vier mischgestaltigen Lebewesen vor der bildhaften Folie einer „große[n] Wolke mit flackerndem Feuer, umgeben von einem hellen Schein“.²⁵⁸ Der Mosaizist vereint diese *nubes magna et ignis involvens et splendor in circuitu eius* zu einer Aureole aus pastellfarbenen Strahlen, deren leicht geschwungene Führung die Lichtscheibe zum sphärisch gewölbten Lichtraum macht und die sich im Zentrum zu einem Regenbogen verdichten, auf dem Christus thronet und der farblich mit der Tunika und dem Mantel Christi harmoniert. Am Nebenschauplatz der Prophetendarstellungen setzt der Gestalter jedoch irdische Wolken als Himmelsverweis und Lichtmetapher ein. Er platziert sie als schmale, mehrfach gebogte Streifen über die angedeutete Architektur- und Landschaftskulisse, durchsetzt ihre blau-weißen Streifen mit *tesserae* in kräftigen Rot-Gelb-Grün-Tönen und bringt so den Abglanz des feurigen Lichts Christi ins irdische Ambiente des knapp bemessenen Seitenzwickels (Abb. 80). Diese Wolken als Teil einer „Landschaftsschilderung“ zu sehen, wie dies Wolfgang Volbach vorschlägt, heißt, ihrer Funktion nicht vollends gerecht zu werden.²⁵⁹ Tatsächlich ergänzen sie das Licht in dem zur Aureole geformten Nimbus der zentralen Christusfigur und erweitern deren Leuchten in die episodenhafte Visionserzählung hinein.

²⁵⁶ Zitiert nach Christian Hecht, der Genese und Entwicklung des Nimbus ausführlich darstellt; Hecht, *Glorie* 2003, 51-68, besonders 52f. (mit einem weiteren Textbeispiel aus Vergil, *Äneis*, Buch II,615); das Zitat auch bei Brenk, *Mosaiken in S. Maria Maggiore* 1975, 171f. sowie in LCI 1994, 3, 323,I (Weidlé); zum Nimbus vgl. auch Warland, *Brustbild Christi* 1986, 106f., Pillinger, *Pneumatophanie* 1992, 231, und LCI 1994, 2, 323-332 (Weidlé).

²⁵⁷ Eine ausführliche Beschreibung und Deutung des Mosaiks in Thessaloniki bietet Mathews, *Clash of Gods* 1993, 115-121.

²⁵⁸ Ez. 1,4.

²⁵⁹ Für Volbach wird hier ein repräsentatives Konzept durch eine „realistisch“ wirkende Gestaltung ersetzt, als Argument führt er die Geste des knieenden Ezechiels an, der seine Augen vor dem blendenden Licht seiner Christus-Vision schützt. Er schlägt für die zweite Zwickelfigur den Propheten Habakuk vor im Gegensatz zu Grabar, der dort Zacharias sieht; Volbach, *Frühchristliche Kunst* 1958. 25 und 70.

Die Art, wie der spätantike Bildgestalter in der Hosios David-Apsis über die Wolken die Lichtfunktion des zentralen Nimbus in die Nebenschauplätze mit einband, um dort den Visionsberichts im Sinne des *verbum videre* gerecht zu werden, zeugt von seiner Unabhängigkeit von tradierten Vorlagen und großem schöpferischen Potenzial.²⁶⁰ Dieses schimmert auf spezifische Weise auch in jenen Darstellungen durch, die – aus Platzgründen, zur bewussten Steigerung der Spannung oder aus anderen Gründen – auf das Abbilden Christi als Vollbild oder Halbfigur überhaupt verzichten und stattdessen nur mit einem leuchtenden Wolkenfeld auf göttliche Präsenz verweisen, um den Bildinhalt zu präzisieren. Im Langhausmosaik von Santa Maria Maggiore macht die auffällige Beleuchtung des Himmels das Gotteserlebnis des Moses (Abb. 20) unmissverständlich deutlich, wobei der Hauptprotagonist Moses durch seine expressive Augensprache und die nahezu neunziggradige Verrenkung des Hauptes auch physisch zu erkennen gibt, dass er das „Wort sieht“ und die ausgesprochene Berufung einen Wendepunkt in seinem Leben bedeutet

Dass physische Positionierung und Blickrichtung zum Ausdruck des Sehens und der visuellen Gotteserfahrung werden, wurde bereits im Abschnitt 2.2.1 erörtert und u.a. mit dem Beispiel des Apsismosaiks in Sant’Agnese fuori le mura illustriert (Abb. 74 und 81). Dort wird das zu solchem Sehen nötige Licht auch über das Textmedium in der beigefügten Inschrift – sie wird an späterer Stelle noch näher zu erörtern sein – angesprochen, die Tageslicht, Morgenrot und Regenbogeneffekt als natürliche Lichtquellen zitiert.²⁶¹ Für diejenigen aber, die des Lesens nicht mächtig sind, lässt sich das funktionelle Zusammenspiel von Sehen und Licht auch motivisch überdeutlich am Hintergrund ablesen. Über einem breiten goldenen Basisstreifen erstrahlen dort Sterne aus einem blau schattierten Grund, der am Wölbungsscheitel in ein helles, mit Wolken gefülltes Feld übergeht. Ein unsichtbares Licht lässt die Sterne des Nachthimmels aufleuchten und färbt die Wolken leuchtend rot.²⁶² Wie andernorts auch übernehmen in

²⁶⁰ So formt er auch die vier Lebewesen des alttestamentlichen Ezechielerichts in vier Evangelistenzeichen um, zitiert in der umlaufenden Inschrift die entsprechende Stelle im Johannesevangelium nicht wörtlich, sondern paraphrasiert sie – wie Thomas F. Mathews beobachtet – kommentierend-argumentativ im Sinne der Gesamtaussage, und konkretisiert die anonyme Flusslandschaft hellenistisch-römischer Bodenmosaikbilder durch Einfügung eines Flussgottes zur erzählenden Ortsangabe für das Visionsgeschehen. Es handelt sich – nach Mathews – um den Fluss Kebar, wo Ezechiël seine Vision hat (Ez. 1,1 und 3); Mathews, *Clash of Gods* 1993, 118.

²⁶¹ „Das goldene Gemälde erhebt sich aus geschnittenem Metall / Und das vielfältige Tageslicht ist in ihm insgesamt beschlossen. / Du könntest glauben, [den] Wolken, aus schneeweißen Quellen zusammengezogen, / Entsteige das Morgenrot, das mit Tau die Flur benetzt, / Oder auch dem Licht, wie es der Regenbogen zwischen den Gestirnen hervorbringt, / Der purpurne Pfau, der selbst farbig erglänzt.“ (zitiert nach Ladner, *Images and Ideas* I 1983, 288); siehe nachfolgend Seite 102ff.

²⁶² Die Bildtradition des mit Sternen besetzten Himmelsgrunds geht ins 4. Jahrhundert zurück: Im Zusammenhang mit dem Gewölbe der Kirche von Cimitile spricht Paulinus von Nola vom „stellato [...] tholo“ in Carm. 28, v. 182; abgedruckt bzw. kommentiert bei Goldschmidt, *Nola* 1940, 80 bzw. 185., 52-55. Die Möglichkeit, Sterne und Wolkenelemente zu kombinieren, zeigen zwei Mosaikbilder des 5. Jahrhunderts im Baptisterium San Giovanni in Fonte in Neapel (Abb. 82 und 83). Auch in Ravenna liefert die Deckendekoration des Mausoleums der Galla

Sant'Agnes diese Wolken eine Hauptrolle in der Visualisierung des Sehens als Metapher der Gotteswahrnehmung. Die Art und Weise, wie die optischen Effekte eines Lichthimmels hier manipulativ eingesetzt bzw. künstlerisch umgesetzt wurden, entsprach dem geltenden Wissensstand dieser Zeit.

2.2.3.1 Ein optisches Argument

Heute weiß man, dass die Physik des Lichts und dessen Verarbeitung durch Auge und Gehirn alle optischen Prozesse bestimmt und das Sehen selbst in drei Abschnitten verläuft, die bestimmt sind durch den Weg, den der Lichtstrahl zum Augengrund nimmt, durch die nervliche Übertragung von der Netzhaut ins Gehirn und durch die mentale Repräsentation als Bewusstseinsphänomen. In der Antike wurden im Laufe der Jahrhunderte verschiedene Sehtheorien formuliert, durchsetzen sollte sich im hier beachteten Zeitraum letztlich eine bis ins 10. Jahrhundert geltende Theorie, die auf Euklidischem Denken gründete und die in den Schriften des Claudius Ptolemäus im 2. nachchristlichen Jahrhundert kompiliert und erweitert wurde. Man ging davon aus, dass ein vom Auge ausgehende Sehstrahl das eigentliche Sehen bewirkt. Von Philosophen wurde dieser Sehstrahl als eine Art Auswuchs der Seele gesehen, physisch sah man ihn als Verwandten von Licht und Feuer. Für die antike Naturwissenschaft war er mathematisch darstellbar und vereinigte in sich alle heute bekannten Eigenschaften des Lichtstrahls wie geradlinige Fortpflanzung, Reflexion durch Hindernisse, Abschwächung mit der Entfernung usw. Der eigentliche Sehakt vollzieht sich nach antiker Auffassung exakt dort, wo die kegelförmig vom Auge ausgehenden Sehstrahlen auf die Oberfläche einer Sache treffen. Unabdingbare Voraussetzung dafür, dass etwas überhaupt gesehen – d.h. von den Sehstrahlen quasi „ertastet“ – werden kann, war nach dieser Theorie das Vorhandensein von einerseits Farbe und andererseits Licht. Anders als in den physikalisch-physiologischen Erklärungsmodellen der modernen Wissenschaft war Farbe für den antiken Theoretiker keine Funktion von Wellenlänge, Fortpflanzung und Absorption von Strahlen, und sie entstand für ihn auch nicht direkt im Auge, um dann intellektuell erfasst zu werden. Vielmehr galt Farbe als eine von vornherein gegebene Eigenschaft des Körpers, die in ihrer ganzen Intensität für sich existiere und essentiell sei für Sehvorgang und Wahrnehmung von Objekten und Naturphänomenen, da sie unter Einwirkung von Licht eine Veränderung in den auflaufenden Sehstrahlen hervorrufe. Indem sie den Blick „einfärbt“, würde Farbe – so die antik-physikalische Theorie – sichtbar.

Placidia ein Beispiel für den kombinierten Einsatz von Wolken und Sternen bei der Schilderung eines theophanen Geschehens (Abb. 84).

Um die Sichtbarkeit von Licht zu erklären, genügte den Autoren hingegen ein philosophisch-metaphysischer Vergleich wie jener mit Feuer oder einem leuchtenden Himmelskörper. Von Relevanz war hier primär die ursächliche Eigenschaft des Lichts, Materie und Dinge in ihrer – mitunter „feurigen“ – Farbigkeit erkennbar zu machen.²⁶³ Auf diese Weise wurde auch die Färbung natürlicher Wetterwolken erklärt. Ihre Farben seien, so dachte man, eine für sich existierende Eigenschaft ihrer „Körper“, hätten bestimmte Ursachen wie beigemischtes Feuer oder Farbreflexion und würden durch Licht sichtbar bzw. für die Sehstrahlen erfassbar gemacht.²⁶⁴

In dieser Eigenart als abbildbarer und physisch erklärbarer Lichtgegenstand standen Wolken als neues und metaphorisch aufladbares Himmelsmotiv zur Verfügung, als spätantike Künstler daran gingen, den Hintergrund ihrer Bilder – und vor allem ihrer großformatigen Mosaik – sinnvoll zu füllen. Wenn in Apsiswölbungen intensiv blau getönte und rote Wolkenbänder wechseln oder einheitlich rote Wolkenzungen den Himmel bedecken und wenn sich in Wandmosaiken kräftige Blau-, Gelb- und Orangetöne zur himmlischen Wolkenbarriere verfestigen (Abb. 10, 81, 20 und 21), kündeten die gezeigten Farbstimmungen von einer gewaltigen Lichtmenge, die von gläubigen Betrachtern und Betrachterinnen im gegebenen Kontext auf Christus umgemünzt werden soll. Das Leuchten der Wolken – so argumentiert das Bild – kann man sehen, weil Gott gegenwärtig und nahe ist. Ebenso eindringlich wie Körperposition und Blickrichtung von Protagonisten appellieren somit auch diese Lichtwolken an alle Bildnutzer, dem eigenen Blick zu vertrauen und die im Bild von Glaubenszeugen vorexerzierte Naherfahrung nachzuvollziehen, d.h. Christus – ob nun körperlich oder zeichenhaft dargestellt oder auch unsichtbar – zu „schauen“.

2.2.3.2 Material und Materialpracht als Lichtinformation

Durch Materialeigenschaften die Glaubwürdigkeit eines Bildes zu stützen, hatte in der

²⁶³ Die simplifizierende Darstellung basiert auf Ausführungen in Lindberg, *Auge und Licht* 1987, 45 und vor allem Simon, *Blick* 1992, 20, 100f. 104-106, 207, 231f., 234-237; die auf Plato, Aristoteles u.a. gründenden optischen Theorien der Antike referiert auch Liz James in ihrer Studie zur byzantinischen, vornehmlich postikonoklastischen Mosaikkunst; James, *Light and colour*, 1996, 4-14 und 52-62.

²⁶⁴ Plinius der Ältere geht in seinen enzyklopädischen Büchern der *Naturalis historia* mehrmals in nüchterner Weise auf das Naturphänomen der Wolken und ihr „beigemischtes“ Feuer ein; Strack (Übs.), Plinius, *Naturalis historia*, 1968, Buch 2,38, 44, 47-50, 57, 59, 61; 18,82. Unerwähnt lässt Plinius die Wolken, wenn er im 35. Buch von darstellbaren Wetterphänomenen – „[...] Gegenstände[n], die sich nicht malen lassen, wie Donner, Wetterleuchten und Blitze [...]“ – spricht; siehe Damisch, *Cloud* 2002, 33 und besonders 258, Anm. 67-83. Auch in seinen weltanschaulichen Ausführungen über den Himmel als unwölbender, aber unbestimmter Teil der Welt und über die Himmlischen kommt Plinius ohne Hinweis auf Wolken aus; Strack (Übs.), Plinius, *Naturalis historia*, 1968, Buch 2,1. Die auf Farbreflexion abgestellte Wolkentheorie des Aristoteles im dritten Buch seiner *Meteorologia* referiert Damisch, *Cloud* 2002, 35-37 und 175.

römischen Kunst Tradition. In der Sarkophagkunst verhalfen Materialwert und künstlerische Leistung dem Bestatteten zu einem Ehrenplatz sowohl in der Erinnerung der Nachwelt als auch in seinem jenseitigen Leben. Bei der Herstellung von Ehren- und Kultstatuen verwiesen kostbare Materialien und hoher technischer Aufwand direkt auf die Würde der dargestellten Person, und bei Prunkpanzern erhöhte die rhetorische Qualität des kostbaren Metalls und seiner Bearbeitung den Wert des Trägers. Dementsprechend spielte man bezüglich der Wirkmächtigkeit von Kirchenbildern ebenfalls mit ihrer Materialität.

Seit Jahrhunderten waren prachtvolle Mosaik das bevorzugte Dekorationsmaterial im Wohnbereich gewesen und hatten maßgebend die Ausstattung halbprivater bzw. halböffentlicher Bereiche wie spätantike Geschäftszonen und Bäder bestimmt.²⁶⁵ Das Bodenmosaik galt als Leitmedium der Innenausstattung, wobei – wie Katherine M. D. Dunbabin ausführt – die Bilder durch die Art ihrer Verlegung und besonders im Falle figurativer Darstellungen über ihren architektonischen Kontext und die jeweilige Raumfunktion informierten.²⁶⁶ In der Mosaikkunst fließt ja die nahezu spürbare Undurchdringbarkeit des Bildträgers in die Bildkomposition als vorgegebene Tatsache mit ein, d.h. es finden keinerlei Versuche statt, die Mosaikbilder illusionistisch in einen dahinter liegenden Raum zu erweitern. Dennoch gab es Strategien, mit Hilfe der Farb- und Materialeigenschaften des verwendeten Materials optische Effekte zu erzielen und die betretbaren Bilder „lebendiger“ und visuell überzeugend zu machen. Wie sorgfältig optische Effekte schon im letzten Viertel des 2. vorchristlichen Jahrhunderts kalkuliert wurden, zeigt das flächendeckende Bodenmosaik, das von einer alexandrinischen Werkstatt, möglicherweise nach einer Malereivorlage, in einem Apsidensaal im antiken Praeneste verlegt wurde. Es besticht durch die Vielfalt der detailreichen

²⁶⁵ Das Mosaik als ursprünglich in Griechenland beheimateten Kunstgattung war nach einer Hochzeit im späten 2. und mittleren 1. vorchristlichen Jahrhundert zur Massenware geworden, blieb aber weiterhin Prestigeobjekte und stellte noch im hier betrachteten Zeitraum in seiner thematischen und ästhetischen Vielfalt ein hoch sensibles Medium dar, das seinerseits auf Entwicklungen in anderen Sparten reagierte. Ob figurale Mosaikbilder auch noch in nachhellenistischer Zeit vor allem Nachschöpfungen gemalter Bilder waren, deren Pinselstriche in der Technik des *opus vermiculatum* durchscheinen, ist in der Forschung umstritten. Zu technischen Details und zur allgemeinen Entwicklung des Mediums Mosaik Dunbabin, *Mosaics* 1999, besonders 1, 25, 38, und 51f., L’Orange/Nordhagen, *Mosaik* 1960, 39-70 (Nordhagen) sowie Nordhagen, *Studies* 1990, 1- 7 (erstmalig 1979). Einen umfassenden Überblick und alle wesentlichen Detailinformationen zur römisch-frühchristlichen Mosaiklandschaft liefert Oakeshott, *Mosaiken* 1967 bzw. – aus Übersetzungsgründen besser – die Originalfassung *The Mosaics of Rome: from the Third to the Fourteenth Centuries*, Greenwich/Conn. 1967.

²⁶⁶ Das deutlichste Beispiel für ortsbezogene Mosaikkunst sind die illusionierten Speisereste auf dem *Asarotos oikos* antiker Speisezimmer, aber auch jener kleine Hund, der im Haus des tragischen Dichters in Pompeji am Übergang vom öffentlichen Außen- zum privaten Innenbereich aus einem schwarz-weißen Mosaik herausbellt. Um den Ausstattungswert eines Raumes zu steigern, wurde nicht nur der Innenboden eines Raumes mosaiziert, sondern auch die Schnittstelle zwischen zwei Räumen zur eigenständigen Bildgelegenheit gemacht; Dunbabin, *Mosaics* 1999, 32, 55 und 304-314. Den stimulierenden Einfluss von architekturbezogenen Mosaiken wie jenen in Nymphaen mit ihrer maritimen Thematik widmet Beat Brenk ein Kapitel in seiner Studie zur frühchristlichen Apsisgestaltung; Brenk, *Apse* 2010, 13-24.

Motivinseln, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven zu einer Schilderung des Örtlichkeiten und des Lebens am Nil fügen (Abb. 85).²⁶⁷ Vielfalt und Naturnähe ihrer Formen und Farben scheinen auf den ersten Blick im Gegensatz zu stehen zur Monotonie der starr und monochrom wirkenden Wasserfläche, die aus beige, grauen, schwarzen und weißen Steinchen zusammengesetzt ist. Aber schon deren variantenreiche Anordnung in waagrecht auf und ablaufenden Linien informiert trotz aller Abstraktion „richtig“ über die Wellenbewegung des Wassers (Abb. 86). Sobald der Mosaikboden geflutet wurde,²⁶⁸ haben Verzerrungen und Lichtreflexe des Wassers bzw. die sich spiegelnde Grottenwand den Eindruck natürlicher Bewegtheit wohl noch verstärkt. Auch wenn die Farbauswahl der Steinchen aus heutiger Sicht irritiert, so hat sie dennoch auch ihre „Richtigkeit“: Da die „Wasserfarbe“ Blau nach antiker Auffassung neutrale Ferne bezeichnen würde, setzte der Mosaizist die Steinchen des nahen Wassers in sandigem Beige und vor allem in den Primärfarben Weiß und Schwarz, die nach der geltenden Farbenlehre Ausdruck von Hell und Dunkel waren.²⁶⁹ Ohne dass die Objektfarbe selbst angezeigt wird, informieren die schwarz/weißen Wellenlinien des Mosaiks somit darüber, dass diese bewegten Wasserflächen im Wechsel der Jahres- und Flutzeiten funkeln und schimmern.

Diese Methode, durch physische Materialeigenschaften und Farbwahl Lichteffekte bzw. eine auf Lichtinformation abgestellte Optik zu erzeugen, nutzten auch die Mosaizisten früher Kirchenbilder. „The marvellous series of mosaics, generally with backgrounds of dark blue and gold, which are the crowning glory of the fifth- and sixth-century churches of Ravenna, Rome, Milan and Thessaloniki are the inheritors of the techniques of ‚painting in stone‘ devised during the Roman period. Their permanence, the brilliance of their colours, their shimmering effect, their suitability for producing the hard unmodulated style favoured in late antiquity – all commended them, rather than frescos, to the early church builders“. Mit diesen Worten fasst Roger Ling höchst treffend und präzise den optischen Eindruck von Mosaikbildern in frühchristlichen Kirchen zusammen und hebt ebenso wie Liz James in ihrer Studie zur byzantinischen Mosaikkunst die manipulative Wirkung von Farben und Lichteffekten

²⁶⁷ Das Nilmosaik befindet sich heute in stark restauriertem und teilweise neu geordneten Zustand im Museo Archeologico des Palazzo Barberini in Palestrina; dazu ausführlich Meyboom, *Nile Mosaic* 1995, 8-19, der die Entstehungszeit mit 120-110 vor Chr. ansetzt. Diverse Forschungsmeinungen referiert auch Fleischmann, *Apsidensäule* 1999, 48f.; vgl auch Dunbabin, *Mosaics* 1999, 49-51, besonders 51 zur Frage der Nutzung als Fortuna-Heiligtum oder Isis-Kultstätte.

²⁶⁸ Fleischmann, *Apsidensäule* 1999, 48. Die Nutzung – ob für sakrale oder profane Zwecke, möglicherweise als Nymphäum – ist nicht eindeutig geklärt.

²⁶⁹ James, *Light and colour*, 1996, 59 und 61.

hervor.²⁷⁰ Der Vorzug der Mosaiktechnik, durch Lichtinformation Bildinhalte im Rahmen christlicher Riten und besonders der Liturgiefeier massentauglich und über weite Distanzen und für eine große Menschenmenge zu kommunizieren, wurde zum Spezifikum, das die Möglichkeiten der Freskomalerei bei weitem übertraf und deshalb von frühmittelalterlichen Auftraggebern für die Gestaltung prestigeträchtiger Bildorte wie der Apsiskalotte von Kirchen bevorzugt wurde.²⁷¹ Zwar setzte man auch bei der Katakombenausstattung gelegentlich auf Farbeffekte und Materialpracht eines Mosaiks als Licht-Argument, wie das bereits erwähnte Lünettenmosaik über einem Grab in der römischen Domitilla-Katakombe zeigt (Abb. 77). Aber generell waren Mosaike in den Katakomben die Ausnahme und Freskomalerei das Mittel der Wahl, wohl nicht zuletzt deshalb, weil gemalte Wandbilder ökonomischer herzustellen waren und weil sich Inhalt und Zweck durch den Ort und seine Nutzung automatisch erschlossen. Kirchenwände und besonders Apsiden, die den Anforderungen eines weithin sichtbaren, massentauglichen, sinnverstärkenden und prestigeträchtigen Mediums genügen mussten, profitierten hingegen von den physikalischen Möglichkeiten des Materials, als es darum ging, das Thema des – göttlichen – Lichts wirksam ins Bild zu setzen. Die in situ erhaltenen Ausstattungen geben eine Ahnung vom Lichtspiel der Glasflächen im flackernden Schein und rußigen Qualm unzähliger Öllampen und machen nachvollziehbar, wie Materialpracht und Optik die Vorstellung einer physisch nicht-erfahrbaren, aber traditionellerweise mit Licht assoziierten Welt Gottes und der Heiligen auch über große Distanzen hinweg gesteuert haben.

2.3 Licht-Bilder Christi und ihre Wolken

Visionen und Manifestationen göttlichen Lichts waren – und sind – zentrale, in antiken Traditionen wurzelnde Elemente des christlichen Glaubens, die in verbalisierten und literarischen Formen das Sein und Wirken der Gottheit bildhaft kommunizieren, ohne deren

²⁷⁰ Ling, *Roman Painting* 1991, 197, und James, *Light and colour* 1996, 2-14 (Überblick) und 19-46 (Färbung und Farbwirkung der Materialien). Materialfragen im Zusammenhang mit musivischer Ausstattung behandelt auch Nordhagen, *Studies* 1990, 1-7 (erstmalig 1979) und 52f. (erstmalig 1982); vgl. auch Brenk, *Apse* 2010, 23f.

²⁷¹ Das Apsismosaik als Bildgattung bildet das Generalthema in Beat Brenks Studie von 2010, die in dieser Arbeit mehrmals angesprochen wird (Brenk, *Apse* 2010). Nach Ansicht des Autors blieben die Apsiden der römischen Hauptkirchen wie Lateran, Sankt Peter und Santa Maria Maggiore aus kirchenpolitischen Gründen zunächst ohne figurativen Schmuck, bis sich im Laufe des 5. und 6. Jahrhunderts figurativer und szenischer Schmuck auch im Presbyterium durchsetzte. Brenk streicht in diesem Zusammenhang die Vorreiterrolle von Santa Maria Maggiore heraus, in der ein Papst erstmals den Gemeinderaum – d.h. Langhaus- und Triumphbogenwände – kostspielig mosaizieren ließ; Brenk, *Apse* 2010, 24, 27 und 71-75. In Alt-St. Peter und San Paolo fuori le mura wurde das Langhaus als Ort einer offiziell-kirchlichen Bildbotschaft bloß freskiert; vgl. auch Andaloro/Romano, *Apsis* 2002, 76 und Anm. 15.

Unsichtbarkeit in Frage zu stellen.²⁷² Es lag also nahe, dass auch die im christlichen Auftrag arbeitenden Künstler den metaphorischen Gehalt von Licht als Ausdruck des göttlichen Wesens in ihre Bildkompositionen einbanden und den unsichtbaren alttestamentlichen Gott bzw. den inkarnierten Christus durch visualisierte Lichtphänomene wahrnehmbar machten.

2.3.1 Gestaltlose *praesentatio Dei*

Als eine vermögende, möglicherweise aristokratische Begräbnisgemeinschaft an der römischen Via Latina im 4. oder frühen 5. Jahrhundert ein in sich geschlossenes, privates Grabareal errichten ließ, bestattete man Christen und Nicht-Christen nebeneinander und schmückt ihre Grabstätten – wie Antonio Ferrua formuliert – „frei von sozial-religiösen Zwängen“ opulent mit Fresken.²⁷³ Ein einheitlicher Dekorationsplan fehlt, entsprechend unterschiedlich fallen die angebrachten Bilder aus. Einerseits finden sich dort klassische, d.h. der griechisch-römischen Vorstellungswelt entstammende Bildmuster und Motive wie Tellus oder Herkules, die nicht-religiös und schon gar nicht christlich ausgerichtet sind und sich auf beseligende Zukunftserwartungen oder biografische Wunschvorstellungen im Allgemeinen beziehen. In großer Zahl finden sich in derselben Katakombe aber auch Fresken, die christliche Textvorlagen und deren „Heroen“ thematisieren. Auch hier steht das traditionelle Bildvokabular im Hintergrund, es wird aber – wie kunsthistorische Analysen bereits dargelegt haben – durch atmosphärische Kontextierung, kosmische Hinweise und Jenseitsbezüge den Ansprüchen christlicher Auftraggeber angepasst.²⁷⁴ Um in größeren narrativen Zusammenhängen das Hineinwirken des christlichen Himmelsgottes in die vorgestellte Weltwirklichkeit nachvollziehbar zu machen, wurde das Motiv des Nimbus offenbar als nicht mehr ergiebig genug empfunden und neuen Bilddetails eine wesentliche, weil differenzierende Rolle in der Vermittlung des göttlichen Lichts zugeordnet. Der vom Licht gefärbte Himmel bzw. seine Wolkenfelder übernahmen diese traditionelle Aufgabe. Wie variantenreich in Form und

²⁷² An diesem Prinzip der Unsichtbarkeit Gottes hielten – wie Christian Hecht in seinen Überlegungen zu Begriff, Thema und gestalterischer Umsetzung der „Glorie“ überzeugend darlegt – die frühchristlichen Theologen weiterhin fest; Hecht, *Glorie* 2003, 23f. und 31-34.

²⁷³ Die Datierung der Fresken schwankt: Antonio Ferrua, der euphorisch von einer „regelrechten Pinakothek“ spricht und die Bildfolgen mit der späteren *Biblia pauperum* vergleicht, nimmt als Entstehungszeit vier unterschiedliche Ausführungsphasen zwischen 320 und 350 an; Ferrua, *Katakomben* 1991, 24 und 158-160. Francesco Marchisano datiert die Ausstattung in die Jahre 320-370; Marchisano, *Katakombe* 1998, 47. Für Fabrizio Bisconti liegt die Entstehungszeit zwischen der Mitte des 4. und dem beginnenden 5. Jahrhundert; Bisconti, *Dekoration der Katakomben* 1998, 127. Frederick Perez Bargebuhr datiert die Fresken um 360; Bargebuhr, „*New*“ *Catacomb* 1991, 14. Erich Dinkler in Weitzmann, *Spirituality* 1980, 400, datiert zwischen 320 und 380.

²⁷⁴ Ferrua, *Katakomben* 1991, 158-160; Bisconti, *Dekoration der Katakomben* 1998, 120 und 122.

Farbe in diesem Bereich gearbeitet wurde, zeigt der Vergleich von Wandmalereien Fresken in den weit auseinander liegenden Räumen C und O.²⁷⁵ Die Sujets greifen in beiden Fällen auf die biblische Historie zurück. In einem Arkosolfeld des Raumes C strebt eine große Menschenschar einem durch Treppenanlage und Giebelzier als heiligen Ort bezeichneten Gebäude zu (Abb. 87). Das Bogenfeld ist zum größten Teil mit einer Terrainzone gefüllt, auf der die weiß gekleidete Gestalt eines Mannes die Arme nahezu ekstatisch gegen den angedeuteten Himmel streckt. In der Zusammenschau lassen sich die Szenen für vorgebildete Christen und Christinnen unschwer als Zug der Israeliten in das Gelobte Land und als Gesetzesübergabe an Moses deuten (Abb. 88). Der Einsatz der dünn-streifigen Wolkenzone am Himmel ist aus zweierlei Gründen interessant. Einerseits entspricht die Einfügung von Wolken in die alttestamentliche Exodus-Darstellung exakt der Textvorlage, die für den Zug der Israeliten ins Gelobte Land konsequent das Bild der Wolke verwendet, um bei Bundesangebot, Gesetzesübergabe, Bundschluss und Erneuerung des Bundes den unsichtbaren Gottes sinnlich wahrnehmbar handeln zu lassen.²⁷⁶ Unabhängig von dieser Textillustration fungiert der angedeutete Wolkenhimmel aber auch als innerbildliche Klammer: Sie verbindet einerseits die Mosesfigur mit dem daneben gesetzten Berg, der durch die starke Untersicht und Verkürzung sowie die verunklärnde Luftperspektive deutlich in den Bildhintergrund geschoben scheint und selbst etwas Wolkenartig-Schemenhaftes annimmt. Das Standardmotiv des paganen Bildrepertoires – einen Berg ähnlicher Art hatte Jahrhunderte zuvor ein pompejanischer Künstler an die Wand des Hauses des Centenarius gemalt (Abb. 89) – wird im Zusammenwirken mit den Himmelswolken noch deutlicher als Ort der Gottesbegegnung bzw. Berg Sinai lesbar. Darüber hinaus stellt der Wolkenhimmel aber auch die optische Verbindung zur rechten Bildhälfte her, wo weitere Objekte über Gottesbegegnungen berichten. Über die Feuersäule (Abb. 90) erzählt der Bibeltext, dass sie den Israeliten vorangeht und im Wechsel mit einer Wolkensäule die Präsenz ihres Gottes garantiert.²⁷⁷ Dieses Weiterwandern ist mit

²⁷⁵ Die Bezeichnung der Räume in der Katakomben unter der Via Latina folgt dem Katakombenplan in Ferrua, *Katakomben* 1991, 36f.

²⁷⁶ „[...] Der Herr sprach zu Mose: Ich werde zu dir in einer dichten Wolke kommen [...] (Ex 19,9); [...] Schwere Wolken lagen über dem Berg [...] (Ex 19,16); [...] Mose näherte sich der dunklen Wolke, in der Gott war (Ex 20,21); Dann stieg Moses auf den Berg, und die Wolke bedeckte den Berg. Die Herrlichkeit des Herrn ließ sich auf den Sinai herab, und die Wolke bedeckte den Berg sechs Tage lang. Am siebten Tag rief der Herr mitten aus der Wolke Mose herbei (Ex 24, 15-16); [...] Mose ging mitten in die Wolke hinein und stieg auf den Berg hinauf (Ex 24,18).“ Vgl. auch Pillinger, *Pneumatophanie* 1992, 229.

²⁷⁷ „Der Herr zog vor ihnen her, bei Tag in einer Wolkensäule, um ihnen den Weg zu zeigen, bei Nacht in einer Feuersäule, um ihnen zu leuchten. [...] Die Wolkensäule wich bei Tag nicht von der Spitze des Volkes, und die Feuersäule nicht bei Nacht (Ex 13,21-22); [...] und die Wolkensäule erhob sich und trat an das Ende. Sie kam zwischen das Lager der Ägypter und das Lager der Israeliten. Die Wolke war da und Finsternis, und Blitze erhellten die Nacht [...] (Ex 14,19-20). Um die Zeit der Morgenwache blickte der Herr aus der Feuer- und Wolkensäule auf das Lager der Ägypter [...] (Ex 14,24). Sobald Mose das Zelt betrat, ließ sich die Wolkensäule herab und blieb am Zelteingang stehen [...] (Ex 33,9); Wenn das ganze Volk die Wolkensäule am Zelteingang

beachtlicher Präzision durch die Zweiteilung der Säule bezeichnet: Eine separate Säulenbasis eilt der Feuersäule förmlich voraus, um dieser am neuen Ort wieder Halt zu geben, so dass das „Feuer der Nacht“ die „Wolken des Tages“ ergänzen kann und die Präsenz des Herrn perpetuiert ist. Mit dem Kultbau und seiner einladend geöffneten Tür im rechten Bildbereich schließt sich der (Dreiviertel-)Kreis theophaner Motive.

In abgewandelter Form findet sich dasselbe Konzept auch im Raum O der Katakombe. Allerdings hat sich der alttestamentliche Zug der Israeliten hier in eine interessierte Menschenmenge verwandelt, die Zeuge eines Wunders wird, das ihr Anführer Christus wirkt (Abb. 91). Dementsprechend ist das Kultgebäude nun zum Haus des Lazarus geworden und gibt den Blick auf den zu erweckenden oder eben erweckten Toten frei. Die alttestamentliche Gesetzesübergabe mit dem auf bergigem Terrain knienden Moses steht als Voraussetzung des berichteten Geschehens auch hier im Hintergrund. Noch stärker als im vorhin beschriebenen Fresko klammert ein rötlich angedeuteter Himmel die Einzelszenen aneinander: Beinahe direkt kann Moses die Gesetzestafel fassen, welche die Hand Gottes aus einer Wolkenöffnung herausreicht, gleich anschließend schiebt sich die detailreich ausgeführte Feuersäule als weiteres Sinnbild göttlicher Präsenz ins Zentrum, wobei das Leuchten der Flammen mit dem Rot der *Dextera Dei* und dem angedeuteten Himmelsrot korrespondiert (Abb. 92).²⁷⁸

Die gleiche Funktion als lichtvolle Metapher göttlicher Präsenz erfüllen die Wolkenstreifen in einem weiteren Arkosolbild im Raum O: Das ägyptische Heer kämpft hier verzweifelt gegen das zurückfließende Rote Meer an, während die Israeliten ruhig und geordnet weiterziehen. Ihr sicheres Geleit garantiert ein leuchtend rot gefärbter Wolkenbogen, der das gesamte Bogenfeld überspannt und in den der Maler als zusätzlichen Verweis auf die bereits in den Wolken konkretisierte Präsenz Gottes einen strahlenden Stern gesetzt hat (Abb. 93).²⁷⁹

Ebenfalls in diesem Zusammenhang zu sehen ist das Arkosolbild im Raum B derselben Katakombe. Detailreich und unter Zuhilfenahme der Wolkenfigur beschreibt es, wie der

stehen sah, [...] (Ex, 33,10); Der Herr aber stieg in der Wolke herab und stellte sich dort neben ihn hin. [...] (Ex 34,5). Bei Tag schwebte über der Wohnstätte die Wolke des Herrn, bei Nacht aber war an ihr Feuer vor den Augen des ganzen Hauses Israel, so lange ihre Wanderung dauerte (Ex 40,38). [...] dass du, Herr, sichtbar erschienen bist, dass deine Wolke über ihnen stand, dass du ihnen bei Tag in einer Wolkensäule und in der Nacht in einer Feuersäule vorangegangen bist (Nm 14,14).“

²⁷⁸ Vgl. auch Pillinger, *Pneumatophanie* 1992, 231. Bargebuhr, „New“ *Catacomb* 1991, 63f., sieht in den Wolkenteilen einen Verweis auf die alttestamentlichen Väter gemäß 1 Kor 10, 1-4 („Ihr sollt wissen, Brüder, daß unsere Väter alle unter der Wolke waren, alle durch das Meer zogen, und alle auf Mose getauft wurden in der Wolke und im Meer. Alle aßen auch die gleiche gottgeschenkte Speise, und alle tranken den gleichen gottgeschenkten Trank; denn sie tranken aus dem lebensspendenden Felsen, der mit ihnen zog. Und dieser Felsen war Christus“). Dieser metaphorische Verweis erfahre hier, so Bargebuhr, durch die Einfügung der Lazarusszene und die damit verbundene Parallelsetzung von Moses und Christus eine Umdeutung in Richtung Neues Testament.

²⁷⁹ Das Sternmotiv war in der paganen Tradition verwurzelt und bezeichnete die astrale Existenz von Göttern, Halbgöttern, Heroen und Herrschern; Finney, *Invisible God* 1993, 260; Grabar, *Christian Iconography* 1968, 132f.

Prophet Elija auf seinem Viergespann dem Himmel zustrebt (Abb. 94).²⁸⁰ Kraftvoll wie ein antiker Wagenlenker lässt er die Pferde weit ausgreifen auf dieser Reise in eine andere Welt, die textgemäß vom Propheten Elischa beobachtet wird. Ein Bauer in kurzem Arbeitsgewand, der sich nach getaner (Lebens-?) Arbeit neben seinen abgespannten Ochsen an den funktionslos gewordenen Pflug lehnt, bindet dieses Zeugnis innerer Schau in die irdische Wirklichkeit zurück und stellt so den Bezug zum Bestattungsort her. Insgesamt haftet der Darstellung etwas Bukolisches an, besonders die Darstellungsweise des Elischa erinnert eher an einen antiken Heros als an einen Visionär. Doch der leicht rosa schattierte (Himmels-)Grund und der blaugrüne Wolkenbogen, den der Wagen eben durchmisst und der die Lünettenrundung rhythmisierend aufnimmt, entschärfen die pagane Bildsprache für christlich denkende Betrachter und Betrachterinnen und bringen andeutungsweise die himmlische Welt ihres Gottes ins Spiel.²⁸¹ Im selben Raum sorgt ein schmaler Himmelsstreifen nochmals für inhaltliche und formale Verdeutlichung. Er erstreckt sich am oberen Rand eines gerahmten Bildfeldes nahezu waagrecht von einem Seitenrand zum andern und wird dort zur „Aufhängung“ für die Himmelsleiter, auf der sich der träumende Jakob – als Doppelfigur – emporsteigen sieht.²⁸² (Abb. 95). Die ungleich langen Seitenführungen der Leiter und die sich verengenden Sprossen verleihen der Szene eine gewisse Tiefe, zugleich informieren sie in Verbindung mit der Schmalheit des Wolkenbandes über die große Entfernung des außerhalb des Bildausschnitts zu denkenden Himmelsraumes, die von Jakob und der sich ihm entgegenstreckenden Hand Gottes überwunden wird. Dieser Wolkenhimmel ermöglicht es dem Maler nicht nur, den Bibelbericht nachzuerzählen, sondern auch Gott ins Bild zu holen.

Insgesamt zeigen die bisher angeführten Katakombenbilder der Via Latina, dass großräumig über den Bildhimmel gelegte Wolkenbögen ebenso wie verkürzte Streifen niemals als naturhafte Ergänzung einer Landschaft zu denken sind, sondern für ein christliches Publikum im Sinne der jeweiligen Textvorlage als himmlischer „Wohnort“ Gottes hinzugefügt wurden und mit Hilfe von Farbtönungen und ohne gestalthaftes Abbilden über die lichtvolle Gegenwart ihres Gottes informierten. Auf diese Weise wurden traditionelle und im aktuellen Zusammenhang passende Motive und Bedeutungen – wie das bukolisch-pastorale Setting der Himmelfahrt des Elias – „christlich“ gewendet. Dies gilt auch für ein bereits im ersten Teil der

²⁸⁰ Die Textvorlage bilden 2 Kg 2,1-18 und besonders 2 Kg 2,11: „[...] Elija fuhr im Wirbelsturm zum Himmel empor.“

²⁸¹ Die koloristischen Details folgen den Beschreibungen in Ferrua, *Katakomben* 1991, 80 und 83.

²⁸² Gen 28, 10-15 und besonders Gen 28, 12: „[...] Er sah eine Treppe, die bis zum Himmel reichte. Auf ihr stiegen Engel Gottes auf und nieder.“ Die Raumbezeichnung folgt dem Katakombenplan in Ferrua, *Katakomben* 1991, 36f.

Arbeit beschriebenes Standardmotiv des kosmisch-mythologischen Bildrepertoires: Die Kopfbüsten von Sol und Luna, die in einem Arkosol des Raumes B an den oberen Rand der Laibung gemalt wurden, sind dort in eine als Doppeldarstellung konzipierte Traumerzählung integriert.²⁸³ Mit spannungsvoll gehobenem Kopf und weit geöffneten Augen hat sich Joseph auf seinem rechten Lager aufgerichtet und „schaut“ jenen Moment, als sich die Getreidebündel seiner Brüder vor seiner eigenen Garbe verneigen. Auf dem spiegelbildlich angeordneten Bett der linken Bildhälfte träumt er mit leicht abgesenktem Blick, wie sich Sonne und Mond vor ihm verneigen (Abb. 96 und 97).²⁸⁴ Die abgewandte dunkle Kopfbüste des Mondes hebt sich deutlich ab von der personifizierten Sonne, über deren Licht nicht nur der übliche Strahlenkranz, sondern auch die helle Farbgebung informieren. Dieser Farbkontrast setzt sich in den leicht gekrümmten Wolkenzonen fort, die Mond und Sonne unterfangen.²⁸⁵ Unmittelbar nebenan, unter der Sonne, weichen die dunklen, grünlich schattierten Farben der Mondseite hellen Ockertönen, die mit dem hellen Gelb der Getreidebündel korrespondieren. Hier wird ein intensives Sonnenlicht suggeriert, das die Wolken hell erstrahlen lässt und sich in den geträumten Raum hinein verbreitet, wo die Garben golden aufleuchten. Die kosmische Bedeutung des Gestirns verbindet sich also über die koloristische Betonung des Wolkenhimmels und der Garben mit einer Lichtmetaphorik, die Betrachter und Betrachterinnen dazu einlädt, die Dimension jenes Gottes zu bedenken, der das Leben des Joseph so wunderbar gelenkt hat und in dessen Hand auch der oder die Bestattete bzw. die Betrachtenden sind. Auf erzählerische Weise wird hier das kosmische Sinnbild ins Religiöse überhöht und Christus im Bild des Sol mitgesehen.

Als nicht-christliches Gegenbeispiel sei hier ein Lünettenbild angeführt, das vermutlich ebenfalls im 4. Jahrhundert für ein Grab unter der Villa Torlonia in der Via Nomentana gemalt wurde.²⁸⁶ Auch hier fungieren Wolkenzonen als lichttragende Bildelemente. Der Maler

²⁸³ Gen. 37, 5-9; Raumbezeichnungen, Interpretation und Beschreibung folgen Ferrua, *Katakomben* 1991, 36f. und 79.

²⁸⁴ Das dunklere Haupt der Luna zeichnet sich heute nur mehr wenig ab. Die sich nach der Bibelerzählung ebenfalls verneigenden elf Sterne haben sich wissende Betrachter und Betrachterinnen hinzuzudenken, auf sie hat der Maler offensichtlich aus Platzgründen verzichtet.

²⁸⁵ Ob die grünliche Einfärbung der Fläche hinter den Kopfbüsten ein bewusst gesetzter Farbkontrast ist und auf das nächtliche Traumereignis Bezug nimmt – die Garben erscheinen ebenfalls teilweise grün hinterfangen, Sol ist deutlich ausgespart – oder ob die Farbe von Pigmentveränderungen herrührt, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen.

²⁸⁶ Neue Vorschläge zur Datierung der Katakombe unter der Via Torlonia unterbreiten Rutgers u.a., *Radiocarbon Dates* 2002, 545; durch AMS-Methoden (accelerator mass spectrometry) verfeinerte C-14 Untersuchungen von vegetabilem Material erlauben es, die Putzschichten der *loculi* um mindestens zwei Jahrhunderte zurück zu datieren und daher eine Nutzung dieser Katakombe ab dem 1. Jahrhundert vorzuschlagen. Die Malerei war allerdings nicht Gegenstand der Untersuchung. Da vom Alter der Bausubstanz nicht auf jenes der Malerei geschlossen werden kann, wird an der bisherigen, auf Grund von Entwicklungsmustern und Stilvergleichen erarbeiteten Datierung ins 4. Jahrhundert – s. Fink/Asamer, *Katakomben* 1997, 75; vgl. auch Finney, *Invisible God*

verzichtet dabei auf traditionellen Büstenformen und gießt die Sinnbilder in die Form von Wolkenfelder, die sich mit den hervorbrechenden Lichtstrahlen bläulich-grün bzw. rötlich-ockergelb färben. Wie sein im christlichen Umfeld arbeitender Kollege kann er damit der religiösen Symbolik des zentralen Thoraschreins und der beiden Menoren – und zugleich natürlich dem gesamten Bestattungsort – eine kosmisch-überzeitliche Dimension verleihen (Abb. 98 und 99).

Wie früh Gestirnbilder und ihre Wolken-„Krägen“ im christlichen Umfeld und mit christologischer Unterbedeutung auch von anderen Medien verwendet wurde, zeigt auf sehr einfache Art eine um 200 oder im frühen 3. Jahrhundert gefertigte Öllampe (Abb. 100).²⁸⁷ Um das Hauptmotiv des Hirten, der fürsorglich sein Schaf auf seinen Schultern trägt, von paganen Vorbildern – d.h. von bukolischen Szenen, Opferdarstellungen bzw. vom Schaf-tragenden Hermes – abzukoppeln und es in den Zusammenhang mit biblischen Textvorlagen und der Vorstellung von Christus als Heil bringendem Guten Hirten zu stellen, verbindet der Gestalter seine überdimensionierte Hirtenfigur zunächst mit mehreren, kleiner dimensionierten Nebenmotiven: Ein kistenähnlicher Behälter und ein darauf sitzender Vogel lassen sich als Hinweis auf Arche und Taube lesen; ein Wal, der eben im Begriffe ist, einen Menschen auszuspeien, verweist auf die alttestamentliche Jonasgeschichte und der ruhende Mann unter einer vegetabilen Ranke auf deren glücklichen Ausgang.²⁸⁸ Die angedeuteten Rettungsepisoden aus dem Alten Testament und die Funktion der Öllampe als Lichtquelle machen ein derartiges Objekt – besonders bei der Verwendung im sepulkralen Kontext – zur Metapher für die Hoffnung, dass nicht nur der/die bedachte Verstorbene, sondern auch derjenige, der dieses Öllicht entzündet, auf ein erlöstes Weiterleben nach dem Tode hoffen darf. Und den Wunsch, dass dieser Zustand in alle Ewigkeit andauern möge, signalisieren deutlich Sol und Luna, die sich am oberen Bildrand erheben und zusammen mit sieben, auf die Plejaden verweisenden Sterne alle narrativen Bildelemente in eine kosmische Dimension einbinden. Komplettiert

1993, 247 und 259-263 – festgehalten und eine eventuelle Vorreiterrolle der römisch-jüdischen Kunst in Bezug auf Wolkenbilder nicht weiter verfolgt.

²⁸⁷ Ein Stich in einem Lampenkatalog des späten 17. Jahrhunderts, der einen damals möglicherweise noch besseren Erhaltungszustand wiedergibt, zeigt dieses Detail in zeitgenössischer Umsetzung (Abb. 101). Das Objekt befindet sich heute im Bode-Museum in Berlin., Inv. Wulff 1224: ausführlich zur Schafträgerlampe als einer der frühesten öffentlichen Äußerungen christlicher Identität Finney, *Invisible God* 1993, 116-131 (besonders 118ff., 126f. und 130f).

²⁸⁸ Biblische Quellen sind hier Lk. 15,3-7, Jo- 10, 1-6 (Guter Hirte), Mt. 12, 40 (Jonas) und Gen. 8,8-12 (Arche und Taube); in diesem Sinne auch Finney, *Invisible God* 1993, 129f. und Matthews, *Clash of Gods* 1993; zum Motiv des Schafträgers im allegorisch-bukolischen Kontext auch Deichmann, *Christliche Archäologie* 1983, 174-178; zum Motiv des Guten Hirten Fink/Asamer, *Katakomben* 1997, 57f, und Bisconti, *Dekoration der Katakomben* 1998, 120.

werden die Halbfiguren der Licht strahlenden Gestirne durch Wolkenwülste, die als lokale Schnittstelle zwischen Welt und den Leuchtmedien fungieren und auf die man trotz des eingeschränkten Platzes nicht verzichtet, um die Hauptfigur des Hirten unmissverständlich ins Christliche zu falten.

Ein zentrales Thema war die gestaltlose Christus-Repräsentation naturgemäß für die Ausstatter der Kirchen. Etwa zeitgleich mit den erwähnten Katakombenbildern entstanden die bereits erwähnten Mosaikins Langhaus von Santa Maria Maggiore, wo eindrucksvolle Beispiele für die „christliche“ Wendung kosmisch-mythologischer Gestirnzeichen entstanden. So bittet dort seit etwa 435 Josua in der Schlacht mit den Amoritern den Herrn, zur Verlängerung der Kampfzeit Sonne und Mond stillstehen zu lassen, und dieser erfüllt seinen Wunsch (Abb. 102). Textgemäß - nach Jos. 10, 12-13 – informieren die nebeneinander stehenden Gestirne über die göttliche Allmacht, unterstützt durch das dahinter ausgebreitete Himmelsstück: Gott, der sogar dem Lauf der Himmelskörper gebietet, ist gestaltlos, aber durch die leuchtende Färbung der waagrecht hinter dem Mond verlaufenden Wolkenzungen sichtbar präsent. Protagonisten – und mit ihnen alle vor dem Bild Stehenden – sehen somit kein wundersames Naturschauspiel, sondern eine Verwandlung des Himmels auf Gottes Geheiß. Indem die Verantwortung für das vom Volk geforderte Gestirnwunder im Bild sichtbar von Joshua zum unsichtbaren Himmelsgott wandert, verliert die Episode jeden magischen Beigeschmack und entspricht damit exegetisch der Haltung Christi, der textgemäß jedwede Form von himmlischem Zeichen ablehnt²⁸⁹ – eine Botschaft, die gerade für die in klassische Traditionen und eine mythologisch geprägte Alltagswelt eingebettete Gemeinde lehrreich sein musste.

Die lichtvolle Gegenwart eines allmächtigen Gottes, der auf wundersame Weise irdische Gesetzmäßigkeiten aufhebt, so dass ein feindliches Heer trotz Übermacht unterliegt, wird in Santa Maria Maggiore auch ohne die Unterstützung kosmischer Motivik am Himmel ablesbar: Im Moses/Josua-Zyklus der rechten Langhauswand setzt der Gestalter einfach ein farbiges Wolkenstück in den Himmel, wenn gemäß Ex. 17, 8-13 Moses in der Schlacht mit Amalek den Herrn um Beistand bittet und dieser den Israeliten Schlachtenglück schenkt, solange Moses mit Unterstützung von Aaron und Hur mit erhobenen Armen betet (Abb. 103). Die Textquelle enthält hier keinen Hinweis auf Wolken, das farbige Himmelsstück ist eine sinnvolle Ergänzung, die den alttestamentlichen Schauplatz einfach in zwei „Welten“ teilt und Gott in

²⁸⁹ Mk 8,11-13; Mt 12,38f.; Lk.11,16 und 29-32; vgl. Bietenhard, *Himmlische Welt* 1951, 48f.

gestaltloser Form in das Dargestellte integriert – ein Beispiel, wie unabhängig vom grundgelegten Text und wie betrachterorientiert das Bild agiert.

Wie sicher Auftraggeber und Bildgestalter sein durften, dass ein monumentales Apsisbild mit Unterstützung einer gestaltlosen Gottesdarstellung mit den im Raum Anwesenden interagiert und in der richtigen Weise verstanden wird, zeigt das Mosaik der römischen Kirche Sant’Agnese fuori le mura (Abb. 74). Zweifellos stehen die Person der Heiligen Agnes bzw. die Assistenzfiguren der beiden Päpste²⁹⁰ im Mittelpunkt und fordern Fragen nach ihren Verdiensten als Kirchenpatronin und Stifter ein. Dass aber die mediale Botschaft über persönliche Würdigung und biografischen Bericht bzw. über das übergeordnete Thema der Glaubenszeugenschaft hinausging und das Apsisbild als Medium auch für sich stand, beweist die Inschrift auf den drei *tabulae ansatae* am Kuppelansatz. Sie beginnt mit einem Hinweis auf die materiellen Vorzüge und beschreibt anschließend mit großer Eindringlichkeit und im Stil einer antiken Ekphrasis die Details jener Naturszene, die am Wölbungsscheitel effektiv ins Bild gesetzt ist. Leuchtende Wolkenzungen vor einem rosa gesprenkelten Hintergrund informieren dort über den eben stattfindenden Sonnenaufgang, zwei in unterschiedlichem Blau gehaltene und mit Sternen verzierte konzentrische Streifen trennen diese lichtvolle Himmelszone vom übrigen Hintergrund, der die Protagonisten goldfarben hinterfängt. In der Beschreibung lauten die linke und die ersten beiden Zeilen der mittleren Inschrift:

„Das goldene Gemälde ersteht aus geschnittenem Metall /
Und das vielfältige Tageslicht ist in ihm insgesamt beschlossen. /
Du könntest glauben, [den] Wolken, aus schneeweißen Quellen zusammengezogen, /
Entsteige das Morgenrot, das mit Tau die Flur benetzt,
Oder auch dem Licht, wie es der Regenbogen zwischen den Gestirnen hervorbringt, /
Der purpurne Pfau, der selbst farbig erglänzt.“²⁹¹

Nun gehört die Schilderung von Lichteffekten im Innenraum traditionell zur Topik von Inschriften in Kirchen.²⁹² Im gegebenen Fall ist sie aber mit einem Hinweis auf optische

²⁹⁰ Das begleitende Schriftband bezeichnet eine Papstfigur als Honorius I. und sichert so die Datierung mit 638; ausführlich zu Sant’Agnese Ladner, *Bildnisse der östlichen Päpste* 1983, 286, und Oakeshott, *Mosaiken* 1967, 159ff.

²⁹¹ Die deutsche Übersetzung der Inschrift „AVREA CONCISIS SVRGIT PICTVRA METALLIS / ET COMPLEX SIMVL CLAVDITUR IPSA DIES / FONTIBVS E NIVEIS CREDAS AVRORA SVBIRE / CORREPTAS NVBES RORIBVS ARVA RIGANS/VEL QVALEM INTER SIDEREA LVCEM PROFERET IRIM/PVRPVREVSQVE PAVO IPSE COLORE NITENS“ ist übernommen aus Ladner, *Images and Ideas* I 1983, 288; der im Text so deutlich angesprochene Pfau findet sich als kleines Bild in einem Medaillon, das in das purpurne Gewand der Heiligen eingefügt wurde.

²⁹² Christoph Marksches führt in seinen Ausführungen zur Lichtmetaphorik bei Suger von Saint-Denis mehrere spätantik/frühmittelalterliche Inschriften an, darunter Santi Cosma e Damiano, San Lorenzo fuori le mura, Alt-St.Peter in Rom, sowie die Passage bei Prokop, der die Lichtfülle in der Hagia Sophia rühmt; Marksches, *Theologie der gotischen Kathedrale* 2004, 193f.

Täuschung verbunden, der seinerseits das Generalthema jedes Apsisbildes ins Spiel bringt. Die Leuchtkraft des Mosaiks und die Darstellungsweise von Wolkenhimmel und Pfau seien – so der Text – zwar überzeugend, entsprächen aber nicht der wahren Funktion des Bildes: Auch wenn der Betrachter vordergründig „glauben könnte“, die rot gefärbten Wolken auf weißem Grund inmitten eines nachtblauen, gestirnten Himmelsausschnitts bildeten die Natur ab – tatsächlich ist das Leuchten der Wolken und des Vogelgefieders ganz anders zu erklären. Das machen die nächsten beiden Zeilen der mittleren Tafel mit einem weiteren aus der Natur genommenen Bild – dem Wechsel von Tag und Nacht – unmissverständlich deutlich:

„[Der,] der Tag und Nacht ein Ende setzen konnte/
vertrieb aus den Gräbern der Märtyrer die Finsternis“.²⁹³

Es ging also – wie Text und Bild versichern – ausschließlich um den, dessen Licht die Tageszeiten aufhebt und den Kosmos bis in die Tiefe der Erde hinein erfüllt. Er sei jene unglaublich starke, unsichtbare Kraftquelle, die diesen Himmel sichtbar aufleuchten lässt, die Konturen der Wolkenzungen schärft und den Farben ihre intensiv-irreale Leuchtkraft verleiht. Der Wolkenhimmel in seiner formalen und koloristischen Abstraktion transportiert somit ein verborgenes Christusbild, das der gegebenen Heiligenszene alles Historische nimmt und eine spirituelle Dimension verleiht. Durch das Fehlen von szenischen Versatzstücke, von Raumtiefe und physischer Körperlichkeit bzw. durch den Blickkontakt der Protagonisten in ihrer frontaler Anordnung – all das, was die Kunstgeschichte gemeinhin als „byzantinisch“ bezeichnet – wird diese spirituelle Botschaft noch weiter verstärkt.²⁹⁴ Das klar begrenzte Wangenrot der Heiligen, das der klassischen Forderung nach ausgewogener Schattierung von Inkarnat widerspricht, mag unter diesen Umständen ein Zeichen großer Erregung und Beweis ihrer Gottesschau sein, vielleicht aber auch der Widerschein jenes göttlichen Lichts, das schon die Wolken aufleuchten lässt.

Der verbalisierten Bildanalyse folgt in der rechten Inschrift noch der Hinweis auf den Stifter des Mosaiks, auch dieser eingebettet in einen abschließenden, die Betrachtenden mit einbeziehende Hinweis auf die Bildfunktion:

„Was sich allen auf einen Blick nach oben erschließt,
hat Papst Honorius auf Grund eines Gelübdes als Widmung gegeben./
Durch Kleidung und [Symbol der] Tat wird dessen Äußeres sichtbar./

²⁹³ „QVI POTVIT NOCTIS VEL LVCIS REDDERE FINEM / MARTYRVM E BVSTIS REPPVLIT ILLE CHAOS“; eigene deutsche Übersetzung.

²⁹⁴ Ein vergleichbares, in der künstlerischen Umsetzung unterschiedliches Konzept findet sich in der Euphrasius-Basilika im ehemaligen Parenzo und wird hier an späterer Stelle erörtert; siehe S. 129f. und 146f.

durch Licht und Anblick werden die Herzen erhellt“.²⁹⁵

Dieser Text unterscheidet zwischen äußerer Erscheinungsform – der Stiftung, des Stifters – und innerem Gehalt des Objekts: Für Betrachter und Betrachterinnen berge – so die erste und die letzte Zeile – das Erblickte höchsten emotionalen Gewinn, der – so ergänzt die kunsthistorische Analyse – im Bild selbst grundgelegt ist: Hinter der sichtbaren Darstellung der Glaubenszeugen stehe das Licht-Bild Gottes, dessen Existenz das feurige *lux* der roten Wolkenzungen hoch oben im Apsisscheitel kommuniziert und die liturgischen Aktionen im Altarraum sichtbar und hörbar macht.

2.3.2 *Dextera Dei*

Auf die suggestive Wirkung einer überdimensional vergrößerten Rechten, die aus einem jenseits des Bildraumes zu denkenden geheimnisvollen Raum in die Bildwirklichkeit hineinreicht, vertraute man bereits 337, als anlässlich des Todes Kaiser Konstantins des Großen eine Memorialmünze geprägt wurde (Abb. 105).²⁹⁶ Sie zeigt im Sinne der klassischen Herrscherikonografie auf der Reversseite den in ein Leichentuch gehüllten Herrscher, wie er auf einem von vier in dynamischem Gleichklang steigenden Pferden gleichsam zum Himmel fährt. Für den Betrachter lag es hier buchstäblich „auf der Hand“, dass Christus – gegenwärtig in seiner seine aus den Wolken gereichten Hand – die Herrschaft eines Kaisers autorisiert, der in paganen Traditionen verankert war und erst am Totenbett getauft wurde.²⁹⁷

In der westlichen Sarkophagplastik des 4. Jahrhunderts gehörten Wolken und *Dextera Dei* zu jenem Bildfundus, aus dem selbst weit auseinander liegende Werkstätten schöpften, wenn sie ihre auf Heilsgeschehen und Heilsversicherung abgestellten Bilder konzipierten.²⁹⁸ Dementsprechend folgen der um 340 gearbeitete Adelpia-Sarkophag in Syrakus (Abb. 106 und 107) und der bei San Sebastiano in Rom gefundene Lot-Sarkophag (Abb. 108 und 109) ein und demselben Schema: In beiden Fällen wurde der Raum links bzw. rechts vom Mittelmedaillon – mit den Bildnissen des hier bestatteten Paares – für die Übergabe der Gesetzestafeln an Moses bzw. für das Eingreifen des Herrn bei der Opferung Isaaks vorgesehen.

²⁹⁵ „SVRSVM VERSA NVTV QVOD CVNCTIS CERNITVR VNO / PRAESVL HONORIVS HAEC VOTA DICATA DEDIT / VESTIBVS ET FACTIS SIGNANTVR ILLIVS ORA / LVCE ET ASPECTV LVCIDA CORDA GERENS“; eigene deutsche Übersetzung.

²⁹⁶ Zum Thema Hand Gottes und Handgebärden generell LCI 1994, 2, 211-216, besonders 212f. (Red. und Holl).

²⁹⁷ Krautheimer, *Capitals* 1983, 2-67; den „imperialen“ Aspekt der segnenden oder krönenden Gotteshand betont Grabar, *Christian Iconography* 1968, 40-42 und 115.

²⁹⁸ Die römische Sarkophagproduktion endete etwa um 400, die in der byzantinisch-aristokratischen Tradition stehende ravennatische Sarkophagkunst verebte nach dem 5. Jahrhundert; Spieser, *Byzantinische Spiritualität* 2001, 704f.

Und in beiden Fällen ließ der Bildhauer die Rechte Gottes aus einem kleinen Wolkenstück im Zwickelfeld zwischen Rahmen und Muschelkrümmung hervorragen. Die Bildfigur leistet hier nicht nur die Versicherung, dass der oder die auf so traditionelle Weise Bestattete im christlichen Glauben geborgen ist, sie erleichtert auch die Bildkomposition, denn mit ihrer Hilfe lassen sich Leerräume einfach füllen und harmonische Ecklösungen herstellen.

Wie variantenreich im Sinne christlicher Ikonografie sich das Wolkenelement im Relief verarbeitet wurde, beweist ein Sarkophag aus Saint-Honorat, der um 380 gearbeitet wurde.²⁹⁹ Die Vorderfront zeigt zwei gleich große Gruppen von *togati*, die bereits durch ihre Ausrichtung zur Mitte hin den Blick auf das zentrale Motiv eines Kreuzes mit einem darüber angebrachten großen Kranz lenken. In ihrer Zwölfzahl spielen die Protagonisten für den Wissenden auf die Apostel an, äußerlich folgen sie mit ihren Schriftrollen aber dem antiken Gelehrtentypus. Dass ihr persönliches Leben trotz dieses „paganen“ Äußeren im christlichen Sinn heiligmäßig war und als solches vom Himmel honoriert wird, bezeugt die Auszeichnung durch den Siegeskranz, der, von göttlicher Hand gehalten, über jedem einzelnen Kopf schwebt.³⁰⁰ Gotteshand und Wolken sind hier aus ihrer Bildeinheit gelöst und die den Himmel bezeichnenden Wolkenstücke vom Rahmen in das Binnenfeld gerückt. Dort verbinden sie sich hinter den Köpfen der *togati* zu einem durchgehenden Himmelsstreifen, in den eine Sternreihe eingearbeitet ist (Abb. 110 und 111). Das Wolkenband wird damit Teil eines auf Triumphalsymbolik – Sterne und Kränze – abgestellten Zeichenapparates, der christliche Todesüberwindung und Heilsgewissheit signalisiert und gleichzeitig Anweisung gibt, den hier Bestatteten in das heilsorientierte Denkbild mit hinein zu nehmen. Der eingefügte Himmel sorgt sowohl wörtlich als auch im übertragenen Sinn für Mehrschichtigkeit und fungiert, indem er genau hinter den Köpfen vorbeiführt und diese geradezu physisch akzentuiert, als visueller Appell, hier „Kopfarbeit“ zu leisten und das Dargestellte gedanklich zu vertiefen.

Die genannten Münzen und vor allem die Werke der Sarkophagplastik des 4. Jahrhunderts zeigen exemplarisch, wie früh das Bild des fragmentierten Wolkenhimmels in Kombination mit der Gotteshand in monochromen Medien Verwendung fand, als es darum ging, in traditionellen Medien und mit traditionellen Ikonografien den christlichen Gott leser- und leserinnenbezogen ins Bild zu setzen. Die chromatischen Möglichkeiten der Wandmalerei steigerten das semantische Potenzial von *Dextera Dei*-Bildern naturgemäß um ein Vielfaches, und

²⁹⁹ Der Sarkophag befindet sich im Musée Réattu in Arles.

³⁰⁰ Zum Thema „Kranz“ und „Kronen“ Mathews, *Clash of Gods* 1993, 157-164, zum Sternmotiv als Bezeichnung der astralen Existenz von Göttern, Halbgöttern, Heroen und Herrschern Finney, *Invisible God* 1993, 260, und Grabar, *Christian Iconography* 1968, 132f.

Katakombenmaler nutzten diesen Effekt von Anfang an. Vermutlich bereits im 3. Jahrhundert kombinierten sie in der Katakombe San Callisto *Dextera Dei* und Farbwolken zu einer theophanen Abbraviatur, die Plausibilität herstellt und zum Nachdenken über die göttliche Gegenwart animiert.³⁰¹ In Simultandarstellung erzählt ein rot umrahmtes Fresko, wie Moses gemäß dem Bibelbericht nach langem Wüstenmarsch den Herrn um Hilfe für sein durstendes Volk bittet und eine Quelle auf wundersame Weise zum Sprudeln gebracht wird (Abb. 112).³⁰² Die schwerfällige Art, in der Moses nach dem Lösen des Schuhriemens das Bein auf einen hohen Stein stützt, macht seine Müdigkeit glaubhaft. Sie weicht aber schon bald großer Entschlossenheit, und er klopft aufrecht stehend mit seinem Stab an den mächtigen Felsen, aus dem kurz darauf Wasser fließt, das ein Israelit stellvertretend für das ganze Volk dankbar auffängt. Den entscheidenden Moment abseits der Zeiten- und Ereignisfolge vermittelt am oberen Bildrand ein Stück leicht gekrümmter Himmel. Er leuchtet durch das feurige Rot einiger eng gesetzter Wolkenstreifen, aus denen heraus sich die etwas blässere, durch Schatten klar strukturierte Hand Gottes öffnet. Ohne diese Bildfigur bliebe frommen Betrachtern nicht nur der „innere“ Dialog des Hilfesuchenden mit seinem Gott und dessen Heil bringender Intervention verborgen, sie würden auch nicht angeregt, aus dem geschilderten Ereignis Rückschlüsse auf ihr eigenes Gottvertrauen zu ziehen und das eigene Verhalten in Krisensituationen zu überprüfen.

Woher nahmen Maler des 3. Jahrhunderts nun dieses Motiv der geöffneten Hand Gottes? Und waren Wolken von Anfang an Bestandteil dieser Bildfigur? Die Aussagen der kunsthistorischen Forschung zur Bildtradition der *Dextera Dei* sind ebenso cursorisch wie unterschiedlich, der Beitrag der Wolken ist bisher gänzlich unberücksichtigt geblieben. Grundsätzliche Übereinstimmung herrscht darüber, dass die geöffnete Gotteshand als Kurzzeichen für die Präsenz des einen, unsichtbaren Gottes über den jüdischen Kulturkreis in den lateinischen Westen gelangte.³⁰³ Das Motiv wird in der Synagoge von Dura Europos fassbar, wo Bildgestalter um 250 mit seiner Hilfe den inhärenten Widerspruch zwischen einer körper- und daher auch bildlosen Gottheit lösten und wo sich zeigt, dass die behauptete „Entmachtung des Bildes“ in der jüdischen Kunst nicht generell zutrifft.³⁰⁴ Wohl entspricht die dort zu beobachtende zeichenhafte Fragmentierung einem Hang zur Abstraktion, der typisch ist für die

³⁰¹ Ausführlich beschreibt die Katakombe bei San Callisto Paul Corby Finney in Finney, *Invisible God* 1993, 146-230.

³⁰² Ex. 17, 5-7.

³⁰³ Zur Vorgeschichte der Hand als antikes Symbol s. Chapeaurouge, *Symbole* 2001, 27-31; zum jüdischen Ursprung der „Gotteshand“ z.B. Grabar, *Christian Iconography* 1968, 40-42 und 115; Flamant/Monfrin, *Neue Kultur* 1996, 763; Kessler, *Spiritual Seeing* 2000, 1-28 und besonders 3f.

³⁰⁴ Zitiert aus Kullmann, *Wirken der Götter* 1956, 57 (unter Hinweis auf Schrade).

Bildwelt der jüdischen Kultur und der im Gegensatz steht zu jener illusionierenden Verbildlichung göttlichen Handelns, die viele erhaltene antike Bildwerke prägt.³⁰⁵ Über groß sind die Gotteshände, die sich – wolkenlos – vom oberen Bildrand in die Schauplätze öffnen und von Gottes Allmacht künden, die den Tod überwindet: Diese übergroße Gnade ist es – nicht die magische Heilkraft des Elias –, die den Sohn einer Witwe in Sarepta ins Leben zurückholt (Abb. 113) und die gemäß der Vision des Ezechiel die Auferweckung bzw. Reinkarnation der Toten bewirkt (Abb. 114).³⁰⁶ Gerade im zweiten Fall wird die differenzierende Kraft dieses Bildkürzels besonders deutlich: Die Gotteshand illustriert nicht, wie man bei der Lektüre der entsprechenden Textpassage meinen könnte, in wörtlicher Umsetzung die gnadenvolle Erleuchtung des Ezechiel (“Die Hand des Herrn legte sich auf mich, [...]“; Ez. 37,1). In diesem Fall müsste wohl eine einzelne Hand über einem „sehenden“ Ezechiel schweben. Indem jeder einzelne Tote mit seiner „persönlichen“ göttlichen Hand ausgestattet wird und unterschiedliche Position und Fingerstellung der Hände von der individuellen Zuwendung des Herrn künden, stellt der Gestalter vielmehr die beseligende Gesamtsituation des wiedererweckten Israel in den Mittelpunkt und drückt dies präzise mit Hilfe eines einzigen Bildvokabels aus, das er variantenreich wiederholt. In diese große Erlösungstat dürfen sich alle, die das Bild dialogisch betrachten, mit hineindenken.

Weniger groß als die vorhin beschriebene Gotteshand, dafür aber hervorgehoben durch die prominente Platzierung an der Vorderwand des Thoraschreins (Abb. 115) präsentiert sich die farb- und wolkenlose Hand Gott neuerlich als Herrn über Leben und Tod, und zwar in jenem Augenblick, als Abraham nach Gen. 22, 9-13 bereit ist, seinen Sohn Isaak zu opfern. Isaak liegt in einer Doppeldarstellung auf dem Opferstein und steht gleichzeitig an der Schwelle des Todes, wo er durch einen schmalen und nicht weiter definierten Türausschnitt in eine andere Welt blickt (Abb. 116). Über dem Opferstein streckt sich eine übergroße Hand aus einem ärmelähnlichen Himmelsausschnitt und gebietet dem zum Opfer bereiten Abraham Einhalt.³⁰⁷ Auch hier transportiert die umrissbetonte, in die hintergrundlose Fläche gesetzte Gotteshand die Information von der Heil bringenden Intervention des jenseitigen Gottes und fordert Reaktionen ein, eine (himmels-)räumliche Ergänzung durch ein Wolkenstück oder gar ein Lichthinweis fehlen.

³⁰⁵ Herbert L. Kessler spricht in diesem Zusammenhang von einer „anti-icona“, in der sich der jüdische Glaube an den immateriellen und unsichtbaren Gott manifestiere; Kessler, *Spiritual Seeing* 2000, 3f.

³⁰⁶ 1 Kö 17,17-24 und Ez 37, 1-14.

³⁰⁷ Textgrundlage ist Gen 22, 1-19. Hubert Damisch sieht hier bereits das frühe Beispiel einer Verbindung von *Dextera Dei* und Wolke; Damisch, *Cloud* 2002, 110.

Für stadtrömische Katakombenmaler hingegen wurde es – zumindest nach dem Ende des 3. Jahrhunderts, wie das zuvor beschriebene Wüstenwunder der Callisto-Katakombe (Abb.117) zeigt – zur Regel, die Aussagekraft der *Dextera Dei* durch ein Wolkenstück zu unterstreichen, um die im sepulkralen Kontext so wichtige göttliche Rettungsbereitschaft zu verbildlichen und das Vertrauen ins eigene Seelenheil zu stärken. In diesem Sinne verhindert in der römischen Grabanlage unter der Via Latina – wie schon mehr als hundert Jahre zuvor im jüdischen Betraum von Dura Europos – die geöffnete Gotteshand einmal mehr die Opferung Isaaks: Diesmal allerdings in einen breiten Wolkenstreifen eingebettet, signalisiert sie unabhängig von der Textvorlage das rettende Eingreifen des Herrn. Obwohl das Feuer am Altar bereits entzündet ist, wird Abraham seinen erhobenen Arm gleich senken und statt Isaak den bereit stehenden Widder opfern (Abb. 117). Dramatik des Augenblicks und Heilsversprechen für Protagonisten – und die vor dem Bild Stehenden – sind unübersehbar im Himmelsstreifen festgeschrieben, der geradezu in den Vordergrund drängt und dessen Rot sogar die Leuchtkraft des Feuers überstrahlt. Die ikonografische Rolle des Himmels dominiert hier deutlich, bildorganisatorische Funktionen bzw. die Andeutung von perspektivischer Räumlichkeit übernehmen der in den Hintergrund gerückte, verkleinerte Brandaltar und die dünne Doppellinie der Rahmung.

Die heilbringende Kommunikation zwischen dem Menschen und der mit empirischen Mitteln nicht fassbaren Gottheit wurde im Katakombenareal unter der Via Latina in weiteren Bildern thematisiert. Bereits bei der Beschreibung des Arkosolfeldes im Raum O wurde auf ein kleines Wolkenfeld am oberen Bildrand hingewiesen, aus dem sich die geöffnete Gotteshand Moses entgegenstreckt und die Gesetzesübergabe dialogisch begleitet (Abb. 92). Innere Vorgänge und gedanklicher Dialog prägen auch die Einzelfigur in der klassische Haltung eines respektvoll die Schuhriemen lösenden Dieners, die aufgrund der biblischen Textvorlage – Ex. 3,5 – als Moses gedeutet werden kann, der auf Gottes Geheiß vor dem brennenden Dornbusch seine Schuhe löst und in einen durch Rede und Gegenrede getragenen Dialog eintritt (Abb. 118). Wie in der zuvor erwähnten älteren Callisto-Katakombe (Abb. 112) gibt die Kombination eines historischen Standardmotivs – das dem Publikum beispielsweise als Darstellung des Hermes vertraut ist – mit *Dextera Dei* und eingefärbtem Wolkenstück dem Bild einen „christlichen“ Anstrich, präsentiert den rhetorischen Topos als Direktbeziehung zwischen dem gläubigen Menschen – dem Verstorbenen? – und seinem Gott und lässt die Katakombenbesucher und Besucherinnen auf ihre persönliche Lebenssituationen rückschließen. Eine bildhafte Einladung, es dem Protagonisten in seinem Gottvertrauen gleichzutun, ergeht auch an anderer Stelle und mit noch mehr medialem Nachdruck. In einer zweiten und nahezu identen Berufungsversion hält die aus

dem Wolkenhimmel³⁰⁸ ragende Hand Moses eine Schriftrolle entgegen und verweist so auf die verbalisierte Heilsversicherung in den heiligen Schriften (Abb. 119).

In der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts, d.h. etwa zur selben Zeit, als man an den Wänden der Via Latina-Katakombe Farbwolken mit der Gotteshand kombinierte, tauchen rote Farbwolken auch in Kirchen an prominenter Stelle auf. Bezeugt ist dies durch einen Brief des Paulinus von Nola, in dem der Bischof beschreibt, wie in der Apsis von Fundi die Rechte Gottes aus rötlichen Wolken heraus das Lamm bekrönt („et rutila genitor de nube coronat“). Im Zusammenhang mit der im selben Brief beschriebenen Apsis von Cimitile erwähnt der Schreiber zwar keine Wolke, Analogien in der Beschreibung lassen aber für diese Apsis ein ähnlich aufgebautes Bild vermuten, dessen Anblick den Bischof davon überzeugt, dass er die in der Verhüllung der Wolke vermittelte Anwesenheit des Himmelsgottes sogar hört („uox patris caelo tonat“ und „deum revelat uox patris“).³⁰⁹ Gleichgültig, ob man nun wie Herbert L. Kessler eine aus dem Himmel weisende Hand als „disembodied divine voice“ interpretiert oder sie, wie Jacques Flamant und Françoise Monfrin, im Lichte der aktuellen theologischen Auseinandersetzung als Symbol der göttlichen Natur Christi liest, die begleitenden Farbwolken der Kirchenwand sind hier mehr als eine schmückende Floskel.³¹⁰ Gerade in der Frühzeit der Kirchengestaltung – als es, wie eingangs beschrieben, galt, einen vorwiegend profan genutzten Bautypus als Erscheinungsort der christlichen Gottheit zu inszenieren und das an die Kirchenwand gesetzte Christusbild kultbildartig zu inszenieren und mit dem Anspruch von Glaubwürdigkeit und Autorität auszustatten – leistete das Detail der gemalten bzw. mosaizierten „himmlischen“ Wolken als Projektionsfläche eines übernatürlichen Lichts eine Überzeugungsarbeit, die – so lässt zumindest der zitierte Bericht des Paulinus von Nola von der „hörbaren“ Stimme Gottes vermuten – über das rein Visuelle hinausging und der multimedialen Inszenierung von Theophanie diente. In diese Richtung ist wohl auch die Anweisung des Bischofs zu verstehen, dass sich die Gläubigen ihrem Kirchenpatron anvertrauen und ihre Opfer und Gesänge mit der nötigen Frömmigkeit darbringen sollten. Dann würde Christus herabsteigen, um Beter und Kirche in einen heiligen Nebel zu hüllen, der sich als weiße Wolke aus einem verborgenen Teil des Altares ergoss: „[...] ut populum templumque sacra caligine velet/infundens niveam per

³⁰⁸ Als „grün“ beschreibt das Wolkenstück in Raum C Antonio Ferrua in Ferrua, *Katakomben* 1991, 94.

³⁰⁹ Die Textstellen in Paulinus von Nola, Ep. 32,10 und 17, sind vollständig zitiert in Goldschmidt, *Nola* 1940, 38f., 46f., 98f. und 121; vgl auch Brenk, *Tradition und Neuerung* 1966, 39, der die Apsisszene als Endgericht interpretiert.

³¹⁰ Flamant/Monfrin, *Neue Kultur* 1996, 763; Kessler, *Spiritual Seeing* 2000, 3f.; zur Hand als Redegestus s. LCI 1994, 2, 215 (Holl).

operta sacraria nubem [...]“.³¹¹ Es ist gut vorstellbar, wie in der Kirche des Hl. Felix durch das Verbrennen von Weihrauch eine würzig duftende Wolke erzeugt wurde und die Gemeinde sah, wie sie aufsteigt und sich im Apsisgewölbe mit jenen Wolken vermischt, die – in Fundi sicher, in Cimitile vermutlich – um die *Dextera Dei* herum dargestellt waren und leuchtend vom göttlichen Licht kündeten.³¹² Frühchristliche „Medienexperten“ hätten auf diese Weise eine für die Barockzeit typische Kommunikationsstrategie vorausgenommen und schon damals Glaubensbotschaften und Frömmigkeitshaltung verstärkt, indem sie unterschiedliche Sinneserfahrungen wie Agieren, Sehen, Hören und Riechen zusammenwirken ließen. Da weder Fundi noch Cimitile erhalten sind, bleibt die Vorstellung zwar hypothetisch, gewinnt durch andere Beispiele an Konturen. Wie überzeugend die Kombination der *Dextera Dei* mit dem aufleuchtenden Wolkenstück ist und wie gerechtfertigt – besonders im multimedialen Kontext – ihre Verwendung als Standardmotiv der monumentaler Mosaikkunst, zeigt das erhaltene Kuppelmosaik des heute zu San Gennaro gehörige Johannes-Baptisteriums in Neapel (Abb. 83). Dort füllen die Lichtwolken das Binnenfeld jenes Kranzes, den die Gotteshand hält. Als man um 526 in Rom eine Gotteshand in den Wölbungsscheitel der Apsis von Santi Cosma e Damiano setzte, verbreiteten sich die dazugehörigen Lichtwolken bereits über den gesamten Himmel.³¹³ (Abb. 14). In dieser erweiterten Form tauchten *Dextera Dei* und Wolken in der ersten Hälfte desselben Jahrhunderts auch im nördlichen Italien in Apsisbildern auf: Sowohl im ravennatischen Sant’Apollinare in Classe (Abb. 120) als auch in der Euphrasiusbasilika in Parenzo, heute Porec (Abb. 121), machen sie den höchsten Apsispunkt zur Schnittstelle in eine andere Welt. Für kundige Leser war dieser geöffnete Himmel im Rahmen des neutestamentlichen Verklärungsgeschehens inhaltlich vorgegeben, für alle Kirchenbesucher und Besucherinnen lieferte er – über den Textbezug hinaus – die Anregung zum intellektuellen und emotionalen Dialog.

Ein Seitenblick auf die Codexillumination zeigt, dass das Einsatzgebiet der wolkengestützten *Dextera Dei* nicht auf die Monumentalmalerei in Kirchen beschränkt blieb. Die Hand-Himmel-Kombination kam den Intentionen jener syrisch-palästinensischen Illuminatoren sehr entgegen, die im frühen 6. Jahrhundert die Verse 3,9-24 des Genesis-Berichts illustrierten und die Aufmerksamkeit von Lesern und Leserinnen auf jenen entscheidenden Moment lenken wollten,

³¹¹ Paulinus von Nola, Carm. 27, 509f; zitiert nach Goldschmidt, *Nola* 1940, 60 bzw. 152. Beat Brenk hebt in seiner Untersuchung spätantik/mittelalterlicher Apsismosaik die generelle Bedeutung des Bischofs von Nola als Wegbereiter des Kirchenbildes hervor; Brenk, *Apse* 2010, 26f. und 29.

³¹² Bernard, *Liturgie* 2001, 1084, verweist darauf, dass Weihrauch im Rahmen der sich verfestigenden Liturgie im 6. Jahrhundert in Gebrauch kam. Ein früherer Einsatz kann nach der zuvor zitierten Textstelle allerdings nicht ausgeschlossen werden.

³¹³ Die roten Umrisslinien stammen aus der Zeit der Renovierung im 17. Jahrhundert; Oakeshott, *Mosaiken* 1967, 102 und 104.

als Gott den Ungehorsam der ersten Menschen sanktioniert und sie aus dem Paradies weist. Um die in der Bibel nur in verbalisierter Form wahrnehmbare Gegenwart Gottes ins Bild setzen zu können, setzen sie in einer in der Wiener Nationalbibliothek aufbewahrten Handschrift den Arm Gottes mit der im Redegestus teilweise geöffneten Hand vor streifenartig aufgegliederte Wolkenschlieren (Abb. 122 und 123). Als sichtbarer Ausdruck eines sprechenden Gottes heben sich Wolken und *Dextera Dei* deutlich von einem scharf abgegrenzten blauen Himmelssegment ab, das auf den ersten Blick wirkt, als wäre es der mit Personal, Vegetabilien und Versatzstücken gefüllten Paradiesfläche „aufgepfropft“. Ein bewusster Blickwechsel lässt das purpurrot gefärbte Paradies allerdings auch wie das Halbrund einer Kulisse erscheinen. Sie gibt den Blick frei auf die dahinter liegende – und inhaltlich wesentliche – „Nullebene“ der durch Handsymbol und Lichtwolken gekennzeichneten Gotteswelt. Dass das intensive Blau dieses offenen Durchblicks mit dem Blau der infolge des Sündenfalls zugeschlagenen Tür ins Paradies korrespondiert, mag Zufall sein, würde aber dem Bildkonzept zusätzlichen Sinn geben. Insgesamt erinnert die Textillumination an das Himmelskonzept westlicher Apsisbilder. Bei der Suche nach Erklärungen für dieses Wandern der *Dextera Dei*/Wolken-Kombination von einem Medium zum anderen und über große geografische Distanzen hinweg bietet sich – zumindest theoretisch – die Übermittlung durch weit gereiste Auftraggeber an, die präziöse Vorbilder in ihrer Handschrift wiederholt sehen wollten.³¹⁴ Verlässlichere Aussagen darüber, wann und bei welchen Gelegenheiten es in der Codexillumination erstmals zur Ergänzung der *Dextera Dei* durch Wolken kam bzw. über den konkreten Ablauf der Motivweitergabe – vom Apsisbild zur Buchillumination oder sogar umgekehrt – sind aufgrund der ausgedünnten Dokumentenlage kaum möglich und im gegebenen Zusammenhang auch wenig zielführend.

Zurück zur Monumentalmalerei: Eine automatische Steigerung ihrer Funktionalität erfahren Lichtwolken in Verbindung mit einer *Dextera Dei* dort, wo die Bildfigur in den narrativen Zusammenhang einer textgebundenen Bildfolge unmittelbar integriert ist. Als Santa Maria Maggiore in den dreißiger und vierziger Jahren des 5. Jahrhunderts bebildert wurde, eröffnete

³¹⁴ Barbara Zimmermann schlägt sogar die Verwendung von Musterbüchern vor und begründet sie mit der Einführung neuer Illuminationssysteme, die nach der Einführung der Codexform den geänderten Lesegewohnheiten Rechnung tragen; Zimmermann, *Wiener Genesis* 1996, 59. In Bezug auf spätantike Genesisbilder nimmt sie an, dass die *Dextera Dei* gleichwertig neben Christus-Logos-Gestalt und anthropomorphen Erscheinungsformen des Herrn stand; Zimmermann, *Wiener Genesis* 1996, besonders 73 (Anm. 364), 78f., 90 und 130.

Generell zur Verwendung von Musterbüchern bei der Herstellung von Fresken und Mosaiken in antiker und spätantiker Zeit äußern sich Ling, *Roman Painting* 1991, 217-220 und Dunbabin, *Mosaics* 1999, 302f., dazu auch Brenk, *Mosaiken in Sa. Maria Maggiore*, 1975; Dorsch/Seeliger, *Katakombenmalereien* 2000, 138.

Gegen die Existenz von Musterbüchern spricht sich Harald Mielsch aus; Mielsch, *Römische Wandmalerei* 2001, 11.

sich damit die Möglichkeit, im Moses/Josua-Zyklus der rechten Langhauswand und im Abraham/Isaak/Jakob-Zyklus der linken Seitenwand die lichtvolle Gegenwart des unsichtbaren Gottes zu kommunizieren bzw. Berufungen und Errettungsszenen glaubhaft zu vermitteln. In den 27 – von einstmalig 42 – erhaltenen Mosaiken findet sich die Hand Gottes in Verbindung mit einem farbigen Wolkenstück insgesamt fünf Mal.³¹⁵ *Variatio* der Darstellungsweise wurde zum Prinzip erhoben: So bleiben in der auf Verinnerlichung abgestellten und daher statisch angelegten so genannten Berufungsszene des Moses (Abb. 20 und 124) die Finger der Gotteshand geschlossen, wenn sie aus der allerhellsten Wolkenzunge heraus die – laut Bibel – nur akustisch vernommene Anwesenheit des Herrn bezeichnet. Hingegen spreizen sich die Finger in der Dramatik des Augenblicks, als Gott im Kampf der Israeliten mit den Amoriterkönigen Steine vom dunklen Himmel fallen lässt, um die Feinde in die Flucht zu schlagen (Abb. 125).³¹⁶ In beiden Fällen dient das Wolkenstück als Blickfang. Es taucht einen Teil des oberen Himmels in kontrastierende Farben – Rot- und Gelbtöne, kontrastiert von dunkelblauen Einzelschlieren, dominieren – und lässt diese Stelle so plastisch³¹⁷ hervortreten, dass das äußere ebenso wie das innere Auge vom vordergründigen Ereignis zur wesentlichen Botschaft vom Eingreifen des unsichtbaren Gottes gelenkt werden.

Besonders deutlich wird die von Gotteshand und Himmelswolken geleistete visuelle Überzeugungsarbeit in einer Episode, in der Moses und seine Begleiter während der Wüstenwanderung Gefahr laufen, von den unverständigen Israeliten gesteinigt zu werden (Abb. 126). Das Bildkonzept setzt hier neben dem Bibeltext³¹⁸ auch eine exegetische Textvariante um, die für den irdischen Rettungsverlauf das Sprachbild einer verhüllenden Wolke bemüht.³¹⁹ Die berichtete Undurchsichtigkeit wurde vom Mosaizisten dem visuellen Medium angepasst und zweckmäßigerweise in eine durchsichtige Aureole verwandelt. In diesen Schutzraum retten sich Moses, Joshua und Kaleb mit einem dynamischen Schritt, wenn nicht sogar Sprung vor

³¹⁵ Die Beobachtungen zu Santa Maria Maggiore basieren vor allem auf Bildmaterial und Beschreibungen in Brenk, *Mosaiken in Sa. Maria Maggiore* 1975; ergänzend dazu auch Oakeshott, *Mosaiken* 1967, 83-100 sowie Krautheimer, *Rom* 1987, 58-61 und *Wege und Irrwege* 2003, 118, und Andaloro, *Kirchen Roms* 2008, 269-287. Von den Autoren dieser und anderer Referenzwerke wird die Rolle der Wolken in den Langhausmosaiken mit Ausnahme von Hinweisen auf die konsequente Rotfärbung nicht berücksichtigt. Inhaltlich und formal werden Verbindungen zur Triumphalkunst und Buchillustrationen der Quedlinburger Itala bzw. Vergilius Vaticanus aufgezeigt, ohne dass die Frage der Vorlagen oder einer gebenden Werkstatt verlässlich beantwortet wird. Hier Antworten mit Hilfe des Bildelements Wolke zu finden, ist nicht Zweck der vorliegenden Untersuchung.

³¹⁶ Ex 3. und 4; Jos 10, 11.

³¹⁷ In ihrer Studien zur materiellen und künstlerischen Bedeutung von Farbe in der byzantinischen Mosaikkunst hat Liz James den manipulativen Einsatz von Farbkontrasten zur Steigerung der Dreidimensionalität als ein Spezifikum der spätantiken Mosaiktechnik bezeichnet; James, *Light and colour*, 1996, 3.

³¹⁸ Nm. 14,10.

³¹⁹ Auf den rabbinischen Kommentar („This teaches that they cast stones but the cloud received them“ in Midrasch Numeri Rabba XVI,21) verweisen Brenk, *Mosaiken in S. Maria Maggiore* 1975, 93 (unter Berufung auf Nordström) und Weitzmann, *Spirituality* 1980, Nr. 420, 469 (Kessler, ebenfalls nach Nordström).

den Steinen ihrer Feinde. Die wundersame Aktion und die darin zum Ausdruck kommende spirituelle Direktbeziehung zwischen dem unsichtbaren Beschützer und seinen Schutzbefohlenen werden durch räumliche Intervention weiter verdeutlicht: Die geöffnete Gotteshand durchdringt die schützende Raumhülle um Moses, Josua und Kaleb, ihr flammendes Rot taucht in diesem Augenblick auch einige der nahen Himmelswolken in ein feuriges Licht.

Zusammengefasst zeigt die Untersuchung der wolkengestützten *Dextera Dei*, dass das Motiv der geöffneten Gotteshand in der christlich orientierten Kunst des Westens durch die Ergänzung mit einem Himmelsstück eine inhaltliche Erweiterung erfuhr und dies den Bildgestaltern neue Möglichkeiten eröffnete, um den Ansprüchen eines theologisch vorgebildeten, aber in der klassischen Bildkultur verhafteten Publikums zu genügen und variantenreich die in Texten beschriebene materielle oder immaterielle Manifestation Christi bzw. Gottvaters auszudrücken. Die ursprüngliche Zeichenhaftigkeit des Bildkürzels wurde durch die koloristische Ausgestaltung des Wolkenbildes zum rhetorisch aufgeladenen Gestus, der den Fundus christlicher Bildgestaltung medienübergreifend bereicherte.

2.3.3 *Praesentatio Christi in Menschengestalt*

Die Funktion des kräftig aufleuchtenden Wolkenhimmels als Behauptung der Wirklichkeit des Scheins – d.h. einer ins Bild gebannten Theophanie – war umso mehr gefordert, wenn Christus selbst in menschlicher Gestalt, sei es als Halbfigur oder in voller Größe, erschien. Wichtiger noch als in den zuvor beschriebenen gestaltlosen oder verkürzt-symbolischen Gottes- bzw. Christusbildern war es dann, die Alleinstellungsmerkmale der zentralen Figur herauszuarbeiten. Wenn in einem Langhausmosaik in Santa Maria Maggiore der Priester-König Melchisedek Abraham begrüßt und den Segen des Schöpfers auf diesen herabfleht,³²⁰ verfestigen sich die darüber aufgebauten Wolken zu einer Art himmlischer Barriere, deren kräftige Blau-, Gelb- und Orangetöne sich vom terrestrischen Grün und dem einheitlichen Goldgelb des Hintergrunds der Weltwirklichkeit deutlich abheben und den Blick auf den Herrn freigeben, dessen Licht sie aufleuchten lässt (Abb. 21).³²¹ Niemand sollte hinter dieser Christusbüste mit der gelängten, ausgestreckten Signalhand ein paganes Götterbild sehen, das man aus der Alltagswelt und aus

³²⁰ Gen. 14, 18-20.

³²¹ Vier weitere Langhausmosaiken in Santa Maria Maggiore zeigen die wolkengestützte Halbfigur Christi in ähnlicher Weise; eine Abbildung der klagenden Israeliten bietet z.B. Oakshott, *Mosaiken* 1967, 22.

mythologischen Zusammenhängen kannte. Vorbilder wie die des Helios/Sol oder Jupiter/Zeus, wie sie beispielsweise in das einige Jahrzehnte ältere Bodenmosaik von Nea Paphos (Abb. 40 und 41) eingearbeitet worden waren und den Sieg der Kassiopeia im Schönheitswettbewerb bestätigten, wurden auf diese koloristische Weise ebenso als Christus-Bilder „hergerichtet“ wie – mit den geäußerten Vorbehalten – jenes der Juno, das der zeitgenössische Buchmaler zur Veranschaulichung Vergil'scher Erzählkunst auf die Pergamentseite eines Codex gemalt hat (Abb. 66).³²² Während im Dionysos-Mosaik von Nea Paphos die atmosphärisch-blaue, blaugrau-weiß gestreifte Wolkenbank sich nur wenig von der darunter liegenden Wasserzone unterscheidet und nicht zuletzt aus diesem Grund die dazugehörige Gottheit – trotz ihres Ranges innerhalb der Götterhierarchie – ein als Bildelement unter vielen mit dem Auge erst gesucht werden muss, sorgt im christlichen Objekt die Farbintensität der Wolken dafür, dass das dort reflektierte Licht des Herrn von Anfang an „ins Auge fällt“ und der Blick des Betrachters bzw. der Betrachterin die Lichtquelle, wenn auch nur als Halbfigur, als Hauptperson wahrnimmt. Der motivisch zwar immer noch an Helios bzw. Zeus gemahnende, aber semantisch durch die Farbwolken unmissverständlich ins Christliche überhöhte Lichtgott übertrifft das pagane Vorbild an überirdischer Leuchtkraft, er ist „verbesserter“ Helios und „verbesserter“ Zeus in einer Person und nimmt dabei auf den eigenen *secundus adventus* Bezug.³²³ Ähnliche Gestaltungsweisen dürfen für den heute nur mehr in rekonstruierter Form erhaltenen Langhauszyklus von San Paolo fuori le mura, für den verlorenen Freskenzyklus von Alt-St. Peter sowie für die den beiden Objekten vorausgehende, nur mehr literarisch fassbare Freskenausstattung des Langhauses von Nola angenommen werden.³²⁴ Dasselbe Formular fand offenbar auch früh Eingang in die Katakombenmalerei, wie das um 375 datierte hochrechteckige Fresko der Commodilla-Katakombe (Abb.127) beweist, das Petrus in Zwiesprache mit dem Herrn in Joppe darstellt.³²⁵

Essentiell für Wirkung und Überzeugungskraft eines Kirchenbildes war die Darstellung Christi naturgemäß dort, wo dieser in voller Menschengestalt agiert. Das Beispiel der bereits im ersten Teil dieser Arbeit im Zusammenhang mit der Enthüllung des Himmels

³²² Zu Nea Paphos und Vergilius Vaticanus siehe auch Seite 62 und 69ff.

³²³ Der umgekehrte Vorgang, d.h. das Rückschlagen der christlichen auf die nicht-christliche Ikonografie, scheint in Bezug auf das Helios/Sol-Motiv wenig wahrscheinlich, wenngleich diese Möglichkeit gerade im Zusammenhang mit den Dionysosdarstellungen von Nea Paphos vorgeschlagen wurde; dazu Balty, *Mosaïques* 1995, 285-289.

³²⁴ Auf Nola und seinen alttestamentlichen Zyklus verweist Brenk, *Mosaiken in Sa. Maria Maggiore* 1975, 131f. Die verlorenen Langhauszyklen von Alt-St. Peter und San Paolo fuori le mura sind teilweise in Kopien des 17. Jahrhunderts überliefert. Eine umfassende Darstellung bietet Waetzoldt, *Kopien* 1964. Zuletzt hat Maria Andaloro die spätantiken Wandmalereien bzw. ihre Rekonstruktionen in benutzerfreundlicher Präsentation in ihre Gesamtschau der mittelalterlichen Malereien bis 1431 aufgenommen, Andaloro, *Kirchen Roms* 2008.

³²⁵ Datierung nach Warland, *Brustbild Christi* 1986, 102.

besprochenen Apsis von Santa Pudenziana (Abb. 10) aus der Zeit um 400 zeigt, wie früh diesen Ansprüchen in monumentalen Apsisausstattungen Rechnung getragen wird. Der dort so demonstrativ inszenierte Wolkenhimmel verzichtet – ganz im Gegensatz zu den durchscheinend bewölkten Freskohimmeln antiker Vorbilder – auf jede Andeutung atmosphärischer Transparenz. Obwohl Sättigung und Farbintensität der bläulichen Wolkenteile im Verlauf der Krümmung abnehmen, unterbinden starke Konturierung und schematisierte Vereinzelung ihren farbperspektivischen Tiefenzug. Auch wenn dieser Himmel infolge der automatischen Assoziierung mit natürlichem Luftraum und seinen Witterungsbedingungen ein gewisses Maß an Realität vermittelt, lassen die spezifischen, durch die Mosaiktechnik besonders effektiv herausgearbeiteten Formen und Farben der Wolken keinen Zweifel daran, dass dieser Bereich nicht im Dienste einer *imitatio naturae* steht, sondern der Bilddeutung dient und als autonomes Bildelement wahrgenommen werden will.³²⁶ Diese in flächig-verfestigten Formen und Farben geradezu hartnäckig überzeichnete Himmelsdecke ist einzig dazu da, über den sichtbar werdenden Himmel das Licht der erschienenen Gottheit zu visualisieren und damit an den Betrachter zu appellieren, in das Bild mit einzutreten und wie die dort Anwesenden Christus zu schauen.

Es wäre falsch, sollte hier der Eindruck entstehen, dass die stilistische Besonderheit der Wolkenbilder einem theologischen Konzept folgt, dass also Wolken so, wie sie sind, das Ergebnis des christlichen Glaubens sind. Gemeint ist vielmehr, dass sich die christlich orientierten Gestalter gezielt der innerhalb der paganen Kunst vorhandenen Gestaltungsmöglichkeiten bedienten und die in der paganen Spätantike – auch, d.h. neben anderen! – eingesetzten Stilmittel der abstrahierenden Flächigkeit und Linearität, Ambivalenz der Größenverhältnisse und frontalen Ausrichtung oder des reduzierten mimetischen Ausdrucks zur inhaltlichen Schärfung der Bilder verwendeten. In diesem Sinne entstand etwa 120 Jahre nach dem Apsismosaik von Santa Pudenziana in Rom ein Apsisbild, für das man die auf den Gotteshimmel verweisenden Wolken nicht einfach flächig über den Hintergrund ausbreitet, sondern in eine Form goss, die den Appell zur Christus-Schau auf raffinierte Weise erweitert. Als um 526 Papst Felix IV. beschloss, ein unmittelbar am Forum Romanum gelegenes und unter Konstantin dem Großen mit Stuckdekor und nichtfigurativen Marmormosaiken ausgestattetes Bauwerk aus severischer Zeit als Kirche zu stiften und den Heiligen Kosmas und Damianus zu weihen, wurde die Apsis mit einem großfigurigen Mosaik ausgekleidet (Abb. 14). Der materielle Aufwand dieser Mosaikarbeit und die inhaltliche Raffinesse der

³²⁶ Die rhetorische Kraft der *imitatio naturae* in der Renaissancekunst und deren Wurzeln in der Antike erläutert Christiane Kruse in Kruse, *Wozu Menschen malen* 2003, 74 (mit einem Hinweis auf Quintilian).

Bildkonzeption verwundern nicht, wenn man bedenkt, dass Santi Cosma e Damiano am 1. November jeden Jahres als Collecta-Kirche diente und sich Papst, Klerus, liturgische Hilfskräfte und Gläubige dort versammelten, um gemeinsam zur Stationsmesse am Palatin zu ziehen.³²⁷ Der Blick auf das Christusbild im liturgischen Zentrum des Raumes sollte die Beteiligten wohl der Präsenz des Herrn und seiner wohlwollenden Entgegennahme aller Huldigungen versichern, und entsprechend überzeugend hatte das Bildkonzept des Mosaiks zu sein. Der Blick auf das Apsisbild fällt zusammen mit dem fiktiven Moment, wenn Christus inmitten von Glaubenszeugen „erscheint“ oder, besser ausgedrückt, wenn diese ihn schauen. Frontal aufgereiht erstarren sie im überwältigenden Augenblick dieser erkennenden Begegnung und fordern mit zwingenden Blicken aus weit geöffneten Augen den Betrachter auf, es ihnen gleich zu tun (Abb. 128).

Der Abstand zwischen Bild und Kultraum scheint in diesem Augenblick und durch diesen Augenappell aufgehoben: Eine „Korporation“ aus gemalter Glaubenselite einerseits und real anwesenden Glaubenszeugen und Zeuginnen vor dem Bild andererseits bestätigt ihre innere Verbundenheit, nicht unähnlich – wenn man einem kühnen Gedanken nachgeben möchte! – einer Gruppe entschlossener Bürger, die sich Jahrhunderte später gemeinsam porträtieren lassen und damit ein eigenes künstlerisches Genre begründen sollten. Selbstverständlich soll hier nicht die Existenz eines spätantiken Gruppenporträts postuliert werden, aber der methodische Leitgedanke ist ein ähnlicher: Mit den zur Verfügung stehenden künstlerischen Mitteln wird die vorbildhafte Gegenwart einer gleich gerichteten Sinnesgemeinschaft mit ihrem spirituellen Anführer veranschaulicht – in den Niederlanden in großformatigen Staffeleibildern als Fensterblick auf die illusionierte physische Wirklichkeit eines Saales, der mit dem realen Hängungsort korreliert, im spätantiken Rom als ein mit der Architektur innig verbundenes Mosaik im Apsisrund einer Kirche.

In beiden Bildkonzepten garantierte die Darstellungsweise, dass die Botschaft des Bildes – dort das Festhalten der sozialen und ökonomischen Sonderstellung einer bürgerlichen Elite, hier das spirituelle Erlebnis einer Begegnung mit und, theologisch gesprochen, in Christus – auch ankommt. Im Falle des jüngeren Gruppenporträts leistet das der Realismus der in zeitlicher und räumlicher Einheit konzipierten neuzeitlichen Bildgestaltung, im Apsismosaik von Santi Cosma e Damiano mit seinen Protagonisten aus unterschiedlichen Zeiten und unterschiedlicher Identität wird die Bildaussage zu einem wesentlichen Teil von der wie aus dem Nichts in den Vordergrund geschobene Wolkenbahn getragen. Dort erscheint Christus. Mit erhobener

³²⁷ Zur historischen Bausubstanz Krautheimer, *Konstantinische Basilika* 2003, 42 und 65f.; zur Religionspraxis Willis, *Early Roman Liturgy* 1994, 71.

Rechten und links die reich gefältelten Stoffbahnen des goldfarbenen Lehrerpalliums raffend und den geschlossenen Rotulus haltend, steht er auf dem breitesten und dichtesten Abschnitt dieser Wolkenzone, die in Höhe seiner Leibesmitte abrupt abbricht und eine Leerstelle in den Hintergrund setzt (Abb. 129). Erst mit deutlichem Abstand tauchen die Wolken wieder auf und verbreiten sich anschließend über dem goldweiß nimbierten Haupt Christi bis in den Wölbungsscheitel, wo die *Dextera Dei* mit einem Rotulus sichtbar wird (Abb. 130).³²⁸ Der Gegensatz zwischen den in der Apsismitte konvergierenden Wolkenbahnen und der sich scheinbar in die Unendlichkeit fortsetzenden Leere, welche die dazwischen fehlenden Wolken hinterlassen, erzeugt eine innerbildliche Spannung, welche die Aufmerksamkeit unweigerlich auf Christus lenkt. Zwar argumentiert seine Platzierung *prima vista* seine menschengleiche Präsenz im Kreis der Apostel, doch dieser präsentische Eindruck verflüchtigt sich bei näherer Betrachtung: Bereits die durchlässig-leichte Konsistenz der Wolkenbahn hebt das Gewicht der Christusfigur mit seiner angedeuteten Spiel- und Standbeinstellung wieder auf und vermittelt den ersten Eindruck eines irrealen Schwebens. Vollends infrage gestellt wird die Realpräsenz dieser Christusfigur durch die Art, wie Haupt und Oberkörper und der ausgestreckte rechte Arm vor dem Nichts des Hintergrunds platziert sind und so ohne jedwede Ablenkung den Anschein eines virtuellen „Brustbild“ erwecken.³²⁹ Dieses Konstrukt eines zweigeteilten Wolkenhimmels diente in der Entstehungszeit wohl keinem anderen Zweck als die im Raum Anwesenden daran zu erinnern, genau auf Christus zu schauen und ihn keinesfalls mit den anderen Protagonisten gleichzusetzen, die erdenschwer in den Raum gestellt sind: Gerahmt von zwei hohen Palmen – auf einer hat sich ein nimbiertes Phönix als zeichenhafter Verweis auf den Auferstandenen niedergelassen – und von einer Horizontlinie aus komprimierten Luftstreifen hinterfangen, haben sich Cosmas und Damian, Petrus und Paulus sowie, leicht abgesetzt und durch den Schriftzug ihrer Namen identifiziert, der heilige Theodor sowie Papst Felix zu Gruppen geordnet.³³⁰ Der blühende Terrainstreifen, auf dem sie stehen, und nicht zuletzt ihre Schatten, die sich nach antiker Tradition darauf abzeichnen, verankern sie fest im imaginierten Ambiente und streichen ihr Anderssein gegenüber dem *nota bene* schattenlosen Christus hervor, der – wie

³²⁸ Die roten Umrisslinien wurden vermutlich im Zuge der Renovierung im 17. Jahrhundert hinzugefügt; Oakeshott, *Mosaiken* 1967, 102 und 104. Eine genaue Beschreibung des Apsisbildes liefert Oakeshott, *Mosaiken* 1967, 101-104 (aus übersetzungstechnischen Gründen empfiehlt es sich, zur Originalausgabe [Walter Oakeshott, *The Mosaics of Rome: From the Third To The Fourteenth Centuries*, Greenwich 1967] zu greifen; vgl auch L'Orange/Nordhagen, *Mosaik* 1960, 57, sowie Krautheimer, *Rom* 1987, 85 und besonders 107f).

³²⁹ Per J. Nordhagen verweist hier auf das Zusammenspiel mit der Wölbungsarchitektur, das bewirkt, dass Christus „auf dieser Farbtreppe an einem nicht bezeichneten Punkt zwischen Ferne und Nähe [...] schwebt [...]“; L'Orange/Nordhagen, *Mosaik* 1960, 57 (Nordhagen).

³³⁰ Nach unten schließt die Apsis mit einer breiten Sockelzone ab, in deren Mitte das sinnbildlich auf Christus verweisende Lamm auf dem Hügel mit den Paradiesflüssen steht, gerahmt von Lämmerreihen und Stadtabbreviaturen.

Thomas F. Mathews überzeugend dargelegt hat – als Zentrum aller existierenden Welten und kosmologischer Omega-Punkt inszeniert wird, in welchem sämtliche Bildteile – Figuren ebenso wie Architekturen – konvergieren.³³¹ Diese Differenz erscheint der Konzeption mit gestalterischen Mitteln überdeutlich eingeschrieben und unterscheidet das „Gruppenbild mit Christus“ von einer profanen „Herrscher-Gefolge-Gruppe“, wie sie zeitgleich beispielsweise in San Vitale in Ravenna (Abb. 131) umgesetzt wurde. Der Anteil der lichttragenden Wolken an der Umsetzung dieser „römischen“ und in Christus konvergierenden Lösung ist beachtlich. In der dominierenden unteren Bahn sind Größe und Schichtung der Wolkenteile so gewählt, dass sich ein perspektivischer Zug hin zur Bildmitte ergibt. Die Farben verstärken diesen Effekt zusätzlich, indem sie zwischen feurigem Rot an der Basis und Graublau und Blaugrün am oberen Rand changieren. Die Bahn formt sich somit zu einer leuchtenden „Showtreppe“, die Stand- und Aktionsfläche zugleich ist und die auf ihre Weise das gegengleich aufgebaute Wolkenfeld im Wölbungsscheitel spiegelt.

Die Art, wie das Apsisbild von Santi Cosma e Damiano die Wolken strategisch formiert, stilisiert und instrumentalisiert und damit den Hintergrund zur leuchtenden Projektionsfläche für das göttliche Licht macht, fügt sich nicht nur nahtlos in die von Thomas F. Mathews vertretene These einer Neuorientierung der kosmologischen Weltordnung unter christlichen Vorzeichen ein. Und sie ermöglicht nicht nur ein Bildszenario, das sich – wie von der Forschung bisher vorgeschlagen – als endzeitlicher Vorbericht oder himmlische Präsentation von Heiligen durch die Apostelfürsten interpretieren lässt.³³² Mitgeleistet wird hier die Legitimierung und Autonomisierung des Christusbildes selbst: Schon die beschriebene Irrationalität und Mehrdeutigkeit der Christusfigur fügt sich mit der Direktheit der Körper- und Augensprache aller Nebenfiguren zum Appell an Betrachter und Betrachterinnen, mit dem inneren Auge den wahren Christus in seinem Bild zu erkennen. Die auf Blickfang ausgerichtete Ästhetisierung des Hintergrundes unterstützt diese Aufforderung auf ihre Weise: Die Wolkenbahnen sind nicht imaginierte meteorologische Ergänzung, sondern liefern – neben dem erforderlichen örtlichen Bezugsrahmen – das argumentative „Leuchten“ einer überirdischen Existenz. Anders als die Wolkengebäude in den Deckenfresken der Barockzeit (Abb. 132), illusionieren diese Wolken nicht einfach einen konkreten Ausblick in eine göttliche Welt, die die gesamte Fläche bedeckt und nach irdischem System und mit meteorologischem Realismus

³³¹ Thomas F. Mathews sieht darin eine Bildlösung, mit der es einer christlich orientierten Kunst gelang, den herkömmlichen Weltbildern mit ihren symbolhaften Erklärungsmodellen Alternativen entgegenzusetzen; Mathews, *Clash of Gods* 1993, 142-176 und besonders 150.

³³² Zur Interpretation als Weltgerichtsbild s. Brenk, *Tradition und Neuerung*, 1966, besonders 19f., 26f., 31-34, 52 sowie Wood, *Transmission* 1997, 126; die These einer *praesentatio* der Heiligen durch die Apostelfürsten vertritt z.B. Oakeshott, *Mosaiken* 1967, 102.

„gebaut“ ist. Im spätantiken Beispiel bleibt die metaphysische Gegenwelt, aus der heraus sich die Gottheit manifestiert, unbeschrieben, die „leere“ Nullebene des mit blauen Mosaiksteinen gefüllten Bildgrundes schweigt als semantischer Ausdruck der Transzendenz. Optisch nachvollziehbar ist das Ineinandergreifen von Weltwirklichkeit und Gotteswelt nur in der visuellen Argumentation durch die Lichtbahnen. Als natürliche, mit dem Augensinn wahrnehmbare Enthüllungsmetapher isolieren ihre farbigen Wolken das Christusbild kulturbildmäßig von der Gruppe und statten es mit einer geheimnisvollen Aura aus, die ein genaueres Hinsehen geradezu einfordert und damit den Wahrnehmungswert des Bildes erhöht.

2.3.4 Die Wolkenpakete der apokalyptischen Wesen

Zwar nicht physisch mit dem Bildnis Christi verbunden, thematisch und über den lichtmetaphorischen Gehalt dennoch darauf Bezug nehmend sind Wolkenstücke, die andere Bildmotive begleiten und ergänzen. Die Lichtwolken der *Dextera Dei* wurden bereits im Abschnitt 2.3.2 erörtert. Im Folgenden sei die Funktion der Wolken unter jenen den halbfigurigen apokalyptischen Wesen beleuchtet, die – wie in den Abschnitten 1.2 und 1.4.2 beschrieben – bereits früh an die Kirchenwände appliziert wurden.

Wie sehr man diese Wolkenpakete im christlichen Kontext instrumentalisierte, um durch ihre spezifische Form- und Farbinformation Himmelsblick bzw. himmlisches Licht zu kommunizieren und so das Christusbild zu schärfen, dokumentiert das Beispiel des so genannten Mausoleums der Galla Placidia in Ravenna. In der um 425 erbauten und ehemals an die Palastkirche Santa Croce anschließenden, kreuzförmig angelegten Kapelle schneiden die Bilder der vier endzeitlichen Wesen über ihren Wolkenpaketen optisch und inhaltlich in den tiefblauen Bildgrund der tiefgezogenen Gewölbezwickel hinein (Abb. 84). Für die Anwesenden öffnete sich hier im unmittelbaren Anschluss an die Bogenfelder der Kreuzarme – mit trostreichen Szenen wie Lebensbrunnen, Christus als Gutem Hirten und dem Titularheiligen Laurentius – der Blick in einen mit unzähligen goldenen Sternen verzierten blauen Himmel, der in Form und Form zunächst an den irdischen Luftraum denken lässt, dessen kosmische Dimension die Ausrichtung der vier Gebäudeseiten in die Himmelsrichtungen betont. Bei genauer Betrachtung erscheint diese weltbezogene Symbolik durch den Einschub der vier Halbfiguren – wie Friedrich Wilhelm Deichmann meint, im Sinne der endzeitlichen Verkündigung – wieder aufgehoben.³³³ Sie erheben sich über Wolken, die in kräftigem Weiß

³³³ Alle Angaben nach Deichmann, *Christliche Archäologie* 1983, 90 und 198f; der Autor sieht hier die gestirngleiche Erscheinung des Kreuzes als Zeichen der unmittelbar bevorstehenden Wiederkunft des Herrn

und Rot leuchten und nach der Lichtquelle fragen lassen, die diese Farben im „realen“ Bildraum des dunkelblauen Sternenhimmels erzeugt. Beantwortet wird die Frage durch das im Zentrum erscheinende Kreuz, das in eine aus konzentrischen Sternkreisen gebildete Aureole eingeschrieben ist, die sich ihrerseits deutlich von den übrigen Sternbögen unterscheidet und – je nach Sichtweise – einen Blick in eine andere Sphäre hinein öffnet oder ebendiese Sphäre aus der Tiefe des Himmels in den Vordergrund „zoomt“. Die Tatsache, dass die Kaisertochter Galla Placidia an den Restaurierungsarbeiten und der Neudekoration von San Paolo fuori le mura in Rom beteiligt war und sich – nicht nur, aber auch – am dortigen Triumphbogen wolkengestützte apokalyptische Wesen aus leuchtenden Wolkenpaketen erhoben, stellt eine rezeptionsgeschichtliche Verbindung zwischen den beiden Bildern her. Die Übernahme des römischen Formulars kann als Ausdruck der engen Bindung der Erstnutzerin an die Papststadt gedeutet werden, die Tatsache, dass Gewand- und Figurenstil der ravennatischen Darstellungen deutliche Anklänge an hellenistisch-östliche Vorbilder zeigen, zeugt allerdings von großer künstlerischer Eigenständigkeit bei der ästhetischen Umsetzung des Vorbilds.³³⁴

Weniger in den programmatischen Gesamtzusammenhang des Kuppelmosaiks eingebunden, aber aufgrund von Größe und Positionierung nicht minder aussagekräftig sind die erhaltenen Reste der Konchenmosaiken des Baptisteriums San Giovanni in Fonte in Neapel.³³⁵ Die vier apokalyptischen Wesen – noch ohne Bücher und daher weniger Evangelistensymbole als in der Bibel angekündigte Zeugen des endzeitlichen Heilsgeschehens – wurden dort im 5. Jahrhundert gleichsam zur Konchengröße „aufgeblasen“ und somit autonomisiert (Abb. 82). Dementsprechend gewannen auch die darunter liegenden, über die gesamte Breite gezogenen Wolkenbänke an Bedeutung und sorgten in ihrer Eigenschaft als theophane Lichtobjekte dafür, dass die bei einer Taufzeremonie Anwesenden das Generalthema dieses Sakraments bedachten und erkannten, dass Gott – im Kuppel-“Himmel“ sichtbar gemacht durch die aus farbigen Lichtwolken gestreckte, krönende Hand und das zum Kreuz verschmolzene Christuszeichen (Abb. 83) – mit Wohlgefallen auf die Täuflinge blickt.

Als Blickfang, der Licht visualisiert, und damit als visuelles Argument der Christus-Schau waren Wolkenpakete an jeder Position einsetzbar. So dokumentiert eine Zeichnung des 17. Jahrhunderts, dass am Triumphbogen von Santi Cosma e Damiano die Wolkenfelder damals

illusioniert; die „Parusiewolken“, aus denen sich die vier Lebewesen der Johannesvision erheben, seien Begleiterscheinungen des einsetzenden endzeitlichen Geschehens.

³³⁴ Die stilistische Abhängigkeit erwähnt auch Brenk, *Mosaiken in Sa. Maria Maggiore* 1975, 157-159.

³³⁵ Das Baptisterium war ursprünglich Teil der konstantinischen Kirchenanlage Santa Restituta und gehört heute zum Dom San Gennaro; siehe auch S 87, Anm 262.

am äußeren Rand einsetzen und dort das nach dem vorausgegangenen Umbau jeweils verbliebene apokalyptische Wesen unterfingen, um sich anschließend zur Mitte hin fortzusetzen und die Füße von Engelpaaren bis hinauf zu den Knöcheln zu umspielen (Abb. 133 und 134).³³⁶ Die Frage ist, ob diese „Fußwolken“ tatsächlich aus der Erstausrüstung stammen oder ob sie in dieser Form erst im 17. Jahrhundert unter Urban VIII. hinzugefügt wurden. Diesen Renovierungsarbeiten waren bereits im 16. Jahrhundert Arbeiten vorausgegangen, die von Gregor XIII. initiiert worden waren und massive Eingriffe in die Bildsubstanz mit sich gebracht hatten.³³⁷ Sollten Fußwolken nicht schon zum ursprünglichen, d.h. spätantiken Bestand gehört haben – der Autorin sind keine Beispiele aus spätantiker Zeit bekannt –, könnten die neuzeitlichen Mosaizisten Bilder des 9. Jahrhunderts nachgearbeitet haben. So finden sich auf dem im 9. Jahrhundert geschaffenen Apsisbogen von Santa Prassede ganzfigurige Engel, die offensichtlich „auf“ Wolken stehen (Abb. 135). Ob hier möglicherweise ein Motiv der frühchristlichen Mosaikkunst Zeit rezipiert und interpretatorisch erweitert wurde, entzieht sich mangels vergleichbarer Objekte unserer Kenntnis. Ohne Beweiskraft in der Frage der „Fußwolken“ ist jedenfalls das rekonstruierte Mosaik der vermutlich 547 geweihten Kirche San Michele in Africisco in Ravenna, das sich heute im Bode Museum in Berlin befindet. Sein Zustand entspricht nach unzähligen Interventionen kaum mehr dem Original. Seit wann jene Wolken als Lichtvermittler die Füße der Protagonisten so umspielen, wie es 1843 ein Zeichner festgehalten hat (Abb.136), bleibt ungewiss.³³⁸

Die strategische, nahezu routinemäßige Bindung des Licht führenden Wolkenhimmels an die verschiedenen Formen der Christusdarstellungen zeigt, wie sehr Bildproduzenten nach Lösungen suchten, um die textgebundenen Berichte vom Erscheinen und Wirken des unsichtbaren Christengottes in alttestamentlichen Episoden einerseits und seinen Dualismus als Mensch und Gott in neutestamentlichen Zusammenhängen andererseits korrekt und überzeugend zu kommunizieren und dabei das traditionelle Bildrepertoire den Ansprüchen anzupassen. Einen ersten Höhepunkt sollten diese Versuche einer Stabilisierung des Christusbildes im autonomen Tafelbild des 6. Jahrhunderts erreichen, dessen begleitende Legende – wie Hans Belting meint – die Darstellung zur sichtbaren Körperspur des Dargestellten machte und dessen Form und Mobilität als kommunikationsfördernde

³³⁶ Die Zeichnung liegt in der Royal Library in Windsor Castle, Inv. Nr. 9034; s. Waetzoldt, *Kopien* 1964, 32.

³³⁷ Im Apsismosaik wurde damals die Figur des Stifterpapstes Felix IV. aus dem 6. Jahrhundert durch die Figur Gregor des Großen ersetzt, die ihrerseits von Papst Urban im 17. Jh. rückgebaut werden sollte; Waetzoldt, *Kopien* 1964, 32.

³³⁸ Zur Geschichte des Mosaiks: Effenberger, *San Michele in Africisco* 1989.

Eigenschaften dafür sorgten, dass das menschliche Verlangen nach kultisch verehrten Bildern gedeckt werden konnte und diskreditierende Argumente christlicher Bildkritiker nur mehr wenig Nachhall fanden.³³⁹ Innovative Ansätze zur Herstellung glaubwürdiger Christusbilder im Kult gab es aber, wie hier anhand der wolkengestützten Darstellungen dargelegt wird, schon davor.

3. „Close-ups“ des Himmels: Der Beitrag der Wolken zur räumlichen und inhaltlichen Mehrdeutigkeit

Dem Himmelsblick fiel, so wird hier postuliert, bei neuen Bildern im christlich-kultischen Kontext und besonders bei Christusdarstellungen ein beträchtlicher Teil der Überzeugungsarbeit zu. Damit Nutzer und Nutzerinnen eines Bildes das sahen, was sie sehen sollten, wurde der Hintergrund entsprechend definiert. Für die Herstellung eines innerbildlich-räumlichen Bezugssystems standen – wie im Abschnitt 1.4.2 erwähnt – in der römischen Bildtradition bis zum gegebenen Zeitpunkt unterschiedliche Möglichkeiten zur Auswahl. Im Extremfall wurden Himmel und meteorologische Gegebenheiten völlig vernachlässigt und der Hintergrund schwarz, rot oder gelb eingefärbt. In anderen Fällen verdeckte man den Himmel durch bis zur Aufsicht hochgezogene Landschaften oder kompakte Gebäudeprospekte, ohne dass der Realitätscharakter der Handlung dadurch litt. Wo der Bereich des Himmels inhaltlich vorgegeben war, modellierte man den Hintergrund mit Hilfe der Farbe und nützte Hell/dunkel-Wechsel und Schattenzonen ebenso wie Glanzlichter, um den Bildraum zu organisieren. Das grundlegende Prinzip, dass Farbkräftiges stärker beleuchtet und näher erscheint als weniger Koloriertes, sorgte in Kombination mit Verkleinerung und Staffelung der Bildelemente dafür, dass gerade bei Szenen unter freiem Himmel ein ausreichendes Maß an vorstellbarer Räumlichkeit hergestellt war. So erhalten viele erhaltene Landschaften gerade durch die wandfarbene Blässe eines schlierenhaft aufgelockerten Himmels einen atmosphärischen Tiefenzug (Abb. 137). Die konkrete Beschaffenheit dieses Himmels blieb aber auch dann nur angedeutet, wenn, wie an früherer Stelle beschrieben, für das Geschehen einer mythologischen Handlung konkrete Wolken gebraucht wurden, um beispielsweise Iphigenie über den Himmel flüchten zu lassen (Abb. 35).

³³⁹ Die Christus-Ikone im römischen Lateran behandelt, neben anderen Kultbildern, ausführlich Hans Belting (Belting, *Bild* 2005, 78ff und anderenorts) sowie Tichy, *Kultbild* 2008, 126-143.

Theoretisch kann das mangelnde Interesse antiker Künstler, ein nach heutigen Begriffen „realistisches“ Bild mit kohärenten Raumverhältnissen zu konstruieren, einmal mehr mit der damaligen Auffassung vom Sehen und dem optischen Wissen der Zeit erklärt werden. Beide standen, nach Gérard Simons überzeugender These, im Widerspruch zu einem perspektivisch nachvollziehbaren Bildsystem, wie es später die Maler der Neuzeit hervorbringen sollten. Nach geltenden optischen Gesetzen konnten Sehstrahlen nur Dreidimensionales nachvollziehbar orten. Die Farb- bzw. Lichteindrücke dieses Objekts wurden als per se gegeben angenommen und nicht auf Wahrnehmungsprozesse durch Auge und Gehirn zurückgeführt. Aus klassischer Sicht konnte das flächig-zweidimensionale Bild somit niemals ein Abbild der Wirklichkeit sein und sei daher auch nicht als ein solches verstanden worden.³⁴⁰ Diesem Gedanken folgend erscheint es nur logisch, wenn der Himmel in römischen Wandbildern keinerlei Überzeugungsarbeit leistet und realistische Lichtstimmung, logisches Ausleuchten der Szenerie und perspektivische Kohärenz gar nicht erst angestrebt wurden.

Es ist genau dieser, nach modernen und mathematisch messbaren Darstellungskriterien „unlogische“ Umgang mit Luftraum, Figuren, Versatzstücken und Landschaftselementen, der den spätantiken Bildproduzenten in ihrer Suche nach überzeugenden Bildlösungen für „neue“, christlich ausgerichtete Themen zugutekommt: Als es erforderlich wurde, unter bestimmten örtlichen und materiellen Bedingungen Glaubensrealität wahrnehmbar zu machen und empirisch Fassbares mit Nichterklärbarem zu verschränken, stand ein ikonografisch unverbrauchter Himmel zur Verfügung, der ohne Rücksicht auf räumliche Kohärenz genutzt werden konnte. Wenn ein mimetischer Gehalt traditionsgemäß gar nicht erst angestrebt werden musste, konnte dieser Bereich umso leichter im Dienste der Aussage verwendet und zu diesem Zweck bedenkenlos auf eine räumlich unlogische, mehrdeutige und umso interessantere Weise gestaltet werden.³⁴¹

³⁴⁰ Seine Argumentation stützt Gérard Simon auf die antike Annahme, dass Sehen am Objekt selbst passiere und deren Räumlichkeit Voraussetzung dafür sei, dass etwas für „wahr“ genommen wird. Man meinte, dass die vom Auge ausgesendeten Sehstrahlen den „richtigen“ Eindruck des jeweiligen Körpers „ertasten“, ohne dass das Gehirn Entfernungen, Größen, Staffelungen etc. kalkuliert. Da diese Abtasttheorie nur mit reell vorhandenen dreidimensionalen Gegenständen funktioniert, galt – wie Simon folgert – auf Kunstebene nur die Skulptur als im Wortsinn wahrnehmbar und wirklich. Ein gemaltes Bild in seiner Zweidimensionalität wurde von vornherein als Täuschung klassifiziert. Nachvollziehbare Kriterien wie Proportionen und Raumanordnung in ein gemaltes Bild einzuarbeiten wäre demnach widersinnig und überflüssig gewesen und sei aus diesem Grund auch unterblieben. Die spätere Entwicklung der Linearperspektive sei in unmittelbarer Verbindung mit den optischen Erkenntnissen der Neuzeit zu sehen; Simon, *Blick* 1992, 241-244 und 247f. (mit Hinweisen auf Erwin Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*).

³⁴¹ Die Wirkung bildimmanenter Ambivalenz und deren Fortschreiben bis in die frühe Neuzeit betont auch Klaus Krüger, für den in religiösen Bildern *mimesis* und *similitudo* gleichberechtigt neben ästhetischer Verdeutlichung medialer Eigenwirklichkeit stehen und der eine ambivalente Gestaltungsweise als bildmeditatives Hilfsmittel sieht, das es ermöglicht, das Unsichtbare im Sinne augustinischer Exegese zu erkennen; Krüger, *Schleier des Unsichtbaren* 2001, 11-13 und 284.

Zwei – noch wolkenlose – Bilder, die für christliche Auftraggeber an eine Katakombenwand gemalt bzw. aus einer Sarkophagwand herausgearbeitet wurden, zeigen zunächst, wie gekonnt räumliche Unlogik und daraus resultierende Mehrdeutigkeit im sepulkralen Kontext zum Transport einer frommen Botschaft eingesetzt wurde. Im stadtrömischen Coemeterium Maius spielte ein Maler des frühen 4. Jahrhunderts gezielt mit den Raumverhältnissen, als er eine durch Kleidung, Schmuck und Frisur als vornehm ausgewiesene Römerin nicht direkt in die gemalte und durch zwei Chi-Rho-Zeichen in den Zwickeln zusätzlich betonte Raumschale einer Lünette setzt, sondern die fromme Glaubenszeugin – sie hält ihren Sohn auf dem Schoß und wird in der Literatur meist als Orantin oder auch als „Madonna“ bezeichnet – eindeutig davor platziert (Abb. 138). Deutlich überschneidet das Haupt die schwarze Dekorbordüre des gemalten Kalottenbogens, deutlich hebt sich der Körper von der breiten, grau-rot-grauen gebänderten Kalottenbasis ab. Sie sitzt nicht in oder unterhalb der gemalten Wölbung, sondern zweifellos davor und damit im selben Raum wie Betrachter und Betrachterin, die sich an ihre Stelle denken dürfen. Gemalte räumliche Ambivalenz wird hier zum Mittel der Bildaussage. Zweideutige Raum- und Größenverhältnisse als Denkanstoß für den Betrachter stellte auch jener römische Bildhauer her, der im ausgehenden 4. Jahrhundert den sogenannten Stilicho-Sarkophag mit einem Gruppenbild versah (Abb. 139).³⁴² Kleine Adoranten- und mittelgroße Apostelfiguren lassen die erhöht auf einem Gesteinspodest stehende Christusfigur überproportional groß erscheinen. Dessen Gestalt verbindet sich optisch mit seiner reich dekorierten, im Vergleich zur übrigen Stadtarchitektur ebenfalls überdimensionierten Ädikula und wächst innerhalb eines Gruppenbildes zum „herausvergrößerten“ Einzelbild des herrschenden und lehrenden Gottes. Diese räumliche Differenz findet ihre Entsprechung im Gewandstil der Protagonisten: Während die Apostel in faltenreich-bewegte, den Körper individuell nachmodellierende Gewänder gekleidet sind, fällt das Gewand Christi freier und ruhiger und betont so dessen Sonderstellung. Diese differenzierende Komposition isoliert die zentrale Christusfigur innerhalb der Personengruppe und verbindet sie inhaltlich mit der Symbolik der Sockelzone, wo sich Schafe von beiden Seiten her dem heiligen Lamm nähern und so die Gegenwart Christi in bildhafter Überhöhung ein weiteres Mal argumentieren. Noch einfacher wird dieses Herstellen räumlicher Ambivalenz und sinnstiftender Vieldeutigkeit zur Charakterisierung der Christusfigur durch die konkrete Einbeziehung des Himmels und seiner Wolken. Sarkophaghersteller, die nach ökonomischen Gesichtspunkten arbeiteten und nicht-christliche und christliche Kunden nebeneinander bedienten, konnten auf

³⁴² Das Objekt befindet sich heute in der Basilica Ambrosiana in Mailand; die Datierung folgt Pizzi (Hg.), *Milano* 1990, 134 (Fernando Rebecchi).

diese Weise pagane Bildmuster glaubens- und textkonform adaptieren. Der Bildhauer, der Ende des 4. Jahrhunderts die Vorderfront des Junius Bassus-Sarkophags bearbeitete, lässt Christus seinen Fuß auf den Kopf des Caelus setzen, der seinerseits ein Textil als „Zelt“ oder „Schleier“ über sich ausspannt und nach klassischem Muster den irdischen Himmel personifiziert.³⁴³ Darüber hinaus verleiht der Künstler aber dem Marmorstreifen unter dem athletisch-nackten Oberkörper des bärtigen Himmelsgottes ein flockig-leichtes und somit wolkenartiges Aussehen (Abb. 140 und 141). Damit ist einerseits ein harmonisch-gewölbter Übergang zum unteren Register gewährleistet, andererseits liefert dieser nunmehr konkretisierte Wolkenhorizont christlich denkenden Betrachtern und Betrachterinnen ein zusätzliches Denkangebot und bestätigt ihnen, dass Christus als himmlischer Lehrer und Herrscher der Welt im Jenseits auf sie warte. In diesem konkreten Fall bleibt das Wolkenstück allerdings noch ohne semantische Zusatzinformation und ein Detail, das mit dem Auge erst gesucht werden muss.

Weit eindeutiger im Dienste formaler Raumgestaltung und inhaltlicher Mehrdeutigkeit formuliert ist das Wolkenelement, das ein anderer Bildhauer im späten 4. Jahrhundert ins Bild setzte. Um die Himmelfahrt des Elias auf der engen Seitenwand eines Stadttorsarkophags mit größtmöglicher Bildökonomie zu veranschaulichen und den empirisch nicht nachvollziehbaren Übergang von der diesseitigen in die jenseitige Welt deutlich herauszuarbeiten, erweitert er das aus kosmischen Darstellungen bzw. aus dem Bereich der Herrscherrepräsentation bekannte Motiv des über den Himmel gelenkten Wagengespanns durch ein kunstvolles Zusammenspiel mit himmlischen Wolken (Abb. 142 und 143): Indem er die Hinterhände der Pferde noch auf festen Boden setzt, die Vorderhände jedoch mit Würfelwolken verbindet, die den nicht-irdischen Raum bezeichnen, macht er das Aufeinandertreffen zweier Welten klar. Unmittelbar neben der Eliasszene dienen ihm ähnliche Wolkenwürfel auch zur Verortung eines unsichtbaren Gottes, der – bildhaft verkürzt durch die Einfügung seiner rechten Hand – Moses die Gesetzestafel übergibt. Die Dynamik, aber auch die Unerklärbarkeit dieses Geschehens hebt der Künstler zusätzlich durch einen einzelnen, aus dem Wolkenverband gelösten und vom Himmel in die Welt fallenden Wolkenwürfel heraus.³⁴⁴ (Abb. 144).

Selbst dort, wo sich die technische Umsetzung dieses Himmels aus Platz- und Materialgründen, vielleicht auch aus Gründen der Kunstfertigkeit schwierig gestaltete, war die bildhafte

³⁴³ Zum Junius Bassus-Sarkophag Deichmann, *Christliche Archäologie* 1983, 145-147; heute befindet sich der Sarkophag in den Grotte Vaticane in Rom.

³⁴⁴ Der Stadtsarkophag stammt aus dem Mausoleum der Anicii unter der Apsis St. Peter in Rom und befindet sich heute im Louvre in Paris. Eine ältere – pagane – Version eines über den Himmel preschenden Gespanns zeigt das vordere Deckelbild eines Sarkophags des 2. Jahrhunderts in der römischen Basilika San Lorenzo fuori le mura, das die Hochzeits- bzw. Opferszene des Hauptreliefs sinnbildlich erweitert. Ob das unter den Vorderbeinen der Pferde ansteigende gewellte Band als Wolkenband zu interpretieren ist oder als Wasserstreifen, der zur Liegefigur eines Flussgottes gehört, ist offen (Abb. 145).

Herausvergrößerung des Himmels eine Option. So schiff der Hersteller einer gelblich-grünen Glasschale Mitte des 4. Jahrhunderts eine abstrahierte Himmelszone ein, als er daran ging, die verhinderte Opferung Isaaks durch Abraham ins Bild zu setzen (Abb. 146).³⁴⁵ Gebildet wird dieser Himmel aus zwei übereinander liegenden Streifen, aus deren Mitte der Arm Gottes rettend „eingreift“. ³⁴⁶ Als Wolkenbänder interpretierbar, verleihen sie der Darstellung nicht nur Sinn, sondern im Zusammenspiel mit der natürlichen Schalenwölbung auch ein gewisses Maß an räumlicher Logik, denn der Schleifer passt die Krümmungen geschickt dem Verlauf des Schalenrandes an. Rhetorische Ambivalenz entsteht andeutungsweise auch hier durch den Gegensatz zwischen der gestalterischen Betonung der Himmelszone und den unbekümmert in die Fläche geschachtelten Protagonisten, Versatzstücken, Terrainlinien und Vegetabilien.

Technisch leichter als der Graveur hatte es jener Elfenbeinschneider, der in der Zeit um 400 den biblischen Bericht von der Himmelfahrt Christi visualisierte. Wenn Christus auf der sogenannten Reiderschen Elfenbeinplatte mit festem Schritt über das steile, an Felsen gemahnende Terrain zum nahen Himmel steigt und ihn die aus dem Wolkenzwickel herausgestreckte Hand Gottes fast spürbar emporzieht, „illustriert“ der Künstler im weitesten Sinn die Textvorlage (Abb. 147).³⁴⁷ Die Beschaffenheit des Elfenbeins erlaubt in diesem Fall eine besonders plastische, an Wattestücke erinnernde Ausformung der Wolkenzone, die im Zusammenspiel mit der markanten Modellierung der Christusfigur und der detailreich-raumhaltigen Wiedergabe der Baumkrone die Glaubwürdigkeit dieses transzendenten Vorgangs realistisch untermauert und auf diese Weise das Vorstellungsvermögen des Betrachter unterstützt, der nun weiß, dass – wie der Kirchenvater Augustinus es formuliert – ein Mensch gerettet wurde, weil Gott „von der Höhe herab [seine] Hand ausgestreckt und solch tiefer Finsternis [seine] Seele entrissen“ hat.³⁴⁸

Bereits aus den wenigen Beispielen der Bildhauerei und frühchristlichen Gebrauchskunst wird deutlich, dass im christlichen Auftrag arbeitende Bildhersteller der Differenzierung innerbildlicher Raumverhältnisse von Anfang an beträchtliche Aufmerksamkeit schenkten und

³⁴⁵ Die Schale aus einer spätantiken Grabanlage am rechten Ufer der Mosel befindet sich heute im Rheinischen Landesmuseum in Trier (Inv. G 696).

³⁴⁶ Auffällig ist hier die qualitative Differenz zwischen Himmelsband und *Dextera Dei*: Die auf Abraham weisende Hand ist sorgfältig proportioniert und plastisch modelliert, ganz im Gegensatz zur abstrahierend-linearer Ökonomie des Himmels und zu den übrigen Objekten und ganz besonders im Gegensatz zu den fast gliederpuppenhaften Figuren des Isaak und Abraham. Ob diese Vereinfachung eine naive Notlösung ist oder – als Kontrastfolie für die elaborierte *Dextera Dei* – von künstlerischer Raffinesse zeigt, sei dahingestellt.

³⁴⁷ Apg. 1,9: „Als er das gesagt hatte, wurde er vor ihren Augen emporgehoben und eine Wolke entzog ihn ihren Blicken.“

³⁴⁸ Thimme (Übs.), Augustinus, *Confessiones/Bekenntnisse* 2004, III, 19.

zu diesem Zweck das im paganen Bildrepertoire gängige, eng mit kosmologisch-mythologischen Bildinhalten verknüpfte Wolkenmotiv einsetzten, um ihren Himmel zu „zoomen“ und Theophanes besser darstellbar zu machen. Noch leichter ließ sich dies im Medium des großformatigen Bildes bewerkstelligen. In den auf Fernwirkung abgestellten Bildern christlicher Kultbauten bot diese wolkengestützte Methode neue Möglichkeiten, Bilder visuell zu munitionieren und die Wahrnehmung von Betrachtern und Betrachterinnen zu steuern. Gerade bei jenen großfigurigen Christusbildern, die Blickfang im liturgischen Geschehen sein sollten und zu denen der gläubige Mensch eine direkte Beziehung herstellen sollte, waren hier besondere Ansprüche zu berücksichtigen. Einerseits musste – und das gilt besonders für die Apsis – die Gottheit ikonografisch im Bild verdeutlicht und die Transzendenz ihrer Existenz zum Ausdruck gebracht sein, andererseits musste man vermeiden, dass Bild- und Betrachtarraum virtuell verschmelzen und wie die Raumnische einer paganen Herrscher- oder Götterstatue wirken.³⁴⁹ Es galt also, dem fiktiven Ort der Gottesbegegnung eine eigene Raumdimension einzuschreiben, die Auge und Verstand Christus allein zuordnen und nicht mit dem illusionierten Bildraum bzw. dem Betrachtarraum verbinden.³⁵⁰ Aus dieser Sichtweise heraus erwächst den im Folgenden besprochenen Bildkonzepten ein tieferer Sinn.

Bei monumentalen Nach- oder Vorerzählungen biblischer Ereignisse bzw. bei repräsentativ-sinnbildlichen Darstellungen von Glaubenswahrheiten war es nahezu unumgänglich, Gott in raumzeitlicher Körperlichkeit und im irdischen Ambiente zu verorten. Um aber nicht einfach Gott im Raum agierend abzubilden, sondern das Außergewöhnliche seiner Existenz medial zu vermitteln, operierten, so wird hier postuliert, spätantike Künstler mit spezifischen und mehrdeutigen Raumstrukturen, für die der herausvergrößerte Wolkenhimmel sorgt. Wie bereits beschrieben, bringt in der frühen Apsis von Santa Pudenziana (Abb. 10) der über die Architektur gebreitete, in unnatürlichen Farben erstrahlende und durch Zergliederung alles

³⁴⁹ Die Rolle von Bild- und Betrachtarraum thematisiert in anderem Zusammenhang auch Mathews, *Clash of Gods* 1993, 155: Er spricht im Falle der Baptisterien in Ravenna von einem „wrap-around environment“ mit einem gesamtheitlichen, aus Einzelbildern zusammengesetzten Bildraum, der sich vom Kuppelmosaik effektiv im bemalten Stuck und in den Mosaiken und Marmoreinlegearbeiten der darunter liegenden Wände fortsetzt.

³⁵⁰ Diese Verortung des unsichtbar allgegenwärtigen Gottes „im Raum“ ist eine Vorstellung, die in der jüdischen Theologie vorgeprägt war. Dort galt seit dem 1. Jahrhundert der Raum als Attribut Gottes. Ihren sprachlichen Ausdruck fand diese für monotheistische Religionen typische Nahbeziehung – wie Max Jammer darlegt – in der Verschmelzung der hebräischen Bezeichnungen für Raum und Gott in den Begriff *Schechina*, der die Wesensgegenwart Gottes in seiner Heimstätte auf Erden, dem Stiftzelt mit der dort aufgestellten Bundeslade bzw. später dem Tempel in Jerusalem, bezeichnet; Jammer, *Problem des Raumes* 1980, 2 und vor allem 27-32. Ins Bild gesetzt findet man diese Vorstellung in der jüdischen Synagoge in Dura Europos, wo um 250 der Maler die *Dextera Dei* aus dem Bildrahmen, d.h. wie aus dem Himmel, in das Geschehen hereinragen ließ (Abb. 114). Die räumliche Anwesenheit Gottes – aber nicht Gott selbst – im Kult- und somit im Begegnungsraum zu malen bedeutete für jüdische Künstler offenbar keinen Widerspruch zum zweiten Gebot nach Ex. 20, 4 und Dtn. 5,8. Auf das komplexe Problem der bildhaften Gottesdarstellung in der jüdischen Religion kann im gegebenen Zusammenhang allerdings nicht näher eingegangen werden.

Atmosphärische verleugnende Wolkenhimmel ein Spannungselement ins Spiel, das die Realität der Stadtsilhouette und der im Halbkreis um Christus versammelten Apostelschar nachhaltig bricht und die den vordergründigen Eindruck einer Versammlung von Glaubensgenossen um einen Lehrer und Meister in Frage stellt. Durch die Art, wie sich die markant hervorstechenden Wolken durch expressive Farbigkeit und Kontrastreichtum gegeneinander abgrenzen und den Himmelsbereich damit automatisch von der übrigen Umgebung trennen, werden die Raumverhältnisse – anders als in der überkommenen Bildtradition klassischer Gelehrten- oder Philosophenbilder (Abb. 2 und 148) – differenziert bzw. präzisiert und der gesamte Bildgrund in den Dienst der Aussage gestellt. Bereits innerhalb der vor der Portikusarchitektur sitzenden Personengruppe kommen unterschiedliche Darstellungsmodi zum Einsatz: Die Umgebung des thronenden Herrn ist mit größtem Bedacht auf Tiefenwirkung und Raumlogik konzipiert: Die Apostel sind in die Tiefe gestaffelt, Gestik und Handhaltung variieren, der dahinter liegende gekrümmte Säulengang ist perspektivisch verkleinert, die sich dahinter aufbauende Stadtlandschaft genügend nach hinten gestaffelt, um die ganze Weite und Tiefe dieses Schauplatzes zu demonstrieren (Abb. 149). Diese Normalität wird entscheidend konterkariert durch die Art, wie der Thron Christi mit seinen im Vordergrund konvergierenden Fluchtlinien die Bildlogik bricht (Abb. 149 und 150).³⁵¹ Christus selbst wird durch seine im Vergleich zum Umfeld überproportionale Größe ebenfalls aus dem Illusionsraum herausgehoben. Er sitzt nicht wirklich bei den Aposteln, sondern schwebt auf seinem massiven Thron quasi vor der Szenerie. Ebenfalls außerhalb eines kongruenten Raumsystems befindet sich der felsige Hügel, der sich mitten in der Stadt zwischen Arkadendach und einem höchst repräsentativen Gebäudeensemble erhebt und auf dem das überdimensionierte Gemmenkreuz errichtet ist.³⁵² Diese Differenz zwischen urbaner Realität und sinnbildlicher Irrealität wird vom Himmel mit seinen Wolken fortgeführt. Ein Tiefenzug ist in den Proportionen zwar insgesamt angedeutet, aber dennoch sind sie in ihren Einzelformen übergroß und überdeutlich kontouriert, die Farben im Vergleich zur blauen Null-Ebene stark und kontrastreich. All das, was naturgemäß am Bildgrund zu verorten wären – also auch die

³⁵¹ In diesem Zusammenhang sei auf Christoph Landerer und seine kognitionsgeschichtlichen Beobachtungen zum Nebeneinander von „korrekten“ und „unkorrekten“ Darstellungsweisen in der frühmittelalterlichen Malerei verwiesen; sie seien das Resultat der „Vermeidung“ als prägendem Gestaltungsprinzip und seiner Tendenz, überlappende Kreuzungspunkte von Konstruktionsteilen wie Tisch- und Sesselverstreben nicht verkürzt darzustellen, sondern statt dessen Linien auszulassen, zu versetzen oder um eine andere herumzuführen. Neben einem ravennatischen Beispiel führt Landerer auch Beispiele aus der mittelalterlichen Buchmalerei an und untermauert sie durch Referenzmaterial aus der Kognitionsforschung, Landerer, *Kunstgeschichte als Kognitionsgeschichte* 2000, 168-181.

³⁵² Die Frage der Kombination des Christusbildes mit einem gemmengeschmückten Kreuz erörtert eingehend Warland, *Brustbild Christi* 1986, 35 und 39f.

vier apokalyptischen Wesen – erscheint bewusst vergrößert und in den Vordergrund geholt, der Hintergrund als solches quasi „gesplittet“. Die optische Besonderheit des unperspektivisch-flächigen, auffallend farbigen Wolkenhimmels dient allein der Versicherung, dass sich über die gesamte Szene eben kein natürlicher, atmosphärisch strukturierter Himmel spannt. Vielmehr ruhe der Blick – so sagt die Optik – auf einer imaginären, nicht-natürlichen Himmelsfolie, die man mit den übrigen, ebenfalls aus der Realität herausfallenden Bildelementen – den vier endzeitlichen Wesen, dem Hügel mit Gemmenkreuz, dem Thron und dem darauf sitzenden Christus – zu verbinden und metaphorisch aufzulösen habe. In Anlehnung an einen Raumbegriff der Psychologie könnte man sagen, dass hier mit bildlichen Mitteln und medienimmanenten Gestaltungsmerkmalen wie Farbkontrast, formale Begrenzung, linearer Aufbau und haptische Textur ein intermediärer Raum oder *potential space* eröffnet wird, in dem die Kultfigur problemlos verortet werden kann.³⁵³ Mit der Vorgabe, dass dieser Gott nicht – wie klassische Götterstatuen – in einem empirisch erfahrbaren Raumkontinuum erscheint, das mit dem Betrachtterraum zusammenfällt und mit einem einzigen Blick erfassbar ist, eliminierte der Künstler jede Vergleichbarkeit mit paganen Vorbildern und trug zu einem ebenso reibungslosen wie grundsätzlichen Paradigmenwechsel bei, der die visuelle Kommunikation christlicher Glaubensinhalte maßgeblich erleichterte.³⁵⁴

Die erfolgreiche Umformulierung des Hintergrunds in den von Lichtwolken erfüllten und damit theophan konnotierten, aus der Ferne in den Vordergrund geholten Himmel lässt sich auch an anderen Apsisbildern überprüfen. Das Apsisbild der Marienkirche von Parenzo/Poreč entstand im 6. Jahrhundert.³⁵⁵ Dort hält die *Dextera Dei* den Siegeskranz aus einem massiven rot-blau schattierten Wolkenrund, das das obere Drittel der Apsis bis zum Scheitelpunkt bedeckt (Abb. 121).³⁵⁶ Auch diese dicht an dicht gereihten Wolkenteile scheinen sich aus der Folie des goldenen Bildgrunds herauszuschieben und die mit dem Kind thronende Gottesmutter und ihre

³⁵³ Den Begriff des Intermediären Raumes prägte der Psychoanalytiker Donald W. Winnicott im Rahmen der Erforschung des frühkindlichen Denkens; er bezeichnet damit „einen Übergangs- oder Zwischenraum, der zwischen der inneren, psychischen und der äußeren Realität vermittelt. Es ist der Ort von Phantasie und Kreativität, der Ort der Symbolbildung, der eine Distanz zur Lebensproblematik ermöglicht, ohne dabei die Verbindung zur Realität aufzugeben“; die zitierte Formulierung stammt von Renate Limberg in Limberg, *Therapeutische Aspekte*.1997. In diesem Sinne verwendet den Begriff auch Renate Meili-Schneebeli. Sie sieht „bildnerisches Gestalten als Erzeugung eines intermediären Raumes, der zwischen innerer und äußerer Welt vermittelt“; Meili-Schneebeli, *Kinderbilder* 2000, 20.

³⁵⁴ In ähnlichem Sinne, aber in weiter gefasstem Zusammenhang argumentiert auch Willats, der die gezielte Unterdrückung von Dreidimensionalität und Illusion durch die Zeichen- und Darstellungssysteme der byzantinischen Mosaikkunst generell, und ohne sich dabei auf die Wolken zu beziehen, als christlichen Weg sieht, um die Bildwelt als theophan und nicht ident mit der Wirklichkeit zu kennzeichnen („[...] to avoid the dangers of idolatry [...] this figures should not be seen to inhabit a world that could be confused with the everyday world of time and space inhabited by the worshiper“); Willats, *Art and Representation* 1997, bes. 239 und 322.

³⁵⁵ Eine mögliche Verbindung mit einer ravennatischen Werkstatt postuliert Warland, *Brustbild Christi* 1986, 113f.

³⁵⁶ Warland verweist auf die Bedeutung des Wölbungsscheitels bei der Einführung des Heil versprechenden Brustbilds Christi in die Bildprogramme der Katakombenmalerei; Warland, *Brustbild Christi* 1986, 29f.

Begleiter – Engel, Heilige, Stifter und Bischof – materiell zu umfließen. Die Eigendynamik des Wolkenhimmels und die Irrealität seiner Nähe werden auch hier vom prächtigen Thron übernommen, dessen Suppedaneum mit vorne konvergierenden Fluchtlinien in den Vordergrund drängt. Zusammen mit dem Wolkenbaldachin und den konzentrisch angeordneten Blumenreihen erscheint diese Sitzfigur aus der Irrealität in die Gegenwart herangezoomt, wo sie als kultbildartige Erscheinung über dem irdischen Terrain mit seinen eingestreuten Vegetabilien schwebt.

Mit großem Nachdruck wird der Wolkenbereich als naher „Schau-Raum“ der Theophanie auch in späteren stadtrömischen Apsiden inszeniert. Im Apsisbild des im 7. Jahrhundert zu Ehren des Hl. Venanzius ausgestatteten Oratoriums im Lateransbaptisterium wird der Himmel über den darunter aufgereihten Glaubenszeugen aus dem Goldgrund „gezoomt“, indem man die Brustbilder Christi und seiner kleineren Begleiter-Engel ebenso wie die farbig glühenden Wolken ins Überproportionale vergrößert und durch Verdichtung der Wolkenteile im Kopfbereich den Raumeffekt weiter steigert (Abb. 151 und 152).³⁵⁷ Anders als in Parenzo – dessen Konzept hier nicht von ungefähr durchschimmert, stammen doch die beiden an der Errichtung beteiligten Päpste aus dem Osten – bleibt Maria in die Reihe der irdischen Glaubenszeugen integriert: Durch Gestus und zentrale Stellung hervorgehoben, steht sie wie diese auf grünem Erdenterrain und fordert mit ihnen gemeinsam in ostentativ-frontaler Direktheit auf, die Gedanken und Gebete an den Herrn im Himmel zu richten, der damit zum eigentlichen Darstellungsthema wird.

Im Grundkonzept ähnlich, im Detail jedoch mit mehr erzählerischem Potenzial ausgestattet hatte man hundert Jahre zuvor den „Schau- und Erlebnisraum“ der bereits mehrmals erwähnten Apsis von Santi Cosma e Damiano (Abb. 14 und 153).³⁵⁸ Auch hier fungieren Wolken nicht als visuelles Metonym für den Himmel oder als atmosphärischer Bildhintergrund für das Erscheinen Christi, sondern holen in Übereinstimmung mit Textquellen und den liturgischen Vorgängen im Raum dessen Himmel in den Vordergrund, indem sie – je nach Sichtweise – aus dem dimensionslos-blauen Hintergrund kommen oder dorthin konvergieren.³⁵⁹ In trichterförmig-gespigelter Anordnung vereinigen sie sich zu einem autonomen Gebilde, dessen Tiefenwirkung durch effektvolle Form- und Farbvariationen und das natürliche Rund

³⁵⁷ Im unteren Register aufgereiht zu beiden Seiten Mariens aufgereiht sind Paulus, Johannes Evangelista, Bischof Venantius und Papst Theodorus (642 - 649) bzw. Petrus, Johannes Baptista, Bischof Domnionio und Papst Johannes IV. (640 - 642); nach Andaloro, *Kirchen Roms* 2008, 205.

³⁵⁸ Die Gründung der Kirche erfolgte 526 durch Papst Felix IV (526-30), dessen Stifterbild im Mosaik vorübergehend durch die Figur Gregor des Großen war und schließlich im 17. Jh. von Papst Urban wieder eingefügt wurde; Waetzoldt, *Kopien* 1964, 32. Den Begriff „Schau- und Erlebnisraum“ verwendet Rainer Warland in seinem Vorwort zu Warland, *Bildlichkeit* 2002 (ohne Seitenangabe).

³⁵⁹ Thomas F. Mathews spricht hier vom Omegapunkt; Mathews, *Clash of Gods* 1993, 150.

der Apsiswölbung noch gesteigert wird.³⁶⁰ Unmissverständlich wird hier klargemacht, dass dieser Wolkenhimmel aus unendlicher Ferne in den Bildraum reicht. Seine untere, breitere Wolkenbahn dient als Standfläche für Christus und unterscheidet sich in dieser Funktion wesentlich von dem „irdischen“, mit Vegetabilien durchsetzten goldgrünen Terrain, auf dem Apostel, Heilige und Märtyrer stehen. Sein silbern glänzender Abschlussstreifen hebt die Andersartigkeit der irdischen Aktionsfläche gegenüber dem Wolkenfeld optisch noch deutlicher hervor.³⁶¹ Aus der Überdimensionierung dieses Verbindungsweges zwischen Himmel und Erde bezieht der Begegnungsbericht nicht nur seine innerbildliche Spannung, sondern auch seine Interpretierbarkeit im Sinne der ablaufenden kultischen Handlungen, wo sinnlich Erfahrbares und Transzendentes einander ebenfalls durchdringen. In seinen „eigenen“ lichterfüllten Himmel integriert bleibt Christus in der Begegnung mit Glaubenszeugen kultbildartig isoliert. In dieser Bild-im-Bild-Situation ist es durchaus logisch, wenn sich Körperpositionen, Gesten und Blickrichtungen der übrigen Protagonisten nicht auf ihren Herrn und Lehrer beziehen und sich – mit Ausnahme der Handhaltung der Apostel – nur wenige Hinweise auf die oft angebotene, einem vordergründigen Gesamteindruck entsprechende *praesentatio*-Interpretation ergeben. Vielmehr legt das gebotene Bild den Betrachtenden nahe, die Christusgestalt in ihrem herausvergrößerten Himmel als „vorgewusstes“ Licht-Bild des verehrungswürdigen Gottes zu lesen, dessen Anblick die Heiligen Kosmas und Damianus, Petrus, Paulus und Theodorus sowie den sich in diese Glaubenselite hineinreklamierende Stifterpapst Felix IV.³⁶² in ihrem Glauben ebenso stärkt wie die Anwesenden in der Kirche. Diese dürfen nun in den realiter ablaufenden Kulthandlungen dem Beispiel der abgebildeten Vorgänger folgen und die eigenen Vorstellungen und Gebete an dieses Christusbild – oder besser: an das hinter diesem Bild stehende Urbild – herantragen.³⁶³ Für die Lesekundigen unter den Betrachtern und Betrachterinnen ist die Anleitung, im Geschauten nach einem tieferen Sinn zu forschen und zwischen illusioniertem Anschein und innerer Bedeutung zu unterscheiden, zusätzlich unter dem Apsisbild festgehalten. Mit der Feststellung „AVLA DI [DEI] CLARIS RADIAT SPECIOSA METALLIS / IN QVA PLVS FIDEI LVX PRETIOSA MICAT [...] – „Der kostbare Gottesraum erstrahlt in metallischem Glanz, aber noch heller leuchtet dort das

³⁶⁰ Hubert Damisch beschreibt die Wolken treffend als „small blue and red strato-cumulus clouds, clearly delineated and regularly aligned“; Damisch, *Cloud* 2002, 109.

³⁶¹ Er wird häufig nach der Beschreibung Apk 4,6. als gläsernes Meer interpretiert.

³⁶² Er wurde später durch die Figur Gregors des Großen ersetzt; Waetzoldt, *Kopien* 1964, 32.

³⁶³ Ähnlich argumentiert Jean-Michel Spieser im Zusammenhang mit den Bildern im Presbyterium von San Vitale in Ravenna. Es sei das Anliegen frühchristlicher Künstler, sichtbaren Bildern des unsichtbaren Gottes durch deren Inszenierung – Platzierung im Raum, Dimension und Farbigkeit – eine Form zu geben, die der Betrachter nicht als Abbild der göttlichen Person, sondern als Bild wahrnimmt; Spieser, *Byzantinische Spiritualität* 2001, 721ff.

kostbare Licht des Glaubens [...]“³⁶⁴ – unterscheidet der Verfasser expressis verbis zwischen dem sichtbaren Licht eines materiellen und im Bild simulierten Raumes und der inneren Erleuchtung durch den Glauben. In seinem verbalisierten Lobpreis für die Durchlichtung des Kirchenbaus folgt er einer traditionellen Lichtterminologie, die sich in vielen *tituli* spätantik/frühmittelalterlicher Kirchen findet.³⁶⁵ Die Arbeit des Mosaizisten schließt sich auf ihre Weise dem Text an.

Wie spannungsreich und sinnerweiternd sich Close-ups des meteorologischen Bausteins „Wolke“ im ikonografisch bisher ungenützten Himmelsraum einsetzen ließen, zeigt ein Beispiel aus Ravenna. Im 546-548 ausgestatteten Presbyterium von San Vitale stehen Abel und Melchisedek zu beiden Seiten eines mächtigen Altartisches und strecken ihre Opfergaben – ein Lamm und einen Laib Brot – dem Himmel entgegen, der als Wolkenwand das obere Drittel eines seitlichen Bogenfeldes bedeckt.³⁶⁶ (Abb. 154) Die beiden trennt ein mächtiger Tisch, dessen überdimensionierte Maße ein großes faltenreiches Altartuch und steile, im Vordergrund konvergierende Fluchtlinien der Tischkanten und –beine zusätzlich betonen.³⁶⁷ Noch stärker ins Blickfeld rückt das Raumgreifende dieses Altares im Vergleich mit den übrigen Bildelementen: Auf durchgehendem Wiesenterrain steht auf der einen Altarseite Abel, der mit seinem roten Umhang und dem antikisch anmutenden Körper zwar schablonenhaft, aber dennoch lebensnah wirkt. Abels Erscheinung und Opfergestik heben sich deutlich von jener des Melchisedek ab, der ihm gegenüber und deutlich hinter dem Altar steht. Kontrapostisch erstarrt und hinter den regelmäßigen Gewandfalten nahezu körperlos, füllt er die Lücke zwischen Opfertisch und Kirche und bildet mit diesen eine sakrale Einheit, die im Gegensatz steht zur „Welt“ des Abel mit seiner Behausung und dem dahinter stehenden Baum. Räumliche Logik spielt insgesamt keine Rolle, Personen und Objekte bleiben ein Einschub in die Fläche. Ganz anders dagegen der Himmel: Zwei halbkreisförmige, durch einen Farbrand klar getrennte

³⁶⁴ Die lateinische Inschrift ist zitiert nach Oakeshott, *Mosaiken* 1967, 80; eigene Übersetzung. Die vollständige Inschrift lautet weiter: „[...] MARTYRIBUS MEDICIS POPVLO SPES CERTA SALVTIS / VENIT ET EX SACRO CREVIT HONORE LOCUS / OPTVLIT HOC DNO ((DOMINO) FELIX ANTISTITE DIGNVM / MVNVS VT AETHERIA VIVAT IN ARCE POLI.“

³⁶⁵ Der traditionelle Licht-Topos wurde im selben Jahrhundert auch von Prokop eingesetzt, der in seiner Beschreibung der justinianischen Hagia Sophia ebenfalls das vom Heiligtum selbst ausgehende Licht rühmte: „[...] an Licht und Sonnengefunkel aber hat sie Überfluss. Man könnte nämlich meinen, der Platz werde nicht von außen her durch die Sonne erleuchtet, sondern empfangen seine Helligkeit von sich aus, eine solche Lichtfülle ist über das Heiligtum ausgegossen“; zitiert nach Marksches, *Theologie der gotischen Kathedrale* 2004, 193f. Mit San Lorenzo fuori le mura und Alt-St. Peter führt Christoph Marksches zwei weitere stadtrömische Beispiele für Licht-Inschriften an. Im Atrium der letzteren wies eine Inschrift seit dem 6. Jahrhundert die Gläubigen an, den im kostbaren Metall der Kirche eingefangenen Glanz zu bewundern. Die terminologisch verwandte Apsisinschrift in Sant’ Agnese fuori le mura wurde hier schon an früherer Stelle (siehe Seite 102ff.) besprochen.

³⁶⁶ Die Datierung folgt Pippal, *Kunst des Mittelalters* 2010, 109.

³⁶⁷ Zur „unrichtigen“ Fluchtlinien als Gestaltungsprinzip siehe auch die Beobachtungen zu Santa Pudenziana und Parenzo, Seite 128 und 130.

und mit großer farblicher Opulenz modellierte Wolkenfelder schieben sich vom oberen Bildrand her mittig in das Bild. Entgegen aller optischen Logik besteht das innere Feld aus größeren und farbkräftigeren Wolkenschlieren als das äußere und wirkt daher wie mit einem Brennspeigel vergrößert. Wie durch ein Kameraobjektiv in den Vordergrund „gezoomt“, schiebt sich dieser perspektivisch „falsche“ Himmelsblick nach vorne in den Bildraum und verbindet sich dort mit dem ebenfalls „unrichtig“ konvergierenden Tisch (Abb. 155).

Aus dieser perspektivischen Umkehr von Farbwolken und Altar entwickelt das Bild an dieser zentralen Stelle eine Eigenräumlichkeit, die als „Störung“ empfunden wird, aber gerade deswegen diesen Bereich – Himmel und Altar – ins Blickfeld rückt und an den Betrachter appelliert, das Wesentliche wahrzunehmen – die Annahme des Opfers durch Gott im Himmel, dessen „Mitwirkung“ die im inneren Wolkensegment eingefügte *Dextera Dei* betont. Zusätzlich verdeutlicht wird die göttliche Präsenz in dieser unhistorischen Bilderzählung – die Bibel liefert für diese gemeinsame Aktion von Abel und Melchisedek keine textliche Grundlage – durch den eucharistischen Beziehungsbogen, der zwischen Protagonisten, Tisch und Himmel einerseits und dem im Kirchenraum vollzogenen Geschehen andererseits ausspannt ist: Den Opfertagen, die die beiden alttestamentlichen Glaubenszeugen in Form von Lamm und Brot dem Himmel entgegenstrecken, entsprechen die auf dem Mosaiktisch liegenden Brote und der im Kelch enthaltene Wein. Sie möge Gott im Himmel – so sagt das Bild – ebenso wohlwollend entgegennehmen wie die im Altarraum geopfert eucharistischen Gaben. Dort wird vor der Wiederholung der Einsetzungsworte der Priester im Hochgebet seine Gemeinde wortwörtlich auffordern, die Augen – wie Abel und Melchisedek – zum Himmel zu richten: („[...] et elevatis oculis in caelum [...]).“ Dann wird der materielle Altar – sowohl jener im Bild als auch der in der Kirche – den Altar im Himmel spiegeln, auf dem Engel das Opfer deponieren werden, wie der Priester demütig bittet: [...] „Supplices te rogamus omnipotens deus iube haec perferri per manus angeli tui in sublime altare tuum in conspectu divinae maiestatis tuae[...].“³⁶⁸. Dieser Himmel wird kurze Zeit später nochmals direkt angesprochen: Wenn die Gemeinschaft ihr populärstes Gebet „*Pater noster, qui es in caelis* [...]“³⁶⁹ spricht, bestätigt das prominent an der südlichen Seitenwand angebrachten Mosaikbild nochmals die liturgische Aktion und ihren sprachlichen Ausdruck und hilft, an den angesprochenen Himmel zu glauben.

³⁶⁸ Zitiert nach Willis, *Early Roman Liturgy* 1994, 26; vgl. auch *Missa Mediaevalis* 2014. Der Begriff des himmlischen Altares wurzelt vermutlich in der römischen Liturgie des späten 1. Jahrhunderts und ist ursprünglich mit Christus selbst verbunden, der als himmlischer Engel die Gaben zu Gott und seinem Altar im Himmel bringt. Bei Ambrosius und in manchen Ostliturgien, nicht aber in Rom, sollte dieser Engel später zu einer Mehrzahl von Engeln werden und seinen Konnex zu Christus verlieren; Willis, *Early Roman Liturgy* 1994, 31 und 51f.

³⁶⁹ Der liturgiegeschichtliche Hintergrund ist den Ausführungen in Willis, *Early Roman Liturgy* 1994, 25-32, 45-52 und 65 sowie dem Forschungsbericht zur mittelalterlichen Messe, *Missa Mediaevalis* 2014, entnommen.

Eine Entsprechung findet die Opferdarstellung an der gegenüber liegenden Seitenwand, wo Abraham nach biblischem Bericht im Hain Mamre – Gen. 18,1-33 – drei geheimnisvolle Besucher empfängt und der ebenfalls durch optische Unlogik hervorgehobene Tisch mit drei Broten zum Altar und Opfer- bzw. Wandlungsverweis wird (Abb. 156). Auch hier bereitet das Bild intellektuell und emotional das vor, was im Sanktuarium geschieht. Dramaturgisch verstärkt wird das Opferthema durch die Simultandarstellung der rechten Bildhälfte, wo – gemäß Gen. 22,1-19 – Abrahams Bereitschaft, Isaak zu opfern, durch die Intervention des Herrn unterbunden wird, der aus dem lichterfüllten Wolkenhimmel heraus dem erhobenen Schwert Einhalt gebietet. Die für das gegenüberliegende Bild festgestellte raffinierte Teilung des Himmels und ihr „Brennglas“-Effekt wurde hier nicht eingesetzt, dennoch spielte auch hier der Künstler mit Form und Farbe der Wolkenschlieren: Die Gotteshand schiebt sich offensichtlich mit derartiger Vehemenz durch den lichterfüllten Himmel, dass sich zwei rote Wolkenstreifen sofort lösen und das Leuchten der göttlichen Präsenz in die Weltwirklichkeit hinein tragen. Etwas weniger deutlich als auf der gegenüberliegenden Wand, aber dennoch unmissverständlich wurde hier mit Hilfe passender Requisiten und Protagonisten, aber auch mit Hilfe des Wolkenhimmels der Beziehungsbogen zwischen historisierendem Wandbild und eucharistischer Gegenwart im Presbyterium geschlossen und die – wie Hans Belting es ausdrückt – „offene Grenze zwischen Bild und körperlicher Welt“ überbrückt.³⁷⁰

4. Lichtwolken und Goldgrund – Gegensatz oder Ergänzung?

Die These, dass Wolkenhimmel bzw. Wolkenfragmente in ihrem materiellen Glanz und ihrer spezifischen Ästhetik ein Informationspotenzial besaßen, das die Idee der Theophanie optisch kommunizierte, den Hintergrund eines Bildes zum zusätzlichen Träger der Bildaussage machte und dadurch kulttaugliche Bilder ermöglichte, zieht automatisch die Frage nach dem Goldgrund nach sich. Als Hintergrundfarbe, aber auch als reines Glanzlicht, Höhung und Schriftfarbe prägte Gold die imperiale und sakrale Kunst der Spätantike in hohem Maße.³⁷¹ Als Textilfarbe besaß Gold so hohes Prestige, dass in den ersten Jahren des 4. Jahrhunderts die Ausstatter der

³⁷⁰ Das Zitat stammt aus Belting, *Bild* 2005, 134. Die Vorliebe der Mosaizisten in San Vitale für dramatische Wolkenkonzepte spiegelt sich – in einfacher Form – auch in den Himmelsstücken zweier Mosesdarstellungen und eines Evangelistenbildes.

³⁷¹ Zu den Verwendungsmöglichkeiten von Gold in der frühen christlichen Kunst Brenk, *Mosaiken in Sa. Maria Maggiore* 1975, 135-137 und Oakeshott, *Mosaiken* 1967, besonders 19-22.; vgl. auch James, *Light and colour* 1996, 6 und 26.

Lateransbasilika die Apsiskonche mit golddurchwirkten Stoffen auskleideten, die später durch ein Mosaik ersetzt werden sollten.³⁷²

Goldmosaik wurde um 400 zu einem Standardelement sakraler Bildgestaltung. Die besonders im Einflussbereich der oströmischen Hof- und Sakralkunst verwurzelte Vorliebe, die Bereiche zwischen Figuren, Landschaftsteilen und anderen ikonografisch wichtigen Bildelementen mit *Tesserae* zu belegen, in die hauchdünne Goldfolie aufgeschmolzen war, oder eine gesamte Wandflächen damit zu füllen, trug in seiner Preziosität naturgemäß zum Prestige eines Objekts und seines Auftraggebers bei. Die durch das Material erzeugten Lichteffekte und sein Farbglanz werteten aber den Hintergrund auch als Aussageträger beträchtlich auf. In diesem Sinne sollte der Goldgrund über Jahrhunderte hinweg die Bildproduktion bestimmen, bis sich – unter geänderten äußeren Bedingungen – die neuzeitlich-abbildende Wiedergabe eines perspektivischen Hintergrunds durchsetzte und Bilder gänzlich anders als bisher funktionierten.³⁷³ Bis heute erzeugen die flirrenden, durch Setztechnik erzeugten Lichteffekte des Goldgrunds jenes besondere Ambiente, in dem sich Gedanken an eine metaphysische Dimension geradezu aufdrängen. Bis heute weckt der rätselhaft entleerte Hintergrund Assoziationen mit dem mit sinnlichen Mitteln nicht fassbaren Wesen Christi, Mariens und der Heiligen. Bis heute spielt der Glanz des im einheitlichen Goldgrund „gefangenen“ Lichts eine effektvoll-symbolhafte Rolle und wird als Abglanz des himmlischen Lichts interpretiert. Eine wie aus sich selbst heraus glänzende, in der flackernden Beleuchtung noch mysteriöser leuchtende und in ihrer Fernwirkung kaum zu übertreffende Grundfläche scheint eine eigene Räumlichkeit zu erzeugen, die interpretiert werden möchte und beispielsweise Otto Demus veranlasst hat, den Goldgrund postikonoklastischer Mosaikbildern von der Architektur zu trennen und ihn mit den dargestellten Personen zu verbinden, die sich dadurch verselbständigen und als „Raumikonen“ auf den Betrachtterraum beziehbar werden.³⁷⁴

Im Rahmen des hier behandelten Themas ist nun zu fragen, wie und mit welchem Interpretationsangebot das unter christlichen Vorzeichen entwickelte Lichtmedium „Wolke“ neben dem Lichtmedium „Goldgrund“ bestehen konnte. Gab es Präferenzen, als es in frühen christlichen Bildern darum ging, ein überzeugendes Gottesbild zu etablieren? Oder ließ man unterschiedliche Gestaltungsformen nebeneinander zu, möglicherweise zum Zweck,

³⁷²Andaloro/Romano, *Apsis* 2002, 75f.

³⁷³ Christian Hecht verweist in diesem Zusammenhang auf Alois Riegl, für den nicht der blaue Luftgrund, sondern das Gold der Mosaik zum Ausgangspunkt für die perspektivische Raumerweiterung der Neuzeit wurde; Hecht, *Glorie* 2003, 68.

³⁷⁴ Demus, *Byzantine Mosaic* 1976; siehe auch Tichy, *Kultbild* 2008, 157; vgl. auch James, *Light and colour*, 1996, 6.

zusätzliche Bedeutungsebenen in der Bildformulierung zu öffnen und so zu noch differenzierteren Bildaussagen zu gelangen?

Wandbilder mit einheitlich goldfarbenem Mosaikgrund entstanden in christlich genutzten Bauwerken früh und im gesamten römischen Reich. Als eines der ältesten erhaltenen goldgrundigen Kirchenmosaiken des Ostens gilt jenes der Georgskirche in Thessaloniki (Abb. 157).³⁷⁵ In Rom wurden in der sogenannten Gruft der Julier – über der später die konstantinische Basilika von Alt-St. Peter errichtet werden sollte – Goldtesserae mit grünem Laubwerk kombiniert, um den Hintergrund für ein bereits christlich konnotiertes, aber ikonografisch in der nicht-christlichen Tradition verwurzelt „Licht-Bild“ eines sonnengleichen Gottes abzugeben (Abb. 75).³⁷⁶ Ein einheitlicher Goldgrund ist nach Maßgabe der erhaltenen Quellen auch für die erste Apsis der 312/13 von Konstantin gegründeten römischen Bischofskirche San Giovanni in Laterano anzunehmen.³⁷⁷ Auch in Mailand wählte man um 400 Gold, als in der neuen Hauptstadt des römischen Westreichs das Baptisterium der Arianergründung San Lorenzo auszustatten war: In der heute zu Sant’ Ambrogio gehörigen Kapelle Sant’ Aquilino präsentiert sich der nimbierte Christus in der Tradition antiker Philosophenbilder inmitten seiner Apostelschüler (Abb. 158).³⁷⁸ Ein goldener Hintergrund spiegelt nicht nur die Nobilität des Personals, seine von allem physischen Beiwerk befreite Leere lenkt die Blicke des Betrachters gebündelt auf das Gemeinschaftsbild, wobei Gestik der Protagonisten und die in ihre Hände gelegten bzw. in einem vor Christus postierten Behälter gesammelten Codices unmissverständlich die Alltäglichkeit einer Lehrsituation in den Vordergrund rücken.³⁷⁹

Der gesamtheitliche Blick auf Rom und auf nördliche Kulturzentren, die ihrerseits nach dem Ende der weströmischen Herrschaft bzw. nach der Ablöse der Ostgoten durch die Ostkaiser byzantinisch geprägt waren, zeigt allerdings, dass trotz der Preziosität des Goldgrundes der farbig aufflammende Himmel nicht verschwand. Im Gegenteil: wie früh man in der

³⁷⁵ Die Datierungen der Mosaiken in diesem nachträglich als christliche Kirche genutzten Rundbau des Kaisers Galerius schwanken zwischen 400 (L’Orange/Nordhagen, *Mosaik* 1960, 27f.) und dem 6. Jahrhundert (Brenk, *Mosaiken in Sa. Maria Maggiore* 1975, 154 (mit Literaturverweisen).

³⁷⁶ Siehe auch Seite 85f.

³⁷⁷ Das heutige Apsisbild ist wenig aussagefähig, da die ursprüngliche Version im späten 13. Jahrhundert unter Mitwirkung von Torriti erneuert wurde, siehe dazu Seite 37.

³⁷⁸ In L’Orange/Nordhagen, *Mosaik* 1960, 56 und in Nordhagen, *Studies* 1990, 4 und 46f. schlägt Per Jonas Nordhagen als Entstehungszeit das spätere 4. Jahrhundert vor; Volbach, *Frühchristliche Kunst* 1958, 71, Nr. 138, verweist in der Bildunterschrift der entsprechenden Abbildung auf die Mitte des 5. Jahrhunderts. Nicht verlässlich zu beantworten ist die Frage nach dem Hintergrund der gegenüberliegenden Apsis. Das Mosaik mit der Eliasvision wurde nach Per J. Nordhagen in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts abgenommen und stark restauriert; Nordhagen, *Studies* 1990, 5.

³⁷⁹ Ein vermutlich ähnliches, etwa zeitgleich entstandenes und heute nur mehr literarisch fassbares Apsisbild in der neapolitanischen Severiana-Basilika erwähnt Tichy, *Kultbild* 2008, 37 (mit Quellenangabe).

Kirchenausstattung auf eine Kombination von leuchtenden Himmelswolken und glänzendem Goldgrund setzte, zeigt der Blick auf die mosaizierte Fensterzone im Langhaus von Santa Maria Maggiore. In zwölf der insgesamt 27 erhaltenen Mosaiktafeln aus den dreißiger Jahren des 5. Jahrhunderts visualisieren alttestamentliche Bilder mit Hilfe markanter Wolkenzonen die Wirkmächtigkeit Gottes: Ob beispielsweise Joshua der Sonne befiehlt, Moses berufen wird oder die Klagen der Israeliten zum Herrn trägt, ob Abraham von Melchisedek begrüßt wird oder ob ein Hagelsturm die Feinde vernichtet (Abb. 102, 20, 103, 21 und 125), stets verweisen in Form und Farbe schematisierte und überirdisch leuchtende Wolken – davon jeweils fünf in Kombination mit *Dextera Dei* und der Halbfigur Christi, zwei ohne jede ikonografische Erweiterung – auf die jenseitige Lichtwelt, aus der heraus nach biblischem Bericht Gott spricht und agiert. Wie aussageträchtig der Gegensatz zwischen lichtmetaphorisch aufgeladenen Farbwolken und dem kostbaren, aber nicht automatisch Bedeutung generierenden Goldgrund verwendet wurde, zeigt sich besonders deutlich in der bereits beschriebenen Steinattacke auf Moses, Joshua und Kaleb, die in ihrer goldenen Weltwirklichkeit von einer *Dextera Dei* in kräftig eingefärbten Wolken gerettet werden (Abb. 126).³⁸⁰ Noch differenzierter und mit eindeutig exegetischer Raffinesse ist der Gegensatz zwischen Gold und Wolkenfarbe eingesetzt, wenn Abraham nach biblischem Bericht im Hain Mamre drei geheimnisvollen Besuchern gegenübersteht und mit seinem Herrn spricht (Gen. 18,1-33) (Abb. 159 und 160). Eine durchsichtige Aureole und ein rötlich-weißes Wolkenstück als Standfläche bezeichnen den mittleren der drei *palliat* als Ranghöchsten. Eine zweite Wolkenzunge hat sich gelöst und hinter die Aureole, aber noch vor den Begleiter zur Rechten geschoben. Die beiden unteren Wolken korrespondieren mit mehreren größeren, ähnlich gefärbten Himmelswolken, die Abraham und die drei Männer trennen. Im unteren Register ist die Begegnung noch einmal dargestellt, allerdings diesmal in der realeren Welt, bezeichnet durch Architektur, Vegetabilien und Objekte des täglichen Lebens, vor allem auch durch die Präsenz der agierenden Sarah. Der Farbhimmel des oberen Registers ist hier einer einheitlichen Goldfläche gewichen, die die drei nun identisch ausgeführten Männer hinterfängt. Sie lässt sich als natürliches, wenn auch intensiver als sonst strahlendes Licht lesen, das sich auch in den Blättern spiegelt und diesen kostbaren Tag überhöht.³⁸¹ Gerade die Mamre-Episode zeigt deutlich, dass man mit dem Kunstgriff, Goldflächen und Farbwolken nebeneinander und in

³⁸⁰ Siehe auch Seite 112f.

³⁸¹ Als „Lichtfarbe“ und „Steigerungsform von Gelb“ bezeichnet den Goldgrund in Santa Maria Maggiore auch Beat Brenk in seinen Ausführungen zur Verwendung von Gold als Glanzlicht, Höhung, Hintergrunds-, Gegenstands- und Schriftfarbe in der frühen christlichen Kunst; Brenk, *Mosaiken in Sa. Maria Maggiore* 1975, 135-137; zur Verwendung von Gold in römischen Mosaiken auch Oakeshott, *Mosaiken* 1967, besonders 19-22.

deutlichem Bezug zueinander zu verwenden, eine praktikable Lösung gefunden hatte, um die in der Bibel behauptete Gotteserscheinung glaubhaft und in der Trinitätsproblematik korrekt abzuwickeln und das – wie Hans Belting in anderem Zusammenhang formuliert – „absolut Unsichtbare, welches die Religionen im spirituellen Raum versprechen“ glaubhaft zu verhandeln.³⁸²

Die Tatsache, dass die dramaturgisch effektvollen Möglichkeiten des Mosaiks nur im Langhaus von Santa Maria Maggiore genutzt wurden, während man die Seitenwände von Alt-St. Peter, der Laterankirche und vielleicht auch der Basilika S. Paolo fuori le mura mit Fresken bemalte, lässt das Andenken einer kirchenhistorisch-theologischen Begründung zumindest zu. War theologische Korrektheit dem Stifter der Marienkirche ein besonderes Anliegen und lieferte ihm die ikonografisch überdeutliche Umsetzung – mit Hilfe des Kontrasts von Goldgrund und Wolkenhimmel – eine geeignete Lösung? Die mit der Errichtung und Ausstattung von Santa Maria Maggiore befassten stadtrömischen Bischöfe Coelestin I. (422-432) und Sixtus III. (432-440) waren in ihrer Funktion als Päpste in besonderem Maße mit der raumzeitliche Körperlichkeit Gottes und seiner Inkarnation in Christus befasst. Im Konzil von Ephesos (431) wurde die Frage der in Christus vereinten Naturen diskutiert und die antiochenisch-dyophysitische Lehrmeinung von den getrennten Naturen Christi erstmals offiziell bestätigt. Nach einer anfangs indifferenten Position stimmten auch Roms Kleriker und ihr Bischof Coelestin endgültig mit den Befürwortern der getrennten göttlichen und menschlichen Naturen Christi, obwohl Rom zuvor die monophysitische Auslegung der Alexandriner und ihren Glauben an die rein göttliche Existenz Christi favorisiert hatten.³⁸³ Nach diesem Meinungswechsel war es möglicherweise angebracht, im Bildprogramm jener Kirche, die der Papst selbst gegründet hatte, die von der bischöflichen Laterankirche mitbetrieben wurde und Schauplatz der Weihnachtsvigil war,³⁸⁴ theologisch und kirchenpolitisch sensibel vorzugehen und mit den dort angebrachten Bildern eine eindeutige Position in Fragen der göttlichen Existenzformen zu beziehen. Anhand der Mamre-Episode und mit Hilfe der leuchtenden

³⁸² Belting, *Bild* 2005, 13.

³⁸³ Im Jahr 448 sollte das Problem der göttlichen Natur nochmals virulent und von Leo I. 449 im *Tomus ad Flavianum* und später in einer weiteren theologischen Schrift endgültig beantwortet werden: Zwei Naturen Christi seien demnach in einer einzigen Person vereint (*salva igitur proprietate utriusque naturae et in unam coeunte personam*), jede in ihrer unversehrten Eigenart (*forma dei* und *forma servi*) und zugleich leidensfähig und leidensunfähig, sterblich und unsterblich. 451 unterstrich am Konzil von Chalzedon die mit entsprechenden dyophysitischen Texten ausgestattete römische Papstdelegation erstmals, wenn auch letztlich erfolglos, den Primat des Bischofs von Rom im bischöflichen Meinungsstreit um die göttliche Natur. Die Uneinigkeit unter den Bischöfen in dieser Frage war ebenso groß wie hartnäckig und führte schließlich zum Schisma zwischen Rom und Konstantinopel, das erst 518 beendet wurde; dazu Fraise-Coué, *Ephesus* 2001, 3-89, besonders 36, 51f., 71-83, 135f., 172; vgl. dazu auch Brenk, *Mosaiken in Sa. Maria Maggiore* 1975, 47-49 und 124f.

³⁸⁴ Krautheimer, *Capitals* 1983, 112f. und 118.

Himmelswolken konnte man die Unterscheidung der göttlichen und menschlichen Existenzformen Christi deutlich demonstrieren und zugleich das Problem der Engelsdarstellung entschärfen.³⁸⁵ Um nun die Doppelnatur Christi glaubhaft aufzulösen und Vorstellungskonflikte zu vermeiden, wählte man, wie zuvor beschrieben, zwei Realitätsebenen, die an ihrem jeweiligen Hintergrund abzulesen sind: Lichtglühende Wolken in Verbindung mit einer Aureole bezeichnen Christus in seiner göttlichen Natur, der intensive Goldgrund die Besonderheit der Begegnung mit Christus in seiner Menschlichkeit.

Dieses differenzierende Potenzial eines Wolkenstücks als Gegensatz zum Goldgrund scheint im Triumphbogenmosaik von Santa Maria Maggiore – bei oberflächlicher Betrachtung – keine Rolle zu spielen (Abb. 17). Auf den ersten Blick sieht man dort eine neutestamentliche Bildfolge ohne bauplastische Unterteilung zu einem einzigen Langbericht verschmolzen. Im Gesamteindruck dominiert der Goldgrund, der überall dort, wo die dargestellten Berichte aus der Kindheit Jesu ein natürliches Ambiente und damit Tageslicht einfordern, leuchtende Helle verbreitet. Allerdings – so zeigt die aufmerksame Betrachtung – mit einer einzigen, aber keinesfalls zufälligen und daher umso aussagekräftigeren Ausnahme. Sie betrifft das oberste Register an der linken Schnittstelle von Triumphbogen und Langhauswand. In einer weit ausholenden Verkündigungsszene wurde an dieser entscheidenden Verbindung von Gemeinderaum und Presbyterium auch eine Scharnierstelle der Heilsgeschichte inszeniert und durch die Besonderheit seines Hintergrunds mit Bedeutung erfüllt: In einem von Architekturteilen gerahmten Raum thront die zukünftige Gottesmutter, drei Engel – wohl Gabriel mit zwei Begleitern – flankieren sie, zwei weitere verkünden dem träumenden Joseph

³⁸⁵ Bezüglich der Engelsgestalt war, wie Bernard McGinn ausführt, bereits 351 im Konzil von Sirmium festgelegt worden, dass alle drei erscheinenden Männer äußerlich Engel seien, jedoch von unterschiedlicher Art: von zwei „richtigen“ Engeln begleitet, sei der von Abraham angesprochene Dritte tatsächlich als das sichtbar gewordene Wort Gottes, also Christus, anzusehen; McGinn, Trinity 2004, 80f. und 83 mit dem Hinweis auf Textstellen, die auf damals existierende Trinitätsbilder schließen lassen. Darüber hinaus hatte zum Zeitpunkt der Ausstattung der Marienkirche auch Augustinus Stellung bezogen. Für ihn stand der spirituelle Aspekt der trinitarischen Theophanie ebenso außer Streit wie die Unmöglichkeit einer nicht-symbolischen Darstellungsweise. Als Negativbeispiel verwendet Augustinus – im Brief 120, 7 – die Vorstellung der unsichtbaren, unkörperlichen und unwandelbaren Heiligen Dreifaltigkeit als „drei lebende, wenn auch überaus große und herrliche Figuren, die jedoch auf einen gewissen Raum beschränkt sind und durch gegenseitige Berührung mit einander zusammenhängen, sei es nun, dass sich die eine in der Mitte befindet und die beiden anderen mit ihr zusammenhängenden scheidet oder sei es, dass wie bei einem Dreieck jede die beiden anderen berührt und keine von der anderen geschieden ist“. Die drei Figuren könnten – so Augustinus – keinesfalls „gleichsam als Viertes die *eine* Gottheit in sich schließen. [...] Wo immer die richtige Vernunft ein solches Hirngespinnst fleischlicher Gedanken zerreißt, da beeilen wir uns mit der inneren Hilfe und Erleuchtung Dessen, der nicht mit solchen Götzenbildern in unserm Herzen zusammenwohnen will, dasselbe so zu zertrümmern und von unserem Glauben wegzuschleichen, dass wir nicht ein Stäubchen solcher Phantasiegebilde in uns dulden möchten.“ Zwar spricht Augustinus hier dezidiert und mit größter Ausführlichkeit nur von gedachten Vorstellungen, aber sinngemäß mahnt er – und das ist der Grund, die Stellen hier so ausführlich zu zitieren – damit auch die ethische Verantwortung aller künstlerischen Hervorbringungen ein, umso mehr, als er beispielsweise im Ersten Buch seiner *Confessiones* die Verführung durch gemalte Bilder sogar in erdichteter Form anprangert; Augustinus, *Confessiones/Bekenntnisse* I,16.

die frohe Botschaft (Abb. 161). Ein breiter goldener Hintergrundstreifen bringt Tageshelle in die Szenerie und taucht auch den grünen Terrainstreifen in ein helles Grün. Über Maria aber verdichtet sich hier – und nur hier! – ein breites Wolkenband mit leuchtenden Rot- und Gelbtönen auf blauem Grund, um dann über der Verkündigung an Josef schmal auszulaufen. Ein weiterer Engel und die Taube des Heiligen Geistes schweben auf diesem Himmelsstreifen, dessen farbiges Leuchten nach hier vorgebrachter These das Theophane anschaulich werden lässt und jeder im und vor dem Bild versteht, dass mit höchstem Beschluss der Welt ein Erlöser geschenkt wird, in welchem sich Gottheit und Mensch verbinden. Auf diese Weise sichert dieser Wolkenbereich oder, richtiger, der Gegensatz von Lichtwolken und Goldgrund die Lesbarkeit des ersten Triumphbogenbildes. Darüber hinaus wird auf diese Weise aber auch die Verknüpfung mit dem unmittelbar vorausgehenden „historischen“ Bild im Zyklus der anlaufenden Seitenwand hergestellt. Im unmittelbaren Anschlussbild sanktioniert dort der alttestamentliche Gott – ebenfalls von glühenden Farbwolken in Gelb, Rot, Orange und Blau begleitet – die Begrüßung Abrahams durch den Priester-König Melchisedek (Abb. 162 bzw. 21). Die kolorierte Himmelszone bietet somit das entsprechende Instrumentarium, um die alttestamentlichen Gottesbilder im Langhaus mit dem Kind-Gott des Triumphbogens – zeitlich gesehen also für die Bilder vor und nach der Inkarnation — über eine architektonische Zäsur hinweg zu vernetzen: Die textkonformen, in der Wolke konkretisierten Bilder eines unsichtbaren Gottes werden am Triumphbogen mit Hilfe der Himmelszone konfliktfrei durch das menschliche Bildnis des Jesus Christus abgelöst. Dort kündigt der dramatisch leuchtende Wolkenhimmel des Alten Bundes den Messias zwar noch an, verschwindet aber mit der Verortung Jesu in der Geschichtlichkeit seiner Vita und weicht einem gleichmäßigen Goldgrund, der sich leuchtend über den Terrainstreifen der Szenen aus der Kindheit Jesu aufbaut und Darbringung im Tempel, Anbetung der Magier, Befehl zur Flucht nach und Aufenthalt der Heiligen Familie in Ägypten, Bethlehemitischer Kindermord und eine weitere Magier- bzw. Herodes-Szene hinterfängt. Das göttliche Licht des Menschenkinds deutet hier nur mehr ein Nimbus an, nicht anders ausgeführt als jener, der Engelsbegleiter und – in der rechten Ecke des untersten Registers – auch den irdischen König Herodes (!) auszeichnet (Abb. 163). Dass in der kunsthistorischen Literatur in diesen Goldgrund häufig der Abglanz des göttlichen Lichts hineinlesen wird, ist durchaus passend und nimmt dem Wolkendetail nichts von seiner differenzierenden Originalität.

Der Bilderreigen des Triumphbogens gipfelt am Scheitelpunkt – wie bereits im Abschnitt 1.2 angesprochen – in einer Präsentation der *hetoimasia* (Abb. 164 und 18) und wechselt somit dort von der historischen Perspektive zum Zukunftsblick. Auch hier liefert der Hintergrund in seiner

Differenz von hellem Blau bzw. leuchtend rot-gelben Wolkenbänken einerseits und Goldgrund über irdisch-grünem Terrain andererseits einen gedanklichen Anstoß, über die Komplexität des Themas nachzudenken: Auf systemischer Ebene wiederholt nämlich der bläuliche Hintergrund der apokalyptischen Wesen die Blautöne des Clipeus und seiner sphärischen Hülle, während sich die Goldfläche der *hetoimasia* mit den goldhinterlegten Berichte aus der irdischen Vita Jesu verbindet. Die farbkünftig leuchtenden Wolkenpakete unter den geflügelten Halbfiguren wiederum entsprechen jenen farbig-jenseitigen Lichtwolken, aus denen heraus an den Langhauswänden der unsichtbare Gott des Alten Testaments agiert. In ihren koloristischen Bezügen schließt diese höchste Stelle im Kirchenschiff somit den Abschluss für ein Bildsystem, das das gesamte Bildangebot der Kirche umfasst und in dem nicht zuletzt die Wolken eine eigene Rolle spielen.³⁸⁶

Hinsichtlich der Frage, ob sich das verlorene erste Apsisbild der für die päpstliche Weihnachtsliturgie so maßgeblichen Kirche hier logisch einfügte und wie dort der Hintergrund ausgesehen haben könnte, lassen sich nur Mutmaßungen anstellen. In der Zusammenschau von Langhaus- und Triumphbogenbildern mit ihrer inhaltlichen Teilung in historische Epochen vor und nach der Inkarnation Christi bzw. mit der impliziten Unterscheidung zwischen einer im Jenseits verorteten Gottheit und einem als Kind geborenen Menschen ist aber anzunehmen, dass gerade im Hauptbild des Sanktuariums ein ebenso differenziertes, ikonisch oder anikonisch konzipiertes Gottesbild angeboten wurde. Es ist denkbar, dass man auch hier mit der Gestaltung des Hintergrunds und dementsprechend mit der Gegensätzlichkeit von Wolken und Goldgrund operierte.³⁸⁷

Durch die Kombination von Goldgrund und Lichtwolken dezidiert aufgewertet und möglicherweise ebenfalls mit einem theologisch bzw. kirchenhistorisch fundierten Subtext versehen wurden rund 100 Jahre nach Santa Maria Maggiore neue Apsismosaiken im byzantinischen Exarchat Ravenna. Es handelt sich dabei um Kirchen, die nach der Eroberung

³⁸⁶ Das *hetoimasia*-Motiv wählt man – ebenfalls im 5. Jahrhundert – für die Matrona-Kapelle von San Prisco bei Santa Maria di Capua Vetere (Abb. 165). Für den reich geschmückten Gemmenthron und die beiden Wesen aus der Apokalypse stellt das Konchenfeld die entsprechende Rahmung und eine neutral-blaue Mosaikfläche den Hintergrund bereit. Der Himmel manifestiert sich auch hier in formularhafter Form durch einzelne Wolkenschlieren, deren Farben im göttlichen Licht aufleuchten; Datierung nach Grabar, *Christian Iconography* 1968, 122.

³⁸⁷ Die heutige Apsis ist ein Werk des 13. Jahrhunderts. Dass dort bereits ursprünglich Christus und Maria als Gemeinschaftsbild angebracht waren, schlägt Volbach, *Frühchristliche Kunst* 1958, 69 vor. Die hier angestellten Beobachtungen deuten auf die Möglichkeit hin, dass der Augenweg von den Seitenwänden des Hauptschiffs über den Triumphbogen in der Apsis kulminierte und – auf welche Weise auch immer – die endgültige Wendung vom Geschichtlichen ins Spirituell-Überzeitliche vollzog.

durch oströmische Truppen von romtreuen und im Sinne der Glaubenslehre orthodoxgläubigen³⁸⁸ Bischöfen gegründet wurden und die mit der Pracht der bestehenden Ausstattungen in arianischen Kultstätten in Konkurrenz traten. Zur Untermauerung seiner Stellung und als Ausdruck seiner religiösen Gesinnung ließ Erzbischof Ursicinus in der Apsis seiner 549 vom Nachfolger geweihten Stiftung Sant'Apollinare in Classe ein Christusbild in inhaltlich und ästhetisch ausgeklügelter Form ausarbeiten, die den leuchtenden Wolken des Himmels ein beträchtliches Maß an Raum und Bedeutung einräumt. Dem Konzept eingeschrieben ist der neutestamentliche Bericht von der Transfiguration Christi, der die Doppelsexistenz Christi als wahrer Mensch und wahrer Gott mit größter Eindringlichkeit veranschaulicht.³⁸⁹ Bereits im Text kommt der Wolke insofern eine wesentliche Rolle zu, als sie die Präsenz Gottvaters verschleiert und eben dadurch auch beweist: „[...] leuchtende Wolke warf einen Schatten auf sie, und aus der Wolke rief eine Stimme: Das ist mein geliebter Sohn, an dem ich Gefallen gefunden habe; auf ihn sollt ihr hören [...]“.³⁹⁰ Diese paradoxe Realität wird in der Bildumsetzung durch die Existenz eines flächenmäßig großen Wolkenhimmels kommuniziert (Abb. 120). Dieser Textillustration ist mit der Gestaltungsweise ihrer Wolken allerdings eine zusätzliche, auf Christus bezogene Bedeutungsebene eingeschrieben: In Form und Farbe deutlich unterschieden vom goldflirrenden Naturlicht der paradiesischen Weltlandschaft mit ihren vielfältigen Pflanzen- und Steinformationen, legen sich die Wolkenteile als Reflektoren eines überirdischen Lichts in Rot, Blau und Weiß über das Geschehen. Sie dienen als Brüstung für Moses und Elias, die als Glaubenszeugen einer jenseitigen Welt das Geschehen bezeugen, sowie als Schnittstelle für das am Scheitelpunkt angebrachte Gotteszeichen. *Dextera Dei*, Anordnung der Prophetenbüsten und das aufleuchtende Wolkennetz lenken die Aufmerksamkeit auf eine kreisrunde Öffnung in der goldenen Weltwirklichkeit. Wie durch ein Opaion öffnet sich dort der Blick in einen weiteren „Raum“ mit goldenen Sternen auf blauem Grund, den ein monumentales Gemmenkreuz fast völlig ausfüllt (Abb. 166). Doch zugleich scheint der um diese Öffnung fließende goldene Schein diesen Bildteil weit vor die reale, grün bewachsene Landschaft zu „zoomen“ und widerspricht somit dem ersten Eindruck einer perspektivischen Öffnung am Bildgrund. Der Ausblick in die kosmischen Sphären des irdischen Universums wird vielmehr weit nach vorne

³⁸⁸ Als orthodox wird hier der Glaube an zwei göttliche Naturen – Gottvater und Christus – bezeichnet; im Gegensatz dazu lehnen Arianer den Glauben an die göttliche Natur Christi und damit die Wesensgleichheit Christi mit dem Vater ab. Ausführlich behandelt die Geschichte der theologischen Auseinandersetzung sowie die entscheidende Konzilsarbeit im 5. Jahrhundert Fraise-Coué, *Ephesus* 2001, besonders 3-89; eine kurze Einführung zum modernen Begriff des Miaphysitismus gibt der Wikipedia, *Monophysitismus* 2012 (o.S.).

³⁸⁹ Mt. 17, 1-7; vgl. auch Mk. 9, 2-13; Lk. 9, 28-36; 2 Petr. 1, 16.

³⁹⁰ Mt. 17,5.

in den Kuppelraum geholt, so dass die gemmenverzierte Öffnung zum Ausdruck einer momenthaften und rational nicht erklärbaren Zäsur in der – goldgrundigen – Wirklichkeit mutiert. Diese Zäsur spiegelt auch den biblischen Bericht, demzufolge sich das Äußere Christi in einer Weise verändert, die nach einer neuen Sichtweise der anwesenden Apostel und des Betrachters verlangen. Es ist – so sagt die Bibel – das Licht, das sein Gesicht und seine Kleider in den Augen der Apostelzeugen verändert („[...] sein Gesicht leuchtete wie die Sonne, und seine Kleider wurden blendend weiß wie das Licht“; Mt. 17,2). Vor aller Augen wird die physische Realität des Herrn – im Text – durch ein irreales, spirituell aufgeladenes Christusbild ersetzt, und genau dieser Moment erscheint im Bild perpetuiert. Nicht nur für die Apostelzeugen wird Christus physisch unsichtbar, auch dem Betrachter wird ein dramatischer Blickwechsel geradezu aufgezwungen: Christus ist nicht mehr körperlich greifbar, sondern nur mehr in seinem im Wolkenhimmel reflektierten Licht-Sein und im Symbol seines überdimensionierten Kreuzes wahrnehmbar. Das winzige Kopfmedaillon am Kreuzungspunkt der Balken erscheint dabei wie ein zusätzlicher Hinweis auf die Bildhaftigkeit des Ganzen. In den Symbolfiguren der weißen Lämmer, die stellvertretend für Petrus, Jakobus und Johannes das Verklärungsgeschehen erleben und, in der Zwölfzahl der Apostel, die Gläubigenschar des Kirchenpatrons Apollinaris bilden, setzt sich dieses sinnbildhafte Darstellungskonzept konsequent fort.³⁹¹

So wie in Sant'Apollinare in Classe bezieht auch das Apsismosaik der 547 von Bischof Maximian geweihten und auf eine Bischofsstiftung der arianischen Ostgotenzeit zurückgehenden Kirche San Vitale einen Großteil ihrer unmittelbaren Wirkung aus einer detailreich beschriebenen, paradisisch anmutenden und von einem goldenen Lichtgewölbe überfangenen Weltenlandschaft. Ein terrassierter Wiesengrund breitet sich aus, der übersät ist mit Blumen und Pflanzen in leuchtenden Farben und aus dem vier Flüsse entspringen (Abb. 168). Teil dieser mit allen malerischen Effekten suggerierten Wirklichkeit sind auch zwei weißgekleidete Engel sowie, namentlich bezeichnet und in Zeremonialgewänder gekleidet, der Kirchenpatron und Bischof Ecclesius mit dem Kirchenmodell. Auffallend ist auch hier ein leuchtend blauer Einschub, der im Gegensatz zum körperlosen Ausblick in San Apollinare durch seine Farbschattierungen deutlich als sphärisches Gebilde ausgewiesen ist – ein blau schimmernder Globus, der zugleich Thron ist, auf dem Christus in voller Gestalt mehr zu schweben als zu sitzen scheint. Eine weich fließende Aura umgibt diese Kugel, gebildet aus

³⁹¹ Im 7. Jahrhundert werden jene Mosaizisten, die den Triumphbogen mit Bildern versehen, das Bildkonzept nahtlos übernehmen, und auch sie werden sich der Sinn gebenden Wirkung leuchtender Himmelswolken bedienen und sie mit einem Christusmedaillon, mit Evangelistensymbolen und Lämmerreihen verbinden (Abb. 167); Datierung des Triumphbogens nach Volbach, *Frühchristliche Kunst* 1958, 77.

dem Blau der Konturen und dem Widerschein des goldenen Hintergrunds. Sie „schiebt“ diese herrscherliche Sitzfigur optisch in den Vordergrund und lässt sie wie magisch über der realen Landschaftsszenerie schweben, die im Umkreis dieser Aura wie durch einen Brennspeigel vergrößert erscheint. Auch bei dieser höchst illusionistischen Formulierung eines theophanen Geschehens klärt der Hintergrund darüber auf, dass die ikonografisch und titularisch erzählten Fakten über den Kirchenpatron Vitalus und den Gründerbischof Ecclesius sowie die paradiesgleiche und von Engeln bewohnte Landschaft nebensächlich sind. Hauptthema ist – so sagt der Hintergrund – der erscheinende Herr. Und um diese Christusfigur als Einzelfigur in ihrer Ambivalenz – als Mensch und Gott, gestalthaft und doch nicht greifbar, historisch und ohne Zeit, im Diesseits abbildbar und unvorstellbar zugleich – unmissverständlich herauszuheben, reicht der goldfarbene, mit Gemmenbalken und Perlenborte geschmückte Nimbus nicht aus, denn er ist, aus der Ferne betrachtet, kaum vom ebenfalls goldenen Hintergrund zu unterscheiden und wird überdies von den bläulichen Nimben der Engel und des Kirchenpatrons heftig konkurrenziert. Wenig Aussagekraft haben auch die Proportionen der Figuren: Zu gering ist der Unterschied zwischen sitzendem Christus und stehenden Begleitern, als dass der Bedeutungsunterschied gleich offensichtlich würde. Weithin sichtbar wird dieser erst durch die blau-rot-weiß gefärbte Wolkenzone, die nicht Teil des paradiesischen Aktionsraumes ist, sondern als eingeschobene Bildinformation zusammen mit der herangezogenen Hauptperson Christus gelesen werden will. Durch klar definierte Formen und Farbintensität optisch ebenfalls weit in den Bildvordergrund geholt, dienen die Wolkenteile als Reflektoren seiner Lichtemanation – deren kostbarer Abglanz sich, wenn man es so sehen will, auch im Gold des Gewölbes spiegelt – und werden zum visuellen Argument seiner nicht mit empirischen Mitteln fassbaren Existenz. In ihrer auf Fernwirkung ausgerichteten, informativen und verstärkenden Funktion sind die rot-blau-weißen Wolkenzungen, wenn man einen kühnen Sprung über die Jahrhunderte wagen möchte, vergleichbar mit jenen auf Kulissenholz oder Leinwand gemalten Wolken, die im 17. Jahrhundert die „eucharistische Erscheinungsmaschinerie“ der großen römischen Quarantore-Apparate mitbestimmen werden und denen es ebenfalls obliegen wird, Gottes Leuchten über große Distanzen in die Kirche zu vermitteln und Theophanie virtuell zu vergegenwärtigen.³⁹²

³⁹² Die barocke Inszenierung biblischer Wolkenmetaphern als „meteorologische Erscheinungshilfen“ des Himmlischen Throns im Heiligen Theater behandelt unter Berücksichtigung von Referenzstellen des Alten und Neuen Testaments und von Wolkeninterpretationen des Thomas von Aquin und des Jesuiten Francisco Suárez Imorde, *Präsenz* 1997, 88-121, besonders 90-92 und 103.

In den beschriebenen ravennatischen Beispielen sind es die so eklatanten Gegensätze zwischen Goldgrund und Wolkenpassagen bzw. das Oszillieren zwischen Leere und Fülle, die das Schauen für Bildnutzer und Nutzerinnen interessant machen und Denkprozesse in Gang setzen, die eine Gottesvorstellung im Sinne der orthodoxen, d.h. die göttliche Natur des Menschen Jesus von Nazareth anerkennenden Lehre begünstigen. Gerade im byzantinischen Einflussbereich stellten diese wolkengestützten Bildlösungen eine Art Gegenbewegung zu den Bildern jener Kultstätten dar, die unter der arianisch dominierten Ostgotenherrschaft errichtet wurden. Kein Beispiel zeigt dies besser als die Mosaikausstattung der früheren Palastkirche des arianischen Ostgotenkönigs Theoderich. Das um 500 begonnene Gebäude – heute Sant’Apollinare nuovo – wurde über den Obergadenfenstern mit einem Zyklus neutestamentlicher Christusszenen bebildert, in denen sich ein gleichmäßig goldener, wolkenlos-neutraler Himmel über das Meer spannt, wenn die Apostel ihren wundersamen Fischfang tätigen, und der Hügel und Bäume hinterfängt, wenn Christus und die Apostel sich versammeln. Derselbe Goldgrund verwandelt auch das Interieur eines Speisezimmers in den Ort des Letzten Abendmahles und den Raum um den Sitz des römischen Statthalters in einen taghellen Gerichtssaal (Abb. 169 bis 172). Jedem dieser Bilder lieferte der einheitlich goldfarbene Grund in Kombination mit den notwendigen Requisiten und Einrichtungen eine Bildlösung, die einerseits die Forderung nach materieller Kostbarkeit erfüllte und die gängige byzantinische Goldtradition fortschrieb, die ikonografisch aber auch die Ideologie eines arianischen Kirchenstifters bediente: Mit dem leeren, als Innenraumgrenze ebenso wie als natürlicher Hintergrund lesbaren Goldgrund – d.h. mit dem Fehlen eines „himmlischen“ Lichtmotivs in Form leuchtender Farbwolken – blieb der Fokus der Darstellung auf Diesseits und Narration gerichtet. Die Bildräume waren als irdische Schauplätze lesbar, in denen Figuren und Vegetabilien Schatten werfen und die Personen irdische Wegbegleiter oder Kontrahenten eines Mannes sind, der nach arianischem Glauben und sehr vereinfacht gesprochen, nicht wesensgleich ist mit seinem göttlichen Vater, sondern von diesem vor der Zeit als Abbild geschaffen wurde. Dass der Sonderstatus Christi als Erlöser dennoch klargestellt wurde, versteht sich von selbst: Die Kostbarkeit des Mosaikmaterials und Strahlkraft des Goldgrunds lassen sich auf den Bildinhalt beziehen, so dass jedes einzelne Bild – wie Klaus Krüger in anderem Zusammenhang formuliert – „in seiner Materialität und mithin in seiner Eigenwirklichkeit als Medium“ von der Glorie Christi spricht.³⁹³ Und wenn Jesus Wunder wirkt, predigt, beim Letzten Abendmahl als *primus inter pares* nach klassischer Sitte bei Tische

³⁹³ Krüger, *Schleier des Unsichtbaren* 2001, 284.

liegt oder vor Pilatus von den Hohepriestern bedrängt wird, lassen auch Größenverhältnis und Positionierung, vor allem aber der mit einem Gemmenkreuz versehene Nimbus keinen Zweifel an seiner Sonderstellung innerhalb der Gruppe. Das Problem der Gleichfarbigkeit einer traditionell goldenen Lichtscheibe und eines goldenen Bildgrunds löst in diesem Fall die Variante eines silbernen Nimbus.³⁹⁴ Mehr Auszeichnung des dargestellten Herrn war offenbar nicht einmal dann gefordert, wenn es nicht um Einzelepisoden in der Vita Christi, sondern um das Gottesbild im eigentlichen Sinn ging: Auch in zwei prominent in Apsisnähe angebrachten Mosaikbildern der Nord- bzw. Südwand setzte man bei der Huldigung Christi – als Kind auf dem Schoß seiner Mutter und als Erwachsener (Abb. 173) – ausschließlich auf die Wirkung des byzantinischen Goldgrundes. Durch seine Preziosität und Leuchtkraft überhöht er den Auftritt der drei Magier mit ihren Geschenken und nobilitiert die beiden Prozession, die sich aus Palast und Hafen zu den von Engeln bewachten Empfangssälen bewegen.³⁹⁵ Die neutrale Leere des Hintergrunds suggeriert jedoch unmissverständlich, dass alle Aktionen in einem einzigen historisierten Raum – zu den präzisen Ortsangaben kommen noch vielfältig bewachsene Terraintreifen und Palmen – ablaufen, der unmittelbar in den Betrachtterraum überzugehen scheint. Durch gesonderte Lichthinweise das Numinose zu betonen und die Göttlichkeit Christi durch die Gegenüberstellung von Goldflächen und farbglühenden, lichtragenden Wolkenschlieren als Einschnitt in die Weltwirklichkeit abzubilden, wie dies in stadtrömischen Bildwerken schon geschah und unter Ravennas orthodoxgläubigen Auftraggebern dann geschehen würde, war offenbar kein Anliegen, wenn eine arianische Kirche, und sei es die prestigeträchtige Palastkirche, ausgestattet wurde.³⁹⁶

Von einer ravennatischen Werkstatt nach orthodoxem Formular gestaltet wurde zwischen 543 und 554 die Apsis der Euphrasius-Basilika im ehemaligen Parenzo.³⁹⁷ Auch hier vermittelt sich das Bild eines transzendenten Geschehens als Blick auf ein realistisches Bildgeschehen, auch

³⁹⁴ Dieselbe Lösung fand danach auch im römischen Apsismosaik von Santi Cosma e Damiano (Abb. 153) Anwendung, um das nimbierte Christuslamm vom goldenen Basisstreifen abzugrenzen; s. L'Orange/Nordhagen, *Mosaik* 1960, 65 (Nordhagen) und Nordhagen, *Studies* 1990, 46-55.

³⁹⁵ Die ursprünglichen Huldigungszüge, die vermutlich aus Würdenträgern des ostgotischen Hofes bestanden hatten, wurden nach der Eroberung Ravennas durch oströmische Truppen im mittleren 6. Jahrhundert ersetzt und zeigen nun Märtyrer und Märtyrerinnen, Pippal, *Kunst des Mittelalters* 2010, 92 und 108.

³⁹⁶ Mit dieser auf theologische Ansprüche der Gründerzeit zugeschnittenen Gestaltungsweise steht die Palastkirche in einer Reihe mit dem arianischen Baptisterium, wo im ausgehenden 5. Jahrhundert bei der Darstellung der Taufe Jesu ebenfalls ein einheitlich goldgrundiger Himmel angebracht wird und damit ein deutlich anderer Akzent gesetzt wird als im älteren, orthodoxen Baptisterium, dessen – wolkenloser – Himmel auf den Grundfarben Blau und Gold aufbaut; einen ebenso schlüssigen wie anschaulichen Vergleich der Baptisterien bietet Pippal, *Kunst des Mittelalters* 2010, 87 und 92. Zum ursprünglichen Apsisbild der Kirche von Sant'Apollinare nuovo sind wegen der späteren Umbauten keine Aussagen möglich.

³⁹⁷ Auf eine ravennatische Werkstatt verweist auch Warland, *Brustbild Christi* 1986, 113f.

hier sichert das Zusammenspiel eines präziösen Goldgrundes mit den Farbwolken am topografisch höchsten Punkt der Apsis die exklusive Stellung der Hauptfigur und damit den tieferen Sinn des Dargestellten (Abb. 121). Wenn die Hand Gottes den Siegeskranz über die thronende Gottesmutter hält, ist sie von dicht an dicht gereihten Wolkenteile umgeben, die mit ihren kontrastreich eingesetzten Rot- und Blautönen und ihren Weißhöhlungen eine Plastizität, Leuchtkraft und Wärme erzeugen, wie sie nach den optischen Regeln der illusionierenden Malerei nur Objekten im Bildvordergrund zukommt. Sie setzen auf diese Weise die Regeln der Luftperspektive außer Kraft und holen den Himmel – wie in diesem Zusammenhang und in Verbindung mit stadtrömischen und ravenatischen Beispielen schon mehrmals beschrieben – aus der Bildtiefe in den Vordergrund und verbinden sich dort mit der Madonnenfigur auf ihrem Gemmenthron, der mit vorne konvergierenden Fluchtlinien und eigenem „Blumengärtlein“ über dem Terrain schwebt. Das diesen Thron umströmende Licht ist so wenig mit empirischen Mitteln wahrzunehmen wie Christus selbst, gemäß dem Johanneswort „Gott ist Licht, und keine Finsternis ist in ihm.“³⁹⁸ Dementsprechend werfen Marienfigur und Marienthron keine Schatten, während sich das in der Goldfolie gebundene Licht als natürliche Tageshelle in den Bildraum ergießt und die Schatten der Protagonisten auf dem schmalen Terrain nachzeichnet. Wie in den bisher besprochenen Bildern bilden auch diese Wolken kein natürliches Wetterphänomen in einer fiktiven Paradieslandschaft ab, sondern informieren aus sich selbst heraus und durch ihre Differenz zum hier dominierenden Goldgrund über die heiligen Hauptpersonen Maria und Christus, die gleich einem Kultbild in die illusionierte Szene eingestellt sind und neben denen – so kommunizieren die Wolken – begleitende Akteure wie Engel, Heilige, Bischof und Archidiakon mit Sohn zurücktreten müssen. In der Bedeutung gleichfalls automatisch zurückgestuft werden auf diese Weise die vom Bild erzählten Fakten wie Märtyrertum, Kirchenstiftung und Ehrerbietung eines Mannes, der seinem Sohn den Namen des Bischofs gab.³⁹⁹

Die Bilder der Nebenapsiden wurden ähnlich aufgebaut, dem Goldgrund wurde aber – so sagt zumindest der heutige Erhaltungszustand – weit weniger Bedeutung beigemessen: Mit einem goldenen Kreuznimbus ausgezeichnet beugt sich der Herr persönlich aus seinem Wolkenreich in den Ort des Geschehens hinein und hält die Siegeskränze über jeweils zwei Heilige (Abb. 174 und 175). Wieder übernehmen es die Lichtwolken, das Bild zu präzisieren: In kräftigem

³⁹⁸ 1 Jo. 1,5; die Stelle zitiert auch Hecht, *Glorie* 2003, 32.

³⁹⁹ Vgl. Hagen, *Basilika Euphrasiana*, 5; dort auch die Transkription und Übersetzung der unter dem Mosaik laufenden Inschrift, die das Andenken an den Kirchenstifter Euphrasius in Worten festschreibt. Beat Brenk interpretiert das Apsisbild als Paradiesszene, die den Betrachter die richtige Verehrungshaltung lehren soll; Brenk, *Apse* 2010, 85.

Blau und Rot und mit weißen Glanzlichtern versehen, stapeln sich einige wenige Schlieren vor dem blauen Innenfeld der Christuszone, um sich mit dessen Armbewegung aus diesem Bereich zu lösen und vor die helleren Bogenfelder zu „fliegen“, die sich bis zu den Schultern der ebenfalls goldnimbierten Heiligen erstrecken und dort von einem wieder blauen Hintergrund abgelöst werden.⁴⁰⁰ Der auffällige Gegensatz zwischen aufleuchtenden Wolkengebilden der himmlischen Lichtzone, neutralem Bildgrund mit Namenszügen der Glaubenszeugen und vor allem goldgefüllten Nimben überzeugt die Betrachtenden einmal mehr, dem Augenappell der frontal entgegretenden Heiligen nachzukommen und über das Gesehene nachzudenken.

Insgesamt zeigt die Zusammenschau von Wandmosaiken aus stadtrömischen und nördlicheren, byzantinisch dominierten Gebieten, dass bei der Gestaltung des Bildhintergrunds gleißender Goldgrund, atmosphärisches Blau und leuchtende Wolkenfelder nebeneinander zum Einsatz kamen. Großflächiger Goldgrund, der sich, wie Thomas F. Mathews überzeugend meint, als „timeless space that negated the succession of hours and seasons in our earthly skylscapes“⁴⁰¹ lesen lässt und glänzende Raumfolie ist, die aus sich heraus leuchtet und durch materielle Preziosität das Bild bedeutungsvoll auflädt und somit aufwertet, bezieht seine Wirkung primär aus seiner Materialpracht und der metaphysisch anmutenden ostentativen Leere, die vom Auge wahrgenommen wird, aber weniger Fragen aufwirft als ein Wolkenhimmel mit leuchtenden Farben und vielteiligen Formen vor dunklem Grund. Er ist der „eye-catcher“ im eigentlichen Sinn, will gesondert bemerkt und zum Grund seines Leuchtens befragt werden. Als Leseanleitung besonders ergiebig sind jene Kompositionen, in denen sich goldflirrende Leere mit farbdramatisch belebten, verdichteten Wolkenteilen verbindet. Wie die Beispiele in Santa Maria Maggiore, Ravenna und Parenzo besonders deutlich zeigen, treten in diesen Bildern unterschiedliche Bedeutungsschichten am deutlichsten hervor: Sobald sich der Blick auf die unterschiedlichen Lichtcodes eingelassen und das ereignisimmanente goldene „Raumlicht“ vom übernatürlichen Lichtspiel der Wolkenzone geschieden hat, formiert sich – im Sinne eines *Vide!*-Postulats – Gottes Licht-Bild und schiebt sich als autonomer Bildteil in den erzählenden Gesamtzusammenhang. Für Hersteller und Auftraggeber der damaligen Zeit wurde theologisch Brisantes – die Unsichtbarkeit eines alttestamentlichen Gottes oder die Verklärung Christi in seiner Doppelsexistenz als Mensch und Gott – auf diese Weise logisch erzählbar, und es konnten trotzdem „byzantinisch“ anmutende Bilder geschaffen werden, die eine aus dem Osten kommende Führungsschicht befriedigten.

⁴⁰⁰ Nähere Aussagen sind wegen des schlechten Erhaltungszustands der Nebenapsiden nicht möglich.

⁴⁰¹ Zitiert nach Mathews, *Clash of Gods* 1993, 95.

5. Beobachtungen zur Rezeption eines kirchlichen Musters

Die Kunstgeschichte zeigt, dass Wolken als Option der Himmelsgestaltung ihren Platz in den visuellen Medien auch nach dem hier beobachteten Zeitraum zwar weiter behaupteten, ihre ursprüngliche Aufgabe als christologisch bestimmte Schau- und Denkanleitung aber langfristig einer allgemeineren Funktionalität weichen sollte. Auf eine systematische Zukunftsschau wird in der vorliegenden Arbeit verzichtet, da, wie in der Einführung erwähnt, keine Geschichte der Wolken geschrieben werden soll und eine willkürliche Aufzählung späterer Wolkenbilder für den hier untersuchten Bereich ohne zusätzliche Aussagekraft wäre. Im gegebenen Zusammenhang interessant ist allerdings die kurzfristige Vorschau in Verbindung mit der Frage, ob und wie sich Wolkenbilder und ihre typische Formensprache veränderten, sobald die ursprünglichen medialen Rahmenbedingungen ihre Geltung verloren. Die spannende Frage, ob die prozesshafte Etablierung der spätantiken Bildfigur „Wolken“ zur Herstellung kulttauglicher und zuweilen geradezu kultbildartiger Wandbilder eine dauerhafte Bildkonvention begründete und ob diese in anderen Medien weitergeschrieben wurde, kann im Rahmen dieser Untersuchung allerdings nur cursorisch mit einigen Fallbeispielen in ihren lokalen und zeitlichen Bezügen beleuchtet, aber keineswegs endgültig beantwortet werden.⁴⁰²

5.1 Wandmalerei

Der Blick auf unterirdische Wandmalereien zeigt, dass – wenn man von den ausführlich besprochenen Wandmalereien unter der Via Latina⁴⁰³ absieht – römische Katakombenmalerei auch ohne die lichtvermittelnden Wolken auskam, und zwar selbst dann, wenn ein Bild in Bezug auf Inhalt und Bildkonzept direkt einem Muster folgte, das oberirdisch in monumentalen Apsiden zu sehen war. So zeigt ein im frühen 5. Jahrhundert entstandenes Fresko in der stadtrömischen Katakombe Santi Marcellino e Pietro (Abb. 104) prinzipielle Übereinstimmungen mit frühen Apsisbildern.⁴⁰⁴ Ähnlich sind das formale Grundkonzept und mehrere Details wie der Hügel, dem vier Flüssen entspringen, und die beredte Gestik der

⁴⁰² Die Vorbildwirkung der Apsisbilder mit Darstellungen Christi als Lehrer im Kreis der Apostel konstatiert Tichy, *Kultbild* 2008, 41 (mit dem Verweis auf Beltिंग-Ihm, *Programme der Apsismalerei* 1992) und 140f.

⁴⁰³ Siehe Kapitel 2.3.1 und 2.3.2.

⁴⁰⁴ Die Datierung ins frühe 5. Jahrhundert folgt Bisconti, *Dekoration der Katakomben* 1998, 129; vgl. auch Warland, *Brustbild Christi* 1986, 29; zur Datierung der Katakombenmalereien im Allgemeinen und speziell jene der Pietro e Marcellino-Katakombe auch Fink/Asamer, *Katakomben* 1997, 73 (Asamer).

Protagonisten, die auf das symbolische Lamm und somit auf den rechten Glaubensweg verweisen. Allerdings stehen Christus und die so genannten Apostelfürsten nicht – wie z.B. in Santa Costanza (Abb. 15) – in einer angedeuteten Paradieslandschaft, und die reale Glaubenswelt ist nicht durch Lämmerreihe und Stadtabbreviaturen symbolisiert, sondern in vier adorierenden Märtyrer-Heiligen personalisiert. Auffällig ist, dass der Hintergrund der Katakombenwand völlig ungestaltet bleibt: Weder Sterne noch ein Wolkenfeld wie in S. Costanza hinterfangen die Hauptpersonen. Anders als in allen untersuchten Apsisbildern stehen Christus, Petrus und Paulus in der Katakombe vor einem weißen Hintergrund, dessen neutrale Leere durch verstreut eingesetzte Dekorationselemente noch unterstrichen wird. Der „Himmel“ bleibt hier unerzählt, ob aus ökonomischen Gründen oder mit Absicht bleibt offen. Im Sinne der hier aufgestellten These ließe sich dies damit erklären, dass die ikonografische, mittels Wolken bewerkstelligte Thematisierung der sichtbar-unsichtbaren Existenz Christi im sepulkralen Bereich überflüssig war, da die Memorialfunktion des Totenkults – anders als beispielsweise kirchliche Liturgien – nicht mit der Realpräsenz Christi verbunden wurde und eine diesbezüglich, ikonografisch überzeugende Bildbotschaft daher unterbleiben konnte.

Allerdings hinkt dieser Erklärungsversuch bereits, wenn man einen Blick auf ein späteres Christusbild in der sogenannten Pontianuskatakombe wirft (Abb. 177). Dort hat ein Maler vermutlich im 6. oder 7. Jahrhundert die Taufe Christi in das rechteckige Wandfeld über einem Mauerbogen gemalt. In der bildlichen Umsetzung wiederholte er detailgetreu ein personales Muster, das sich Anfang des 6. Jahrhunderts bereits im Baptisterium der Arianer in Ravenna bewährt hatte. Den mit Gold belegten Grund hinter Christus und Johannes mit dem Rundstab beließ er als neutrale Wandfläche, fügte aber als Himmelsverweis – gemäß dem Bericht in Mt. 3,16-17, demzufolge sich Gott sichtbar im geöffneten Himmel und als Stimme hörbar offenbart – zahlreiche Wolken hinzu.⁴⁰⁵ Die von Dorsch/Seelinger beschriebene „kräftig-rote zweizonige Andeutung von Wolken“ über dem Nimbus Christi und die „zwei Schichten rot und blauschwarz bzw. blauschwarz und rot gemalter Wolken“ unter der Halbfigur eines Engels, der das Gewand Christi hält, spiegeln deutlich den Mosaikcharakter oberirdischer Sakralausstattungen: Die kräftigen Wolkenschlieren mit ihren zweifarbigen, zweischichtigen und spitz zulaufenden Zungen erinnern frappant an die beträchtlich älteren Mosaikhimmel in Santa Maria Maggiore oder Santi Cosma e Damiano bzw. an den Hintergrund im zeitlich näher

⁴⁰⁵ Eine umfassende Dokumentation bietet Dorsch/Seeliger, *Katakombenmalereien* 2000, 134-145, besonders 138-142; dazu auch Warland, *Brustbild Christi* 1986, 202-205; zur Datierung auch Domagalski, *Hirsch* 1990, 126.

angesiedelten Opferungsbild mit Abel und Melchisedek in San Vitale in Ravenna (Abb. 21, 129 bzw. 155).⁴⁰⁶

In der Zusammenschau mit den an früheren Stellen genannten Sepulkralmalereien zeigen der „Wolken-Himmel“ der Pontianuswand und der „Nicht-Himmel“ in SS. Marcellino e Pietro, dass es im Bereich der Katakombenmalerei über die Jahrhunderte hinweg keine verbindlichen Richtlinien gab. Ältere Vorbilder des eigenen Mediums wie die Bilderzählungen der Via Latina aus dem späten 4. oder frühen 5. Jahrhundert waren entweder in Vergessenheit geraten oder wurden bewusst ignoriert. Die schlierigen rötlichen Himmelbögen (Abb. 93), die dort das theophane Geschehen differenziert und das Leuchten Christi lesbar gemacht hatten, fanden in beiden Fällen keinen Niederschlag. In die Katakombenbilder der späteren Zeit wurden offenbar je nach Bedarf maßgebliche Motive aus anderen Medien übernommen und dementsprechend auch die Wolkenzonen der oberirdischen Vorbilder eingefügt, wenn es im erzählten Kontext sinnvoll war, bzw. weggelassen, wenn sie im medialen Zusammenhang nicht erforderlich schienen.⁴⁰⁷ Das heißt, dass das Wolkenmotiv als bewegliche Konvention der Malerei verstanden wurde und seine prägende Bindung an den sakralen Kontext bzw. an die Bildaufgabe einer massen- und kulttauglichen Schauanleitung eine durchaus lockere war. Dass die Funktion der Bildfigur im Einzelnen und ungeachtet ihres Einsatzortes verstanden wurde und Wolken Bestandteil des Gottesbildes blieben, zeigt der Blick in den Raum C eines unter dem ehemaligen Ospedale di San Giovanni in Rom gelegenen Gebäudekomplexes am Lateranshügel. Dort ging man im späteren 5. oder frühen 6. Jahrhundert daran, zwei Wände mit großformatigen Gruppenbildern zu bemalen, die im Typus den sakralen Vorbildern in Kirchen folgten. Nach Forschermeinung erscheint die Nutzung des Gebäudes als christliche Unterrichtsstätte wahrscheinlich.⁴⁰⁸ Umso wichtiger war es offenbar für Auftraggeber und Maler, das gottgefällige Wesen eines Heiligen hervorzuheben und den betrachtenden Anwesenden zu empfehlen, diesem Beispiel zu folgen. Ein erprobtes wolkengestütztes Bildmuster, das Jahre zuvor in zahlreichen Mosaikfeldern des Langhauses von Santa Maria Maggiore Verwendung gefunden hatte (Abb. 21) und dort, aus klassischem Bildfundus

⁴⁰⁶ Die motivischen und ikonografischen Parallelen mit – wolkenlosen! – Kuppelmosaiken der ravennatischen Taufkapellen sind unübersehbar.

⁴⁰⁷ Die von Josef Fink, Beatrix Asamer, André Grabar und Friedrich Wilhelm Deichmann vertretene These, dass die Bilder der Katakomben das Echo der Kirchengestaltungen seien, wird damit bestätigt, aber auch relativiert; Fink/Asamer, *Katakomben* 1997, 57; Grabar, *Christian Iconography* 1968, 13 und 95; Deichmann, *Christliche Archäologie* 1983, 185.

⁴⁰⁸ Eine Beschreibung und ausführliche Dokumentation der Forschungsgeschichte der 1978 erstmals publizierten Fresken gibt Brenk, *Christianisierung* 2003, 121-128, bes. 127 (Datierung und Identifizierung); Maria Andoloro spricht von einer „christlichen Kapelle“ und referiert Forschermeinungen, wonach die Fresken um die Mitte des 5. Jahrhunderts entstanden seien und der Raum auch administrativen Zwecken gedient haben könnte; Andoloro, *Kirchen Roms* 2008, 243.

stammend, im christlichen Sinne adaptiert worden war, wurde zu diesem Zweck ins intime Ambiente übertragen. Aus seinem Wolkenhimmel heraus bezeugt die nimbierte Halbfigur Christi auch dort mit leicht angewinkelter Rechten und mit wehendem Gewandzipfel nicht nur die Verehrungswürdigkeit des heiligen Vitus und seines Begleiters bzw. seiner Begleiterin, sondern inszeniert sich zugleich selbst als Voraussetzung und Ziel der Glaubensbemühungen (Abb. 178 und 179). Auch im persönlichen Heiligenbild, das mit der Enge des Raumes spielt und sich an Betrachter und Betrachterin persönlich wendet, entfaltete das kirchliche Vorbild seine appellative Wirkung. Der Erhaltungszustand der daneben befindlichen Krönung zweier Frauen durch Christus (Abb. 180) ist zwar schlecht, dennoch darf vermutet werden, dass auch dieses Wandbild an eine sakrale Bildtradition anknüpfte und ein Bildschema variierte, das im Apsisbild von Santa Costanza (Abb. 15) vorgebildet war, wo ebenfalls die durch ein Pedestal erhöhte Christusfigur agierend zwischen zwei Protagonisten steht. Gemeinsamkeiten sind neben zwei rahmenden Palmen auch die blassen Wolkenstreifen, die in Santa Costanza den unteren, im Raum C unter dem ehemaligen Ospedale di San Giovanni den oberen Himmelsbereich bedecken und Christus kultbildartig isolieren. Die Wiederholung der Mosaikvorlage aus Santa Costanza würde insofern Sinn geben, als die rechte bekrönte Figur des Freskos als Konstantina, Tochter Konstantins des Großen identifiziert wurde, der ein im selben Raum aufgefundener Ehrensockel aus Marmor gewidmet war.⁴⁰⁹

Insgesamt zeigt der cursorische Blick auf spätere Wandbilder, dass jener Wolkenhimmel, der Christus- und Heiligendarstellungen an prestigehaltigen Orten des öffentlich-sakralen Lebens auszeichnete und typologisch bzw. auch stilistisch die Verehrungswürdigkeit der Hauptfigur hervorhob und diese damit kulttauglich machte, auch in das Motivrepertoire der Nebenschauplätze übernommen wurde, um dort – wohl auch über den Wiedererkennungswert – das Heilsversprechen neu geschaffener Bilder zu vertiefen. Orte des Gebetes erhielten auf diese Weise Bilder, die über primär textgebundene oder biografische Inhalte hinauswiesen und die fromme Haltung der Betrachter und Betrachterinnen förderten.

5.2 Elfenbeinarbeiten

Welch überzeugende Interpretationsangebote und welche ikonografisch elegante Lösungen eingefügte Wolkenfelder selbst dort liefern, wo – anders als im Medium der Malerei und vor

⁴⁰⁹ Andaloro, *Kirchen Roms* 2008, 243. Konstantina war 354 gestorben; ein zweiter Sockel war Kaiserin Eudokia, der Gemahlin des weströmischen Kaisers Valentinians III. gewidmet, die 462 starb.

allem des Mosaiks – Farbeffekte keinerlei Rolle spielen, zeigen Elfenbeinarbeiten des fünften Jahrhunderts. Wenn es darum ging, nicht-narrative Subinformationen – wie etwa die Referenzstellen der Evangelien im Zusammenhang mit der Auferstehung Christus und seiner Begegnung mit den beiden Marien – einzufügen, wurde der im narrativen Geschehen unwesentliche Bildgrund zum Informationsträger umgeformt und, wie in den prägenden Wandbildern der Kultstätten, reichlich Gewölk unter die Evangelistenzeichen von Lukas und Matthäus gesetzt: Der in sich leicht verschnittene und über der Grabkapelle etwas gebauschte, von einem Bildrand zum anderen durchgezogene Wolkenstreifen, aus dem sich Stiertorso und Engelsbüste auf einem in Mailand aufbewahrten Diptychonsflügel (Abb. 181) erheben, lässt sofort an die apokalyptischen Wesen und ihre Wolkenfelder in den stadtrömischen Mosaiken von Santa Pudenziana bzw. – mit Einschränkungen – an den Triumphbogen in Santa Maria Maggiore denken (Abb. 10 und 18). Da kaum anzunehmen ist, dass Elfenbeinschnitzerei im 5. Jahrhundert⁴¹⁰ als Leitmedium dient, ist die Vorbildwirkung der Sakralausstattung wohl als gegeben anzunehmen. Die Tatsache, dass etwa um die Jahrhundertmitte ähnliche apokalyptische Figuren auch in das Wölbungsmosaik des ravenatischen Mausoleums der Galla Placidia (Abb. 182) gesetzt wurden, stellt die Provenienz dieses Diptychon aus der Sammlung Trivulzio in einen oberitalienischen Zusammenhang.⁴¹¹

Wie unmittelbar dieser Künstler des mittleren fünften Jahrhunderts bereits auf kirchliche Vorbilder rekurrierte, zeigt der Vergleich mit der Arbeit eines Schnitzers, der rund 80 Jahre zuvor für die so genannte Lipsanothek aus Brescia (Abb. 183) einzelne Bildfelder zu einem Gesamtensemble der Heilsverkündung zusammengesetzt hatte.⁴¹² Die meisten dieser Bildfelder zerfallen in Einzelszenen, die aber durch ein abgetrepptes und perspektivisch nach hinten weichendes Streifensystem zusammengehalten werden. Man ist versucht, den jeweils oberen Streifen, in den die Köpfe der Protagonisten weich eingedrückt scheinen, auch als Himmelszone zu lesen. Tatsächlich aber ist er ausschließlich Teil der innerbildlichen Rahmung, die zwischen vorderer Aktionsfläche und dem neutralen Hintergrund vermittelt und dem knappen Aktionsraum eine gewisse Tiefe verleiht (Abb. 184 und 186). Sehr wohl werden aber

⁴¹⁰ Eine Entstehungszeit um 400 bzw. im frühen 5. Jahrhunderts schlagen vor Weitzmann, *Spirituality* 1980, 504, Volbach, *Frühchristliche Kunst* 1958, 61 und Pizzi, *Milano* 1990, 343 (Carla Compostella).

⁴¹¹ Eine oberitalienische Provenienz in Verwandtschaft mit stadtrömischen Arbeiten schlägt Volbach, *Frühchristliche Kunst* 1958, 61, vor.

⁴¹² Eine Umzeichnung aller Bildfelder bietet Pizzi (Hg.), *Milano* 1990, 345. Die Bildreihen, die zwischenzeitlich zu einem Kreuz zusammengefügt waren und nun wieder in den Originalzustand rückversetzt sind, werden in der Literatur unterschiedlich datiert: Die Vorschläge reichen von 300-400 (Natanson, *Ivories* 1953) über konkretere Zuweisungen ins dritte Viertel des 4. Jahrhunderts (Volbach, *Frühchristliche Kunst* 1958, 61) bzw. das Jahr 386 (Clara Stella in Pizzi (Hg.), *Milano* 1990, 346) bis ins 5. Jh. (Delbrueck, *Lipsanothek*, 1952). Als Entstehungsort wird Oberitalien vorgeschlagen.

einzelne Teile dieses Hintergrunds dort zum Himmel, wo eine Intervention des Herrn erzählt bzw. ein Protagonist innerhalb eines Bildsystems herausgehoben wird. So deutet der Schnitzer die äußeren Bedingungen der Gesetzesübergabe am Berg Sinai nur minimalistisch mit leicht eingeritzten Umrissen zweier Tafeln sowie mit Blick und Gestus des in ein weites Pallium gehüllten Moses an, um dann das wesentliche, aber unsichtbare Moment dieser göttlichen Offenbarung umso dramatischer, wenn man will: realistischer, zu visualisieren: Ein bis zum Halsansatz sichtbares männliches Haupt erhebt sich in der linken oberen Ecke aus der Leere des Bildgrundes, der an dieser Stelle wolkenartig onduliert und so als Himmel definiert ist (Abb. 189).⁴¹³ Bereits hier tritt Gott also – gemäß dem alttestamentlichen Bericht⁴¹⁴ – hörbar und somit persönlich „in Erscheinung“, und Moses bzw. Betrachter und Betrachterinnen dürfen sich angezogen fühlen vom wundersamen Ereignis am Berg Sinai. Zugleich – so sagen die Wolken dieses Himmels – sollen sie erschauern vor dem Geschehen, denn letztlich entzieht sich dieser Gott ihren Blicken ja doch. Das Numinose ist auch ein wesentliches Element des Wunders am See Genezareth. Hinter einer am Wasser stehenden Dreiergruppe fügt der Schnitzer an einer Stelle der Rückwand eine *Dextera Dei* ein und löst die strenge Rahmung dort ganz deutlich in kleine Wülste auf, welche die Abbeviatur wolkenähnlich umfließen (Abb. 186 und 187). In der Zusammenschau mit der Christusfigur – ihre leicht vergrößerten Proportionen „schieben“ die zentrale Gestalt auch hier perspektivisch in den Vordergrund, so dass der rechte Fuß bereits deutlich über den Wasserrand hinausragt – generiert auch dieser Himmelsausschnitt ein Theophaniebild, das in eine konkrete Bildsituation eingefügt ist.⁴¹⁵

Wie direkt die für das zuvor beschriebene Trivulzio-Diptychon postulierte Rezeption kirchlichen Wandbildern zuweilen vor sich ging und wie genau ein Wolkenbild mit all seinen formalen und stilistischen Eigenheiten in ein anderes Medium übernommen wurde, lässt sich an der teilweise zerstörten Elfenbeinplatte auf der Oberseite eines Kästchens ablesen, das aus Sant' Ermagora im istriatischen Samagher bei Pula stammt und einer römischen Werkstätte

⁴¹³ Vgl. dazu auch Warland, *Brustbild Christi* 1986, 96.

⁴¹⁴ Ex. 19,1 – 40,38.

⁴¹⁵ Die künstlerische Eigenständigkeit des oströmischen Schnitzers, die eingefügte Hand in Wolkenwülste einzubetten und damit den Hintergrund ikonografisch aufzuwerten, zeigt der Vergleich mit der Bildfindung eines thematisch unterschiedlichen, aber kompositorisch verwandten oströmischen Reliefs aus derselben Zeit. Auf einer heute fragmentierten Tischplatte streckt sich eine *Dextera Dei* vergleichbarer Größe aus dem Wulst, der den Randfries vom versunkenen Mittelteil trennt und den man als Himmelsstreifen interpretieren könnte (Abb. 188). Auch hier betont die überproportionierte Hand die Intervention des Herrn, der gebietet, dass ein Widder anstelle Isaaks geopfert werde, auch hier wendet sich die Nebenfigur in antikischer Haartracht und Kleidung im Profil der Gotteshand zu. Hingegen fehlen in der oströmischen Arbeit die oberitalienischen Wolken, die als „Ausrufungszeichen“ fungieren und als autonomes Bildelement die Aussage verstärken; Datierung, Lokalisierung und Deutung folgen Elisabetta Lucchesi-Palli in Weitzmann, *Spirituality* 1980, 423.

des mittleren 5. Jahrhunderts zugeschrieben wird (Abb. 189).⁴¹⁶ Die einigermaßen rekonstruierbare Gesamtkomposition mit Christus zwischen zwei Aposteln mit Palmenbegrenzung folgt einem Schema, das in der stadtrömischen Apsis von Santa Costanza (Abb. 15) vorgebildet ist, als *traditio legis* bzw. *pacis* umschrieben und auch für andere verlorene Apsisbilder postuliert wird.⁴¹⁷ Die mosaizierten Wolkenteile, die im – damals noch weniger fragmentierten – Apsismosaik die Christusfigur kultbildhaft mitinszenieren, finden sich im Elfenbeindeckel als gewellter Hintergrund neben der erhobenen Rechten Christi wieder (Abb. 190 und 191). Es ist gut vorstellbar, dass mit der medienübergreifenden Übertragung des wolkengestützten Christusbildes eines Kultraumes ins kleine Format auch die sakrale Aura des statischen Vorbilds auf das bewegliche Objekt der alltäglichen Kultpraxis übertragen werden sollte. Der mediale Wert einer darin aufbewahrten Weihegabe, Reliquie bzw. eines Geschenks konnte für Nutzer und Nutzerinnen damit beträchtlich gesteigert werden, wohl nicht zuletzt deshalb, weil Christus und sein Himmel näher gerückt waren und mit den Fingern im Wortsinn begreifbar wurden.

Die angeführten Beispiele zeigen, dass der in Monumentalbildern als visueller Lichtterminus funktionierende Wolkenhimmel Eingang ins Detailrepertoire eines anderen Mediums fand und auch dort dazu diente, inhaltliche Zusammenhänge klarzustellen, darüber hinaus aber in der Reminiszenz an das sakrale Vorbild dem neuen Objekt zusätzliche Wertschätzung garantierte.

5.3 Codexillumination

Wie groß die Bandbreite der spätantiken Christusikonografie in den einzelnen Medien war und wie selbständig ein Illuminator des 6. Jahrhunderts unterschiedliche Gestaltungselemente verschränkte, um, zum Beispiel, die Bildaufgabe „Christus in seinem Himmel“ zu lösen, zeigt eine Himmelfahrtsdarstellung in einem um 586 geschriebenen Evangeliar (Abb. 192).⁴¹⁸ Wie in kirchlichen Apsismosaiken steht auch hier die Theophanie im Mittelpunkt. Zwar vollzieht sich diese mit geänderten Richtungszeichen: Im Kirchenbild „erscheint“ Christus einer Glaubensgemeinschaft aus dem Himmel heraus, in der gemalten Himmelfahrt entschwindet er dorthin, wobei sich der Illuminator im konkreten Fall sich nicht mit der Schilderung der

⁴¹⁶ Das Kästchen befindet sich heute im Museo Archeologico in Venedig.

⁴¹⁷ Auf die diesbezügliche Vorbildwirkung des Apsismosaiks von Alt-St. Peter weisen Andaloro/Romano, *Apsis* 2002, 82f. hin. Die inschriftbezogene Bezeichnung *traditio pacis* erklärt Maria Andaloro, Andaloro, *Porträt* 2002, 30 (Abb. 10).

⁴¹⁸ Die Datierung folgt Pippal, *Kunst des Mittelalters* 2010, 119.

Auffahrt und der Reaktionen aller Zeugen begnügt, sondern mittels adorierender und Kränze tragender Engel zugleich auch die Situation bei der Ankunft ebendort beschreibt. Mit dieser Ausschaltung des Zeitfaktors gelingt es ihm, das Unerklärliche mit der wirklichkeitsnahen Erzählung zu verbinden und eine komplexe Glaubenswahrheit so detailreich ins Bild zu setzen, dass niemand die dazugehörige Evangelienstelle lesen wird, ohne über die Erhabenheit des Geschehens und seine finale Bedeutung für den gläubigen Menschen nachzudenken und – vielleicht als Prediger – daraus Anregungen zu beziehen. Der syrische Mönch Rabulas zögerte nicht, Christus ganz nach dem traditionellen Muster des antiken Ewigkeitsgottes Aion zu modellieren, dessen Zeitbezug stets durch Himmelskreis und Tierzeichen verdeutlicht worden war. Als hätte er das zentrale Motiv aus einem spätantiken Jahreszeitenmosaik (Abb. 73 und 194) ausgeschnitten, platziert der Illuminator seinen nimbierten Christus in eine doppelrandigen Aureole, deren Binnenraum sich wie ein gelängtes Opaion gegen einen tiefblauen Hintergrund öffnet (Abb. 193). Gleich einem überdimensionierten heiligen Ballon schwebt dieser Lichtkranz über der in ihrer Gebetshaltung erstarrten Gottesmutter, den heftig gestikulierenden Aposteln und zwei Engeln, die das Geschehen kommentieren. Christus selbst berührt – wie sein klassisches Vorbild – mit dem Arm die Aureolenwand und setzt das Spielbein über diese hinaus, während er mit dem Standbein fest im Binnenraum steht. Die direkte Übernahme einer mythologischen Standardfigur in den Kontext einer neutestamentlichen Erzählung wird allerdings entschärft durch die Art, wie der Illuminator den umgebenden Himmel zeichnet. Ein Konglomerat aus weit gespannten, mit Augen versehenen Flügeln, den Häuptionern der apokalyptischen Wesen und rollenden Rädern verankert das Christusbild gemäß dem Text der Ezechiel-Vision⁴¹⁹ fest im Jenseits und dient zugleich als zeichenhaft-verkürzte Hebe­maschi­nerie, die dem Himmelsbild eine luftig-leichte Aura verleiht und die Erdschwere der Menschenwelt mit Bergen und grünen Terrainflächen konterkariert (Abb. 195). Obwohl die Textvorlage – „Als er das gesagt hatte, wurde er vor ihren Augen emporgehoben und eine Wolke nahm ihn auf und entzog ihn ihren Blicken.“ (Apg. 1,9) – hier deutlich von nur einer Wolke spricht, verteilt der Illuminator eine Vielzahl von bläulichen Wolkenstücken über den gesamten Hintergrund und nützt sie als Reflektoren für unterschiedliche Lichtquellen: Die Sonnenstrahlen der rechten Bildhälfte färben ihre Oberflächen hellrot, das Mondlicht der linken Seite hinterlässt ins Lila gehende Spuren. Streng genommen handelt es sich hier um meteorologisch argumentierte Effekte, die mit den Sinnbildern in den beiden oberen Ecken logisch erklärt sind. Dennoch entfaltet sich im unteren Teil neben der kosmischen Realität

⁴¹⁹ Ez. 1,4.

dieser wörtlich umgesetzten „Illumination“ auch die unerklärliche Dimension des göttlichen Lichts, das so stark ist, dass selbst die Engel noch rötliche Schatten werfen: Es ist der Widerschein der Feuerräder, der die Oberflächen der Wolkenteile im Umfeld rot erglühen lässt und ein nur mehr mit Christus assoziierbares Licht erzeugt. Dieses scheint seinerseits nach unten zu drängen und den Heiligenschein der Gottesmutter in eine blassblaue Aura zu verwandeln, die Maria kultbildartig hervorhebt und gegen den irdischen Schauplatz und seine Protagonisten abgrenzt. Das in der Sakralausstattung bewährte Prinzip, Wolken als Funktion des Lichts zu sehen und sie in Form und Farbgebung als physische Lichtträger zu inszenieren, schimmert also auch in dieser Illumination durch und garantiert, dass das Christusbild trotz der durchscheinenden klassisch-paganen Vorbilder „richtig“ gelesen wird. Vielleicht drückt sich – um einer Spekulation nachzugeben – in dieser Darstellungsweise sogar der Wunsch aus, das Erbe der mythologischen Bilder im christlichen Sinne zu vereinnahmen.

Wie genau Nutzerbedürfnisse Berücksichtigung fanden und wie leicht man in der Motivrezeption auf Details wie Wolken verzichtete, wenn ihre Botschaft nicht zielführend war, zeigt der Vergleich der beschriebenen Buchillumination mit der bemalten Innenseite eines Schiebedeckel, der zu einem hölzernen Reliquiar des sechsten oder siebenten Jahrhunderts gehört (Abb. 196). Vermutlich im palästinensischen Raum hergestellt, ist das Kästchen später in die *Capella Sancta Sanctorum* in Rom gelangt.⁴²⁰ Der Fokus der durch Goldgrund aufgewerteten Malerei liegt auf der Zusammenschau mehrerer Bilder, die wichtige Stationen im Leben Jesu berichten und den Inhalt des Reliquiars – Abdrücke von verehrungswürdigen Objekten an heiligen Stätten – erklären und legitimieren. Die Himmelfahrt Christi im obersten Register (Abb. 197) folgt bis in viele Details jener des Rabulas-Evangeliars, allerdings fehlen die Wolken als Reflektoren des himmlischen Lichts. Als Erklärung bieten sich hier platzökonomische Gründe an, aber auch die Möglichkeit, dass man auf lichtmetaphorische Details verzichtete, sobald man eine Vorlage nicht als Solitärbild einer Evangelienseite verarbeitete, sondern auf den beweglichen Teil eines unregelmäßig benutzten Kästchens malte, wo die Darstellung nicht zur eingehenden Betrachtung und geistigen Anregung eines elitären, theologisch vorgebildeten Leserkreis im Rahmen kultischer Handlungen diente, sondern einfach biografische Zusammenhänge klarzustellen hatte.

Das kurze Streiflicht auf die Codexillumination des 6. Jahrhunderts – es sei in diesem Zusammenhang auch auf die entsprechenden Passagen in den vorangegangenen Abschnitten

⁴²⁰ Das Kästchen misst 24 x 18 x 4 cm; die Angaben folgen Grisar, *Sancta Sanctorum* 1908 (Maße, Goldgrund) und Tichy, *Kultbild* 2008, 73.

1.4.2.4 und 2.3.2 zurückverwiesen – zeigt, wie wünschenswert es wäre, dass Fragen der Motivrezeption und -adaption durch christlich orientierte Buchmaler von der Forschung stärker berücksichtigt würden.

5.4 Apsismosaik

Ein Fallbeispiel soll abschließend die Frage beleuchten, wie das Vorbild eines kulturbildartig inszenierten Licht-Bilds Christi einer älteren Apsis rezipiert wurde, wenn eine „historisierende“ Ausstattung des frühen 9. Jahrhunderts bewusst an frühchristliche Bildsysteme anschloss. Wie sahen die Wolken eines Apsisbilds aus, das nicht, wie ursprünglich, überkommene Kultradiationen überwinden musste und kein innovatives visuelles Interpretationsangebot zu stellen hatte, das kulttauglich im christlichen Sinne war?

Geschichtlich gesehen, war die Situation Roms am Ende des 8. und im frühen 9. Jahrhundert geprägt durch eine wachsende politische Entfremdung vom byzantinischen Kaiserreich und – im Rahmen des Bilderstreits – brisante dogmatische Auseinandersetzungen zwischen Päpsten und dem oströmischen Kaiser bzw. seiner Kirche. Päpste sahen sich gezwungen, einen Prozess der sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Selbstreinigung einzuleiten und sich im Zuge dessen die machtpolitischen Vorteile einer westlichen Allianz mit dem fränkischen Reich zu sichern. Ausdruck dieser Erneuerungsbewegung war eine rege Bautätigkeit der Päpste in Rom, in deren Verlauf bestehende Sakralbauten wieder instand gesetzt und neue errichtet wurden. Kirchenbau und Ausstattung boten dem neu erstarkten Papsttum eine geeignete Plattform, um über den Rückgriff auf die Architektur und die Dekorationsschemata spätantik-frühchristlicher Bauwerke dem Wunsch nach Anschluss an die einst so ruhmreiche Vergangenheit Ausdruck zu verleihen.⁴²¹ Einer der trotz eines kurzen Pontifikats (817-24) rühmigsten Stifter war Papst Paschalis I., der drei Kirchen – Santa Prassede, Santa Maria in Domnica, Santa Cecilia in Trastevere – nach basilikalem Muster errichten und nach alter Tradition mit monumentalen Apsismosaiken schmücken ließ.

Stellvertretend – auch für andere, nach ähnlichem Schema gestaltete Apsiden wie jene in Santi Nereo e Achilleo und San Marco sowie die Apsis im Triclinium des Lateranpalasts – sei hier das Beispiel der Apsiskalotte von Santa Prassede (Abb. 198) herausgegriffen. Unübersehbar wurde hier das Apsismosaik von SS. Cosma e Damiano (Abb. 153) rezipiert: Christus, Heilige und Stifter wurden nach demselben Schema charakterisiert und angeordnet, Terrain und

⁴²¹ Einen aufschlussreichen Überblick über die innen- und außerpolitischen Verhältnisse im Rom des 8. und frühen 9. Jahrhunderts liefert Gillinger, *Paschalis I.*, Kapitel 2.

Bildgrund nach demselben Muster organisiert und ein Schriftband integriert.⁴²² Dem Vorbild des 6. Jahrhunderts folgt auch die zweigeteilte Wolkenbahn. Allerdings hat diese einen Gutteil ihrer ursprünglichen, über das Erscheinungsbild vermittelten Eigenart verloren. Flächigkeit, Schematisierung und eine klar definierte Farbpalette, die schon in der Erstversion rhetorische Merkmale der Wolken waren und diese als Lichtgegenstand inszenierten, bestimmen nun vollends und in geradezu egalisiertem Maße den Gesamtcharakter dieses Bildmotivs – sehr zu Lasten jener Eigenwirkung, die zuvor durch Formen- und Farbvariationen erzielt worden war und eine kultbildartige Alleinstellung Christi bewirkt hatte. Die ästhetische Differenzierung zwischen Christus auf seinen Lichtwolken und den Nebenfiguren in ihrer körperbetonter Erdschwere ist in der Rezeption einer Gleichwertigkeit aller Bildteile gewichen: Der gesamte Bildraum wirkt tiefenlos-flach und scheint nur mehr dazu da, um die körperlos wirkenden Einzelelemente – Vegetabilien, Apostel, Heilige, Kleriker und auch die durch Körpergröße, Nimbus und Bekrönung ausgezeichnete Hauptperson Christus – gleichberechtigt vor dem Hintergrund anzuordnen.⁴²³

Besonders deutlich werden diese Egalisierungstendenzen dort, wo die Wolkenbahn Christi auf die Assistenzfiguren trifft: Im Gegensatz zum etwa 300 Jahre älteren Apsisbild in Santi Cosma e Damiano verläuft in Santa Prassede die Außenlinie der Wolkenzungen einfach parallel zum Umriss der Assistenzfiguren und endet in deren Schulterhöhe, weicht also längst nicht mehr dezidiert vor den Menschen in den Hintergrund zurück. Vorne endet die jüngere Wolkenbahn unmittelbar am Terrainstreifen und somit direkt in der Wirklichkeit und ist nicht mehr, wie früher, von dieser durch einen atmosphärischen Silberhorizont getrennt (Abb. 199 bis 201). Das ehemals expressiv-eigenständige Wolkenfeld erscheint in der Rezeption zu einem einheitlichen Liniengeflecht zusammengewachsen, das mangels gezielter Farbvariation einen Gutteil der ursprünglichen (Licht-)Aussage verloren hat: In Verbindung mit ihren ausgeprägten Weißhöhen sind die blau-roten Wolken in Santa Prassede mehr Ornament und Hintergrundfolie als leuchtende, in die Tiefe des Raums führende Himmelsbahn. Dieser Eindruck wird zusätzlich durch die Tatsache verstärkt, dass in der Rezeption die optische Verbindung zum oberen Wolkenfeld der *Dextera Dei* verloren geht. Denn dieses verläuft nicht mehr spiegelgleich, sondern entfaltet sich kreisrund und wird so zum eigentlichen „Himmel“, der nicht mehr in die irdische Wirklichkeit hineinreicht.

⁴²² Vgl. auch die Beschreibung in Andaloro/Romano, *Apsis* 2002, 77 und 83f.

⁴²³ Ausführlich zur Apsis von Santa Prassede schreibt: Oakeshott, *Mosaiken* 1967, 216-219; vgl. auch Pippal, *Kunst des Mittelalters* 2010, 178. Von der Ablöse eines „megalografisch-monumentalen“ spätantiken Stils durch „asketische“ Mittel spricht Andaloro/Romano, *Apsis* 2002, 79.

Insgesamt deuten die Wolken in der rezipierenden Version den himmlischen Seinsort des Herrn zwar noch an, doch es fehlt ihnen die aus der Darstellungsweise resultierende argumentative Kraft des Vorbilds und seine irritierende Ambivalenz, die Betrachter und Betrachterinnen dazu verleitet haben, hinter das vordergründige Geschehen – die Präsentation zweier Märtyrer durch die Apostel Petrus und Paulus in Anwesenheit zweier hervorragender Glaubenszeugen – zu blicken und die eigene Position zu überdenken. Im künstlerischen Anschlussprogramm des 9. Jahrhunderts sind die einstmals für das Bildverständnis essentiellen Wolken in die unmittelbare Wirklichkeit des erzählten Geschehens gerückt und haben ihre ikonologische, beziehungsbildende Funktion verloren.

Es wäre höchst unangebracht, in diesem nivellierenden Grundmodus mangelndes Verständnis oder künstlerisches Unvermögen zu sehen. Es lohnt aber, die geänderten äußeren Bedingungen zu bedenken: Das monumentale Apsisbild des 6. Jahrhunderts mit seiner über Lichtwolken funktionierenden Gottesdarstellung spiegelt, wie dargelegt, das Bestreben frühchristlicher Bildermacher, in das traditionelle Gruppenbild ein solitäres Christusbild zu integrieren, das aus sich heraus verstanden wurde und als geistiger Ansprechpartner im Miterleben der Eucharistie bzw. als verehrungswürdige Adresse im Gebet fungierte. Nun stand seit etwa 600 den Gläubigen mit legendenumwobenen Kulttafeln – die vor allem in mittelalterlichen Wiederholungen fassbare spätantike Christuskone der Capella Sancta Sanctorum im Lateran sei hier als herausragende Beispiel genannt⁴²⁴ – ein weiteres Bildmedium zur Verfügung, das körperlich präsent und beweglich war und das sich autonom und massentauglich in das Kultgeschehen einordnen ließ. Bei der Wiederholung eines 300 Jahre alten Apsisbildes musste der Fokus somit nicht mehr auf der ursprünglichen Wirkmacht des Christusbildes liegen, sondern vielmehr auf dem generellen Wiedererkennungswert der Vorlage. Die in Flächigkeit, Abbreviation und Schematisierung vereinfachte und vereinheitlichte Bildsprache garantierte die unmittelbare Assoziierbarkeit mit dem Original und wies die Neuschöpfung des 9. Jahrhunderts schon auf den ersten Blick als in einer historischen Tradition stehend aus. Die Detailaufgabe frühchristlicher Apsisbilder, unter Eliminierung von Reminiszenzen an pagane Vorbilder und Bildtraditionen auf eine neue und überzeugende Weise christliche Spiritualität zu kommunizieren und – mit Hilfe der Wolken – ebenso glaubwürdig wie effektiv die Realpräsenz Christi und seiner Heilsversicherung zu visualisieren, war mittlerweile in den Hintergrund getreten. Der einzige Anspruch an das paschalische Apsisbild war, dass es – aus den eingangs erwähnten kirchenpolitischen Motiven heraus – auf Anhieb und eindeutig als

⁴²⁴ Helga Tichy hat sich eingehend mit Material, Technik, Stil, Ikonografie und Provenienz der Christuskone im Lateran beschäftigt; Tichy, *Kultbild* 2008, 126-143.

Kopie eines prominenten Vorbilds verstanden wurde und auf diese Weise mediale Kontinuität herstellte zwischen der gloriosen und siegreichen Vergangenheit spätantiker Christen und ihren Nachfahren in der Gegenwart.

6. Zusammenfassung

Die medienübergreifende Untersuchung des ikonografischen Beitrags und der kommunikativen Relevanz des Hintergrunds in Bildwerken des vierten bis neunten Jahrhunderts, hat insbesondere im sakralen Kontext und unter Berücksichtigung der medialen Rahmenbedingungen gezeigt, dass dort eingefügte Wolkenzonen dazu beitragen, Bilder mit christlichen Inhalten – und hier vor allem kulttaugliche Wandbilder in Kirchen – öffentlich als massentaugliches Instrument religiöser Kommunikation zu inszenieren. Um die neue Bedeutung von Kirchen als Begegnungsort mit dem christlichen Gott festzuschreiben und gleichzeitig die Hypothek paganer Traditionen – wie die profane Vorgeschichte der Basilikaarchitektur und die Dreidimensionalität römischer Kultbilder – aufzulösen, wurde der Hintergrund der dort entstehenden Bilder mit Hilfe von Wolkenzonen als religiöser Himmel sichtbar gemacht. Die literarische Tradition des mit der Existenz und dem Agieren einer Gottheit verbundenen Himmelsblicks förderte eine wolkengestützte Instrumentierung des Bildgrunds als *locus divinus* ebenso wie die Tatsache, dass Wolkenstücke bis dahin nur floskelhaft, ohne nähere stilistische oder kompositorische Betonung und damit kaum im Sinne einer Bildaussage verwendet worden waren.

Bilddokumente aus unterschiedlichen Genres belegen, dass die betonte Sichtbarmachung des Himmels von Anfang an zur thematischen Klärung christlich orientierter Bilder diene und die – im Sinne der Doppelsexistenz Christi als Mensch und Gott – korrekte theologische Umsetzung ihres Hauptthemas, der Gottesdarstellung, vor dem Hintergrund des spätantiken, kosmisch-mythologisch geprägten Ambientes ermöglichte. Vor allem die Objekte der malerisch ausgerichteten Medien zeigen das dezidierte Bemühen, durch Konzeption und stilistische Betonung des Wolkenhimmels die metaphorische Bedeutung von Licht sichtbar zu machen und damit dem Augensinn jenen Raum zu geben, der ihm im christlichen Denken der Zeit zukam. Mit der wolkengestützten Umsetzung der traditionellen Gleichung „Licht-Sehen = Gott-Sehen“ konnte man traditionelle Lichtmotive wie Nimbus und Strahlenkranz, Gestirnzeichen und *sol invictus* „christlich“ polen. Darüber hinaus ließen sich über die Wolken als Lichtträger pagane Modelle der Gottesdarstellung – wie den ganzfigurigen, antikisch-herrschergleichen Gott, die sich aus dem Jenseits ins Diesseits neigende Halbfigur einer Gottheit oder das Gruppenbild diskutierender Philosophen – vor allem im Bildmedium des Kirchenmosaiks nutzergerecht adaptieren bzw. durch Sinnbilder ersetzen.

Das ästhetische Erscheinungsbild der spätantiken Wolken spiegelt einerseits das optische Wissen der Zeit und andererseits die Gestaltungsmöglichkeiten, die innerhalb der paganen

Kunst vorhandenen waren. Dazu gehören Stilmittel wie abstrahierende Flächigkeit, Linearität und Ambivalenz der Größenverhältnisse, die im Zusammenwirken mit der frontalen Frontalausrichtung der Figuren bzw. ihrem reduzierten mimetischen Ausdruck zur medialen Schärfung der Bilder verwendet wurden. Auf diese Weise forderte vor allem in der Kirchenapsis das wolkengestützte, metaphorisch aufgeladene „Licht-Bild“ Christi, Mariens oder einer Heiligen aus sich selbst heraus Aufmerksamkeit ein und präsentierte sich als Adressat für Verehrung, Gebete und Bitten. Charakteristische Züge der späteren autonomen Kultbilder scheinen auf eine gewisse Weise vorweggenommen.

In der Kombination mit einem blauen oder goldenen Hintergrund und somit im Gegensatz zwischen materiell überhöhter Leere und metaphorisch aufgeladener Fülle eröffneten die Himmelswolken spannungsvolle und – unter bestimmten Umständen vielleicht auch ideologisch begründete – Möglichkeiten, Einzelmotive innerhalb eines Monumentalbildes sinnvoll aufeinander zu beziehen und Einzelbilder innerhalb eines Raumes systematisch zu verknüpfen.

Insgesamt betrachtet, stellen die Lichtwolken des Himmels in den hier überblickten Jahrhunderten eine bewegliche Bildkonvention dar, die differenzierend, medienübergreifend, objekt- und nutzerbezogen eingeführt und rezipiert wurde. Die Tatsache, dass die überzeugende Rhetorik eines Apsisbildes des 6. Jahrhunderts in der Rezeption des 9. Jahrhunderts verloren ging, sobald die ästhetische Eigenart des früheren Wolkenbilds einem egalisierenden und auf mediale Kontinuität abzielenden „Historismus“ geopfert wurden, zeigt einmal mehr, wie hoch das ursprüngliche Potenzial dieser Bildfigur mit seinen Licht vermittelnden Farben und Formen gewesen ist.

7. Literaturverzeichnis

Maria Andaloro, *Vom Porträt zur Ikone*, in: Maria Andaloro/Serena Romano, *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Regensburg 2002, dort 23-54

= Andaloro, *Porträt* 2002

Maria Andaloro/Serena Romano, *Das Bild in der Apsis*, in: Maria Andaloro/Serena Romano, *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Regensburg 2002, dort 73-102

= Andaloro/Romano, *Apsis* 2002

Maria Andaloro, *Die Kirchen Roms: ein Rundgang in Bildern. Mittelalterliche Malereien in Rom 3412 – 1431*, Mainz am Rhein, 2008

= Andaloro, *Kirchen Roms* 2008

Janine Balty, *Mosaiques antiques du Proche-Orient. Chronologie, iconographie, interpretation*, Paris 1995

= Balty, *Mosaiques* 1995

Frederick Perez Bargebuhr, *The Paintings of the "New" Catacomb of the Via Latina and the Struggle of Christianity against Paganism* (Abhandlungen der Heidelberger Akad. d. Wissenschaften, Philos.-histor. Klasse, 1991, 2, hg. von Joachim Utz.), Heidelberg 1991

= Bargebuhr, „New“ *Catacomb* 1991

Franz Alto Bauer/Norbert Zimmermann (Hgg.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, Mainz 2001

= Bauer/Zimmermann, *Epochenwandel* 2001

Hans Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005

= Belting, *Bild* 2005

Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1992 (Nachdruck der Auflage ²1991)

= Belting, *Bild und Kult* 1992

Christa Belting-Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei: vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts* Stuttgart, ²1992 (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie; 4)

= Belting-Ihm, *Programme der Apsismalerei* 1992

Ernst Benz, *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*, Stuttgart 1969

= Benz, *Vision* 1969

Bettina Bergmann, *Exploring the Grove: Pastoral Space on Roman Walls*, in: John Dixon Hunt (ed.), *The Pastoral Landscape* (Symposium papers XX), Washington 1992, 21-46

= Bergmann, *Exploring the Grove* 1992

Philippe Bernard, *Das Werden der Liturgie*, in: Luce Pietri (Hg.), *Der lateinische Westen und der byzantinische Osten (431- 642). Die Geschichte des Christentums: Religion, Politik, Kultur* 3, Freiburg im Breisgau 2001, 1074-1180
= Bernard, *Liturgie* 2001

Rainer Berndt SJ, „*Kommet und seht*“. *Einübung in die Ästhetik des Mittelalters* (Vortrag in der Phil.-Theol. Hochschule Sankt Georgen, 6.12.2006); Zugriff über URL: http://www.sankt-georgen.de/hugo/Zeitdiagnose6_12_2006.pdf (21.1.2008)
= Berndt, *Ästhetik des Mittelalters* 2006

Hans Bietenhard, *Die himmlische Welt im Urchristentum und Spätjudentum* (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 2, hg. von Joachim Jeremias und Otto Michel), Tübingen 1951
= Bietenhard, *Himmlische Welt* 1951

Fabrizio Bisconti, *Die Dekoration der römischen Katakomben* in: Vincenzo Ficocchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni, *Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*, Regensburg u.a. 1998, dort 71-145
= Bisconti, *Dekoration der Katakomben* 1998

Dieter Blume, *Sichtbares Bild und unsichtbare Ordnung. Zur Funktion mittelalterlicher Sternbilderdarstellungen*, in: David Ganz, Thomas Lentjes (Hgg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne* (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne, hg. von Thomas Lentjes, Bd. 1), Berlin 2004, dort 293-311
= Blume, *Sichtbares Bild* 2004

John Boardman (Hg.), *The Oxford history of classical art*, Oxford 1993
= Boardman, *Classical art* 1993

Hartmut Böhme, *Das Licht als Medium der Kunst: über Erfahrungsarmut und ästhetisches Gegenlicht in der technischen Zivilisation* (Antrittsvorlesung 2. November 1994, Berlin, Humboldt-Universität, Philosoph. Fak. III, Inst. für Kulturwissenschaft); Öffentliche Vorlesungen/Humboldt-Universität zu Berlin, Heft 66, 1996. Zugriff über URL: <http://edoc.hu-berlin.de/humboldt-vl/boehme-hartmut/PDF/Boehme.pdf> (30.12.2014)
= Böhme, *Licht als Medium* 1996

Hartmut Böhme, *Natur und Subjekt, II. (Subjektgeschichte, Sinne und Blick. Zur mythopoetischen Konstitution des Subjekts)*, Frankfurt am Main 1988. Zugriff über URL: <http://www.culture.huberlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/natsub/sinne.html> (27.02.2013), ohne Seitenangabe
= Böhme, *Natur und Subjekt* 1988

Eva Börsch-Supan, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum: eine ikonografische Untersuchung*, Berlin 1967
= Börsch-Supan, *Paradiesmotive* 1967

Hugo Brandenburg, *Roms frühchristliche Basiliken des 4. Jahrhunderts* (Heyne Stilkunde 14), München 1979
= Brandenburg, *Basiliken* 1979

Joseph Braun S.J., *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung II*, München 1924

= Braun, *Altar* 1924

Beat Brenk, *Die Christianisierung der spätrömischen Welt. Stadt, Land, Haus, Kirche und Kloster in frühchristlicher Zeit* (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend, Reihe B, Bd. 10), Wiesbaden 2003

= Brenk, *Christianisierung* 2003

Beat Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975

= Brenk, *Mosaiken in S. Maria Maggiore* 1975

Beat Brenk, *The Apse, the Image and the Icon. An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images*, Wiesbaden 2010

= Brenk, *Apse* 2010

Beat Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends* (Wiener byzantinistische Studien 3), Graz u.a. 1966

= Brenk, *Tradition und Neuerung* 1966

Richard Brilliant, *Commentaries on Roman Art. Selected Studies*, London 1994

= Brilliant, *Commentaries* 1994

Werner Busch (Hg.), *Landschaftsmalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 3), Berlin 1997

= Busch, *Landschaftsmalerei* 1997

Werner Busch, *Die Wolken: protestantisch und abstrakt. Theoretische und praktische Empfehlungen zum Himmelmalen*, in: Heinz Spielmann und Ortrud Westheider (Hgg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels* (Ausst.-Katalog, Bucerius Kunst Forum, Hamburg), Hamburg 2004, dort 24-31

= Busch, *Wolken* 2004

Wilhelm Capelle, *Berges- und Wolkenhöhen bei griechischen Physikern* (ΣΤΟΙΧΕΙΑ Studien zur Geschichte des antiken Weltbildes und der griechischen Wissenschaft V), Leipzig/Berlin 1916

= Capelle, *Berges- und Wolkenhöhen* 1916

Donat de Chapeaurouge, *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*, Darmstadt 2001

= Chapeaurouge, *Symbole* 2001

Jürgen Christern, *Die „Gerichtsbasilika“ beim Forum von Tipasa (Neuaufnahme), ihre Funktion und die Frage nach den Vorbildern für den basikalen Kirchenbau*, in: *Studien zur spätantiken Kunst*, Festschrift F.W. Deichmann, Bonn 1986, Band 1

= Christern, *Gerichtsbasilika* 1986

Jürgen Christern, *Die Grundrisstypen der frühchristlichen Basiliken in Algerien und Tunesien*, Dissertation, vorgelegt an der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 1960

= Christern, *Grundrisstypen* 1960

Torben Christensen, *Christus oder Jupiter. Der Kampf um die geistigen Grundlagen des Römischen Reiches*, Göttingen 1981
= Christensen, *Christus oder Jupiter* 1980

Hubert Damisch, *A Theory of /Cloud/. Toward a History of Painting*, Stanford 2002
= Damisch, *Cloud* 2002

Wiktor-Andrzej Daszewski, *Das Haus des Aion*, in: *Führer der Paphos Mosaiken*, hg. von der kulturellen Stiftung der Bank of Caprus, deutsche Ausgabe, o.O. 1989
= Daszewski, *Haus des Aion* 1989

Friedrich Wilhelm Deichmann, *Einführung in die christliche Archäologie*, Darmstadt 1983
= Deichmann, *Christliche Archäologie* 1983

Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of monumental art in Byzantium*, New York 1976
= Demus, *Byzantine Mosaic* 1976

Johannes de Wit, *Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus*, Amsterdam 1959
= de Wit, *Vergilius Vaticanus* 1959

Richard Delbrueck, *Probleme der Lipsanothek von Brescia*, Bonn 1952
= Delbrueck, *Lipsanothek* 1952

Bernhard Domagalski, *Der Hirsch in der spätantiken Literatur und Kunst unter besonderer Berücksichtigung der frühchristlichen Zeugnisse*, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Ergänzungsband 15, 1990
= Domagalski, *Hirsch* 1990

Klaus-Dieter Dorsch/Hans-Reinhard Seeliger, *Römische Katakombenmalereien. Dokumentation von Zustand und Erhaltung 1864-1994*, Aschendorff/Münster 2000
= Dorsch/Seeliger, *Katakombenmalereien* 2000

Katherine M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge 1999
= Dunbabin, *Mosaics* 1999

Arne Effenberger, *Das Mosaik und die Kirche San Michele in Africisco zu Ravenna*, Berlin 1989
= Effenberger, *San Michele in Africisco* 1989

Beate Ego, „Es gibt sieben Himmel (bHag 12b) – Eine Überlieferung vom Aufbau der Welt im Kontext der rabbinatischen Literatur, in Hübner, Jürgen u.a. [Hgg.]: *Theologie und Kosmologie: Geschichte und Erwartungen für das gegenwärtige Gespräch* (Religion und Aufklärung; 11) Tübingen, 2004, dort 81-97
= Ego, *Sieben Himmel* 2004

Antonio Ferrua, *Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina*, Stuttgart 1991. Deutsche Übersetzung einer italienischen Neupublikation (1990) eines überarbeiteten Textes aus dem Jahr 1960 (*Le Pitture della Nuova Catacomba di Via Latina*, in: *Monumenti di Antichità Christiana*, II Serie, VIII, Città del Vaticano 1960)
= Ferrua, *Katakomben* 1991

Josef Fink/Beatrix Asamer, *Die römischen Katakomben*, Mainz 1997
= Fink/Asamer, *Katakomben* 1997

Paul Corby Finney, *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*, Princeton/N.Y. 1993
= Finney, *Invisible God* 1993

Vincenzo Fiocchi Nicolai, *Ursprung und Entwicklung der römischen Katakomben* in:
Vincenzo Fiocchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni, *Roms christliche
Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*, Regensburg u.a. 1998, dort 9-69
= Nicolai, *Ursprung der Katakomben* 1998

Jacques Flamant/Françoise Monfrin, *Eine neue und doch so alte Kultur*, in: Charles Piétri u.a.
(Hgg.)/Thomas Böhm u.a. (Bearb.), *Das Entstehen der einen Christenheit (250-430)* (Die
Geschichte des Christentums 2), Freiburg 1996, dort 705-767
= Flamant/Monfrin, *Neue Kultur* 1996

Georg Fleischmann, *Monumentale Apsidensäule und apsidale Basiliken*, Diplomarbeit,
eingereicht an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien 1999
= Fleischmann *Apsidensäule* 1999

Christiane Fraisse-Coué, *Von Ephesus nach Chalcedon. Der "träugerische Friede" (422-451)*,
in: Luce Pietri (Hg.), *Der lateinische Westen und der byzantinische Osten (431- 642). Die
Geschichte des Christentums: Religion, Politik, Kultur*, Band 3, Freiburg im Breisgau 2001,
dort 3-89
= Fraisse-Coué, *Ephesus* 2001

Christiane Fraisse-Coué, *Die zunehmende Entfremdung zwischen Ost und West (451 – 518)*,
in: Luce Pietri (Hg.), *Der lateinische Westen und der byzantinische Osten (431- 642). Die
Geschichte des Christentums: Religion, Politik, Kultur*, Band 3, Freiburg im Breisgau 2001,
dort 158-210
= Fraisse-Coué, *Entfremdung* 2001

Margaret E. Frazer, *Apse Themes* in: Kurt Weitzmann (Hg.), *Age of Spirituality. Late Antique
and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, (Ausst. Katalog, Metropolitan Museum of
Art, New York) New York 1980, dort 556f.
= Frazer, *Apse Themes* 1980

Manfred Fuhrmann, *Rom in der Spätantike: Porträt einer Epoche*, München/Zürich ²1995
= Fuhrmann, *Rom* 1995

David Ganz, *Bild und Buch als Pforten des Auges. Exklusive Sichtbarkeit in Filippino Lippis
Cappella Carafe*, in: David Ganz, Thomas Lentz (Hgg.), *Ästhetik des Unsichtbaren.
Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne (KultBild. Visualität und Religion in der
Vormoderne*, hg. von Thomas Lentz, Bd. 1), Berlin 2004, dort 261-290
= Ganz, *Pforten des Auges* 2004

David Ganz, Thomas Lentz (Hgg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch
in der Vormoderne. (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne*, hg. von Thomas
Lentz, Bd. 1), Berlin 2004
= Ganz/Lentz, *Ästhetik des Unsichtbaren* 2004

Albert Gerhards: *Entstehung und Entwicklung des Eucharistischen Hochgebets im Spiegel der neueren Forschung*. In: Andreas Heinz/Heinrich Rennings (Hg.): *Gratias agamus. Studien zum eucharistischen Hochgebet*. FS für Balthasar Fischer, Freiburg/Basel/Wien 1992, 75-96
= Gerhards, *Entstehung und Entwicklung des Eucharistischen Hochgebets* 1992

Olof Gigon, *Die antike Kultur und das Christentum*, Gütersloh 1966
= Gigon, *Antike Kultur* 1966

Luca Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003
= Giuliani, *Bild und Mythos* 2003

Rudolf Carel Goldschmidt, *Paulinus' Churches at Nola. Texts, Translations and Commentary*, Amsterdam 1940
= Goldschmidt, *Nola* 1940

Ernst H. Gombrich, *Die Raumwahrnehmung in der abendländischen Kunst*, in: *Das forschende Auge*, 69-91, Frankfurt u.a. 1994
= Gombrich, *Raumwahrnehmung* 1994

André Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1968, Ill. 26
= Grabar, *Christian Iconography* 1968

André Grabar/Carl Nordenfalk, *Das frühe Mittelalter vom vierten bis zum elften Jahrhundert* (Die großen Jahrhunderte der Malerei), Genf 1957
= Grabar/Nordenfalk, *Mittelalter* 1957

Oliver Grau, *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 2001
= Grau, *Virtuelle Kunst* 2001

Hartmann Grisar S.J., *Die römische Kapelle Sancta sanctorum und ihr Schatz; meine Entdeckungen und Studien in der Palastkapelle der mittelalterlichen Päpste*, Freiburg i.B., Wien 1908, Zugriff über URL:
https://archive.org/stream/diermischekapel00grisgoog/diermischekapel00grisgoog_djvu.txt
(25.01.2015)
= Grisar, *Sancta Sanctorum* 1908

Rainer Guldin, *Die Sprache des Himmels. Eine Geschichte der Wolken*, Berlin, 2006
= Guldin, *Sprache des Himmels* 2006

Mechthild Haffner, *Ein antiker Sternbilderzyklus und seine Tradierung in Handschriften vom Frühen Mittelalter bis zum Humanismus. Untersuchungen zu den Illustrationen der „Aratea“ des Germanicus*, Hildesheim u.a. 1997
= Haffner, *Antiker Sternbilderzyklus* 1997

Johann J. Hagen, *Geschichte der Basilika Euphrasiana in Poreč*, Zugriff über: Zugriff über URL: http://www.uni-salzburg.at/fileadmin/oracle_file_imports/2013176.PDF (31.10.2014)
= Hagen, *Basilika Euphrasiana*

Evelyn B. Harrison, *The Portland Vase: Thinking It Over*, in: Larissa Bonfante/Helga von Heintze (Ggg.), *In Memoriam Otto. J. Brendel. Essays in Archeology and the Humanities*, Mainz 1976

= Harrison, *Portland Vase* 1976

Christian Hecht, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003

= Hecht, *Glorie* 2003

Werner Hofmann, *Wolkenthron und Wolkendienste*, in: *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, in: Heinz Spielmann und Ortrud Westheider (Hgg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels* (Ausst. Katalog, Bucerius Kunst Forum, Hamburg), Hamburg 2004, dort 10-17

= Hofmann, *Wolkenthron* 2004

Peter J. Holliday (ed.), *Narrative and Event in Ancient Art*, New York 1993

= Holliday, *Narrative and Event* 1993

Hübner, Jürgen, *Kosmologie in Geschichte, Kunst und Theologie*, in: Hübner, Jürgen u.a. [Hgg.]: *Theologie und Kosmologie: Geschichte und Erwartungen für das gegenwärtige Gespräch* (Religion und Aufklärung; 11) Tübingen, 2004, dort 3-41

= Hübner, *Kosmologie* 2004

Joseph Imorde, *Die Wolke als Medium*, in: David Ganz, Thomas Lentz (Hgg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne*, hg. von Thomas Lentz, Bd. 1), Berlin 2004, dort 171-196

= Imorde, *Wolke* 2004

Joseph Imorde, *Präsenz und Repräsentanz oder: Die Kunst, den Leib Christi auszustellen (Das vierzigstündige Gebet von den Anfängen bis in das Pontifikat Innocenz X.)*, Berlin 1997

= Imorde, *Präsenz* 1997

Liz James, *Light and colour in Byzantine art*, Oxford 1996

= James, *Light and colour*, 1996

Max Jammer, *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien*, Darmstadt²1980)

= Jammer, *Problem des Raumes* 1980

Josef A. Jungmann S.J., *Liturgie der christlichen Frühzeit*, Freiburg 1967

= Jungmann, *Liturgie* 1967

Thomas Jürgasch, *Theoria versus Praxis?: Zur Entwicklung eines Prinzipienwissens im Bereich der Praxis in Antike und Spätantike*, Berlin/Boston 2013

= Jürgasch, *Theoria* 2014

Heinz Kähler, *Der römische Tempel*, Berlin 1970

= Kähler, *Römische Tempel* 1970

Herbert L. Kessler, *Narrative Representations*, in Kurt Weitzmann (Hg.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, (Ausst. Katalog, Metropolitan Museum of Art, New York) New York 1980, dort 449-456
= Kessler, *Representations* 1980

Herbert L. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000
= Kessler, *Spiritual Seeing* 2000

Bernhard Klaus, *Antikes Erbe und christlicher Gottesdienst. Eine kulturgeschichtliche Spurensuche*, Stuttgart 1998
= Klaus, *Antikes Erbe* 1998

Hans Kloft, *Mysterienkulte der Antike. Götter – Menschen – Rituale*, München 2003
= Kloft, *Mysterienkulte* 2003

Theodor Kraus, *Pompeji und Herculaneum. Antlitz und Schicksal zweier antiker Städte*, Köln 1977
= Kraus, *Pompeji* 1977

Richard Krautheimer, *Zur Gründung von St. Paul vor den Mauern*, in: (ders.), *Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte* (Übersetzung des Aufsatzes *Intorno alla fondazione di San Paolo fuori le mura* in: APARAR 53/54 (1981/82) 207-220), Köln 2003, 91-108
= Krautheimer, *St. Paul vor den Mauern*, 2003

Richard Krautheimer, *Die konstantinische Basilika*, in: (ders.), *Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte* (Übersetzung des Aufsatzes *The Constantinian Basilica* in: DOP 21 (1967, 115-140) mit einem Postskript von 1987), Köln 2003, 40-78
= Krautheimer, *Konstantinische Basilika* 2003

Richard Krautheimer, *Rom. Schicksal einer Stadt: 312-1308*, München 1987
= Krautheimer, *Rom* 1987

Richard Krautheimer, *Three Christian Capitals. Topography and politics*, Berkeley et al. 1983
= Krautheimer, *Capitals* 1983

Richard Krautheimer, *Wege und Irrwege im spätantiken Kirchenbau*, in: (ders.), *Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte* (Übersetzung des Aufsatzes *Late Antique Church Planning* in: *Age of Spirituality*, ed. by K. Weitzmann, New York 1980, mit einem Postskript von 1987) Köln 2003, 109-133
= Krautheimer, *Wege und Irrwege* 2003

Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001
= Krüger, *Schleier des Unsichtbaren* 2001

Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003
= Kruse, *Wozu Menschen malen* 2003

Wolfgang Kullmann, *Das Wirken der Götter in der Ilias*, Berlin 1956

= Kullmann, *Wirken der Götter* 1956

Gerhard B. Ladner, *Die Bildnisse der östlichen Päpste des 7. und 8. Jahrhunderts in römischen Mosaiken und Wandgemälden*, in ders., *Images and Ideas in the Middle Ages: Selected Studies in History and Art*, I, Rom 1983, 285-299 (erstmalig in: *Atti del VI Congresso di Studi Bizantini e Neoellenici*, 1936)

= Ladner, *Bildnisse der östlichen Päpste* 1983

Gerhard B. Ladner, *The Life of the Mind in the Christian West Around the Year 1200*, in: ders., *Images and Ideas in the Middle Ages: Selected Studies in History and Art*, II, Rom 1983, 903-929 (vormals in: *The Year 1200* (III), New York (Metropolitan Museum of Art) 1975)

= Ladner, *Life of the Mind* 1983

Gerhard B. Ladner, *Medieval and Modern Understanding of Symbolism: A Comparison*, in: ders., *Images and Ideas in the Middle Ages: Selected Studies in History and Art* II, Rom 1983, 239-383 (vormals in: *Speculum*, 54 (1979), 223-256)

= Ladner, *Medieval Symbolism* 1983

Gerhard B. Ladner, *Handbuch der frühchristlichen Symbolik. Gott, Kosmos, Mensch*, Stuttgart/Zürich 1992

= Ladner, *Handbuch* 1992

Christoph Landerer, *Kunstgeschichte als Kognitionsgeschichte. Ein Beitrag zur genetischen Kulturpsychologie*, Diss. (masch.) Salzburg 2000

= Landerer, *Kunstgeschichte als Kognitionsgeschichte* 2000

Thomas Lentjes, *Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau*, in: Klaus Schreiner (Hg. in Zusammenarbeit mit Marc Müntz), *Frömmigkeit im Mittelalter: politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München 2002

= Lentjes, *Inneres Auge* 2002

Thomas Lentjes, Vorwort zu David Ganz, Thomas Lentjes (Hgg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne, hg. von Thomas Lentjes, Bd. 1)*, Berlin 2004

= Lentjes, Vorwort zu *Ästhetik des Unsichtbaren* 2004

Renate Limberg, *Therapeutische Aspekte in der Malerei Hermann Hesses*, Vortrag anlässlich des 9. Hermann Hesse Colloquiums in Calw, Mai 1997, Zugriff über URL:

<http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/limberg-r.html> (14.04.2015)

= Limberg, *Therapeutische Aspekte* 1997

David C. Lindberg, *Auge und Licht im Mittelalter: Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*, Frankfurt/M. 1987

= Lindberg, *Auge und Licht* 1987

Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge u.a. 1991

= Ling, *Roman Painting* 1991

Hans Peter L'Orange, *Das römische Reich: Kunst und Gesellschaft*, Stuttgart/Zürich 1986
= L'Orange, *Das römische Reich* 1986

Hans-Peter L'Orange/Per J. Nordhagen, *Mosaik. Von der Antike bis zum Mittelalter*, München 1960
= L'Orange/Nordhagen, *Mosaik* 1960

Manfred Lurker, *Die Botschaft der Symbole. In Mythen, Kulturen und Religionen*, München 1990
= Lurker, *Botschaft* 1990

Manfred Lurker, *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*, Stuttgart 1973
= Lurker, *Wörterbuch* 1973

Eugène Manning, *Le symbolisme de la nubes (nephélè) chez Origène et les pères latins*, in: *Recherches de science religieuse*, Janvier-Mars 1963, LI, 1, Paris 1963, dort 96-111
= Manning, *Nubes* 1963

Pierre Maraval, *Die Rezeption des Chalcedonense im Osten des Reiches*, in: Luce Pietri (Hg.), *Der lateinische Westen und der byzantinische Osten (431- 642). Die Geschichte des Christentums: Religion, Politik, Kultur*, Band 3, Freiburg im Breisgau 2001, dort 120-157
= Maraval, *Chalzedonense* 2001

Francesco Marchisano, Vorwort zu: Vincenzo Ficocchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni, *Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*, Regensburg u.a. 1998, 9-69
= Marchisano, Vorwort *Katakomben* 1998

Piero Marini, *Die Konzilsakten des Zweiten Konzils von Nizäa, des Siebten Ökumenischen Konzils*, Vatikan 2004, Zugriff über URL:
http://www.vatican.va/news_services/liturgy/2005/documents/ns_lit_doc_20050120_marini_ge.html (14.05.2015)
= Marini, *Konzilsakten* 2005

Christoph Marksches, *Neue Forschungen zur „Theologie der gotischen Kathedrale“* in: Hübner, Jürgen u.a. [Hgg.]: *Theologie und Kosmologie: Geschichte und Erwartungen für das gegenwärtige Gespräch* (Religion und Aufklärung; 11) Tübingen 2004, dort 185-208
= Marksches, *Theologie der gotischen Kathedrale* 2004

Robert Markus, *The End of Ancient Christianity*, Cambridge u.a. 1990
= Markus, *End of Christianity* 1990

Thomas F. Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton – New Jersey 1993
= Mathews, *Clash of Gods* 1993

Cormelius Petrus Mayer OSA, *Kunst und Kunstgenuss nach der Lehrer Augustins*, Festvortrag im Museum am Dom zu Würzburg vom 22.4.2005, in: *Zentrum für Augustinusforschung Würzburg* (22.3.2011), Zugriff über URL: <http://www.augustinus.de/bwo/dcms/sites/bistum/extern/zfa/texteueber/vortragbeitrag/kunst.html#>

= Mayer, *Kunst und Kunstgenuss* 2005

Bernard McGinn, „*Trinity Higher Than Any Being!*“ *Imaging the Invisible Trinity*, in: David Ganz, Thomas Lentjes (Hgg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne*, hg. von Thomas Lentjes, Bd. 1), Berlin 2004, dort 77-93

= McGinn, *Trinity* 2004

James McKinnon, *The Advent Project. The Later Seventh-Century Creation of the Roman Mass Proper*, Berkeley u.a. 2000

= McKinnon, *Advent Project* 2000

Erika Meili-Schneebeli, *Kinderbilder – innere und äussere Wirklichkeit*, Basel 2000

= Meili-Schneebeli, *Kinderbilder* 2000

Reinhold Merkelbach, *Mithras*, Königstein/Ts. 1984

= Merkelbach, *Mithras* 1984

Paul P. G. Meyboom, *The Nile Mosaic of Palestrina*, Leiden u.a. 1995

= Meyboom, *Nile Mosaic* 1995

Harald Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001

= Mielsch, *Römische Wandmalerei* 2001

Friedrich Möbius, *Heliotropismus im Sakralbau. Zu Kosmologischen Aspekten der mittelalterlichen Kirchenarchitektur*, in Hübner, Jürgen u.a. [Hgg.]: *Theologie und Kosmologie: Geschichte und Erwartungen für das gegenwärtige Gespräch* (Religion und Aufklärung; 11) Tübingen, 2004, dort 209-221

= Möbius, *Heliotropismus* 2004

Bernd Mohnhaupt, „*Das Ähnliche sehen*“ – *Visuelle Metaphern von Sexualität in der christlichen Kunst des Mittelalters*, in: David Ganz, Thomas Lentjes (Hgg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne*, hg. von Thomas Lentjes, Bd. 1), Berlin 2004, dort 199-217

= Mohnhaupt, *Das Ähnliche sehen* 2004

Françoise Monfrin, *Die Etablierung der Kirche im 5. und 6. Jahrhundert*, in: Luce Pietri (Hg.), *Der lateinische Westen und der byzantinische Osten (431- 642). Die Geschichte des Christentums: Religion, Politik, Kultur*, Band 3, Freiburg im Breisgau 2001, dort 1011-1074

= Monfrin, *Etablierung der Kirche* 2001

Doula Mouriki[Hg.] *Byzantine East, Latin West: art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995

= Mouriki, *Byzantine East* 1995

Susanne Muth, *Eine Kultur zwischen Veränderung und Stagnation. Zum Umgang mit den Mythenbildern im spätantiken Haus*, in: Franz Alto Bauer/Norbert Zimmermann (Hgg.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, Mainz 2001
= Muth, *Kultur* 2001

Joseph Natanson, *Early Christian Ivories*, London 1953
= Natanson, *Ivories* 1953

Martin P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion I*, München³ 1967
= Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion I* 1967

Per Jonas Nordhagen, *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, London 1990
= Nordhagen, *Studies* 1990

Annette Nünnerich-Asmus, *Basilika und Portikus. Die Architektur des Säulenhallen als Ausdruck gewandelter Urbaniät in später Republik und früher Kaiserzeit*, Köln 1994
= Nünnerich-Asmus, *Basilika* 1994

Walter Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom vierten bis zum vierzehnten Jahrhundert*, Wien und München 1967
= Oakeshott, *Mosaiken* 1967

Werner Oenbrink, *Das Bild im Bilde: zur Darstellung von Götterstatuen und Kultbildern auf griechischen Vasen*, Frankfurt/Main u.a. 1997
= Oenbrink, *Bild im Bilde* 1997

Konrad Onasch, *Lichthöhle und Sternenhaus. Licht und Materie im spätantik-christlichen und frühbyzantinischen Sakralbau*, Dresden und Basel 1993
= Onasch, *Lichthöhle* 1993

Walter F. Otto, *Die Wirklichkeit der Götter*, München 1963
= Otto, *Wirklichkeit der Götter* 1963

Charles Piétri u.a. (Hgg. und Bearb.), *Das Entstehen der einen Christenheit (250-430)* (Die Geschichte des Christentums 2), Freiburg u.a. 1996
= Piétri, *Entstehen der Christenheit* 1996

Charles Piétri u.a. (Hgg. und Bearb.), *Der lateinische Westen und der byzantinische Osten (431-642)* (Die Geschichte des Christentums 3), Freiburg u.a. 2001
= Piétri, *Der lateinische Westen* 2001

Renate Pillinger, *Die Pneumatophanie in den ältesten (vorikonoklastischen) christlichen Bildern*, in: *Sursum Corda: Variationen zu einem liturgischen Motiv*, ed. von Erich Renhart und Andreas Schneider, Graz 1992, dort S. 227-237
= Pillinger, *Pneumatophanie* 1992

Martina Pippal, *Kunst des Mittelalters – Eine Einführung*, Wien u.a.³ 2010
= Pippal, *Kunst des Mittelalters* 2010

Inés Richter-Musso, „Die mannigfaltigen Formen und Farben der Wolken“. *Malereitraktate um 1800*“, in Heinz Spielmann und Ortrud Westheider (Hgg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels* (Ausst. Katalog, Bucerius Kunst Forum, Hamburg), Hamburg 2004, dort 44-45
= Richter-Musso, *Malereitraktate* 2004

Jeffrey Burton Russell, *The History of Heaven. The Singing Silence*, Princeton/N.J. 31999
= Russell, *Heaven* 1999

Leonard V. Rutgers, Arie F. M. De Jong, Klaas van der Borg, *Radiocarbon Dates from the Jewish Catacombs of Rome*, in *Radiocarbon*, Vol. 44, Nr. 2, 2002, pp. 541-547
= Rutgers, *Radiocarbon* 2002

Klaus Sachs-Hombach, *Bildtheorien in Geschichte und Gegenwart*, Magazin für Theologie und Ästhetik 25/2003, Zugriff über URL: <http://www.theomag.de/25/ksh1.htm> (19.03.2013)
= Hombach, *Bildtheorien* 2013

Tanja S. Scheer, *Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik*, München 2000
= Scheer, *Gottheit und Bild* 2000

Karl Schefold, *Wort und Bild. Studien zur Gegenwart der Antike*, Basel 1975
= Schefold, *Wort und Bild* 1975

Karl Schefold, *Pompejanische Malerei, Sinn und Ideengeschichte*, Basel 1952
= Schefold, *Pompejanische Malerei* 1952

Carl Schneider, *Geistesgeschichte des antiken Christentums*, Band I, München 1954
= Schneider, *Geistesgeschichte I* 1954

Carl Schneider, *Geistesgeschichte des antiken Christentums*, Band II, München 1954
= Schneider, *Geistesgeschichte II* 1954

Michael Viktor Schwarz, *Medienwissenschaft*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Kunstwissenschaft. Begriffe - Methoden – Ideen* (Metzler Lexikon), Stuttgart 2003, 233-236.
= Schwarz, *Medienwissenschaft* 2003

Michael Viktor Schwarz, Rezension von Hans Belting, *Das echte Bild: Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005, in: *Kunstchronik, Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*, 59. Jg., 9/10, München 2006
= Schwarz, *Rezension Belting, Das echte Bild* 2006

Michael Viktor Schwarz, *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*, Wien u.a. 2002
= Schwarz, *Visuelle Medien* 2002

R. B. Y. Scott, *Behold, He Cometh With Clouds*, in: Matthew Black (ed.), *New Testament Studies V* (1958-1959), Cambridge 1959, dort 127-131
= Scott, *Cometh With Clouds* 1959

Erika Simon, *Die Götter der Römer*, München 1990
= Simon, *Götter der Römer* 1990

Gérard Simon, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik*, München 1992
= Simon, *Blick* 1992

Melina Smirniou u.a., *Investigating the construction methods of an opus vermiculatum mosaic panel*, in: The British Museum, Technical Research Bulletin, Volume 4, 2010, 67-78, Zugriff über URL: <http://www.britishmuseum.org/pdf/BMTRB4%20Smirniou.pdf> (9.04.2015)
= Smirniou, *opus vermiculatum* 2010

Claire Sotinel, *Rom und Italien am Übergang vom römischen Reich zum Gotenreich*, in: Luce Pietri (Hg.), *Der lateinische Westen und der byzantinische Osten (431- 642). Die Geschichte des Christentums: Religion, Politik, Kultur*, Band 3, Freiburg im Breisgau 2001, dort 300-342
= Sotinel, *Rom und Italien* 2001

Claire Sotinel, *Die Kirchen und die byzantinische Rückeroberung - Italien*, in: Luce Pietri (Hg.), *Der lateinische Westen und der byzantinische Osten (431- 642). Die Geschichte des Christentums: Religion, Politik, Kultur*, Band 3, Freiburg im Breisgau 2001, dort 767-785
= Sotinel, *Kirchen und byzantinische Rückeroberung* 2001

Heinz Spielmann, *Das physikalische Ich. Physik und Metaphysik der Wolkenmalerei um 1800*, in: Heinz Spielmann und Ortrud Westheider (Hgg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels* (Ausst. Katalog, Bucerius Kunst Forum, Hamburg), Hamburg 2004, dort 18-23
= Spielmann, *Das physikalische Ich* 2004

Jean-Michel Spieser, *Byzantinische Spiritualität: ihr Ausdruck in der Architektur und in den Bildern*, in: Luce Pietri (Hg.), *Der lateinische Westen und der byzantinische Osten (431- 642). Die Geschichte des Christentums: Religion, Politik, Kultur*, Band 3, Freiburg im Breisgau 2001, dort 704-746
= Spieser, *Byzantinische Spiritualität* 2001

David J. Stanley, *New Discoveries at Santa Costanza*, in: *Dumbarton Oaks*, 1994, Vol. 48, 257-261
= Stanley, *Santa Costanza* 1994

Alfred Stückelberger, *Bild und Wort*, Mainz/Rhein 1994
= Stückelberger, *Bild und Wort* 1994

Werner Suerbaum, *Vergils „Aeneis“. Epos zwischen Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart 1999
= Suerbaum, *Aeneis* 1999

Lioba Theis, *Lampen, Leuchten, Licht*, in: Christoph Stiegemann (Hg.), *Byzanz. Das Licht aus dem Osten. Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis 15. Jahrhundert* (Ausst. Katalog, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Paderborn), Mainz 2001, dort 53-64
= Theis, *Licht* 2001

John E. Thornes, *John Constable. Kunst und Meteorologie*, in: Heinz Spielmann und Ortrud Westheider (Hgg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels* (Ausst. Katalog, Bucerius Kunst Forum, Hamburg), Hamburg 2004, dort 143-149
= Thornes, *John Constable* 2004

Helga Tichy, *Das Kultbild in der Spätantike und im frühen Christentum. Die Entstehung des frühchristlichen Kultbildes anhand von ausgewählten Beispielen*, Dissertation, 2008
eingereicht an der Universität Wien, Zugriff über URL: http://othes.univie.ac.at/1460/1/2008-09-17_9205651.pdf (14.04.2015)
= Tichy, *Kultbild* 2008

James Trilling, *The Image Not Made by Hands and the Byzantine Way of Seeing*, in: Herbert L. Kessler u. Gerhard Wolf (eds.), *The Holy Face and the Paradox of Representation* (Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence, 1998), Bologna 1998, dort 109-127
= Trilling, *Image Not Made by Hands* 1998

Elisabeth Trinkl, *Trompe l'oeil in der griechischen Malerei und Mosaikkunst*, in: Forum Archaeologiae - Zeitschrift für klassische Archäologie 6 / III / 1998, Zugriff über URL: www.univie.ac.at/elisabeth.trinkl/forum/forum0398/06augen.htm (30.09.2014)
= Trinkl, *Trompe l'oeil* 1998

Hartmann Tyrell, *Religiöse Kommunikation. Auge, Ohr und Medienvielfalt*, in: Klaus Schreiner (Hg. in Zusammenarbeit mit Marc Müntz), *Frömmigkeit im Mittelalter: politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München 2002
= Tyrell, *Religiöse Kommunikation* 2002

Wolfgang Fritz Volbach, *Frühchristliche Kunst*, München 1958
= Volbach, *Frühchristliche Kunst* 1958

Stephan Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien/München 1964
= Waetzoldt, *Kopien* 1964

Rainer Warland, *Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte* (Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, 41. Supplementheft), Rom u.a. 1986
= Warland, *Brustbild Christi* 1986

Rainer Warland (Hg.), *Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Schauplätze in Spätantike, Byzanz und Mittelalter*, Wiesbaden 2002
= Warland, *Bildlichkeit* 2002

Rainer Warland, *Die Gegenwart des Heils. Strategien der Vergegenwärtigung in der frühbyzantinischen Kunst*, in: ders., *Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Schauplätze in Spätantike, Byzanz und Mittelalter*, Wiesbaden 2002, 51-74
= Warland, *Gegenwart des Heils* 2002

Rainer Warland, *Liturgien als Kommunikationsgeschehen. Eine übergreifende Skizze*, in: ders., *Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Schauplätze in Spätantike, Byzanz und Mittelalter*, Wiesbaden 2002, 153-155
= Warland, *Liturgien* 2002

Kurt Weitzmann (Hg.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, (Ausst. Katalog, Metropolitan Museum of Art, New York) New York 1980
= Weitzmann, *Spirituality* 1980

Ortrud Westheider, *Himmelstürmer und Macchianten. Wolken und Farbe im Dienst von Mythologie und Religion*, in: Heinz Spielmann und Ortrud Westheider (Hgg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels* (Ausst.-Katalog, Bucerius Kunst Forum, Hamburg), Hamburg 2004, dort 32-35

= Westheider, *Himmelstürmer* 2004

John Willats, *Art and Representation. New Principles in the Analysis of Pictures*, Princeton, New Jersey 1997

= Willats, *Art and Representation* 1997

Geoffrey G. Willis, *A History of Early Roman Liturgy* (ed. Henry Bradshaw Society), London 1994

= Willis, *Early Roman Liturgy* 1994

Michael Wolffsohn, *Sollen wir uns wirklich kein Bild machen?* Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 6. Februar 2013, Zugriff über URL:

<http://www.wolffsohn.de/index.php?mact=News,cntnt01,detail,0&cntnt01articleid=472&cntnt01returnid=15> (2.10.2014)

= Wolffsohn, *Bild* 2013

Ian Wood, *The transmission of ideas in: The Transformation of the Roman Worlds AD 400-900*, ed. by Leslie Webster and Michelle Brown, London 1997

= Wood, *Transmission* 1997

David H. Wright, *Der Vergilius Romanus und die Ursprünge des mittelalterlichen Buches*, Stuttgart, 2001

= Wright, *Vergilius Romanus* 2001

Arthur Zajonc, *Catching The Light: The Entwined History of Light and Mind*, London u.a. 1993

= Zajonc, *Catching the Light* 1993

Barbara Zimmermann, *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei.*

Illustrationsverfahren, Darstellungsweise, Aussageintention, Dissertation, 1996 eingereicht an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien

= Zimmermann, *Wiener Genesis* 1996

Adam Zweig, *Symbolforschung und Naturwissenschaft* (Schriften zur Symbolforschung, IV) Bern u.a. 1987

= Zweig, *Symbolforschung und Naturwissenschaft* 1987

Literarische Quellen:

Aristophanes, *Die Wolken*, übersetzt von Otto Seel, Stuttgart 1963

= Seel (Übs.), *Aristophanes Wolken* 1963

Aristoteles, *Die Lehrschriften. Meteorologie*, herausgegeben, übertragen und in ihrer Entstehung erläutert von Paul Gohlke, Paderborn 1955

= Aristoteles, *Meteorologie* 1955

Aurelius Augustinus, Brief 120, übersetzt von Thomas Kranzfelder, BKV, Augustinus VII, Kempten 1878, 500-519, Zugriff über URL: <http://www.univie.ac.at/spiritualitaet/texte/aug2.htm> (23.3.2011)
= Kranzfelder (Übs.), Augustinus Brief 120

Aurelius Augustinus, *Bekenntnisse*, übersetzt von Joseph Bernhart, Frankfurt am Main/Hamburg ²1956
= Bernhart (Übs.), Augustinus, *Bekenntnisse* ²1956

Aurelius Augustinus, *Bekenntnisse*, übersetzt von Hubert Schiel, Freiburg ²1950
= Schiel (Übs.), Augustinus, *Bekenntnisse* ²1950

Aurelius Augustinus, *Confessiones/Bekenntnisse*, lateinisch-deutsch, übersetzt von Wilhelm Thimme, Düsseldorf/Zürich 2004
= Thimme (Übs.), Augustinus, *Confessiones/Bekenntnisse* 2004

Aurelius Augustinus, *Confessiones/Bekenntnisse*, übersetzt von Dr. Alfred Hofmann, BKV, 1. Reihe, Band 18; Augustinus Band VII) München 1914, für das BKV im Internet bearbeitet von Horst Reichhardt und Eva-Marie Laumann
= Alfred Hofmann (Übs.), Augustinus, *Confessiones/Bekenntnisse*

Aurelius Augustinus, *De trinitate*: Bücher VIII-XI, XIV-XV, Anhang Buch V, lateinisch-deutsch, übersetzt von Johann Kreuzer, Hamburg 2001
= Kreuzer (Übs.), Augustinus, *De trinitate* 2001

Aurelius Augustinus, *De civitate Dei (Vom Gottesstaat)*, lateinisch-deutsch, übersetzt von Wilhelm Thimme, München 2007
= Thimme (Übs.), Augustinus, *De civitate Dei* 2007

Homer, *Ilias*, Die freie digitale Bibliothek, Zugriff über URL: http://www.digbib.org/Homer_8JHvChr/De_Ilias(23.3.2011)
= Homer, *Ilias*

Homer, *Odyssee und Homerische Hymnen* (übersetzt von Anton Weiher, mit Einführungen von Alfred Heubeck und Wolfgang Rösler), Bibliothek der Antike, München 1990
= Weiher (Übs.), Homer, *Odyssee und Hymnen* 1990

Rutilius Claudius Namatianus, *De reditu suo sive iter Gallicum* 1, 50, ed. R. Helm, Heidelberg 1933, in: Bibliotheca Augustana, Augsburg, Zugriff über URL: http://www.hsaugsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost05/Namatianus/nam_red1.html (23.3.2011)
= Namatianus, *De reditu suo*

Cajus Plinius Secundus, *Naturalis historia* (übersetzt von Christian Friedrich Lebrecht Strack, überarbeitet und herausgegeben von Max Ernst Dietrich Lebrecht Strack, Bremen 1853), unveränderter Nachdruck, Darmstadt 1968
= Strack (Übs.), Plinius, *Naturalis historia* 1968

Publius Vergilius Maro, *Aeneis* (übersetzt und herausgegeben von Wilhelm Plankl unter Mitwirkung von Karl Vretska unter Verwendung der Übertragung Ludwig Neuffers, Stuttgart 2002 (vorher 1989)
= Plankl (Übs.), Vergil, *Aeneis* 2002

Marius Victorinus, Zweiter Hymnus über die Einigkeit, metrisch übersetzt von Hans Zimmermann 2004, in: Hans Zimmermann, Rundbriefe zur Edition heiliger Schriften und klassischer Quellen in den Basissprachen der Hochkulturen, Zugriff über URL:
<http://12koerbe.de/pan/victorin.htm> (29.9.2014)
= Zimmermann (Übs.), Victorinus, *Hymnus*

Biblische und liturgische Quellen

Die Bibel in der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, vollständige Schulausgabe, Klosterneuburg 1986
= *Bibel* 1986

Das große Glaubensbekenntnis, Zugriff über URL:
http://www.erzabtei-beuron.de/schott/gemeinsame_texte/Glaubensbekenntnis.htm (3.3.2011)
= *Glaubensbekenntnis* 2011

Hochgebet, Kathpedia, Die freie katholische Enzyklopädie,
Zugriff über URL: http://www.kathpedia.com/index.php?title=Hochgebet_I (10.10.2014)
= *Hochgebet* 2014

Missa Mediaevalis - Eine Darstellung der mittelalterlichen Messe, Forschungsgruppe KultBild der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Zugriff über URL:
<http://www.uni-muenster.de/Kultbild/missa/messablauf/opfermesse/index.html> (7.10.2014)
= *Missa Mediaevalis* 2014

Ordo Missae locis correspondentibus denotatis - The Cross-Referenced Ordo Missae, edited by Rev. Dylan Schrader of the Diocese of Jefferson City, 2012
Zugriff über URL: <http://ordo-missae.ipsissima-verba.org> (12.3.2012)
= *Ordo Missae* 2012

Ausstellungskataloge und Lexika

Serena Ensoli/Maria Andaloro, *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana* (Palazzo delle Esposizioni, Rom), Rom 2000
= Ensoli/Andaloro, *Aurea Roma* 2000

Engelbert Kirschbaum SJ (Hg. in Zusammenarbeit mit Günter Bandmann, Wolfgang Braunfels, Johannes Kollwitz, Wilhelm Mrazek, Alfred A. Schmid, Hugo Schnell), *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Sonderausgabe), Freiburg im Breisgau 1994
= LCI 1994

Amilcare Pizzi (Hg.), *Milano capitale dell'impero romano. 286-402 d.c.* (Palazzo Reale, Mailand), Mailand 1990
= Pizzi (Hg.), *Milano* 1990

Georg Schöllgen u.a. (Hgg.), *Reallexikon für Antike und Christentum: Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*, Stuttgart 1991
= Schöllgen u.a. (Hgg.), *Reallexikon* 15, 1991

Heinz Spielmann/Ortrud Westheider (Hgg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels* (Bucerius Kunst Forum, Hamburg), Hamburg 2004
= Spielmann/Westheider (Hgg.), *Wolkenbilder* 2004

Christoph Stiegemann (Hg. im Auftrag des Erzbistums Paderborn), *Byzanz. Das Licht aus dem Osten. Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis 15. Jahrhundert* (Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Paderborn), Mainz 2001
= Stiegemann, *Byzanz* 2001

Kurt Weitzmann (Hg.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, (Metropolitan Museum of Art, New York), New York 1980
= Weitzmann (Hg.), *Age of Spirituality* 1980

WikipediA

Stichwort Monophysitismus: WikipediA, Zugriff über URL:
<http://de.wikipedia.org/wiki/Monophysitismus> (7.03.2012)
= WikipediA, *Monophysitismus* 2012

Stichwort Papst: WikipediA, Zugriff über URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Papst>
(13.04.2015)
= WikipediA, *Papst* 2015

III. Kurzfassungen der Dissertation

1. Deutsche Kurzfassung

Die Dissertation stellt Fragen zu Bildlösungen im Rahmen des christlichen Kults in der Spätantike und im frühen Mittelalter im Allgemeinen und zur Ästhetisierung des Himmels und der Wolken, die diesen Himmel konstituieren, im Besonderen. Es ist nicht Ziel der Untersuchung, eine Frühgeschichte der Wolkenbilder zu schreiben oder eine Materialsammlung nach typologisch-stilistischer Einteilung und in chronologischer Abfolge zu liefern. Angestrebt wird eine problemorientierte, gesamtheitlich ausgelegte Studie über den Funktions- und Bedeutungswandels eines einzelnen Bildelements. Es werden Objekte aus unterschiedlichen Materialien und Gattungen beispielhaft-typisierend angeführt, besonders ergiebige Objekte werden in der Art von Fallbeispielen ausführlicher und gegebenenfalls in unterschiedlichen Zusammenhängen besprochen. Der überblickte Zeitrahmen erstreckt sich vom vierten bis zum neunten Jahrhundert.

Die Studie ist in einen kultur- und religionsgeschichtlichen Referenzrahmen eingebettet. Theologisch brisante Probleme der hier interessierenden Zeit findet als Kriterium einer „wolkengestützten“ Bilddarstellung ebenso Berücksichtigung wie die medialen Rahmenbedingungen der frühen christlichen Kultpraxis und die künstlerischen Hypotheken des klassischen Kulturerbes, vor allem die der basilikalen Kirchenarchitektur und der dreidimensionalen Götterbilder. Ausgehend von der Differenz „sichtbar/unsichtbar“ als Hauptproblem der religiösen Kommunikation im Allgemeinen und der Gottesdarstellung im kultisch genutzten Wandbild im Besonderen untersucht der erste Teil der Arbeit, ob und wie der Begriff „Himmel“ als christliche Enthüllungsmetapher über das Wolkenbild verhandelt wurde und welche literarischen und motivgeschichtlichen Traditionen dabei wirksam wurden. Der zweite Hauptabschnitt untersucht, ob spätantik/frühchristliche Wolkenbildungen aus sich heraus visuelle Überzeugungsarbeit leisteten und dabei nicht nur Theophanie als kirchliches Hauptthema metaphorisch zur Darstellung brachten, sondern auch in ihrem Erscheinungsbild die visuelle Wahrnehmung von Nutzern und Nutzerinnen dialogisch schärfen bzw. der kultischen Verehrungspraxis dienen konnten. In diesen Zusammenhang werden auch die historische Rolle des Augensinns und die geltenden optischen Gesetze mit einbezogen.

Im Ergebnis erweist sich der spätantik/frühmittelalterliche Wolkenhimmel als eine innovative und medienstrategisch wirksame Bildfigur von hoher ikonografischer Relevanz, die es

besonders im Rahmen der Sakralausstattung ermöglichte, den vorhandenen Bildfundus im christlichen Sinn kulttauglich und als Instrument religiöser Kommunikation zu formulieren. Entscheidend neben der Funktion als Unterscheidungsmerkmal zwischen mythologisch-paganen und christlichen Bildberichten war die Aufgabe der Wolken, einen speziell ästhetisierten Hintergrund bereitzustellen, der – zuweilen auch in Kombination mit dem anikonischen „Himmel“ eines einheitlich blauen oder goldenen Hintergrunds – präzise und theologisch abgesicherte Gottesbilder ermöglichte. Indem Künstler dem Wolkendetail mit vorhandenen formalen Mitteln wie Abstraktion, Flächigkeit und koloristische Überzeichnung eine semantische Bedeutung als autonomer Lichtgegenstand einschrieben, verliehen sie Heiligen- und vor allem Christusbildern kultbildartige Aufmerksamkeit und unterstützten damit andere Glaubenspraktiken wie Gebet und liturgische Handlung.

In der Motivrezeption schimmerte der primär für Kirchenbilder wesentliche Anspruch, die Realität Gottes im Artifizialen zu kommunizieren und über das optische Erscheinungsbild als authentisches „Anschauungsmaterial“ im Dienst von Theologie und Kultpraxis wahrnehmbar zu machen, medienübergreifend durch: Hersteller von nicht-kirchlichen Wandbildern, Elfenbeinschnitzer und Illuminatoren übernahmen dort, wo es zweckdienlich schien, die theophane Enthüllungs- und Lichtmetapher der Monumentalkunst. Der zeitlich weiter ausholende Blick auf die Nachbildung eines Apsismosaiks des 6. Jahrhunderts im frühen 9. Jahrhundert zeigt, wie sehr sich die Lichtrhetorik der Wolken und die damit ausgelöste Bild-im-Bild-Situation des spätantiken Vorbilds verlor, sobald sich die Aufgabenstellung änderte und – in der Forderung nach medialer Kontinuität – die Wirkungsmacht einer früheren Darstellungsweise hinter den Wiedererkennungswert des Gesamtbildes zurücktreten musste.

2. Abstract

This study explores pictorial solutions within the framework of Christian ritual practices and worship during Late Antiquity and early medieval times, in general, and the specific way in which heaven and its constituting clouds are represented in the visual media, in particular. There is no intention to unfold the iconographic history of clouds in early pictures or systemise collected material according to the criteria of mere typology and style, or in period order. Rather, the study aims at examining the features and functions of a motif which sticks out in form and colours in wall pictures of early Christian art. The chosen objects are manifold in terms of material and use. Some of them are analysed with a view to one exemplifying feature, others, and specifically rewarding ones, are treated as case studies and looked at in different contexts. The surveyed time extends from the fourth to the ninth centuries.

The investigation is embedded in a frame of relevant references, structured by historic data and cultural and religious concepts. In search of reasons for the appearance of “cloud-supported” pictures closer looks are taken at church history and the theological background of the surveyed period, at the contribution of the media to early Christians’ practices of rites and worship, and at the artistic heritage of classical arts, especially that of the monumental basilica pattern and three-dimensional representation of Gods. Focusing on the “visibility/invisibility” difference as a main issue of religious communication, in general, and on the problems of God’s authentic image in His house of worship and prayer, in particular, Part One sheds light on the question whether, and how, “heaven” in its metaphorical function – as a place where God’s presence is unveiled – was pictured in objects for Christian use, on the one side, and on the role of clouds and their literary and pictorial traditions, on the other side. Part Two examines whether the depictions of clouds in Late Antiquity and early Christian time served the visual argumentation of church pictures, in particular. Special attention is given to the question of how physical appearance made clouds the carriers of divine light and, as such, not only serve metaphorical purposes and support communication of the church’s prime subject of theophany but also intensified the visual dialogue between picture and viewer and turned, if only partially, pictures into images that contributed to the strategies of ritual veneration. In search of arguments, a closer look is taken at the role of visual sense in early Christian thinking and at the optical laws of that time.

From the findings it may be concluded that the clouded heavens of late antiquity and early medieval art were used as a pictorial instrument of religious communication. Of high

iconographic relevance, they served the purpose of adjusting existing pictorial patterns to Christian contents and had a distinguishing function in the relationship of Christian and pagan art. The insertion of clouds enabled the artists to aestheticise the background in a way that – eventually in combination with the aniconic “heaven” of an all-blue or all-golden background – guaranteed theological precision in the representation of God’s images as such and, also, served the needs of reverence and worship. Artistically, they fed on usual means of the time being such as contrasting colours, abstraction and linearity, applied in a mode that transported a semantic meaning in support of visual argumentation. Turned into autonomous objects of – divine – light, the clouds automatically isolated the central images of God’s Mother Mary, a Saint, or, most important, God Himself from the surrounding scene and recommended them as a trustworthy address for veneration and personal pleas. Thus anticipating in a way the functions of representation in the image cult, the pictures completed ecclesiastical practices like prayers and liturgical rites.

The specific function of cloud-supported pictures – that is, their way of communicating the reality of God’s presence by artificial means and supply church-goers with authentic images in compliance with theological truth and ritual practices – served church mosaics, in particular, but lived on in the less prominent skies of recipient objects: The special effect of clouds became apparent if carved into ivory surfaces or painted on profane walls or into a codex, where it would turn a mythological role model into an image of Jesus Christ. A look at mosaic reception in the more distant future of 9th-century Rome shows that the rhetoric effects of a cloud-supported 6th-century apse disappeared as soon as the purpose changed. Down-levelled in coloristic and formal distinction, the clouds of the 9th-century version no longer were to contribute to a holy image-in-the-picture but melted into the homogeneously conceived narration of a divine moment. What “modern” viewers were to see was medial continuity that paid tribute to the papal donor.

IV. Bildteil

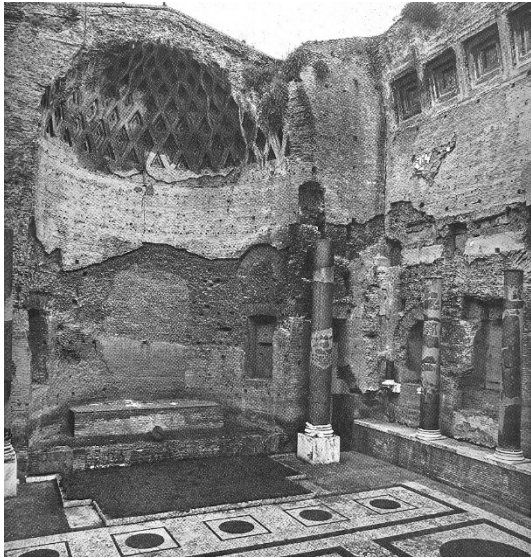


Abb. 1 Tempel der Venus und Roma, Rom, 2. Jh.



Abb. 2 Mosaik aus Apamea, "Sokrates und die Weisen", 4. Jh., Qalaat al-Mudik, Syrien



Abb. 3 Neue Katakomben unter der Via Latina, Rom, Kammer I, Arkosolium H, sogen. „Medizinvorlesung“, Wandmalerei, 4. Jh



Abb. 4 Vergilius Romanus, Götterrat, stadtröm. oder oberital., um 500, Ms. lat. 3867, 234v, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom

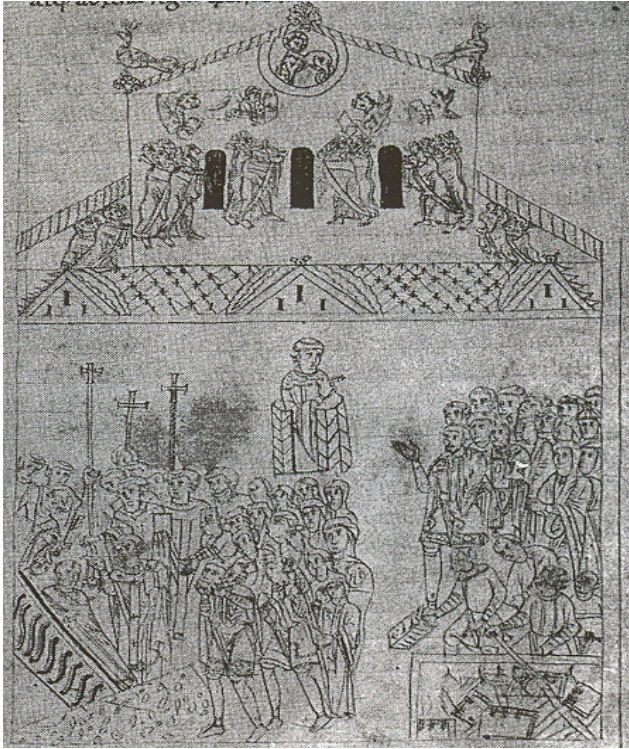


Abb. 5 Fassade Alt-St. Peter, Obsequien Gregors des Großen, Zeichnung, 11. Jh, Codex 124, fol. 122r, Eton Library

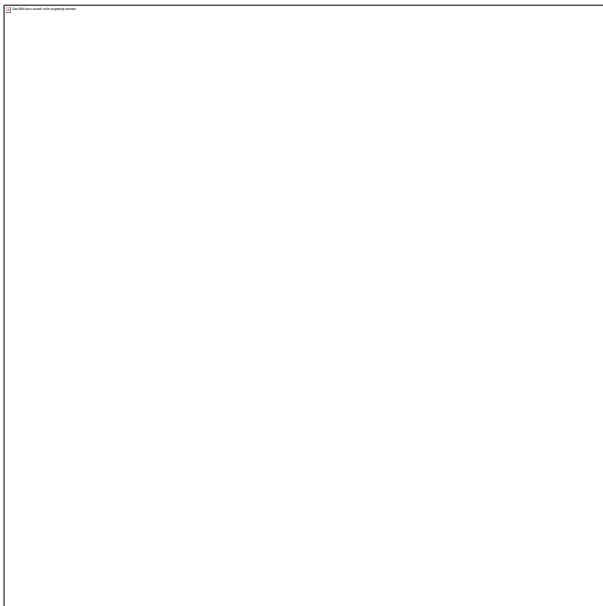


Abb. 7 Maxentiusbasilika, Rom, Apsis (Rekonstruktion Martina Pippal)

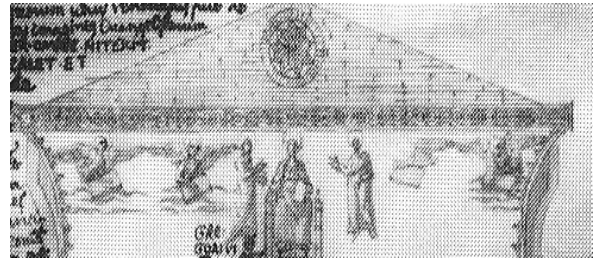


Abb. 6 Alt-St. Peter, Zeichnung von Domenico Tasselli da Lagos, 17. Jh. (Ausschnitt)

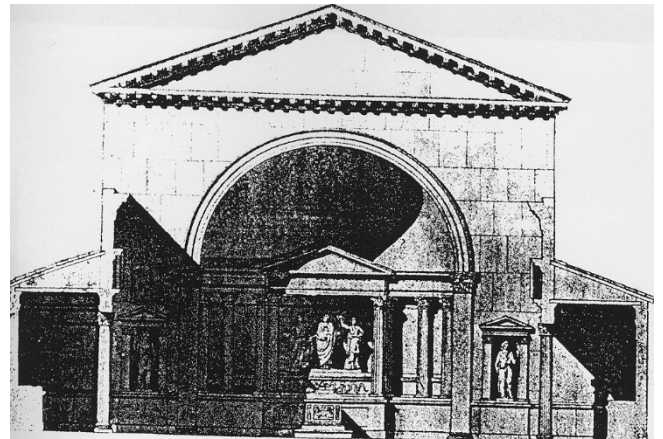


Abb. 8 Larenheiligum, Pompeji (Rekonstruktion)



Abb. 9 Larenheiligum, Pompeji, 1. Jh. (Rekonstruktion, Ausschnitt)



Abb. 10 S. Pudenziana, Rom, Apsismosaik, um 400



Abb. 11 Kaiserkultraum Luxor, Fresko, um 300 (Umzeichnung)



Abb. 12 S. Giovanni in Laterano, Rom, Apsismosaik, 1881-1883 und 1291 (Jacopo Torriti)



Abb. 13 S. Giovanni in Laterano, Rom, Apsis, Stich von Baldeschi-Crescimbeni, 1723, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom (Ausschnitt)



Abb. 14 SS. Cosma e Damiano, Rom, Apsismosaik, um 526



Abb. 15 S. Costanza, Rom, Apsismosaik, 1. H. 5. Jh

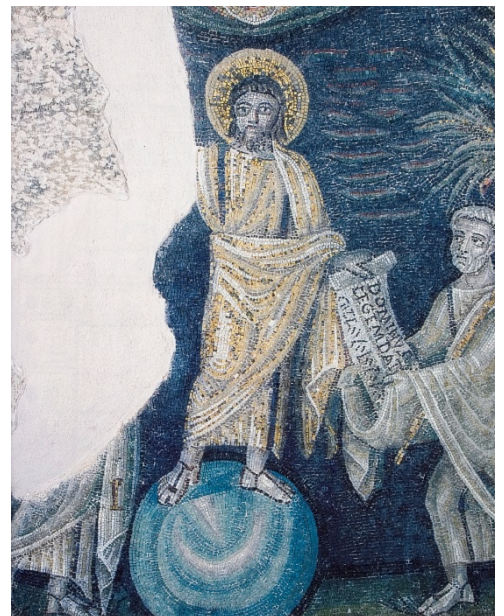


Abb. 16 S. Giovanni in Fonte, Neapel, Kuppelmosaik, 5. Jh. (Ausschnitt)



Abb. 17 Sta. Maria Maggiore, Rom, Triumphbogenmosaik, um 435 (Montage)



Abb. 18 Sta. Maria Maggiore, Rom, Scheitel des Triumphbogenmosaiks, um 435

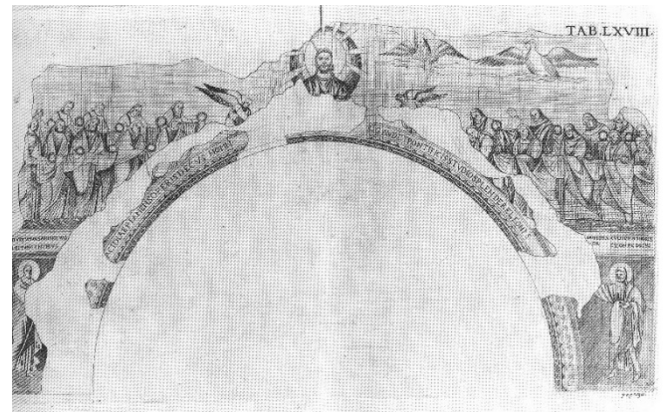


Abb. 19 S. Paolo fuori le mura, Rom, Triumphbogen, Stich von Giovanni Giustino Ciampini, 1639, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom



Abb. 20 Sta. Maria Maggiore, Rom, Langhausmosaik, Berufung des Moses, um 435



Abb. 21 Sta. Maria Maggiore, Rom, Langhausmosaik, Abraham empfängt Melchisedek, um 435

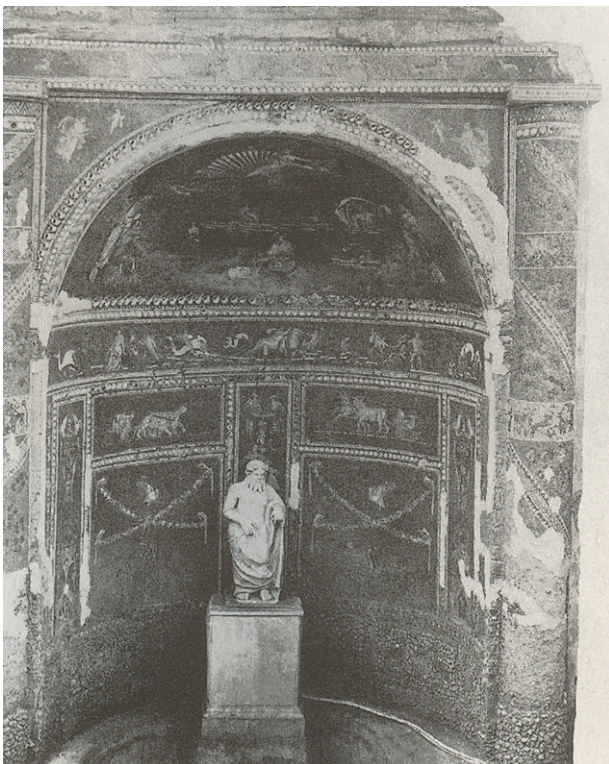


Abb. 22 Säulenbrunnen, Mitte 1. Jh., Pompeji IX,7

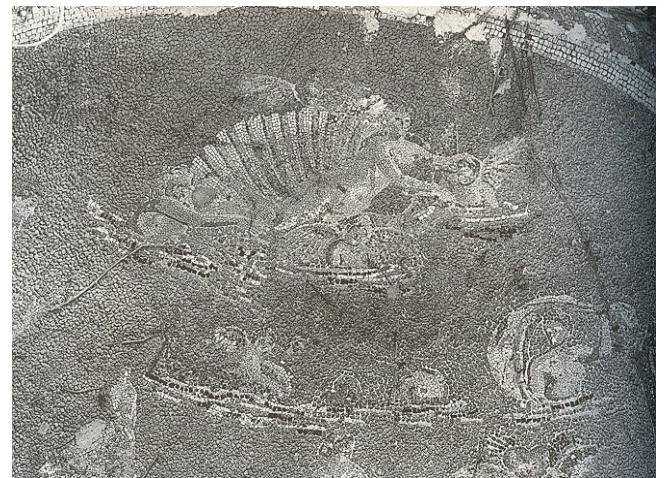


Abb. 23 Säulenbrunnen, Mitte 1. Jh., Pompeji IX,7 (Ausschnitt)

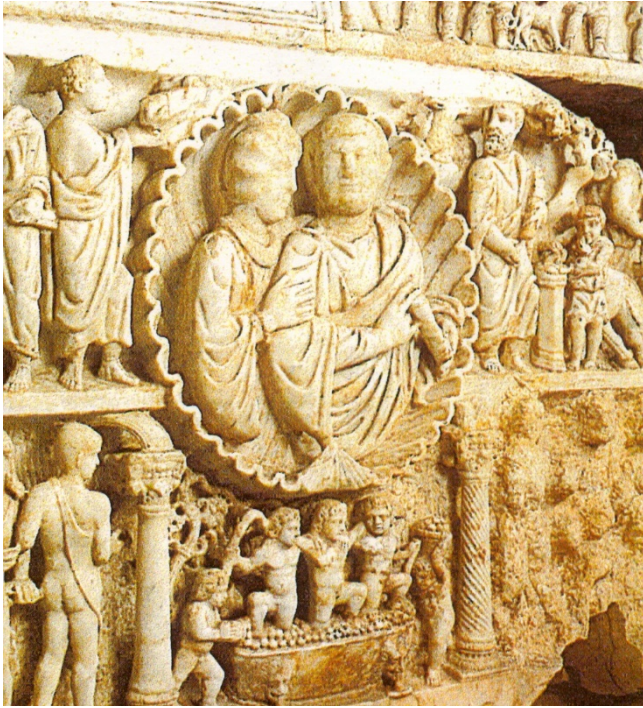


Abb. 24 Lot-Sarkophag, stadtrömisch, 4. Jh., S. Sebastiano, Rom



Abb. 25 Adelfia-Sarkophag, sizilianisch, um 340, Nationalmuseum, Syrakus (Ausschnitt)



Abb. 26 Marmorrelief, Konstantinopel, um 400, Bode Museum, Berlin



Abb. 27 Marmorrelief, Konstantinopel, um 400, Bode Museum, Berlin (Ausschnitt)



Abb. 28 Sta. Maria di Capua Vetere, Mithräum, Wandmalerei, 2. Jh.



Abb. 29 Marino, Mithräum, Wandmalerei, 2. Jh.



Abb. 30 Haus der Alexanderhochzeit, Pompeji VI, 17, Nischenmosaik im Brunnenhof, 3.V.1. Jh.



Abb. 31 Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia, Übergang Kuppelmosaik/Kreuzarm, um 450

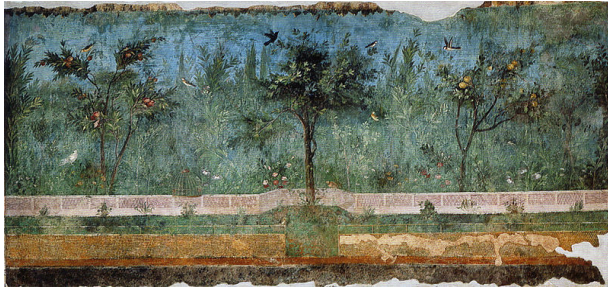


Abb. 32 Gartenstück aus der Villa der Livia in Primaporta, Rom, Wandmalerei, 1. Jh vor Chr.



Abb. 33 Sakralidyllische Landschaft aus der Villa Boscotrecase,, Wandmalerei, august., Museo Nazionale, Neapel



Abb. 34 Flug des Ikarus, Wandmalerei, 1. Jh., Haus des Priesters Amandus, Pompeji I 7,7



Abb. 35 Opferung der Iphigenie, Wandmalerei aus dem Haus des tragischen Dichters, Pompeji, 3.V. 1. Jh., Neapel, Museo Archeologico Nazionale (Ausschnitt)



Abb. 34a Flug des Ikarus, Wandmalerei, 1. Jh., Haus des Priesters Amandus, Pompeji I 7,7 (Ausschnitt)

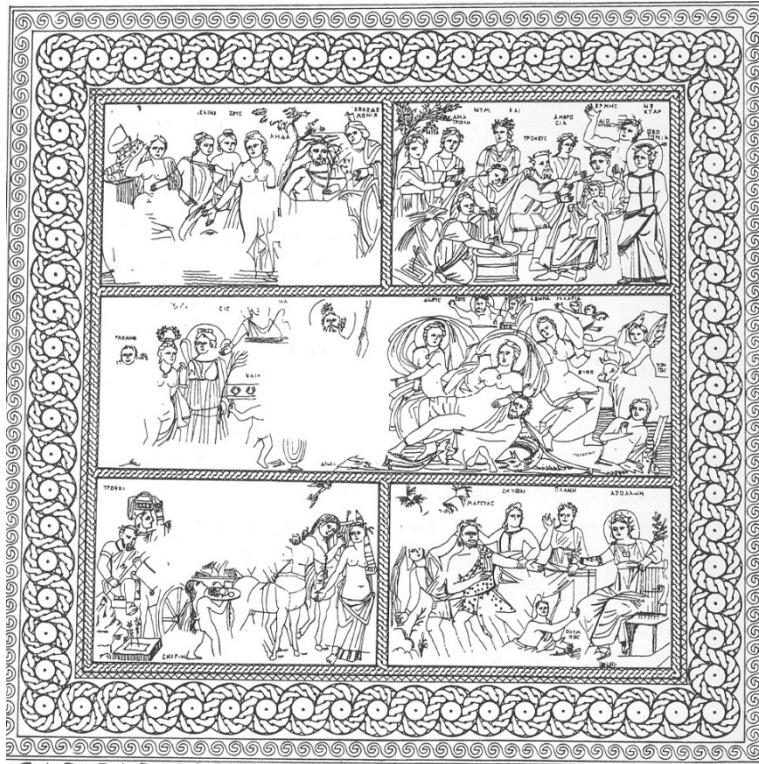


Abb. 39 Bodenmosaik im Haus des Aion, Nea Paphos, Zypern, 4. Jh., (Umzeichnung)



Abb. 40 Bodenmosaik im Haus des Aion, Nea Paphos, Cassiopeiaszene, 4. Jh., (Ausschnitt)



Abb. 41 Bodenmosaik im Haus des Aion, Nea Paphos, Cassiopeiaszene, 4. Jh., (Ausschnitt)



Abb. 42 Mosaiktafel aus Stabiae, Phrixos und Helle, Mitte 1. Jh., Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Neapel



Abb. 43 Bodenmosaik in Silin, Libyen, Aion und die Jahreszeiten, 2.H. 2. Jh.

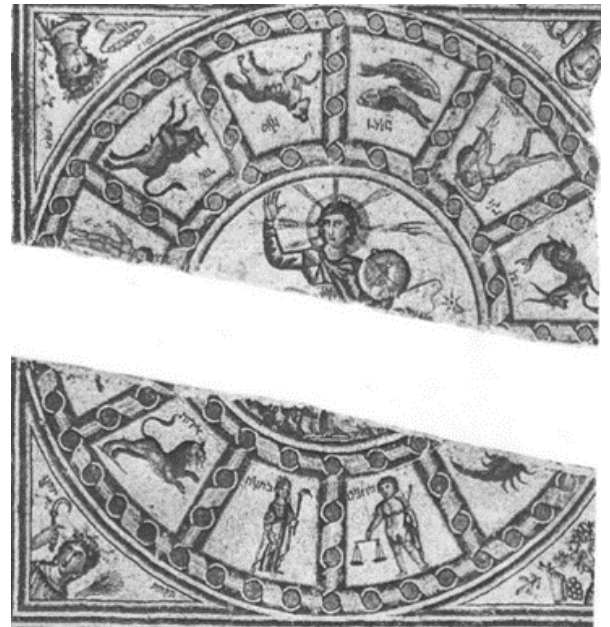


Abb. 44 Bodenmosaik in der Synagoge Hammat/Tiberias Hammat/Tiberias, Israelm, E. 4. Jh.



Abb. 45 Kultblech aus Heddernheim, Bronze, 2. Jh.,
Museum Wiesbaden

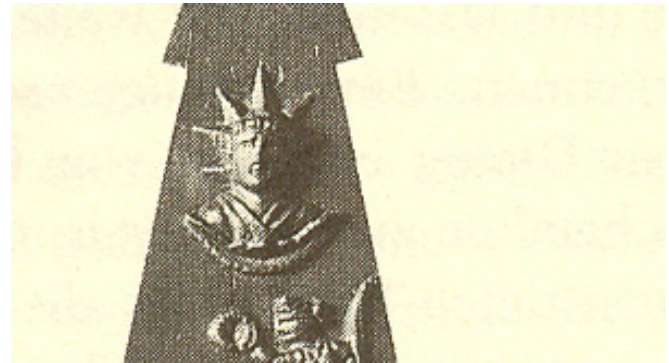
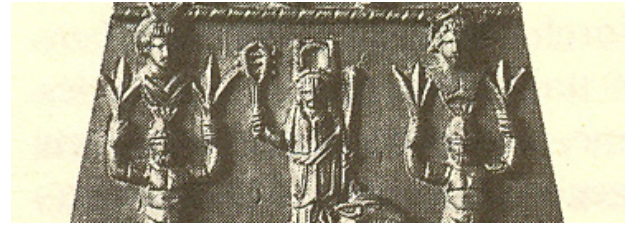


Abb. 46 Kultblech aus Heddernheim, Bronze, 2. Jh.,
Museum Wiesbaden (Ausschnitte)



Abb. 47 Mithrasrelief, Bankettszene, 2. od. 3. Jh.,
Dep. des antiquités grecques, étrusques et romaines, Ma 3441,
Louvre



Abb. 48 Mithrasrelief, Taurektomie, 2. od. 3. Jh.,
Dep. des antiquités grecques, étrusques et romaines,
Ma 3441, Louvre



Abb. 49 Elfenbeindiptychon, stadtrömisch (?), Mitte 5. Jh., British Museum, London



Abb. 50 Elfenbeindiptychon, stadtrömisch (?), Mitte 5. Jh., British Museum, London (Ausschnitt)



Abb. 51 Relief, Sturz des Hephaistos, Mitte 2. Jh., Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Antikensammlung, Berlin



Abb. 52 Relief, Sturz des Hephaistos, Mitte 2. Jh., Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Antikensammlung, Berlin (Ausschnitt)



Abb. 53 Augustusstatue aus Prima Porta, august.,
Vatikanische Museen, Rom



Abb. 54 Augustusstatue aus Prima Porta, august.,
Vatikanische Museen, Rom (Ausschnitt)



Abb. 55 Codex Vossianus Leidensis lat. Q. 79, 24v,
Sternbild des Stiers, 830-40, Rijksuniversiteit, Leiden



Abb. 56 Codex Vossianus Leidensis lat. Q. 79, 80v,
Planetenbild, 830-40, Rijksuniversiteit, Leiden



Abb. 57 Codex vat.gr.1087, 303v, Sternbild des Pegasus, 15. Jh., Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom



Abb. 58 Parabiago-Platte, byzantinisch, Silber, Ende 4. Jh., Civico Museo Archeologico, Mailand (Ausschnitt)



Abb. 59 Codex Vossianus Leidensis lat. Q. 79, 42v, Sternbild der Plejaden, 830-40, Rijksuniversiteit, Leiden



Abb. 60 Codex 19, 86r, Sternbild der Planeten, 11./12. Jh., Biblioteca Nacional, Madrid



Abb. 61 Codex 19, 62r, Sternbild der Plejaden, 11./12. Jh., Biblioteca Nacional, Madrid



Abb. 62 Germanicus-Codex Ms. 188, fol. 32v, Sol, 10. Jh., Bibliotheque municipale, Boulogne-sur-mer

hafen



Abb. 63 Vergilius Vaticanus, Ms. lat. 3225, 72v, Belagerung des Trojanerlagers, frühes 5. Jh., Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom

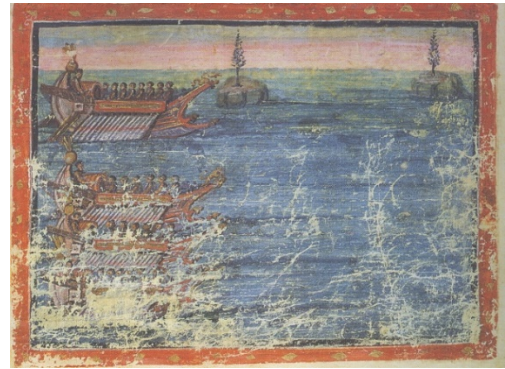


Abb. 64 Vergilius Vaticanus, Ms. lat. 3225, 42r, Start des Schiffsrennens, frühes 5. Jh., Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom

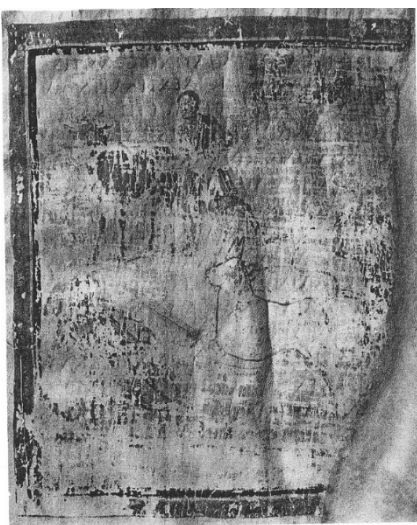


Abb. 65 Vergilius Vaticanus, 2r, Io und die Bremsenplage, frühes 5. Jh

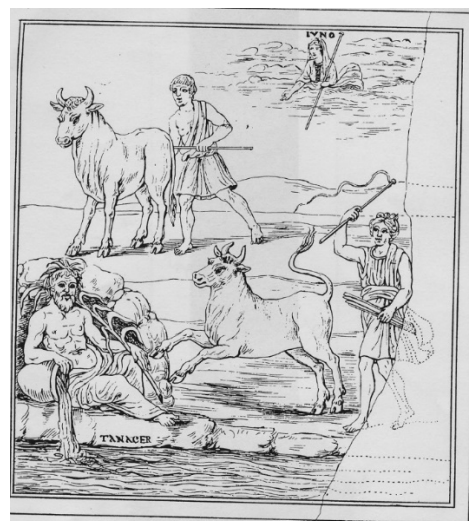


Abb. 66 Vergilius Vaticanus, 2r, Io und die Bremsenplage, Umzeichnung nach dem Stich von Ruspi (1835)



Abb. 67 Vergilius Romanus, Seesturm, stadtröm. oder oberital., um 500, Ms. lat. 3867, 77r, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom



Abb. 68 Vergilius Romanus, Ekloge, stadtröm. oder oberital., um 500, Ms. lat. 3867, 6r, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom

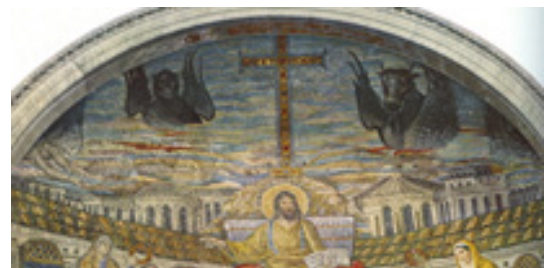


Abb. 69 S. Pudenziana, Rom, Apsismosaik, um 400



Abb. 70 Asarotos oikos, Rom, 2. Jh., Vatikanische Museen/Museo Gregoriano Profano, Rom (Ausschnitt)



Abb. 71 Bodenmosaik aus dem Haus des Fauns, Pompeji, E. 2. Jh. vor Chr., Museo Archeologico Nazionale, Neapel

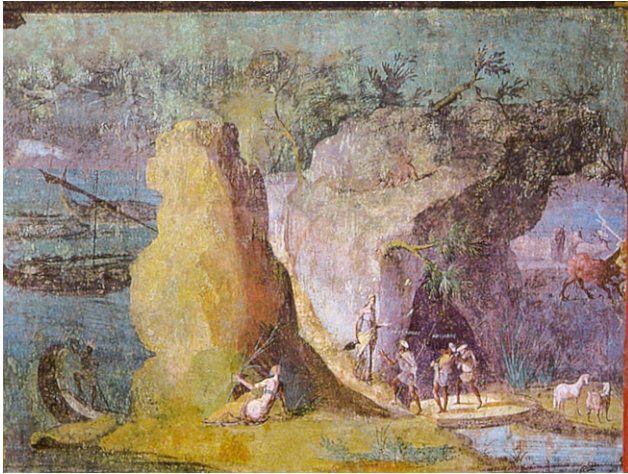


Abb. 72 Odysseefries, 50-40 v. Chr., Musei Vaticani, Rom



Abb. 73 Jahreszeitenmosaik, tunesisch, spätantik, Vereinte Nationen, New York



Abb. 74 Sant' Agnese fuori le mura, Rom, Apsismosaik, vor 638



Abb. 75 Gruft der Julier, um 300, St. Peter, Rom



Abb. 76 Christusbild aus der Commodilla-Katakombe, Cubiculum Leonis, Rom, Ende 4. Jh.



Abb. 77 Mosaikbild aus der Domitilla-Katakombe, Rom, Christus und die Heiligen Peter und Paul, 2. H. 4. Jh.



Abb. 78 Domitilla-Katakombe Rom, Erweckung des Lazarus, Wandmalerei, 2. H. 4. Jh.



Abb. 79 Apsismosaik in Hosios David, Thessaloniki, 1.H. 5. Jh.



Abb. 80 Apsismosaik in Hosios David, Thessaloniki, 1.H. 5. Jh. (Ausschnitt)



Abb. 81 Apsismosaik in Sant' Agnese fuori le mura, Rom, vor 638 (Ausschnitt)



Abb. 82 S. Gennaro, Neapel, Konchenmosaik des Baptististeriums S. Giovanni in Fonte, 5. Jh.



Abb. 83 S. Giovanni in Fonte, Neapel, Kuppelmosaik, 5. Jh. (Ausschnitt)

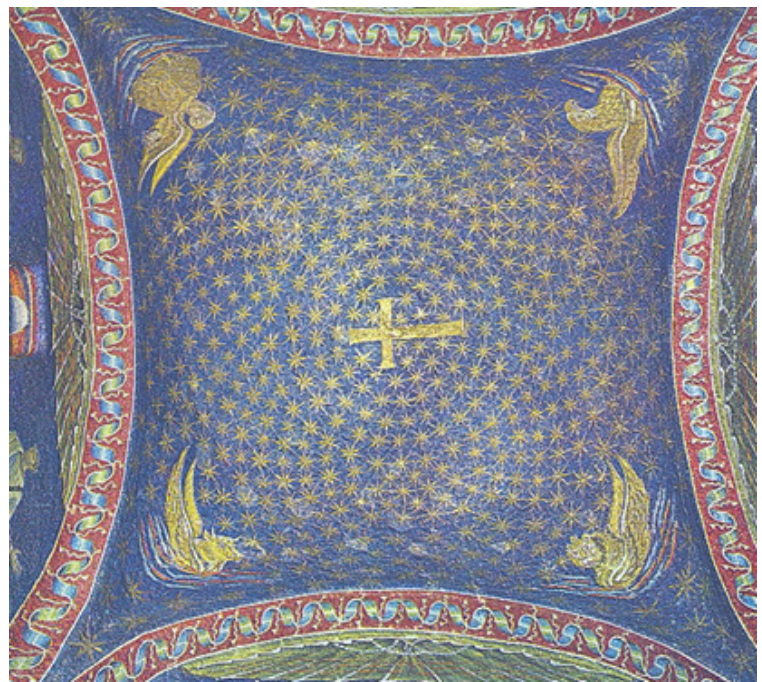


Abb. 84 Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna, Kuppelmosaik, um 450



Abb. 85 Bodenmosaik aus Praeneste, Ende 2. Jh. vor Chr., Palazzo Barberini, Palestrina



Abb. 86 Bodenmosaik aus Praeneste, Ende 2. Jh. vor Chr., Palazzo Barberini, Palestrina



Abb. 87 Katakombe unter der Via Latina, Rom, Raum C, Zug der Israeliten und Gesetzesübergabe, Wandmalerei, 4. Jh.



Abb. 90 Katakombe unter der Via Latina, Rom, Raum C, Gesetzesübergabe, Wandmalerei, 4. Jh. (Ausschnitt)



Abb. 91 Katakombe unter der Via Latina, Rom, Raum O, Gesetzesübergabe und Lazaruswunder, Wandmalerei, 4. Jh.



Abb. 88 Katakombe unter der Via Latina, Rom, Raum C, Moses am Sinai, Wandmalerei, 4. Jh.



Abb. 89 Haus des Centenarius, Pompeji, Dionysos am Vesuv, Wandmalerei, 1. Jh., Museo Archeologico Nazionale, Neapel



Abb. 92 Katakombe unter der Via Latina, Rom, Raum O, Gesetzesübergabe und Lazaruswunder, Wandmalerei, 4. Jh.



Abb. 93 Katakombe unter der Via Latina, Rom, Raum O, Zug durch das Rote Meer, Wandmalerei, 4. Jh.



Abb. 94 Katakombe unter der Via Latina, Rom, Raum B, Himmelfahrt des Elias, Wandmalerei, 4. Jh.



Abb. 95 Katakombe unter der Via Latina, Rom, Raum B, Jakob sieht die Himmelsleiter, Wandmalerei, 4. Jh.



Abb. 96 Katakombe unter der Via Latina, Rom, Raum B, Josephs Träume, Wandmalerei, 4. Jh.



Abb. 97 Katakombe unter der Via Latina, Rom, Raum B, Josephs Träume, Wandmalerei, 4. Jh. (Ausschnitt)



Abb. 98 Katakombe unter der Villa Torlonia, Rom, Wandmalerei, 4. Jh.



Abb. 99 Katakombe unter der Villa Torlonia, Rom, Wandmalerei, 4. Jh. (Ausschnitt)



Abb. 100 Öllampe, um 200 oder A. 3. Jh., Bodemuseum, Berlin



Abb. 101 Öllampe, um 200 od. frühes 3. Jh., Stich von G.P. Bellori und P.S. Bartoli im Lampenkatalog, 1691, Rom (Ausschnitt)



Abb. 102 Langhausmosaik in Sta. Maria Maggiore, Rom, Stillstand von Sonne und Mond, 2. Drittel 5. Jh.



Abb. 103 Langhausmosaik in Sta. Maria Maggiore, Rom, Moses betet in der Amalekiterschlacht, 2. Drittel 5. Jh.



Abb. 104 Katakombe unter SS. Marcellino e Pietro, Rom, A. 5. Jh.



Abb. 105 Konsekrationsmünze, nach 337



Abb. 106 Adelfia-Sarkophag, um 340, Nationalmuseum, Syrakus



Abb. 107 Adelfia-Sarkophag, um 340, Nationalmuseum, Syrakus (Ausschnitt)



Abb. 109 Lot-Sarkophag, stadtrömisch, 4. Jh., S. Sebastiano, Rom

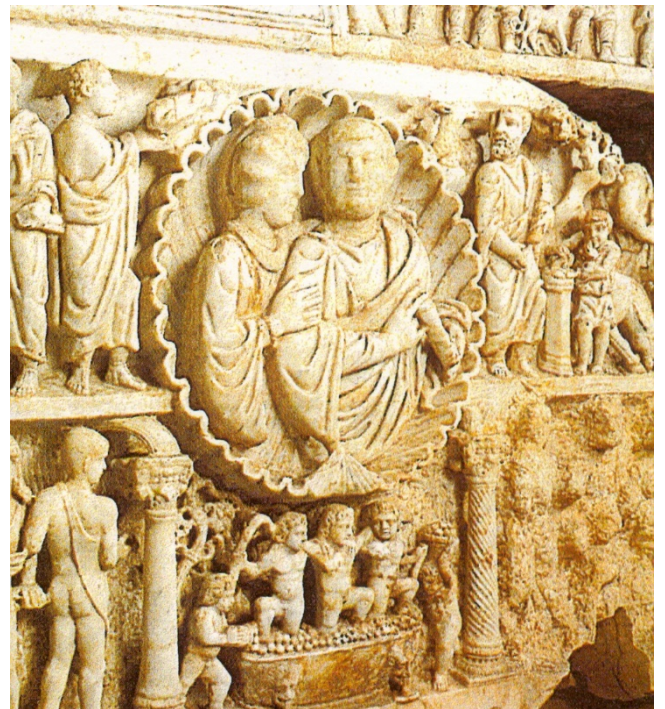


Abb. 108 Lot-Sarkophag, stadtrömisch, 4. Jh., S. Sebastiano, Rom

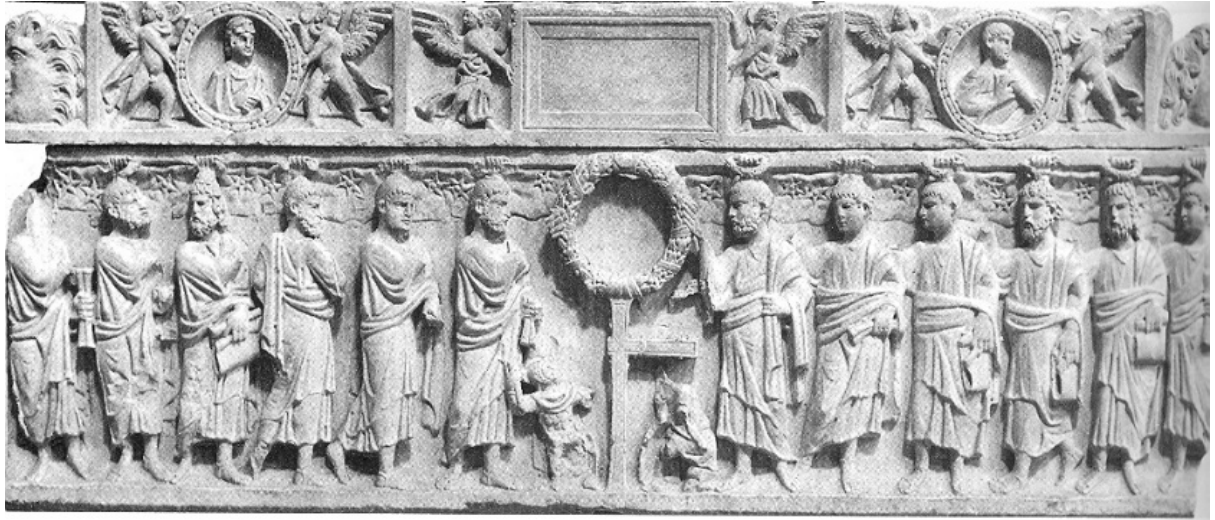


Abb. 110 Sarkophag aus Saint-Honoret, um 380, Musée Réattu, Arles



Abb. 111 Sarkophag aus Saint-Honoret, um 380, Musée Réattu, Arles (Ausschnitt)



Abb. 112 Katakombe S. Callisto, Rom, Mosesszenen, 3. Jh.

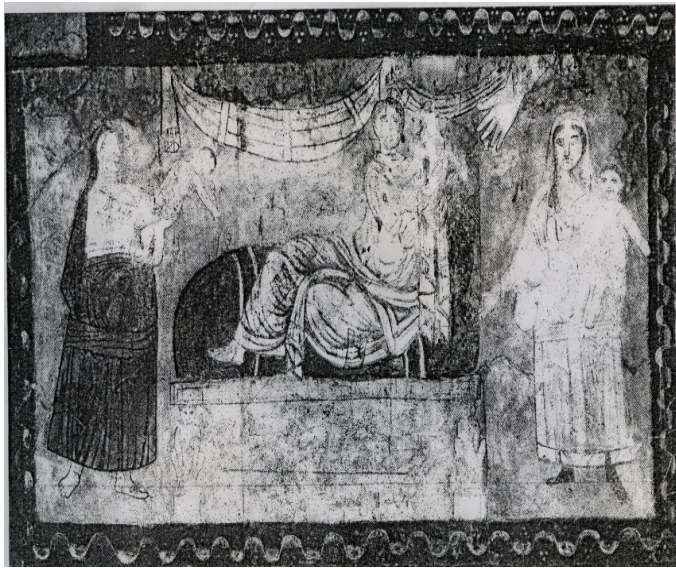


Abb. 113 Dura Europos, Synagoge, Elija und die Witwe von Sarepta, Wandmalerei, um 250, Nationalmuseum, Damaskus



Abb. 114 Dura Europos, Synagoge, Auferweckung der Toten nach Ezechiel, Wandmalerei, um 250, Nationalmuseum, Damaskus



Abb. 115 Dura Europos, Synagoge, Auferweckung der Toten nach Ezechiel, Wandmalerei, um 250, Nationalmuseum, Damaskus



Abb. 116 Dura Europos, Synagoge, Auferweckung der Toten nach Ezechiel, Wandmalerei, um 250, Nationalmuseum, Damaskus



Abb. 117 Katakombe unter der Via Latina, Rom, Raum L, Abraham opfert Isaak, Wandmalerei, 4. Jh.



Abb. 118 Katakombe unter der Via Latina, Saal I, Arkosol c, Rom, Gott spricht zu Moses, Wandmalerei, 4. Jh.

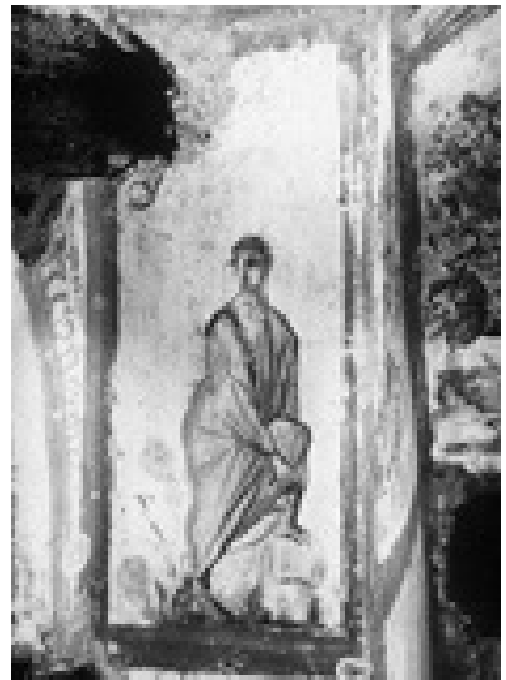


Abb. 119 Katakombe unter der Via Latina, Raum C, Rom, Gott spricht zu Moses, Wandmalerei, 4. Jh.



Abb. 120 S. Apollinare in Classe, Ravenna, Apsismosaik, vor 549

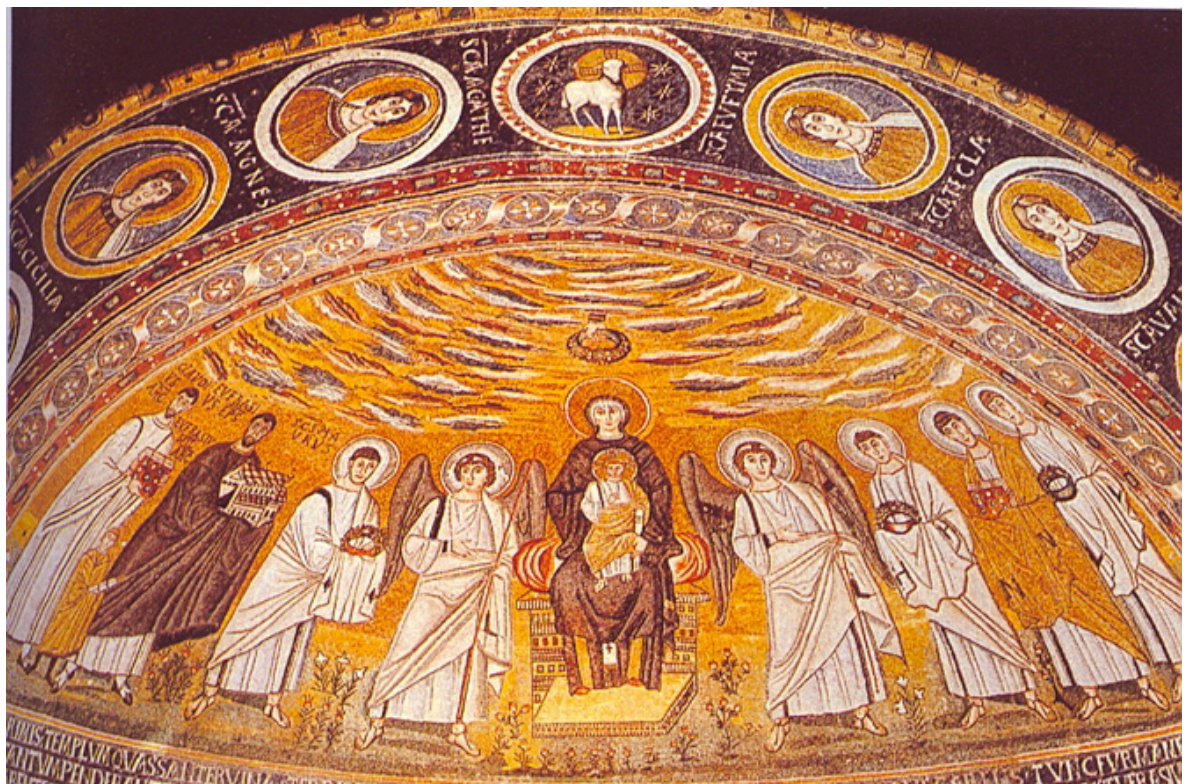


Abb. 121 Euphrasius-Basilika, Parenzo/Poreč, Apsismosaik, M. 6. Jh.



Abb. 122 Wiener Genesis, Cod. theol. graec. 31,1r, Vertreibung aus dem Paradies, syr.-paläst., A. 6. Jh., Nationalbibliothek, Wien



Abb. 123 Wiener Genesis, Cod. theol. graec. 31,1r, Vertreibung aus dem Paradies, syr.-paläst., A. 6. Jh., Nationalbibliothek, Wien (Ausschnitt)

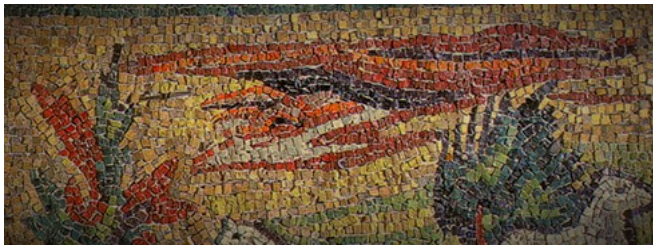


Abb. 124 Sta. Maria Maggiore, Rom, Langhausmosaik, Berufung des Moses, 2. Drittel 5. Jh.



Abb. 125 Sta. Maria Maggiore, Rom, Langhausmosaik, Schlacht mit den Amoriterkönigen, 2. Drittel 5. Jh.



Abb. 126 Sta. Maria Maggiore, Rom, Langhausmosaik, Steinigung des Moses und seiner Begleiter, 2. Drittel 5. Jh.

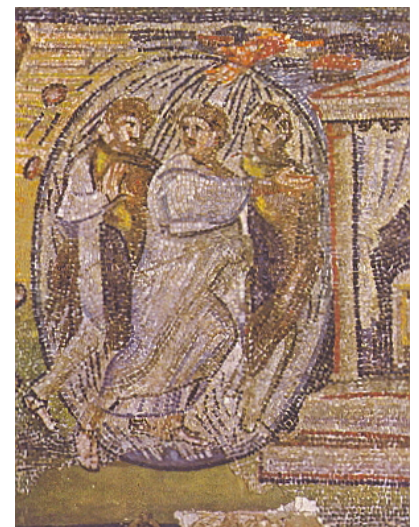


Abb. 126a Sta. Maria Maggiore, Rom, Langhausmosaik, Steinigung des Moses und seiner Begleiter, 2. Drittel 5. Jh. (Ausschnitt)



Abb. 127 Commodilla-Katakombe,
Rom, Cubiculum Leonis, Wandmalerei,
um 375



Abb. 128 SS. Cosma e Damiano, Rom, Apsismosaik, um 526
(Ausschnitt)



Abb. 129 SS. Cosma e Damiano
Apsismosaik (Ausschnitt)

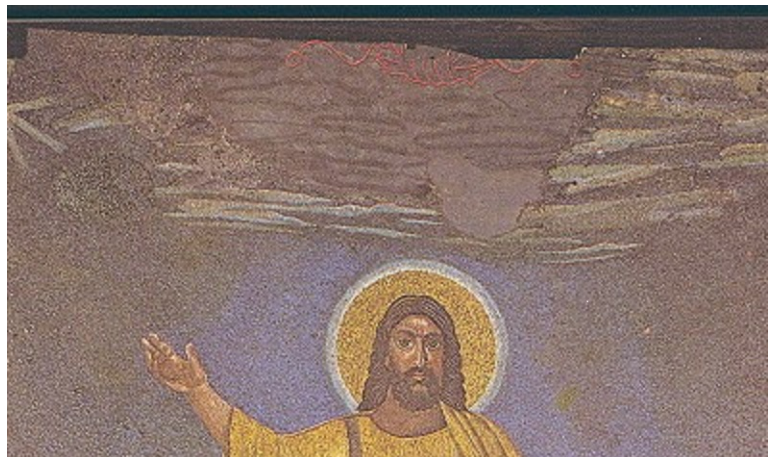


Abb. 130 SS. Cosma e Damiano, Apsismosaik (Ausschnitt, künstliche
Hervorhebung der *Dextera Dei*)



Abb. 131 S. Vitale, Ravenna, Kaiser Justinian und sein Gefolge, um 547

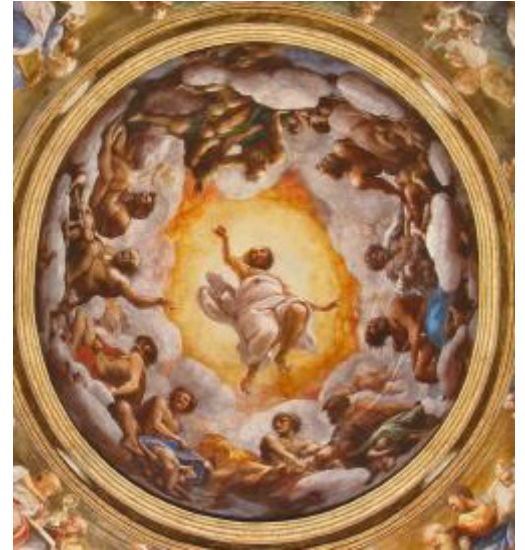


Abb. 132, Correggio, Wiederkunft Christi, Kuppelgemälde, 1520-22, S. Giovanni Evangelista, Parma

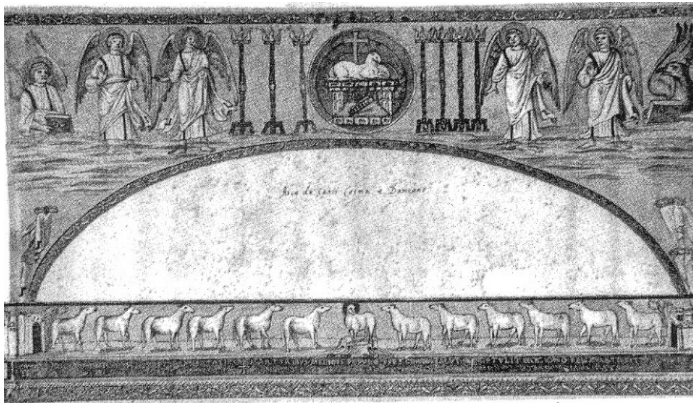


Abb. 133 SS. Cosma e Damiano, Rom, Triumphbogenwand, Zeichnung, 17. Jh., Royal Library, Windsor Castle, Inv. Nr. 9034



Abb. 134 SS. Cosma e Damiano, Rom, Apsiswand, Mosaik, um 526



Abb. 135 Sta. Prassede, Rom, Apsiswand, Mosaik, 1. V. des 9. Jh.



Abb. 136 S. Michele in Affricisco, Ravenna, Apsis- und Triumphbogenmosaik, Zeichnung, 1843, Accademia di Belle Arti, Ravenna



Abb. 137 Pompeji, Villa Imperiale, Oecus A, Dädalus und Ikarus, 1. Jh.



Abb. 138 Coemeterium maius, Rom, Wandmalerei, A. 4.Jh



Abb. 139 Stilicho Sarkophag, A. 4. Jh., Basilica Ambrosiana, Mailand

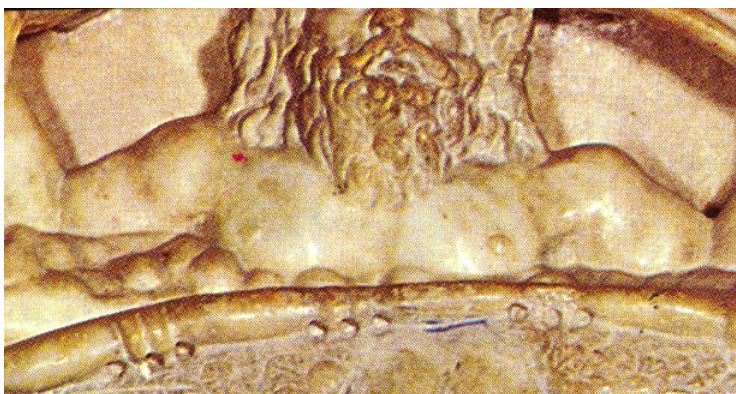


Abb. 141 Junius Bassus-Sarkophag, Ende 4. Jh. Grotte Vaticane, Rom (Ausschnitt)



Abb. 140 Junius Bassus-Sarkophag, Ende 4. Jh., Grotte Vaticane, Rom



Abb. 142 Stadtsarkophag, Seitenwand, Himmelfahrt des Elias, spätes 4. Jh., Louvre, Paris



Abb. 143 Stadtsarkophag, Seitenwand, Himmelfahrt des Elias, spätes 4. Jh., Louvre, Paris (Ausschnitt)



Abb. 144 Stadtsarkophag, Seitenwand, Gesetzesübergabe am Sinai, spätes 4. Jh., Louvre, Paris



Abb. 145 Sarkophagdeckel, Vorderwand, Fluss-Gott, 2. Jh., S. Lorenzo fuori le mura, Rom



Abb. 146 Glasschale, spätantik, Rheinisches Landesmuseum, Trier



Abb. 147 Reidersche Elfenbeintafel, stadtröm. od. oberital., um 400, Bayerisches Nationalmuseum, München



Abb. 148 Mosaik aus der Villa des T. Simmius Stephanus, Pompeji, 1. Jh. vor Chr., Die sieben Weisen, Museo Archeologico Nazionale, Neapel



Abb. 149 S. Pudenziana, Rom, Apsismosaik, um 400

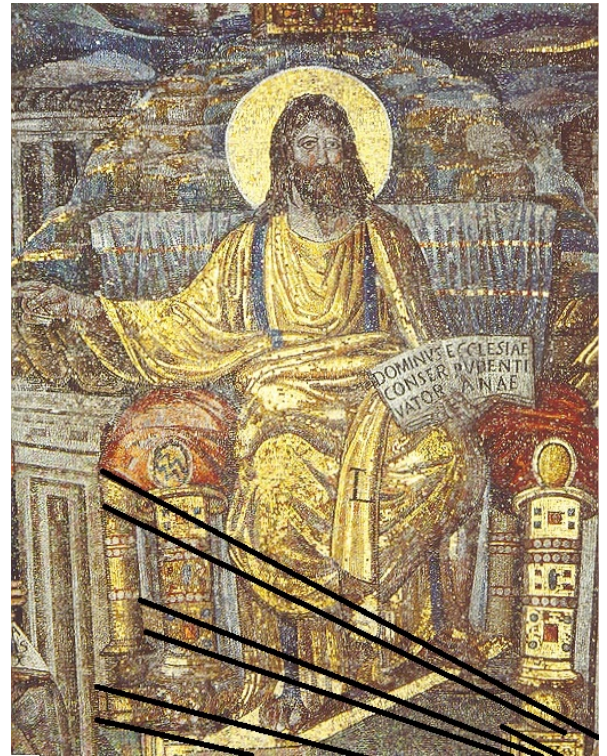


Abb. 150 S. Pudenziana, Rom, Apsismosaik, um 400 (Ausschnitt, eigene Hervorhebung)



Abb. 151 Oratorium S.Venanzio, Lateransbaptisterium S. Giovanni in Fonte, Rom, Nischenmosaik, 1. H. 7. Jh.



Abb. 152 Oratorium S.Venanzio, Lateransbaptisterium S. Giovanni in Fonte, Rom, Nischenmosaik, 1. H. 7. Jh. (Ausschnitt)



Abb. 153 SS. Cosma e Damiano, Rom, Apsismosaik, um 526

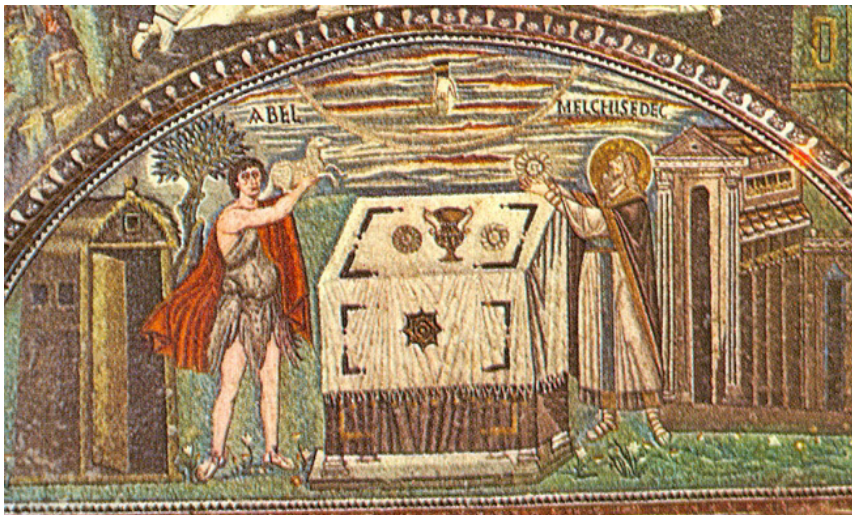


Abb. 154 S. Vitale, Ravenna, linkes Seitenwandmosaik des Presbyteriums, Abel und Melchisedek, um 547



Abb. 155 S. Vitale, Ravenna, Seitenwandmosaik, Abel und Melchisedek (Ausschnitt)



Abb. 156 S. Vitale, Ravenna, rechtes Seitenwandmosaik des Presbyteriums, Abraham und die Besucher, um 547



Abb. 157 Hagios Georgios (Mausoleum des Galerius), Thessaloniki, Kuppelmosaik, um 500



Abb. 158 S. Aquilino Kapelle, S. Lorenzo Maggiore, Mailand, 4. Jh.



Abb. 159 Sta. Maria Maggiore, Rom, Langhausmosaik, Abraham im Hain Mamre, 2. Drittel 5. Jh.

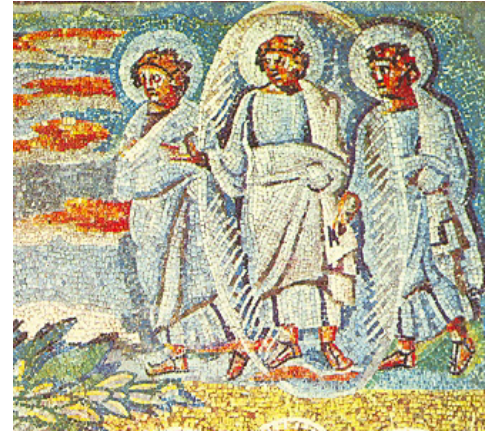


Abb. 160 Sta. Maria Maggiore, Rom, Langhausmosaik, Abraham im Hain Mamre, 2. Drittel 5. Jh. (Ausschnitt)



Abb. 161 Sta. Maria Maggiore, Rom, Triumphbogenmosaik, 2. Drittel 5. Jh. (Ausschnitt)

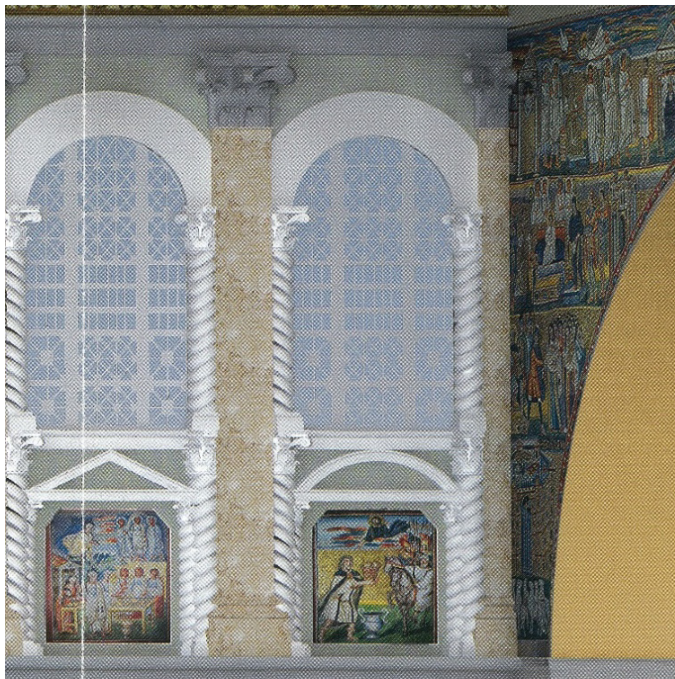


Abb. 162 Sta. Maria Maggiore, Rom, Übergang Langhaus/Triumphbogen, 2. Drittel 5. Jh. (rekonstruierende Montage)



Abb. 163 Sta. Maria Maggiore, Rom, Triumphbogenmosaik, 2. Drittel 5. Jh. (Ausschnitt)



Abb. 164 Sta. Maria Maggiore, Rom, Triumphbogenmosaik, 2. Drittel 5. Jh.
(rekonstruierende Montage und Umzeichnung)



Abb. 165 Capella di Sta. Matrona, S. Prisco di Sta. Maria Capua Vetere,
Konchenmosaik, 6. Jh.



Abb. 166 S. Apollinare in Classe, Ravenna, Apsismosaik,
vor 549 (Ausschnitt)



Abb. 167 S. Apollinare in Classe, Ravenna,
Triumphbogenmosaik, 7. Jh.



Abb. 168 S. Vitale, Ravenna, Apsismosaik, um 547



Abb. 169 Sant'Apollinare nuovo, Ravenna, Wunderbarer Fischfang, um 500



Abb. 170 Sant'Apollinare nuovo, Ravenna, Langhausmosaik, Christus und Apostel, um 500



Abb. 171 Sant'Apollinare nuovo, Ravenna, Langhausmosaik, Letztes Abendmahl, um 500



Abb. 172 Sant'Apollinare nuovo, Ravenna, Christus vor Pilatus, um 500



Abb. 173 Sant'Apollinare nuovo, Ravenna, südl. Langhausmosaik, um 500



Abb. 174 Euphrasiusbasilika, Parenzo/Poreč, Kalottenmosaik der nördl. Seitenapsis, 6. Jh.



Abb. 175 Euphrasiusbasilika, Parenzo/Poreč, Kalottenmosaik der südl. Seitenapsis, 6. Jh.

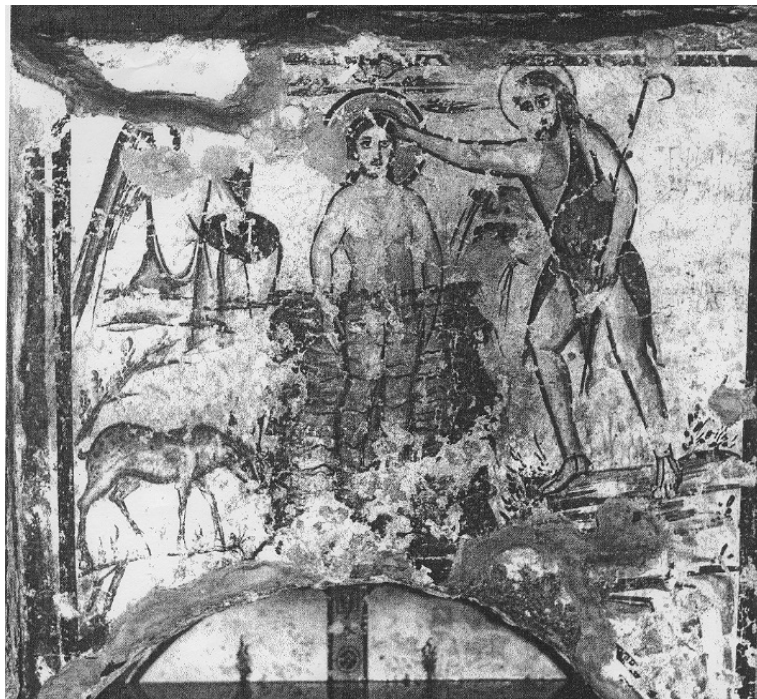


Abb. 177 Pontianus-Katakomben, Rom, Taufe Christi, Wandmalerei, 6. oder 7. Jh.



Abb. 178 Christlich genutzter Raum unter dem Ospedale di S. Giovanni, Rom, Hl. Vitus, und Heilige, Wandmalerei, E. 5./A. 6. Jh.



Abb. 179 Christlich genutzter Raum unter dem Ospedale di S. Giovanni, Rom, Wandmalereien, E. 5./A. 6. Jh.



Abb. 180 Christlich genutzter Raum unter dem Ospedale di S. Giovanni, Rom, Christus und weibliche Figuren, Wandmalerei, E. 5./A. 6. Jh.



Abb. 181 Diptychondeckel, Elfenbein, röm. oder oberital., 2. D. 5. Jh., Sammlung Trivulzio, Mailand (Ausschnitt)



Abb. 183 Lipsanotek, oberital. (?), 3.V. 4.Jh., Museo Civico, Brescia



Abb. 182 Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna, Kuppelmosaik, um 450 (Ausschnitt)

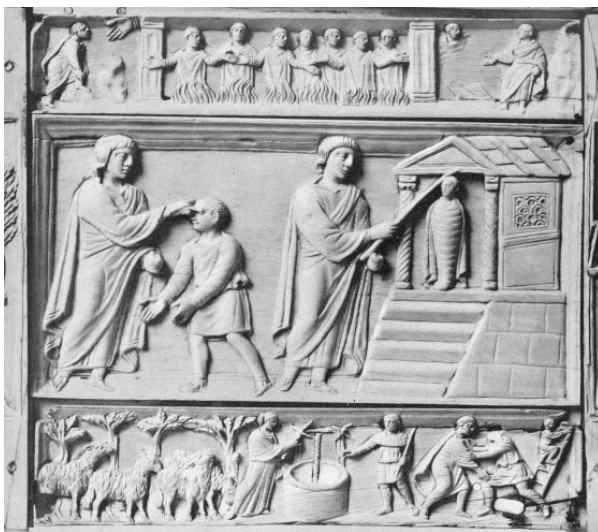


Abb. 184 Lipsanotek, rechte Seitenwand, oberital.(?), 3.V. 4.Jh., Museo Civico, Brescia

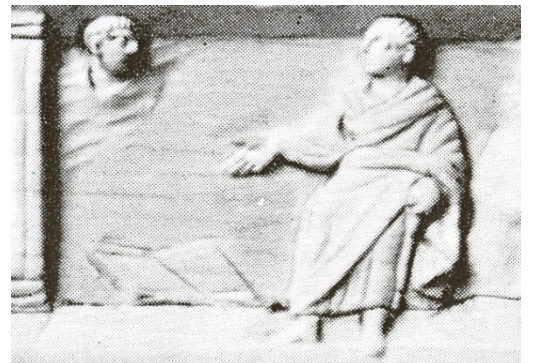


Abb. 185 Lipsanotek, re. Seitenwand, Gesetzesübergabe an Moses, oberital.(?), 3.V. 4.Jh., Museo Civico, Brescia (Ausschnitt)



Abb. 186 Lipsanothek, Rückwand, Wunder am See Genzareth, oberital.(?), 3.V. 4.Jh., Museo Civico, Brescia (Ausschnitt)

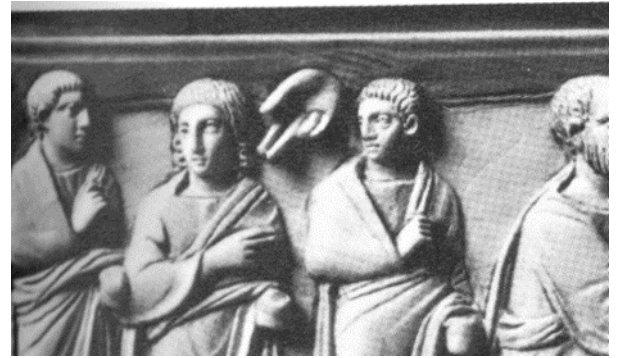


Abb. 187 Lipsanothek, Rückwand, Wunder am See Genzareth, oberital.(?), 3.V. 4.Jh., Museo Civico, Brescia (Ausschnitt)



Abb. 188 Fragment einer Tischplatte, Marmor, oström., 2. H 4. oder 5. Jh., Kypriakó Múseo, E 559, Nikosia



Abb. 189 Elfenbeinkästchen, Deckplatte, M. 5. Jh., Museo Archeologico, Venedig



Abb. 190 S. Costanza, Rom, Apsis mosaik, 1. H. 5. Jh. (Ausschnitt)

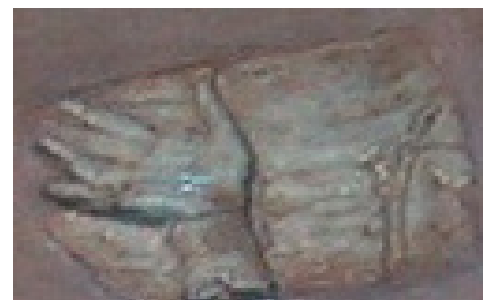


Abb. 191 Elfenbeinkästchen, Deckplatte, M. 5. Jh. (Ausschnitt)



Abb. 192 Rabulas Evangeliar, 586, syrisch, fol. 13v, Himmelfahrt Christi



Abb. 193 Rabulas Evangeliar, 586, syrisch, fol. 13v, Himmelfahrt Christi (Ausschnitt)



Abb. 195 Rabulas Evangeliar, 586, syrisch, fol. 13v, Himmelfahrt Christi (Ausschnitt)



Abb. 194 Jahreszeitenmosaik aus Sentium/ Sassoferato, 200-250, Glyptothek München



Abb. 197 Reliquienkasten aus der päpstlichen Palastkapelle Sancta Sanctorum, Malerei auf Holz, 6. oder 7. Jh., Vatikanische Museen, Rom (Ausschnitt)



Abb. 196 Reliquienkasten aus der päpstlichen Palastkapelle Sancta Sanctorum, Malerei auf Holz, 6. oder 7. Jh., Vatikanische Museen, Rom



Abb. 198 Sta. Prassede, Rom, Apsismosaik, 1. V. 9. Jh.



Abb. 199 Sta. Prassede, Rom, Apsismosaik,
1. Viertel 9. Jh. (Ausschnitt)



Abb. 201 SS. Cosma e Damiano, Rom, Apsismosaik,
um 526



Abb. 200 Sta. Prassede, Rom, Apsismosaik,
1. V. 9. Jh. (Ausschnitt)

V. Abbildungsnachweis

Die Verwendung der Bilder und Lichtbildwerke erfolgte gemäß § 54, Abs 1, Z 3a UrhG. In Einzelfällen habe ich mich bemüht, Inhaber der Bildrechte gesondert ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung ihrer Lichtbilder einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Die Kurztitel entsprechen jenen der Literaturliste.

M. Andaloro, *Apsis* 2002: 12

M. Andaloro/S. Romano, *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Mailand/Regensburg 2002: Abb. 15 und 190

Andaloro, *Kirchen Roms* 2008: Abb. 5, 17, 162, 164, 178-180

B. Andreae, *Römische Kunst*, Freiburg i.Br. 1973: Abb. 29

B. Andreae, *Antike Bildmosaiken*, Darmstadt/Mainz 2012: Abb. 86, 148

I. Baldassare u.a. (Hgg.), *Römische Malerei*, Köln 2002: Abb. 137

J. Balty, *Apamée de Syrie/1969/71*. Actes du colloque tenu à Bruxelles les 15, 17 et 18 avril 1972, 1972: Abb. 2

Bargebuhr, „*New*“ *Catacomb* 1991: Abb. 119

Bauer/Zimmermann, *Epochenwandel* 2001: Abb. 134

R. Baumstark, *Rom und Byzanz* 1998: Abb 147

Boardman, *Classical art* 1993: Abb. 42

H. Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert*, Regensburg 2004: Abb. 151-153, 190, 201

B. Brenk, *Spätantike und frühes Christentum (Propyläen-Kunstgeschichte: Supplementband; 1)*, Frankfurt am Main, Wien [u.a.] 1977: Abb. 18, 120, 157, 163, 166

B. Brenk, *The Apse, the Image and the Icon. An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images*, Wiesbaden 2010: Abb. 213

Brenk, *Tradition und Neuerung* 1966: Abb. 133

V. Brinkmann/R. Wünsche (Hgg.), *Bunte Götter. Die Farbigekeit antike Skulptur*, Ausstellungskatalog, München 2004: Abb. 53, 54

G. Bustacchini, *Ravenna. Die Mosaikhauptstadt*, Ravenna o.J: Abb. 169-172

A. Carile (Hg.): *Storia di Ravenna*, Bd. II. Venezia 1992: Abb. 155

B. Christern-Briesenick, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage 3. Frankreich, Algerien, Tunesien*, Mainz 2003: Abb. 110, 111

- J. G. Deckers u. a., *Die Katakombe Santi Marcellino e Pietro*, RSC 6, Münster 1987: Abb. 104
- J. G. Deckers, *Wandmalerei im Kaiserkultraum von Luxor*, JdI 94, 1979: Abb. 11
- Deichmann, *Christliche Archäologie* 1983: Abb. 109
- de Wit, *Vergilius Vaticanus* 1959: Abb. 65, 66
- Dorsch/Seeliger, *Katakombenmalereien* 2000: Abb. 177
- U. Dovere, *La Basilica di Santa Restituta*, Milano 2004: Abb. 16, 82, 83
- Dunbabin, *Mosaics* 1999: Abb. 30
- Effenberger, *San Michele in Africisco* 1989: Abb. 136
- Ensoli/Andaloro, *Aurea Roma* 2000: Abb. 43, 58, 105, 181
- A. Ferrua, *Catacombe sconosciute. Una pinacoteca del IV secolo sotto la via latina*, Florenz 199: Abb. 87, 88, 90
- Ferrua, *Katakomben* 1991: Abb. 3, 91-93, 117, 118
- Fink/Asamer, *Katakomben* 1997: Abb. 98, 99
- Finney, *Invisible God* 1993: Abb. 101
- V. Fiochi Nicolai u.a.: *Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*, Regensburg u.a. 1998: Abb. 24, 77, 78, 94-97, 108, 138
- Fleischmann, *Apsidensäule* 1999 (nach Schiering): Abb. 8, 9
- C. Gallazzi/S. Settis, *Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano*, Mailand 2006: Abb. 71
- Grabar, *Christian Iconography* 1968: Abb. 114, 116, 165
- A. Grabar, *Die Kunst des frühen Christentums*, München 1967: Abb. 106
- A. Grabar, *L'Age d'or de Justinien. De la mort de Théodose à l'Islam*, Paris 1966: Abb. 131, 154, 156, 167
- Haffner, *Antiker Sternbilderzyklus* 1997: Abb. 56, 57, 59-62
- E. B. Harrison, *The Portland Vase: Thinking It Over*, in: Larissa Bonfante/Helga von Heintze (Hgg.), *In Memoriam Otto J. Brendel. Essays in Archeology and the Humanities*, Mainz 1976: Abb. 51, 52
- Kähler, *Römische Tempel* 1970: Abb. 1
- H. Karpp (Hg.): *Die frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom*, Baden-Baden 1966: Abb. 20, 21, 102, 103, 124, 126, 126a, 159, 160
- M. Kemp (Hg.), *Dumont, Geschichte der Kunst*, deutschsprachige Ausgabe, Köln 2003: Abb. 140, 141
- Kessler, *Spiritual Seeing* 2000: Abb. 6, 13, 19

- Kloft, *Mysterienkulte* 2003: Abb. 45, 46
- Th. Kraus, *Pompeji und Herculaneum. Antlitz und Schicksal zweier antiker Städte*, Köln 1977: Abb. 22, 23
- J. Krüger, *Die Grabeskirche zu Jerusalem. Geschichte, Gestalt, Bedeutung*, Regensburg 2000, S. 69, Abb. 64. 196 195
- Kulturelle Stiftung der Bank of Cyprus (Hg.) in Zusammenarbeit mit dem Department of Antiquities, *Führer der Paphos Mosaiken* o.O. 1989: Abb. 39-41
- Ladner, *Handbuch* 1992: Abb. 130
- G. B. Ladner *Images and Ideas in the Middle Ages: Selected Studies in History and Art*, II, Rom 1983: Abb. 74, 81
- Ling, *Roman Painting* 1991: Abb. 35
- P. Liverani/G. Spinola, *Vaticano i mosaici antichi*, Rom 2002: Abb. 70
- L'Orange, *Das römische Reich* 1986: Abb. 112
- Amedeo u. Bianca Maiuri: *Das Nationalmuseum in Neapel*, München, 1958
- A. Maiuri, *Pompejanische Wandgemälde*, Bern 1959: Abb. 34, 34a
- J. Martin, *Das Alte Rom. Geschichte des Imperium Romanum*, München 1994: Abb. 129
- A. Martinelli (Hg.), *La Basilica di San Vitale a Ravenna. Mirabilia Italiae*, Modena 1997: Abb. 168
- P. Metz/M. Hirmer, *Elfenbein der Spätantike*, München 1962: Abb. 183
- Mielsch, *Römische Wandmalerei* 2001: Abb. 28, 32, 33, 36, 72, 89
- Ph. Morel u.a., *L'art italien*, Vol. 1, Paris 1997-1998: Abb. 132
- Mouriki, *Byzantine East* 1955: Abb. 113
- Luce Pietri (Hg.), *Der lateinische Westen und der byzantinische Osten (431- 642). Die Geschichte des Christentums: Religion, Politik, Kultur*, Band 3, Freiburg im Breisgau 2001: Abb. 122, 123
- Pillinger, *Pneumatophanie* 1992: Abb. 121
- Martina Pippal: Abb. 7, 14, 128
- Pizzi (Hg.), *Milano* 1990: Abb. 139
- J. Poeschke, *Mosaïques italiennes du IVe au XIVe siècle*, Paris, 2009: Abb. 75, 173, 198-200
- W. Rieger/B. Andreae, *Antike Bildmosaiken*, Mainz 2003: Abb. 85
- Ch. Schug-Wille, *Byzanz und seine Welt*, München o. J.: Abb. 31, 84, 182, 186, 187
- Snyder's Medieval Art*, New Jersey/ London (1989/2006): Abb. 158
- H-P. Stähli, *Antike Synagogenkunst*, Stuttgart 1988: Abb. 115

Stückelberger, *Bild und Wort* 1994: Abb. 55

W. Trillmich (Hg.), *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Mainz 1993: Abb. 37, 38

Tichy, *Kultbild* 2008: Abb. 76

Walther, *Codices* 2001: Abb. 192, 193, 195

Warland, *Brustbild Christi* 1986: Abb. 127, 175

Weitzmann, *Spirituality* 1980: Abb. 44, 49, 50, 188

J. Wilpert: *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. - XIII. Jahrhundert*, Freiburg 1976: Abb. 125, 161

Volbach, *Frühchristliche Kunst* 1958: Abb. 10, 25, 69, 79, 80, 106, 107, 149, 150, 184, 185

Wright, *Vergilius Romanus* 2001: Abb. 4, 63, 64, 67, 68

Museumsfotos und digitale Bildarchive:

Friedrich-Schiller-Universität Jena, Institut für Klassische Archäologie, Forschungsarchiv Byzanz (Annegret Plontke-Lüning): Abb. 174

Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Institut für Kunstgeschichte mit Arbeitsbereich Christliche Archäologie und Byzantinische Kunstgeschichte (Thomas Kaffenberger): Abb. 135

Musée du Louvre, © RMN/Hervé Lewendowski 2007, Zugriff über URL: http://www.louvre.fr/en/moteur-de-recherche-oeuvres?f_search_art=mithras (17.2.2015): Abb. 47, 48

Rheinisches Landesmuseum Trier (Foto: Thomas Zühmer): Abb. 146

Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München: Abb. 194

United Nations Photo, Zugriff über URL: <http://www.unmultimedia.org> (26.11.2014): Abb. 73

Eigene Aufnahmen:

Abb. 26, 27, 100, 142-145, 189, 191

VI. Lebenslauf

□

Persönliche Daten

Name: Christine Popp
Titel: Mag.phil.,
Akad. geprüfter Übersetzer
Geburtsdatum: 13..01.1947

Ausbildung

2001 – 2015: Doktoratsstudium der Studienrichtung Kunstgeschichte,
Universität Wien
1994 – 2001: Diplomstudium der Studienrichtung Kunstgeschichte, Universität
Wien
Diplomarbeit: „Historismen im 14. Jahrhundert im Gebiet des
heutigen Österreich“ (Betreuerin: ao. Univ.Prof. Dr. Martina
Pippal)
WS 1998: Tutoriumsauftrag zur Lehrveranstaltung Zyklus I am Institut für
Kunstgeschichte, Universität Wien
1965 – 1971: Übersetzerstudium am Institut für Dolmetschausbildung an der
Universität Wien; Studienaufenthalte in England
Fachprüfung für Übersetzer (Englisch)
1965 Matura am Bundesrealgymnasium Kleine Sperlgasse 2c in Wien

Beruflicher Werdegang

Seit 1971: Freiberufliche Tätigkeit als Übersetzerin (Englisch)
Spezialgebiete: Kunstgeschichte, Film und Fernsehen, Literatur,
Touristik, Werbung, Medien und Recht (Urheberrecht)
1971 – 1974 Mitarbeiterin der Firmen RCA (GB) und ORF (Flüster- und
Konsekutivdolmetsch, Übersetzerin)

Persönliche Fähigkeiten und Kompetenzen

Muttersprache: Deutsch
Fremdsprachenkenntnisse: Englisch (Studium), Französisch und Italienisch (Grundkenntnisse)