



**CHRISTUS IST DER-
JENIGE, DER ALS
ALPHA UND OMEGA**

bezeichnet wird.

Damit ist in den
beiden Buchstaben
eine Darstellung der
Person und der
Präsenz Christi in
nichtmenschlicher
Form impliziert.

Kunsthistorische Bedeutung ohne Gleichheitszeichen


Armin F. Bergmeier

Die spätantike Bildwelt ist gerade aufgrund ihrer oft enigmatischen und fluiden visuellen Referenzen ein faszinierender Forschungsbereich. Die Bedeutung der Bilder lässt sich oft nur unzureichend mit Hilfe von Texten dechiffrieren.¹ Die beeindruckenden Mosaik des mittleren fünften bis mittleren sechsten Jahrhunderts aus Ravenna waren bereits Gegenstand einer großen Zahl von Untersuchungen, die versucht haben, ihre Bedeutung zu klären. Doch lassen sich Bild und Bedeutung in der Spätantike, wie auch in manch anderen Epochen, nicht durch bloße Gleichheitszeichen auflösen. Vielmehr liegt die Anziehungskraft der Bilder zum Teil in ihrer offenen Referenzialität. Die visuelle Kultur schuf immer wieder wechselnde, kreative Kombinationen von Bildelementen und Bedeutung. Dies soll am Beispiel der Darstellungen von Visionen und Kreuzerscheinungen in den ravennatischen Mosaiken beispielhaft vorgeführt werden.

Anders als in nachfolgenden Epochen zeigen die Bilder der Spätantike auf der einen Seite das Bedürfnis, Bedeutungen auszuhandeln; auf der anderen Seite wurden Inhalte aber auch bewusst mehrdeutig belassen. Thomas Bauer hat darauf hingewiesen, dass eine solch große Ambiguitätstoleranz in unserer auf Eindeutigkeit zielenden modernen Gegenwart oft auf Unverständnis und sogar Ablehnung stößt.² Die spätantiken Bildgestalter setzten häufig auf kreative Kombinationen von Bildmotiven in immer neuen und wechselnden Konstellationen; sie umkreisen ein Thema und beschreiben es ergebnisoffen. Dies macht die Arbeit von Kunsthistorikern ebenso herausfordernd wie ertragreich, da das Untersuchungsmaterial Rückschlüsse auf die Lebendigkeit der Bilder und Bildfindungsprozesse möglich macht. Es ist eine Tätigkeit, die es erlaubt, ikonographische Bedeutungsgenerierung als kreativen Prozess und nicht als bloße Gleichsetzung von Bild und Bedeutung zu verstehen.

Spätere mittelalterliche Epochen haben Kunsthistoriker gelehrt, nach klaren Bildmotiven zu suchen, die sich eindeutig entschlüsseln lassen. Ein gutes Beispiel ist das im frühen und hohen Mittelalter sehr verbreitete Motiv der ›Majestas Domini‹, welches nach einem zunehmend einheitlichen Schema dargestellt wurde – es zeigt Christus sitzend in einer Mandorla, einem mandelförmigen Lichtkranz, und umgeben von Medaillons mit

Armin F. Bergmeier (Universität Leipzig, Institut für Kunstgeschichte);
armin.bergmeier@uni-leipzig.de;

 © Armin F. Bergmeier 2024, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

dem Tetramorph, den vier göttlichen Wesen Löwe, Bulle, Adler und Engel.³ Auch wenn manche Forschende bereits spätantike Bildmotive als *Majestas Domini* ansprechen, so war das Motiv doch in jener Epoche noch nicht als solches etabliert.⁴ Stattdessen finden wir in der Spätantike zahlreiche Darstellungen von Christus in menschlicher oder nichtmenschlicher Gestalt, umgeben von den vier Wesen; doch gleichen sich keine zwei dieser Bilder.⁵ Sie ikonographisch zu etikettieren und ihnen spezifische Bedeutungen zuzuweisen, wird ihnen daher nicht gerecht. Um diese spätantiken Darstellungen besser zu verstehen, plädiere ich im Folgenden dafür, weiter gefasste Bedeutungszuschreibungen jenseits allzu enger Interpretationen zu verfolgen.⁶ Zwar ist das Bedürfnis gerechtfertigt, den einzigartigen Mosaikdarstellungen eine klare Bedeutung zuzuweisen, ich schlage aber einen Ansatz vor, der weniger innerhalb strenger ikonographischer Kategorien operiert. Stattdessen sollen die Bilder in einen größeren kulturgeschichtlichen Rahmen eingeordnet werden. Einen solchen Rahmen bildet das Phänomen von Visionen und visionären Erscheinungen als Strategie zur Kontaktaufnahme mit dem Göttlichen.

Hierzu werden zunächst Kreuzdarstellungen als Manifestierungen des Göttlichen, anschließend komplexere Theophanien, Gotteserscheinungen, und zuletzt der mögliche Einfluss konfessioneller Unterschiede auf die Bildfindung und ihre Bedeutung besprochen.

Kreuze

Kreuze wurden in spätantiken und mittelalterlichen Bildern häufig dargestellt und standen auch schon im Fokus unzähliger ikonographischer Interpretationen. Kreuze sind zwar oft prominent inszeniert, ihre Bedeutung erschließt sich jedoch nicht ohne Weiteres, sofern sie nicht in narrative Szenen eingebettet sind. Wohl deshalb interpretieren Forschende Kreuze meist entweder als Zeichen für das eschatologische Ende der Welt oder als apotropäisches, also übelabwehrendes Symbol.⁷ Allerdings lässt sich aus der Bildsprache allein oftmals weder eine apotropäische noch eine endzeitliche Bedeutung ableiten. Beide Deutungsansätze mögen auf der romantisierenden Vorstellung basieren, man habe sich im Mittelalter vor allem mit der Abwehr böser Geister und mit den Schrecken des nahenden Jüngsten Gerichtes beschäftigt. Die Argumente sind einfach und gleichzeitig schwer zu widerlegen: Da solche Deutungen nur selten durch Evidenz belegt werden, fehlen ihnen zwar einerseits die Belege, andererseits entziehen sie sich einer Wiederlegung, da sie kaum Angriffsflächen für Entgegnungen bieten. Da Kreuze in der christlichen Kunst und Architektur häufig sind, oft aber losgelöst von größeren Bildprogrammen erscheinen, ist es naheliegend, ihnen auch in diesen Fällen eine konkrete Bedeutung zuweisen zu wollen. Ein exemplarischer Fall ist die mit wiederverwendeten Reliefs übersäte Kleine Metropolis, oder Panagia Gorgoepikoos, in Athen; auf ihren Fassadenreliefs findet sich eine besonders große Zahl an Kreuzen in unterschiedlichsten Formen.⁸ Henry Maguire hat den Bau als einen ›Käfig aus Kreuzen‹ bezeichnet und diesen Kreuzen eine apotropäische Bedeutung zugeschrieben.⁹ Galina Fingarova hat kürzlich nachgewiesen, dass neben Kirchen auch Zweckbauten wie Brücken häufig unter den Schutz Gottes gestellt wurden.¹⁰ Auf Schlusssteinen oder im Kontext von Inschriften tauchen Kreuzzeichen sehr häufig auf. Einen übelabwehrenden, amulettartigen Cha-

rakter haben sie damit allerdings nicht zwingend; erscheinen doch Kreuze am Beginn und Schluss von Inschriften als Ausdruck christlicher Identität schon seit der Spätantike. Es besteht somit die Möglichkeit, dass dem Kreuz als Symbol der christlichen Religion in der Moderne eine zu große semantische Bedeutung zugesprochen wird. Diese Bedeutungszuschreibung scheint jedoch bezogen auf Epochen, die zeitlich vor Nietzsches Diktum »Gott ist tot« liegen, wenig überzeugend. Denn in einer Welt, die als Ganzes Teil religiöser Sinnstiftung war, bedurfte ein religiöses Zeichen keiner gesonderten Interpretation, um für die Menschen Sinn zu ergeben und seine Präsenz zu legitimieren. Neben apotropäischen Interpretationsansätzen für Kreuzdarstellungen finden wir auch solche, die die Bilder auf die eschatologische Zukunft und die Schrecken des jüngsten Gerichtes beziehen. Beides wurde jedoch nie explizit in der Spätantike dargestellt.¹¹ Die vielleicht berühmtesten spätantiken Mosaiken mit Kreuzmotiv finden sich in einer Seitenkapelle der Kirche S. Croce in Ravenna, die als sogenanntes Mausoleum der Galla Placidia (424–450) bekannt ist (Abb. 1).¹²

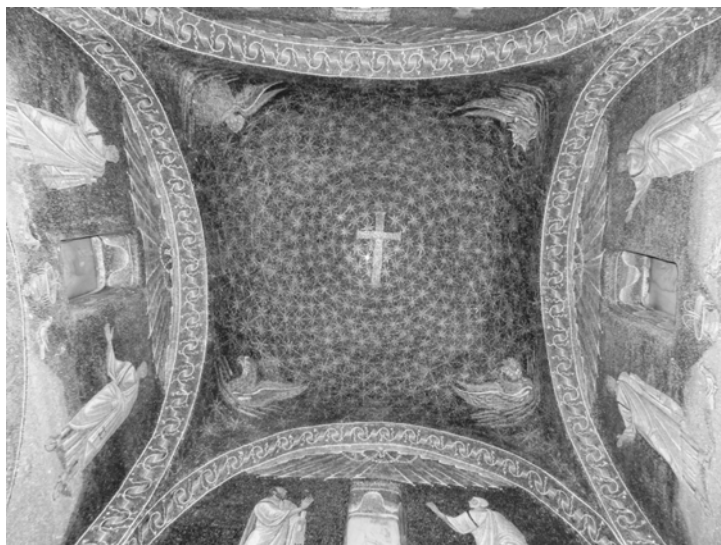


Abb. 1

Inmitten komplexer Ornamente und einer Reihe figürlicher Szenen ziert ein großes Kreuz mit Sternenhimmel im Hintergrund das Gewölbe.¹³ Forschende haben das Kreuz häufig als Darstellung der erwarteten Wiederkunft Christi zum Zeitpunkt des jüngsten Gerichts interpretiert.¹⁴ Andere haben die Sterne, die das Kreuz umgeben, als verschlüsselte Symbole für Heilige gedeutet.¹⁵ Aus dem Bild selbst gehen solche Lesarten indes nicht hervor. Unmittelbar unterhalb des Gewölbes mit Sternen und Kreuz erscheinen die vier apokalyptischen Wesen, die Begleiter biblischer Thronvisionen in den prophetischen Berichten (Abb. 2). Darunter zeigen acht Apostel in Richtung der Erscheinung. Hinweise auf einen Zusammenhang zwischen dieser Szene und dem jüngsten Gericht

finden sich an keiner Stelle. Solange nichts auf eine zukünftige Zeitstellung hindeutet, kann das Bild als Darstellung der Erscheinung des Göttlichen in Form eines Kreuzes im Hier und Jetzt gelesen werden.

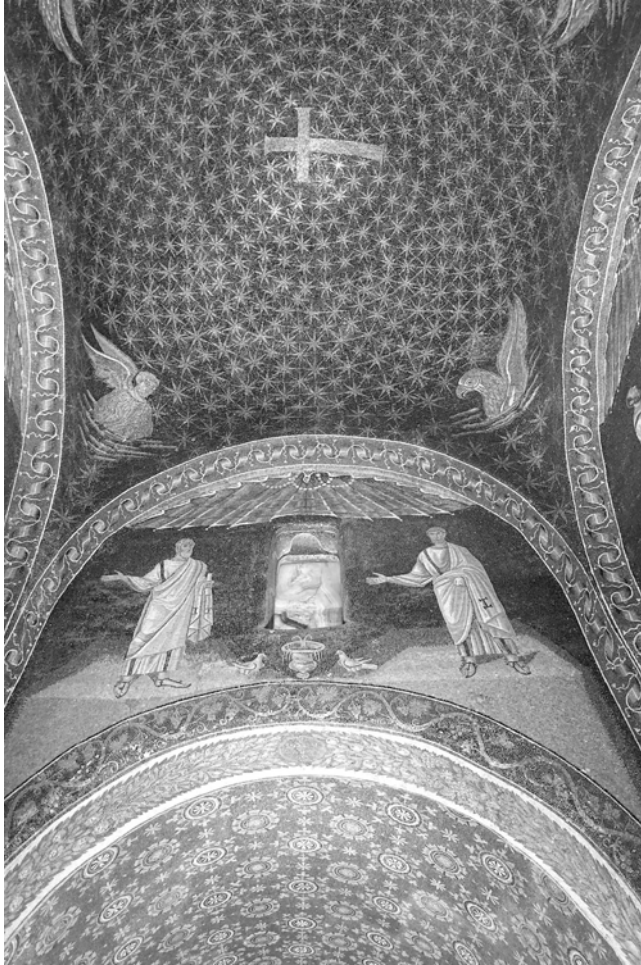


Abb. 2

Auch die literarischen Quellen vermitteln ein ähnliches Bild. In spätantiken und mittelalterlichen Berichten deutet nichts darauf hin, dass Erscheinungen des Kreuzes mit der Endzeit in Verbindung gebracht wurden. Frühmittelalterliche Autoren zogen es stattdessen vor, das Kreuz als Zeichen für Christus, für Erlösung oder göttliche Führung zu sehen. So steht es beispielsweise in einem Bericht des Sozomenos. Dieser erzählt die Geschichte des erkrankten Probianus, der eine Vision des Kreuzes hat und dessen heilende Kräfte verspürt.¹⁶ Kyrill, der Bischof von Jerusalem, berichtet in einem Brief an Kaiser Constantius II. von einem herausragenden Ereignis: An mehreren aufeinander

folgenden Tagen erschien am Himmel über Jerusalem ein großes Kreuz.¹⁷ Obwohl er Matthäus 24, 30 zitiert – die Bibelstelle, in der das Erscheinen des Kreuzes als ein Ereignis vor dem Jüngsten Gericht beschrieben wird –, deutet Kyrill das kosmische Phänomen gerade nicht als eschatologische Ankündigung der Endzeit. Vielmehr interpretiert er das Zeichen am Himmel als einen Moment der göttlichen Kommunikation und eine Ankündigung göttlicher Präsenz. Er merkt an, dass das Zeichen von nun an immer wieder in zunehmend größerer Form erscheinen werde,¹⁸ und schließt den Brief damit, dass er dem Kaiser viele gesunde Jahre wünscht – beides wohl kaum ein Indiz für die unmittelbare Erwartung der Endzeit.¹⁹ Ähnlich begreift Johannes Malalas die Erscheinung des Kreuzes am Himmel über dem nördlichen Teil der Stadt Antiochia als Gottes Art und Weise, seine Verärgerung über die Einwohner und deren Arroganz auszudrücken – nicht aber als Zeichen der Wiederkehr Christi.²⁰

Zurück zur visuellen Kultur: Rainer Warland hat kürzlich die Kreuzdarstellungen in Kappadokien mit apotropäischen Vorstellungen sowie der Vorstellung einer zukünftigen Wiederkehr Christi zu verknüpfen versucht.²¹ Die berühmte Haçlı kilise – »Kirche mit einem Kreuz« – in Güllüdere, dem Tal der Rosen, enthält ein gewaltiges, in die Decke des Kirchenraums gemeißeltes Kreuz (Abb. 3 und 4).²² Daneben befindet sich in der Apsis, dem halbrunden Abschluss des Kirchenraums, eine gut erhaltene, detaillierte Darstellung einer theophanischen Vision Christi zwischen den vier himmlischen Wesen. Obgleich oft ins zehnte Jahrhundert datiert, erinnern die Darstellungen in für Kappadokien typischer Weise an spätantike Bildtraditionen. Kreuze in verschiedenen Medien, Formen und Ausprägungen sind in Kappadokien allgegenwärtig; beispielsweise findet sich ein gemaltes flammendes Kreuz, umgeben von verschiedenen Inschriften, in der Grabkapelle bei Karşıbecak nahe Göreme.²³



Abb. 3



Abb. 4

Warland argumentiert dafür, dass das flammende Kreuz an der Decke auf den Kosmos, den Äther und das zukünftige Ende der Welt anspiele.²⁴ Gegen eine solche Lesart spricht die Inschrift in der Kirche.²⁵ Sie zeigt, dass das Interesse der Bildschöpfer vielmehr der Gegenwart des Göttlichen galt, das durch die leuchtende Erscheinung eines Kreuzes zum Ausdruck gebracht wird: In einem im Raum direkt vor dem Kreuz in der Apsis angebrachten, inschriftlichen Gebet findet sich mehrfach wiederholt die Formel »Meth' hemon ho theos«, »Gott mit uns«. Diese Hoffnung auf die Präsenz Gottes bei den Menschen war ein oft geäußertes Anliegen frühmittelalterlicher Christen, die nach der Einheit der irdischen mit der göttlichen Sphäre strebten und die Gegenwart Gottes in Form von Visionen suchten.²⁶ Eben dieses Bedürfnis nach göttlicher Präsenz kommt in vielen Bildern der Spätantike zum Ausdruck; besonders häufig in den erhaltenen Mosaiken.

Ein ravennatisches Mosaik mit einem weithin sichtbaren Kreuz befindet sich in der um die Mitte des sechsten Jahrhunderts von einem Bankier namens Julianus Argentarius gestifteten und 549 geweihten Kirchenbau Sant'Apollinare in Classe beim ehemaligen Hafen Ravennas. Das Apsismosaik, in dem ein leuchtendes Kreuz in einer Paradieslandschaft erscheint, wurde als Abbild eines konkreten historischen Ereignisses, der Verklärung auf dem Berg Tabor nach Matthäus 17, 1–13, zu deuten versucht (Abb. 5).²⁷ Diese Lesart ist zwar durchaus möglich; die visuellen Elemente aber bestätigen sie nicht vollends, ja scheinen ihr sogar eher zu widersprechen. Insbesondere die Figur des Apollinaris, des ersten Bischofs von Ravenna, steht der Deutung entgegen: Er ist unter dem Kreuz im Himmel dargestellt, war aber bekannterweise nicht beim biblischen Ereignis auf dem Berg Tabor anwesend. Die einzigen Bildelemente, die auf eine Verklärungsszene hindeuten könnten, sind die beiden Büsten von Moses und Elias, die auf Wolken über der Szene schweben. Allerdings würden für die Gleichsetzung der Verklärungssikonographie

mit dem ravenatischen Mosaik spätere Stufen der Bedeutungsgenerierung auf frühere Bilder zurückprojiziert: Die etwa zeitgleiche Darstellung der Verklärung auf dem Tabor, die sich im Katharinenkloster auf dem Sinai erhalten hat, sieht deutlich anders aus und gibt sich weniger enigmatisch als Verklärung zu erkennen.



Abb. 5

Versuchen wir das Bild nicht von vornherein in ein bestimmtes ikonographisches Schema zu pressen, erscheint das Apsismosaik von Sant'Apollinare in Classe weniger als Anomalie. Stattdessen spiegelt es Themen wider, die auch von vielen anderen Bildern seiner Zeit aufgegriffen wurden. Zahlreiche Bilder und insbesondere monumentale Mosaiken der Spätantike stellen die Konvergenz des himmlischen Reiches und der menschlichen Sphäre durch visionäre Begegnungen dar. Moses und Elias beispielsweise sind nur deswegen von so entscheidender Bedeutung für spätantike Christen, weil sie die Grenze zur himmlischen Sphäre bereits überschritten hatten – daher konnten sie bei dem historischen Ereignis der Verklärung erscheinen. Von Elias berichtet die Bibel, dass er direkt nach seinem Tod in den Himmel aufgefahren sei.²⁸ Über den Leichnam von Moses heißt es, er sei von Gott an einem unbekanntem Ort begraben worden.²⁹ Dies führte in der Spätantike zu der weitverbreiteten Annahme, dass sich Moses bereits im Königreich Gottes befand; so findet sich bei Flavius Josephus, Clemens von Alexandria, Ambrosius und anderen Autoren die Überlieferung, Moses' Körper sei nach seinem Tod in den Himmel aufgestiegen.³⁰ Als gegenwärtige Bewohner des himmlischen Reichs eigneten sich Moses und Elias somit in besonderem Maße, um göttliche Erscheinungen zu bezeugen und zu beglaubigen. Sie mussten nicht bis zur Endzeit warten, um in das göttliche Reich zu gelangen, und so sollte das Apsismosaik auch primär verstanden werden: als eine Vision der göttlichen Sphäre. Mögliche Anspielungen auf das Verklärungsnarrativ sollen

nicht kategorisch ausgeschlossen werden, aber es soll davor gewarnt werden, das Bild als absolute Darstellung eines biblischen Ereignisses zu lesen und damit ein Gleichheitszeichen zwischen Bild und seine vermeintlich konkrete Bedeutung zu setzen. Vielmehr stellt das Mosaik einen Versuch dar, einen Einblick in das göttliche Reich zu gewähren, und zwar mithilfe ikonographischer Anspielungen und Personen, die mit göttlichen Erscheinungen assoziiert wurden oder bekannterweise bereits Teil der göttlichen Sphäre waren.

Göttliche Visionen in den Mosaiken von San Vitale

Die meisten spätantiken Bildwerke in Apsiden, und alle in Ravenna erhaltenen, stellen Theophanien dar, Visionen göttlicher Erscheinungen. Vor vielen Jahren machte Thomas Mathews darauf aufmerksam, dass Christus in christologischen Bildern in göttlicher Form dargestellt wird und nicht als Kaiser.³¹ Zuvor war man davon ausgegangen, dass sich die Ikonographie Christi aus jener des Kaisers ableitete. Für Mathews waren die visuellen Assoziationen mit der Ikonographie der antiken Götter ausschlaggebend. Wie ich an anderer Stelle ausführlich gezeigt habe, ging es darum, einen Blick auf den ansonsten unsichtbaren christlichen Gott zu gewähren.³² Die Visionsdarstellungen vermochten es, das Verbot von Gottesdarstellungen zu umgehen. Das gelang, indem sie sich in das Gewand ephemerer, immaterieller Erscheinungen hüllten, also per Definition keine Götzenbilder, Idole, sein konnten. Da diese Bilder jedoch keine stabile Ikonographie ausbildeten, sondern aus unterschiedlichsten, immer wieder neu miteinander arrangierten Bildelementen bestanden, blieb ihr gemeinsames Thema lange Zeit unerkannt.

Stattdessen wurden die Visionsbilder häufig als Darstellung einer zukünftigen, endzeitlichen Erscheinung gelesen.³³ Unter den spätantiken Apsismosaiken finden sich mehrere Beispiele dafür, so etwa in der Kirche SS. Cosma e Damiano in Rom (526–530) oder in San Vitale in Ravenna (537–547).³⁴ In San Vitale ist Christus auf einem Globus thronend dargestellt. In einer paradisischen Landschaft ist er von zwei Engeln umgeben, die den Heiligen Vitalis und den Bischof Ecclesius einführen (Abb. 6). Zu einer Deutung als endzeitliche Wiederkunft mögen die Darstellungen der himmlischen Städte Bethlehem und Jerusalem beigetragen haben sowie die Buchstaben Alpha und Omega, die zwischen den fliegenden Engelspaaren erscheinen (Abb. 7). Spätantike Stadtansichten mit Juwelen und goldenen Mauern werden in der Forschung häufig mit dem himmlischen Jerusalem in Verbindung gebracht.³⁵ Zu den bekanntesten dieser Darstellungen zählen diejenigen der beiden Städte Jerusalem und Bethlehem auf dem ehemaligen Triumphbogen von Santa Maria Maggiore in Rom aus dem frühen fünften Jahrhundert. Die Inschriften lassen eine Interpretation als das himmlische Jerusalem der Offenbarung zu, dennoch sollten wir kritisch fragen, ob diese Bilder als visuelle Formel für das endzeitliche Jerusalem, in das die Menschen nach dem Jüngsten Gericht eintreten, stehen können. Die Tatsache, dass Jerusalem oft gemeinsam mit Bethlehem dargestellt wird, also zwei allegorische Stadtdarstellungen ins Bild gesetzt sind, lässt eine Deutung als das Himmlische Jerusalem wenig überzeugend erscheinen.



Abb. 6

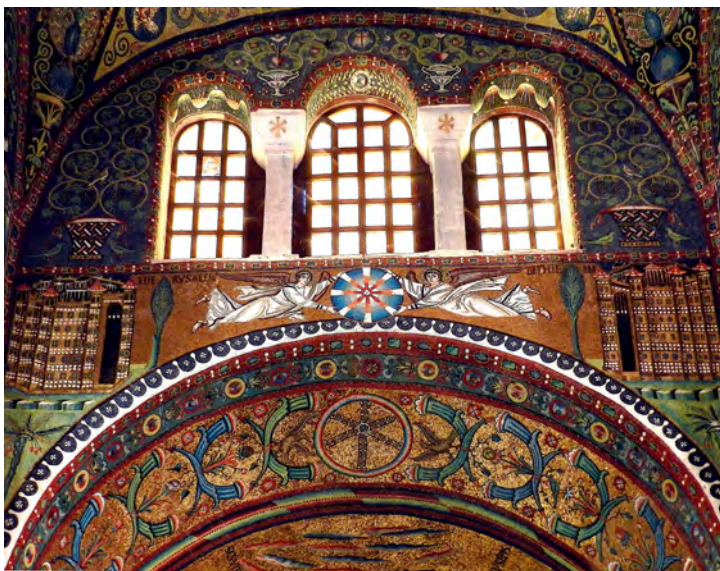


Abb. 7

Im Altarbereich von San Vitale sind fliegende Engelspaare abgebildet. Das Paar oberhalb der Apsis hält den Buchstaben Alpha, das Paar über den Seitenwänden Kreuze, an deren Armen der Buchstabe Omega aufgehängt ist. Alpha und Omega als Anfang und Ende entstammen dem biblischen Buch der Offenbarung, gemeinhin auch als Apokalypse

oder Buch der Apokalypse bezeichnet. Dieses Buch wird häufig pauschal als Erzählung des zukünftigen Weltendes verstanden. Doch das griechische Wort ›apokalyptein‹, das der Gattung der jüdischen und christlichen Apokalypseliteratur den Namen gegeben hat, bedeutet ›aufdecken‹ oder ›enthüllen‹ und bezieht sich auf die jenseitige, göttliche Sphäre, die gesehen wird, nicht auf das Weltende. In der Spätantike und im Frühmittelalter wurde es daher auch nicht als endzeitlich, sondern als Beschreibung der Gegenwart gelesen. Die im Buch enthaltene Beschreibung des Tausendjährigen Reiches bis zur Wiederkunft Christi wurde von den christlichen Theologen seit dem vierten Jahrhundert übereinstimmend als Metapher für die Zeit der gegenwärtigen Kirche, die Gemeinschaft der Christenheit, gedeutet.³⁶ Doch auch ohne die Geschichte der Bibelauslegung zu bemühen, verweisen die beiden Buchstaben auf eine simple Aussage: Christus ist derjenige, der als Alpha und Omega bezeichnet wird.³⁷ Damit ist in den beiden Buchstaben eine Darstellung der Person und der Präsenz Christi in nichtmenschlicher Form impliziert. Diese Botschaft wird durch zwei narrative Szenen, die die Apsis flankieren, unterstrichen.

Links und rechts des zentralen Apsisbilds zeugen zwei Darstellungen Moses' – einerseits Moses und der brennende Dornbusch, andererseits Moses auf dem Berg Sinai – von der Absicht, die himmlische Sphäre in Form einer Vision zu zeigen (Abb. 8 und 9). Diese alttestamentlichen Visionen kommunizieren eindeutig mit der christologischen Vision in der Apsis, der kein biblischer Text zugrunde liegt. Obwohl die Zusammenstellung mit den älteren mosaïschen Visionen die Szenen des Apsismosaïks eindeutig als eine aktualisierte, nun klar christliche Visionserscheinung kennzeichnet, ist dieser Punkt in der Forschung bislang unbemerkt geblieben. Auch die berühmten Darstellungen des zeitgenössischen Kaiserpaars Justinian und Theodora lassen nur den Schluss zu, dass es sich bei dem Zielpunkt ihrer Prozessionen – dem Apsismosaïk – um eine Darstellung handeln muss, deren Gegenwärtigkeit zur Zeit der Anbringung der Mosaïken in der Mitte des sechsten Jahrhunderts zumindest möglich, denkbar und damit darstellbar war.



Abb. 8



Abb. 9

Arianismus und Antiarianismus

Zuletzt soll noch ein Blick auf Bilder geworfen werden, die mit konfessionellen Auseinandersetzungen in Verbindung gebracht wurden. Besonders bei germanischen Stämmen war die theologische Position des Arianismus in der Spätantike verbreitet. Die Herrschaft der Goten, die der arianischen Lehre anhängen, endete in Ravenna im Jahr 540. Fünf Jahre später finanzierten ein gewisser Bacauda und der schon erwähnte Bankier Julianus Argentarius die kleine Kirche San Michele in Afrisco.³⁸ Es wurde postuliert, dass das Apsismosaik dieser Kirche, das sich heute im Byzantinischen Museum in Berlin befindet, eine feindselige, antiarianische Botschaft enthalte (Abb. 10).³⁹ In einer visuellen Polemik werde auf die theologischen Unterschiede zwischen orthodoxem Christentum und Arianismus angespielt. Ein entscheidender Unterschied lag darin, dass die arianische Lehre behauptete, Christus sei nach Gott dem Vater geschaffen worden und stehe hierarchisch unter ihm – während orthodoxe Christen Gottvater und Christus auf einer Ebene sahen und glaubten, beide hätten seit Anbeginn der Zeit gemeinsam existiert. Im Mosaik scheint die Inschrift in dem offenen Buch, das Christus in Händen hält, auf diese theologische Debatte anzudeuten. Hier werden entscheidende Eckpunkte des orthodoxen Glaubens zum Ausdruck gebracht: »Wer mich gesehen hat, hat den Vater gesehen. Der Vater und ich sind eins.« Dass hier die Gleichsetzung von Vater und Sohn betont wird, lässt sich kaum bezweifeln.



Abb. 10

Doch lag das Ziel wirklich darin, die Arianer zu verunglimpfen, die sich doch gar nicht mehr an der Macht befanden? Inschrift und Bild können auch anders als eine plakative, politisch-religiöse Polemik gelesen werden. Wäre es nicht viel lohnender, ein Monument zu errichten, das in erster Linie den eigenen Glauben und die eigenen Hoffnungen zum Ausdruck bringt, anstatt an den überwundenen Feind zu erinnern? Wie in Mosaikdarstellungen in den Apsiden anderer spätantiker Kirchen, so scheint auch hier die Frage im Vordergrund zu stehen, wie und warum es möglich ist, Gott und die göttliche Sphäre in Bildern zu erkennen. Die Darstellung Christi erlaubte es, nicht nur den irdischen Christus, sondern die göttliche Natur des Christengottes zu sehen. Die Bildschöpfer führen uns die Logik der spätantiken christlichen Bilderwelt vor Augen. Ihre visionären Bilder taten genau das, was in der Inschrift geschrieben steht: Sie ermöglichten es den Menschen, Gott in zeitlich beschränkten und nicht zu verehrenden Visionsbildern zu erkennen. Christus war auch deshalb so wichtig, weil er sich als Mensch auf Erden gezeigt hatte und in dieser Form dargestellt werden konnte. Gottvater hingegen wurde nie abgebildet.

Die Vermutung wird durch die Mosaiken in den beiden erhaltenen Taufkapellen in Ravenna bestärkt: das Baptisterium der Orthodoxen aus der Mitte des fünften Jahrhunderts und das Baptisterium der Arianer vom Ende des fünften Jahrhunderts (Abb. 11 und 12).⁴⁰ Die Mosaikdekorationen entstanden zwar im zeitlichen Abstand von etwa 25 bis 50 Jahren und unterscheiden sich in einigen Details der Ausführung. Im Großen und Ganzen wiederholt das Baptisterium der Arianer aber das Vorbild der Orthodoxen. An dem Ort also, an dem die Täuflinge in die Gemeinschaft der Gläubigen aufgenommen wurden, signalisieren die an beiden Orten eingesetzten Bilder keinerlei fundamentale Unterschiede zwischen den Religionsgruppen. Dies erschwert jegliche reduktionistische Interpretation, die in den Bildern, mit denen sich die beiden Gruppen umgaben, den Ausdruck abgrenzender, antagonistischer Tendenzen sehen möchte.



Abb. 11



Abb. 12

Es war das Ziel dieses Artikels, die spätantiken Mosaiken Ravennas in ihrem ursprünglichen Vorstellungshorizont zu verorten und moderne Interpretationsschichten zu entfernen. Moderne Epistemologien zu erkennen und zu dekonstruieren, ist Teil der Kulturerbeforschung und ein wichtiger Schritt, um den Objekten und Bildern der Vergangenheit näher zu kommen. Auch wenn die historische Distanz nie völlig überwunden werden kann, lassen sich doch moderne Interpretationen als Zeitdokumente für die sich stetig fortschreibende Bewertung der Dinge erkennen. Betrachtet man die Bedeutungszuschreibungen postaufklärerischer Zeit, so fällt immer wieder auf, dass die Dinge durch ein Gleichheitszeichen mit starren Bedeutungen versehen werden. Dies lässt jedoch ihre frühere Ambiguität und Mehrdeutigkeit außer Acht. Ein solcher Zugang verstellt auch den Blick auf größere kulturgeschichtliche Zusammenhänge und Interessen: etwa das spätantike Anliegen der visionären Schau. Dieses Konzept brachte nicht eine einzige feste Ikonographie hervor, sondern es führte dazu, dass ein bestimmtes Arsenal an Bildmotiven stets neu zusammengesetzt wurde. In einer von ikonographischen Kategorien bestimmten Kunstgeschichte können solche Phänomene leicht übersehen werden. Es ist daher nötig, die Bilder von allzu festen Bedeutungszuschreibungen und Interpretationen zu befreien. In einem nächsten Schritt mag dann gefragt werden, warum bestimmte Epochen zu bestimmten Lesarten und Interpretationen von Bildern neigen. Dieser Ansatz der Kulturerbestudien, Wissen ›über‹ die Produktion von Wissen zu produzieren, steht in vielen Bereichen noch aus.

Anmerkungen

- 1 S. hierzu Brodbeck u.a. 2022, bes. 4.
- 2 Bauer 2018.
- 3 Zu dieser Ikonographie s. Kühnel 2003; Poilpré 2005, 58–64.
- 4 S. beispielsweise Gerke 1940, 49–71.
- 5 S. Bergmeier 2017a, 140–155; 208–212. Die vier Wesen des Tetramorph verschmelzen im Westen mit den vier Evangelisten. Sie werden darum auch oft als Evangelistensymbole angesprochen. Doch auch diese reduktive Interpretation ist problematisch. In Spätantike und Frühmittelalter behielten sie auch ihre ursprüngliche Bedeutung als Begleiter göttlicher Erscheinungen.
- 6 Sontag 1966; Gadamer 1975, 145–152, bes. 146.
- 7 Hierfür gibt es reichlich Beispiele, die in einer Vielzahl von Publikationen zu zahlreichen mittelalterlichen Monumenten zu finden sind.
- 8 Kiilerich 2005.
- 9 Maguire 1998, 169–172.
- 10 Fingarova 2014.
- 11 Darstellungen des Jüngsten Gerichts kommen im byzantinischen Kernland ab dem 11. Jh. vor: Lymberopoulou 2021, 118–122. Zu den frühesten Beispielen aus Kappadokien, die ab ca. 900 datiert werden, und der Yılanlı Kilise im Ilhara-Tal s. Warland 2021b, 241–252. Zu westlichen Beispielen s. z.B. Christe 1973.
- 12 Zu den spätantiken Monumenten in Ravenna s. beispielsweise Mauskopf Deliyannis 2010; Verhoeven 2011; Jäggi 2013.

- 13 Zu den Ornamenten s. Kiilerich 2019, 81–83.
- 14 Deichmann 1974, 84f.; Dresken-Weiland 2016, 55.
- 15 Alwis – Swift 2010.
- 16 Soz. 2, 3, 13 (Hansen 2004, 1: 212).
- 17 Bihain 1973.
- 18 Kyrill von Jerusalem, Brief an Konstantios 6 (Bihain 1973, 290): Νῦν καὶ πάλιν μειζό-
νως τελεσθήσεται.
- 19 Kyrill von Jerusalem, Brief an Konstantios 8 (Bihain 1973, 291): Πολλαῖς εἰρηνικαῖς
ἐτῶν περίοδοις. Für eine eschatologische Interpretation dieser Passage s. Gassman
2016.
- 20 Ioh. Mal. 17, 16 (Thurn 2000, 345f.); s. auch Meier 2006, 256.
- 21 Warland 2021a.
- 22 Ousterhout 2019, 284.
- 23 Für einige steinerne und gemalte Beispiele s. Bergmeier 2020, 2–23.
- 24 Warland 2021a, 221–226.
- 25 Zu den Inschriften s. Xenaki 2015, 162f.
- 26 Bergmeier 2018, 352f.
- 27 Zu Sant'Apollinare in Classe s. Dinkler 1964, 19f.; Deichmann 1969, 261–267; Müller
1980, 48; Michael 2005, 63–74; Montgomery Labatt 2019, 99–158.
- 28 2. Könige 2.
- 29 5. Buch Mose 34, 6.
- 30 Vgl. zum Beispiel Ios. ant. Iud. 4, 326; Ambr. De Cain et Abel 1, 2, 8; Clem. Al. 23, 153,
1; s. auch Tromp 1993, 281–285; VanderKam – Adler 1996, 22.
- 31 Mathews 1999.
- 32 Bergmeier 2017a. Meine in dieser Monographie geäußerten Überlegungen sind
kürzlich noch einmal durch Robin Jensen bestätigt worden (siehe Jensen 2022).
- 33 Gegen solche futuristischen Lesarten s. zum Beispiel Christe 1974; McGinn 2007;
Klein 2014.
- 34 Zu SS. Cosma e Damiano s. Bergmeier 2017b.
- 35 Zum Problem der Identifizierung von Darstellungen des himmlischen Jerusalem in
spätantiken Bilderwerken s. Bergmeier 2023.
- 36 Fredriksen 1982.
- 37 Offenbarung 1, 8 und 21, 6.
- 38 Effenberger 1975; Mauskopf Deliyannis 2010, 250–254.
- 39 S. hierzu Mauskopf Deliyannis 2010, 254. Alternativ wurde das Mosaik auch als
Darstellung der zukünftigen Wiederkehr Christi interpretiert, vgl. Tsuji 2015, 157.
- 40 Ähnlich argumentiert auch Verhoeven 2011, 137. Bertrand Billot hat kürzlich
in Bezug auf die Obergadenmosaiken von Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna
ebenfalls gegen die vorherrschenden ›pro-arianischen‹ wissenschaftlichen Deu-
tungsvorschläge angeschrieben und gezeigt, dass sich an diesen narrativen Szenen
keine religiös-polemischen Aussagen festmachen lassen (Billot 2022).

Literatur

- Alwis – Swift 2010: A. Alwis – E. Swift, The Role of Late Antique Art in Early Christian Worship. A Reconsideration of the Iconography of the ›Starry Sky‹ in the ›Mausoleum‹ of Galla Placidia, *BSR* 78, 2010, 193–217
- Bauer 2018: Th. Bauer, Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt (Stuttgart 2018)
- Bergmeier 2017a: A. F. Bergmeier, Visionserwartung. Visualisierung und Präsenzerfahrung des Göttlichen in der Spätantike (Wiesbaden 2017)
- Bergmeier 2017b: A. F. Bergmeier, The Traditio Legis and Its Afterlives in the Middle Ages, *Gesta* 56, 1, 2017, 27–52
- Bergmeier 2018: A. F. Bergmeier, Behältnisse visueller Erfahrungen. Die Pilgerampullen von Monza und Bobbio, in: D. Ariantzi – I. Eichner (Hg.), Für Seelenheil und Lebensglück. Das Byzantinische Pilgerwesen und seine Wurzeln (Mainz 2018) 343–355
- Bergmeier 2020: A. F. Bergmeier, Die Ausmalungen der Wiener Virgilkapelle und die visuelle Kultur in Byzanz, im Kaukasus, in Syrien und Nordmesopotamien, *Exchanges and Interactions in the Arts of the Premodern World – Seminarium Kondakovianum Series Nova* 7, 2, 2020, 36–57
- Bergmeier 2023: A. F. Bergmeier, Visualizing the Heavenly Jerusalem. Encountering the Divine in Images and Spaces in Late Antiquity, in: N. Betz – A. Dupont – J. Leemans (Hg.), Revelation's New Jerusalem in Late Antiquity (Stuttgart 2023) 263–286
- Bihain 1973: E. Bihain, L'épître de Cyrille de Jérusalem à Constance sur la vision de la croix, *Byzantion* 43, 1973, 264–296
- Billot 2022: B. Billot, Le cycle christologique de Saint-Apollinaire-le-Neuf de Ravenne: narrativité et fonction, in: S. Brodbeck – A. -O. Poilpré – I. Rapti (Hg.), Histoires chrétiennes en images. Espace, temps et structures de la narration. Byzance et Moyen Âge occidental (Paris 2022) 153–168
- Brodbeck u.a. 2022: S. Brodbeck – A. -O. Poilpré – I. Rapti, Les enjeux narratifs de l'image médiévale. Bilan historiographique et approches actuelles, in: S. Brodbeck – A. -O. Poilpré – I. Rapti, Histoires chrétiennes en images. Espace, temps et structure de la narration. Byzance et Moyen Âge oriental (Paris 2022) 1–21
- Chantraine 1994: H. Chantraine, Die Kreuzesvision von 351. Fakten und Probleme, *Byzantinische Zeitschrift* 87, 2, 1994, 430–441
- Christe 1973: Y. Christe, La vision de Matthieu. Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie (Paris 1973)
- Christe 1974: Y. Christe, Apocalypse et interprétation iconographique. Quelques remarques liminaires sur les images du Règne de Dieu et de l'église à l'époque paléochrétienne, *Byzantinische Zeitschrift* 67, 1974, 92–100
- Deichmann 1969: F. W. Deichmann, Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes I. Geschichte und Monumente (Wiesbaden 1969)
- Deichmann 1974: F. W. Deichmann, Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Kommentar I (Wiesbaden 1974)
- Dinkler 1964: E. Dinkler, Das Apsismosaik von Sant'Apollinare in Classe (Köln 1964)
- Dresken-Weiland 2016: J. Dresken-Weiland, Die frühchristlichen Mosaiken von Ravenna. Bild und Bedeutung (Regensburg 2016)

- Effenberger 1975: A. Effenberger, Das Mosaik aus der Kirche San Michele in Affricisco zu Ravenna (Berlin 1975)
- Fingarova 2014: G. Fingarova, Die byzantinische Brücke als Kultobjekt?, in: M. Meyer – D. Klimburg-Salter, Visualisierungen von Kult (Wien 2014) 240–259
- Fredriksen 1982: P. Fredriksen, Tyconius and the End of the World, *Revue d'études augustiniennes et patristiques* 28, 1–2, 1982, 59–75
- Gadamer 1975: H.-G. Gadamer, *Truth and Method* (London 1975)
- Gassman 2016: M. Gassman, Eschatology and Politics in Cyril of Jerusalem's Epistle to Constantius, *Vigiliae Christianae* 70, 2016, 119–133.
- Gerke 1940: F. Gerke, *Christus in der spätantiken Plastik* (Berlin 1940)
- Hansen 2004: G. C. Hansen (Hg.), *Sozomenos, Historia Ecclesiastica*. Kirchengeschichte (Turnhout 2004)
- Jensen 2022: R. Jensen, From Idols to Icons. The Emergence of Christian Devotional Images in Late Antiquity (Oakland 2022)
- Jäggi 2013: C. Jäggi, *Ravenna. Kunst und Kultur einer spätantiken Residenzstadt* (Regensburg 2013)
- Kiilerich 2005: B. Kiilerich, Making Sense of the Spolia in the Little Metropolis in Athens, *ArtMediev*, 4, 2, 2005, 95–114
- Kiilerich 2019: B. Kiilerich, Abstraction in Late Antique Art, in: C. Olovdotter (Hg.), *Envisioning Worlds in Late Antique Art. New Perspectives on Abstraction and Symbolism in Late-Roman and Early-Byzantine Visual Culture, c. 300–600* (Berlin 2019) 77–94
- Klein 2014: P. K. Klein, Die Erneuerung der Beatus-Illustration im 10. Jahrhundert und das Problem der Endzeiterwartung, in: L. Korn – B. Hoffmann – S. Stricker (Hg.), *Aus Buchwerkstatt und Bibliothek. Manuskriptkulturen des Mittelalters in Orient und Okzident* (Bamberg 2014) 71–94
- Kühnel 2003: B. Kühnel, *The End of Time in the Order of Things* (Regensburg 2003)
- Lymberopoulou 2021: A. Lymberopoulou, Hell on Crete, in: A. Lymberopoulou – R. Duits (Hg.), *Hell in the Byzantine World. A History of Art and Religion in Venetian Crete and the Eastern Mediterranean I* (Cambridge 2021) 117–190
- Thurn 2000: J. Thurn (Hg.), *Ioannis Malalae chronographia, Corpus fontium historiae Byzantinae* (Berlin 2000)
- Maguire 1998: H. Maguire, *Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art* (Aldershot 1998)
- Mauskopf Deliyannis 2010: D. Mauskopf Deliyannis, *Ravenna in Late Antiquity* (Cambridge 2010)
- Mathews 1999: T. F. Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art* (Princeton 1999)
- McGinn 2007: B. McGinn, The Emergence of the Spiritual Reading of the Apocalypse in the Third Century, in: D. E. Aune – R. McQueen Grant (Hg.), *Reading Religions in the Ancient World* (Leiden 2007) 251–272
- Meier 2006: M. Meier, Natural Disasters in the Chronographia of John Malalas. Reflections on their Function. – An Initial Sketch, *The Medieval History Journal* 10, 1–2, 2006, 237–266
- Michael 2005: A. Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe. Seine Deutung im Kontext der Liturgie* (Frankfurt 2005)

- Montgomery Labatt 2019: A. Montgomery Labatt, *Emerging Iconographies of Medieval Rome. A Laboratory of Images in the Eighth and Ninth Centuries* (Lanham 2019) 99–158
- Müller 1980: C. Müller, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe. Eine Strukturanalyse*, *RömQSchr* 75, 1980, 11–50
- Ousterhout 2019: R. Ousterhout, *Bizans Toplumunu Görünür Kılmak. Kapadokya'da Sanat, Maddi Kültür ve Yerleşim* (Istanbul 2019)
- Poilpré 2005: A.-O. Poilpré, *Maiestas Domini. Une image de l'église en occident* (Paris 2005)
- Sontag 1966: S. Sontag, *Against Interpretation and Other Essays* (New York 1966)
- Tromp 1993: J. Tromp, *The Assumption of Moses. A Critical Edition with Commentary* (Leiden 1993)
- Tsuji 2015: S. Tsuji, *The Starry Night. Art Before the Era of the Icon*, *Convivium* 2, 1, 2015, 149–165
- VanderKam – Adler 1996: J. C. VanderKam – W. Adler (Hg.), *The Jewish Apocalyptic Heritage in Early Christianity* (Minneapolis 1996)
- Verhoeven 2011: M. Verhoeven, *The Early Christian Monuments of Ravenna. Transformations and Memory* (Turnhout 2011)
- Warland 2021a: R. Warland, *Frühbyzantinische Kreuzdiskurse des 6. und 7. Jahrhunderts und ihre Rezeption in Konstantinopel, Kappadokien und im Westen*, *Millennium-Jahrbuch* 18, 2021, 203–250
- Warland 2021b: R. Warland, *When the Visual Order Was Established. The Last Judgement and Punishments in Hell in Byzantine Cappadocia*, in: A. Lymberopoulou – R. Duits (Hg.), *Hell in the Byzantine World. A History of Art and Religion in Venetian Crete and the Eastern Mediterranean I* (Cambridge 2021) 237–280
- Xenaki 2015: Xenaki, Maria, *Ornement et texte. Le cas de l'ensemble funéraire de Karşıcağ à Göreme, Cappadoce*, in: M. Campagnolo – P. Magdalino (Hg.), *L'iconisme dans l'art religieux byzantin* (Genf 2015) 159–168