



# Variatio in Kunst und Handwerk

Modulare Arbeitsweise in spätantiker  
und frühbyzantinischer Zeit

**Stefanie Archut • Sabine Schrenk (Hrsg.)**



## Variatio in Kunst und Handwerk



# Variatio in Kunst und Handwerk

Modulare Arbeitsweise  
in spätantiker und frühbyzantinischer Zeit

Herausgegeben von  
Stefanie Archut und Sabine Schrenk

Mit Unterstützung der



### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.

Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

# Propylaeum

FACHINFORMATIONSDIENST  
ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Diese Publikation ist auf <https://www.propylaeum.de> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-propylaeum-ebook-1033-7

doi: <https://doi.org/10.11588/propylaeum.1033>

Publiziert bei

Universität Heidelberg/Universitätsbibliothek

Propylaeum – Fachinformationsdienst Altertumswissenschaften

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2022. Das Copyright der Texte liegt beim jeweiligen Verfasser.

Redaktion, Lektorat, Layout, Satz: Magdalena Krampe, Freiburg

*Titelbild: Byzantinische Mosaik-Tesserae (6. Jh.-15. Jh), The Metropolitan Museum of Art, New York*

*Grafik Rückseite: © Stefanie Archut*

ISBN 978-3-96929-148-1 (Hardcover)

ISBN 978-3-96929-147-4 (PDF)

- 1**            **Stefanie Archut, Sabine Schrenk**  
*variatio* in Kunst und Handwerk. Modulare Arbeitsweise in spätantiker und frühbyzantinischer Zeit. Einführung

## Fokus 1: Produktion unter modularen Aspekten

- 13**           **Sarah Fahldieck**  
Zum Motiv der „Tänzer in Arkaden“ als Hals- und Schulterdekor auf spätantiken Tuniken. Ein Beispiel für eine modulare Bildkomposition
- 29**           **Magdalena Krampe**  
Modulares Mosaizieren. Modularität in der technischen Fertigung frühbyzantinischer Wand- und Gewölbemosaike
- 45**           **Freyja von Droste zu Vischering und Padtberg**  
Das Rabula-Evangeliar: Prozesse einer Standardisierung der Kanontafeln

## Fokus 2: Das Ornament. Modularität im Flächendekor

- 61**           **Florian Oppitz**  
Modularität als Schlüssel zum Erfolg? Der Aufschwung von geometrischen *opus sectile*-Böden in der Spätantike am Beispiel von Ephesos
- 77**           **Stefanie Archut**  
Modularer Musterrapport? Überlegungen zu spätantikem Stuckdekor
- 95**           **Henry Maguire**  
Modular Repetition and Variation of Meaning: the Concentric Circles Motif

### Fokus 3: Modulare Konzeptionen in der Bilderwelt

- 115**     **Lara S. L. Mührenberg**  
»Gender Trouble« in Early Christian Art. Zur Bedeutung von modularer Produktion für die Transformation spätantiker Männlichkeitskonstruktionen
- 137**     **Prolet Decheva**  
Bilder als modular konzipierte Botschaften: Überlegungen zum Stifter des Megalopsychia-Mosaiks aus Yakto
- 159**     **Theresa Zischkin**  
Stadt vignetten als modulare Bildentwürfe? Das Fallbeispiel des Fußbodenmosaiks der Stephanskirche (Umm ar-Rasas)

### Fokus 4: Architektur und Modularität

- 175**     **Stefan Jürgens**  
Ein Spiel von Pragmatismus und Ästhetik – Modulare Nutzung von Spolienkapitellen in Rom
- 191**     **Estera M. Golian**  
Umweltfaktoren im Zusammenhang mit der monastischen Architektur in den Kellia (Ägypten): Auswirkungen, Modularität, Wiederverwertung
- 213**     **Corinna Mairhanser**  
Schnittstellen zwischen Sphären. Vorhänge als Mittel der modularen Raumkonstruktion in spätantiken Kirchenbauten

*variatio* in Kunst und Handwerk.

Modulare Arbeitsweise in spätantiker und frühbyzantinischer Zeit.

Einführung

*In the arts and crafts of the first millennium AD work was carried out in some extent with prefabrications and templates; one experimented with motifs. The workshops assembled individual parts “as if from a construction kit”, sometimes according to a strict design, sometimes in a playful manner. The present contributions are the first to examine this “modular way of working” and the various aspects it influences in a comprehensive way and thus make evident: modular working is proving to be an essential motor for cultural development. These are the results of a project carried out mainly by students and doctoral candidates with funding from the VolkswagenStiftung in the research and teaching project of “Poolforschung” at the Department of Christian Archaeology at the Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.*

**Das Forschungsprojekt**

„versatzstückartig“, „wie aus einem Baukastensystem“ zusammengefügt – dies sind Bezeichnungen, die in der Forschung oft verwendet werden, um zu beschreiben, dass Objekte aus Einzelteilen – in immer gleicher oder auch variierender Anordnung – zusammengefügt sind.<sup>1</sup> Die Einzelteile, die diesen Eindruck hervorrufen, sind häufig vorgefertigt, wie etwa Applikationen, die im Produktionsprozess unterschiedlicher Gattungen Verwendung finden. Aber auch architektonische Elemente wie Säulenreihen können – etwa bei Spolienverwendung – als versatzstückartig benutzt wahrgenommen werden. In der Bildanalyse benutzt man die eingangs genannten Begriffe, um den wiederholten Einsatz ähnlicher Motive zu beschreiben.

Der vorliegende Band widmet sich diesen Phänomenen erstmals mit einem vergleichenden und breiteren Blickwinkel und kann deutlich machen: Es geht nicht nur um das „Versetzen“ von gleichartigen Einzelteilen an sich, sondern um den gesamten Herstellungsprozess. Bei diesem gibt es einen Material- oder Motivfundus, aus dem die Einzelteile stammen. Sie sind meist gezielt angefertigt oder ausgewählt, und man setzt sie variierend ein. Es ist ein geplanter, ggf. raffinierter und differenzierter Arbeitsvorgang,

---

<sup>1</sup> Beispiele bei zu Löwenstein 2015, bes. 662–666. 784–802; Baumann 1999, s. v. versatzstückartig; versatzstückhaft, bes. 71. 183 f.; Deckers 1988.

der als „modular“ charakterisiert werden kann.<sup>2</sup> Dieser handwerkliche Prozess soll genauer untersucht werden, beispielsweise, welche Einzelteile für einen *opus sectile*-Boden verwendet werden, oder wie das in einer Malerei verwendete ikonographische Repertoire eingesetzt ist. Darüber hinaus interessiert es bei den hier geschilderten Fallbeispielen, welche Auswirkungen die modulare Konstruktion auf das Ganze hat. Ließ sich das Werk auf diese Weise schneller oder kostengünstiger herstellen (soweit uns das heute beurteilbar ist)? Wirkte es dadurch monoton oder war Einheitlichkeit angestrebt? Ist mit Modularität etwas Neues entstanden? Dank der Förderung der Volkswagen-Stiftung konnten wir diese Fragen unter dem Projekttitel „Modulare Systeme in der Spätantike“ untersuchen; die Beiträge des Abschlusskolloquiums sind in dem vorliegenden Band zusammengestellt.

Ein Denkmodell soll die modulare Arbeitsweise, d. h. die hierfür typischen Arbeitsschritte verdeutlichen (Abb. 1): Die kleinsten Teile bzw. „Modularen Elemente“ werden zu Modulen zusammengefügt. Mehrere Module bilden gemeinsam ein Ganzes, das als „Modulares System“ bezeichnet wird. So kann beispielsweise der Herstellungsprozess spätantiker Terra Sigillata beschrieben werden. Leicht ist zu erkennen, wie die Töpfer verschiedene (Modulare) Elemente – hier die Appliken – in unterschiedlichen Kombinationen auf Schalen aufgebracht haben;<sup>3</sup> diese Schalen können damit als unterschiedliche Module angesprochen werden. Der Befund, dass es nicht nur ein einzelnes solches Gefäß gibt, sondern mehrere und dass diese in der Applikenauswahl voneinander abweichen, erlaubt es, von einer modularen Produktion zu sprechen. Das Produktionsprinzip einer solchen Werkstatt ist ein „Modulares System“. Die Beiträge in diesem Sammelband zeigen, wie deutlich Modulare Systeme auch in Konzeptionsprozessen von ganzen Ausstattungsprogrammen oder Musterkombinationen beobachtet werden können.

Viele der untersuchten Fallbeispiele geben zu erkennen, dass bei den ähnlichen aber nicht identischen Elementen und Modulen die Abwechslung in der Auswahl und der Anordnung ein wichtiges Charakteristikum ist und dass – bei aller Ähnlichkeit, manchmal fast Gleichförmigkeit – mit Variationen geradezu gespielt wird. Der in der Forschung schon oft beschriebene Aspekt der *variatio* ist deshalb in der Regel wesentlicher Bestandteil von Modularität und in die Definition mit aufzunehmen.<sup>4</sup>

Die folgenden Untersuchungen behandeln vier Schwerpunkte:<sup>5</sup> Die „Produktion unter modularen Aspekten“ bildet den ersten Fokus des Bandes und zeigt am Beispiel unterschiedlicher Gattungen modulare Herstellungsprozesse und ihre Auswirkungen

---

<sup>2</sup> „Modular“ soll im Folgenden also nicht ausdrücken, dass ein einheitliches Maß zugrundeliegt.

<sup>3</sup> Erstmals wurde die versatzstückartige Motivgewinnung mittels Appliken ausführlich von zu Löwenstein 2015 herausgearbeitet.

<sup>4</sup> Zum Begriff der *variatio* bzw. *varietas* und seiner Bedeutung in der Spätantike unter anderem Niewöhner 2018; Brenk 1996; Gampp 1995; Brenk 1987. Die enge Verbindung dieses Begriffs mit der Praxis der Spolienverwendung wird auch in der zugehörigen Literatur deutlich, s. Anm. 8. Zur Verwendung in der antiken Literatur Reinhardt 2019, 124 f.

<sup>5</sup> Dabei können die verschiedenen Themen natürlich durchaus zu mehreren Schwerpunkten Erkenntnisse beitragen.

auf Kosten und Effizienz. Sarah Fahldieck stellt hierzu ein **Dekormotiv** im Halsbereich **spätantiker Tuniken** vor, das durch seine Varianz Erkenntnisse zum Webprozess ermöglicht, wie zum Beispiel zur Vorlagenverwendung.<sup>6</sup> Magdalena Krampe demonstriert einen Vorteil von modularem Arbeiten, nämlich die Flexibilität, die die handwerklich-technische Realisierung **frühchristlicher Mosaikprogramme** an einigen Stellen erfordert. Im dritten Beitrag zu diesem Fokus untersucht Freyja von Droste zu Vischering und Padtberg, welche arbeitsteiligen und modularen Produktionsschritte zur Erstellung der **Kanontafeln im Rabula-Codex** gehören.

Der zweite Fokus widmet sich vor allem dem Ornament. Dass die Beweggründe für modulares Arbeiten nicht immer in einer Vereinfachung und Steigerung der Produktion liegen müssen, wird im Beitrag von Florian Oppitz deutlich. Er beschäftigt sich mit der – effizienten, teils auch Spolien verwendenden – Herstellung **spätantiker opus sectile-Pavimente in Ephesos**, verdeutlicht aber, dass das Spiel mit (gleichen) Einzelteilen auch ein ästhetisches Prinzip ist. Hier ergibt sich die interessante Frage, wo die Grenze zwischen serieller und modularer Produktion liegt.<sup>7</sup> Ist schon das Arbeiten mit einer Vielzahl an kleinteiligen Elementen „modular“? Wie entscheidend ist der Aspekt der Abwechslung, der *variatio*, für diese Unterscheidung? Und wie sind Variationen in einem – scheinbaren? – „Endlosmuster“ zu erklären? Für Stefanie Archut stellt sich diese Frage in Bezug auf **spätantik-frühbyzantinische Stuckarbeiten und ihre Musterrapporte**. Bei den von ihr untersuchten Beispielen zeigt sich das Ziel modularer Arbeitsweise und damit auch der zugehörigen Konzeption von Mustern, identische bzw. ähnliche Elemente unterschiedlich zusammenzustellen. Die inhaltliche Bedeutung solcher mehrfachen Wiederholungen ist auch Thema von Henry Maguire aus London, der als Gastredner auf dem Abschlusskolloquium des hier vorgestellten Projektes geladen war. In seinem Beitrag geht es um den Einsatz von gleichen **Ornamenten** in unterschiedlichen Zusammenhängen, etwa den **konzentrischen Kreisen**. Hier besteht Modularität nicht im variationsreichen Einsatz verschiedener Elemente, sondern in der unterschiedlichen Aussage, die verschiedene Kontexte hervorrufen können. Insgesamt lassen alle diese Beispiele mit ihren teils raffinierten Wiederholungen, ihrer prominenten Positionierung oder ihrem kostbaren Material den Schluss zu, dass „Endlosmuster“ offensichtlich nicht als einfallslos oder ungewünscht-monoton empfunden wurden.

Zu den Überraschungen des Projektes gehört die Erkenntnis, welche tragende Rolle modulare Arbeitsweise im Bereich der Ikonographie – dem dritten Fokus – spielt. Auch in modularen Bildentwürfen birgt die Wiederholung von Motiven – fast könnte man

---

<sup>6</sup> Zum Thema „Musterbücher und Vorlagen“ sprach ausführlich Harald Wolter-von dem Knesebeck im Juli 2020 als Gastredner bei einem Projekttreffen.

<sup>7</sup> Zu Serien und Wiederholung unlängst und umfassend Reinhardt 2019. Einen spannenden Einblick in seine Überlegungen gab uns Arne Reinhardt im Rahmen seines Gastvortrags für unser Projekt im April 2021. – Eine serielle Musterabfolge ist bspw. das klassische Rapportmuster: eine „Serie“ an Motiven, wie sie etwa typisch ist für Seiden des ersten und frühen zweiten Jahrtausends. Auch bei ihnen gehen effizientes Arbeiten durch Musterwiederholung und ästhetischer Wert und Anspruch durch die Kreation von „endlosen“ Mustern Hand in Hand.

sagen: der Einsatz von motivischen bzw. ikonographischen „Spolien“ – eine Bedeutung. Lara Mührenberg demonstriert dies an Hand der modularen Konzeption der **Geschlechterkonstruktionen in der frühchristlichen Kunst**. Hier wird gleichzeitig deutlich, wie aus punktuell Wiederholen und modularem Zusammenfügen neue Aussagen und Weiterentwicklungen entstehen. Prolet Decheva beschäftigt sich mit der Möglichkeit einer **modularen Bildsprache**, die mit Hilfe der **Personifikation der Megalopsychia** Botschaften vermittelt und Auftraggeber erkennbar macht. Theresa Zischkin behandelt mit der Modularität der **Stadtdarstellungen im Fußbodenmosaik der Stephanskirche in Umm ar-Rasas** das Spannungsfeld zwischen Gleichförmigkeit und Abwechslung, das Interpretationen visualisieren kann.

Der vierte Fokus gilt der Architektur. Architekturglieder – etwa Säulen – sind zunächst kein Thema für modulares Arbeiten. Die Herstellung einer Säule mit Basis, Schaft und Kapitell (ggf. auch Kämpfer) ist nicht als modular zu bezeichnen, denn eine Säule kann kaum anders als in verschiedenen Arbeitsgängen und vorgefertigten Einzelteilen hergestellt werden. Sind für einzelne Teile jedoch Spolien verwendet, ist der Fall anders gelagert, wie der Beitrag von Stefan Jürgens aufzeigt. Bei **Spolienverwendung** wird ausgewählt zwischen zeitgenössischen und älteren Elementen und oft mit diesen gespielt, um besondere Aussagen erkennbar zu machen.<sup>8</sup> Gleichzeitig wird in diesem Fokus auch deutlich, wo das Modell nicht greift, beispielsweise dann, wenn Estera Golian **Bauprozesse für die Latrinen der Kellia** untersucht. Diese Arbeit zeigt auf, dass die Verwendung unterschiedlicher Materialien durch Ressourcenknappheit und nicht durch eine gewollte Abwechslung und modulare Arbeitsweise bedingt ist. Zum Thema Ressourcennutzung und Wiederverwendung referierte ebenfalls Guy Bar-Oz aus Haifa, ein weiterer Gastredner des Abschlusskolloquiums.<sup>9</sup> Die Beschäftigung mit Architektur und Raum ermöglicht noch einen anderen Blick: nicht nur auf die Module selbst, sondern auch auf ihre Begrenzungen. Corinna Mairhanser beschäftigt sich mit der **Raumeinteilung und den Schnittstellen im spätantiken Kirchenraum**, d. h. mit denjenigen Modularen Elementen, welche zum einen die Räume „füllen“ (Licht, Düfte u. ä.) und zum anderen die Räume voneinander trennen (wie Vorhänge, Säulenreihen).

Es war ein gewinnbringendes Experiment, die Frage nach modularem Arbeiten bei Produktionsprozessen der genannten Zeitspanne in den Vordergrund zu stellen und diese gattungsübergreifend zu vergleichen. In einigen Fälle gab es zu einer Objektgruppe bereits solche Ansätze und Untersuchungen, in anderen handelt es sich um einen ersten Versuch. In jedem Fall wäre es nach unserer aller Erfahrung eine lohnende und reizvolle Aufgabe, diese Fragestellungen weiter zu verfolgen und zu intensivieren, denn es wird evident: Modulare Arbeitsweise beeinflusst viele unterschiedliche Aspekte in Kunst und Handwerk der spätantiken und frühbyzantinischen Zeit. Das Variieren und „Spielen“ mit Einzelteilen – seien es figürliche Motive, geometrische Formen oder einzelne Vorlagen –

---

<sup>8</sup> Eine kleine Auswahl der umfangreichen Forschungsliteratur bilden: Altekamp u. a. 2017; Verstegen 2016; Altekamp u. a. 2013; Brandenburg – Poeschke 1996; Brenk 1987; Deichmann 1975; Esch 1969.

<sup>9</sup> Zu seinen Untersuchungen zu diesem Thema bspw. Bar-Oz u. a. 2019; Bar-Oz u. a. 2007.

vereinfacht die Produktion, regt aber auch neue Entwürfe und Ideen an und stellt Wiederverwendung in ein neues Licht. Damit erweist sich Modularität als ein wesentlicher Motor für kulturelle Weiterentwicklung. Die Spätantike zeigt sich auch hier nicht als dekadente Epoche, sondern vielmehr als ein Innovations- und Transformationsraum, in dem nicht zuletzt das modulare Arbeiten eine auffallend große Rolle spielt.<sup>10</sup> Einmal mehr ist das alte Bild einer im Können und in ihren ästhetischen Ansprüchen „verarmten“ Spätantike zu revidieren.<sup>11</sup>

### **Das Lehrkonzept „Poolforschung“**

Der vorliegende Band stellt die Ergebnisse eines Forschungsprojektes und gleichzeitig auch ein neues Lehrkonzeptes vor. Im Projekt „Modulare Systeme“ sollten für die o. g. Fragen Produkte aus unterschiedlichen Gattungen untersucht werden. Nur so können, ausgehend von unterschiedlichen Werkgruppen, übergreifende Phänomene bei den verschiedenen Arbeitsprozessen erkannt und eine Vorstellung vom zeittypischen Wandel in den allgemeinen ästhetischen Werten gewonnen werden. Solch breit angelegte Fragestellungen sind jedoch nicht im Rahmen einer einzelnen Abschlussarbeit zu bewältigen. Zudem stehen in den verschiedenen Forschungseinrichtungen der sog. Kleinen Fächer meist zu wenige Studierende gleichzeitig vor dem Abschluss, um gemeinsam an einer solchen Analyse arbeiten zu können. Daher wurde ein Lehrkonzept entwickelt, das an die speziellen Anforderungen eines Kleinen Faches – hier der Christlichen Archäologie – angepasst ist: die „Poolforschung“.<sup>12</sup>

Die Poolforschung verfolgt das Ziel, Nachwuchswissenschaftler\*innen frühzeitig und niederschwellig zu fördern. Gemeinsam mit etablierten Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen von unterschiedlichen, auch internationalen Universitäten und Standorten arbeiten die Geförderten in einem Forschungsverbund – hier als Pool bezeichnet – zusammen und schöpfen aus diesem Pool Wissen, Techniken und Erfahrung. Gerade für ein Kleines Fach ist eine solche Lehr- und Forschungsarbeit im Pool sinnvoll, da auf diese Weise das Angebot an Themen und Lehrenden erweitert wird. Hier entstehen Synergien, weil die wissenschaftlichen Fachvertreter und -vertreterinnen gemeinsam eine besonders große Bandbreite an sachlicher und didaktischer Kompetenz verfügbar machen und

---

<sup>10</sup> Ob modulares Arbeiten in der Spätantike eine größere Rolle als in der Antike spielt, soll und kann damit nicht ausgedrückt werden.

<sup>11</sup> In kurzer Form zur Bewertung der Spätantike durch die Jahrhunderte: Demandt 2007, 495–497. Ausführlich A. Demandt, *Der Fall Roms. Die Auflösung des römischen Reichs im Urteil der Nachwelt* (München 2014); B. Brenk, *Spätantike und frühes Christentum = Propyläen Kunstgeschichte Suppl. 15* (Nachdruck Frankfurt 1985) 14; F. Deichmann, *Einführung in die christliche Archäologie* (Darmstadt 1983) 37.

<sup>12</sup> Mit diesem Schwerpunkt waren wir eingeladen, unser Projekt mit einem Vortrag im März 2021 im Rahmen der digitalen Themenwoche Kleine Fächer der Hochschulrektorenkonferenz (HRK) vorzustellen. Eine weitere Gelegenheit zur Bekanntmachung des Projekts bot die digitale Tagung der Arbeitsgemeinschaft Christliche Archäologie zur Erforschung spätantiker, frühmittelalterlicher und byzantinischer Kultur (AGCA) die vom 13. bis 14. Mai 2021 stattfand.

den wissenschaftlichen Diskurs sowie die universitätsübergreifende Vernetzung intensivieren.

Die Poolforschung verknüpft also Nachwuchswissenschaftler\*innen anhand einer gemeinsamen, übergreifenden Forschungsfrage, die nur durch die intensive Bearbeitung von zahlreichen Unterthemen und Einzeluntersuchungen zu erschließen ist. Die jeweiligen Themen der Qualifikationsarbeiten tragen zur Untersuchung der übergeordneten Forschungsfrage bei. Dennoch bleiben die Teilnehmer\*innen – anders als etwa in Graduiertenkollegien – an ihren jeweiligen Universitäten eingeschrieben und werden in der Hauptsache dort auch weiterhin von ihren Fachvertreter\*innen betreut. In keinem der vorliegenden Beiträge sind jedoch die hier untersuchten Forschungsfragen zur Modularität der alleinige Gegenstand einer Abschlussarbeit. Vielmehr haben sich alle Beteiligten – sehr engagiert – erst im Rahmen des Projektes auf dieses Thema und die Poolforschung eingelassen. Dafür sei allen ein sehr großer Dank ausgesprochen.

Dank der Förderung durch die VolkswagenStiftung konnte das Konzept der Poolforschung zwischen den Jahren 2020 und 2021 in einem Pilotprojekt an der Abteilung Christliche Archäologie der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn umgesetzt werden. In einem Zeitraum von knapp eineinhalb Jahren waren eine Kick-Off-Veranstaltung, zwei Workshops, ein Abschlusskolloquium in Bonn und die abschließende Publikation der Ergebnisse in Form eines Sammelbandes geplant. Diese Planungen wurden leider bald nach Projektbeginn durch die Pandemie durchkreuzt und führten zu einer Umwandlung in eine rein digitale Form. Die Workshops wurden dabei durch kürzere, dafür häufigere digitale Veranstaltungen ersetzt. Gerade diese regelmäßigen Treffen haben sich jedoch als eine positive Möglichkeit erwiesen, um in der sehr ungewohnten Situation in Kontakt und nahe an den gemeinsamen Themen und Fragen zu bleiben. Insgesamt acht digitale Treffen und ein digitaler Workshop fanden so im Zeitraum von knapp einem Jahr, vom 07. Mai 2020 bis zum 07. Juni 2021, statt. Die Ergebnisse dieses intensiven Austauschs konnten die Teilnehmer\*innen dann auf dem digitalen Abschlusskolloquium vom 22. bis 24. Juli 2021 vorstellen. Prof. Guy Bar-Oz aus Haifa, Israel, und Prof. Henry Maguire aus London, Großbritannien, ergänzten, wie erwähnt, das Programm durch ihre Beiträge. Wir danken allen Kollegen und Kolleginnen, die uns im Laufe des Projektes und beim Abschlusskolloquium mit ihrem Interesse an unserer Fragestellung unterstützt haben.

Der VolkswagenStiftung möchten wir herzlich danken, nicht nur für die Förderung dieses Projektes insgesamt, sondern auch für ihre Flexibilität im Umgang mit zahlreichen pandemiebedingten Veränderungen in unserer Planung und damit zusammenhängend auch für die Verlängerung der Projektzeit. Ein spezieller Dank gilt auch Frau Dr. Antje Tepperwien für ihre kompetente Beratung. Des Weiteren bedanken wir uns bei unserer Redakteurin, Magdalena Krampe in Freiburg, sowie Dr. Katrin Bemann, Frank Krabbes und dem Team von propylaeum. Prof. Dr. Johannes Deckers, Altenmünster, und Dr. Petra Linscheid, Bonn, standen uns stets mit Rat und Tat zur Seite, mit praktischer Hilfe die Mitarbeiter\*innen der Abteilung Christliche Archäologie Bonn, seit Oktober 2020 unter der Leitung von Prof. Dr. Sabine Feist.

Neben den wissenschaftlichen Ergebnissen des Projekts entstand ein Netzwerk, das über die Beschäftigung mit den „Modularen Systemen“ hinaus sicherlich lange tragen wird. Alle Projektteilnehmer\*innen seien an dieser Stelle genannt:

Aus Bonn: Stefanie Archut, Sarah Fahldieck, Stefan Jürgens und Sabine Schrenk sowie Harald Wolter-von dem Knesebeck

Aus Dublin: Prolet Decheva und Sean Leatherbury

Aus Erlangen: Lara Mührenberg, Eva Schmalenberger und Ute Versteegen

Aus Freiburg: Magdalena Krampe und Fabian Stroth

Aus Göttingen: Freyja von Droste zu Vischering und Padtberg und Achim Arbeiter

Aus Haifa: Guy Bar-Oz

Aus Heidelberg: Arne Reinhardt

Aus London: Henry und Eunice Maguire

Aus München: Ronja Fink, Corinna Mairhanser und Franz Alto Bauer; Johannes Deckers und Sabine Feist (später aus Bonn teilnehmend)

Aus Wien: Estera Golian, Theresa Zischkin und Basema Hamarneh sowie Florian Oppitz und Sabine Ladstätter

ORCID®

Stefanie Archut  <https://orcid.org/0000-0001-6589-5659>

Sabine Schrenk  <https://orcid.org/0000-0001-9762-8571>

**Literaturverzeichnis**

Altekamp u. a. 2013

S. Altekamp – C. Marcks-Jacobs – P. Seiler (Hrsg.), *Perspektiven der Spolienforschung* (Berlin 2013)

Altekamp u. a. 2017

S. Altekamp – C. Marcks-Jacobs – P. Seiler – F. Mahfoudh – S. Ciranna – S. Ennahid – E. Ross – M. Greenhalgh – P. Pensabene, *Perspektiven der Spolienforschung 2. Zentren und Konjunkturen der Spolierung* (Berlin 2017)

Bar-Oz u. a. 2007

G. Bar-Oz – R. Bouchnik – E. Weiss – L. Weissbrod – D. E. Bar – Y. Mayer – R. Reich, „Holy Garbage“. A Quantitative Study of the City-Dump of Early Roman Jerusalem, *Levant* 39, 2007, 1–12

Bar-Oz u. a. 2019

G. Bar-Oz – L. Weissbroda – T. Erickson-Gini – Y. Tepper – D. Malkinson – M. Benzaquen – D. Langgut – Z. C. Dunseth – D. H. Butler – R. Shahack-Gross – J. Roskin – D. Fuks – E. Weiss – N. Marom – I. Ktalava, R. Blevis – I. Zohara – Y. Farhi – A. Filatova – Y. Gorin-Rosen – X. Yan – E. Boaretto, Ancient Trash Mounds Unravel Urban Collapse a Century Before the End of Byzantine Hegemony in the Southern Levant, *PNAS* 116 H 17, 2019, 8239–8248 <https://www.pnas.org/doi/suppl/10.1073/pnas.1900233116> (01.04.2022)

Baumann 1999

P. Baumann, *Spätantike Stifter im Heiligen Land. Darstellungen und Inschriften auf Bodenmosaiken in Kirchen, Synagogen und Privathäusern, Spätantike, frühes Christentum, Byzanz. Studien und Perspektiven* 5 (Wiesbaden 1999)

Brandenburg – Poeschke 1996

H. Brandenburg – J. Poeschke (Hrsg.), *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance* (München 1996)

Brenk 1987

B. Brenk, *Spolia from Constantine to Charlemagne. Aesthetics versus ideology*, *DOP* 41, 1987, 103–109

Brenk 1996

B. Brenk, *Spolien und ihre Wirkung auf die Ästhetik der Varietas. Zum Problem alternierender Kapitelltypen*, in: J. Poeschke – H. Brandenburg (Hrsg.), *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance* (München 1996) 49–92

Deckers 1988

J. G. Deckers, Tradition und Adaption. Bemerkungen zur Darstellung der christlichen Stadt, RM 95, 1988, 303–382

Deichmann 1975

F. W. Deichmann, Die Spolien in der spätantiken Architektur, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München, Philosophisch-Historische Klasse 1975, 6 (München 1975)

Demandt 2007

A. Demandt, Geschichte der Spätantike Das Römische Reich von Diocletian bis Justinian 284–565 n. Chr. (München 2007)

Esch 1969

A. Esch, Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien, Archiv für Kulturgeschichte 1969, 1–64

Gampp 1995

A. C. Gampp, Varietas. Ein Beitrag zum Verhältnis von Auftraggeber, Stil und Anspruchsniveau, in: H.-R. Meier (Hrsg.), Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst; Beat Brenk zum 60. Geburtstag (Berlin 1995) 287–308

zu Löwenstein 2015

S. zu Löwenstein, Mythologische Darstellungen auf Gebrauchsgegenständen der Spätantike. Die appliken- und reliefverzierte Sigillata C3/C4. Kölner Jahrbuch 48, 2015, 397–823

Niewöhner 2018

P. Niewöhner, Varietas, Spolia, and the End of Antiquity in East and West, in: I. Jevtić – S. Yalman (Hrsg.), Spolia Reincarnated. Afterlives of Objects, Materials, and Spaces in Anatolia from Antiquity to the Ottoman Era (Istanbul 2018) 237–257

Reinhardt 2019

A. Reinhardt, Reproduktion und Bild. Zur Wiederholung und Vervielfältigung von Reliefs in römischer Zeit, Monumenta Artis Romanae XLI (Wiesbaden 2019)

Verstegen 2016

U. Verstegen, Recycling, Triumph oder Aneignung? Zum Phänomen der „Spolierung“ und dessen kultureller Prägung in der Spätantike und im Frühislam, in: K. Droß-Krüpe – S. Föllinger – K. Ruffing (Hrsg.), Antike Wirtschaft und ihre kulturelle Prägung, Philippika 98 (Wiesbaden 2016) 267–305

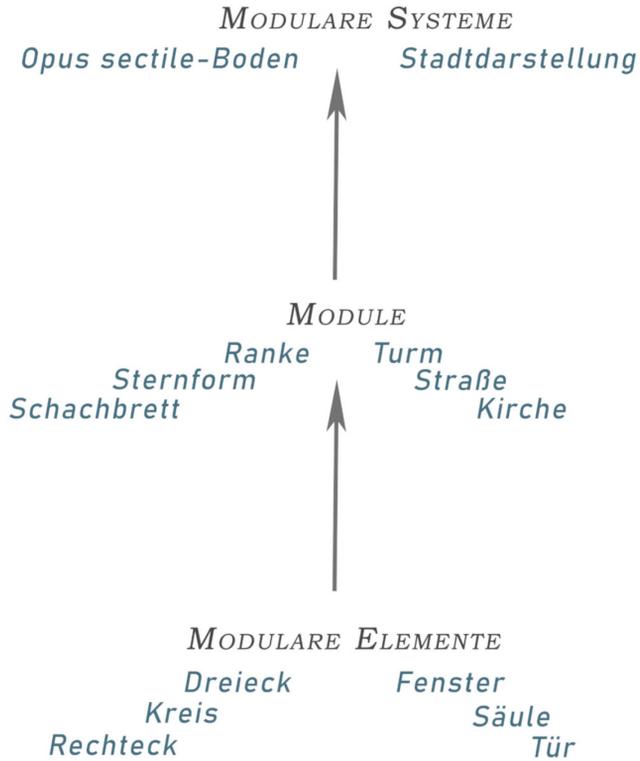
**Abbildung***VERSUCH EINER DEFINITION*

Abb. 1: Schema zur modularen Arbeitsweise, das im Rahmen der Projektarbeit durch die Teilnehmer\*innen erarbeitet wurde.

## Fokus 1: Produktion unter modularen Aspekten



# Zum Motiv der „Tänzer in Arkaden“ als Hals- und Schulterdekor auf spätantiken Tuniken. Ein Beispiel für eine modulare Bildkomposition

*Typical representations in the neck and shoulder decoration on late antique tunics are dancers (attributed to Dionysus: satyrs and maenads) set individually in arcades. The motif functions as a superordinate (modular) system, which is composed of various types of figures (modules), for example “figure with pan flute”. In turn, different (modular) elements such as the internal drawing and smaller details can be observed in them. A small group of pieces will be used as an example to demonstrate that these modules and modular elements can be combined and interchanged to achieve greater variance. The factor of variance created by the modularity can thereby be described as an important characteristic of this group. These observations also shed more light on the use of weaving patterns for tapestries. The modular systematization will be helpful in comparing a larger number of pieces and will thus be able to contribute more detailed clues to answering artist or workshop questions.*

*Keywords: textiles/Textilien, neck and shoulder decoration/Hals- und Schulterdekor, dancing figures/Tänzer, tapestry weaving/Wirkerei*

## **Einleitung**

Der Hals- und Schulterdekor auf spätantiken Tuniken ist als prominentester, weil auf den ersten Blick sichtbarer Teil, von besonderer Bedeutung.<sup>1</sup> Der große Bestand an textilen Originalfunden stammt überwiegend aus Ägypten, wo das trockene Wüstenklima für eine ausgezeichnete Konservierung sorgte. Als Dekoration findet sich meist mit bunter Wolle und in der Technik der Wirkerei gefertigt eine große Bandbreite an Motiven.<sup>2</sup> Typische Darstellungen im Halsbereich sind Tänzer, die einzeln in Arkaden gesetzt sind. Die weiblichen Figuren sind fast nackt dargestellt, die männlichen oft mit flatterndem Mäntelchen und Schilden ausgestattet. Einige dieser Gestalten lassen sich dem Gefolge des Gottes Dionysos – etwa Satyrn und Mänaden – zuordnen.<sup>3</sup> Die Gruppe

---

<sup>1</sup> Dies wird im laufenden Promotionsprojekt der Autorin in Bonn (Arbeitstitel: Hals- und Schulterdekor auf spätantiken bis frühislamischen Tuniken, Betreuerin: Prof. Dr. Sabine Schrenk) genauer untersucht.

<sup>2</sup> Fluck 2013, 108.

<sup>3</sup> Die sog. Waffentänzer, die ebenfalls häufig innerhalb einer Arkadengliederung im Hals- und Schulterdekor spätantiker Tuniken auftreten, sind hingegen wohl mit dem antiken und spätantiken Theater in Verbindung zu bringen. Siehe dazu: Schrenk 2004, 194.

wird nach ihren am häufigsten auftretenden Figuren daher oft als „Mänadenstoffe“ bezeichnet. Die Bezeichnung ist jedoch irreführend, da eine viel größere Bandbreite an Figuren abgebildet wird. Ich präferiere und verwende daher im Folgenden die neutralere Bezeichnung der „Tänzer in Arkaden“.

Auf einer kleinen Untergruppe innerhalb der Arkadentänzer nimmt der Panflötenspieler als gemeinsames Merkmal eine verbindende Rolle ein. Nach einem kurzen Abriss zur Forschungsgeschichte der Gruppe allgemein wird im Folgenden anhand von vier Beispielen, die sich ikonographisch besonders eng zusammenschließen, eine (modulare) Systematisierung, die auf dem Denkmodell der „Modularen Systeme“ fußt, vorgenommen und genauer erläutert. Das ist besonders ergiebig, weil auf diese Weise der Frage nachgegangen werden kann, warum sich die Vertreter dieser Gruppe auf den ersten Blick so sehr ähneln, bei näherer Betrachtung jedoch eine recht große Varianz aufweisen.

Bei eingehender Betrachtung lassen sich beim Motiv der „Arkadentänzer mit Flötenspieler“ verschiedene (modulare) Ebenen beobachten und unterscheiden: Der Halsdekor, spezieller das Motiv der Tänzer in Arkaden, funktioniert dabei als übergeordnetes (Modulares) System, welches sich aus verschiedenen Figurentypen (Modulen) zusammensetzt. Diese lassen sich zum Beispiel sehr reduziert als „Figur mit Panflöte“, „Figur mit Stab“ oder „Figur mit Krotalen“ bezeichnen. Darin lassen sich wiederum die unterschiedlichen (Modularen) Elemente „Binnenzeichnung“ sowie kleinere Details wie etwa das „Zwickelblatt“ beobachten. Das Motiv der Arkadentänzer besteht nach diesem Modell also aus den verschiedenen Modulen „Figurentypus“ (Figur mit Panflöte, Stab, Krotalen etc.) und dem (Modularen) Element „Binnenzeichnung“. Die dabei zu beobachtende Kombinierbarkeit und Austauschbarkeit von Modulen und Modularen Elementen und die daraus resultierende große Varianz wirft die Frage nach modularen Arbeitsprozessen innerhalb der (modularen) Bildkomposition auf. Ein Exkurs zur Benutzung und Umsetzung von Vorlagen, sog. Wirkkartons, soll zur Beantwortung dieser Frage beitragen.

### ***Abriss zur Forschungsgeschichte***

Innerhalb der Forschungsgeschichte kursiert seit längerem der Begriff der sog. Mänadenstoffe als übergeordnete Bezeichnung dieser textilen Gruppe. Lange Zeit wurden die Darstellungen gemeinhin als „Jagdszenen nach orientalischem Vorbild“, Krieger oder tanzende Paare bezeichnet – erst später unternahm man den Versuch einer Deutung des Motives als „bacchantische/dionysische Szene“ und im selben Zuge der weiblichen Figuren als „Mänaden“. Geprägt wurde der Begriff durch Irmgard Peter, die sich in ihrer 1976 erschienenen Arbeit über die Textilien aus dem spätantiken und frühislamischen Ägypten im Museum Rietberg in Zürich erstmals ausführlicher den Darstellungen tänzerisch bewegter Figuren in Kombination mit Vierfüßlern selbst sowie

den Formvariationen widmete. Sie entschied sich, diese Gruppe nach ihren am häufigsten dargestellten Figuren als „Mänadenstoffe“ zu bezeichnen.<sup>4</sup>

Diese Bezeichnung besteht innerhalb der Forschung bis heute weiter, dient jedoch inzwischen eher als Oberbegriff zur Zusammenfassung verschiedener Charakteristika, zum Beispiel eines bestimmten Schmucksystems/Dekorationschemas einer Tunika mit langen Clavi und einem querliegenden Zierstreifen als Halsdekor in Verbindung mit der zuvor erläuterten spezifischen Motivik.<sup>5</sup> Dabei wurde schon früh beobachtet, dass es sich bei diesen Stoffen vermehrt um monochrome Wirkereien handelt, also um eine dunkle Zeichnung der halbnackten, tanzenden Figuren auf hellem Grund.<sup>6</sup> Die Figuren erscheinen dann in den Clavi oft im Wechsel mit laufenden Tieren, im Hals- und Nackenbereich taucht hingegen die Säulengliederung mit den spezifischen Arkadenbögen auf.<sup>7</sup> Annette Paetz gen. Schieck bezeichnet diese Gruppe als etablierten Gewandtypus, dessen starres Dekorschema auch bei variierendem Stil der Figuren kaum aufbricht.<sup>8</sup>

Früh fiel das Weiterleben des Themas noch lange über die islamische Eroberung Ägyptens hinaus auf.<sup>9</sup> Die zeitliche Einordnung dieser Textilgruppe stellt sich jedoch noch immer als problematisch dar. Innerhalb der Forschung wurde aufgrund der zuvor beschriebenen, prägnanten Charakteristika und Darstellungsweisen versucht, eine relative Chronologie aufzustellen.<sup>10</sup> Demnach zeichnen sich besonders frühe Vertreter dieser Gruppe (vermutlich 4. – 7. Jh. n. Chr.) durch mehrere Figurentypen aus, die sich jedoch selten wiederholen – sie unterscheiden sich in Kleidung, Attributen, Bewegung, feinen Detailzeichnungen und der naturalistischen Wiedergabe ihrer Proportionen. Spätere Vertreter der Gruppe der Arkadentänzer (vermutlich 5.–8. Jh. n. Chr.) scheinen hingegen einige Unterschiede aufzuweisen. Es wirkt, als seien die Figuren zu wenigen festen Typen erstarrt, die statisch wiederholt würden. Die Körper weisen dabei eine starke Vereinfachung ihrer Darstellungsweise auf, sie seien zu Chiffren stilisiert wiedergegeben, so Paetz gen. Schieck.<sup>11</sup> Dorothee Renner bemerkt bei späteren Darstellungen ein auffallend beziehungsloses Nebeneinander anstatt Miteinander der tanzenden

---

<sup>4</sup> Peter 1976, 23 f.

<sup>5</sup> Paetz gen. Schieck 2003, 10 f.

<sup>6</sup> Dauterman Maguire 1999, 87–89. Dauterman Maguire überlegte, ob die dunkle Färbung der tanzenden Figuren Auskunft über ihre Identität geben könnte, sprich ob sie als Anspielung auf eine dunkle Hautfarbe der Figuren zu verstehen sein könnte. Dass die Mehrzahl dieser Stücke eine dunklere Wirkerei in hellem Leinengrund zeigt, könnte aber auch mit der Beschaffenheit von Leinenfasern in Verbindung gebracht werden, die eine Färbung schlecht oder gar nicht aufnehmen können. Daher sei der größtmögliche zu erzielende Kontrast zum hellen Leinengrund eben mit der zu beobachtenden Kombination aus monochromer Wirkerei zu erzielen.

<sup>7</sup> Paetz gen. Schieck 2005, 48–50; Peter 1976, 23–25; Rutschowscaya 1990, 50 f.

<sup>8</sup> Paetz gen. Schieck 2003, 10.

<sup>9</sup> Peter 1976, 23.

<sup>10</sup> Paetz gen. Schieck 2003, 10. In der Forschung fehlt jedoch bis heute eine Gegenüberstellung dieser relativen Chronologie mit den Ergebnissen neuerer Radiocarbonuntersuchungen innerhalb dieser Gruppe.

<sup>11</sup> Paetz gen. Schieck 2003, 10.

Figuren.<sup>12</sup> Auch Eunice Dauterman Maguire unterscheidet die Darstellungsweisen in die Kategorien „eher statische“ und „nicht statische“ Tänzerdarstellungen.<sup>13</sup>

### ***Vorstellung und Beschreibung der Gruppe***

In das Zentrum meiner Überlegungen stelle ich hier eine kleine Untergruppe innerhalb der Arkadentänzer, welche zurzeit vier Tuniken von unterschiedlichem Erhaltungszustand aus der Dumbarton Oaks Collection in Washington und aus zwei kleineren Museen in Frankreich umfasst – dem Musée Labenche in Brive-la-Gaillarde und dem Musée Joseph-Déchelette in Roanne. Alle vier Tuniken weisen im Hals- und Nackenbereich das bereits erörterte Motiv der „Arkadentänzer mit Flötenspieler“ auf. Um den großen Variationsreichtum innerhalb des Motives aufzuzeigen, wird im Folgenden jedes Stück kurz vorgestellt und beschrieben. Gleichzeitig wird dabei auch verdeutlicht, wie sich die Modularität genauer zusammensetzt.

Das erste Fragment aus der Dumbarton Oaks Collection in Washington<sup>14</sup>, umfasst eine fragmentarisch erhaltene Tunika (Abb. 1), auf welcher jedoch der rechteckige Hals- und Nackenbereich erhalten blieb.<sup>15</sup> Die schlitzförmige Halsöffnung ist dabei rundherum von einem Zierstreifen eingefasst, der seitlich direkt in die Schultertabulae, auf Vorder- und Rückseite in die langen bis zum Saum reichenden Clavi übergeht. Zwischen diesen befindet sich wiederum ein rechteckiges Dekorfeld mit Arkadengliederung (Modulares System). Die Bögen ruhen auf Säulen mit stilisierten korinthischen Kapitellen, in den vier Interkolumnien stehen jeweils Figuren (Module), deren Geschlecht sich nicht immer zweifelsfrei erkennen lässt. In den Händen halten sie verschiedene Attribute, durch welche sie sich einem bestimmten Figurentypus zuordnen lassen. Durch das (Modulare) Element der Binnenzeichnung lassen sich bestimmte Details wie Frisuren, Körpermerkmale oder die Schrittstellung genauer definieren. Die erste Figur von links ist eindeutig männlichen Geschlechts und bis auf ein Manteltuch, dessen eines Ende der Mann mit der gesenkten Hand greift, unbekleidet. In der erhobenen Hand hält er einen Stab.<sup>16</sup> Die darauffolgende Figur mit gekreuzten Beinen könnte weiblich sein, ist fast nackt dargestellt und trägt in beiden Händen je ein – auf den ersten Blick – scherenartiges Objekt, welches sich aus dem Vergleich mit großformatigeren Darstellungen, wie etwa dem Fragment einer Tänzerin aus der Abegg-Stiftung in Riggisberg, als Musikinstrument, den sog. Krotalen, bezeichnen lässt.<sup>17</sup> Die dritte Figur, männlich, hält eine

<sup>12</sup> Renner 1982, 7 f.

<sup>13</sup> Dauterman Maguire 1999, 87–93. Auch sie beobachtet eine Entwicklung von Bewegung hin zu Stillstand. Das Motiv als solches sei bei späteren Beispielen oft nur noch anhand der charakteristischen Armhaltung erkennbar.

<sup>14</sup> Washington DC, Dumbarton Oaks Collection, BZ.1933.44, 139,3 x 116,3cm, 4.–6. Jh. n. Chr.: Dospěl Williams 2019b.

<sup>15</sup> Siehe dazu Dospěl Williams 2019b; Thomas 2016, 46–48.

<sup>16</sup> Dospěl Williams 2019b.

<sup>17</sup> Vgl. Fragmente eines Wandbehanges aus der Abegg-Stiftung in Riggisberg. Siehe dazu: Schrenk 2004, 35 f.

Panflöte in den Händen, ist jedoch im Gegensatz zum Beispiel des großformatigen Pans auf dem Riggisberger Dionysosbehang gänzlich nackt dargestellt.<sup>18</sup> Die letzte Figur, vielleicht weiblich, mit gekreuzten Beinen und bis auf das Manteltuch unbekleidet, hält in ihrer erhobenen Hand einen Gegenstand. Sowohl die Figurentypen als auch ihre Anordnung entsprechen sich auf Vorder- und Rückseite der Tunika. Und doch sind beide Bildfelder nicht völlig gleich, denn jeder Figurentyp wurde einzeln gespiegelt, wodurch alle Details, wie etwa die Ausrichtung der Köpfe, die Arm- und Beinhaltung sowie die Attribute jeweils spiegelverkehrt erscheinen.

In ähnlich gutem Erhaltungszustand ist eine Tunika (Abb. 2) aus dem Musée Labenche in Brive-la-Gaillarde.<sup>19</sup> Die Gestaltung des Dekors um die schlitzförmige Halsöffnung herum entspricht in seiner Komposition dem zuvor besprochenen Beispiel aus Washington. Die rechteckigen Dekorfelder im Hals- und Nackenbereich zeigen auch hier eine Arkadenreihe (Modulares System). Die vier Bögen liegen auf Säulen mit stilisierten korinthischen Kapitellen, darin befinden sich wiederum abwechselnd männliche und weibliche nackte Figuren (Module). In ihren Händen halten sie jeweils einen Stab, die Krotalen, eine Panflöte sowie einen weiteren Gegenstand.<sup>20</sup> Auch hier entsprechen sich die Dekorfelder in der Darstellung der Figurentypen und ihrer Anordnung im Hals- und Nackenbereich der Tunika. Besonders auffällig ist auch hier die Spiegelung der einzelnen Figurentypen, wodurch Details, wie z. B. die markante Frisur des Panflötenspielers, spiegelverkehrt erscheinen. Vergleicht man nun die beiden Dekorfelder der Tunika aus Washington mit denen der Tunika aus Brive-la-Gaillarde, so fällt auf, dass sich die Figurentypen (Module) und ihre Anordnung, die Gestaltung der Körper, die Arm- und Beinhaltung, ebenso wie die Frisuren bis hin zur Spiegelung entsprechen. Selbst das (Modulare) Element der Binnenzeichnung für die Körpermerkmale (z. B. Gestaltung der Brustpartie und der Körpermittellinie) bis hin zum Detail der Zwickelblätter entsprechen sich nahezu. Die Spiegelung der jeweiligen Figurentypen kann an dieser Stelle ebenfalls als Art der Variation verstanden werden.

Das nächste Stück stellt ein Ensemble von schlecht erhaltenen Tunikafragmenten (Abb. 3) im Musée des beaux-arts et d'archéologie Joseph-Déchelette in Roanne dar.<sup>21</sup> Das, was noch vom ursprünglichen Dekor zu erkennen ist, gleicht zunächst in Motiv und Komposition den vorangegangenen zwei Beispielen.<sup>22</sup> Zu sehen sind zwei rechteckige Dekorfelder des Hals- und Nackenbereiches einer Tunika, mit jeweils einer Arkadenreihe

<sup>18</sup> Willers – Niekamp 2015, 36–38.

<sup>19</sup> Brive-la-Gaillarde, Musée Labenche d'Art et d'Histoire, 87.83.58, 74 x 169cm (Halsdekor mit Schultertabulae und Ärmeln), 32 x 33,5cm (Halsdekor andere Seite), byzantinisch: Lintz – Coudert 2013, 263, no. 83.

<sup>20</sup> Lintz – Coudert 2013, 263.

<sup>21</sup> Roanne, Musée des beaux-arts et d'archéologie Joseph-Déchelette, D.82.0652 a-d, 57 x 65cm, byzantinisch oder frühislamisch: Lintz – Coudert 2013, 316, no. 164.

<sup>22</sup> Die Anordnung des Ensembles auf der Gesamtaufnahme entspricht dabei nicht mehr der originalen Anordnung. Wie auch bei den beiden vorangegangenen Beispielen saßen die beiden Dekorfelder mit Arkadenreihe ursprünglich zu beiden Langseiten des Halsschlitzes und schmückten so den Hals- und Nackenbereich der Tunika.

(Modulares System), deren Bögen auf stilisierten korinthischen Kapitellen ruhen. Innerhalb der Bögen stehen nackte oder halbnackte männliche und weibliche Figuren (Module), teilweise mit den bereits bekannten Musikinstrumenten in den Händen: Die erste Figur in der Reihe trägt einen Lendenschurz aus Tierfell und hält in der einen Hand einen korbartigen Gegenstand, in der anderen ein nicht erkennbares kugelförmiges Objekt, vielleicht einen Granatapfel.<sup>23</sup> Es folgt die bekannte nackte Figur mit Krotalen in den Händen, die Beine wohl ursprünglich gekreuzt. Die dritte männliche Figur hält die Panflöte in den Händen. Die letzte, wohl weibliche Figur, weicht etwas von dem bekannten Schema ab – auch sie ist nackt, nur mit einem Manteltuch bekleidet, hält jedoch keinerlei Attribut in ihren Händen. Sie scheint mit diesen auf Höhe ihres Kopfes zu winken.<sup>24</sup> Und noch etwas fällt abweichend von den übrigen Beispielen auf: Die Anordnung der Figurentypen auf Vorder- und Rückseite der Tunika entspricht sich hier nicht – der Panflötenspieler ist von seiner Position innen an den äußeren linken Rand der Szene gewechselt und hat so den Platz mit dem Lendenschutzträger getauscht. Zusätzlich zur abgewandelten Anordnung kommen nun noch zwei neue Figurentypen (Frau mit erhobenen Händen und Mann mit Lendenschurz) zum ursprünglichen Repertoire hinzu.

Das letzte Beispiel, ebenfalls aus der Dumbarton Oaks Collection in Washington<sup>25</sup>, zeigt ein gewirktes Dekorfeld einer Tunika (Abb. 4).<sup>26</sup> Das Fragment weicht von den übrigen Beispielen ab, da hier nur eine Seite des Hals- und Nackenbereiches einer Tunika erhalten geblieben ist. Das Feld wird von einem querliegenden Zierstreifen oben, nahe des nicht mehr vorhandenen Halsausschnittes, und je einem seitlichen Zierstreifen, welcher jeweils den oberen Teil der Clavi repräsentiert, eingerahmt. Alle Zierstreifen zeigen einen umlaufenden Fries aus Amphoren und Weinranken. Der querliegende Streifen unterhalb des Bildfeldes befindet sich nicht an seinem ursprünglichen Platz, sondern ist durch seine Ausrichtung und den Verlauf der Kettfäden einem Clavus oder einem Ärmelstreifen zuzuordnen. Die Szene im rechteckigen Dekorfeld verfügt über eine architektonische Rahmung in Form einer Arkadenreihe (Modulares System), deren vier Bögen auf Säulen mit stilisierten korinthischen Kapitellen ruhen. Die Interkolumnien sind abwechselnd mit stehenden männlichen und weiblichen Figuren (Module) gefüllt. Von links nach rechts ist hierbei zunächst eine unbekleidete Frauenfigur zu sehen, die einen Schal oder ein Tuch über ihrem Kopf hält.<sup>27</sup> Daneben befindet sich eine ebenfalls bis auf ein Manteltuch unbekleidete männliche Figur mit gekreuzten Beinen, die einen langen Stab in der erhobenen Hand hält, die Beine sind gekreuzt. Die dritte unbekleidete Figur von links ist abermals eine Frau mit einer auffälligen Kette samt langem Anhänger um den Hals. In der erhobenen Hand hält sie möglicherweise eine Blume, an der

<sup>23</sup> Vgl. dazu Lintz – Coudert 2013, 316.

<sup>24</sup> Lintz – Coudert 2013, 316.

<sup>25</sup> Washington DC, Dumbarton Oaks Collection, BZ.1953.2.95, 31,9 x 38,5cm, 4. –6. Jh. n. Chr.: Dospěl Williams 2019a.

<sup>26</sup> Siehe dazu Dospěl Williams 2019a; Thomas 2016, 46–48.

<sup>27</sup> Dospěl Williams 2019a.

gesenkten Hand baumelt ein spitz zulaufender Gegenstand. Im letzten Bogen steht wieder eine männliche Figur, die eine Art kurzen Lendenschurz trägt und in ihren Händen eine Panflöte hält.<sup>28</sup> Da das entsprechende zweite Dekorfeld fehlt, kann über die Anordnung und das Verhältnis des Hals- und Nackendekors zueinander keine Aussage gemacht werden. Was jedoch auffällt, ist zum einen die Positionierung des Panflötenspielers, bei dem sich nun im Gegensatz zu den zuvor besprochenen Beispielen ein Platzwechsel an den äußeren rechten Bildrand vollzogen hat. Auch der Mann mit dem Stab, der als Figurentypus auch auf den beiden Tuniken aus Washington und Brive-la-Gaillarde vorkommt und dort jeweils am äußeren linken Rand positioniert ist, steht nun im zweiten Interkolumnium von links. Zum anderen wird das Repertoire der Figurentypen bei diesem Beispiel abermals um die weibliche Figur mit dem über den Kopf gespannten Tuch erweitert.

### ***Erste Zusammenfassung***

Fassen wir an dieser Stelle einmal kurz zusammen: Die Untergruppe umfasst vier Tuniken. Auf allen ist im prominenten Brust- und Nackenbereich das Motiv der „Arkadentänzer mit Flötenspieler“ wiedergegeben, wobei es sich bei einigen um Tänzer, also in deutlicher Bewegung dargestellte Figuren, bei anderen um Musiker mit verschiedenen Instrumenten, handelt, die allesamt einen größeren oder loseren Bezug zum dionysischen Umzug, dem sog. Thiasos aufweisen. Das Motiv der Arkadentänzer stellt das übergeordnete (Modulare) System dar. Die Module werden wiederum durch verschiedenen Figurentypen (Figur mit Panflöte, Krotalen, Stab usw.) gebildet. Diese setzen sich wiederum aus den verschiedenen (Modularen) Elementen der Binnenzeichnung sowie kleineren Details zusammen.

Die Vorstellung der Untergruppe zeigt, dass diese Elemente beliebig kombiniert und ausgetauscht werden können, um so eine größere Varianz zu erreichen. Das gilt auch für die ganze Gruppe der Arkadentänzer. So können die Module entweder als Ganzes variieren – z. B. kann ein Figurentypus einfach an anderer Position auftauchen, sprich den Platz wechseln, wie etwa der Panflötenspieler nicht immer an derselben Stelle innerhalb der vier Bögen sitzen muss. Beim Beispiel der Tunika aus Roanne variiert die Positionierung des Panflötenspielers auf Vorder- und Rückseite der Tunika, bei den übrigen Beispielen taucht er stets an unterschiedlicher Position auf. Lediglich die beiden Stücke aus Washington (Inv. Nr. BZ.1933.44) und Brive-la-Gaillarde entsprechen sich in Anordnung und Komposition der Figurentypen (Module) untereinander. Bei diesen beiden eng miteinander verwandten Beispielen kann die Spiegelung der jeweiligen Figurentypen als Variation angesprochen und verstanden werden. Darüber hinaus variiert das Repertoire der Figurentypen auf verschiedenen Tuniken und scheint somit nicht auf eine bestimmte Konstellation festgelegt zu sein. Häufig wiederkehrende

---

<sup>28</sup> Vergleichbar mit großformatigen Darstellungen der Ariadne und des Pan auf dem Riggisberger Dionysosbehang. Siehe dazu: Willers – Niekamp 2015, 32–39. Die animalischen Merkmale eines Pans fehlen allerdings bei der hier behandelten Gruppe.

Figuren wie der Panflötenspieler, die Figur mit den Krotalen oder die Figur mit dem Stab, können mit anderen Figurentypen kombiniert werden, z. B. mit der Figur mit dem über den Kopf gespannten Tuch, jener mit Halsschmuck und Handgirlande oder gänzlich ohne näher beschreibendes Attribut – es entsteht dabei eine neue Zusammensetzung von Modulen innerhalb des Motives. Aber auch die Binnenzeichnung (Modulare Elemente) wie Kleidung, die Körperhaltung und die Attribute der Module können sich zusätzlich unterscheiden, z. B. kann der Panflötenspieler und auch der Mann mit dem Stab in einen Lendenschurz gekleidet oder nackt, mit gekreuzten Beinen oder in Schrittstellung dargestellt werden. Insgesamt bleibt festzuhalten, dass die Bandbreite an Variationsmöglichkeiten bei dieser kleinen Untergruppe von nur vier Beispielen bereits groß ist. Sie zeigt deutlich das Spiel mit den Figurentypen, das Versetzen und Verändern der Module untereinander. Ginge man noch tiefer in die Umsetzung der Details und Binnenzeichnungen, so wären weitere Abweichungen auch dieser Elemente festzustellen.

All dies zeigt nun also eine modulare Bildkomposition des Motives der „Arkadentänzer mit Flötenspieler“. Besonders bei der Betrachtung des einen Beispiels aus Washington (Inv. Nr. BZ.1933.44) und Brive-la-Gaillarde stellt sich die Frage nach einer gemeinsamen Vorlagennutzung – die beiden Stücke sind sich so ähnlich, dass eine voneinander unabhängige Entstehung als sehr unwahrscheinlich erscheint. Im nächsten Schritt soll also der Frage der technischen Umsetzung dieser modularen Bildkomposition nachgegangen werden, um dem Ursprung dieser Varianz ein wenig näher zu kommen.

### ***Überlegungen zur modularen Bildkomposition – Vorlage und Umsetzung***

Wie hat man sich nun konkret den Arbeitsprozess einer solchen modularen Bildkomposition vorzustellen? Vorlagen in Form von sog. Wirkkartons, also Zeichnungen die mit Tinte auf Papyrus im Maßstab 1:1 angefertigt wurden, sind zwar in großer Zahl und unterschiedlichsten Erhaltungszuständen aus Ägypten bekannt, doch zeigen sie in Verbindung mit dem Bestand an textilen Originalfunden eine große Flexibilität von Vorlage und „Fertigprodukt“.<sup>29</sup> Eine solche Vorlage ist dabei aber deutlich von einer „Entwurfsskizze“ zu unterscheiden, denn ihre Maßgleichheit macht sie konkreter als einen Entwurf. Dennoch bietet sie auf der anderen Seite mehr Freiheit bei der Umsetzung.<sup>30</sup> Für die Halspartie sind nur wenige Beispiele solcher Wirkkartons erhalten.<sup>31</sup> Als Beispiel einer solchen Zeichnung kann ein Papyrusfragment aus dem Ägyptischen Museum in Berlin gelten (Abb. 5a).<sup>32</sup> Es zeigt den aus zwei horizontalen Streifen komponierten Halsdekor, der obere Streifen greift dabei das Muster des Clavus auf und enthält Medaillons mit Tieren, sowie Blattrosetten, Granatäpfel und Pferdeprotome. Der zweite

<sup>29</sup> Stauffer 2008, 19.

<sup>30</sup> Elsner 2020, 17–19.

<sup>31</sup> Stauffer 2008, 28–30.

<sup>32</sup> Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, P. 9922, 11,8 x 7cm, 4.–5. Jh. n. Chr.: Stauffer 2008, 90 f., Kat. 14. – Ein großer Dank gilt an dieser Stelle Frau Dr. Olivia Zorn, der stellvertretenden Direktorin des Ägyptischen Museums und der Papyrussammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, für ihre schnelle und unbürokratische Hilfe.

querliegende Zierstreifen lässt noch den Ansatz einer Arkade erkennen, in der sich eine männliche Figur mit überkreuzten Beinen in geschürztem Gewand befindet und mit einem mächtigen Schild bewaffnet ist.<sup>33</sup> Es handelt sich demnach um eine Vorlage für eine Tunika mit Arkadentänzern als Halsdekor, wie ihn auch die vorgestellte Gruppe aufweist.

Der Karton ist dabei nicht als Kopiervorlage zu verstehen, sondern viel mehr als „festgehaltene Idee“ des Grundgerüsts einer Komposition, die alle essenziellen Bausteine – also die Module (Figurentypen) und vielleicht auch Modularen Elemente (Binnenzeichnung und kleinere Details) des übergeordneten Modularen Systems (Arkadentänzer) – enthielt.<sup>34</sup> Diese Bausteine (Modulare Elemente) werden zum fertigen Produkt kombiniert und ausgestaltet. Der Karton wurde dabei hinter den Webstuhl geklemmt, konnte verschoben oder gedreht werden, wie es gerade benötigt wurde. Durch Wiederholung und Drehung von Grundelementen ergeben sich so in der Umsetzung mannigfaltige Spielarten und Kombinationsmöglichkeiten, die noch dadurch erweitert werden, dass die Details und Binnenzeichnungen in den Vorlagen ggf. nur angedeutet oder nicht ausgestaltet sind.<sup>35</sup> Besonders gut zu sehen ist das z. B. an der unterschiedlichen Positionierung des Panflötenspielers auf den vorgestellten Beispielen. Eine Erklärung für den häufig zu beobachtenden Platzwechsel des Moduls wäre also in der Verschiebbarkeit des Wirkkartons zu finden. Auch der Aspekt der Wiederholbarkeit ist bei den Beispielen der Untergruppe klar nachzuvollziehen – z. B. in Form der unterschiedlichen Kombinierbarkeit der Module „Frau mit Krotalen“ oder „Mann mit Stab“. Gleichmaßen könnte so der Faktor der gleichen Abfolge der Figurentypen auf dem einen Beispiel aus Washington und dem aus Brive-la-Gaillarde plausibel erklärt werden: Nimmt man an, dass die ursprüngliche Vorlage für beide Tuniken ein Wirkkarton mit Arkadenreihe und der Abfolge „Figur mit Stab, Krotalen, Panflöte, Gegenstand“ war, muss man diesen lediglich um 180° drehen und an der gegenüberliegenden Seite des Halsschlitzes anlegen, um dieselbe Figurenfolge zu erhalten.<sup>36</sup>

Doch erklärt sich auf diese Weise nicht der spiegelbildliche Dekor der beiden Tuniken. Es sei denn, man rechnet die Spiegelung dem Können des Wirkers zu, der möglicherweise so versiert war, die Spiegelung der Figurentypen im Kopf und somit ‚frei Hand‘ umzusetzen. Auch ein ‚Durchpausen‘ mit der Tinte auf die Rückseite des Wirkkartons ist unwahrscheinlich und kann am Beispiel der Rückseite des Berliner

---

<sup>33</sup> Stauffer 2008, 90.

<sup>34</sup> Siehe Stauffer 2008, 25, Abb. 15–17 für Beispiele, die verschiedene Dekorationsmöglichkeiten mit nur einem einzigen Wirkkarton zeigen.

<sup>35</sup> Stauffer 2008, 28–30.

<sup>36</sup> Bei diesem Denkmodell ist es wichtig, die Ausrichtung des Webstuhls beim Webprozess zu bedenken: Tuniken wurden oft auf dem Webstuhl mitsamt Dekor von Ärmel zu Ärmel, also „in Form“ gewebt, die Kettfäden verlaufen dann quer durch die Motivik im Hals- und Nackenbereich. Zwischen den beiden Dekorfeldern liegt der nun senkrecht ausgerichtete, eingewebte Halsschlitz der Tunika. Unklar ist, ob der Weber die Dekorfelder in Gänze und nacheinander fertigte oder ob er beide Dekorfelder zu beiden Seiten des Halsschlitzes Stück für Stück parallel webte. Zur Konstruktion von Tuniken siehe auch: De Jonghe – Verheeken-Lammens 1993, 41–52.

Papyrusfragments (Abb. 5b) konkret ausgeschlossen werden. Die Forschungsliteratur kann für die Herstellung von spiegelbildlichem Dekor bis dato keine Lösung anbieten.<sup>37</sup> Aus diesem Grund bleibt uns an dieser Stelle nur das Spekulieren anhand von Beispielen. Eine Möglichkeit, um spiegelbildlichen Dekor im Halsbereich herzustellen, wäre etwa das Anfertigen einer zweiten, gespiegelten Vorlage auf der Grundlage der Ersten. Folglich hätte man für den Dekor im Hals- und Nackenbereich der Tunika aus Washington und der aus Brive-la-Gaillarde zwei Vorlagen in Form von Wirkkartons benötigt – eine Art ‚Standardexemplar‘ und einen dazu passenden, spiegelbildlichen Karton. Auf der Ebene der Binnenzeichnung (Modulare Elemente) des Motives wäre dann ein freies Arbeiten der Wirker denkbar, die z. B. verschiedene Details wie Kopfform mit Frisur, Körperproportionen und -umrisse mit oder ohne Kleidung, Arm- und Beinhaltung sowie verschiedene Attribute wirken und auf verschiedene Weise miteinander kombinieren. Eine Schablonennutzung könnte so zum einen das große Repertoire der Figurentypen erklären, die in immer neuen Konstellationen miteinander kombiniert werden konnten. Zum anderen wäre dies ein Lösungsansatz für die (frei gearbeiteten) Abweichungen der Binnenzeichnung z. B. des Panflötenspielers, der sowohl halb nackt mit Manteltuch als auch mit einem Lendenschurz bekleidet abgebildet sein kann.

Für die Komposition und Ausführung der Arkadentänzer ergeben sich also drei Hypothesen: Der Wirker benötigte für die Komposition des Motives einen Karton wie den aus Berlin mit der wiedergegebenen Grundstruktur von vielleicht 2–3 abgebildeten Interkolumnien mit Figurentypen (Modulen) und den Modularen Elementen der Binnenzeichnung für die Ausgestaltung der Halspartie. Oder es gab auch Wirkkartons mit einer Art festen Grundstruktur für eine komplette Arkadengliederung inklusive der notwendigen Elemente, die sich aber leider nicht im archäologischen Befund erhalten haben. Wenn ein solcher Karton in seiner Ausführung schematisch und vage geblieben wäre, hätte der Wirker durch das Drehen und Verschieben der Vorlage trotzdem viel Freiheit für die Variation der Szene gehabt. Können und Erfahrung des Wirkers tragen dann zu der entstehenden Varianz innerhalb der Module und Modularen Elemente bei. Die spiegelbildliche Wiedergabe der Figurentypen hätte er dann ohne Vorlage gearbeitet. Da sich die Spiegelung der Figurentypen nicht allein aus Drehung oder Positionierung eines einzelnen Wirkkartons ergibt, wäre eine zweite Hypothese die Existenz eines zweiten, passenden Wirkkartons mit spiegelbildlichem Dekor. Eine dritte Hypothese ist die Benutzung von Schablonen pro Figur, die vor allem die grobe Anordnung und Haltung einer Figur betreffen. Die Variation der Binnenzeichnung und kleinere Details wie etwa die Zwickelblätter wären dann individuell und ohne Vorgabe gearbeitet. Die bei den Beispielen zu beobachtende Varianz kann also entweder das Ergebnis verschiedener Vorlagen bzw. Wirkkartons sein, auf den Wirker selbst zurückgehen oder aber eine Kombination aus beiden Faktoren sein, inklusive kleinerer Veränderungen, die die Wirker frei vornehmen. Auch können Faktoren wie etwa der Vergleich mit anderen Werkstätten, die zeitgenössischen „Mode“ sowie der Wunsch oder die Bestellung von Auftraggebern oder Käufern eine Rolle gespielt haben. All diese Überlegungen

---

<sup>37</sup> Stauffer 2008, 59 f.

untermauern die Vorstellungen einer modularen Kompositionsweise nicht nur von Tunikadekor allgemein, sondern spezieller auch beim Motiv der Arkadentänzer.

### **Fazit und Ausblick**

Das Motiv „Arkadentänzer mit Flötenspieler“, dessen Vertreter sich gleichzeitig stark ähneln und doch im Detail mannigfaltige Variationen aufweisen, lässt sich in verschiedene (modulare) Ebenen untergliedern. Die Systematisierung des Halsdekors (Arkadentänzer) als (Modulares) System und die Untergliederung der Figurentypen in Module und der Binnenzeichnung in Modulare Elemente konnte dazu beitragen, diese Varianz genauer zu fassen und zu benennen – so etwa die unterschiedliche Positionierung und Wiederholbarkeit von Bausteinen (Modulen) wie z. B. dem Panflötenspieler oder die Kombinierbarkeit unterschiedlicher Figurentypen wie z. B. „Figur mit Krotalen“ oder „Figur mit Stab“ mit „Figur mit erhobenen Händen“ oder „Figur mit über den Kopf gespannten Tuch“. Der Blick auf Wirkkartons als Vorlage und die Überlegungen zur Umsetzung modularer Bildkompositionen speziell am Beispiel dieser Untergruppe hat zu verschiedenen Rekonstruktionen geführt, wie der konkrete Arbeitsprozess des Wirkers ausgesehen haben könnte. In jedem Fall kann das Motiv als Beispiel einer modularen Bildkomposition gelten. Darüber hinaus hat die modulare Betrachtungsweise bereits dabei geholfen, eine größere Materialmenge besser untergliedern und miteinander vergleichen zu können. Die vorangegangenen Untersuchungen haben folglich gezeigt, dass der Aspekt der Modularität auf diversen Ebenen auf das Untersuchungsmaterial der Arkadentänzer als Hals- und Schulterdekor spätantiker Tuniken angewendet werden kann. Weiterführend gilt es diese Thesen übergreifend auf eine breite Materialgrundlage anzuwenden und weiter zu überprüfen. Eventuell ergeben sich daraus bestimmte stilistische oder auch technische Merkmale zur Beantwortung der Frage nach weiteren Untergruppen sowie übergreifend nach Werkstätten.<sup>38</sup>

ORCID®

Sarah Faldieck  <https://orcid.org/0000-0002-1641-1483>

---

<sup>38</sup> Es wird an dieser Stelle bewusst die Bezeichnung Werkstatt- statt Künstlerfrage gewählt, weil in dieser Frage die handwerkliche Komponente der künstlerischen gegenüber klar überwiegt.

**Literaturverzeichnis**

Dauterman Maguire 1999

E. Dauterman Maguire, Weavings from Roman, Byzantine and Islamic Egypt. The Rich Life and the Dance (Turin 1999)

De Jonghe – Verhecken-Lammens 1993

D. De Jonghe – C. Verhecken-Lammens, Technological discussion, in: A. De Moor (Hrsg.), Coptic Textiles from Flemish Private Collections (Zottegem 1993)

De Moor 1993

A. De Moor, Coptic Textiles from Flemish Private Collections (Zottegem 1993)

Dospěl Williams 2019a

E. Dospěl Williams, Tunic Neck Panel, BZ.1953.2.95, Katalogbeitrag, Mai 2019 in: G. Bühl – E. Dospěl Williams (Hrsg.), Catalogue of the Textiles in the Dumbarton Oaks Byzantine Collection (Washington DC 2019),  
<<https://www.doaks.org/resources/textiles/catalogue/BZ.1953.2.95>> (24.10.2021)

Dospěl Williams 2019b

E. Dospěl Williams, Tunic Fragments, BZ.1933.44, Katalogbeitrag, Mai 2019 in: G. Bühl – E. Dospěl Williams (Hrsg.), Catalogue of the Textiles in the Dumbarton Oaks Byzantine Collection (Washington DC 2019)  
<<https://www.doaks.org/resources/textiles/catalogue/BZ.1933.44>> (24.10.2021)

Elsner 2020

J. Elsner, Mutable, Flexible, Fluid. Papyrus Drawings for Textiles and Replication in Roman Art, ArtB 2020, 7–27

Fluck 2013

C. Fluck, Gewebter Schmuck. Textile Schmuckimitationen aus spätantiker und frühbyzantinischer Zeit, in: M. Eichhorn-Johannsen (Hrsg.), 25,000 Jahre Schmuck aus den Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin (München 2013) 110–23

Lintz – Coudert 2013

Y. Lintz – M. Coudert (Hrsg.), Antinoé. Momies, textiles, céramiques et autres antiques. Envois de l'État et dépôts du musée du Louvre de 1901 à nos jours (Paris 2013)

Paetz gen. Schieck 2003

A. Paetz gen. Schieck, Aus Gräbern geborgen. Koptische Textilien aus eigener Sammlung. Ausstellungskatalog Krefeld (Krefeld 2003)

Paetz gen. Schieck 2005

A. Paetz gen. Schieck, Die koptischen Textilien – Gewebe und Gewänder des ersten Jahrtausends aus Ägypten. Ausstellungskatalog Köln (Köln 2005)

Peter 1976

I. Peter, Textilien aus Ägypten im Museum Rietberg Zürich. Ausstellungskatalog Zürich (Rietberg 1976)

Renner 1982

D. Renner, Die koptischen Textilien in den Vatikanischen Museen. Monumenti musei e gallerie pontificie pinacoteca vaticana, Kataloge, Bd. 2 (Wiesbaden 1982)

Rutschowscaya 1990

M.-H. Rutschowscaya, Tissus coptes (Paris 1990)

Schrenk 2004

S. Schrenk, Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit. Abegg-Stiftung. Die Textilsammlung der Abegg-Stiftung Bd. 4 (Riggisberg 2004)

Stauffer 2008

A. Stauffer, Antike Musterblätter. Wirkkartons aus dem spätantiken und frühbyzantinischen Ägypten (Wiesbaden 2008)

Thomas 2016

T. K. Thomas (Hrsg.), Designing Identity. The Power of Textiles in Late Antiquity (Princeton 2016)

Willers – Niekamp 2015

D. Willers – B. Niekamp, Der Dionysosbehang der Abegg-Stiftung. Riggisberger Berichte 20 (Riggisberg 2015)

**Abbildungsnachweis:**

**Abb. 1.** © Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Washington, DC.

**Abb. 2.** © Dépôt de l'État au musée Labenche, Brive, Corrèze; cliché Ville de Brive/S. Marchou.

**Abb. 3.** © Jean-François Claustre pour le Musée Joseph Déchelette, Ville de Roanne.

**Abb. 4.** © Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Washington, DC.

**Abb. 5a.** © SMB Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Foto: Sandra Steiß.

**Abb. 5b.** © SMB Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Foto: Sandra Steiß.

**Abbildungen**

Abb. 1: Fragmentarisch erhaltene Leinentunika mit eingewirktem Hals- und Schulterdekor. Washington, Dumbarton Oaks, Inv. BZ.1933.44, 4.-6. Jh.



Abb. 2: Fragmentarisch erhaltene Leinentunika mit eingewirktem Hals- und Schulterdekor. Brive-la-Gaillarde, Musée Labenche d'art et d'histoire, Inv. 87.83.58, „byzantinisch“.



Abb. 3: Stark fragmentierte Leinentunika mit dem Motiv der sog. Arkadentänzer. Roanne, Musée des beaux-arts et d'archéologie Joseph-Déchelette, Inv. D.82.0652 a-d, „byzantinisch“.



Abb. 4: Halsdekor einer Leinentunika mit dem Motiv der sog. Arkadentänzer. Washington, Dumbarton Oaks, Inv. BZ.1953.2.95, 4.-6. Jh. n. Chr.



Abb. 5a: Papyrusfragment (Vorderseite) mit Tintenzeichnung von Halspartie und Zierstreifen einer Tunika – sog. Wirkkarton. Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, P. 9922, 4.-5. Jh. n. Chr.



Abb. 5b: Papyrusfragment (Rückseite). Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, P. 9922, 4.-5. Jh. n. Chr.

## Modulares Mosaizieren.

### Modularität in der technischen Fertigung frühbyzantinischer Wand- und Gewölbemosaik

*Technical working processes of mosaics are modular for multiple reasons. Already the actual laying methods can be described as modular, above all due to the division of labor by several mosaicists or even mosaicist teams. This modular division was not only based on economical reasoning, but also affected the visual appearance of the finished work. Furthermore, different motives thereby achieved a certain degree of interchangeability which made the general design during the setting process somewhat flexible.*

*In connection with economical and practical reasons, materials could also be used modularly. Various tesserae, most notably stone and glass tesserae, interacted with each other, expressed by differences in materiality. Additionally, preliminary drawings, which were sometimes intentionally visible through wider gaps in between tesserae, also affected the appearance and perception of the mosaic. Different materials always interact with each other, thereby helping to achieve and maintain the intended effect regardless of different materials' availability.*

*Keywords: Mosaic/Mosaik, production/Fertigung, modularity/Modularität, material/Material, late antiquity/Spätantike*

Modularität und modulare Arbeitsweisen in der technischen Fertigung frühbyzantinischer Wand- und Gewölbemosaik untersuchen zu wollen, stellt zunächst einen ungewöhnlichen Ansatz dar. Da der Fokus der Forschung vorwiegend auf ikonographischen Gesichtspunkten lag,<sup>1</sup> wurden Fragen bezüglich der Produktion häufig vernachlässigt.<sup>2</sup> Eine ikonographische Untersuchung nehme ich im Folgenden nicht vor, auch wenn Ikonographie der Verortung und Untergliederung des Mosaiks dient. Vielmehr liegt der generelle Fokus dieses Beitrags auf der Untersuchung der technischen Fertigungsprozesse<sup>3</sup> mit einem gezielten „Modularen Blick“. Den Arbeitsprozessen von

---

<sup>1</sup> In der Klassischen Archäologie sind technische Fertigungsprozesse von Mosaiken bereits länger Untersuchungsgegenstand, siehe unter anderem: RAC XXV (2013) s. v. Mosaik (Blank-Bijou – Spieser); Dunbabin 1999.

<sup>2</sup> Als umfassendere Untersuchung byzantinischer Mosaik kann James 2017 angeführt werden, für allgemeinere Aspekte, siehe Meyer 1990, 403–498.

<sup>3</sup> Ideengebend für die Untersuchung der Fertigungsprozesse war das Thema meiner Masterarbeit „Von der nackten Wand zum Bild. Die technische Fertigung frühbyzantinischer Wand- und Gewölbemosaik“, betreut von Jun. Prof. Dr. Fabian Stroth. Auch möchte ich meinen Kolleg:innen

Mosaiken nachzugehen, eröffnet neue, tiefgreifende Erkenntnisse unter anderem zu Material, Arbeitsstrukturierung und Konzeption. Diese wiederum sind essenziell für die intensivere Auseinandersetzung mit Mosaiken und in weiterer Folge auch auf ikonographischer Ebene gewinnbringend.

Zunächst ist dabei die Modularität bei Mosaiken, unter anderem in der Arbeitsteilung und dem Tagewerk in Spätantike und frühbyzantinischer Zeit, anzumerken. Naheliegende Gründe für modulare Arbeitsweisen finden sich in der erhöhten Arbeitsökonomie, die einhergehend mit Standardisierungen in den Abläufen verschiedener Tätigkeitsbereiche ebenso wie Arbeitsteilungen, greifbar wird. Darüber hinaus sind jedoch auch weitere Gründe modularer Arbeitsweisen festzustellen, die im Folgenden untersucht werden sollen.

Die Beispiele, anhand derer Modularität in der technischen Fertigung von Mosaiken greifbar wird, knüpfen an ausführliche und grundlegende Untersuchungen zu Fertigung und Material an, die unter dem Aspekt der Modularität neu betrachtet werden. Zieht man bereits vorliegende Untersuchungen hinzu, können unter der Perspektive von Materialität und Modularität neue Erkenntnisse gewonnen werden. Zu den hier für diesen Ansatz betrachteten Mosaiken gehören die Laibung des Triumphbogens von San Vitale in Ravenna,<sup>4</sup> das Apsismosaik der Panagia Angeloktisti in Kiti auf Zypern<sup>5</sup> und das Mosaik in der Südapsis der Eufrasius Basilika in Poreč.<sup>6</sup>

### ***Technische Fertigung von Wand- und Gewölbemosaiken***

Für die Fertigung eines Mosaiks waren zahlreiche verschiedene Arbeitsschritte notwendig. Insbesondere die Produktion von Tesseræ stellte einen relevanten Schritt dar, da in Wand- und Gewölbemosaiken, im Gegensatz zu Bodenmosaiken, nicht nur Stein, sondern auch Glas verwendet wurde.<sup>7</sup> Darüber hinaus musste der architektonische Untergrund für das Setzen der Tesseræ vorbereitet werden. Im Zuge dessen wurde das Mauerwerk mit zwei bis drei Mörtelschichten unterschiedlicher Dicke verputzt und Vorzeichnungen angebracht, sowohl als Skizzen direkt auf dem Mauerwerk als auch als Vormalarbeiten auf dem Verputz selbst. Im Anschluss an diese Vorbereitungsmaßnahmen wurden dann die Tesseræ in den noch feuchten Verputz eingesetzt.<sup>8</sup> Im

---

der Poolforschung für anregende Diskussionen danken, insbesondere aber Sabine Schrenk und Stefanie Archut für die Organisation und Umsetzung des Projekts.

<sup>4</sup> Andreescu-Treadgold – Treadgold 1997; Andreescu-Treadgold 1992. Zur umfassenden Lektüre von Mosaiken in San Vitale, siehe: Dresken-Weiland 2016, 213–255; Jäggi 2016, 238–259; Deichmann 1976, 47–206; Farioli 1975; Deichmann 1969, 226–256; Deichmann 1958, 280–375.

<sup>5</sup> Foulías 2012; Fischer 2007.

<sup>6</sup> Terry – Maguire 2007.

<sup>7</sup> Dies lässt sich nicht zuletzt auf die unterschiedliche Belastung zurückführen, welcher Bodenmosaiken, einhergehend mit sich darauf bewegenden Personen, ausgesetzt sind. Zur Bedeutung von Glastesseræ, Meyer 1990, 420–426.

<sup>8</sup> James 2017, 56.

Rahmen dieser technischen Fertigungsprozesse wird Modularität nun in mehrfacher Weise greifbar.

### **Modulares Mosaizieren**

Einen wesentlichen Aspekt bei der Fertigung von Mosaiken stellen die exakten Setzweisen dar.

Zuerst gilt es dabei den Bogen des Presbyteriums von San Vitale auf dessen Setzweisen und die Motivik hin zu untersuchen. Die geometrisch-ornamentale Bordüre, welche die Darstellungen der Medaillons umrahmt, besteht aus zwei verschiedenen, alternierend angeordneten, dekorativen Elementen (Abb. 1, Abb. 2). Als erstes Motiv kann eine kreuzförmige Blüte identifiziert werden, eingeschrieben in einen Kreis, aus dessen Zentrum die Blüte zu jeder Seite hin feine, stilisierte Blütenstempel ausbildet. Das andere Dekorationselement stellt ein Kreis mit alternierender Farbgebung dar. Diese beiden Motive werden durch diagonale mehrfarbige Bänder beziehungsweise stilisierte Blätter, welche sich um die kreuzförmige Blüte verschränken, miteinander verbunden. Die Bänder formen infolgedessen dreieckige Flächen. Als unterer Abschluss der Rahmenleiste war wohl das zweite Dekorationselement, der Kreis mit alternierender Farbgebung, intendiert.<sup>9</sup> Die Ausführung dieses unteren Abschlussbereichs weicht im tatsächlichen Befund von der beabsichtigten Konzeption ab, sodass sich die Darstellungen in Relation zueinander nicht mehr auf derselben Höhe befinden. Der nördliche Teil des Bogens (Abb. 1) endet mit dem gleichen Kreis, wenn auch die darüber angeordnete Darstellung des Kreuzbandes auf der inneren der beiden Seiten deutlich in die Länge gestreckt ist. Im Vergleich dazu wurde auf der äußeren Seite des südlichen Teils des Bogens (Abb. 2) das Schema nicht mehr auf dieselbe intendierte Weise hinuntergeführt. Die Abweichungen sind dabei so gravierend, dass als abschließendes Motiv kein mehrfarbiger Kreis, sondern eine kreuzförmige Blüte dargestellt ist. Darüber hinaus alternieren die letzten vier Kreisembleme ohne Separation durch die zuvor erwähnten diagonalen Bänder.<sup>10</sup>

Diese Beobachtung lässt sich mittels einer Arbeitsweise, die sich modularer Motive bedient, erklären: Die beiden Bogenseiten können als Module verstanden werden, die aus den einzelnen Darstellungselementen, den Modularen Elementen, bestehen. Die Bogenseiten ergeben gemeinsam den Bogen, das Modulare System. Es liegen jedoch auch Modulare Elemente vor, die nicht genauer untersucht werden, wie die Medaillons oder die Füllmotive zwischen diesen. Das Setzen des Mosaiks wurde im Scheitelpunkt begonnen, zu diesem Zeitpunkt ist das Motiv der jeweiligen Seiten noch synchron. Je weiter jedoch abwärts gearbeitet wurde, also je stärker die räumliche Ausdehnung des Mosaiks voranschreitet, desto größer und gravierender werden die Abweichungen, bis die Abfolge der Modularen Elemente am untersten Abschnitt nicht mehr übereinstimmt.

---

<sup>9</sup> Andreescu-Treadgold 1992, 34.

<sup>10</sup> Andreescu-Treadgold 1992, 34.

Auf der Südseite wird damit ein anderes Darstellungsensemble gezeigt, sodass folglich die einzelnen Modularen Elemente ausgetauscht sind. Dadurch wird deutlich, wie verschiedene Mosaizisten parallel und zeitgleich ohne enge Abstimmung untereinander fortstrebend gearbeitet haben, sodass schneller und effizienter mosaiziert werden konnte. Das Risiko einer sich verändernden Motivgestaltung wurde zur Steigerung der Arbeitsökonomie dadurch in Kauf genommen. Gleichzeitig ermöglichte Modularität auch die entsprechende Varianz in der Motivwahl und konnte dadurch ikonographisch flexibel an eventuell veränderte Umstände, wie einem Motivfehler während der Setzprozesse, angepasst werden. Die Mosaizisten hatten eine gewisse Anzahl an Motiven (Modularen Elementen) zur Verfügung und konnten diese modular je nach Bedarf wechseln. Da dies an der Nordseite noch nicht notwendig war, ist der flexible und variable Modus nicht sichtbar. Auf der Südseite hingegen wurde er erforderlich, weswegen mit den Modularen Elementen gespielt wurde, um das intendierte Gesamtmuster dennoch erkennbar gestalten zu können.

Eine modulare Arbeitsweise während der Setzprozesse von Mosaiken kann auch in der Panagia Angeloktisti in Kiti erkannt werden. In der Apsiskalotte ist eine stehende Theotokos dargestellt, die von den Erzengeln Gabriel und Michael flankiert wird. Separationskanten, welche aufgrund der Heterogenität des Goldgrundes deutlich werden, zeigen eine Dreiteilung des Mosaiks sowie zusätzliche Binnenuntergliederungen. Zwischen Maria und den Erzengeln ist im Goldgrund jeweils eine Linie erkennbar. Diese sichtbaren Unregelmäßigkeiten entstanden, weil die Verputzschichten nacheinander aufgetragen wurden, um ein zu rasches Austrocknen des Putzes zu vermeiden.<sup>11</sup> Der architektonische Untergrund wurde in drei Bereiche, drei Module, eingeteilt, welche nacheinander verputzt wurden. Die Module bestehen aus zahlreichen Modularen Elementen, die gemeinsam jeweils das Modul der Figur ergeben. Bei diesen drei Modulen handelt es sich um deutlich sichtbare ikonographische Untergliederungen, die sich jedoch auf den technischen Aspekt des Auftragens von Verputz zurückführen lassen. Wann welches Modul verputzt wurde, lässt sich hingegen nicht eruieren.

Darüber hinaus untergliedern sich die Module in insgesamt 25 kleinere Bereiche, den Modularen Elementen, die Rückschlüsse auf das Tagewerk ermöglichen.<sup>12</sup> Entsprechende Separationskanten lassen sich beispielsweise bei Gabriels Gewand (Abb. 3) oder Michaels Stab erkennen und sind eventuell das Resultat schlechter Lichtverhältnisse oder verschiedener Ebenen während der Arbeitsprozesse auf dem Gerüst.<sup>13</sup> Sie ermöglichen eine Erkennbarkeit des Tagewerks. Bei den beiden sichtbaren Separationskanten liegen Versprünge der jeweiligen Tesseraereihen vor, weil die nächste Reihe nicht exakt an die vorhergehende anschließt. Vielmehr wurde sie um einen Mosaikstein weiter verschoben gesetzt. Die insgesamt 25 Elemente teilen sich auf in jeweils fünf bei den

---

<sup>11</sup> James 2017, 71 f.; Winfield 2005, 26.

<sup>12</sup> Der Begriff „Tagewerk“ oder „Giornate“ impliziert *ex nomini* eine zeitliche Komponente, diese wird hier nicht gemeint. Der Terminologie wird sich dennoch bedient, darunter ist jedoch ein gemeinsam ausgearbeiteter, homogener Bereich zu verstehen.

<sup>13</sup> James 2017, 72.

Engeln, sechs bei der Theotokos, vier beim Ornamentband sowie vier weiteren im Hintergrund. Die Inschrift stellt ein eigenes dar.<sup>14</sup> Der Zusammenschluss dieser ergibt gemeinsam die Module der Darstellungseinheiten, die bereits einhergehend mit den Unregelmäßigkeiten im Goldgrund greifbar wurden. Die Gesamtheit der Module – Theotokos, Engel, Ornamentband, Hintergrund und Inschrift – ergeben schließlich gemeinsam das Modulare System Apsismosaik.

Diese Arbeitsweise lässt sich modular erklären: So war es rein aus Sicht der technischen Fertigung nicht notwendig, das Mauerwerk der Apsis in drei verschiedenen Modulen zu verputzen und anschließend in wiederum kleinere, Modulare Elemente strukturiert zu konzipieren.<sup>15</sup> Vielmehr ermöglichte diese Vorgehensweise durch ihre exakte Planbarkeit ein besonders akkurates Ergebnis.

Der anschließende Setzprozess des vorab konzipierten Mosaiks erfolgte mittels einer modularen Arbeitsweise: Je nach der Anzahl an Mosaizisten war es eventuell möglich, dass auch zwei oder drei Modulare Elemente gleichzeitig gesetzt wurden.<sup>16</sup> Dadurch konnte, abhängig von der Verfügbarkeit der Mosaizisten, schneller und effizienter gearbeitet werden, indem parallel mehrere Mosaiksequenzen synchron gesetzt wurden. Gleichzeitig gewährleistete die klare Konzeption des Mosaiks vorab, dass auch mit einer variierenden Anzahl an Mosaizisten das Mosaik dennoch exakt und genau symmetrisch gesetzt werden konnte. Einhergehend mit der segmentierten Konzeption des Mosaiks war eine variable Setzweise der einzelnen Modularen Elemente möglich, unabhängig von der tatsächlichen Anzahl an Mosaizisten.

Folglich wird bereits einhergehend mit der Betrachtung der Setzweisen Modularität in der technischen Fertigung von Mosaiken auf mehreren Ebenen greifbar und erklärbar: In San Vitale arbeiteten sicherlich mehrere Personen synchron an den auszugestaltenden Arealen. Dies lässt sich auf eine erhöhte Arbeitsökonomie zurückführen, mit dem Ergebnis, dass das Resultat nicht mehr der symmetrischen Konzeption des Mosaiks entspricht. Gleichzeitig waren eine Austauschbarkeit und Flexibilität innerhalb der zu verwendenden motivischen Modularen Elemente gegeben, sodass auf die veränderten Umstände eingegangen werden konnte. In der Panagia Angeloktisti hingegen tritt Modularität als flexible und variable Möglichkeit des Mosaiksetzens nach einer klar erfolgten Planung des Mosaiks zu Tage. Der Untergrund wurde dafür in drei Bereiche, die Module, eingeteilt. Dabei konnten mehrere Mosaizisten, oder nur einer, die Setzarbeiten vornehmen, und sich somit schnell an die aktuellen Arbeitsbedingungen anpassen. Ermöglicht wurde dies durch die Konzeption der Binnenuntergliederung in Form des Tagewerks (der Modularen Elemente) welche die Vorbereitung des weiteren

---

<sup>14</sup> Winfield 2005, 27. David Winfield erstellte eine schematische Skizze, die die Untergliederung des Mosaiks gut visualisiert, siehe: Winfield 2005, 12, Diagramm B.

<sup>15</sup> In mehreren Apsiden, unter anderem in San Vitale oder der Eufrasiusbasilika in Poreč, wurde das Setzen des Mosaiks in der Mitte begonnen und man strebte von dort aus. Vgl. Terry – Maguire 2007, 83. Eine modulare Konzeption des Mosaiks vorab war bei dieser Setzweise nicht möglich.

<sup>16</sup> James 2017, 71.

Setzprozesses beeinflusste und erleichterte. Andernfalls wäre der Mörtel bei zu langsamer Arbeit bereits zu trocken zum Einsetzen der Tesserae gewesen,<sup>17</sup> bei einer zu schnellen hingegen wäre man eventuell bereits mit dem Ausmosaizieren eines der Areale fertig gewesen, bevor der Untergrund des nächsten vorbereitet gewesen wäre. Man kann daher stärker von einer modularen Arbeitsweise sprechen, die einhergeht mit einer segmentierten Konzeption des Mosaiks vorab.

### **Modulare Materialien**

Der größte Unterschied innerhalb der technischen Fertigung von Boden- im Vergleich zu Wand- und Gewölbemosaiken liegt bei den verwendeten Materialien.<sup>18</sup> Während in Bodenmosaiken vorwiegend Steintesserae zum Einsatz kamen, waren es in Wand- und Gewölbemosaiken hauptsächlich Glastesserae,<sup>19</sup> meist jedoch eine Kombination aus beiden.<sup>20</sup>

Spannende Beobachtungen hinsichtlich der verwendeten Materialien lassen sich beispielsweise anhand des Apsismosaiks der Panagia Angeloktisti in Kiti treffen. Dem Apsismosaik wurde eine überraschend minderwertige Rohstoffqualität nachgesagt, welche im Kontrast zur anspruchsvollen Ausführungsweise stünde. Dies wird mit dem relativ hohen Anteil an Steintesserae begründet.<sup>21</sup> Mittlerweile ist jedoch anzunehmen, dass bemalte Steintesserae andere Gesamt- insbesondere Farbwirkungen schaffen als Glastesserae und somit eine künstlerisch-intentionelle Verwendung explizit stattfand.<sup>22</sup>

Bei naher Betrachtung von Marias Gewandung wird deutlich, dass diese von einer schachbrettartigen Anordnung roter und blauer Tesserae in verschiedenen Farbabstufungen und Farbtonungen durchzogen ist (Abb. 4).<sup>23</sup> Aus größerer Betrachtungsdistanz verschwimmen die verschiedenfarbigen Tesserae zu einem farblich einheitlichen, harmonischen Gesamteindruck.<sup>24</sup> Bei den schachbrettartigen Anordnungen der roten und blauen Tesserae wurden vorwiegend rote Glastesserae sowie rot und violett

<sup>17</sup> Zur Trocknungsdauer von Mörtel, siehe: Winfield 26 f.

<sup>18</sup> Meyer 1990, 420–426.

<sup>19</sup> Im Folgenden sind mit „Steintesserae“ insbesondere bemalte Steintesserae gemeint, deren Farbton durch das Mischen der Farben beeinflusst wurde. Dies steht als Gegensatz zu Glastesserae, bei denen kein Mischen beziehungsweise genaues Nuancieren der Farbabstufungen möglich war.

<sup>20</sup> Als Grund für die Präferenz von Glastesserae kann unter anderem das unterschiedliche Gewicht angenommen werden, da bei Wand- und Gewölbemosaiken das Gewicht der individuellen Tesserae deutlich relevanter für die Stabilität und Haltmöglichkeit des ganzen Mosaiks war als bei Bodenmosaiken. Vgl. Nardi – Zizola 2006, 12.

<sup>21</sup> Megaw 1985, 168–188.

<sup>22</sup> Darüber hinaus legte Fischer dar, dass tatsächlich insgesamt eine sehr heterogene Materialität mit zahlreichen Glastesserae im Mosaik zu erkennen ist. Fischer 2007, 177–181.

<sup>23</sup> Neben der Panagia Angeloktisti sind schachbrettartige Anordnungen von Tesserae unter anderem in den Mosaiken der Märtyrer der Rotunde in Thessaloniki erkennbar. Der durch schachbrettartige Anordnungen resultierende Violetttönn in den Gewändern ist intensiver und strahlender als bei Vergleichsbeispielen, die einfarbig gesetzt wurden. Vgl. Küllerich – Torp 2017, 55–58.

<sup>24</sup> James 2017, 81.

bemalter Stein verwendet.<sup>25</sup> Damit wurde bei Marias Maphorion explizit auf eine komplexe Anordnung der jeweiligen Tesserae zurückgegriffen, sodass insgesamt die intendierte Farbwirkung entsteht, auch wenn eine individuelle Farbmischung auf Steintesserae einfacher gewesen wäre. Dementsprechend liegt ein bewusster handwerklicher Kunstgriff vor, bei dem nicht lediglich eine Farbnuance für die Betrachtenden geschaffen werden sollte, sondern das Material der Glasstesserae und die daraus resultierenden, wirkungsbezogenen Effekte für die Anordnung der Tesserae in dem Schachbrettmuster ausschlaggebend gewesen sein dürften.

Damit können innerhalb der Materialien bereits zwei Module angesprochen werden: die materiellen Module Glas und Stein. Diese wiederum bestehen aus Modularen Elementen, den einzelnen Tesserae, die gemeinsam das Modul ergeben. Die schachbrettartige Anordnung von sowohl Glas- als auch Steintesserae ergibt dabei in ihrer individuell konzipierten Gesamtwirkung das Modulare System, das aus einer Kombination der Materialien, der jeweiligen Module, mit der Intention einer besonderen zusammenwirkenden Ästhetik, besteht.

Zu diesen bereits erläuterten materiellen Modulen können mitunter noch weitere hinzugefügt werden, unter anderem das Modul Farbe beziehungsweise farbiger Verputz. Generell waren Vorzeichnungen, die in Form von Sinopien auf dem Mauerwerk oder den ersten Verputzschichten aufgetragen wurden, weit verbreitet.<sup>26</sup> Darüber hinaus konnten Vormalarbeiten jedoch auch direkt auf dem Setzbett in den Farben der anschließend eingesetzten Tesserae vorkommen.<sup>27</sup>

In der Eufrasius-Basilika in Poreč sind neben der Hauptapsis auch die beiden Nebenapsiden ausmosaiziert. Das Mosaik der Hauptapsis besteht vorwiegend aus Glasstesserae, das der Nordapsis in Relation aus weniger Glas- und zunehmend auch Steintesserae und das Mosaik der Südapsis wurde großteils aus Steintesserae gefertigt. Einhergehend mit der Abnahme an Glasstesserae kann eine relative Reihenfolge der jeweils ausmosaizierten Apsiden angenommen werden: Zuerst wurden die Mosaiken der Hauptapsis, dann der Nord- und zuletzt der Südapsis gesetzt.<sup>28</sup>

Vor allem in der Südapsis lassen sich auf dem Setzbett die bereits erwähnten Vormalarbeiten besonders gut erkennen. Vornehmlich Rosa wurde in den Hautpartien, insbesondere bei den Gesichtspartien der Figuren oder unter den Darstellungen von Wolken, großflächig unter den Mosaiken aufgetragen (Abb. 5). An diesen Stellen setzten die Mosaizisten die Tesserae mit recht großem Abstand zueinander, sodass die Malereien gut sichtbar sind.<sup>29</sup> Grundsätzlich war der Vorgang des Vormalens auf dem Setzbett für

---

<sup>25</sup> James 2017, 68; Fischer 2007, 177.

<sup>26</sup> Als besonders eindruckliche Beispiele von Sinopien können San Apollinare in Classe und Sant' Aquilino angeführt werden. Siehe: Biscotti 2000; Mazotti 1986; Bertelli 1985; Mazotti 1972; Pelà 1970; Mazotti 1954.

<sup>27</sup> P. J. Nordhagen, EAM VIII (1997) 563–574 s. v. Mosaico.

<sup>28</sup> Maguire 2021, 47 f.; Terry – Maguire 2007, 81. 87 f.

<sup>29</sup> Terry – Maguire 2007, 78.

besondere ästhetische Effekte nicht unüblich. So kann man, insbesondere beim Verklärungsmosaik des Katharinenklosters am Sinai, die verschiedenen Vormalarbeiten unter den Tesserae gut nachempfinden.<sup>30</sup> Im Apsismosaik der Südapsis von Poreč kann jedoch nicht nur von praktischen Begründungen wie der Vereinfachung der Setzprozesse der Tesserae oder besonderen stilistischen Intentionen ausgegangen werden, da es sich um die letzte der drei ausmosaizierten Apsiden handelt, bei welcher ein Materialmangel bereits deutlich erkennbar ist. Hier könnten durch die Technik des Vormalens größere Abstände und Lücken zwischen den jeweiligen Tesserae kaschiert worden sein und damit das bereits eingeschränkt zugänglich gewesene Material eingespart werden.

Das Modul Farbe bildet damit, im Kontext von Modularität in den Materialien von Mosaiken, ein weiteres zu Glas und Stein. Es handelt sich ebenfalls um ein Material, das die Wirkung und Ästhetik des Mosaiks massiv mitbeeinflusst. Die Modularen Elemente stellen dabei die einzelnen farbgebenden Kompartimente wie Pinselstriche oder Tesserae dar, die Module die Materialien als Gruppe in ihrer Gesamtheit und das Modulare System das Mosaik mit seiner expliziten farblich- und effektabgestimmten Wirkung. Auffallend dabei ist, dass die materiellen Module wie Glas, Stein oder Farbe mit dem Ziel einer bestimmten Gesamtwirkung in Abhängigkeit zueinanderstanden. Wurde weniger Glas verwendet, kam meist mehr Stein zum Einsatz, wenn die Tesserae ausgingen, konnten größere Lücken zwischen den einzelnen Tesserae gelassen werden und die entstandenen Abstände wurden mittels Malereien auf dem Setzbett angeglichen. Dadurch liegt eine Austauschbarkeit innerhalb dieser materiellen Module vor, die flexibel an die verfügbaren Rohstoffe anpasst werden konnten, dabei jedoch stets die ästhetisch gewünschte Wirkung berücksichtigten und erzielten. Insbesondere vor dem Hintergrund der Materialknappheit in Werkstätten und den schwierigen und kostenintensiven Produktionsprozessen und Handelswegen wird deutlich, dass ein flexibler Umgang mit den verfügbaren Rohstoffen unabdingbar war. Durch die Austauschbarkeit und damit einhergehende Anpassungsmöglichkeiten an veränderte Umstände, insbesondere veränderte materielle Verfügbarkeiten, konnte weiterhin die intendierte visuelle Wirkung gewahrt bleiben.

### ***Mehr als nur Vereinfachen***

Modularität wird folglich in der technischen Fertigung frühbyzantinischer Wand- und Gewölbemosaik auf mehreren Ebenen greifbar:

Innerhalb der eigentlichen Setzprozesse wurde auf verschiedene Arten modular gearbeitet. Am Beispiel des Bogens von San Vitale konnte eine modulare Arbeitsweise aufgrund von ökonomischen Gesichtspunkten identifiziert werden. Im Zuge dessen ermöglichte die durch die Modularität gegebene Austauschbarkeit, innerhalb der jeweiligen, motivgebenden Elemente, zudem einen flexiblen Umgang mit diesen. Folglich war eine rasche und einfache Anpassung an veränderte Umstände während der

---

<sup>30</sup> Zizola 2014, 238.

Setzprozesse und ein damit einhergehend flexibler Umgang mit eventuellen Fehlern gegeben.

Darüber hinaus konnte mit der Betrachtung von Setzweisen unter einem modularen Untersuchungsansatz ebenfalls das Prinzip einer segmentierten Konzeption am Beispiel des Apsismosaiks der Panagia Angeloktisti erkannt werden. Einhergehend mit dieser war eine möglichst exakte Planbarkeit der Mosaiken mit hohem Garant für ein gelungenes Resultat gegeben, sodass eine flexible, modulare Arbeitsweise während des Setzprozesses ermöglicht wurde. Mit dieser konnte variabel mit der Verfügbarkeit von Arbeitskräften umgegangen werden.

Neben der Berücksichtigung modularer Arbeitsweisen beim Setzen von Mosaiken konnte auch mit den Materialien, die in Mosaiken zum Einsatz kamen, Modularität greifbar werden. Die verschiedenen Tesserae funktionieren in ihren jeweiligen individuellen Nuancierungen materieller wie farblicher Art, modular miteinander. Je nach gewünschter Wirkung wurden sie variabel gemischt verwendet. Aber auch Farben auf dem Setzbett, die durch bewusst größer gehaltene Abstände zwischen den Tesserae durchscheinen, beeinflussen die endgültige Wahrnehmung des Mosaiks. Dabei stehen die verschiedenen Materialien immer in Abhängigkeit zueinander, um je nach Verfügbarkeit die intendierte Wirkung bewahren zu können. Ziel war es dabei, konstant das gewünschte Resultat im Blick zu behalten und mit den verfügbaren Rohstoffen in deren individuellen Kombinationen zu verfolgen.

Modularität in der Mosaikproduktion lässt sich damit nicht nur als ökonomische Vereinfachung mittels Arbeitsteilung erklären, sondern auch als flexible und anpassungsfähige Gestaltungsweise, mittels derer Adaptionen im Bildschema zum Ausgleich von ikonographischen Veränderungen ermöglicht wurden. Darüber hinaus erleichterte Modularität die Setzprozesse und konnte gleichzeitig aufgrund modularer Materialverwendung auf veränderte Rohstoffvorkommnisse vergleichsweise einfach reagieren, ohne dass dabei eine sich ändernde Gesamtwirkung des Mosaiks riskiert werden musste.

Folglich wird Modularität in verschiedenen Kontexten greifbar, die in erster Annäherung etwas paradox wirken. So konnte am Beispiel von San Vitale mit einem modularen Umgang der jeweiligen Darstellungseinheiten, der Motive, die Fehler, die durch modulare Arbeitsweisen eintraten, ausgeglichen werden. Mit den Abweichungen, die die Arbeitsteilung zur Folge hatte, konnte damit wiederum durch Modularität bestmöglich umgegangen werden, indem man sich eines anderen Motivs/ eines anderen Modularen Elements, bediente.

Bezüglich der verwendeten Materialien diente Modularität als eine Möglichkeit, den intendierten Gesamteindruck erreichen zu können. Dies funktionierte wiederum auf verschiedene Weisen. Am Beispiel der Eufraziusbasilika wurde eine Hierarchisierung der Materialien deutlich, bei welcher mit Ausbleiben der bevorzugten Materialien auf andere zurückgegriffen werden musste. In der Panagia Angeloktisti hingegen wurde sich einer spezifischen Kombination verschiedener Materialien unter Einbezug ihrer jeweiligen

Eigenschaften bedient. Dennoch war es Ziel beider Ansätze, eine explizite Wirkung des Mosaiks erzielen zu können.

Der Fokus auf Modularität ermöglicht neue Einsichten in den Umgang mit Objekten und Materialien, auch bei bereits bekannten Denkmälern, und ebenso in die Genese ikonographischer Bildthemen wie in San Vitale. Dabei werden nicht nur Gesamt Tendenzen greifbar, sondern insbesondere auch Unterschiede in der Konzeption und den Arbeitsprozessen anhand verschiedener Beispiele ersichtlich.

ORCID®

Magdalena Krampe  <https://orcid.org/0000-0003-4735-284X>

**Literaturverzeichnis**

Andreescu-Treadgold 1992

I. Andreescu-Treadgold, The Mosaic Workshop at San Vitale, in: A.M. Iannucci (Hrsg.), *Mosaici a S. Vitale e altri restauri* (Ravenna 1992) 31–41

Andreescu-Treadgold – Treadgold 1992

I. Andreescu-Treadgold – W. Treadgold, Procopius and the Imperial Panels of S. Vitale, *ArtB* 79/4, 1997, 708–723

Bertelli 1985

C. Bertelli, I mosaici di Sant' Aquilino, in: G. A. Dell' Acqua (Hrsg.), *La Basilica di San Lorenzo in Milano* (Mailand 1985) 144–169

Biscotti 2000

P. Biscotti, *La basilica di San Lorenzo Maggiore* (Mailand 2000)

Deichmann 1958

F. W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna* (Baden-Baden 1958)

Deichmann 1969

F. W. Deichmann, *Ravenna, Geschichte und Monumente* (Wiesbaden 1969)

Deichmann 1976

F. W. Deichmann, *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, Kommentar, 2. Teil* (Wiesbaden 1976)

Dresken-Weiland 2016

J. Dresken-Weiland, *Die frühchristlichen Mosaiken von Ravenna. Bild und Bedeutung* (Regensburg 2016)

Dunbabin 1999

K. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World* (Cambridge 1999)

Farioli 1975

R. Farioli, *Ravenna romana e bizantina* (Ravenna 1975)

Fischer 2007

E. Fischer, Die Panagia Angeloktistos in Kiti auf Zypern. Neue Aspekte zu Bau und Apsismosaik, in: S. Rogge (Hrsg.), *Begegnungen. Materielle Kulturen auf Zypern bis in die römische Zeit* (Münster 2007) 151–195

Foulias 2012

A. Foulias, *The Church of our Lady Angeloktisti at Kiti, Larnaka* (Nicosia 2012)

James 2017

L. James, *Mosaics in the Medieval World* (Cambridge 2017)

Jäggi 2013

C. Jäggi, *Ravenna. Kunst und Kultur einer spätantiken Residenzstadt* (Regensburg 2013)

Kiilerich – Torp 2017

B. Kiilerich – H. Torp, *The Rotunda in Thessaloniki and its Mosaics* (Athen 2017)

Knoepfli – Emmenegger 1997

A. Knoepfli – O. Emmenegger, *Wandmalerei bis zum Ende des Mittelalters*, in: A. Knoepfli (Hrsg.), *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Wandmalerei Mosaik, II* (Stuttgart 1990) 7–213

Maguire 2021

H. Maguire, *Materials and Meaning at Porec and Ravenna*, in: B. Hamarneh – D. Bianchi (Hrsg.) *Late antique mosaics. Current Research and Conservation Strategies across the Mediterranean* (Wien 2021) 47–56

Mazotti 1954

M. Mazotti, *La basilica di Sant' Apollinare in Classe* (Vatikanstadt 1954)

Mazotti 1968

M. Mazotti, *Sinopie Classensi, StRom* 19, 1968, 309–319

Mazotti 1972

M. Mazotti, *Sinopie Classensi (seconda fase di ricerca), FelRav* 4 serc., fasc. III – IV (CIII – CIV) 1972, 211–222

Megaw 1974

A. H. S. Megaw, *Byzantine Architecture and Decoration in Cyprus. Metropolitan or Provincial?*, *DOP* 28, 1974, 59–88

Meyer 1990

A. Meyer, *Mosaik*, in: A. Knoepfli (Hrsg.), *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Wandmalerei Mosaik, II* (Stuttgart 1990) 403–498

Nardi – Zizola 2006

R. Nardi – C. Zizola, *The Conservation of the Mosaic of the Transfiguration* (Rom 2006)

Pelà 1970

M. C. Pelà, La decorazione musiva della basilica ravennate di S. Apollinare in Classe (Bologna 1970)

Terry - Maguire 2007

A. Terry - H. Maguire, Dynamic Splendor. The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufrasius at Poreč (Pennsylvania 2006)

Winfield 2005

D. Winfield, Byzantine Mosaic Work. Notes on History, Technique and Colour (Lefkosia 2005)

Zizola 2014

C. Zizola, The Mosaic of the Transfiguration in the Church of Saint Catherine in the Sinai. Study of the Production Process and the Original Materials, ICCM (Palermo 2014) 233-245

**Abbildungsnachweis:**

**Abb. 1.** © David Hendrix.

**Abb. 2.** © David Hendrix.

**Abb. 3.** © L. James, Mosaics in the Medieval World (Cambridge 2017) fig. 23.

**Abb. 4.** © David Winfield Conway Library, Courtauld Institute of Art, University of London.

**Abb. 5.** © Henry Maguire and Ann Terry Poreč Archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.

## Abbildungen



Abb. 1: San Vitale, Presbyteriumsbogen, Nordansicht, Detaildarstellung des unteren Abschnittes der Bordüre, Markierung durch Autorin.



Abb. 2: San Vitale, Presbyteriumsbogen, Südansicht, Detaildarstellung des unteren Abschnittes der Bordüre, Markierung durch Autorin.



Abb. 3: Panagia Angeloktisti, Apsismosaik, Detailansicht der Anomalie in Gabriels Gewand, Markierung durch Autorin.



Abb. 4: Panagia Angeloktisti, Apsismosaik, Detailansicht Schachbrettmuster in Marias Gewand.



Abb. 5: Eufraasius Basilika, Südapsis, Detailansicht der rosafarbenen Vormalarbeiten bei weiter auseinandergesetzten Tesserae.



## Das Rabula-Evangeliar: Prozesse einer Standardisierung der Kanontafeln

*The Rabula Gospels were copied in 586 in the monastery of Beth Zağba near Apamea in Syria by the monk Rabula, who gave the codex its name. The text is preceded by 14 illuminated folios, including the canon tables. These tables, which were distributed over 19 pages, are separated by arcades and accompanied by marginal miniatures showing scenes from the New Testament, portraits of prophets and patriarchs as well as depictions of animals and plants. The stylistic inconsistency that is evident in the folios leads to the assumption that several people were involved in the production of the canon tables and their marginal miniatures. Accordingly, a systematic way of working was necessary, with a precise division of the individual steps, which also served to simplify and standardise the canon tables and their marginal miniatures.*

*An attempt will be made to determine the modular working method with the individual steps of the standardisation of the canon tables as well as to show the division of work within the individual tasks of scribe, illustrator and colourist.*

*Keywords: Late Antiquity/Spätantike, illumination/Buchmalerei, canon tables/Kanontafeln, Rabula/Rabula, codex/Kodex, Gospels/Evangeliar*

Die Modularität in spätantiken Werken soll im Folgenden anhand des Rabula-Evangeliars untersucht werden.<sup>1</sup> Das moderne Konzept der Modularen Systeme trifft dabei auf spätantike Arbeitsweisen und Gestaltungsformen der Buchmalerei, die sich durch Produktivität, Wiedererkennbarkeit, Austauschbarkeit und variatio auszeichnen. Im Falle des hier besprochenen Manuskripts aus dem 6. Jh. können diese Charakteristika durch die Begrifflichkeit der Modularität erklärt und gegliedert werden. Damit kann modulare Arbeitsweise – also das Arbeiten und Variieren mit Versatzstücken – auch in der Buchmalerei aufgezeigt werden. Das Modulare System dient aus heutiger Sicht zur kategorisierten Einteilung der Arbeitsschritte wie auch der Komposition der Darstellung. Die Gliederung in System, Module und Elemente lässt Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Darstellung erkennen und die nötigen einzelnen Arbeitsschritte festhalten. Die modularen Ansätze im spätantiken Werk sind somit in der Gegenwart gut greifbar.

---

<sup>1</sup> Die Überlegungen zu dieser Thematik entstand im Rahmen einer Masterarbeit der Autorin an der Universität Göttingen, betreut von Prof. Dr. Achim Arbeiter.

**Der Rabula-Codex**

Der Rabula-Codex ist einer der Schätze der Biblioteca Medicea Laurenziana in Florenz, wo er seit dem 16. Jh. aufbewahrt wird.<sup>2</sup>

Das Evangeliar wurde auf Estrangelo verfasst und folgt der syrischen Version des Neuen Testaments der Peschitta. Estrangelo ist die Bibelschrift der syrisch-aramäischen Kirche, und kommt noch heute zum Einsatz. Typisch für sie ist das Fehlen jeglicher diakritischer Zeichen, welche die Vokale anzeigen.<sup>3</sup>

Anhand des erhaltenen Kolophons auf foll. 292 recto und verso können die Datierung, der Schreiber der Handschrift sowie der Herstellungsort nachgewiesen werden. Beeinträchtigungen durch lange Lagerung und Wasserschäden<sup>4</sup> haben einige Passagen unleserlich gemacht, jedoch sind die genannten Kernaussagen erhalten geblieben:

ܕܢܫܐ ܠܚܘܒܐ ܡܢ ܩܘܪܒܐ ܕܥܝܢܐ ܕܥܘܠܐ  
ܕܥܘܠܐ ܕܥܘܠܐ

*Durch Seine Kraft schrieb der sündige und  
erbärmlich niedere Diener und Schreiber Rabula.[...]*

ܕܢܫܐ ܠܚܘܒܐ ܡܢ ܩܘܪܒܐ ܕܥܝܢܐ ܕܥܘܠܐ  
ܕܥܘܠܐ ܕܥܘܠܐ

*Zu Vollmond im Monat Februar, der vierten  
Indiktion im Jahre 897 des Alexander. [...]*

ܕܢܫܐ ܠܚܘܒܐ ܡܢ ܩܘܪܒܐ ܕܥܝܢܐ ܕܥܘܠܐ  
ܕܥܘܠܐ ܕܥܘܠܐ  
ܕܢܫܐ ܠܚܘܒܐ ܡܢ ܩܘܪܒܐ ܕܥܝܢܐ ܕܥܘܠܐ  
ܕܥܘܠܐ ܕܥܘܠܐ

*Dieses Buch wurde im heiligen Kloster des  
Beth Mar Yokhannan geschrieben und  
fertiggestellt, in den Tagen des barmherzigen  
Gottes, des Sergis, der Priester und Abt des  
Klosters ist. [...]*

ܕܢܫܐ ܠܚܘܒܐ ܡܢ ܩܘܪܒܐ ܕܥܝܢܐ ܕܥܘܠܐ  
ܕܥܘܠܐ ܕܥܘܠܐ  
ܕܢܫܐ ܠܚܘܒܐ ܡܢ ܩܘܪܒܐ ܕܥܝܢܐ ܕܥܘܠܐ  
ܕܥܘܠܐ ܕܥܘܠܐ  
ܕܢܫܐ ܠܚܘܒܐ ܡܢ ܩܘܪܒܐ ܕܥܝܢܐ ܕܥܘܠܐ  
ܕܥܘܠܐ ܕܥܘܠܐ  
ܕܢܫܐ ܠܚܘܒܐ ܡܢ ܩܘܪܒܐ ܕܥܝܢܐ ܕܥܘܠܐ  
ܕܥܘܠܐ ܕܥܘܠܐ

*Johannes, der Priester aus dem Kloster Larbik  
und Johannes, der Diakon aus Aynata, die von  
dieser Welt geschieden sind und zu unserem  
Herrn gegangen sind: Durch ihre Arbeit und  
mit ihren Händen sind die Bücher angefangen  
worden. Und der edle Mönch Christophorus,  
der Märtyrer Priester desselben Klosters ist,*

<sup>2</sup> Die Größe der Blätter des Manuskripts beträgt nach deren Beschneidung, möglicherweise im Zuge einer Neubindung nur noch 26 x 33cm. Das Manuskript ist online einsehbar auf syri.ac: An annotated bibliography of Syriac resources online, unter Biblioteca Medicea Laurenziana: Plutei 1,56. sowie in der Onlinedatenbank der Biblioteca Medicea Laurenziana: <http://mss.bmlonline.it/s.aspx?Id=AWODj-zNI1A4r7GxL9jff&c=Evangelia%20characteribus%20Syriacis%20exarata#/book>, abgerufen am 27.02.2022.

<sup>3</sup> Zu den unterschiedlichen Varianten der Estrangelo-Buchstaben, die sich im Rabula-Evangeliar wiederfinden, s. Bernabò 2008, 47.

<sup>4</sup> Bernabò 2008, 5.

דהגהא הכורכא דהגהא דהגהא  
 דהגהא דהגהא דהגהא : דהגהא דהגהא  
 דהגהא דהגהא : דהגהא דהגהא  
 דהגהא דהגהא דהגהא דהגהא  
 דהגהא דהגהא דהגהא דהגהא

und der edle, rechtskundige Herr Damian,  
 der aus dem Haus Perotagin stammt,  
 diese zwei überarbeiteten und stellten die  
 Bücher fertig und untersuchten und schnitten  
 und platzierten die Texte im Kloster Beth Mar  
 Yokhannan in Beth Zağba. [...]

דהגהא דהגהא : דהגהא  
 דהגהא דהגהא דהגהא דהגהא

Dieses Buch gehört demnach dem heiligen  
 Kloster von Beth Mar Yokhannan in Beth  
 Zağba. [...]

Das Rabula-Evangeliar wurde demnach im Februar der vierten Indiktion im Jahre 897 nach Alexander angefertigt, umgerechnet im Jahre 586 n. Chr., im heiligen Kloster Beth Mar Yokhannan in Beth Zağba.<sup>6</sup> Die genaue Lage des Konvents ist unbekannt, jedoch wird es in Syrien nordöstlich von Apamea im Djebel Zawiya vermutet.<sup>7</sup> Neben Rabula, dem Schreiber, waren weitere Mitarbeiter an der Fertigstellung beteiligt, so Christophorus und Damian, die sich mit der Redaktion des Manuskriptes befassten.

Der Codex in seiner heutigen Darreichung ist allerdings kein kohärentes Werk aus dem 6. Jh.<sup>8</sup> Die ursprüngliche Handschrift des Neuen Testaments, welche auf den Schreiber Rabula zurückgeht, bestand aus Kanontafeln<sup>9</sup>, Perikopenseiten und den vier Büchern der Evangelien mit dem abschließenden Kolophon. Da sich aus dem Kolophon keine Erwähnung eines Zeichners beziehungsweise Miniaturisten erhalten hat, der für

---

<sup>5</sup> Übersetzung: F. von Droste zu Vischering und Padtberg in kritischer Auseinandersetzung der Version von G. Furlani, in: Cecchelli u. a. 1959, 19–21.  
<sup>6</sup> Bernabò 2008, 1; Cecchelli u. a. 1959, 9. Zur Zeitrechnung s. Meimaris u. a. 1992, 53 f.; Grumel 1958, 246; über die Ära des Alexander s. Gregorii Barhebraei chronicon syriacum (Paris 1890) 37: „*והגהא דהגהא דהגהא דהגהא*“, Übersetzung: „und mit ihm [Seleukus] beginnt die Ära der Griechen, die wir Syrer verwenden, obwohl sie nach Alexander benannt wird.“ Übersetzung: F. von Droste zu Vischering und Padtberg.  
<sup>7</sup> Mango 1983, 406. Diese Autorin grenzt die Verortung genauer ein, nämlich nahe der Stadt Riha in Syrien (421); ebenso Fourlas 2021, 1126.  
<sup>8</sup> Bernabò 2014, 354.  
<sup>9</sup> Die Evangelien werden, anders als heutzutage, nicht in Kapitel und Verse unterteilt, sondern in Sektionen und Abschnitte. Die Kanontafeln sind eine synoptische Auflistung aller Sektionen der vier Evangelien, in denen die Evangelisten miteinander übereinstimmen. Das bedeutet einfach ausgedrückt, sie zeigen an, welche Evangelisten über das gleiche Geschehen oder dieselben Personen geschrieben haben und wo sie im Bibeltext zu finden sind. Die Konkordanztabellen gehen größten Teils auf Eusebius von Caesarea zurück, der diese Einteilung im 4. Jh. von Ammonius von Alexandria übernommen hatte und überarbeitete. In dem Brief an Carpianus erklärt Eusebius seine Aufteilung der vier Evangelien in 10 Kanones. Die Kanontafeln haben unterschiedliche Sektions- bzw. Abschnittunterteilungen in den Versionen des Griechischen, Lateinischen, Syrischen u. a., so hat beispielsweise die syrische Unterteilung 224 Abschnitte mehr als die Griechische, s. Nordenfalk 1938, 223. 229.

mögliche figürliche oder ornamentale Ausmalungen zuständig gewesen wäre, kann man sich den originalen Codex ohne Miniaturen vorstellen.<sup>10</sup>

Vom Original erhalten sind heute nur noch die vier Evangelien<sup>11</sup> und Rabulas Kolophon. Die Kanontafeln mit ihren Randminiaturen, die ganzseitigen Miniaturen sowie die Perikopen sind erst im Zuge einer Neubindung beigefügt worden.<sup>12</sup> Demnach ist die Handschrift, wie sie sich heute präsentiert, eine Neubindung aus späterer Zeit. Massimò Bernabò schlägt für die Neubindung zwei mögliche Daten vor, nämlich Ende des 14. Jhs. oder die Jahre 1460/61.<sup>13</sup>

### ***Das Modulare System in der Spätantike anhand der Kanontafeln im Rabula-Evangeliar***

Im Folgenden wird das Rabula-Evangeliar auf zwei Aspekte der Modularität hin geprüft.

Zum einen wird die Arbeitsweise in der Herstellung der Kanontafeln analysiert. Die spätantike Buchmalerei verfügte bereits über geregelte Arbeitsprozesse, die in ihrer klaren Strukturierung als ein Modulares System angesehen werden können und sich ebenfalls im Rabula-Codex wiederfinden lassen.<sup>14</sup> Diese modulare Arbeitsweise setzt sich aus der Zusammenarbeit zwischen Zeichner, Kolorist und Schreiber zusammen. Dabei sind die Produktionsschritte klar gegliedert, beginnend mit dem „Modul“ des Zeichners, der sich mit den Elementen der Vorzeichnung von Architektur, der Ornamentik sowie der Randminiaturen beschäftigte. Die mit den Zeichnungen vorbereiteten Lagen wurden im zweiten Schritt bzw. im zweiten „Modul“ an die Koloristen weitergereicht, die zuvor erst die Architekturelemente bemalten, anschließend die Ornamentik des Überfangbogens kolorierten und im letzten Schritt die Randminiaturen mit Farbe belebten. Der letzte Arbeitsschritt war die Beschriftung der Kanontafeln. Dieses „Modul“ des Schreibers ist in Zahl, Wort und Farbe der Schrift zu gliedern. Diese Aufteilung der Arbeitsschritte und das Ineinandergreifen der einzelnen Prozesse ist die Voraussetzung für ein kohärentes und modulares Konzept, welches sich auf den einzelnen Seiten der Kanontafeln wiedererkennen lässt.

<sup>10</sup> Nach Wright 1973, 206 wurden in antiken Handschriften meist keine Illustratoren beziehungsweise Koloristen namentlich erwähnt. Demgegenüber versichert Leroy 1964, 157, dass in syrischen Manuskripten solche Benennungen durchaus auftraten.

<sup>11</sup> Einige Blätter aus dem Evangelium nach Matthäus sind verloren gegangen, sodass Matthäus erst mit Kapitel 1:23 beginnt. Außerdem fehlt nach fol. 25 ein weiteres Blatt, sodass auch Mt. 5:13–39 nicht mehr vorhanden ist.

<sup>12</sup> Die Seiten der Kanontafeln sind gemäß Bernabò 2014, 352 dem Stil nach aus justinianischer Zeit, womit sie ebenfalls in das 6. Jh. angesetzt werden können. Die Perikopenlisten zu Beginn der Evangelien (foll. 15–19) wurden, anders als die übrigen Blätter, die aus Pergament sind, auf Papier geschrieben und können somit nicht aus dem 6. Jh. stammen. Die Seiten sind von kleinerem Format als die Pergamentblätter, nämlich 30 x 22cm, s. Bernabò 2008, 25. 55.

<sup>13</sup> Zur genauen Analyse s. Bernabò 2008, 2 f. 52, wobei nach Fourlas 2021, 1126, eine Neubindung im 15. Jh. wahrscheinlich ist.

<sup>14</sup> Zur Herstellung des Buches in der Spätantike, s. Schipke 2013.

Jedes Blatt der Kanontafeln ist als ein geschlossenes Modulares System zu verstehen, das in die Module Architektur, Randminiatur und Schrift gegliedert ist. Die Architektur, die zentrale Darstellung einer jeden Seite, besteht aus den Elementen Aufbau, Baudekoration sowie Ornamentik des Überfangbogens. Die Randminiaturen, die in den meisten Fällen in drei horizontalen Registern die rechte und linke Seite einer Architektur umrahmen, können in drei Elemente (Propheten und Patriarchen aus dem Alten Testament im obersten Register, Christuszyklus im mittleren sowie Tier- bzw. Pflanzendarstellungen im untersten Register) eingeteilt werden. Das dritte Modul der Schrift ist, wie im Modul des Schreibers der Herstellung der Kanontafeln, in Zahl, Wort und Farbe zu unterteilen.

### ***Herstellung und Arbeitsprozesse der Kanontafeln***

Im 5. und 6. Jh. bürgerte sich eine neue Form der Buchproduktion ein: die Herstellung von Codices in klösterlichen Skriptorien.<sup>15</sup> Die klaren Regelungen und Prozesse, die sich vorwiegend im Westen aus schriftlichen Quellen rekonstruieren lassen,<sup>16</sup> können größtenteils auch im Osten vermutet werden. Im 6. Jh. dürfte das Arbeiten am Buch bereits im Alltag des klösterlichen Lebens fest integriert gewesen sein.<sup>17</sup>

Im Falle der Kanontafeln des Rabula-Evangeliars sind die einzelnen Arbeitsprozesse anhand der allgemein bekannten Herstellungsweise und am Befund auf den einzelnen Seiten selbst ersichtlich.<sup>18</sup> Aufgrund seiner langen Lagerung an einem feuchten Ort und der natürlichen Abnutzung sind die Oberflächen teilweise beschädigt worden. Deshalb wurden im 14. oder 16. Jh. die Kanontafeln mit ihren Randminiaturen sowie die ganzseitigen Miniaturen „aufgefrischt“ und überarbeitet.<sup>19</sup> Diese zum Teil starken Übermalungen erschweren eine genaue Analyse der einzelnen Herstellungsphasen, machen diese allerdings nicht unmöglich. Anhand von wenigen Beispielen kann man somit doch noch Folgendes erkennen: Mehrere Personen waren an der Herstellung der Doppelbögen beteiligt.<sup>20</sup> Die Aufgabenverteilung erfolgte zwischen Zeichner, Kolorist und Schreiber.

Der Zeichner war für die Komposition der Seiten und dementsprechend für deren Vorzeichnung zuständig. Da es sich um gefaltete Blätter handelt und diese in mehreren Lagen zusammengebunden wurden, musste die Anordnung zu Beginn der Arbeit

---

<sup>15</sup> Schipke 2013, 14.

<sup>16</sup> s. Holstenius, *Codex regularum monasticarum et canonicarum*. I (1759); (Graz 1957/58).

<sup>17</sup> Schipke 2013, 113.

<sup>18</sup> Die Betrachtung der Blätter begrenzt sich in dieser Arbeit auf foll. 3v–9r und 10v–12v, da sich die foll. 9v–10r auf die Darstellungen der Evangelisten beschränken und von einer Anbringung der Randminiaturen hier abgesehen wurde.

<sup>19</sup> Bernabò 2014, 348. Die Figuren sowie die Architekturen hat man teilweise ungeschickt übermalt, so auf den foll. 4v, 7v, 8v, 10v und 12r. Die Konturen wurden mit einem breiten Pinsel überzogen und überlappen einander teilweise. Ebenfalls wurden in vielen Fällen die Gesichtszüge übermalt, so bspw. fol. 5v. s. Bernabò 2008, 14.

<sup>20</sup> Bernabò 2014, 354.

festgelegt werden.<sup>21</sup> Die Arbeit des Zeichners an der Architektur, die mit Lineal und Zirkel<sup>22</sup> vonstattenging, zeigt, dass ihm beim Anlegen der Architekturdarstellungen des Öfteren Fehler unterlaufen sind. Daher weisen die meisten Arkadenbögen Überschneidungen oder ungenaue Anpassungen auf, so etwa diejenigen über den einzelnen Evangelistennamen auf foll. 6v oder 8r. In der zweiten Phase wurden die Vorzeichnungen der Bauornamentik (Abb. 1) sowie der florale Dekor bzw. die Vogeldarstellungen oberhalb des Überfangbogens der Arkaden angefertigt (Abb. 2). Im letzten Schritt wurden die Randminiaturen angebracht. Dies zeigt sich anhand der Rücksichtnahme auf die architektonischen Darstellungen unter anderem auf fol. 3v bei der Anordnung des Mose, der die Gesetzestafeln entgegennimmt und dessen Bild sich an den Überfangbogen der Kanontafeln anschmiegt (Abb. 3).

Nach den Vorzeichnungen wurden die Lagen an den Koloristen weitergereicht. Hier lassen sich mindestens zwei Buchmaler vermuten, und zwar aufgrund der unterschiedlichen Sauberkeit der durchgeführten Arbeiten. An der architektonischen Ausmalung lässt sich die Qualität der Fertigung am besten nachvollziehen. Vergleicht man fol. 3v mit fol. 5v, so wurden die Kolumnen auf fol. 3v nicht gerade und nicht zur Gänze ausgemalt, anders als die Säulenschäfte auf fol. 5v, die bis zur vorgezeichneten Linie verfüllt wurden.<sup>23</sup> Die Herangehensweise an die Kolorierung beginnt mit der Verfüllung der Architekturelemente auf einer Seite und der anschließenden Bemalung der floralen sowie tierischen Darstellungen über dem Überfangbogen der Arkaden. Abschließend erst wurden die Randminiaturen sowie die Tier- und Pflanzendarstellungen oberhalb des Überfangbogens bemalt.

Beendet wurde die Herstellung der Kanontafeln mit der Arbeit des Schreibers. Dieser war für die Titelüberschriften sowie deren Wiederholung in den Interkolumnien, die Tituli der Propheten und Evangelisten und für die Konkordanzzahlen zuständig. Diese wurden anscheinend ohne jegliche Hilfslinien eingefügt (Abb. 4). Dafür nutzte er zwei Farben: Rot und Braun.

Die klare Gliederung der Arbeitsprozesse kann man somit als ein ineinandergreifendes, modulares Werk betrachten, das sich schließlich auch im Endergebnis der Komposition der Seiten widerspiegelt.

---

<sup>21</sup> Trotz der Vorarbeiten ist dem Schreiber im letzten Arbeitsschritt auf fol. 9r ein Fehler unterlaufen: Der sechste Kanon, der sich mit den Übereinstimmungen zwischen Matthäus und Markus beschäftigt, trägt die Überschriften aller vier Evangelisten. Dieses Versehen kann auf die Herstellung auf doppelbölgigen Blättern zurückzuführen sein, da sich neben Kanon 6 die Seite mit Kanon 1 befand, fol. 4v, auf der alle vier Evangelisten miteinander übereinstimmen. Somit hat der Schreiber die Überschriften der beiden nebeneinander angebrachten Seiten wiederholt, s. Bernabò 2014, 357.

<sup>22</sup> Zirkeleinstichspuren lassen sich auf den Blättern nachweisen, s. Bernabò 2014, 354–356.

<sup>23</sup> Bernabò 2014, 356.

### **Modularität in der Darstellung der Kanontafeln**

Die syrische Buchmalerei, die sich aus der Spätantike erhalten hat, gewährt einen kleinen Einblick in die Tradition und den Kulturgeist der damaligen Zeit. Manuskripte wie die Syrische Bibel von Paris (BnF Syr. 341), das Evangeliar Paris Syr. 33 oder das Rabula-Evangeliar sind seltene Beispiele bebilderter Handschriften. Die Vorbilder für die bereits ausgeprägten und kanonisierten Darstellungen sind aus heutiger Sicht nicht mehr klar zu fassen. Allerdings können untereinander Vergleiche, wenn auch insbesondere Vergleiche ihrer Unterschiedlichkeit, gezogen werden, welche den spätantiken syrischen Gemeinschaften ein breites Spektrum an Darstellungsmöglichkeiten und erfahrenen Einflüssen attestieren.

Modularität wirkt in den Kanontafeln im Falle des Rabula-Evangeliiars in drei Begriffen: Wiedererkennbarkeit, Austauschbarkeit und *variatio*. Betrachtet man jede einzelne Seite als ein Modulares System, lassen sich drei „Bausteine“ beziehungsweise Module erkennen: Architektur der Konkordanztabellen, Randminiaturen und Schrift.

Das tragende Modul einer jeden Seite ist die „Architektur“, die den Betrachter durch die mittige Positionierung und ihre meist opulente Ausschmückung auf die Kanonzahlen fokussieren lässt. Der Begriff „Wiedererkennbarkeit“ umschreibt dabei ihr wesentliches Merkmal. Diese Architekturform ist typisch für die Einbettung der Konkordanzzahlen der eusebianischen Evangelien-Aufteilung. Sie lässt sich u. a. in griechischen, lateinischen und syrischen Kanontafeln in leichten Variationen wiederfinden.<sup>24</sup> Die einzelnen Evangelistensektionen werden durch Arkaden voneinander getrennt, die in ihrer Dekoration und in den Details verschiedenartig gestaltet werden konnten, im Grundprinzip allerdings immer gleichbleiben. Somit hat sich bereits früh eine Typologie für die Kanones entwickelt, die sich auch hier im Falle des Rabula-Evangeliiars wiederfinden lässt.

Erst auf den zweiten Blick fallen die Unterschiede im Aufbau und in der Dekoration auf. Diese Differenzen bestehen in den einzelnen Modularen Elementen innerhalb des Moduls „Architektur“. So ist kein Arkadenbogen wie der andere. Das liegt daran, dass die Architektur sich einerseits den Anforderungen des jeweiligen Kanons anpassen muss, – also ob 4, 3 oder 2 Interkolumnien nötig sind oder im Falle von Kanon X des Markus sogar nur ein Bogen gestaltet wurde. Andererseits zeigt sich aber auch die Austauschbarkeit und Variation in den verschiedenen Elementen, die jede Architektur im Detail einzigartig erscheinen lässt. Die Säulen, bestehend aus Basis, Schaft und Kapitell, sind von Seite zu Seite unterschiedlich in Form und Fülldekor gestaltet worden. Obwohl es sich beispielsweise bei allen Kapitellen um Blattkapitelle handelt, die mit einer Abakusplatte abschließen, sind sie dennoch in Form, Höhe und Ausgestaltung, manchmal mit einem Blattkranz oder korinthisierend mit einem zusätzlichen Hochblatt versehen, in keiner Weise einheitlich konzipiert worden. Der die Arkade zusammenbindende

---

<sup>24</sup> Einen Überblick über die Darstellungen der spätantiken eusebianischen Kanontafeln bieten Nordenfalk 1938 und Crawford 2019.

Überfangbogen mit seiner dekorativen Füllung zeigt bald eine Muscheloptik, bald geometrische Motive mit Pflanzendekor, der noch zusätzlich mit einem verzierten clipeus versehen werden konnte. Der Dekor auf dem Überfangbogen zeigt erneut unterschiedliche, in Anzahl und Anbringung variierende Vogel- und Pflanzenarten.

Obwohl somit jede einzelne Seite der Kanontafeln unterschiedlich gestaltet wurde, bleibt der Gesamteindruck durch die einheitlich gewählte Architekturform mit einer Arkatur und dem Überfangbogen überschaubar und geordnet. Die Abwandlungen in der dekorativen Gestaltung der Bauornamentik wirken nicht als Ablenkung von den eingeschriebenen Konkordanzzahlen, sondern als ein Indiz für die den Miniaturisten des 6. Jhs. eigene Freude an der *variatio*.

Als zweites Modul innerhalb des Systems können die Miniaturen angesehen werden, die meist in drei Register unterteilt sind. Diese Module enthalten die Modularen Elemente Tierdarstellung, Christusszene oder Propheten.

Im oberen Register befinden sich Einzeldarstellungen von Propheten und Patriarchen aus dem Alten Testament, entweder in szenischer Weise wiedergegeben oder als Autorenbilder mit Schriftrollen versehen. Insgesamt sind es 24 Propheten, die allerdings nicht alle 19 Seiten der Kanontafeln füllen. Ihre Wiedergabe endet auf fol. 9r mit den Propheten Elisa und Maleachi. Die Darstellung der Propheten aus dem Alten Testament folgt keinem bislang bekannten Kanon. Im Vergleich mit der Bücherreihenfolge aus der Syrischen Bibel von Paris, einer Vollbibel mit Titelbildern der Buchautoren oder szenischen Darstellungen zu Beginn eines jeden Kapitels, zeigt sich auch dort, dass im syrischen spätantiken Gefüge noch keine einheitliche oder eine uns nicht überlieferte Reihenfolge des Alten Testaments gebraucht wurde.<sup>25</sup> Diese scheint sich dabei weder an der hebräischen Reihenfolge noch an denen der Septuaginta oder der Vulgata zu orientieren.<sup>26</sup> Die Anordnungen der Großen Propheten, der Zwölfprophetenbücher sowie der Geschichts- und Lehrbücher sind in sich vertauscht.<sup>27</sup> Somit unterscheidet sich der Aufbau der Autoren- bzw. Titelbilder in den beiden syrischen Handschriften – Syrische Bibel von Paris und Rabula-Evangeliar – durchaus voneinander und zeigt zudem eine kreative Austauschbarkeit ihres Anbringungsortes.

Dabei ist nicht nur die Reihenfolge zwischen den beiden Manuskripten unterschiedlich, sondern es variiert auch die Darstellung der einzelnen Titelaufgaben. Sacharja und Josua werden sowohl in der Syrischen Bibel von Paris als auch im Rabula-Evangeliar

---

<sup>25</sup> Das Manuskript „Syrische Bibel von Paris“ ist online einsehbar auf [syri.ac](http://syri.ac): An annotated bibliography of Syriac resources online, unter BNF SYR. 341. Sowie in der Onlinedatenbank der Bibliothèque nationale de France: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10527102b/f3.planche.contact.r=Syriaque>, abgerufen am 27.02.2022.

<sup>26</sup> Sörries 1991, 14 f.

<sup>27</sup> Die Reihenfolge der Prophetenbücher in der Syrischen Bibel von Paris unterscheidet sich grundlegend von der Sequenz, welche sich im Rabula-Evangeliar findet. So erscheint bspw. das Buch Ezechiel zu Beginn der Vollbibel, während der Prophet im Rabula-Codex an viertletzter Stelle verortet wurde. Einzelne Buchabfolgen wie Hosea, Joel oder Obadja, Jona, Micha und Nahum wurden jedoch beibehalten.

in derselben szenischen Darstellung gezeigt.<sup>28</sup> Josua ist mit Sonne und Mondsichel abgebildet, eine Wiedergabe, die auf Jos 10.12–14 anspielt. Der Autor und Prophet Sacharja wird mit dem Attribut „Sichel“ abgebildet.<sup>29</sup> Unterschiedlichkeiten äußern sich in der Darstellung von Ezechiel und Jona.<sup>30</sup> Ezechiel erhält im Rabula-Codex ein Autorenbild, während er in der Syrischen Bibel von Paris im Typ des „szenisch erweiterten Autorenbildes“<sup>31</sup> dargestellt ist. Nach Ez 37 ist hier die „Erweckung der Totengebeine“ zu sehen. Im Falle des Propheten Jona zeigt sich, dass er nur im Rabula-Evangeliar eine szenische Darstellung erhalten hat, wo er schlafend unter der Kürbislaube vor der Stadt Ninive ausgestreckt ist, während er im hier herangezogenen syrischen Vergleichsmanuskript in der Art eines Titelauteursbildes abgebildet ist. Somit liegt in der Darstellung der Propheten und Patriarchen des Alten Testaments auch eine gewisse Austauschbarkeit vor. Diese *variatio* in der Porträtierung der Figuren wird erst anhand der jeweils vergebenen Tituli möglich. Es zeigt sich, dass die Propheten und Patriarchen, ob als Autorenbilder oder als Figuren, in szenischer Präsentation dargestellt werden konnten, ohne dass sich ihre Bedeutung schmälert oder verloren geht.

Im mittleren Register wird ein Christuszyklus abgebildet, der über die Seiten hinweg durchgeht und in grober chronologischer Abfolge verläuft.<sup>32</sup> Der Fokus dabei liegt auf den Heilungs- und Wunderparadigmen, die Christus vollbrachte. Dabei gibt es entweder jeweils zwei Episoden auf die Seitenränder verteilt oder zwei nicht zusammengehörige Szenen auf den Rändern.<sup>33</sup> Parallelen zu der Anbringung von Randminiaturen lassen sich dabei in der Handschrift Paris Syr. 33 wiederfinden.<sup>34</sup> Dieses syrische Evangeliar verbindet ebenfalls Kanontafeln mit einem Christuszyklus, der gleichwohl kürzer ausfällt, als es sich im Rabula-Manuskript darstellt. Szenen wie die Verkündigung an Maria, die Heilung des blutflüssigen Weibes oder die Hochzeit zu Kana sind jedoch in beiden Manuskripten des 6. Jh. vertreten.<sup>35</sup>

<sup>28</sup> Sacharja und Josua: in der Syrischen Bibel von Paris: Sörries 1991, Taf. 47. 50; im Rabula-Codex: foll. 8r. 4r.

<sup>29</sup> Sörries 1991, 43 f.; zur Bedeutung der Sichel s. Pacha Miran 2020, 182–186.

<sup>30</sup> Ezechiel und Jona: in der Syrischen Bibel von Paris: Sörries 1991, Taf. 48 f.; im Rabula-Codex: foll. 8v. 6r.

<sup>31</sup> Sörries 1991, 38; zu Ezechiel im Tal der verdorrten Gebeine s. Pacha Miran 2020, 181 f.

<sup>32</sup> Bernabò 2014, 353.

<sup>33</sup> Auf fol. 4v sieht man drei Szenen, verteilt auf vier Randminiaturen: die Geburt Christi, seine Taufe sowie den herodianischen Kindermord, der sich im unteren Bereich im inneren und äußeren Randstreifen dargestellt findet.

<sup>34</sup> Bernabò 2008, 126.

<sup>35</sup> Der Codex Syr. 33 von Paris bietet neben Tier und Pflanzendarstellungen auf den Seiten der Kanontafeln fünf szenische Wiedergaben aus dem Neuen Testament. Anders als im Rabula-Evangeliar sind die Szenen großzügiger auf den Seiten verteilt worden. So befindet sich die „Verkündigung an Maria“ mit der Darstellung des Engels auf fol. 3v, während Maria auf fol. 4r angebracht wurde. Die Anbringung verhält sich ebenso bei der „Heilung des gekrümmten Weibes“ auf den foll. 4v und 5r. „Die Heilung der Blutflüssigen“ (fol.5v), „das Weinwunder zu Kana“ (fol. 6v) und „die drei Frauen am leeren Grab“ (fol. 9v) sind auf jeweils einer Seite an den Rändern angebracht worden, s. Sörries 1991, 101 f.; Das Manuskript „Syr. 33 von Paris“ ist online einsehbar

Die abschließenden Elemente bilden die sich am unteren Rand befindenden Pflanzen- oder Tierdarstellungen, die keinen Bezug zu den oberen Bildern haben und auch auf einer Seite selbst voneinander variieren können, jedoch in den meisten Fällen miteinander korrespondieren. Die Pflanzendarstellungen sind auf den jeweiligen Seiten mit leichten künstlerischen Abweichungen einheitlich gestaltet worden, mit Ausnahme der Darstellung auf fol. 12r. Obwohl viele der Tierdarstellungen ihr gegenüber angebrachtes Pendant aufgrund der nachträglichen Eradierung der Randminiaturen verloren haben, zeigen die noch erhaltenen Seiten, wie beispielsweise fol. 6r, dass sich zwar zwei Exemplare derselben Tierart im unteren Register befunden haben, diese jedoch in Geschlecht und Bewegung unterschiedlich auftreten konnten.

Als letztes Modul kommt die „Schrift“ hinzu, die zum einen den jeweils vertretenen Kanon benennt und zum anderen die Zahlen der Sektionen der Evangelien vermerkt. Hierbei wird das Modul in die Modularen Elemente Buchstabe, Zahl und Farbe unterteilt. Die Wörter sowie die Zahlen sind in derselben Variante des Estrangelo verfasst worden, wie sie sich auch im Bibeltext des Rabula wiederfinden lässt.<sup>36</sup> Das Zahlensystem wird mit den 22 Buchstaben des syrischen Alphabets gebildet. Dabei sind die ersten 9 Buchstaben des Alphabets, also ܐ bis ܘ die Einser, die Buchstaben von 10 bis 18, also ܝ bis ܘ bilden die Zehner, und mit den übrigen vier Buchstaben beginnen die ersten Hundertergruppen. Innerhalb dieses Moduls sind die Elemente aufgrund ihrer Relevanz der zuzuordnenden Konkordanzen nicht austauschbar. Ihre unterschiedliche Gestaltung und Farbgebung fördern aber dennoch einen abwechslungsreichen Gesamteindruck. So dient die Verwendung von roter und brauner Tinte der optischen Abtrennung der Zahlenreihen innerhalb der Konkordanztabellen. Sie deuten auf keine liturgische Hervorhebung hin, sondern werden meist in Fünfer-Abschnitten abgewechselt.

### ***Der modulare Aspekt in den Kanontafeln des Rabula-Evangeliars und seine Wertigkeit***

Abschließend kann man festhalten, dass bei der Gestaltung der Kanontafeln des Rabula-Evangeliars die Intention der Wiedererkennbarkeit, Variation und Kanonisierung im Vordergrund stand. Durch den klaren Aufbau der drei Module von Architektur, Randminiatur und Schrift wirkt jede Seite einer Kanontafel in sich als ein geschlossenes System, das aufgrund der austauschbaren Modularen Elemente auch separat von den übrigen Kanontafeln seine Identität bewahrt.

Dabei war die Arbeitsweise zur Herstellung der Kanontafelseiten ein ineinandergreifender Prozess, der aus drei geregelten Schritten bestand, in denen man eine modulare Entwicklung erkennen kann und die aus Vorzeichnung, Kolorierung und Beschriftung zusammengesetzt wurde. Dieses Arbeitsmodell der Mönche aus dem 6. Jh. kann somit als ein effizienter und ökonomischer Prozess gewertet werden, welcher sich

---

auf syri.ac: An annotated bibliography of Syriac resources online, unter BNF SYR. 33. Sowie in der Onlinedatenbank der Bibliothèque nationale de France:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52506821q>, abgerufen am 27.02.2022.

<sup>36</sup> Bernabò 2008, 47.

in der modularen Strukturierung mitteilt. Erst durch die klar gegliederten Arbeitsschritte konnte ein klar gegliedertes Modulares System auf den Seiten der Kanontafeln entstehen.

Die Seiten der Kanontafeln selbst, die als ein geschlossenes Modulares System anzusehen sind, nehmen also diese dreiteilige Unterteilung aus dem Herstellungsprozess wieder auf. Somit besteht jede Kanontafel aus drei Modulen: Architektur, Randminiatur und Schrift, die, obwohl sie die Seiten dicht füllen, durch ihren konstanten Aufbau dem Leser dennoch einen überschaubaren Eindruck vermitteln. Die untergeordneten Elemente dieser Module variierten in ihrer Gestaltung, sind aber gerade aufgrund ihrer Unterschiede, also der *variatio* und ihrer Austauschbarkeit, ein Indiz für die Kreativität und Modularität in der Spätantike. Die klare Gliederung der Kanontafelseiten diene an erste Stelle der Übersichtlichkeit, da diese Blätter nicht nur Schmuck des Manuskriptes waren, sondern auch den praktischen Zweck hatten, dem Betrachter die Konkordanz der Evangelien aufzuzeigen.

ORCID®

Freyja von Droste zu Vischering und Padtberg

🔗 <https://orcid.org/0000-0001-6472-0785>

**Literaturverzeichnis**

Bernabò 2008

M. Bernabò, *Il Tetravangelo di Rabbula*. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 1.56; *l'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo* (Rom 2008)

Bernabò 2014

M. Bernabò, *The Miniatures in the Rabbula Gospels*. *Postscripta to a Recent Book*, DOP 68, 2014, 343–358

Cecchelli u. a. 1959

C. Cecchelli – J. Furlani – M. Salmi, *The Rabbula Gospels*. Facsimilie Ed. of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. 1.56, in the Medicean-Laurentian Library (Olten 1959)

Crawford 2019

M. R. Crawford, *The Eusebian Canon Tables*. *Ordering Textual Knowledge in Late Antiquity* (Oxford 2019)

Fourlas 2021

B. Fourlas, *Image and Chalcedonian Eucharistic Doctrine*. *A Re-Evaluation of the Riha Paten, its Decoration and its Historical Context*, *ByzZ* 114, 2021, 1117–1160

Grumel 1958

V. Grumel, *La chronologie* (Paris 1958)

Leroy 1964

J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*. *Contribution à l'étude de l'iconographie des églises de langue syriaque*, 2 (Paris 1964)

Mango 1983

M. Mango, *Where was Beth Zagba?*, *Harvard Ukrainian Studies*, 7, 1983 = *Okeanos: Essays presented to Ohor Sevcenko on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students* (1983) 405–430

Meimaris u. a. 1992

Y. E. Meimaris – K. Kritikakou-Nikolaropoulou – P. Bougia, *Chronological Systems in Roman-Byzantine Palestine and Arabia*. *The Evidence of the Dated Greek Inscriptions* (Paris 1992)

Nordenfalk 1938

C. Nordenfalk, Die spätantiken Kanontafeln. Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte (Kopenhagen 1938)

Pacha Miran 2020

F. Pacha Miran, Le décor de la Bible syriaque de Paris (BnF syr. 341) et son rôle dans l'histoire du livre chrétien (Paris 2020)

Schipke 2013

R. Schipke, Das Buch in der Spätantike. Herstellung, Form, Ausstattung und Verbreitung in der westlichen Reichshälfte des Imperium Romanum (Wiesbaden 2013)

Sörries 1991

R. Sörries, Die Syrische Bibel von Paris. Paris, Bibliothèque Nationale, syr. 341. Eine frühchristliche Bilderhandschrift aus dem 6. Jahrhundert (Wiesbaden 1991)

Wright 1973

D. Wright, The Date and Arrangement of the Illustrations in the Rabbula Gospels, DOP 12, 1973, 197–208

**Abbildungsnachweis:**

**Abb. 1.** Zeichnung Freyja von Droste zu Vischering und Padtberg.

**Abb. 2.** Zeichnung Freyja von Droste zu Vischering und Padtberg.

**Abb. 3.** Zeichnung Freyja von Droste zu Vischering und Padtberg.

**Abb. 4.** Zeichnung Freyja von Droste zu Vischering und Padtberg.

## Abbildungen

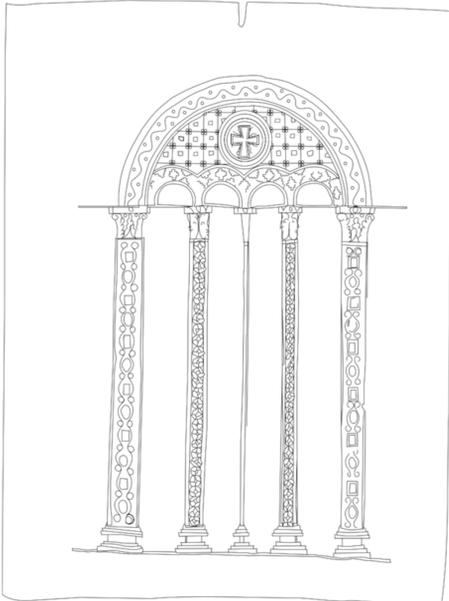


Abb. 1: Vorzeichnung der Architektur und ihrer Bauornamentik (fol. 3v).

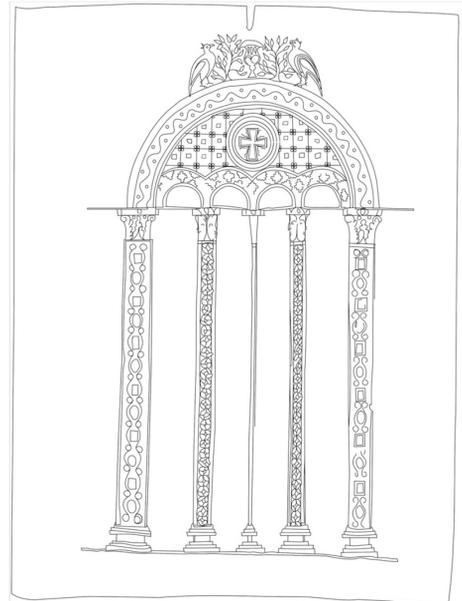


Abb. 2: Vorzeichnung der Überfangbogen-Dekoration (fol. 3v).

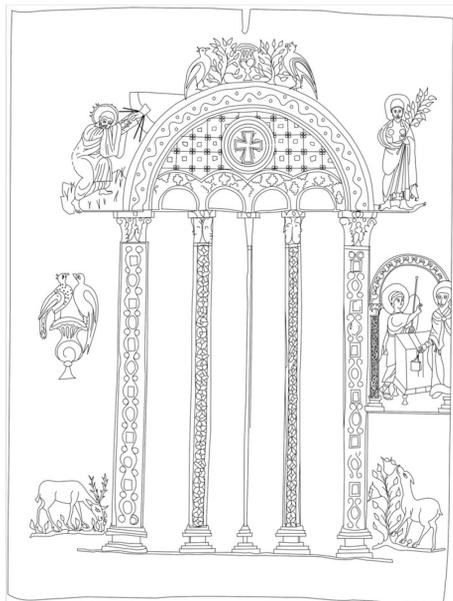


Abb. 3: Vorzeichnung der Randminiaturen (fol. 3v).

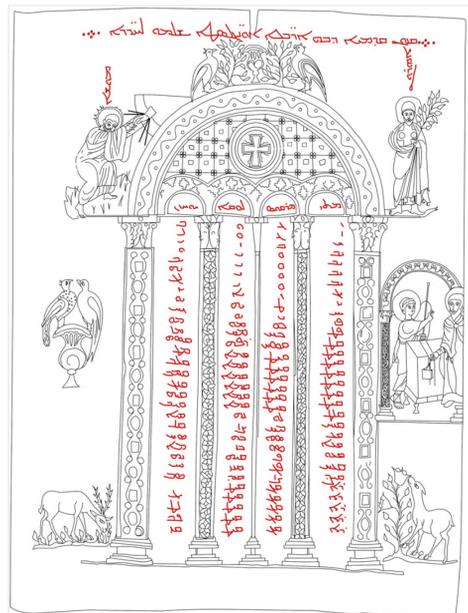


Abb. 4: Anbringung der Schrift (fol. 3v).

## Fokus 2: Das Ornament. Modularität im Flächendekor



# Modularität als Schlüssel zum Erfolg?

Der Aufschwung von geometrischen *opus sectile*-Böden in der Spätantike am Beispiel von Ephesos

*The present paper focuses on the role of modularity in the rise of opus sectile floors in Late Antiquity on the example of Ephesos. The (moderately) uniform design of these pavements was based on the repetition of geometric patterns. These small(-sized) modules were an important factor for the rise of sectilia pavimenta. The simplicity of motifs and elements enabled a fast and efficient production, while the high availability of spolia as a source of (reusing) material in combination with the modularity led to a wide distribution of sectilia pavimenta.*

*Nonetheless, opus sectile floors were no mass-produced. Research in Ephesos has shown no indications of make-to-stock manufacturing, such as standardised measures. Instead, sectilia pavimenta were a product reserved for the upper class, and they were most likely manufactured in series for certain contexts. In some cases, the reuse of tiles from older opus sectile floors is proven.*

*Keywords: opus sectile/opus sectile, Ephesos/Ephesos, modularity/Modularität, reuse/Wiederverwendung, production/Herstellung*

Das veränderte Stilempfinden der römischen Eliten,<sup>1</sup> welches Transformationsprozessen zwischen dem 2. und 4. Jh. entspringt, lässt in den materiellen Hinterlassenschaften der Spätantike deutliche Unterschiede zu vorangegangenen Zeiten erkennen.<sup>2</sup> Daraus resultiert häufig eine geringschätzig und abwertende Betrachtung der Epoche und ihrer Kunstformen in der Forschung. *Opus sectile*-Böden werden in diese Debatte gerne mit einbezogen und geradezu als ein Paradebeispiel präsentiert. Hierbei handelt es sich um eine elitäre Ausstattungform, die vor allem aufgrund ihrer verwendeten Materialien einen hohen Stellenwert besaß.<sup>3</sup> Im Gegensatz zu den kaiserzeitlichen Pavimenten, die von einer präzisen Ausführung und vergleichsweise großen Platten zeugten, wirken die Böden in der Spätantike, vor allem in der östlichen Reichshälfte, auf den ersten Blick weniger qualitativ. Die oftmals an Präzision mangelnde Ausführung, die Kleinteiligkeit der Plättchen – darunter häufig Spolien – und das hohe Vorkommen der Böden hat ihnen

---

<sup>1</sup> Neben dem Beitrag Borg – Witschel 2001, welcher sich vor allem mit inschriftlichen Zeugnissen auseinandersetzt, ist zudem exemplarisch auf Witschel 1999 und Bauer – Witschel 2007 zu verweisen, die jene Thematik ausführlicher behandeln.

<sup>2</sup> Borg – Witschel 2001, 116 f.

<sup>3</sup> Zur Technik des *opus sectile* vgl. einführend mit weiterer Literatur Olevano 2017; Steppan 2013; Steppan 2011.

den Ruf als „Massenware“ eingebracht, ohne dass sie in vielen Fällen überhaupt genauer untersucht wurden.

Eng mit diesen Vorwürfen verbunden ist der rein geometrische und modulare Dekor der spätantiken *opus sectile*-Böden. Die einfachen Formen und das Konzept der modularen Anordnung führen leicht zum Gedanken, dass eine kostengünstige Produktion die Triebfeder für das Aussehen war. Diese Art der Böden wurde daher – im Gegensatz zu komplexen kaiserzeitlichen und mittelbyzantinischen Motiven – in der Forschung trotz ihres hohen Aufkommens kaum beachtet.<sup>4</sup> Im Kontext dieses Netzwerkes soll die Rolle des modularen Dekors und die Gründe für die starke Ausbreitung der *sectilia pavimenta* in der Spätantike neu überdacht werden. War er tatsächlich nur ein Mittel zum Zweck für eine einfache Produktion oder wurden die Dekorationsschemata nach anderen Kriterien ausgewählt? Führte die Modularität zu einer Massenproduktion oder war sie gar der Schlüssel zum Erfolg spätantiker *opus sectile*-Böden?

Im folgenden Beitrag<sup>5</sup> soll nun anhand der spätantiken *opus sectile*-Böden von Ephesos versucht werden, diese Fragen zu beantworten. Als Ausgangslage dient naheliegenderweise der modulare Dekor und dessen Einbettung in den architektonischen Kontext, womit auch soziale Faktoren beleuchtet werden. In einem weiteren Schritt muss auf das Material – insbesondere auf die Rolle der Spolien – und die Produktionsvorgänge eingegangen werden, die wichtige Informationen über den Stellenwert der Pavimente preisgeben können und eng mit der Modularität zusammenhängen. Zuletzt sollen zusammenfassend die Gründe für den Aufstieg der *opus sectile*-Böden in der Spätantike besprochen und dabei besonders auf die Rolle der Modularität und ihrer Variabilität bzw. Anpassungsfähigkeit geachtet werden.

### ***Ausgangslage & Charakteristika spätantiker opus sectile-Böden in Ephesos***

Für die folgenden Ausführungen werden in erster Linie die spätantiken ephesischen Böden herangezogen, welche im Rahmen einer Masterarbeit aufgearbeitet wurden.<sup>6</sup> In

---

<sup>4</sup> Guiglia Guidobaldi 2011; Scheibelreiter 2008, 264–268; Guiglia Guidobaldi 1993; Peschlow 1983.

<sup>5</sup> Dieser Beitrag ist im Zuge meiner Masterarbeit an der Universität Wien, betreut von Prof. Dr. Sabine Ladstätter, entstanden. Ich möchte mich herzlich beim Österreichischen Archäologischen Institut, insbesondere bei Sabine Ladstätter und bei Werner Jobst bedanken, die mir zahlreiche Materialien zur Verfügung stellten und hilfreiche Anregungen gegeben haben. Zudem möchte ich mich bei den Kolleginnen und den Kollegen vom Netzwerk zu den Modularen Systemen in der Spätantike bedanken, vor allem bei Sabine Schrenk und Stefanie Archut, die über mehrere Monate hinweg in interessanten Treffen und Diskussionen die Debatte über die Modularität gefördert haben.

<sup>6</sup> Oppitz 2021. Der folgende Artikel fußt auf den Ergebnissen der Masterarbeit. Die Details können dort nachgelesen werden. Sie soll in gekürzter Fassung in den Ergänzungsheften zu den Jahreshften des Österreichischen Archäologischen Institutes publiziert werden.

Summe konnten 78 Pavimente ausgemacht werden,<sup>7</sup> die mit einer großen Wahrscheinlichkeit in die Spätantike zu datieren sind. Generell ist darauf hinzuweisen, dass der Forschungsstand – wie bereits erwähnt – bezüglich der spätantiken bzw. byzantinischen *sectilia pavimenta* im östlichen Mittelmeerraum unzureichend ist. Die generelle stilistische Entwicklung der Technik sowie deren chronologische Einordnung, insbesondere in Kleinasien, müssen Gegenstand zukünftiger Forschungen sein.<sup>8</sup>

Nichtsdestotrotz können für diese relativ homogene Gruppe anhand der ephesischen Beispiele einige Charakteristika ausgemacht werden. Zunächst ist festzuhalten, dass die Motive ausschließlich geometrisch sind und keine figuralen oder floralen Formen aufweisen. Es handelt sich um Rapportmuster, die innerhalb eines Raumes in verschiedene rechteckige Felder unterteilt sind. Besonders im Vergleich zur Kaiserzeit und westlichen Vergleichsbeispielen sind die Elemente sehr kleinformatig<sup>9</sup> und bestehen zu einem sehr hohen Anteil – möglicherweise vollständig – aus Spolien. Die Wiederverwendung verschiedener Materialien bringt es auch mit sich, dass die Pavimente oftmals ein polychromes Erscheinungsbild haben (Abb. 2).

### **Modularer Dekor**

Der Dreiklang der Modularität, wie er im Rahmen dieses Netzwerkes zu den Modularen Systemen in der Spätantike definiert wurde, lässt sich beim *opus sectile* gut am Dekor der Böden zeigen (Abb. 1). Einzelne *opus sectile*-Plättchen werden als modulare Elemente zu einem bestimmten Motiv – einem Modul – zusammengesetzt. Innerhalb eines Feldes bilden diese Module ein Rapportmuster bzw. ein Modulares System, welches im Raum mit anderen Modularen Systemen (Feldern) interagiert. In Ephesos konnten für die Spätantike 52 verschiedene Motive ausgemacht werden, die die große Bandbreite geometrischer Dekore zeigen.<sup>10</sup> Durch die einfachen Formen wie Dreiecke, Quadrate oder Hexagone ist eine Vielfalt an unterschiedlichen Motiven und Variationen gegeben. Obwohl diese Art des *opus sectile* sehr charakteristisch für die Spätantike ist, handelt es sich allerdings um keine Neuerung. So können beispielsweise im spätrepublikanischen Pompeji Pavimente mit denselben Formen „*a piccolo modulo*“ ausgemacht werden,<sup>11</sup> deren neuwertiges Material und feinere Art der Ausführung den größten

---

<sup>7</sup> Die bisherigen Untersuchungen zu den spätantiken *opus sectile*-Böden in Ephesos waren in vielen Fällen unzureichend. Viele Pavimente sind bislang vollständig unpubliziert. Die Forschungen beschränkten sich in der Regel auf Beiträge zu einzelnen Komplexen. Exemplarisch vgl. zum Vediusgymnasium Scheibelreiter 2008. Zu den kaiserzeitlichen Pavimenten vgl. v. a. Lang-Auinger 1989. Zudem sind in der Marienkirche und der Johannesbasilika zwei mittelbyzantinische Pavimente bekannt.

<sup>8</sup> Zuletzt Scheibelreiter 2008, 267: "[...] ein dringendes Desiderat der Forschung [...]".

<sup>9</sup> Sie fallen in die Kategorie „*opus sectile a piccolo modulo*“ (Module max. 30cm) bzw. vereinzelt auch „*opus sectile a modulo medio*“ (Module: 30–90cm) nach Guidobaldi 1985.

<sup>10</sup> Im Vergleich mit anderen kleinasiatischen Städten zeigen sich deutliche regionale Vorlieben für bestimmte Motive: Oppitz 2021, 120 f.

<sup>11</sup> Blake 1930, 35–49.

Unterschied zu den spätantiken *sectilia pavimenta* bilden. Wie Fulvia Olevano bereits feststellen konnte, sind die niedrigeren Standards in der Ausführung der Böden im Vergleich zu republikanischen und kaiserzeitlichen Pavimenten allerdings nicht auf mangelndes Know-How, sondern auf ein differenziertes Stilempfinden zurückzuführen.<sup>12</sup> Es lässt sich auf jeden Fall in der Spätantike ein starker Anstieg und eine weite Verbreitung des *opus sectile* „a piccolo modulo“ ausmachen<sup>13</sup> – eine Renaissance. Allerdings wird auch deutlich, dass die geometrischen Formen – und ebenso die Modularität des Dekors – kein eigenständiger Ausdruck der Spätantike sind, sondern seit jeher ein essenzieller Bestandteil von *sectilia pavimenta* waren.

### **Bezug auf den architektonischen Kontext**

Zunächst muss daraufhin hingewiesen werden, dass die Modularen Systeme (Rapportmuster) innerhalb eines Raumes nicht losgelöst voneinander sind, sondern stets in Beziehung zueinanderstehen. In vielen Fällen kann dies durch spätere Reparaturen und Ausbesserungen nicht zweifelsfrei nachvollzogen werden. Es lassen sich allerdings ausreichend Beispiele finden, die von einer gewissen Symmetrie in der Anordnung der Felder zeugen. So wurden dieselben Motive häufig symmetrisch oder axialsymmetrisch angeordnet, wodurch ein bestimmter visueller Effekt evoziert werden konnte (Abb. 2). Die Pavimente müssen stets auch im Kontext des gesamten Raumes und seiner Ausstattung gesehen werden. In einigen Fällen dient der modulare Dekor auch dazu, zentrale Raumachsen oder besondere Abschnitte (Eingangsbereiche, Nischen, Apsiden) hervorzuheben und ihre Bedeutung zu unterstreichen. Dies kann beispielsweise durch die Auswahl der Motive geschehen, aber auch durch die unterschiedliche Größe der Module erreicht werden. So ist bei einem Nebenraum der Kirche beim Ostgymnasium zu erkennen, dass dieselben Motive sowohl in den äußeren zwei Paneelreihen als auch in den inneren beiden benutzt wurden, allerdings jene in der Mitte wesentlich größer dimensioniert waren. Ähnliches ist im Bema – einem Ort der häufig mit hochwertigem *opus sectile* hervorgehoben wurde – der Marienkirche zu beobachten. Drei Felder mit aufwändigen Kreis-Stern-Motiven betonen diesen Bereich. Während die beiden äußeren Paneele denselben Dekor aufweisen, ist das mittlere abweichend. Die Module sind größer dimensioniert und unterscheiden sich farblich.

In vielen Fällen kann die Anordnung der *opus sectile*-Felder auch auf die Funktion des jeweiligen Raumes hindeuten. So sind die Apsiden in privaten Repräsentationsräumen oftmals besonders durch eine vom restlichen Raum abweichende Anordnung

---

<sup>12</sup> Olevano 2017, 256.

<sup>13</sup> An dieser Stelle kann kein gründlicher Überblick gegeben werden. Insbesondere die Pavimente in Kleinasien sind oftmals nicht aufgearbeitet, was regional übergreifende Vergleiche schwer macht. Die meisten Böden sind nur aus den jährlichen Grabungsberichten (Kazı Sonuçları Toplantısı, Anadolu Akdenizi Arkeoloji Haberleri, etc.) bekannt. Exemplarisch seien die zahlreichen Pavimente aus Elaiussa Sebaste (Polosa – Kızıllarslanoğlu 2020; Morselli 2010a; Morselli 2010b; Baldassarri – Baratta 1999;), Hierapolis (Bortolin 2019, 207–218; Caggia 2018; Cottica 2004) oder Laodikeia erwähnt (Şimşek 2017, 18 f.; Şimşek 2015, 79–82; Şimşek – Bayram 2014).

der Felder (Abb. 2) betont. Für sie kann ebenso wie für den Nordwestteil des Saales B in der Domus von Hanghaus 1 eine Funktion im Zusammenhang mit der Einnahme des Mahls gesehen werden. Der Raum im Hanghaus 1 weist zwar keine Apsis auf, die vier *opus sectile*-Felder sind allerdings zentral positioniert, während die umlaufenden Randzonen mit Plattenbruchstücken ausgelegt waren.<sup>14</sup>

Die Polychromie ist in vielen Fällen in einem ständigen Wechselspiel mit der Modularität, aber kein notwendiger Bestandteil von ihr. In Ephesos lassen sich annähernd gleichfärbige Böden mit hellen Materialien finden, aber auch Pavimente, in denen das Modul durch eine entsprechende Farbwahl der Materialien zusätzlich betont wird (Abb. 2). Darüber hinaus gibt es aber auch Pavimente, bei denen verschiedene polychrome Gesteine ohne erkennbares System verlegt sind. Im Gegensatz zum *opus tessellatum*, wo stets das Gesamtbild vorrangig ist, kommt beim *opus sectile* auch stets dem Modularen Element eine eigenständige Bedeutung zu,<sup>15</sup> welche durch die individuelle Farbgebung zusätzlich hervorgehoben wird.

In diesem Beitrag wird eine *variatio* – im Gegensatz zu den anderen Themen in diesem Kolloquium – nicht als notwendige Voraussetzung für die Modularität angesehen. Sie entsteht nämlich, wie oben erwähnt, aus dem Dekor der Pavimente (Abb. 1) und jener kann beispielsweise in allen Feldern des Raumes – sofern es mehr als ein Paneel gibt – identisch sein (Abb. 4). Ebenso wenig muss die Farbe des Bodens zwangsläufig polychrom sein und damit eine Variation bieten. Nichtsdestotrotz trifft in vielen Fällen zumindest einer dieser beiden Faktoren, durch unterschiedliche Materialien oder alternierende Rapportmuster, zu. Somit ist die *variatio* auch für die spätantiken *sectilia pavimenta* wichtig und prägt in der Regel ihr Erscheinungsbild entscheidend. Davon zu unterscheiden ist die Variabilität – die prinzipielle Veränderbarkeit – und die Anpassungsfähigkeit der Böden, welche durch die flexible Handhabung des modularen Dekors, welcher auf einem Arbeitsvorgang mit Einzelteilen (Modularen Elementen) beruht, immer gegeben ist.

## **Material & Produktion**

### **Spolien & Wiederverwendung**

Möglich ist dieser reiche Einsatz an verschiedenen Materialien, welcher neben Weiß- und Buntmarmor auch verschiedene Glimmerschiefersorten und diverse Kalk- und Tuffsteine beinhaltet,<sup>16</sup> nur durch die Verwendung von Spolien.<sup>17</sup> Sie standen durch eine Reihe von Zerstörungen im spätantiken Ephesos in großen Mengen zur Verfügung.<sup>18</sup> Das

<sup>14</sup> Lang-Auinger 1996, 110, Taf. 114.

<sup>15</sup> Steppan 2011, 425.

<sup>16</sup> Eine gründliche Analyse der verwendeten Gesteine wurde bislang nicht durchgeführt.

<sup>17</sup> Unter einer Spolie wird in diesem Kontext ein wiederverwendeter Werkstoff verstanden, unabhängig davon, ob die Wiederverwendung für den Betrachtenden erkennbar war und ob dies intentionell geschah.

<sup>18</sup> Plattner 2016, 699 f.

kleinformartige geometrische *opus sectile* bot sich ideal zur sekundären Nutzung an. Man konnte leicht aus verschiedenen Objekten die kleinen dreieckigen, rechteckigen, hexagonalen oder oktogonalen Plättchen sägen. So weisen neben zahlreichen Profilierungen (Rillen) – vermutlich von Wandverkleidungsplatten – auch Reste von Inschriften und Reliefs auf die Nutzung von Spolien hin. Dass es sich bei dem Material um einen wiederverwendeten Werkstoff gehandelt hat, muss dem Betrachtenden in der Antike angesichts der genannten frei sichtbaren Spuren der primären Nutzung durchaus bewusst gewesen sein. Ob dies gleichgültig war oder die Wiederverwendung von älterem Material vielleicht sogar einen besonderen Charakter hatte, lässt sich heute nicht mehr mit Sicherheit ausmachen. Allerdings kann davon ausgegangen werden, dass die Plättchen als kostbares Gut betrachtet wurden. Dies zeigt sich beispielsweise in einigen bis auf die Mörtelbettung entfernten Böden, deren Plättchen für ein neues Paviment wiederbenutzt wurden (Abb. 3).<sup>19</sup> In vielen Fällen dürften diese Elemente bis zu einer Wiederbenutzung in einem Depot gelagert worden sein. Ein mögliches Marmordepot konnte im spätantik-mittelalterlichen Stadtquartier südlich der Marienkirche gefunden werden. Zahlreiche *opus sectile*-Plättchen zeugen von einer intentionellen Lagerung.<sup>20</sup> Dieser sorgsame Umgang mit den materiellen Ressourcen und die gleichbleibenden Motive über mehrere Jahrhunderte hinweg lassen in vielen Fällen eine Datierung anhand des Dekors nicht zu.<sup>21</sup>

### **Herstellungsverfahren**

Der Fund der byzantinischen Steinsäge im Areal von Hanghaus 2 hilft wesentlich dabei, spätantike Produktionstechniken besser nachvollziehen zu können.<sup>22</sup> Eine Herstellung von *opus sectile*-Plättchen an dieser wasserbetriebenen Säge aus dem späten 6. bzw. frühen 7. Jh.<sup>23</sup> ist zwar nicht belegt, dennoch scheint eine Produktion in ähnlicher Art und Weise plausibel zu sein. Während an der großen Steinsäge größere Platten zurechtgesägt wurden, mussten die einzelnen Plättchen per Hand zugesägt, zugeschliffen und poliert werden. Der festgelegte Kanon an Formen der Modularen Elemente (Dreiecke, Quadrate, etc.) vereinfachte den Prozess und erforderte darüber hinaus weniger handwerkliches Können als für figurale oder florale Formen nötig gewesen wäre. Denkbar ist auch, dass aus Produktionsabfällen (Plattenbruch) Plättchen restverwertet wurden, womit eine sehr effiziente und ressourcensparende Arbeitsweise gegeben wäre.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> Peristylhaus auf dem Akropolishügel oder R 1.18 im spätantik-mittelalterlichen Stadtquartier südlich der Marienkirche.

<sup>20</sup> Ladstätter – Schwaiger 2018, 14. Die Plättchen sind mit anderen Marmorspolien sorgfältig an einem Ort deponiert worden.

<sup>21</sup> Vgl. beispielsweise die Philippskirche in Hierapolis, deren Boden aus dem 9. Jh. von spätantiken Pavimenten nicht zu unterscheiden ist. Caggia 2018.

<sup>22</sup> Mangartz 2010.

<sup>23</sup> Ladstätter 2010.

<sup>24</sup> Danke an S. Ladstätter für den Hinweis.

An dieser Stelle soll zur eingangs erwähnten These der „Massenproduktion“ zurückgekehrt werden. Die Idee einer Herstellung in großer Stückzahl scheint auf den ersten Blick sehr attraktiv zu sein. Die gleichbleibenden Formen der Plättchen würden eine Arbeit auf Vorrat ermöglichen, eine Standardisierung der Maße neben einer Beschleunigung der Produktion auch etwaige Reparaturen vereinfachen. Darüber hinaus müssen auch wirtschaftliche Vorteile im Rahmen einer Massenproduktion berücksichtigt werden. Dennoch konnten im Rahmen der Untersuchung keine Indizien dafür gefunden werden. Zunächst ist es auffällig, dass bei den Plättchen und Modulen keine Standardisierung der Maße erkennbar ist. Sie orientieren sich in vielen Fällen an römischen Maßeinheiten, sind oftmals aber nur innerhalb eines Raumkontextes einheitlich. Eine Herstellung in großem Stil, welche auf bestimmte einheitliche Maße festgelegt war, kann nicht ausgemacht werden. In einem weiteren Schritt muss hinterfragt werden, ob die Herstellungskapazitäten der Werkstätten überhaupt ausreichend gewesen wären, um auf Vorrat produzieren zu können. Experimentalarchäologische Untersuchungen am Beispiel der byzantinischen Steinsäge aus dem Hanghaus 2 lassen eine geringe Herstellungskapazität erwarten.<sup>25</sup> Da vermutlich in einer Werkstatt nicht ausschließlich *sectilia* hergestellt wurden, muss hinterfragt werden, ob genügend finanzielle, personelle und materielle Ressourcen für eine Vorproduktion zur Verfügung standen. Ebenso ungeklärt ist das Konkurrenzverhältnis zu anderen Werkstätten und wie sicher man vorproduziertes Material auch verkaufen konnte. Ein weiterer Punkt führt zu den auftraggebenden Personen und zur Frage, ob jene nicht eine individuelle Anfertigung gegenüber einer Massenproduktion bevorzugten. Es sollte nicht vergessen werden, dass, auch wenn diese Art der Böden in der Spätantike weit verbreitet waren, es noch immer eine Luxusausstattung war. Die Orte der Anbringung waren Kirchen, darunter beispielsweise die Marienkirche und die Johannesbasilika, und öffentliche Bauten, die nur durch Stiftungen wohlhabender Personen möglich waren. Hinzu kommen private Bauten römischer Eliten. *Opus sectile*-Böden waren für die breite Bevölkerung mit Sicherheit nicht finanzierbar. Insofern scheint eine individuelle Anfertigung für einen bestimmten Kontext wesentlich plausibler zu sein als eine vorproduzierte Massenware. Der sorgfältige Umgang mit dem Material und das Entfernen der Plättchen nach der Nutzungsphase eines Bodens machen den Gedanken an minderwertiges Massenprodukt ebenso unwahrscheinlich.

### **Serielle Produktion**

Im Folgenden sollen nun zwei Wege für die Anfertigung von *opus sectile*-Böden aufgezeigt werden, wobei bei beiden das Konzept der Modularität eine große Rolle spielt. Zunächst ist auf die Neuanfertigung von Böden einzugehen,<sup>26</sup> die zwar auf ältere

---

<sup>25</sup> Mangartz 2010, 50 f.

<sup>26</sup> Es handelt sich nicht wie bei vielen kaiserzeitlichen Pavimenten und Wanddekorationen um Intarsienarbeiten, die in der Werkstatt zusammengesetzt und als fertige Tafel eingesetzt wurden. Bei der behandelten Technik wurden die einzelnen Plättchen erst am Anbringungsort in den feuchten Mörtel gedrückt.

Werkstoffe (größere Platten, Inschriften, Reliefs etc.) zurückgriffen, aber konkret für einen architektonischen Kontext hin zugesägt wurden und deswegen innerhalb des Raumes auch dieselben Maße aufweisen. Hier kann von einer seriellen<sup>27</sup> Anfertigung<sup>28</sup> gesprochen werden, das heißt, dass die Plättchen in einem Produktionsauftrag angefertigt wurden und deswegen einheitlich waren. Sie bilden eine abgeschlossene Gruppe – eine Serie. Nichtsdestotrotz konnten dieselben Motive innerhalb eines Raumes unterschiedliche Modulgrößen aufweisen, wobei es sich – wie bereits erwähnt – um einen bewusst gewählten Effekt handelt.<sup>29</sup> Diese Art der Böden mit einer seriellen Produktion weisen in der Regel eine hohe Qualität auf, denn es handelt sich um Maßanfertigungen, die konkret auf den individuellen architektonischen Kontext Bezug nehmen. Hatte der Raum einen unsymmetrischen Grundriss, musste das Paviment entsprechend angepasst werden. Die ungleichmäßigen Feldmaße zogen es nach sich, dass Elemente am Rand individuell zugeschnitten werden mussten. Gut sichtbar wird dies beim Apsidensaal (R 1.16, Abb. 2) im spätantik-mittelalterlichen Stadtquartier südlich der Marienkirche, wo das ganze Paviment aufgrund des unsymmetrischen Grundrisses leicht verzogen ist. Deutlich erkennbar ist dies im Osten der östlichen Felder, deren Plättchen jeweils an die Raumstruktur angepasst wurden.<sup>30</sup>

### **Modulare Wiederverwendung**

Dem entgegen steht eine Gruppe von Böden, bei denen das Konzept der „modularen Wiederverwendung“ zum Tragen kommt.<sup>31</sup> Wie bereits erwähnt, wurden Fußböden gefunden, bei denen bis auf die Abdrücke in der Mörtelbettung nichts mehr auf einen *opus sectile*-Boden hindeutet (Abb. 3). Diese abgenommenen Plättchen konnten nun sekundär für einen anderen Boden erneut benutzt werden. Da man hier allerdings mit dem Material arbeiten musste, welches zur Verfügung stand und es in vielen Fällen vermutlich auch eine Mischung aus mehreren wiederverwerteten Pavimenten war, erwecken diese Böden oftmals einen weniger qualitativen Eindruck. Die Plättchen sind nicht einheitlich groß, viele Module wirken dadurch verzogen und verdrückt. Ein gutes Beispiel dafür ist der Boden in der Kryptoporticus des Vediusgymnasiums (Abb. 4). Darüber hinaus fehlt oftmals ein Gesamtkonzept im Dekorationssystem. Individuell

---

<sup>27</sup> Der Begriff seriell wird im Rahmen dieses Beitrags aus einer produktionstechnischen Sicht verstanden. Daher kann eine Serie von Plättchen in ihrem Dekor dennoch modular sein.

<sup>28</sup> Zum Begriff der Serie vgl. Reinhardt 2019, 60–65.

<sup>29</sup> Dies kann im erwähnten Apsidensaal (Abb. 2) beobachtet werden. Hier sind die oktagonale Module in den beiden Feldern am unteren Bildrand gleich groß, im Feld in der Apsis allerdings kleiner dimensioniert.

<sup>30</sup> Die Serienproduktion konnte auch für die Intarsientafeln belegt werden, die im spätantiken Ephesos selten waren. Vgl. dazu Snyder 2018; Guidobaldi 1985, 180–185.

<sup>31</sup> Vgl. die Kryptoporticus im Vediusgymnasium bei Scheibelreiter 2008, 274; Steskal – La Torre 2008, Taf. 239, 4. „Modular“ da der Dekor und dessen Modularität erst eine flexible Neuzusammensetzung ermöglichen.

zugeschnittene Plättchen, wie oben beschrieben, gibt es hier nicht. Vielfach wurden auch verschiedene Bruchstücke eingesetzt, um Zwischenräume zu füllen.

Eine weitere Möglichkeit zur „modularen Wiederverwendung“ besteht bei einer Reparatur, wo nicht der gesamte Boden neuverlegt werden musste, sondern lediglich kleinere Bereiche. Dies wird besonders bei der Kirche in Pamucak deutlich (Abb. 5), in der man zwar dasselbe Motiv im Feld verlegte, allerdings die Module größer proportioniert waren und deutlich einer späteren Ergänzung zuzuschreiben sind. Hier dürfte man sich aus einem Marmordepot bedient haben, in dem Plättchen bis zur Wiederverwendung zwischengelagert wurden. Eine solche Lagerungsstätte konnte man, wie bereits erwähnt, vermutlich im spätantik-mittelalterlichen Stadtquartier südlich der Marienkirche feststellen.<sup>32</sup> Die zahlreichen Reparaturen, die in vielen Pavimenten nachgewiesen werden konnten, belegen eine lange Nutzungsdauer der Böden und ihre Beliebtheit über mehrere Generationen hinweg.

Somit zeigt sich deutlich, dass die Modularität zwar die Produktion von *opus sectile*-Böden und deren Wiederverwendung vereinfachte, allerdings zu keiner Massenproduktion führte. Das Luxusprodukt wurde konkret für einen speziellen architektonischen Kontext hergestellt (serielle Produktion) und in vielen Fällen zu einer späteren Zeit wiederverwendet („modulare Wiederverwendung“).

## ***Modularität als Schlüssel zum Erfolg?***

### ***Variabel und anpassungsfähig***

Anhand der verschiedenen ephesischen Bauten wird deutlich, dass die Modularität in mehreren Aspekten zum Tragen kommt. Entscheidend sind dabei vor allem die Variabilität (Veränderbarkeit) und die Anpassungsfähigkeit des Modularen Systems. Dies ist beispielsweise nicht nur am großen Reichtum an Dekorformen sichtbar, sondern auch anhand der Schmuckböden, die durch eine spezifische Anordnung gezielt die Bedeutung des Raumes oder eines bestimmten Abschnitts hervorhoben. Diese Anpassungsfähigkeit der Modularität ist aber auch entscheidend für das spätantike Phänomen der Spolierung. Durch die einfachen geometrischen Formen konnten kleine Spolien nutzbar gemacht werden und mit einem geringen Aufwand zu einem *opus sectile*-Plättchen umgewandelt werden. Der hohe Anteil an wiederverwendetem Material zeigt die Bedeutung der Spolierung für die spätantiken *opus sectile*-Böden. Hinzukommt, dass die Modularität auch variabel ist, was die Diversität des Materials angeht. Dies war insofern wichtig, da verschiedene Materialien herangezogen werden konnten, ohne dass eine bestimmte Menge einer Gesteinsorte zur Verfügung stehen musste. Die Modularität konnte sich allerdings auch gut dem jeweiligen Baukontext anpassen. Uneinheitliche Raummaße waren keine Seltenheit, was oftmals individuelle Lösungen in bestimmten Bereichen erforderte. Durch das Rapportmuster der Module entstand für den Betrachtenden allerdings – im Gegensatz zu floralen oder figuralen Motiven – kein großer Unterschied.

---

<sup>32</sup> Ladstätter – Schwaiger 2018, 14.

Eine Variation war durch unterschiedliche Rapportmuster oder polychrome Materialien oft gegeben, jedoch kein zwingend notwendiger Faktor der Pavimente.

### ***Nachhaltiger Luxus im spätantiken Stil***

Die Ausführungen haben gezeigt, dass der modulare Dekor der *sectilia pavimenta* keine Neuheit in der Spätantike darstellte und schon seit republikanischer Zeit gebräuchlich war, genauso wie in der Kaiserzeit oder mittelbyzantinischen Zeit. Was waren allerdings nun die Gründe für die starke Verbreitung der *sectilia pavimenta* in der Spätantike?

Das veränderte Stilempfinden in der Spätantike setzte andere Ansprüche und Anforderungen an die Ausstattung von elitären Bauten und ließ auch die Wiederverwendung von älteren Materialien zu. Die Variabilität des modularen Dekors machte es möglich, die spolierten Werkstoffe zu nutzen und auf eine sehr effiziente Art und Weise Pavimente herzustellen. Die Spolien konnten dabei auch optisch wahrnehmbar für die Betrachtenden verlegt werden. Das bedeutet allerdings nicht notwendigerweise einen Verlust in der Qualität und führte auch nicht zu einer Massenproduktion oder Billigware. Die weiterhin qualitativ hochwertigen Böden, die vielmehr ein gutes Beispiel für ein verändertes Stilempfinden in der Spätantike sind, wurden in vielen Fällen – wie auch beim Apsidensaal im spätantik-mittelalterlichen Stadtquartier südlich der Marienkirche – für einen konkreten architektonischen Kontext (Abb. 2) in Serie gefertigt und sind daher Spezialanfertigungen. Ein Luxusprodukt im spätantiken Stil.

Die für die heutige Zeit wieder hochaktuellen Begriffe des Recyclings und der Wiederverwendung können ebenfalls bei den *opus sectile*-Böden Anleihen finden. Denn viele der Pavimente wurden öfters benutzt. Die sorgfältig aus dem Estrich entfernten und wiederverwendeten Plättchen zeugen von einem ressourcenschonenden Umgang, der dank einer flexiblen Handhabung durch die Modularen Elemente möglich wurde. Insofern ebnete die Modularität den *opus sectile*-Böden den Weg zum Erfolg – einem nachhaltigen Erfolg.

ORCID®

Florian Oppitz  <https://orcid.org/0000-0002-8516-5474>

**Literaturverzeichnis**

Baldassarri – Baratta 1999

P. Baldassarri – G. Baratta, Basilica all'estremità nord dell'isola, in: E. Equini Schneider (Hrsg.), Campagne di scavo 1995-1997, Bibliotheca archaeologica 24 (Roma 1999) 310-318

Bauer – Witschel 2007

F. A. Bauer – C. Witschel (Hrsg.), Statuen in der Spätantike. Spätantike – frühes Christentum – Byzanz. Reihe B, Studien und Perspektiven Bd. 23 (Wiesbaden 2007)

Blake 1930

M. E. Blake, The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire, MemAmAc 8, 1930, 7-159

Borg – Witschel 2001

B. Borg – C. Witschel, Veränderungen im Repräsentationsverhalten der römischen Eliten während des 3. Jhs. n. Chr., in: G. Alföldy – S. Panciera (Hrsg.), Inschriftliche Denkmäler als Medien der Selbstdarstellung in der römischen Welt (Stuttgart 2001) 47-120

Bortolin 2019

R. Bortolin, I modi del costruire delle case protobizantine. Pavimentazioni, in: A. Zaccaria Ruggiu (Hrsg.), Le abitazioni dell'insula 104 a Hierapolis di Frigia, Hierapolis di Frigia XII (Istanbul 2019) 203-230

Caggia 2018

M. P. Caggia, Mosaic and opus sectile Pavements in the Church of St. Philip in Hierapolis, in: T. Kaçar – C. Şimşek (Hrsg.), Geç antik çağ'da Lykos vadisi ve çevresi. The Lykos valley and neighbourhood in late antiquity, Laodikeia çalışmaları. Ek yayın dizisi/supplementary series 1 (Istanbul 2018) 309-323

Cottica 2004

D. Cottica, Pavimenti in opus sectile dall'Insula 104 a Hierapolis di Frigia, RACr 28, 2004, 89-106

Guidobaldi 1985

F. Guidobaldi, Pavimenti in opus sectile di Roma e dell'area romana. Proposte per una classificazione e criteri di datazione, in: P. Arthur – P. Pensabene (Hrsg.), Marmi antichi. Problemi d'impiego, di restauro e d'identificazione, Studi miscellanei 26 (Roma 1985) 171-233

## Guiglia Guidobaldi 1993

A. Guiglia Guidobaldi, L'opus sectile pavimentale in area bizantina, in: R. Farioli Campanati (Hrsg.), Seminario internazionale di studi su: „L'Albania dal tardoantico al medioevo, aspetti e problemi di archeologia e storia dell'arte“. Ravenna (Italien) 29. April –5. März 1993. Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM) 1 (Ravenna 1993) 643–663

## Guiglia Guidobaldi 2011

A. Guiglia Guidobaldi, The Marble Floor Decoration in Constantinople. Prolegomena to a Corpus, in: M. Şahin (Hrsg.), Türkiye mozaikleri ve antik dönemden ortaçağ dünyasına diğer mozaiklerle paralel gelişimi: mozaiklerin başlangıcından geç Bizans çağına kadar ikonografi, stil ve teknik üzerine sorular. XI. Uluslararası Antik Mozaik Sempozyumu, Bursa 16. – 20. Oktober 2009 (Istanbul 2011) 413–436

## Ladstätter 2010

S. Ladstätter, Überlegungen zur Datierung der Steinsäge in WT 2 des Hanghauses 2, in: F. Mangartz, Die byzantinische Steinsäge von Ephesos. Baubefund, Rekonstruktion, Architekturteile, Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 86 (Mainz 2010) 535–538

## Ladstätter – Schwaiger 2018

S. Ladstätter – H. Schwaiger, Das spätantike-mittelalterliche Stadtquartier südlich der Marienkirche, in: Forschungen in der Türkei (Ephesos), Wissenschaftlicher Jahresbericht des Österreichischen Archäologischen Instituts 2018, 2018, 7–15

## Lang-Auinger 1989

C. Lang-Auinger, Opus sectile-Böden aus den Hanghäusern I und II in Ephesos, ÖJh 59, 1989, 47–54

## Lang-Auinger 1996

C. Lang-Auinger, Hanghaus 1 in Ephesos. Der Baubefund, FiE 8,3 (Wien 1996)

## Mangartz 2010

F. Mangartz, Die byzantinische Steinsäge von Ephesos. Baubefund, Rekonstruktion, Architekturteile, Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 86 (Mainz 2010)

## Morselli 2010a

C. Morselli, La distruzione dell'agora e l'impianto della basilica protobizantina (Fase 3: metà V sec. d. C.), in: E. Equini Schneider (Hrsg.), Elaiussa Sebaste III. L'agora romana (Roma 2010) 54–89

Morselli 2010b

C. Morselli, La vita della chiesa (Fase 4: seconda metà V - fine VI/ inizi VII sec. d. C.), in: E. Equini Schneider (Hrsg.), Elaiussa Sebaste III. L'agora romana (Roma 2010)

Olevano 2017

The Eerdmans Encyclopedia of Early Christian Art and Archaeology 2 (2017) 254-258 s. v. opus sectile (F. Olevano)

Oppitz 2021

F. Oppitz, Die spätantiken *opus sectile*-Böden von Ephesos (Masterarbeit Universität Wien 2021)

Peschlow 1983

U. Peschlow, Zum byzantinischen opus sectile-Boden, in: H. Hauptmann – R. Boehmer (Hrsg.), Beiträge zur Altertumskunde Kleinasiens. Festschrift für Kurt Bittel (Mainz 1983) 435-447

Plattner 2016

G. Plattner, The Quarries of Ephesos and their Use in the Ephesian Architecture, in: T. Ismaelli – G. Scardozzi (Hrsg.), Ancient Quarries and Building Sites in Asia Minor. Research on Hierapolis in Phrygia and other Cities in south-western Anatolia. Archaeology, Archaeometry, Conservation, Bibliotheca Archaeologica. Collana di archeologia a cura di Giuliano Volpe 45 (Bari 2016) 693-700

Polosa – Kızırlanslanoglu 2020

A. Polosa – H. A. Kızırlanslanoglu, News from Elaiussa Sebaste Excavations 2019 Excavation Season. Elaiussa Sebaste Kazılarında Haberler 2019 Kazı Sezonu, Anadolu Akdenizi Arkeoloji Haberleri. News of Archaeology from Mediterranean Areas 18, 2020, 44-47

Reinhardt 2019

A. Reinhardt, Reproduktion und Bild. Zur Wiederholung und Vervielfältigung von Reliefs in römischer Zeit, MAR 41 (Wiesbaden 2019)

Scheibelreiter 2008

V. Scheibelreiter, Mosaik- und opus-sectile-Pavimente, in: M. Steskal – M. La Torre (Hrsg.), Das Vediusgymnasium in Ephesos. Bd. 1. Archäologie und Baubefund. Textband, FiE 14,1 (Wien 2008) 259-275

Şimşek 2015

C. Şimşek, Die Laodikeikirche. Das Christentum im Lykostal (Denizli 2015)

## Şimşek 2017

C. Şimşek, Urban Planning of Laodikeia on the Lykos in the Light of New Evidence, in: C. Şimşek – F. D'Andria (Hrsg.), *Landscape and History in the Lykos Valley. Laodikeia and Hierapolis in Phrygia* (Newcastle-upon-Tyne 2017) 2–51

## Şimşek – Bayram 2014

C. Şimşek – F. Bayram, Merkezi kilise ve çevresindeki yapı kalıntıları. Central Church and Its Surrounding Ruins, in: C. Şimşek (Hrsg.), *10. yılında Laodikeia. 2003-2013 yılları, Laodikeia çalışmaları 3* <sup>1</sup>(Istanbul 2014) 283–301

## Snyder 2018

F. Snyder, A Matrix of Potsherds. An Indicator of Prefabricated Opus Sectile Panels from the Byzantine Period, *Near East Archaeological Society Bulletin* 63, 2018, 13–18

## Steppan 2011

RBK 7, Lieferung 51, Ohrid (Schluß) bis opus sectile (2011) 423–480 s. v. opus sectile (T. Steppan)

## Steppan 2013

RBK 7, Lieferung 52, opus sectile (Schluß) bis Palaestina u. Arabia (2013) 481–528 s. v. opus sectile (T. Steppan)

## Steskal – La Torre (Hrsg.) 2008

M. Steskal – M. La Torre (Hrsg.), *Das Vadiusgymnasium in Ephesos. Bd. 2 Archäologie und Baubefund. Tafelband, FiE 14,1* (Wien 2008)

## Witschel 1999

C. Witschel, *Krise – Rezession – Stagnation? Der Westen des römischen Reiches im 3. Jahrhundert n. Chr.* (Diss. Universität Frankfurt 1999)

**Abbildungsnachweis:**

**Abb. 1.** Florian Oppitz

**Abb. 2.** ÖAW-ÖAI/ Niki Gail

**Abb. 3.** Werner Jobst

**Abb. 4.** ÖAW-ÖAI/Martin Steskal/A-W-OAI-EVG-01449

**Abb. 5.** ÖAW-ÖAI/Niki Gail

## Abbildungen

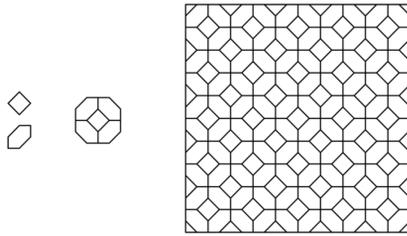


Abb. 1: Modularität bei *opus sectile*-Böden: Modulares Element - Modul (Muster) - Modulares System (Rapportmuster im Feld).



Abb. 2: Apsidensaal (R. 1. 16) in Wohneinheit 1 vom spätantik-mittelalterlichen Stadtquartier südlich der Marienkirche.



Abb. 3: Abdrücke von einem *opus sectile*-Boden in der Mörtelbettung vom Peristylhaus auf dem Akropolishügel.



Abb. 4: *Opus sectile*-Boden der Cryptoporticus im Vediusgymnasium.



Abb. 5: Detail vom *opus sectile*-Boden in der Kirche von Pamucak.

# Modularer Musterrapport? Überlegungen zu spätantikem Stuckdekor

*Stucco reliefs offer interesting insights into the decorative luxury of secular and sacred buildings in late antiquity, both in terms of production technique and choice of motif. Their production is often associated with stamps creating a pattern repeat, which can be understood as a serial way of working. Yet, well-known examples such as the stucco decoration from San Vitale in Ravenna and the cathedral of Euphrasius in Poreč point in a different direction. Close optical examinations show that their pattern repeats were worked in parts freehand and are thus much more elaborate in their production. These pattern repeats can be defined as “modular pattern repeats”, as they vary in their smallest unit. Thereby, this production method creates a pronounced variance of the individual motifs and can rather serve as an indication of an “aesthetic modularity” than of a modularity triggered by the production process.*

*Keywords: Stucco/Stuck, Late Antiquity/Spätantike, Decoration/Dekoration, Pattern Repeat/Musterrapport, Aesthetic Modularity/Ästhetische Modularität*

## **Spätantiker Stuckdekor – ein modularer Schöpfungsprozess?**

Dieser Beitrag versammelt einige Überlegungen zur Modularität im Flächendekor – genauer gesagt im spätantiken Stuckdekor. Die dort häufig verwendeten Rapportmuster lassen sich mit dem Konzept der Modularität differenzierter betrachten und ermöglichen dadurch letztendlich einen Einblick in das ästhetische Verständnis der Spätantike. Stuckdekor muss neben Objektgattungen wie Mosaik, Wandmalerei und Wandinkrustation als weitere regelmäßig genutzte Gattung des (spätantiken) Wand- und Gewölbedekors verstanden werden. Zahlreiche – wenn auch wenig beachtete – bereits publizierte Befunde belegen, dass die dekorative Ausstattung öffentlicher und privater Räume mit Stuck auch in der Spätantike und der frühbyzantinischen Epoche allgemein verbreitet war.<sup>1</sup> Der oft schlechte Erhaltungszustand und die fehlende aussagekräftige Dokumentation solcher Funde führen allerdings selten zu einer übergreifenden Rezeption in der Forschung. Einzelne Bemühungen diese Forschungslücke für die Spätantike und die frühbyzantinische Epoche zu schließen, liegen mehr als ein Jahrzehnt zurück und betrachteten das Phänomen meist aus einem regionalen oder ikonographischen Blickwinkel.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cantino Wataghin 2006, 118.

<sup>2</sup> Cantino Wataghin 2006; Sapin 2006; Sapin – Simone-Hiernard 2004; Pasquini 2002. Eine übergreifende monographische Beschäftigung mit spätantikem Stuckdekor, die auch

Das gedankliche Gerüst für diesen Beitrag basiert auf einer Bemerkung Friedrich Wilhelm Deichmanns zu einem der wohl bekanntesten Beispiele für spätantiken Stuckdekor in San Vitale in Ravenna:

„Auch hier wird es aufschlußreicher sein, zu versuchen den Vorgang, wie er zum Werk führt, den sogenannten Schöpfungsprozeß also, zu erkennen als das Werk selbst als fertige Größe, nicht als Gewordenes, anzusehen.“<sup>3</sup>

Dieser von Deichmann als „Schöpfungsprozeß“ bezeichnete Vorgang ist in den letzten Jahrzehnten verstärkt als *chaîne opératoire* oder *Prozesskettenanalyse* in der archäologischen Forschung in Erscheinung getreten,<sup>4</sup> ermöglicht ein solcher Untersuchungsansatz doch unterschiedliche Aussagen, die über das Erscheinungsbild, von Deichmann als „fertige Größe“ bezeichnet, hinaus gehen. So werden die konkreten Herstellungsschritte eines Artefakts, sein sozio-kultureller Wert und die Nutzungsgeschichte des Artefakts, auch als Objektbiografie bezeichnet, untersucht.<sup>5</sup> Diese Methode bietet sich deshalb auch an, um den Schöpfungsprozess von Rapportmustern zu untersuchen und mit dem Konzept der Modularität zu verbinden. Diese Kombination ermöglicht eine differenziertere Betrachtung der Rapportmuster, die am Ende der Untersuchung durch ein neues Vokabular unterschieden werden können.

In der *chaîne opératoire* bzw. im Schöpfungsprozess gibt es zwei Bereiche, in welchen eine modulare Arbeitsweise postuliert werden kann: Der erste Bereich umfasst die eigentliche Herstellungstechnik, zumindest falls es sich dabei um eine Teilproduktion handelt. Der zweite Bereich bezieht sich auf den visuellen Wert des Dekors, der durch die Motivwahl entsteht, wobei diese Ästhetik, wie der Beitrag zeigen wird, wiederum einen seriellen oder einen modularen Eindruck erzeugen kann. Das „Gewordene“, das aus dem Schöpfungsprozess hervorgeht, bildet diese beiden Stränge ab und stellt den eigentlichen Untersuchungsgegenstand dar, bei dem es also auch um Fragen des Konzepts von Modularität geht. Diese Überlegungen gelten freilich nicht nur für Stuckdekor, allerdings bietet sich das Material durch seine plastische Formbarkeit besonders für eine solche Untersuchung an. Bei genauer Betrachtung lassen sich die verschiedenen Herstellungstechniken durch Abdrücke im Stuckmörtel identifizieren und der Ablauf der Arbeitsschritte ist durch die Stratigraphie der Putz- und Stuckschichten erschließbar. Auch in Bezug auf den zweiten Strang – der Motivwahl und Ästhetik – eignet sich

---

gattungsspezifische Charakteristika herausarbeitet, stellt das Ziel eines laufenden Dissertationsprojektes der Autorin in Bonn dar (Betreuung durch Prof. Dr. Sabine Schrenk, Arbeitstitel: Spätantiker Stuckdekor – Herstellung, Verbreitung, Motivik), welches die folgenden Überlegungen zur Modularität von spätantikem Stuckdekor angeregt hat.

<sup>3</sup> Deichmann 1976, 139. Auch hier wird das Desiderat einer ausführlicheren Beschäftigung mit der Materialgruppe Stuck deutlich, wenn Deichmann den rein ikonographischen Blick auf den Dekor als „fertige Größe“ indirekt kritisiert.

<sup>4</sup> Lewis – Arntz 2020.

<sup>5</sup> Lewis – Arntz 2020, 7.

Stuckdekor mit häufig vertretenen vegetabilen und geometrischen Musterrapporten als Untersuchungsgegenstand.

### **Modeldekor – seriell oder modular?**

Für die Herstellung von spätantiken Stuckdekor wird häufig die Verwendung von Modellen vorgeschlagen.<sup>6</sup> Dabei dient der Model, auch als Matrize bezeichnet, als Hohlform für die Vervielfältigung eines Motivs. Bei diesem äußerst effizienten Prozess kann ein Motiv ständig wiederholt – also in Serie produziert – werden, wodurch ein klassisches Rapportmuster entsteht.<sup>7</sup> Die Herstellungstechnik des Modeldekors kann aber auch als modulare Arbeitsweise verstanden werden. Dies ist der Fall, wenn die Motive austauschbar – also modular – zu unterschiedlichen Mustern zusammengesetzt werden, indem mehrere Matrizen miteinander verbunden werden. Die Matrize kann dabei als Gussform verwendet oder als negativer Stempel in den feuchten Stuckmörtel gepresst werden. Gut beobachten lässt sich ein solches Herstellungsverfahren an Stuckdekorfragmenten, die aus dem persischen Kulturraum stammen.<sup>8</sup> Als Beispiel wird ein Paneel aus Ktesiphon herangezogen,<sup>9</sup> das mit einem Musterrapport dekoriert ist, wobei sich die einzelnen Matrizen als quadratische Kacheln deutlich durch die Fugen abzeichnen (Abb. 1). Jede Kachel ist mit einem Dekor versehen, der sich aus vier Einzelmotiven, den Modularen Elementen, zusammensetzt. Die kreisrunden Blattranken sind in jeder Ecke der Kachel angeordnet, während im Zentrum der Kachel eine sechsblättrige Blüte prangt. Diese Aufteilung ermöglicht ein Endlosmuster, welches sich über die einzelnen Kacheln hinweg auf dem gesamten Paneel entfaltet. Betrachtet man die miteinander verwobenen Blattranken genauer, erkennt man, dass es sich stets um das gleiche Motiv handelt. Die Blattranke endet in einem Blütenstand mit drei spitzzulaufenden Knospen. Lediglich die Ausrichtung der Knospen variiert. Ist also tatsächlich eine Kachel je aus einer großen quadratischen Matrize entstanden? Bei genauer Analyse weist jede Blattranke kleine Unterschiede auf: So sind etwa die Abstände zwischen Blättern und Knospen unterschiedlich groß. Handelt es sich bei der einzelnen Blattranke um ein Modulares Element, welches mit einem Model hergestellt und dann viermal pro Kachel aufgebracht wurde? Die genaue Studie liefert noch weitere Hinweise: Es lässt sich an je drei der Blattranken eine Art Schlaufe erkennen. Vergleicht man dieses Element auf allen Kacheln, so liefert es den entscheidenden Hinweis für den herstellungstechnischen Kniff des Wanddekors. Die Kacheln werden bei der Anbringung gedreht und so

<sup>6</sup> Pasquini 2002, 40; Pavan 1980, 148. 153; Shapley 1923, 23.

<sup>7</sup> Das Motiv des Modells bildet dabei die kleinste Einheit, also den Rapport, der ständig wiederholt wird. – Zur Definition des Musterrapports wird das Vokabular des Centre International d'Etude des Textiles Anciens (CIETA) verwendet. Vgl. <http://vocabulaire.cieta.fr/de/rapport>; letzter Aufruf 10.03. 2022.

<sup>8</sup> Kröger 1982, 209–213.

<sup>9</sup> Die Funde stammen aus einem nicht mehr genauer lokalisierbaren Gebäude im Gebiet von Ma'āreḡ, welches als luxuriöses Wohnhaus angesprochen wird. Vgl. dazu ausführlich Kröger 1982, 125–127.

offenbart sich, dass die vermeintlichen Unterschiede in den Blattranken auf die Drehung zurückzuführen sind. Es handelt sich also tatsächlich bei jeder Kachel um die identische Matrize.<sup>10</sup> In diesem Fall des Wanddekors aus Ktesiphon kann damit von einer seriellen Produktion und nicht von einer modularen Herstellungsweise gesprochen werden. Es findet kein Spiel mit unterschiedlichen Modulen oder der Austausch einzelner Modularer Elemente statt. Vielmehr wird dasselbe Motiv in einer Serie, das heißt gemäß Arne Reinhardt in einem zeitlich und herstellungstechnisch abgegrenzten Raum,<sup>11</sup> wiederholt und produziert, sicherlich mit dem Ziel eine effiziente Ausgestaltung einer Wand zu ermöglichen. Das Paneel aus Ktesiphon kann also erst einmal nur dazu beitragen, den bereits bekannten Fakt der seriellen Produktion von Stuckdekor im sasanidisch-persischen Kulturraum zu belegen. Mehrere Beispiele spätantiken Stuckdekors mit Musterrapport sollen nun genauer auf ihre Herstellungsweise hin untersucht werden, um zu klären, ob die bereits vorgestellte Hypothese einer modularen Arbeitsweise verifiziert werden kann und damit ein Unterschied zu seriell gefertigtem Stuckdekor deutlich wird.

Für diesen Vergleich bieten sich zwei Stuckdekorkomplexe an, die sich heute noch *in situ* befinden und deshalb stets in der Forschung thematisiert wurden. Zunächst zu nennen, ist der Stuckdekor in San Vitale in Ravenna,<sup>12</sup> der allgemein in den Zeitraum von 537 bis zur Weihung der Kirche im Jahr 547/8 datiert wird.<sup>13</sup> Als zweites Beispiel folgt der Stuckdekor aus der Basilica Eufrasiana in Poreč,<sup>14</sup> der ebenfalls in der Mitte des 6. Jh. entstanden ist.<sup>15</sup>

Hierfür sollen nun jene zwei bereits angesprochenen Stränge im Schöpfungsprozess genauer beleuchtet werden, wobei sich der Blick zunächst auf die handwerklichen Aspekte und damit die konkrete Herstellungsweise des Stuckdekors richten soll.

### ***Handwerkliche Aspekte der Herstellungsweise von spätantikem Stuckdekor***

Der Stuckdekor in San Vitale ist umfangreich und lässt sich neben den Bogenlaibungen und Gewölben der Zwickelräume, in Fensterlaibungen und als umlaufender Fries im Umgang nachweisen.<sup>16</sup> Für die eingangs formulierten Fragen nach dem Konzept von Modularität ist allerdings besonders der Stuckdekor in den Bogenlaibungen der Tribela

---

<sup>10</sup> Dies wurde grundsätzlich schon durch Kröger 1982, 126 festgestellt, wird aber hier noch einmal ausführlicher beschrieben, um die Unterschiede zur modularen Arbeitsweise deutlich zu machen.

<sup>11</sup> Reinhardt 2019, 20.

<sup>12</sup> Johnson 2018; Capitano 2004; Angiolini Martinelli – Robino 1997; Iannucci 1996; Pasquini Vecchi 1993–1994; van Lohuizen-Mulder 1990; Deichmann 1976; Pinza 1969; Shapley 1923.

<sup>13</sup> Pasquini 2002, 40; Rizzardi 1997, 21 f.

<sup>14</sup> Matejčić – Mustač 2014; Matejčić 2006; Pasquini Vecchi 1996; Prelog 1994; Russo 1991; van Lohuizen-Mulder 1990; Šonje 1967; Shapley 1923.

<sup>15</sup> Russo 1991, 7–16.

<sup>16</sup> Deichmann 1976, 135–139.

im Presbyterium von Interesse, der einen vegetabil-geometrischen Musterrapport bildet (Abb. 2 bis Abb. 4).<sup>17</sup>

Die insgesamt sechs Bogenlaibungen der beiden Tribela weisen vier unterschiedliche Muster auf, da jeweils die beiden äußeren Bogenlaibungen mit dem gleichen Muster ausgeschmückt sind.<sup>18</sup> Das nördliche Tribelon zeigt in den beiden äußeren Bogenlaibungen einen Dekor aus Ringen mit eingeschriebenen Rosetten, die durch einen regelmäßigen Gitterdekor aus vierblättrigen Blüten mit länglichen, ovalen Blütenblättern gefasst werden (Abb. 2 und Abb. 3). Am Rand der Laibung wird dieser Blütendekor durch eine dünne Zierleiste mit ionischem Kyma geschnitten. Der zentrale Bogen ist durch ein Muster aus oktogonalen Ringen mit eingeschriebenen fünfblättrigen Blüten geschmückt. Zwischen die Oktogone sind Rauten gesetzt, die eine eingeschriebene Rosette aufweisen, die ebenfalls am Rand geschnitten werden. Der dünne Zierrahmen zeigt hier einen Zickzackfries, der aus Blättern gebildet wird.

Der Dekor des südlichen Tribelons ist differenzierter ausgestaltet (Abb. 2 und Abb. 4). Die beiden äußeren Bögen dekoriert ein Muster, das erneut aus Kreisen besteht, in deren Zentrum Rosetten eingesetzt sind. In diesem Fall handelt es sich um ein Muster, dessen geometrischer Ursprung in der Arbeit mit dem Zirkel liegt. Die ineinander verschlungenen Kreise bilden linsenförmige Kompartimente, die wiederum mit einem Dekor aus feinen Ritzlinien versehen sind. Die Gitterstruktur bilden wieder vierblättrige Blüten mit ovalen Blütenblättern, während der Zierrahmen deutlich breiter ausfällt. Zwischen zwei dünnen Zierbändern – das äußere davon mit einem Zahnschnitt dekoriert – verläuft hier ein gefranstes Kelchblütenband, das als Lorbeer gedeutet wird.<sup>19</sup> Dieser breite Zierrahmen begegnet auch in der zentralen Bogenlaibung, allerdings sind hier beide Zierbänder als Zahnschnitt gestaltet. Die Bogenlaibung ist durch ein Muster aus perlenbesetzten Ringen gegliedert, die im Inneren eine zahnradförmige Vertiefung aufweisen, in welche eine Rosette eingesetzt ist. Zwischen den einzelnen Kreisen sind vierblättrige Blüten mit stark gefransten Blütenblättern erkennbar, die am Rande des Dekors nur halb ausgeführt sind.

Wie wurde nun dieser Dekor von den Handwerkern hergestellt? Trotz des uniformen Gesamteindrucks lassen sich in Nahaufnahmen deutlich Unregelmäßigkeiten in den Mustern erkennen (Abb. 3 und Abb. 4). So zeigt die zentrale Bogenlaibung des nördlichen Tribelons „unförmige“ Rauten, gleiches gilt zum Beispiel auch für die beiden äußeren Bogenlaibungen des südlichen Tribelons, die auch im Bereich der Kreisformen unregelmäßig gestaltet sind. Diese Beobachtungen haben immer wieder dazu geführt, dass der Dekor als freie Antragsarbeit ohne den Einsatz von Model angesprochen wurde.<sup>20</sup> In diesem Fall wäre die Modularität nicht mit der Herstellungstechnik des Stuckdekors zu verbinden. Denkbar ist aber auch, dass einzelne Teile, wie etwa die oktogonalen Formen,

---

<sup>17</sup> Pasquini 2002, 41.

<sup>18</sup> Deichmann 1976, 137.

<sup>19</sup> Shapley 1923, 24 f.

<sup>20</sup> Iannucci 1996, 67.

in einer Matrize vorgearbeitet und dann frei Hand auf eine Schicht feuchten Stuckmörtels appliziert wurden. Auch die Rauten können so hergestellt sein, genauso wie die Punktrosetten und die weiteren Motive. Damit lässt sich auch erklären, wieso das geometrische Muster der verschlungenen Kreise nur noch als Derivat zu erkennen ist. Das Muster entsteht nun durch das Modellieren der einzelnen Kreise und nicht mehr durch die Verwendung des Zirkels.<sup>21</sup> Eine solche Vorgehensweise könnte dann als modulare Teilproduktion verstanden werden. Gleichgültig, ob modulare Teilproduktion oder freie Antragsarbeit, es handelt sich um einen völlig anderen Herstellungsprozess als er bei dem Stuckdekorpaneel aus Ktesiphon beobachtet werden kann. Er war sicherlich mit deutlich mehr Aufwand verbunden, obwohl es sich in beiden Fällen um Rapportmuster handelt, deren visueller Eindruck auf den ersten Blick sehr uniform wirkt. Wieso also wählten die Handwerker in San Vitale diese aufwändige Herstellungsweise?

Einen Beweggrund für diese Wahl kann ein vergleichender Blick auf alle Tribelon-Bogenlaibungen in San Vitale liefern. Im nördlichen Tribelon sind die äußeren Bogenlaibungen in vier Reihen dekoriert (Abb. 3). Im südlichen Tribelon sind es sogar nur drei Reihen, wobei hier allerdings der Rahmendekor deutlich breiter ausfällt (Abb. 4). Wie ist dieser Unterschied zu erklären? Bisher wurde vermutet, die Unterschiede seien auf die Restaurierungsarbeiten zurückzuführen, die durch den Einzug der Gewölbe im Umgang nötig wurden.<sup>22</sup> Tatsächlich lassen sich an den Laibungen des südlichen Tribelons gemäß der Restauratoren auch Bereiche nachweisen, die eine Überarbeitung erfahren haben, dies betrifft vor allem die rahmenden Stuckleisten zum Umgang hin und einige Kreismotive.<sup>23</sup> Für die geringere Anzahl der Reihen scheint dies auch eine plausible Erklärung zu sein, nur funktioniert sie schlecht, um die erhöhte Anzahl von fünf Reihen in der östlichen Bogenlaibung des nördlichen Tribelons zu erklären (Abb. 3). Die genaue Analyse zeigt hier deutlich, wo die abschließenden Stuckarchivolten für den nachträglichen Einzug der Gewölbe abgeschlagen wurden (Abb. 3). Deshalb ist es nicht sehr wahrscheinlich, dass sich die Anzahl der Motivreihen seit der Spätantike verändert hat. Die Breite der einzelnen Bogenlaibungen der Tribela kann schon von Anfang an aus bautechnischen Gründen unterschiedlich gewesen sein. Ihre Ausstattung mit einem Material und einem Muster, die eine flexible Reaktion sowohl auf die Breite der Bogenlaibungen als auch besonders ihre Wölbung selbst möglich machen, scheint eine logische Wahl und die Antwort auf die oben genannte Frage zu sein.

In der Basilica Eufriasiaca in Poreč ist noch heute spätantiker Stuckdekor *in situ* zu sehen. Er dekoriert die Bogenlaibungen der nördlichen Mittelschiffarkade (Abb. 5 und Abb. 6), wobei eine analoge Dekoration für die südlichen Arkaden angenommen werden muss. Diese wurden durch ein Erdbeben im 15. Jh. zerstört.<sup>24</sup> Erhalten hat sich zudem

---

<sup>21</sup> Dieser Umstand wurde in der Diskussion dieses Beitrags auf dem Abschlusskolloquium dankenswerterweise nochmal besonders hervorgehoben.

<sup>22</sup> Iannucci 1996, 67.

<sup>23</sup> Iannucci 1996, 67. Siehe ausführlich: Muscolino 1996.

<sup>24</sup> Russo 1991, 65.

der Dekor der Archivolten zum Seitenschiff hin in Form eines Akanthusblattfrieses.<sup>25</sup> Daneben ist noch Stuckdekor in den drei Fensterlaibung der Stirnwand<sup>26</sup> sowie ein Stuckfries in der Apsis zwischen *opus sectile* und Mosaikdekor<sup>27</sup> *in situ* anzutreffen. Gemäß Šonje waren auch weitere Teile der Obergadenwand mit Stuck dekoriert.<sup>28</sup>

Von den insgesamt zehn stuckierten und mit unterschiedlichen Musterrapporten dekorierten Bogenlaibungen der Mittelschiffarkade sei hier nur die – von der Apsis aus gezählt – vierte Bogenlaibung genauer beschrieben. Der Musterrapport setzt sich aus Oktogonen und deutlich kleineren Quadraten zusammen (Abb. 5). In der Längsachse der Bogenlaibung ist ein vollständiger Rapport erhalten, die Oktogone sind im Zentrum mit verschiedenen Vogeldarstellungen geschmückt. Die Rapportreihen an den Rändern hingegen werden nur angeschnitten gezeigt und sind im Zentrum mit vegetabilen Mustern in Form von Rosetten, Blüten und Zweigen verziert. Die kleineren Quadrate enthalten Darstellungen von Ähren. Es wird – wie in San Vitale – mit Ritzlinien gearbeitet, um Akzente zu setzen. Bei genauerer Betrachtung fällt auch hier das „Zerfließen“ der geometrischen Formen auf (Abb. 6). Diese Unregelmäßigkeiten und die individuelle Ausgestaltung der einzelnen Füllmotive machen auch im Fall von Poreč eine freie Antragsarbeit als Herstellungsweise wahrscheinlich. Die Schwierigkeit, bei einer freien Arbeit innerhalb einer Wölbung den Platz für die einzelnen geometrischen Muster einzuteilen, wird an einer Stelle besonders deutlich (Abb. 6). Hier wird das zentrale Oktogon gestaucht, ist aber noch als solches erkennbar, während die beiden angeschnittenen Oktogone an den Rändern so schmal gestaltet werden, dass sie nicht mit dem üblichen Dekor aus Blüte oder Zweig gefüllt werden können, sondern stattdessen eine Ähre verwendet werden muss.<sup>29</sup> Auch hier scheint also das geometrische Grundverständnis zweitrangig zu sein und der Dekor wird sukzessive – möglicherweise auch wie Russo vermutet aus verschiedenen Richtungen durch zwei Handwerker gleichzeitig<sup>30</sup> – angebracht.

Wie in San Vitale zeigt auch der Stuckdekor der Basilica Eufasiana in Poreč: Im Fall einer freien Antragsarbeit kann keine Modularität auf der Herstellungsebene festgestellt werden, sondern vielmehr muss sich der Blick auf die ästhetische Konzeption des Dekors richten, die den zweiten modularen Strang des Schöpfungsprozesses darstellt. Denn die Herstellungsweise einer freien Antragsarbeit führt – im Gegensatz zu einer seriellen Herstellungsweise mit einem Model – zu einer größeren Flexibilität in der Kombination von Motiven.

---

<sup>25</sup> Russo 1991, 78.

<sup>26</sup> Russo 1991, 78 f.

<sup>27</sup> Russo 1991, 108–110.

<sup>28</sup> Šonje 1967, 58 f.

<sup>29</sup> Russo 1991, 70.

<sup>30</sup> Russo 1991, 69.

### **Das Konzept der Ästhetischen Modularität**

Betrachtet man den Musterrapport in San Vitale genauer, lässt sich eine Segmentierung in Module erkennen. Das Modulare System des Dekors setzt sich aus drei Modulen zusammen: einem Modul, das auf einer zentralen Kreisform basiert, einem Modul, das ein Quadrat bildet und einem rahmenden Randmodul. Die einzelnen Module werden gestalterisch unterschiedlich ausgearbeitet, also durch unterschiedliche Modulare Elemente gebildet. Das Modul der Kreisform lässt sich in vier unterschiedlichen Ausprägungen fassen (Abb. 2): Als breiter Ring, als Kreis mit rombenförmiger Aussparung in der Mitte, als perlenbesetzter Ring mit neunzackiger Aussparung in der Mitte und als oktogonale Form. Das Modul der Quadratform ist als solches nur durch eine Raute zu erkennen, aber auch einzelne Blüten nehmen die Quadrat- bzw. Rautenform auf: Eine vierblättrige Blüte mit länglich, ovalen Blütenblättern und als weitere Variante eine vierblättrige Blüte mit breiten, gefransten Blütenblättern. Innerhalb der einzelnen Rapporte gibt es auch Modulare Elemente, die mehrfach verwendet werden. Allen voran die Punktrosetten, die in die Ringe der beiden äußeren Bogenlaibungen im nördlichen Tribelon eingesetzt sind, aber auch in der dortigen zentralen Bogenlaibung in den Rauten sitzen. Zudem sind sie auch im südlichen Tribelon zu finden. Dort schmücken sie den Mittelpunkt aller kreisförmiger Module. Im Fall des rahmenden Randmoduls lassen sich im südlichen Tribelon unterschiedlich ausgestaltete Zierleisten als Modulare Elemente erkennen, die gemeinsam ein relativ breites Modul ausbilden, während im nördlichen Tribelon nur eine einzelne Zierleiste wahlweise mit Perlstab oder Dreiecksmuster verziert ist.

Die einzelnen Modularen Elemente können also unterschiedlich genutzt werden, um die Module zu bilden und stellen dennoch ein in sich geschlossenes Programm dar. Der Stuckdekor folgt einer konzipierten variantenreichen Systematik, die sich deutlich von der seriellen Musterwiederholung abgrenzt, wie sie im Fall des Paneels aus Ktesiphon beobachtet werden konnte. In San Vitale hingegen lässt sich eine Abwechslung innerhalb der rapportartigen Wiederholung einer Grundstruktur beobachten. Ein solches abwechslungsreiches Spiel mit Modularen Elementen war ein intendiertes Gestaltungskonzept, welches als „Ästhetische Modularität“ bezeichnet werden kann. Diesem Gestaltungskonzept liegt der Gedanke der *varietas* zu Grunde, wie er für die Spätantike schon an verschiedenen Stellen beobachtet werden konnte<sup>31</sup> und innerhalb dieses Sammelbands noch um zahlreiche weitere Beispiele ergänzt werden kann. Dabei ist die Ästhetische Modularität nicht mit *varietas* gleichzusetzen. Erst durch die Verbindung von *varietas* und modularer Arbeitsweise innerhalb eines Rapportmusters entsteht eine ganz spezielle Ästhetik, die zwar variantenreich, aber dennoch in sich abgeschlossen wirkt.

Diese Ästhetische Modularität ist in der Gestaltung des Stuckdekors der Basilica Eufрасiana in Poreč noch deutlicher zu beobachten (Abb. 5 und Abb. 6). Neben dem bereits beschriebenen Beispiel sind noch acht weitere Bogenlaibungen mit einem Musterrapport geschmückt, wobei lediglich ein Musterrapport doppelt – nämlich in der

---

<sup>31</sup> Vgl. u. a. Niewöhner 2018; Brenk 1996; Gampp 1995; Brenk 1987.

sechsten und zehnten Bogenlaibung – vorkommt. Auch in Poreč werden die geometrischen Formen eines Kreises und eines Quadrates als Module verwendet, die Varianten der Modularen Elemente sind aber deutlich umfangreicher als in Ravenna. Nahezu jede Bogenlaibung weist ihre eigene, individuelle Kombination von geometrischen Formen, Oberflächengestaltung und Füllmotiven wie unterschiedliche Arten von Blüten, Rosetten, Früchten, Blättern, Zweigen und Vögeln auf. Hier werden die Modularen Elemente derart vielfältig kombiniert, dass ein hohes Maß an konzeptioneller Planung zu vermuten ist, um der Ästhetischen Modularität Ausdruck zu verleihen.

Die Betrachtung des zweiten Strangs des Schöpfungsprozesses, der Konzeption des Musterrapports, zeigt den eigentlichen Wert modularer Arbeitsweise, nämlich das flexible Kombinieren von Modulen und Modularen Elementen innerhalb des Musterrapports und die daraus resultierende Ästhetische Modularität. Ob das Phänomen der Ästhetischen Modularität von Musterrapporten einen Kunstgriff darstellt, der in der Spätantike häufiger verwendet wurde, kann an dieser Stelle nicht weiter untersucht werden, stellt aber ein wichtiges Desiderat dar, das freilich auch über Stuckdekor hinaus den Blick auf weitere Gattungen wie Malerei und Mosaik richten sollte. Hier spielt ebenso die farbige Fassung eine Rolle, die auch für Stuckdekor anzunehmen ist und deren Reste teilweise noch heute erkennbar sind. Für San Vitale (Abb. 3 und Abb. 4) etwa ist deren Entstehungszeit immer noch nicht abschließend geklärt,<sup>32</sup> mutmaßlich stammen aber Reste von Vergoldung aus der Erbauungszeit.<sup>33</sup> Die Farbreste in Poreč (Abb. 6) werden ebenfalls ins 6. Jh. datiert.<sup>34</sup>

### **Spätantiker Stuckdekor – Ästhetische Modularität plastisch umgesetzt**

Spätantiken Stuckdekor – wie von F. W. Deichmann vorgeschlagen – als „Gewordenes“ zu begreifen und seinen Schöpfungsprozess oder seine *chaîne opératoire* in Kombination mit dem Konzept der Modularität zu untersuchen, hat sich tatsächlich bereits in dieser vergleichsweisen knappen Analyse als aufschlussreich erwiesen. Sie ermöglicht die Unterscheidung von zwei unterschiedlichen Arten des Musterrapports. Der eine Typ ist durch die Wiederholung eines einzigen Motivs überspitzt als „seriell“ zu bezeichnen, während der andere Typ eine gewisse Anzahl an austauschbaren Motiven wiederholt und dadurch als „Modularer Musterrapport“ benannt werden kann. Mit diesem neuen Vokabular wird eine differenziertere Beschäftigung mit dem Phänomen des Musterrapports möglich.

Speziell in Bezug auf Musterrapporte im Stuckdekor wird ersichtlich: Die beiden hier besprochenen spätantiken Stuckdekorrapporte unterscheiden sich in ihrer Herstellungsweise und Konzeption deutlich von dem eingangs besprochenen Stuckdekorpaneel aus Ktesiphon. Ihre Herstellungsweise kann als freie Antragsarbeit charakterisiert werden, deren Vorteil in einer sehr flexiblen Anpassung an die zu dekorierende Oberfläche liegt.

<sup>32</sup> Alberti u. a. 2001, 634 f.

<sup>33</sup> Pasquini 2002, 43; Iannucci 1996, 68–70.

<sup>34</sup> Matejčić – Mustač 2014, 101; Šonje 1967, 61.

Selbst wenn einzelne Formen möglicherweise vorgefertigt wurden, fand die Zusammensetzung sicherlich direkt vor Ort statt. Beweggründe für die dekorative Ausstattung mit Stuck sind nicht ausschließlich Effizienzsteigerung und Kostensenkung, die durch ein serielles Herstellungsverfahren wie beim Paneel von Ktesiphon erreicht werden können. Versierte technische Fertigkeiten sind von Nöten, um einen modularen Musterapparat in dreidimensionalem Stuckdekor umzusetzen. Hinter scheinbar einfachen Musterwiederholungen stecken komplexe ästhetische Überlegungen: Für jede neue zu dekorierende Fläche wurde über die Anordnung innerhalb des Rapportmusters entschieden, die durch das Spiel mit Modulen und die *varietas* bestimmt ist und damit eine spezielle, eigens intendierte Ästhetik erzeugt, die als Ästhetische Modularität bezeichnet werden kann.

ORCID®

Stefanie Archut  <https://orcid.org/0000-0001-6589-5659>

**Literaturverzeichnis**

Alberti u. a. 2001

A. Alberti – F. Bevilacqua – G. C. Grillini – A. M. Iannucci – C. Muscolino – D. Pinna – A. Tucci, Le decorazioni in stucco della basilica di S. Vitale a Ravenna. Studi in corso, in: G. Biscontin – G. Driussi (Hrsg.), *Lo stucco. Cultura, tecnologia, conoscenza*, “Atti del convegno di studi, Bressanone 10–13 luglio 2001”, *Scienza e beni culturali* 17 (Venedig 2001) 631–637

Angiolini Martinelli – Robino (Hrsg.) 1997

P. Angiolini Martinelli – P. Robino (Hrsg.), *La Basilica di San Vitale a Ravenna. The Basilica of San Vitale Ravenna, Mirabilia Italiae* 6 (Modena 1997)

Brenk 1987

B. Brenk, *Spolia from Constantine to Charlemagne. Aesthetics versus Ideology*, *DOP* 41, 1987, 103–109

Brenk 1996

B. Brenk, *Spolien und ihre Wirkung auf die Ästhetik der Varietas. Zum Problem alternierender Kapitelltypen*, in: J. Poeschke – H. Brandenburg (Hrsg.), *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance* (München 1996) 49–92

Cantino Wataghin 2006

G. Cantino Wataghin, *Lo stucco nei sistemi decorativi della tarda antichità*, in: C. Sapin (Hrsg.), *Stucs et décors de la fin de l'antiquité au moyen âge (Ve–XIIe siècle)*. Actes du colloque international tenu à Poitiers du 16 au 19 septembre 2004, *Bibliothèque de l'Antiquité tardive* (Turnhout 2006) 115–124

Capitanio 2004

P. Capitanio, *Decorazioni tardoantiche a stucco in San Vitale a Ravenna. Nuove osservazioni*, *Studi romagnoli* 55, 2004, 363–394

Deichmann 1976

F. W. Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes II. Kommentar, 2. Teil* (Wiesbaden 1976)

Gampp 1995

A. C. Gampp, *varietas. Ein Beitrag zum Verhältnis von Auftraggeber, Stil und Anspruchsniveau*, in: H.-R. Meier (Hrsg.), *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst; Beat Brenk zum 60. Geburtstag* (Berlin 1995) 287–308

Iannucci 1996

A. M. Iannucci, Repertori ravennati, in: F. Amendolagine – S. Celeggin – S. Onda (Hrsg.), *Lo stucco da Bisanzio a Roma barocca, Ravenna e l'Emilia Romana. I segni di una tradizione ininterrotto*; giornata di studio coordinata da Francesco Amendolagine (Venezia 1996) 55–71

Johnson 2018

M. J. Johnson, *San Vitale in Ravenna and Octogonal Churches in Late Antiquity, Spätantike, frühes Christentum, Byzanz Reihe B, Studien und Perspektiven* 44 (Wiesbaden 2018)

Kröger 1982

J. Kröger, *Sasanidischer Stuckdekor. Ein Beitrag zum Reliefdekor aus Stuck in sasanidischer und frühislamischer Zeit nach den Ausgrabungen von 1928/9 und 1931/2 in der sasanidischen Metropole Ktesiphon (Iraq) und unter besonderer Berücksichtigung der Stuckfunde von Taht-i Sulaiman (Iran), aus Nizāmābād (Iran) sowie zahlreicher anderer Fundorte* (Mainz 1982)

Lewis – Arntz 2020

M. Lewis – M. Arntz, *The Chaîne Opératoire. Past, Present and Future (Introduction)*, in: M. Lewis – M. Arntz (Hrsg.), *The Chaîne Opératoire. Past, Present and Future* 35 (2020) 6–16

Matejčić 2006

I. Matejčić, *Breve nota e novità sulle decorazioni a stucco del periodo paleocristiano in Istria*, in: C. Sapin (Hrsg.), *Stucs et décors de la fin de l'antiquité au moyen âge (Ve-XIIIe siècle). Actes du colloque international tenu à Poitiers du 16 au 19 septembre 2004*, Bibliothèque de l'Antiquité tardive (Turnhout 2006) 125–132

Matejčić – Mustač 2014

I. Matejčić – S. Mustač, *Umjetnička baština istarske crkve – Il patrimonio artistico della chiesa istriana, 1, Kiparstvo od 4. do 13. stoljeća – Scultura dal IV al XIII secolo, Poreč – Parenzo* (Poreč 2014)

Muscolino 1996

C. Muscolino, *Restauri ai mosaici parietali nel presbiterio di S. Vitale, Quaderni di Soprintendenza Ravenna* 2, 1996, 16–21

Niewöhner 2018

P. Niewöhner, *Varietas, Spolia, and the End of Antiquity in East and West*, in: I. Jevtić – S. Yalman (Hrsg.), *Spolia Reincarnated. Afterlives of Objects, Materials, and Spaces in Anatolia from Antiquity to the Ottoman Era* (Istanbul 2018) 237–257

Pasquini 2002

L. Pasquini, La decorazione a stucco in Italia fra tardo antico e alto medioevo (Ravenna 2002)

Pasquini Vecchi 1993-1994

L. Pasquini Vecchi, Stucchi ravennati del V e VI secolo, *Il Carrobbio XIX-XX*, 1993-1994, 33-66

Pasquini Vecchi 1996

L. Pasquini Vecchi, Gli stucchi della Basilica Eufrasiana di Parenzo, *Ocnus* 1996, 191-201

Pavan 1980

G. Pavan, Il problema della decorazione a stucco nelle basiliche ravennati alla luce degli ultimi ritrovamenti, *CARB* 27, 1980, 137-165

Pinza 1969

M. T. Pinza, Decorazioni in stucco degli edifici di culto paleocristiani di Ravenna, *Felix Ravenna* 48, 1969, 31-64

Prelog 1994

M. Prelog, The Basilica of Euphrasius in Poreč, *Monumenta artis Croatiae* (Zagreb 1994)

Reinhardt 2019

A. Reinhardt, Reproduktion und Bild. Zur Wiederholung und Vervielfältigung von Reliefs in römischer Zeit, *Monumenta Artis Romanae XLI* (Wiesbaden 2019)

Rizzardi 1997

C. Rizzardi, San Vitale. L'architettura, in: P. Angiolini Martinelli - P. Robino (Hrsg.), *La Basilica di San Vitale a Ravenna. The Basilica of San Vitale Ravenna, Mirabilia Italiae* 6 (Modena 1997) 21-40

Russo 1991

E. Russo, Sculture del complesso eufrasiano di Parenzo, *Pubblicazioni dell'Università degli studi di Cassino. Sezione di studi filologici, letterari, storici, artistici e geografici* 1 (Napoli 1991)

Sapin (Hrsg.) 2006

C. Sapin (Hrsg.), *Stucs et décors de la fin de l'antiquité au moyen âge (Ve-XIIe siècle). Actes du colloque international tenu à Poitiers du 16 au 19 septembre 2004, Bibliothèque de l'antiquité tardive* 10 (Turnhout 2006)

Sapin – Simone-Hiernard (Hrsg.) 2004

C. Sapin – D. Simone-Hiernard (Hrsg.), *Le stuc. Visage oublié de l'art médiéval*. Musée Sainte-Croix de Poitiers, 16 septembre 2004–16 janvier 2005 (Paris 2004)

Shapley 1923

J. Shapley, *The Stuccoes of San Vitale*, in: H. Glück (Hrsg.), *Studien zur Kunst des Ostens. Josef Strzygowski zum sechzigsten Geburtstag von seinen Freunden und Schülern* (Wien und Hellerau 1923) 19–32

Šonje 1967

A. Šonje, *Gli stucchi della Basilica Eufrasiana di Parenzo*, *Felix Ravenna* 44, 1967, 51–68

van Lohuizen-Mulder 1990

M. van Lohuizen-Mulder, *Stuccoes in Ravenna, Poreč and Cividale of Coptic Manufacture*, *BABESCH* 65, 1990, 139–156

#### Abbildungsnachweis:

**Abb. 1.** © MET Museum NY; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322634>

**Abb. 2.** © Stefanie Archut, nach Shapley 1923, Fig. 2,3.

**Abb. 3.** © David Hendrix; <https://www.flickr.com/photos/byzants/32968693078/>

**Abb. 4.** © David Hendrix; <https://www.flickr.com/photos/byzants/46843841841/>

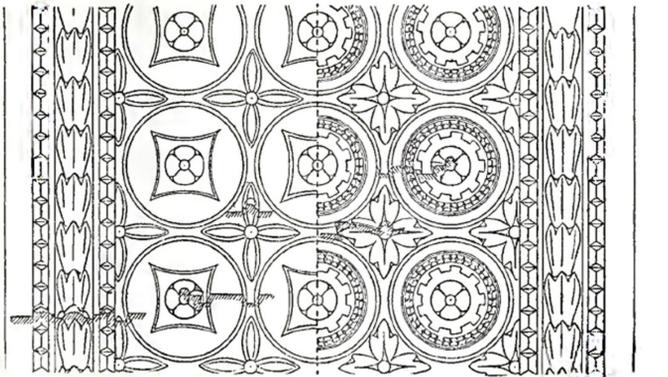
**Abb. 5.** © Ivo Puniš; <http://www.ppmi.hr/hr/patrimonio/katalog-predmeta/item/427/>

**Abb. 6.** © Ivo Puniš; <http://www.ppmi.hr/hr/patrimonio/katalog-predmeta/item/427/>

## Abbildungen



Abb. 1: Rekonstruiertes Stuckdekorpaneel aus vier Teilen mit vegetabilen und floralen Mustern aus Ktesiphon, Iran; Aufbewahrungsort: MET Museum NY Inv. MMA 32.150.5, 32.150.6, 32.150.7, 32.150.8; Datierung: 6. Jh.



San Vitale, Presbyterium, südliches Tribelon, Umzeichnung, Bogenlaibungen mit Stuckdekor

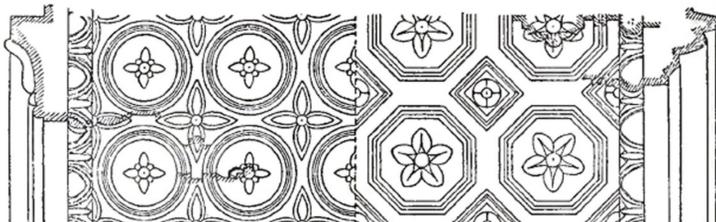


Abb. 2: San Vitale, Presbyterium, Umzeichnung, Bogenlaibungen mit Stuckdekor.



Abb. 3: San Vitale, Presbyterium, nördliches Tribelon, Bogenlaibungen mit Stuckdekor.

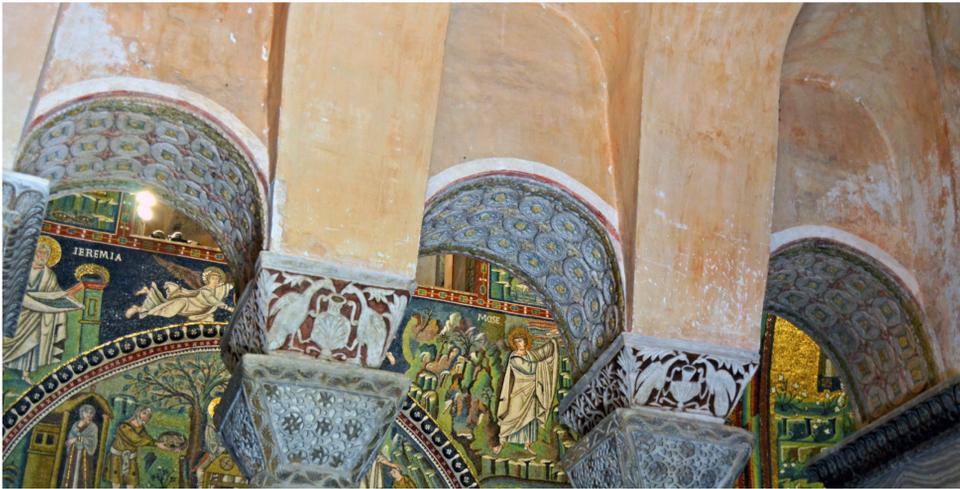


Abb. 4: San Vitale, Presbyterium, südliches Tribelon, Bogenlaibungen mit Stuckdekor.



Abb. 5: Basilica Eufrasiana, Mittelschiffarkade, Bogenlaibung mit Stuckdekor



Abb. 6: Basilica Eufrasiana, Mittelschiffarkade, Bogenlaibung mit Stuckdekor, Detail.



## Modular Repetition and Variation of Meaning: the Concentric Circles Motif

*In Late Antique art the modular repetition of motifs often was accompanied by variation in their meaning. A prime example is the module composed of concentric circles, which could take on a variety of roles and significations within differing overall compositions. While its basic physical form remained similar in repetition, concurrently it was subject to constantly changing colours of interpretation. For instance, it could represent consecutively an eye, a scale, a belly, a bead, or a grape. In addition the motif possessed an underlying significance resulting from its association with mirrors, which provided continual protection from the dangers of an unpredictable world. According to the context, Byzantine viewers could appreciate the repeating modules as abstract designs, as figurations, as symbols and as promises of security, all at the same time. Taken together, the multiple possible interpretations created different modular systems at the conceptual level. In Late Antique art variation was provided not only by changes in the physical characteristics of the modules, but also by their inbuilt capacity for presenting different interpretative systems to the viewer; they engaged the mind as much as the eye with their varietas.*

*In der spätantiken Kunst ging die modulare Wiederholung von Motiven oft mit einer Variation ihrer Bedeutung einher. Ein Paradebeispiel ist das aus konzentrischen Kreisen zusammengesetzte Modul, das innerhalb unterschiedlicher Kompositionen eine Vielzahl von Funktionen und Bedeutungen annehmen konnte. Während seine äußerliche Erscheinung in den Wiederholungen ähnlich blieb, war es gleichzeitig ständig wechselnden Nuancen der Interpretation unterworfen. So konnte dieses Modul zum Beispiel nacheinander ein Auge, eine Schuppe, einen Bauch, eine Perle oder eine Traube darstellen. Darüber hinaus besaß das Motiv eine unterschwellige Bedeutung, die sich aus seiner Assoziation mit Spiegeln ergab, die ständigen Schutz vor den Gefahren einer unberechenbaren Welt boten. Je nach Kontext konnten die byzantinischen Betrachter die sich wiederholenden Module gleichzeitig als abstraktes Muster, als gegenständliche Darstellung, als Symbol und als Versprechen von Sicherheit begreifen. Zusammengefasst schufen die vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten unterschiedliche modulare Systeme auf der konzeptionellen Ebene. In der spätantiken Kunst wurde die Variation nicht nur durch die Veränderung der physischen Eigenschaften der Module ermöglicht, sondern auch durch die ihnen innewohnende Fähigkeit, dem Betrachter unterschiedliche Deutungssysteme zu präsentieren. Mit ihrer varietas sprachen sie den Geist wie auch das Auge an.*

**Keywords:** *Concentric circles/Konzentrische Kreise, varietas/varietas, polyvalence/Polyvalenz*

### ***Introduction: Fish Magic***

In Late Antique art the modular repetition of motifs often was accompanied by variation in their meaning. Here the focus will be on designs based on concentric circles, which took on different guises according to the contexts in which they appeared. The process can be described as the variation of modules, except that here the concern is not so much with changing physical characteristics, such as can be seen in the reuse of spolia, but rather with changes of meaning brought about by the different environments in which the motifs were employed. A good illustration of the phenomenon of repeated modules acquiring different connotations according to context is provided by a canvas painted in 1925 by the Swiss artist Paul Klee, which is entitled *Fisch Zauber* (fig. 1).<sup>1</sup> Klee was aware of the symbols employed in Late Antique magic, at least insofar as they had been transmitted through the Islamic tradition. In *Fisch Zauber* the artist repeats similar, but not identical, modules, giving them several different parts to play. The modules are created by the elements of a cone and a circle attached to one another. At the lower right Klee uses this configuration to depict a vase of flowers, together with its base. At the centre of the picture the module evokes a ray of light shining on a clock, and in the bottom left-hand corner it creates a man wearing a pointed hat. The man, who appears peeking around the edge of the frame, may be the magician himself, or possibly the artist, so that there is a kind of formal identity between the creator and his creations. Thus in his painting Klee incorporates a significant feature of Late Antique imagery, namely the employment of signs that are multivalent with the ability to create different associations depending on where and how they appeared.<sup>2</sup> In what follows we shall look at how this principle applied to the deployment of concentric circles in Late Antique art.

### ***Concentric Circles in Late Antique Art***

The design of concentric circles, or, in its abbreviated form, circles enclosing dots, was very often encountered in Late Antique ornament, taking on different meanings in different contexts. In this case, the dots and the individual circles of increasing sizes are the elements that make up the modules, that is, the concentric circles motifs. These modules differ from each other not so much in their physical appearance as in their differing contexts, which lead the viewer to interpret the circles in various ways. Thus we are dealing here with a conceptual variation of the modules, rather than with changes in their formal characteristics. For example, on crosses manufactured in wood, bone, and base metal, it can be surmised that the circles at the ends of the arms stood in for the jewels that adorned more expensive objects in silver and gold.<sup>3</sup> On wooden dolls the motif represented various body parts, as can be seen in a doll found at Karanis in Egypt, and now in the Kelsey Museum of Archaeology at the University of Michigan (fig. 2).<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Now in the Philadelphia Museum of Art; Gale 2013, 110. 128 f.

<sup>2</sup> On this phenomenon, see Maguire 1987, esp. 10–13.

<sup>3</sup> Maguire et al. 1989, 5. 166. 168, nos. 91. 93.

<sup>4</sup> Maguire et al. 1989, 5. 229, no. 147.

Here, each set of concentric circles around a dot is a module that differs in what it signifies, whether an eye, a mouth, a hand, a navel, or a knee; together, the modules form a conceptual modular system representing the human body.

In the majority of cases, concentric circles evoked mirrors, the legendary powers of which had been mythologized in the story of Perseus, who used his reflective shield to deflect the deadly gaze of Medusa. Mirrors continued to play a protective role in Late Antiquity and into the middle ages. According to the *Geoponika*, a collection of earlier agricultural treatises compiled in tenth-century Constantinople, a farmer could deflect hail from his crops by holding out a mirror to the looming cloud.<sup>5</sup> In Antiquity concentric circles, often with small dots at their centres, became the characteristic decoration of the lids or backs of circular mirrors fashioned in silver and bronze.<sup>6</sup> When reproduced in non-reflective materials, such as wood and stone, the concentric circles represented the gleam of light shining on reflective surfaces.

The numerous Late Antique mirror shrines found in Syria, Palestine and Egypt demonstrate that many mirrors were made for protective purposes. These shrines were plaques of clay, plaster, metal, or stone, which were displayed in houses or placed in tombs. They were too small to have been of much practical use in grooming. Many of the plaques take a miniaturized architectural form, with gabled tops. The terra-cotta plaque shown in figure 3, now in the collection of the University of Chicago, has the shape of an arched niche beneath a pediment.<sup>7</sup> A circular mirror was set into the lower half of the shrine, while a smaller one was incorporated into the pediment. The mirrors themselves have vanished, but the imprints of the prongs that retained them have still survived inside the circumferences of the circles. The architectural shape of the shrine magnified the status and powers of the mirrors, for the niche was an honorific form, used in Early Byzantine art for the presentation of rulers and saintly figures, as well as the cross. On the plaque in Chicago, the lower mirror was flanked by four small raised circles containing dots, and the mirror in the pediment by a pair of concentric circle devices also with dots at their centres. Thus in this case the modules in combination create a kind of system made up both of actual mirrors and of mirror cyphers created by the elements of dots and circles. The dot and circles motifs enhanced the powers of the real mirrors set between them.

On some plaques the concentric circles designs could take on further layers of meaning in addition to their association with mirrors. One fifth-century example, found in a tomb at Dikhrin in Judea and fashioned in terra cotta, is moulded in the shape of a fish (figure 4).<sup>8</sup> Like the other preserved plaques, it once held at its centre a circular glass mirror. Here too, as on other plaques, the apotropaic powers of the mirror are reinforced by modules comprised of circles framing dots, which are scattered over the entire body

---

<sup>5</sup> *Geoponika*, 1.14.4.

<sup>6</sup> Maguire et al. 1989, 6 f. 195, no. 119.

<sup>7</sup> Maguire et al. 1989, 7. 218, no. 137.

<sup>8</sup> Israel Antiquities Authority, no. 62-286; Israeli - Mevorah 2000, 123. 220.

and tail of the fish, so that they can be read as its scales. Another dot and circle motif isolated in the centre of the creature's head forms its eye. Once again, as in the case of the wooden doll (figure 2), the module of concentric circles changes its meaning according to the context, forming scales on the body and tail, and an eye on the head. Together, the modules create the concept of a fish. The same idea is presented on a smaller scale by a pierced bone pendant from Egypt, which likewise is carved in the form of a fish.<sup>9</sup> Here also, the creature is marked with "scales" and an "eye" in the form of concentric circles. In both cases the well-known Christian symbolism of the fish is enhanced by the magical potency of the circles. The repeated modules that make up the body, tail, and head of the creatures can be read not only as scales and as eyes, but also as mirrors. The variation in the modules comes not from their form, for each circle and dot motif is virtually identical, but from the variety of their meanings.

Interesting examples of the repetition of modules composed of concentric circles together with variation in their meanings can be found in Late Antique textiles from Egypt, in spite of the difficulties inherent in rendering curved shapes in weaving.<sup>10</sup> On a band of tapestry weave from the Choron collection that originally decorated a tunic, we find at the centre two explicitly naked women with somewhat irregular concentric circles over their abdomens.<sup>11</sup> (fig. 5). These figures are enclosed by a rectangular frame filled by interlace studded with crosses, which has a long fictive fringe at the bottom, so that a textile is portrayed within a textile. The threads of the fringe are interrupted by two rows of almost identical concentric circle motifs representing beads. Thus the modules composed of concentric circles in the weaving can represent beads in one context or bellies in another. In addition, the motifs here may evoke the protective powers of mirrors, as is suggested by another textile from this group, also in the Choron collection, which portrays a male and female pair, again naked, and again with circles over their abdomens. In this case the circles, which are more skilfully rounded, frame crosses, and the couple wear large amulet cases suspended from their necks.<sup>12</sup> In these weavings, which were worn on the body, the designs of concentric circles may have acted as sealing charms to ensure healthy pregnancy and childbirth for the women, and possibly to ward off stomach problems in the case of the men.

In Early Christian floor mosaics the concentric circles motif was sometimes combined with a representation of a flower in the form of a cross, so as to produce a design of

---

<sup>9</sup> Newark Museum, Inv no. 29.1437; Auth 1978, 1–28, esp. 20, no. 37.

<sup>10</sup> For a recent discussion of the replication of visual types in Late Antique textiles, see J. Elsner, *Mutable, Flexible, Fluid. Papyrus Drawings for Textiles and Replication in Roman Art*, ArtB 102, 2020, 7–27.

<sup>11</sup> Maguire 1999, 129 f. no. B30; Baginski – Tidhar 1980, 160, no. 254. A chronological range of the fifth to sixth century for the group of textiles to which this textile belongs is suggested by a fragment in the Abegg-Stiftung, Riggisberg, which has been radiocarbon dated: Schrenk 2004, 265 f., no. 108.

<sup>12</sup> Maguire 1999, 128. 130, no. B29. A similar clavus band, on which the abdomen circles frame crosses, is in the collection of Dumbarton Oaks in Washington, D.C, no. BZ.1953.2.12.

multifaceted significance. A good example can be found in the sixth-century mosaic of the nave of the church excavated at Nahariya in Israel. Here the main field of the mosaic is covered with white tesserae arranged in imbrications, with each scale of the pattern enclosing a pink and white bud. At the middle of the nave, in front of the entrance to the sanctuary, this overall composition is interrupted by a large medallion containing a radiating pattern that frames a circle at the centre containing a single rose (fig. 6).<sup>13</sup> The sepals of the flower create a cross with four flared arms aligned with the cardinal directions of the church and projecting well beyond the outlines of the rose itself. There can be no doubt in this case that the combination of the rose and the cross has a special significance that goes beyond the merely accidental.<sup>14</sup> Their association brings to mind a poem on the cross by the sixth-century bishop Venantius Fortunatus, where he wrote that its “wood is sweet, excelling in its scent gardens of roses”.<sup>15</sup> In addition, the tesserae that make up the rose form five concentric rings of pink and white stones. The resulting motif is complex, in that it combines the protective powers of the cross and the concentric circles with the nature symbolism of the flower, so that it acts as a protective device and as a metaphor at the same time.

We find a similar design, combining concentric circles with a flower and a cross, in another sixth-century pavement, the mosaic of the Striding Lion from the eponymous house at Antioch, where the motif appears as repeated modules in the border.<sup>16</sup> At the centre of the pavement a magnificent lion with open jaws strides across a trellis made up of flower buds, which contains in its compartments various emblems of prosperity and well-being, including fruit, brimming baskets, fish, and peacocks together with other birds. Images of roaring lions had an apotropaic force; they also appeared on a much smaller scale on early Byzantine bronze amulets manufactured in Syria and Palestine.<sup>17</sup> Around the pavement there is a frame composed of rows of flowers each with four petals forming a cross (fig. 7). Each petal is filled with convex bands of colour, which radiate outwards. These radiating bands of colour can be seen as segments of concentric circles, so that the one modular motif combines as its elements the petals, the cross, and the circles of the mirror cypher. Similar motifs, combining four-petalled flowers with circles, had occurred earlier in pavements of the Roman period. One can be found, for example, on the floor of a room in the House of Dionysos at Sepphoris in Israel, which dates to the first half of the third century.<sup>18</sup> However, in the Roman mosaic the petals of the flower take a fat and fleshy form, so that they do not resemble a cross. In the mosaic in the house at Antioch, whose inhabitants must have been Christian, the width of the four

<sup>13</sup> Dauphin – Edelstein 1993, 49–53, esp. 50 f., pl. 2A; Dauphin – Edelstein 1984, 25–49, pl. 1.

<sup>14</sup> On the four-petal rose design in Byzantine art, see Maguire 2020, 162–187.

<sup>15</sup> *De signaculo sanctae crucis*, ed. and trans. M. Roberts, Poems, Venantius Fortunatus, Dumbarton Oaks Medieval Library, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2017, 80 f.

<sup>16</sup> Levi 1947, 321–323, pl. 74a; Baltimore Museum of Art, inv. 1937.136 and 139.

<sup>17</sup> Bonner 1950, 211–214, 303 f., nos. 299–309, 311.

<sup>18</sup> Talgam 2014, 43, fig. 56.

petals is greatly attenuated. Moreover, at the centre of each flower a rectilinear cross composed of red cubes stresses the relationship of the whole motif to the Christian sign.

The modular border motifs of the Striding Lion mosaic are made of elements that carry different meanings: the cross is a sign of Christ, the flower can be said to be symbolic of its sweetness, and the concentric circles, like the striding lion itself, act as devices to keep away harm. In this case, neither the elements nor the repeated modules that they create vary in their physical characteristics, for each of the border motifs is virtually identical. Nor do the contexts of the modules change, for they all fill the same border. Rather, each module contains within itself a variety of possible references – to crosses, to flowers, and to mirrors – so that the whole series becomes for the viewer a kind of kaleidoscope of possible interpretations, which combine to form a frame for the mosaic of conceptual richness and complexity.

During the Early Byzantine period concentric circles frequently appear as modular elements on domestic clay lamps. On the lamps, the concentric circles often were arranged to form crosses. Thus a specimen from Bet Shean in Israel, dating to the fourth or fifth century, shows five concentric circle devices arranged in the shape of a Greek cross, with six more flanking the cross above and below its arms.<sup>19</sup> On another contemporary lamp from the same site, we see an actual cross that is flanked by four motifs made up of circles.<sup>20</sup> More inventively, an eighth-century clay lamp from Egypt, now in the Archaeological Museum at the St. Barnabas Monastery, Cyprus, bears an ornament of triangular bunches of grapes on its sides, in which each individual grape is a module composed of concentric circles framing dots (fig. 8).<sup>21</sup> Thus the lamp takes the design of lamps marked with circles, such as the examples from Bet Shean, and assimilates the devices with the fruit of the vine. Here, very clearly, we see a combination of the Christian symbolism of the vine with the apotropaic force of the circles. Furthermore, the triangular arrangement of the bunches containing the grapes resembles the so-called “wing” pattern found in Late Antique magical papyri, which arranges letters, usually vowels, in the form of triangles resembling grape clusters, as in the following example taken from a fourth- or fifth-century charm now in Berlin.<sup>22</sup> Here, seven vowels are introduced with the words “the writing on the strip is”, and arranged in a line as follows: α εε ηηη ιιι οοοοο υυυυυ ωωω. These letters are followed by the instruction “making two figures”, which is illustrated by two triangular formations of the same vowels, with the triangles being oriented vertically in different directions, as shown below.

---

<sup>19</sup> Hadad 2002, 30, no. 75.

<sup>20</sup> Hadad 2002, 32, no. 101.

<sup>21</sup> A very similar lamp is in the collection of the Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst der Staatliche Museen zu Berlin, inv. no. 9382; von Falck – Lichtwark 1996, 228, no. 247.

<sup>22</sup> Berlin, Staatliche Museen, P.Berol. inv. 5025; Parthey 1866, 120; Betz 1992, 3. On the “wing” pattern, see Faraone 2012, 2; Dornseiff 1925, 58.

α	ωωωωωω
εε	υυυυυυ
ηηη	οοοοο
ιιιι	ιιιι
οοοοο	ηηη
υυυυυυ	εε
ωωωωωω	α

Thus on the lamps the individual modules composed of dots and concentric circles, are grouped into differing modular systems, either crosses or triangular bunches of grapes. In each case the compositions, whether crosses or triangular grape clusters, have a protective and symbolic value that is enhanced by the potency of its modular components.

### ***Varietas and the mutability of meanings***

In the examples of the concentric circles motif that have been considered above we have seen how one module could convey more than one concept, whether it represented a mirror, the scale of a fish, a bead on a fringe, a flower, a grape, or a body part, such as an eye or an abdomen. Often, more than one meaning appears to have been intended at the same time, so that the meanings of the module were not only varied in different contexts, but also overlapped in the same context. In the following pages we will consider some literary evidence bearing on how Late Antique viewers interpreted such equivocal designs, which had the potential for multiple layered interpretations.

We begin with another design that was based on concentric circles, namely the symbol of the triple blue orb that crowns the Justinianic mosaic in the basilica of St. Catherine at Mount Sinai, which dates between 548 and 565 (fig. 9).<sup>23</sup> The motif appears at the apex of the apse arch, directly above the mosaic of the transfigured Christ. It is comprised of three concentric circles, each of a different shade of blue, with the darkest at the centre, and the lightest on the outside. Superimposed on the triple orb is a golden cross. We are fortunate that a contemporary writer, John of Gaza, has left us a precise description of this motif, together with his explanation of its meaning. John of Gaza saw the same design at the centre of a painting of the universe that decorated a bathhouse in his city. In an ekphrasis of this painting, the sixth-century author described the symbol as follows:

“The auspicious image of the spiritual Trinity surrounds [the cross] with dark blue whirls; it [the Trinity] is inscribed in circles which are like a representation

<sup>23</sup> Forsyth – Weitzmann 1965, 13, pl. 103. For discussions of the motif at Sinai, see de’ Maffei 1982, 91–116, esp. 103, and Weitzmann 1966, 401 f. (reprinted in idem, *Studies in the Arts of Sinai*, Princeton 1982, 14 f.).

of the celestial sphere. And inside it is possible to observe the holy brightness of both arms [of the cross].<sup>24</sup>

For this Late Antique viewer, therefore, the three blue circles in the painting were not only symbols of the Trinity, but also a representation of the sphere of heaven; for him the motif represented two different concepts at the same time. The characterization of the motif as the sphere of heaven was probably inspired by the concept of the celestial globe, which in ancient art appeared as the attribute of Urania, the muse of Astronomy, and which was often portrayed as being made of blue glass or crystal.<sup>25</sup> The triple rings evoked the common literary image of the Trinity as a unity created by the combination of three lights. In the late fourth century Gregory of Nazianzus produced a pithy formulation of this idea, calling the Trinity: “light and light and light, but one light.”<sup>26</sup> Writing around a century later, Pseudo Dionysios the Areopagite expanded upon the theme, saying:

“When there are many lamps in a house, there is nevertheless a single undifferentiated light and from all of them comes the one undivided brightness.”<sup>27</sup>

However, in the mosaic at Sinai there may be another layer of meaning, beyond the heavenly sphere and the light of the Trinity, which is connected with the founder and patron of the monastery, the emperor Justinian. For an orb was a symbol of the dominion of Christ and also of the emperor, as could be seen on coins of Justinian I, which showed the emperor holding a globe surmounted by a cross.<sup>28</sup> In the Sinai mosaic, the two angels portrayed immediately above the apse proffer blue orbs marked with golden crosses to the Lamb of God as a sign of his universal rule.<sup>29</sup> Again, we have a contemporary discussion of this motif and its meaning. The historian Procopius, describing the equestrian statue of Justinian in the Augusteum in Constantinople, wrote:

“In his left hand he [the emperor] holds a globe, by which the sculptor signifies that the whole earth and sea are subject to him, yet he has neither sword nor spear nor any other weapon, but a cross stands upon the globe which he carries, the emblem by which alone he has obtained both his empire and his victory in war.”<sup>30</sup>

---

<sup>24</sup> Ed. P. Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit* (Leipzig 1912) 137 f. On the text see: Talgam 2009, 91–120; Kraemer 1920; Cupane 1979, 195–207.

<sup>25</sup> Beretta – Pasquale 2006, 159–163, figs. 2–4, nos. 4.1. 4.2.

<sup>26</sup> *Oratio XXXI*, 3; ed. J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus, Series Graeca* 36, col.136B.

<sup>27</sup> *The Divine Names*, 2.4; ed. J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus, Series Graeca* 3, col. 641B; translation by C. Luibheid, *Pseudo-Dionysius* (New York 1987) 61. Ultimately, the evocation of the Trinity in terms of light was derived from the 9th verse of Psalm 36: “In your light we will see light.”

<sup>28</sup> Grierson 1968, 84–86.

<sup>29</sup> Forsyth – Weitzmann 1965, 13, pls. 103, 122 f.

<sup>30</sup> *De aedificiis*, 1.2.11; translation by H. B. Dewing, *Procopius*, vol. 7, *The Buildings* (Cambridge 1971) 34 f.

In the mosaic at Sinai, the triple orb and its superimposed cross are placed directly in line with a medallion in the lower border which portrays David among the prophets. As Kurt Weitzmann argued, this ruler in his imperial regalia is very probably a reference to Justinian, the patron of the monastery,<sup>31</sup> for it was a long-standing convention of Byzantine political thought and rhetoric to associate a reigning Byzantine emperor with the Old Testament king. Thus the triple concentric rings at in the mosaic at Sinai may have carried a triple signification: the Trinity, the sphere of heaven, and the universal dominion of Christ and the emperor. Nor can it be excluded that here, too, the motif retained its old association with the protective force of light-reflecting mirrors, so that a fourth component can be added to the spectrum of potential meanings.

It seems, then, that designs such as the triple blue orb were appreciated by contemporary viewers for their very complexity, which allowed for a variety of interpretations. This aspect of such motifs is well captured by a passage in the long poem by Paul the Silentiary describing the church of Hagia Sophia in Constantinople, after its recent restoration by Justinian I following the collapse of its dome in 558. In his account, Paul tells us that the marble panels of the barrier around the chancel bore a monogram, or possibly two monograms, with the names of Justinian and the Empress Theodora. These monograms, which no longer survive, are described by the poet in somewhat ambiguous language:

“On the middle panels of the sacred screen..., the carver’s tool has incised one symbol that means many words, for it combines the names of the empress and emperor. It is like a shield with a boss in whose middle part has been carved the sign of the cross.”<sup>32</sup>

Since Paul the Silentiary describes the motif as the boss of a shield and says that the cross is in the centre, it is probable that the poet is referring to a cross-shaped monogram carved on a boss,<sup>33</sup> such as that of Theodora which appears on a capital in the south aisle of Hagia Sophia (fig. 10),<sup>34</sup> although other interpretations of this passage can be proposed.<sup>35</sup> Whatever the design’s precise form, Paul the Silentiary’s characterization of it as “one symbol that means many words” indicates an appreciation of motifs that condensed a variety of meanings and functions into a single compass – in this case the cross, the names of the imperial couple, and the protective value of the shield.

---

<sup>31</sup> Forsyth – Weitzmann 1965, 15, pls. 103, 119.

<sup>32</sup> *Descriptio S. Sophiae*, lines 712-17; ed. P. Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit* (Leipzig 1912) 247; translation by Mango 1972, 87 f.

<sup>33</sup> As suggested by Mango 1972, 88, note 157.

<sup>34</sup> Garipzanov 2018, fig. 6.11; Kähler 1967, fig. 73.

<sup>35</sup> Fobelli 2005, 78 f. 183 f.

### **Conclusion**

In Late Antique art the module composed of dots and concentric circles, like the combined circles and cones in Klee's painting, could take on a variety of roles and a variety of meanings within differing overall compositions. The motif resembled a chameleon, in that its basic physical form remained similar in repetition, but concurrently was subject to constantly changing colours of interpretation. Or, to change the metaphor, one could see the module as a neutral screen which allowed the viewer to project onto it a variety of meanings, depending upon the bearing created by the image – for example, a scale, an eye, a belly, a bead, or a grape. In addition, the motif possessed an underlying significance resulting from its association with mirrors, which provided continued protection from the dangers of an unpredictable world. According to the context, Byzantine viewers could appreciate the repeating modules as abstract designs, as figurations, as symbols, and as promises of security, all at the same time. In the case of these designs, it is impossible to separate decoration from potency, or potency from symbolism. One could say that, taken together, the multiple interpretations created different modular systems at the conceptual level, expressing, for example, a belief in the prophylactic properties of the concentric circles portrayed upon on a tunic, or the propitious and Eucharistic connotations of the grapes clustered on a lamp. In Late Antique art variation was provided not only by changes in the physical characteristics of the modules, but also by their inbuilt capacity for presenting different interpretative systems to the viewer; they engaged the mind as much as the eye with their *varietas*.

ORCID®

Henry Maguire  <https://orcid.org/0000-0002-5813-8657>

***Bibliography***

Auth 1978

S. H. Auth, *Coptic Art*, Newark Museum Quarterly 29, 1978, 1–28

Baginski – Tidhar 1980

A. Baginski – A. Tidhar (Hrsg.), *Textiles from Egypt 4<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> centuries C.E.* Ausstellungskatalog Jerusalem (Jerusalem 1980)

Beretta – Pasquale 2006

M. Beretta – G. Di Pasquale, *Le Verre dans l'empire romain* (Florenz 2006)

Betz 1992

H. D. Betz, *The Greek Magical Papyri in Translation* (Chicago 1992)

Bonner 1950

C. Bonner, *Studies in Magical Amulets. Chiefly Graeco-Egyptian* (Ann Arbor 1950)

Cupane 1979

C. Cupane, *Ἡ Κοσμητικὴ Πίναξ* di Giovanni di Gaza. Una proposta di ricostruzione, *JbÖByz* 28, 1979, 195–207

Dauphin – Edelstein 1984

C. Dauphin – G. Edelstein, *L'église byzantine de Nahariya (Israel). Étude archéologique* (Thessaloniki 1984)

Dauphin – Edelstein 1993

C. Dauphin – G. Edelstein, *The Byzantine Church at Nahariya*, in: Y. Tsafir (Hrsg.), *Ancient Churches Revealed* (Jerusalem 1993) 49–53

Dornseiff 1925

F. Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie* (Leipzig 1925)

von Falck – Lichtwark 1996

M. von Falck – F. Lichtwark, *Ägypten – Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil* (Wiesbaden 1996)

Faraone 2012

C. A. Faraone, *Vanishing Acts on Ancient Greek Amulets. From Oral Performance to Visual Design* (London 2012)

Fobelli 2005

M. L. Fobelli, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario* (Rom 2005)

Forsyth – Weitzmann 1965

G. Forsyth – K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian* (Ann Arbor 1965)

Gale 2013

M. Gale (Hrsg.), *Paul Klee. Making Visible. Ausstellungskatalog London* (London 2013)

Garipzanov 2018

I. Garipzanov, *Graphic Signs of Authority in Late Antiquity and the Early Middle Ages (c.300–c.900)* (Oxford 2018)

Grierson 1968

P. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, II, 1* (Washington 1968)

Hadad 2002

S. Hadad, *The Oil Lamps from the Hebrew University Excavations at Bet Shean. Excavations at Bet Shean 1* (Jerusalem 2002)

Israeli – Mevorah 2000

Y. Israeli – D. Mevorah (Hrsg.), *Cradle of Christianity. Ausstellungskatalog Jerusalem* (Jerusalem 2000)

Kähler 1967

H. Kähler, *Hagia Sophia* (New York 1967)

Krahmer 1920

G. Krahmer, *De tabula mundi ab Joanne Gazaeo descripta* (Diss. Martin-Luther-Universität Halle- Wittenberg 1920)

Levi 1947

D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton 1947)

De' Maffei 1982

F. de' Maffei, *L'unigenito consustanziale al Padre nel programma trinitario dei perduti mosaici del bema della Dormizione di Nicea e il Cristo trasfigurato del Sinai, Storia dell'Arte* 45, 1982, 91–116

Maguire 1987

H. Maguire, *Earth and Ocean. The Terrestrial world in Early Byzantine Art* (University Park 1987)

Maguire 1999

E. D. Maguire (Hrsg.), *Weavings from Roman, Byzantine and Islamic Egypt. The Rich Life and the Dance. Ausstellungskatalog Urbana* (Urbana 1999)

Maguire 2020

E. D. Maguire, *Firm Flowers in the Artifice of Transience*, in: A. O. Lam – R. Schroeder (Hrsg.), *The Eloquence of Art. Essays in Honour of Henry Maguire* (London 2020) 162–187

Maguire et. al. 1989

E. D. Maguire – H. P. Maguire – M. J. Duncan-Flowers, *Art and Holy Powers in the Early Christian House* (Urbana 1989)

Mango 1972

C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents* (Englewood Cliffs 1972)

Parthey 1866

G. Parthey, *Zwei griechische Zauberpapyri des Berliner Museums* (Berlin 1866)

Schrenk 2004

S. Schrenk, *Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit* (Riggisberg 2004)

Talgam 2009

R. Talgam, *Johannes of Gaza's Tabula Mundi Revisited*, in: K. Kogman-Appel – M. Meyer (Hrsg.), *Between Judaism and Christianity. Art Historical Essays in Honor of Elisheva (Elisabeth) Revel-Neher* (Leiden 2009) 91–120

Talgam 2014

R. Talgam, *Mosaics of Faith. Floors of Pagans, Jews, Samaritans, Christians and Muslims in the Holy Land* (Jerusalem 2014)

Weitzmann 1966

K. Weitzmann, *The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, *Proceedings of the American Philosophical Society* 110, 6, 1966, 393–405

**Illustration Credits:**

**Fig. 1.** Philadelphia Museum of Art.

**Fig. 2.** Reproduced with permission of the Kelsey Museum of Archaeology.

**Fig. 3.** Author.

**Fig. 4.** Drawing by the author.

**Fig. 5.** Author.

**Fig. 6.** Author.

**Fig. 7.** Author.

**Fig. 8.** Author.

**Fig. 9.** Reproduced through the courtesy of the Michigan-Princeton-Alexandria Expedition to Mount Sinai.

**Fig. 10.** Author.

Figures



Fig. 1: Paul Klee, Fisch Zauber, Philadelphia Museum of Art.



Fig. 2: Wooden doll, Kelsey Museum of Archaeology, University of Michigan, Ann Arbor.



Fig. 3: Terra-cotta mirror shrine, University of Chicago.

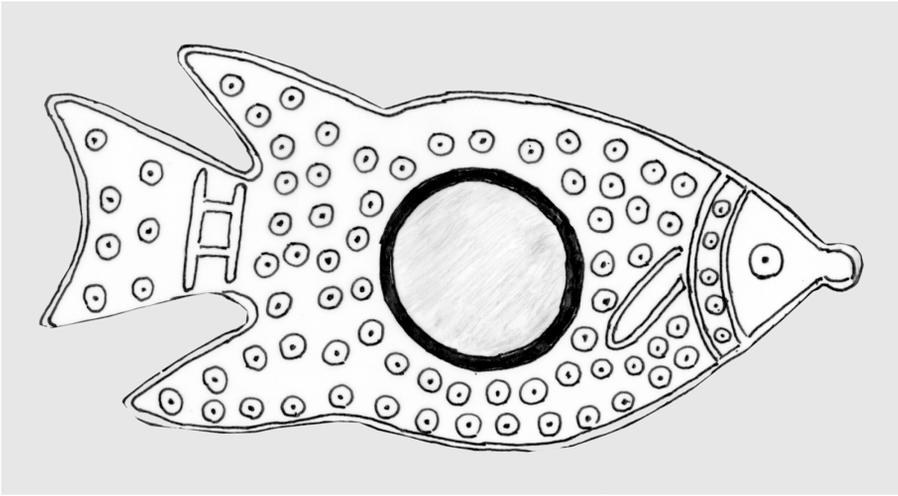


Fig. 4: Mirror plaque from a tomb at Dikhrin, Israel Antiquities Authority 62-286.

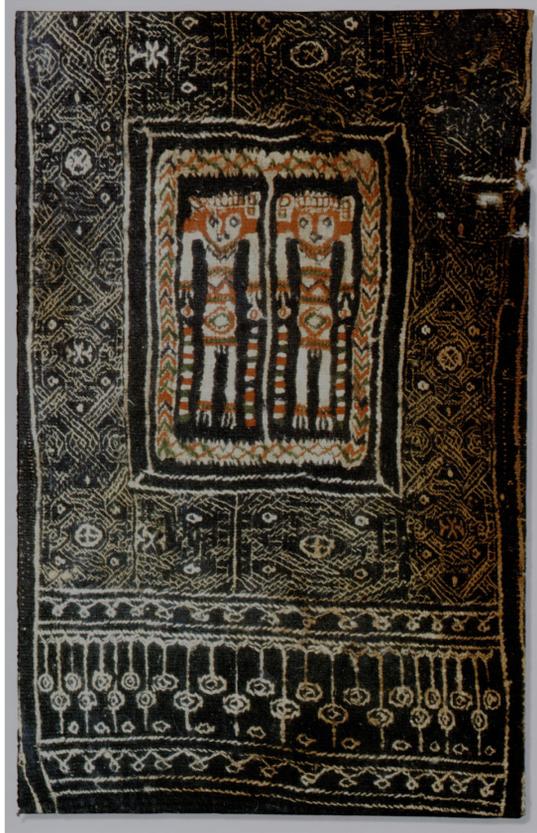


Fig. 5: Tapestry woven band from a tunic, Choron Collection.

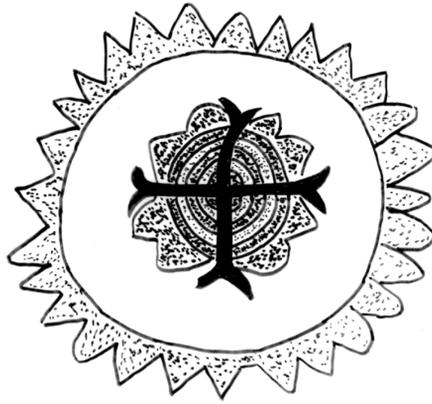


Fig. 6: Central motif in the mosaic pavement of the nave in the church at Nahariya, Israel.



Fig. 7: Detail of the border of the Striding Lion mosaic from the House of the Striding Lion in Antioch, Baltimore Museum of Art.



Fig. 8: Clay lamp with design of concentric circles forming triangular bunches of grapes, Archaeological Museum, St. Barnabas Monastery, Cyprus.



Fig. 9: Mount Sinai, Church of St. Catherine, apse mosaics.



Fig. 10: Capital with monogram of Theodora in the south aisle of Hagia Sophia, Istanbul.

### Fokus 3: Modulare Konzeptionen in der Bilderwelt



## „Gender Trouble“ in Early Christian Art. Zur Bedeutung von modularer Produktion für die Transformation spätantiker Männlichkeitskonstruktionen\*

*Early Christian written sources show a strong engagement with ‘sex’ and ‘gender’ issues. God himself becomes a human being – in the body of a man. The virility of this very unique man is also constructed and performed in early Christian images. This masculinity is shown by modular elements already well-known to contemporaries that narrate maleness. What is surprising is that besides Christ, not only male saints, but also holy women who have proven their virility are depicted with modular elements that are taken from a masculine context.*

*Keywords: Gender Studies/Genderforschung, Men’s Studies/Männer- und Männlichkeitsforschung, Iconography/Ikonographie, Image of Christ/Christusbild*

Die bildlichen Darstellungen des frühen Christentums zeigen in großer Anzahl menschliche Personen, deren Geschlechtlichkeit<sup>1</sup> unmittelbar ins Bild gesetzt wird. Dieser Beitrag konzentriert sich auf die Erzeugung und Darstellung der ‚Männlichkeit‘ heiliger Personen – Männer wie Frauen –, die nicht grundlegend durch Körperlichkeit erzeugt wird, sondern vielmehr das Ergebnis einer Reihe ins Bild gesetzter Phänomene ist, die als Motive jeglicher Art, von Kleidung und Haartracht über beigeordnete Objekte bis hin zur Handlungsfähigkeit der Figur reichen.<sup>2</sup> Die bildliche Konstruktion von ‚Geschlecht‘ lässt sich hierbei als ein Modulares System verstehen, in welchem das Geschlecht einer Person (Modul) im Bild durch einzelne Motive (Modulare Elemente) erst erzeugt und präsentiert wird.

---

\* Ich danke allen Kolleg\*innen für ihre wertvollen Hinweise und kritischen Anmerkungen im Rahmen der Poolforschung. Zu besonderem Dank bin ich Sabine Schrenk und Stefanie Archut verpflichtet, die mir eine Teilnahme an den ‚Modularen Systemen‘ ermöglicht haben.

1 Im Folgenden soll das deutsche Wort ‚Geschlecht‘ genutzt und nicht nach ‚sex‘ und ‚gender‘, also ‚biologischem‘ und ‚kulturellem‘ Geschlecht, unterschieden werden, da sich die antike Konzeption von ‚Geschlecht‘ durch die moderne Trennung nicht abbilden lässt.

2 Dieser Aufsatz behandelt einen Aspekt des Themas meiner im Entstehen begriffenen Dissertationsschrift bei Prof. Dr. Verstegen an der Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg. Vgl. zudem Mührenberg 2019.

### Die antike Konzeption von ‚Männlichkeit‘

Im medizinischen Diskurs<sup>3</sup> der Antike wird immer wieder die anatomische Ähnlichkeit von Männern und Frauen betont: Sie seien nicht grundsätzlich verschieden, sondern unterschiedliche Ausprägungen des einen menschlichen Körpers. Der römische Arzt Galen von Pergamon nimmt so beispielsweise an, dass die männlichen und weiblichen Geschlechtsorgane in ihrem anatomischen Aufbau identisch seien und sich schlicht ihre Lage unterscheiden würde:

„πάντ' οὖν, ὅσα τοῖς ἀνδράσιν ὑπάρχει μόρια, ταῦτα καὶ ταῖς γυναῖξιν [ἰδεῖν ἔστιν] ἐν ἐνὶ μόνῳ τῆς διαφορᾶς οὐσῆς αὐτοῖς, οὗ παρὰ πάντα χρὴ μεμνήσθαι τὸν λόγον, ὡς ἔνδον μὲν τὰ τῶν γυναικῶν ἐστὶ μόρια, τὰ δὲ τῶν ἀνδρῶν ἔξω ἀπὸ τοῦ κατὰ τὸν περίνεον ὀνομαζόμενον χωρίου.“<sup>4</sup>

Die Ausbildung des Geschlechtes hängt von dem Verhältnis der Körpersäfte ab und die Mischung aus männlichen und weiblichen Anteilen ist eine individuelle.<sup>5</sup> Neben Menschen mit einem hohen Anteil an ‚Weiblichkeit‘ oder ‚Männlichkeit‘ sind auch Personen mit einem ausgewogeneren Mischverhältnis zu finden, deren Geschlecht sich laut Polemon von Laodikeia folgendermaßen ermitteln lässt:

„Neque omnem physiognomiam quam te e signis masculini et feminini petere iussi omittes. Id igitur ex obtutu motu et voce eruas, deinceps ex iis alterum cum altero compares ut utrum eorum praevaleat certissime cognoscas. Nam in masculino femininum et in feminino masculinum est; sed quod nomen in ea cadat a potiore fit.“<sup>6</sup>

‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ bilden somit nur mehr unterschiedliche Positionen innerhalb desselben Kontinuums,<sup>7</sup> wobei der Mann als der Mensch ‚an sich‘ gilt, während

<sup>3</sup> Zwar darf der medizinische Diskurs der Antike nicht als einheitlich verstanden werden, die Themen ‚Geschlechterdifferenz‘ und ‚Fortpflanzung‘ lassen aber eine weitgehende Übereinstimmung erkennen; vgl. Klostergaard Petersen 2011, 48.

<sup>4</sup> Gal. us. part. 14,6. „Alle Teile nun, welche die Männer haben, haben Frauen auch, die Differenz zwischen ihnen besteht nur in einer Sache, die man während der Abhandlung im Gedächtnis behalten sollte, nämlich, dass bei den Frauen die Teile drin sind, während bei den Männern sie draussen liegen, in der Region, die Damm genannt wird.“ Übersetzung nach Emmenegger 2017, 71. Ausführlich dazu vgl. Laqueur 1996, 40.

<sup>5</sup> Für die Geschlechtsausprägung eines Embryos wurden zudem Phänomene wie die durch die Eltern im Zeugungsakt eingebrachten weiblichen und männlichen Anteile der Spermata (auch dem der Frau), die Lage des Embryos im Mutterleib oder die Temperatur des Uterus diskutiert, vgl. Laqueur 1996, 54–56; Schubert – Huttner 1999, 460–462.

<sup>6</sup> Polemon, Phys. 2,25. „Physiognomische Hinweise auf Männlichkeit und Weiblichkeit kannst Du aus Blick, Bewegung und Stimme einer Person erhalten. Vergleiche darauf diese Zeichen miteinander, bis du zu deiner Zufriedenheit feststellst, welches der beiden Geschlechter überwiegt. Denn im Männlichen kann Weibliches gefunden werden und im Weiblichen Männliches, während die Bezeichnung männlich oder weiblich dementsprechend verwendet wird, welches der beiden Geschlechter überwiegt.“ Übersetzung nach Klostergaard Petersen 2011, 35.

<sup>7</sup> Ebd., 49; Stahlmann 1996, 53.

die Frau eine weniger perfekte, mangelhafte Version darstellt, wie Aristoteles feststellt:

*„ἀσθενέστερα γάρ ἐστι καὶ ψυχρότερα τὰ θήλεα τὴν φύσιν, καὶ δεῖ ὑπολαμβάνειν ὥσπερ ἀναπηρίαν εἶναι τὴν θηλύτητα φυσικὴν.“<sup>8</sup>*

Die Geschlechtsausprägung ist dabei keinesfalls fest verankert:<sup>9</sup> Natürliche Alterungsprozesse oder bestimmte Verhaltensweisen gehen mit einer Veränderung im Verhältnis der Säfte einher, wodurch sich auch eine Neuordnung zwischen den Polen ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ ergibt. Der antike Mann ist daher angehalten, seine Männlichkeit stetig neu zu erzeugen,<sup>10</sup> indem er männlich konnotierte Tugenden wie Aktivität, Selbstbeherrschung, Mut, Würdigkeit, Klugheit, Ernst und zuvorderst die Virtus bewahrt.<sup>11</sup> Fernzuhalten hat ein Mann sich – von seinem Alltag als Bürger über Krieg und Sport bis hin zu seinen sexuellen Aktivitäten – von allem, was mit Weiblichkeit assoziiert wird, wie Schwäche, Zügellosigkeit und vor allem Passivität.<sup>12</sup> Da die Hierarchisierung der römischen Gesellschaft die Konzepte von ‚schwachen Männern‘ und ‚starken Frauen‘ nicht zulässt, wechseln effemierte Männer und virilisierte Frauen das Geschlecht bzw. verbleiben in einem unbestimmten Dazwischen.<sup>13</sup> Hierbei bezieht sich die Effemination bzw. Virilisation einer Personen auf den Menschen in seiner Ganzheitlichkeit: seinen Körper, seine Charakter, seine Geschlechterrolle, seine Gefühlswelt etc.<sup>14</sup> Antike Mythen treiben dieses Denkmodell auf die Spitze und berichten von fluiden Geschlechtsausprägungen und -wechseln. Phlegon von Tralleis etwa erzählt in seiner Wundersammlung:

*„Φιλωτὶς γάρ τις ὀνόματι παρθένος, Σμυρναία τὸ γένος, ὠραία πρὸς γάμον ὑπὸ τῶν γονέων κατεγγεγυημένη ἀνδρὶ, μορίων αὐτῆ προφανέντων ἀρρενικῶν ἀνὴρ ἐγένετο.“<sup>15</sup>*

<sup>8</sup> Aristot., gen. an. IV,6. „Weibchen sind ihrem Wesen nach schwächer und kälter, und man muss Weiblichkeit als einen natürlichen Mangelzustand ansehen.“ Übersetzung nach Gohlke 1959, 205. Vgl. dazu auch Voß 2009, 62; Flemming, 2000, 99; Clark 1993, 73.

<sup>9</sup> Fabricius 2007, 71.

<sup>10</sup> Gleason 1995, 159. Von der Möglichkeit der Ausbildung ihrer Männlichkeit waren Sklaven, Eunuchen, Barbaren etc. von vornherein ausgeschlossen; Wilson 2017, 32; vgl. Withun 2013, o. S.

<sup>11</sup> Umfassend zum Konzept der männlichen Virtus McDonnell 2006. Zudem Williams 2010, 151–156; Conway 2008, 21–29. Cicero benennt die Virtus als Quelle aller männlichen Tugenden, da sich der Begriff von ‚vir‘ herleite; vgl. Kunst 2007, 248.

<sup>12</sup> Conway 2008, 30; Frascetti 2001, 3.

<sup>13</sup> Williams 2010, 142; Mratschek 2007, 214.

<sup>14</sup> Conway 2008, 18. Effemination definiert sich durch weibliches Gebaren oder Erzeugen femininen Eindrucks in Bezug auf Kleidung, Stimmlage, Verhalten etc.; vgl. Williams 2010, 139–144; Stickler 2007, 277.

<sup>15</sup> Phlegon von Tralleis, de mirabilis 7,2; 8. „Ein Mädchen namens Philotis, das aus Smyrna stammte, war im heiratsfähigen Alter und von ihren Eltern mit einem Mann verlobt, als männliche Genitalien an ihr erschienen und sie zu einem Mann wurde.“ Übersetzung nach Mayordomo 2008, 102. Vgl. auch Ovid, der die Geschichte von Iphis erzählt, die von einem Mädchen zu einem jungen Mann wird und als solcher agiert und eine Liebesbeziehung eingeht: Ov. met. liber IX, 666–795.

Die Sicht darauf, wie sich ‚Geschlecht‘ konstituiert, änderte sich im aufkommenden Christentum nicht.<sup>16</sup> Die Argumente, auf die sich die Autoren im Männlichkeitsdiskurs berufen, sind allesamt Teil der gängigen antiken Rhetorik. Paulus beispielsweise identifiziert in seinem Lasterkatalog im 1. Korintherbrief als männliches Fehlverhalten jedes Fehlen von Selbstkontrolle und (sexueller) Aktivität.<sup>17</sup> Und Clemens von Alexandria führt in Anlehnung an Aristoteles und Euripides die Behaarung des Mannes als Argument für seine Virtus an und äußert sich entschieden gegen den Trend der Epilation und Rasur, die den Mann effemieren lasse:

*„Τί ἂν τις φαίη τούτους ἰδών; Ἀτεχνῶς καθάπερ μετωποσκόπος ἐκ τοῦ σχήματος αὐτοῦ καταμαντεύεται μοιχοῦς τε καὶ ἀνδρογύνους, ἀμφοτέρων ἀφροδίτην θηρωμένους, μισότριχας, ἄτριχας, τὸ ἄνθος τὸ ἀνδρικόν μυσσατομένους, μισότριχας, ἄτριχας, τὸ ἄνθος τὸ ἀνδρικόν μυσσατομένους, τὰς κόμας δέ, ὥσπερ αἱ γυναῖκες, κοσμουμένους.“<sup>18</sup>*

### **Die Männlichkeit Jesu Christi**

Gott selbst wird nach christlicher Vorstellung Mensch, genauer gesagt: Mann.<sup>19</sup> Als wahrer Gott und wahrer Mensch wird Jesus Christus auf spätantiken Bildern als männliche Person gezeigt,<sup>20</sup> der seine Männlichkeit durch virile Handlungen und eine maskuline Erscheinung aktiv hervorbringt.<sup>21</sup> Innerhalb der Bildquellen (Modulare Systeme) lässt sich die Geschlechtlichkeit Christi folglich als Modul begreifen, das sich

<sup>16</sup> Die Idee der Fluidität bleibt bestehen und wird durch Bezüge zu alt- und neutestamentlichen Texten, vornehmlich die Schöpfungsberichte in Gen 1–3, angereichert; vgl. Klostergaard Petersen 2011, 38. Trotz der Idee der Gottebenbildlichkeit auch der Frau wird sie weiterhin als Abweichung von dem Menschen ‚an sich‘ – dem Mann – gedacht; vgl. Götz 2003, 97.

<sup>17</sup> 1Kor 6,9b–10. Dazu Klostergaard Petersen 2011, 55.

<sup>18</sup> Clem. Al. paed. III, 15,2: „Was würde wohl jemand sagen, wenn er diese Leute sieht? Ohne Mühe würde er wie einer, der aus den Stirnen weissagt, aus ihrer Erscheinung darauf schließen, daß sie Ehebrecher und Weichlinge sind, der Liebe in beiden Formen ergeben, die Haare hassend und haarlos, die Zierde des Mannes verabscheuend und gleich den Weibern auf kunstvolle Haartracht bedacht.“ Übersetzung nach Stählin 1934, 148 f. Vgl. Götz 2003, 98 f. sowie ausführlich zu Haartracht, Parfüm und Schmuck als Zeichen der Effemination römischer Bürger Olson 2017, 138–140.

<sup>19</sup> Die biblischen Texte zeichnen ein ambivalentes Bild von Jesus Männlichkeit: Ein wenig viriles Moment stellt der Kreuzestod dar, der in der Kunst erst spät dargestellt und als Sieg und Triumph inszeniert wird. Andere Aspekte jedoch zeigen Christus als einen öffentlich agierenden, angesehenen, klugen Mann, der mit hoher rhetorischer Kompetenz ausgestattet ist. Zudem ist er von großer Stärke und zeigt durch seine Wunder, dass er die Mächte des Kosmos kontrollieren kann. Die kanonischen Evangelien und außerbiblischen Texte heben jeweils unterschiedliche Aspekte der Virilität Jesu hervor; vgl. zu diesem Thema Wilson 2015a; Mayordomo 2014; Wick 2014; Ward 2009; Conway 2008; Mayordomo 2008.

<sup>20</sup> Anderer Ansicht ist Mathews, der auch feminine Aspekte in der Darstellung Christi deutlich betont sieht: Mathews 1993, 115–141.

<sup>21</sup> Dass antike Männlichkeit durch performative Akte erzeugt werden muss, ist auch auf den Bildern erkennbar; vgl. Conway 2008, 21.

aus Phänomenen (Modulare Elemente) unterschiedlichster Couleur konstituiert. Diese in den Bildquellen gezeigten Phänomene entspringen allesamt dem antiken Männlichkeitsdiskurs, wie im Folgenden anhand von vier exemplarisch herausgegriffenen Männlichkeitsphänomenen – der Aktivität, der öffentlichen Rede, der Bildung und dem Herrschertum – gezeigt werden soll.

Die für den antiken Mann so entscheidende Aktivität ist ein bestimmendes Motiv in der Darstellung Christi als jugendlicher<sup>22</sup> Wundertäter in der Sepulkralkunst. Auf dem einzonigen Friessarkophag des Marcus Claudianus<sup>23</sup> sind vier jesuanische Wunder gezeigt.<sup>24</sup> Christus erscheint als einzige aktive Person in den betreffenden Szenen, während die Personen, die um ein Wunder ersuchen, als passive Figuren gezeigt werden, an denen gehandelt wird. Jesus handelt dabei durch seine rechte Hand, die er entweder direkt in Kontakt mit den um ein Wunder ersuchenden Personen bringt oder in der er eine *Virga* hält. Während dieser Handlungen agiert er ruhig, besonnen sowie kontrolliert und entspricht damit dem Ideal des römischen Arztes:<sup>25</sup> Seine Bewegungen sind auf ein Minimum reduziert, werden nur durch eine Drehung des Körpers in Richtung der Personen und Gegenstände und durch seine Gestik angezeigt. Gekleidet ist Christus in *Tunica* und *Pallium*, das er entweder über seine linke Armbeuge gelegt hat oder mit der Hand an der Hüfte fixieren muss, was seine Bewegung einschränkt, eine aufrechte Körperhaltung erfordert und hastiges Agieren nicht zulässt.<sup>26</sup> Unterstrichen wird die Aktivität Christi dadurch, dass er zu keiner Zeit maßgeblich durch andere Figuren verdeckt wird, sondern als die bestimmende Figur der Szene gezeigt ist.

Neben dem öffentlichen Agieren ist auch der Akt des öffentlichen Sprechens Jesu ins Bild gesetzt.<sup>27</sup> Die öffentliche Rede ist Privileg und Verpflichtung des römischen Bürgers,

<sup>22</sup> Galen ordnet die Jugendlichkeit dem maskulinen Spektrum zu; vgl. Schöner 1964, 92 f.

<sup>23</sup> Rom, Museo Nazionale Romano. Dat. nach Deichmann 1967, Rep. I, 771: 1. Drittel 4. Jh. n. Chr. Dieser soll an dieser Stelle stellvertretend für eine Vielzahl von Objekten stehen, die in vergleichbarer Weise die Männlichkeit Christi zeigen.

<sup>24</sup> Von links nach rechts: die Hochzeit zu Kanaa, die Brotvermehrung, die Heilung des Blinden und die Auferweckung des Lazarus.

<sup>25</sup> Im Patient\*innenkontakt soll der Arzt sich folgendermaßen präsentieren: „*καὶ καθέδρης, καὶ καταστολῆς, περιστολῆς, ἀνακυρώσιος, βραχυλογίης, ἀταρακτοποιήσης, προσεδρίας, ἐπιμελείης* [...]“. Hippocr. decent. 12. „Haltung beim Sitzen, würdige Zurückhaltung, geziemende Kleidung, überlegenes Auftreten, knapp in der Rede, im Handeln nie fassungslös; gespannte Aufmerksamkeit, Sorgfalt [...]“. Übersetzung nach Müri 1986, 29. Unpassendes Auftreten hingegen ist hastig: „*τὸ γὰρ προπετὲς καὶ τὸ πρόχειρον καταφρονεῖται* [...]“. Hippocr. medic. 1. „Denn das Überstürzte und Hastige wird nicht geschätzt [...]“. Übersetzung nach Müri 1986, 23. Zum ‚Christus Medicus‘ vgl. Knipp 1998.

<sup>26</sup> Tonger-Erk 2012, 67. Das Mosaik des Obergadens der Nordwand von S. Apollinare Nuovo, das die Heilung des Gelähmten zeigt, setzt das würdevolle Schreiten Christi in kaiserlichem Gewand in Szene. S. Apollinare Nuovo, Ravenna. Dat. nach Deichmann 1974, 128: 1. Viertel 6. Jh. n. Chr. Dresken-Weiland 2016, 135, o.

<sup>27</sup> Das Sprechen Jesu drückt sich durch nonverbale Gesten aus, deren Semantik noch nicht umfassend erschlossen ist; insbesondere der ‚Zweifingergestus‘ wird als ‚Sprechgestus‘ interpretiert; vgl. Richter 2003. Die antike Rhetorik umfasst neben der auditiven gleichwertig eine – im Bild

in der er seine rhetorischen Fähigkeiten zeigt und seine *Virtus* performativ hervorbringt.<sup>28</sup> Besonders eindrücklich ist dies in der Lehrszene auf den ‚Polychromen Fragmenten‘ inszeniert:<sup>29</sup> Der thronende Christus ist hier mit erhobener Rechter im Sprechgestus und Schriftrolle in der linken Hand im Moment der Rede gezeigt, die von zu seinen Füßen kauern den, um ein Vielfaches kleiner gezeigten Zuhörenden verfolgt wird. Neben Szenen der öffentlichen Rede kann Christus auch in Szenen, in denen eigentlich Dialoge stattfinden, als derjenige gezeigt sein, der spricht und somit die Rolle des mächtigen Akteurs vertritt, der seine *Virtus* demonstriert. Der Sarkophag des Marcus Claudianus zeigt Christus in der Szene der Verleugnung mit erhobener rechter Hand im Sprechgestus, während Petrus offenkundig als schweigend markiert ist:<sup>30</sup> Der Apostel ist fast vollständig von Christus verdeckt, aber seine vor seinem Körper herabhängende rechte Hand ist deutlich herausgearbeitet. Eines der Mosaik des nördlichen Obergadens in S. Apollinare Nuovo in Ravenna setzt die Unterredung Christi mit der Samaritanerin am Brunnen ins Bild, die in diesem Fall jedoch schweigend den Eimer mit Wasser emporzieht, während Christus spricht.<sup>31</sup> Die bei der öffentlichen Rede zu wahrende Ruhe und Selbstkontrolle kommt in diesen Darstellungen in der statischen, beinahe unbewegten und aufrechten Haltung Christi zum Ausdruck.<sup>32</sup>

Eine hohe Anzahl der Darstellungen zeigt Christus mit einer Schriftrolle in seinen Händen, die nicht situativ im Erzählzusammenhang steht: Das offensive Mitsichführen einer zusammengerollten Schriftrolle ist ein probates Mittel, um die Bildung der dargestellten Person als Statussymbol zu inszenieren und ist nicht zuvorderst als Hinweis auf die Heilige Schrift zu deuten; pagane wie christliche nicht-heilige Personen, vornehmlich Männer, werden mit diesem Attribut ausgestattet.<sup>33</sup> So auch der jugendliche Wundertäter auf dem Sarkophag des Marcus Claudianus, der in den beiden mittleren Wunderszenen jeweils in seiner Linken eine Schriftrolle präsentiert, die er auf Höhe der Hüfte hält.<sup>34</sup> Dieses Motiv ist besonders häufig – aber keinesfalls ausschließlich – auf Sarkophagen anzutreffen, ähnlich verfährt Jesus beispielsweise bei der Brotvermehrung in der Darstellung auf der Holztür von S. Sabina.<sup>35</sup>

---

unmittelbar erfahrbare – visuelle Ebene, die durch Gestik, Körperhaltung und Kleidung getragen wird; vgl. Olson 2017, 167–170; Tonger-Erk 2012, 54; Gunderson 2000, 59.

<sup>28</sup> Zur Virilität der öffentlichen Rede ebd., 53–76.

<sup>29</sup> Rom, Museo Nazionale Romano. Dat. nach Sörries 1986, 10: spätes 3. – frühes 4. Jh. n. Chr. Nagy 2012, Abb. 17. Zur Darstellung der Rede in dieser Szene Richter 2003, 68.

<sup>30</sup> Wie Anm. 23.

<sup>31</sup> Wie Anm. 26. Dresken-Weiland 2016, 130, u. Daneben sind Darstellungen bekannt, die auch die Samaritanerin mit einer Geste des Sprechens ausstatten, zu nennen sei hier eine Darstellung in der Kammer F im Hypogäum an der Via Dino Compagni aus der Mitte des 4. Jhs. n. Chr.; vgl. Ferrua 1990, 114–116.

<sup>32</sup> Zur Bedeutung männlicher Tugenden und ihrem Ausdruck in Gestik und Körperhaltung Tonger-Erk 2012, 62–66.

<sup>33</sup> Birk 2013, 73–76; Studer-Karlen 2012, 83–106.

<sup>34</sup> Wie Anm. 23.

<sup>35</sup> S. Sabina, Rom. Dat. nach Jeremias 1980, 105–107: 431–33 n. Chr. Ebd. Taf. 5.

Als Wundertäter wird Christus als derjenige gezeigt, der Macht über sämtliche Bereiche des Kosmos und der sich darin tummelnden Kräfte hat.<sup>36</sup> Seine Stärke wird am deutlichsten in seiner Macht über den Tod: Die Auferweckung des als Wickelmumie gezeigten Lazarus gehört zu den beliebtesten Darstellungen im Kontext der frühchristlichen Sepulchralkunst.<sup>37</sup> Die Imperialisierung des Christusbildes stützt Jesus zudem mit ikonographischen Elementen aus, die aus dem Kontext des Kaisertums stammen und seine Virtus unterstreichend ihn letztgültig als Herrscher über den Kosmos inszenieren.<sup>38</sup> Beispielhaft für eine Reihe beinahe identischer Darstellungen der Anbetung der Magier sei ein Sarkophag aus Arles genannt:<sup>39</sup> in der Ikonographie, die aus dem Kontext der dem Kaiser huldigenden unterworfenen Völker stammt, bringen die Magier dem neugeborenen Kind ihre Gaben.<sup>40</sup> In dem Mosaik der Apsis von S. Vitale in Ravenna ist Christus in kostbare Gewänder aus Purpur und Gold gehüllt, während er auf der Sphaira thronend inmitten seines Hofstaates positioniert ist.<sup>41</sup> Motive der Apokalyptik, wie das Buch mit den sieben Siegeln in seiner Linken oder das Glasmeer am Firmament, unterstreichen seine Rolle als mächtiger Herrscher, der die Geschicke des Kosmos lenkt.<sup>42</sup> Das Mosaik in der Erzbischöflichen Kapelle in Ravenna,<sup>43</sup> das Christus als geharnischten Kaiser zeigt, der Löwe und Schlange zertritt, macht deutlich, dass seine Macht auch als militärische Stärke zu denken ist.<sup>44</sup>

### ***Die Männlichkeit der Apostel und Heiligen***

Neben Christus selbst erscheinen zahlreiche weitere männliche Menschen auf christlichen Bildern (Modulares System), deren individuelle Geschlechtsausprägung (Modul) ebenfalls durch variabel einsetzbare Phänomene (Modulare Elemente) erzeugt wird. Wie Christus selbst sind auch die männlichen Heiligen und Apostel – zuvorderst

---

<sup>36</sup> Knipp verweist auf die „imperiale Konnotation“ dieser Macht, da die Fähigkeit (Heilungs-)Wunder zu vollbringen insbesondere Kaisern zugesprochen worden ist: Knipp 1998, 16.

<sup>37</sup> Vgl. dazu Dresken-Weiland 2010, 217–225.

<sup>38</sup> Macht und Männlichkeit sind im antiken Denken eng verknüpft und hoher gesellschaftlicher Status oder gar Herrschertum sind mit höchstem Maß mit Männlichkeit assoziiert; vgl. Williams 2010, 145–148; Conway 2008, 35 f. Zur Imperialisierung des Christusbildes vgl. grundlegend Engemann 1983; Deckers 1983; ders. 2001.

<sup>39</sup> Arles, Musée Lapidaire d'Art Chrétien. Dat. nach Christern-Briesenick 2003, Rep. III, 38: um 325 n. Chr.

<sup>40</sup> Versteegen 2006, o. S.; Deckers 2001, 10 f.; zur Bedeutung von Purpur und Scharlach als Zeichen von Maskulinität und Macht Olson 2017, 109–112.

<sup>41</sup> S. Vitale, Ravenna. Dat. nach Jäggi 2016, 238: 2. Viertel 6. Jh. n. Chr. Abb. 165.

<sup>42</sup> Engemann 1983, 265 f.

<sup>43</sup> Erzbischöfliche Kapelle, Ravenna. Dat. nach Moretti 2008, 146: spätes 5. Jh. – 1. Hälfte 6. Jh. n. Chr. Jäggi 2016, Abb. 146.

<sup>44</sup> Zum Motiv des Krieges und der militärischen Stärke als Teil der Männlichkeitskonstruktion im Kontext der Apk vgl. Conway 2008, 160–174; zur Bedeutung militärisch konnotierter Motive für das Selbstverständnis männlicher Christen in der Spätantike vgl. Kuefler 2009.

Petrus und Paulus,<sup>45</sup> deren Männlichkeit auf den ersten Blick bereits durch ihre markante Barttracht inszeniert wird –<sup>46</sup> als äußerst maskulin und viril ins Bild gesetzt worden, wie exemplarisch anhand des Motivs des Verstorbenengeleits gezeigt werden soll.<sup>47</sup>

Ein beliebtes Bildschema der Sepulkralkunst zeigt zwei männliche Apostel oder Heilige, die eine verstorbene Person in Oranshaltung flankieren.<sup>48</sup> Dabei können sie – wie auf dem Sarkophag der Marcia Romania Celsa aus Arles<sup>49</sup> – auf die Orans weisen oder sie auch – wie auf dem dekorierten Loculus 28 in der Domitilla-Katakombe in Rom<sup>50</sup> – bei den Handgelenken greifen. Allen Darstellungen scheint eine ähnliche Aussageabsicht zugrunde zu liegen: die geleitende Funktion der Apostel und Heiligen, welche die Verstorbenen an einen jenseitigen Ort führen.<sup>51</sup> Die heiligen Männer treten hier in der Funktion göttlicher Gesandter auf, welche die Reise der Verstorbenen aktiv gestalten und verantworten.<sup>52</sup> Dies wird insbesondere durch den Griff ans Handgelenk der passiv bleibenden Verstorbenen ins Bild gesetzt,<sup>53</sup> kann aber auch durch eine – analog zu Christus stets kontrollierte und würdevolle – Bewegung unterstrichen werden: Nicht selten wenden die Apostel und Heiligen sich den statisch im Gebetsgestus verharrenden Verstorbenen zu. Eine solche Hinwendung zeigen die Apostelfürsten in der Lünette des ‚Arkosoliums der Kleinen Apostel‘ in der Domitilla-Katakombe in Rom, in welcher sie überdies als Verweis auf ihre Bildung mit Schriftrollen ausgestattet sind.<sup>54</sup>

---

<sup>45</sup> Petrus und Paulus werden in der Apg und in den außerkanonischen Aposteltraditionen als virile Männer gezeigt, die im Umgang mit anderen durch Selbstkontrolle und Mäßigkeit hervorstechen, durch ihre Rhetorik überzeugen und durch Wundertätigkeit als mächtig ausgewiesen werden; vgl. dazu Penner – Conway 2017; Wilson 2015a; dies. 2015b; Vander Stichele 2004. Im Kontrast dazu scheint die Männlichkeit des Paulus im Licht der Briefe teilw. wenig ausgeprägt; vgl. dazu Wilson 2015b; Mayordomo 2008. Auch die Petrusfiguren der Evangelien weisen mitunter wenig männliche Aspekte auf; vgl. Stewart 2016. Besonders bemerkenswert ist die Zuschreibung von Männlichkeitsphänomenen, die aus dem Kontext römischer Elite stammen, der beide Apostel nicht angehören; vgl. dazu bezogen auf die Apostelgeschichte Wilson 2017.

<sup>46</sup> Zur Bedeutung des Haar- und Bartwuchses als Zeichen von Virilität vgl. Clark 1993, 171 f.; vgl. zudem die Äußerung des Clemens zur Wichtigkeit der Behaarung christlicher Männer; wie Anm. 18.

<sup>47</sup> Die Wundertätigkeit Petri und Pauli, die in bildlichen Darstellungen zuvorderst in der Sepulkralkunst ihren Niederschlag gefunden hat, folgt denselben Männlichkeitsidealen wie die Wundertätigkeit Christi, vgl. dazu Luther 2017.

<sup>48</sup> Dresken-Weiland 2010, 51–58.

<sup>49</sup> Arles, Musée Lapidaire d'Art Chrétien. Dat. nach Christern-Briesenick 2003, Rep. III, 37: um 330 n. Chr. Duval 1992, 277.

<sup>50</sup> Rom, Domitilla-Katakombe. Nestori 1993, 124 Nr. 28. Dat. nach Braconi 2017, 35: spätes 4. Jh. n. Chr. Fig. 2.

<sup>51</sup> Mührenberg (im Druck); Dresken-Weiland 2010, 76.

<sup>52</sup> Das Motiv des Totengeleits ist aus der paganen Kunst im Zusammenhang mit Hermes Psychopompos, der die Toten in die Unterwelt führt, bekannt, vgl. Nussbaum 1976, 952–954.

<sup>53</sup> Diese Geste begegnet in paganen Zusammenhängen ebenfalls in Szenen des Totengeleits und unterstreicht die Aktivität und Macht der geleitenden Person, vgl. Loeschke 1965.

<sup>54</sup> Rom, Domitilla-Katakombe: Nestori 1993, 123 Nr. 18. Dat. nach Zimmermann 2002, 250: 2. Hälfte 4. Jh. n. Chr. Taf. XLVIII, Abb. 217. Zu den Schriftrollen als Bildungsmotiv vgl. Anm. 33.

Im Jenseits angelangt, können die Verstorbenen vor den thronenden Christus treten, wo sie von den Aposteln oder Heiligen präsentiert und eingeführt werden: Das Apsismosaik in Ss. Cosma e Damiano in Rom zeigt Petrus und Paulus, welche die Märtyrer Cosmas und Damian vor Christus führen, indem sie den Ärzten geleitend einen Arm um die Schultern legen und mit der anderen ausgestreckten Hand in Richtung Christi weisen.<sup>55</sup> Bereits Darstellungen aus einem sepulkralen Kontext weisen darauf hin, dass die Verstorbenen von ihren Geleitpersonen auch in einer Art Gerichtssituation vertreten werden: In der Lünette der Kammer 4 in der Hermes-Katakombe in Rom steht ein verstorbener Orant in Begleitung zweier heiliger Männer vor einem erhöht thronenden Christus.<sup>56</sup> Vergleiche mit der Darstellung irdischer Juristen zeigen, dass die heiligen Männer hier als aktiv in das Geschehen eingreifende Akteure auftreten, die rhetorisch geschult voller Ruhe und Besonnenheit ihre ‚Mandant\*innen‘ verteidigen und vertreten.<sup>57</sup>

### **‚Gender Trouble‘ – Die Männlichkeit heiliger Frauen**

In den frühchristlichen Schriftquellen ist die eingangs skizzierte antike Vorstellung und Konstruktion von ‚Geschlecht‘ gut nachzuvollziehen. Besonders hervorzuheben ist die Vielzahl frühchristlicher Erzählungen, die von virilisierten Frauen berichten: So sieht sich beispielsweise die Märtyrerin Perpetua in einer Vision in der Arena als männlicher Gladiator mit dem Teufel kämpfen: „*Et expoliata sum, et facta sum masculus [...]*“.<sup>58</sup> Die heilige Thekla hingegen schlüpft nicht nur in Männerkleider:

„[...] *καὶ λαβοῦσα νεανίσκους καὶ παιδίσκας, ἀναζωσαμένη καὶ ῥάψασα τὸν χιτῶνα εἰς ἐπενδύτην σχήματι ἀνδρικῶ [...]*“;<sup>59</sup>

sie trennt sich überdies von Paulus und agiert wie ein Mann indem sie eigenständig das Evangelium verkündigt: „[...] *καὶ πολλοὺς φωτίσασα τῷ λόγῳ τοῦ θεοῦ [...]*“.<sup>60</sup> Und

<sup>55</sup> Rom, Ss. Cosma e Damiano. Dat. nach Brandenburg 2013, 244: um 530 n. Chr. Abb. 167. 170 f.

<sup>56</sup> Rom, Hermes-Katakombe. Nestori 1993, 3 Nr. 4. Dat. nach Tsamakda 2020, 222 Anm. 24: 2. Hälfte 4. Jh. n. Chr. Wilpert 1903, Taf. 247. Vgl. zur Interpretation als Gerichtsszene Mührenberg (im Druck); Dresken-Weiland 2010, 42 f.; Zimmermann 2007, 175.

<sup>57</sup> Die rechte Nebenseite des Sarkophags des C. Valerius Petronianus in Mailand zeigt eine vergleichbare Gerichtsszene aus einem profanen Kontext: Ein mit einer Schriftrolle ausgestatteter Anwalt und sein Klient treten vor einen ranghohen, erhöht positionierten Beamten; vgl. Gabelmann 1984, 194 f., Taf. 32,2. Zum anwaltlichen Redner als Männlichkeitsideal vgl. Tonger-Erk 2012, 58 f.

<sup>58</sup> Pass. Perp. 10,7. „Und ich wurde ausgezogen und zum Mann.“ Übersetzung nach Habermehl 1992, 109. Vgl. ausführlich zur Metamorphose Perpetuas ebd. 109–119. Zum Motiv der schrumpfenden Brüste der jungen Mutter Perpetua, die keine Milch mehr geben, vgl. Mratschek 2007, 221.

<sup>59</sup> Act. Paul. et Thecl., 40. „[...] Da nahm sie Knechte und Mägde, gürtete sich und nähte ihr Kleid zu einem Oberkleid nach Männerart [...]“ Übersetzung nach Jensen 1999, 38. Zu weiteren Verweisen zu asketisch lebenden ‚Crossdresserinnen‘ in der Spätantike vgl. Kunst 2007; Mratschek 2007.

<sup>60</sup> Act. Paul. et Thecl., 43. „[...] Sie erleuchtete viele durch das Wort Gottes [...]“ Übersetzung nach Jensen 1999, 39.

Melania d. Ältere hingegen wird von Paulinus von Nola mit der männlichen Form ihres Namens – ‚Melanius‘ – bedacht.<sup>61</sup>

Aber auch in bildlichen Quellen ist nachvollziehbar, dass zahlreiche der beschriebenen Motive, die virile Phänomene ins Bild setzen, in die Sphäre des Weiblichen übernommen worden sind. Auch hier wird das individuelle Geschlecht der dargestellten Person (Modul) im Bild (Modulares System) durch den variablen Einsatz männlich oder weiblich konnotierter Phänomene (Modulare Elemente) konstruiert. Im Folgenden soll dies exemplarisch an zwei heiligen Frauen – Maria, Jesu Mutter, und der heiligen Petronilla – gezeigt werden.

Spätestens seitdem Maria der Titel der ‚Theotokos‘ verliehen worden ist, greift die imperiale Ikonographie auch auf die Mutter Jesu aus, die nun analog zu ihrem Sohn in der Ikonographie spätantiker Herrscher wiedergegeben ist.<sup>62</sup> Das Mosaik der nördlichen Obergadenwand in S. Apollinare Nuovo in Ravenna zeigt die Gottesmutter in vollem Besitz imperialer Machtmotivik: Die nimbierte Maria thront in Gewändern aus Gold und Purpur gekleidet inmitten ihres Hofstaates.<sup>63</sup> Überdies ist sie in dieser Darstellung als Sprechende gezeigt, die durch die maskulin konnotierte öffentliche Rede aktiv in die Szene eingreift.<sup>64</sup> Die aufrechte, beinahe unbewegte Haltung Mariens unterstreicht, dass sie – auch im Moment der Rede – im Besitz männlicher Tugenden wie Würde und Selbstkontrolle ist.<sup>65</sup> Analog zu den männlichen Heiligen ist in der Lünette des Arkosoliums in Cubiculum 15 in der Domitilla-Katakombe in Rom die heilige Petronilla im Moment des Totengeleites dargestellt:<sup>66</sup> Wie die männlichen Apostel oder Heiligen begleitet sie die im Oransgestus gezeigte Veneranda offenbar an einen jenseitigen Ort.<sup>67</sup> Die Märtyrerin ist als göttliche Gesandte in einer aktiven Rolle gezeigt, was durch ihre Hinwendung zu der Verstorbenen und ihren Griff an deren Schulter unterstrichen wird. Der Kontext der Bildung wird durch eine mit Schriftrollen gefüllte Capsa und einen Codex angezeigt.<sup>68</sup> Obwohl nicht ins Bild gesetzt ist, welche Rolle die Heilige bei der Ankunft an einem jenseitigen Ort übernehmen wird, so ist doch anzunehmen, dass sie die Verstorbene am göttlichen Hof einführen und sie ggf. auch juristisch vertreten wird –

<sup>61</sup> Dazu mit zahlreichen Belegen bei Paulinus Mratschek 2007, 214.

<sup>62</sup> Schade 2003, 163. Der Vergleich mit den Darstellungen spätantiker Kaiserinnen darf indes nicht vergessen lassen, dass es sich auch bei der Inszenierung dieser Frauen um eine Übernahme im Kern männlicher Motivik handelte; vgl. Busch 2015, 199–207.

<sup>63</sup> S. Apollinare Nuovo, Ravenna. Dat. nach Deichmann 1974, 128: 1. Viertel 6. Jh. n. Chr. Dresken-Weiland 2016, 190 f., 193. Das mit Sternen übersäte Kissen Mariens weist nach Dresken-Weiland auf ihre Rolle als Herrscherin über den Kosmos hin; vgl. Dresken-Weiland 2016, 181.

<sup>64</sup> Zum öffentlichen Agieren kaiserlicher Frauen vgl. Busch 2015, 233 f.

<sup>65</sup> Maria begegnet hier als idealer Redner; vgl. Tonger-Erk a. O. (Anm. 32).

<sup>66</sup> Rom, Domitilla-Katakombe. Nestori 1993, 123 Nr. 15. Dat. nach Zimmermann 2002, 152: letztes Drittel 4. Jh. n. Chr. Giuliani 2017, Fig. 1.

<sup>67</sup> Mührenberg (im Druck).

<sup>68</sup> Allerdings sind diese hier wohl beiden Frauen beigeordnet. Zur Selbstdarstellung von Grabinhaberinnen mit Attributen der Bildung in der Sepulkralkunst vgl. Birk 2013, 89–91; Studer-Karlen 2012, 93–96; Huskinson 1999.

Petronilla wird folglich wie ein Mann agieren und eine Funktion übernehmen, die auszuführen einer weiblichen Person in der Antike kaum möglich gewesen ist.<sup>69</sup>

### Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass weite Teile der spätantiken Vorstellung von ‚Männlichkeit‘ auch in bildlichen Quellen des frühen Christentums aufgenommen und reproduziert worden sind. Die heiligen Männer des Christentums sind virile, mit männlichen Tugenden ausgestattete Männer: sie sind aktiv handelnd, ruhig, besonnen und kontrolliert, ergreifen öffentlich die Rede, sind gebildet, in wichtigen Ämtern tätig und verfügen über Macht – im Fall Christi sogar allerhöchste Macht. Doch auch besonders ausgezeichnete Frauen, wie Maria oder weibliche Heilige, werden mit Motiven ausgestattet, die nicht nur aus einer männlichen Sphäre kommen, sondern vielmehr Phänomene ins Bild setzen, die Männlichkeit anzeigen, im Bild performativ hervorbringen und alsdann die heiligen Frauen als virilisierte Personen präsentieren, die dem Bereich des männlichen Geschlechtes zuzuordnen sind.

Die bildliche Darstellung menschlicher Geschlechtlichkeit lässt sich somit als ein Modulares System beschreiben (Abb. 1): Innerhalb eines Bildes werden Figuren gezeigt, die mit den Markern einer gewissen Geschlechtsausprägung versehen werden. Bei diesen Markern handelt es sich um ‚Männlichkeit‘ oder ‚Weiblichkeit‘ anzeigende Phänomene, die durch Motive jeglicher Art – wie Kleidung, Haartracht, Gesten, Posen, beigeordnete Objekte, die Relation zu anderen Figuren etc. – ins Bild gesetzt werden. Da es nach antiker Vorstellung keine strikt voneinander getrennten Geschlechter gibt, wird jede Figur individuell mit männlichen und weiblichen Anteilen bestückt und erhält so ihre Geschlechtsausprägung. Jede in einem Bild, dem ‚Modularen System‘, gezeigte Geschlechtlichkeit einer Figur kann folglich als ‚Modul‘ verstanden werden, das sich aus einzelnen, variabel einsetzbaren ‚Modularen Elementen‘ zusammensetzt. Diese sind keine christlichen Neuschöpfungen, sondern vielmehr bekannte und bewährte Geschlechtsmarker in der antiken römischen Ikonographie, die von den Betrachtenden sofort erkannt und verstanden werden. Der modulare Einsatz dieser Geschlechtsmarker ermöglicht es, neben den virilen Männern auch die virilisierten Frauengestalten des Christentums ins Bild zu setzen und dem/der antiken Betrachtenden zu präsentieren.

ORCID®

Lara S. L. Mührenberg  <https://orcid.org/0000-0003-0988-2604>

<sup>69</sup> Tonger-Erk 2012, 73 f. Valerius Maximus berichten von Amasia Sentia, die sich selbst vor Gericht verteidigte, und Gaia Afrania, die selber öffentlich Prozesse führte. Beide Frauen haben damit in virilisierte Art und Weise agiert. Über Amasia Sentia weiß er zu berichten: „[...] *quam, quia sub specie feminae uirilem animum gerebat, Androgynen appellabant.*“ Val. Max 8,3,1. „*Because she bore a man’s spirit under the form of a woman, they call her Androgyne.*“ Übersetzung zitiert nach Sheckleton Bailey 2000, 211. Gaia Afrania hingegen benennt er als „monstrum“. Val Max. 8,3,2. Vgl. Mratschek 2007, 212.

**Literaturverzeichnis****Quellenverzeichnis**

Acta apostolorum apocrypha. Ps. 1. Acta Petri, Acta Pauli, Acta Petri et Pauli, Acta Pauli et Theclae, Acta Thaddaei, hrsg. von R. A. Lipsius – K. von Tischendorf – A. M. Bonnet, Alfred Max, Darmstadt 1959

Aristoteles, De generatione animalium, Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis, hrsg. von H. J. Drossaart Lulofs, Oxonii 1965

Aristoteles, Über die Zeugung der Geschöpfe. Die Lehrschriften, Naturgeschichte 3, hrsg. u. übers. von Paul Gohlke (Paderborn 1959)

Clemens Alexandrinus, Mahnrede an die Heiden. Der Erzieher. Griechisch – deutsch. Des Clemens von Alexandria ausgewählte Schriften 1, Bibliothek der Kirchenväter, 2. Reihe 7, hrsg. u. übers. von O. Stählin, München 1934

Clemens Alexandrinus, 1. Protrepticus und Paedagogus, Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte 12, hrsg. von O. Stählin – U. Treu, Lipsiae<sup>3</sup>1972

Corpus Hippocraticum, Oeuvres complètes d'Hippocrate 9, hrsg. von É. Littré, Paris 1861

Galenus, De usu partium. Galenu Peri chreias morion 17 = Galeni de usu partium libri XVII. 2. Libros IX–XVII, hrsg. von G. Helmreich, Lipsiae 1909

Novum Testamentum Graece, 28., revidierte Aufl., hrsg. von B. Aland – K. Aland – J. Karavidopoulos – C. M. Martini – B. M. Metzger, Stutgardiae<sup>3</sup>2012

Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis. Latine et Graece, Florilegium patristicum tam veteris quam medii aevi auctores complectens 43, hrsg. von C. J. M. J. van Beek, Bonnae 1938

Phlegon Trallianus, Opuscula de rebus mirabilibus et de longaevis, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 2008, hrsg. von A. Stramaglia, Berlin 2011

Marcus Antonius Polemon, De Physiognomonia liber. Scriptores physiognomonici Graeci et Latini. 1. Physiognomonica Pseudaristotelis, Graece et Latine, Adamantii cum epitomis Graece, Polemonis e recensione Georgii Hoffmanni Arabice et Latine continens, hrsg. von R. Foerster, Lipsiae 1893

Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia* 2. Libri VII – IX. Iuli paridis epitoma, fragmentum de praenominibus ianvari nepotiani epitoma, hrsg. von J. Briscoe, Stuttgartiae 1998

Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*. Memorable doings and sayings 2. Lateinisch – englisch. The Loeb classical library 493, hrsg. u. übers. von D. R. Shackleton Bailey, Cambridge 2000

### ***Sekundärliteratur***

Birk 2013

S. Birk, *Depicting the dead. Self-representation and commemoration on Roman Sarcophagi with portraits*, Aarhus studies in Mediterranean antiquity 11 (Aarhus 2013)

Braconi 2017

M. Braconi, *L'immaginario figurativo dei defunti nelle catacombe di Domitilla a Roma. Sagome, bozzetti e ritratti*, in: F. Bisconti (Hrsg.), *Catacombe di Domitilla. Restauri nel tempo* (Todi 2017) 33–45

Brandenburg 2013

H. Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*<sup>3</sup> (Regensburg 2013)

Busch 2015

A. Busch, *Die Frauen der theodosianischen Dynastie. Macht und Repräsentation kaiserlicher Frauen im 5. Jahrhundert*, Historia Einzelschriften 237 (Stuttgart 2015)

Christern-Briesenick 2003

B. Christern-Briesenick, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage* 3. Frankreich, Algerien, Tunesien (Mainz 2003)

Clark 1993

G. Clark, *Women in Late Antiquity. Pagan and Christian Lifestyles* (Oxford 1993)

Conway 2008

C. M. Conway, *Behold the man. Jesus and Greco-Roman masculinity* (Oxford 2008)

Deckers 1983

J. Deckers, *Constantin und Christus. Das Bildprogramm in Kaiserkulträumen und Kirchen*, in: H. Beck – P. C. Bol (Hrsg.), *Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebieghaus. Museum alter Plastik, Frankfurt am Main* 16. Dezember 1983 bis 11. März 1984 (Frankfurt a. M. 1983) 267–284

Deckers 2001

J. G. Deckers, Göttlicher Kaiser und kaiserlicher Gott. Die Imperialisierung des Christentums im Spiegel der Kunst, in: F. A. Bauer – N. Zimmermann (Hrsg.), Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter (Mainz 2001) 3–16

Deichmann 1967

F. W. Deichmann, (Hrsg.), Repertorium der christlich-antiken Sarkophage 1. Rom und Ostia (Mainz 1967)

Deichmann 1974

F. W. Deichmann, Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. II. Kommentar, Teil 1 (Wiesbaden 1974)

Dresken-Weiland 2010

J. Dresken-Weiland, Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jh., Hdb. zur Geschichte des Todes im frühen Christentum und seiner Umwelt 2 (Regensburg 2010)

Dresken-Weiland 2016

J. Dresken-Weiland, Die frühchristlichen Mosaiken von Ravenna. Bild und Bedeutung (Regensburg 2016)

Duval 1992

N. Duval, Naissance des arts chrétiens. Atlas des monuments paléochrétiens de la France, Atlas archéologiques de la France (Paris 1992)

Emmenegger 2017

G. Emmenegger, Wie die Jungfrau zum Kinde kam. Zum Einfluss antiker medizinischer und naturphilosophischer Theorien auf die Entwicklung des christlichen Dogmas, Paradosis, Beiträge zur Geschichte der altchristlichen Literatur und Theologie 56 (Münster 2017)

Engemann 1983

J. Engemann, Die imperialen Grundlagen der frühchristlichen Kunst, in: H. Beck – P. C. Bol (Hrsg.), Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebieghaus. Museum alter Plastik, Frankfurt am Main 16. Dezember 1983 bis 11. März 1984 (Frankfurt a. M. 1983) 260–266

Fabricius 2007

J. Fabricius, Grenzziehungen. Zu Strategie somatischer Geschlechterdiskurse in der griechischen und römischen Kultur, in: U. Hartmann – K. Pietzner – E. Hartmann (Hrsg.), Geschlechterdefinitionen und Geschlechtergrenzen in der Antike. Tagung

Humboldt-Universität zu Berlin vom 17. bis zum 20. Februar 2005 (Stuttgart 2007) 65–86

Ferrua 1991

A. Ferrua, Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina. Mit einer Einführung von Bruno Nardini (Stuttgart 1991)

Flemming 2000

R. Flemming, *Medicine and the Making of Roman Women. Gender, Nature and Authority from Celsus to Galen* (Oxford 2000)

Fraschetti 2001

A. Fraschetti, Introduction, in: Ders. (Hrsg.), *Roman Women* (Chicago 2001) 1–21

Gabelmann 1984

H. Gabelmann, *Antike Audienz- und Tribunalszenen* (Darmstadt 1984)

Giuliani 2017

R. Giuliani, L'arcosolio di Veneranda, in: F. Bisconti (Hrsg.), *Catacombe di Domitilla. Restauri nel tempo* (Todi 2017) 83–101

Gleason 1995

M. W. Gleason, *Making Men. Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome* (Princeton, NJ 1995)

Götz 2003

R. Götz, Der geschlechtliche Mensch - ein Ebenbild Gottes. Die Auslegung von Gen 1, 27 durch die wichtigsten griechischen Kirchenväter, *Fuldaer Hochschulschriften* 42 (Frankfurt am Main 2003)

Gunderson 2000

E. Gunderson, *Staging Masculinity. The Rhetoric of Performance in the Roman World. The Body, in Theory* (Ann Arbor 2000)

Habermehl 1992

P. Habermehl, Perpetua und der Ägypter oder Bilder des Bösen im frühen afrikanischen Christentum. Ein Versuch zur „*Passio sanctarum Perpetua et Felicitatis*“, *Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur* 140 (Berlin 1992)

Huskinson 1999

J. Huskinson, *Woman and Learning. Gender and Identity in Scenes of intellectual Life on Late Roman Sarcophagi*, in: R. Miles (Hrsg.), *Constructing Identities in Late Antiquity* (London 1999) 190–213

Jäggi 2016

C. Jäggi, Ravenna. Kunst und Kultur einer spätantiken Residenzstadt. Die Bauten und Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts <sup>2</sup>(Regensburg 2016)

Jensen 1999

A. Jensen, Thekla - die Apostolin. Ein apokrypher Text neu entdeckt, Kaiser-Taschenbücher 172 (Gütersloh 1999)

Jeremias 1980

G. Jeremias, Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom, Bilderhefte des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom 7 (Tübingen 1980)

Klostergaard Petersen 2011

A. Klostergaard Petersen, Auf der Suche nach einem Rahmen zum Verständnis der Konzeption von Geschlecht und Sexualität im frühen Christentum, in: M. Morgenstern (Hrsg.), Männlich und weiblich schuf Er sie. Studien zur Genderkonstruktion und zum Eherecht in den Mittelmeerregionen (Göttingen 2011) 33–66

Knipp 1998

D. Knipp, „Christus Medicus“ in der frühchristlichen Sarkophagskulptur. Ikonographische Studien der Sepulkralkunst des späten vierten Jahrhunderts, Supplements to Vigiliae Christianae 37 (Leiden 1998)

Kuefler 2009

M. Kuefler, Soldiers of Christ. Christian Masculinity and Militarism in Late Antiquity, in: B. Krondorfer (Hrsg.), Men and masculinities in Christianity and Judaism. A critical reader (London 2009) 237–258

Kunst 2007

C. Kunst, Wenn Frauen Bärte haben. Geschlechtertransgressionen in Rom, in: U. Hartmann – K. Pietzner – E. Hartmann (Hrsg.), Geschlechterdefinitionen und Geschlechtergrenzen in der Antike. Tagung Humboldt-Universität zu Berlin vom 17. bis zum 20. Februar 2005 (Stuttgart 2007) 247–261

Laqueur 1996

T. Laqueur, Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud (München 1996)

Loeschke 1965

W. Loeschke, Der Griff ans Handgelenk. Skizze einer motivgeschichtlichen Untersuchung, in: U. Schlegel – C. Zoega von Manteuffel (Hrsg.), Festschrift für Peter Metz (Berlin 1965) 46–73

Luther 2017

S. Luther, Einblicke in die bildliche Darstellung der Wunder der Apostel in der Kunst, in: R. Zimmermann (Hrsg.), Kompendium der frühchristlichen Wundererzählungen. 2. Die Wunder der Apostel (Gütersloh 2017) 92–112

Mathews 1993

T. F. Mathews, The clash of gods. A reinterpretation of early Christian art (Princeton 1993)

Mayordomo 2008

M. Mayordomo, Konstruktionen von Männlichkeit in der Antike und der paulinischen Korintherkorrespondenz, *Evangelische Theologie* 68, 2008, 99–115

Mayordomo 2014

M. Mayordomo, Von Androgynen, Weichlingen und Kastraten. Transgressive Männlichkeit im frühen Christentum, in: M. Fischer (Hrsg.): Jesus und die Männer. Impulse aus einer Fachtagung zu theologischer Männerforschung (Wien 2014) 97–116

McDonnell 2006

M. McDonnell, Roman Manliness. Virtus and the Roman Republic (Cambridge 2006)

Moretti 2008

S. Moretti, Un avamposto antiariano. La Cappella privata dei vescovi di Ravenna, in: C. Barsanti – A. Paribeni – S. Pedone (Hrsg.), Rex Theodericus. Il Medaglione d'oro di Morro d'Alba, *Espera Archeologia* 2 (Roma 2008) 145–153

Mratschek 2007

S. Mratschek, „Männliche“ Frauen. Außenseiterinnen in Philosophenmantel und Melote, in: U. Hartmann – K. Pietzner – E. Hartmann (Hrsg.), Geschlechterdefinitionen und Geschlechtergrenzen in der Antike. Tagung Humboldt-Universität zu Berlin vom 17. bis zum 20. Februar 2005 (Stuttgart 2007) 211–227

Mührenberg 2019

L. Mührenberg, Konstruktionen von „Geschlecht“ in Bildentwürfen des Frühen Christentums, in: D. Mischka – A. Grüner – C. Reinhardt – T. Uthmeier – U. Versteegen (Hrsg.), Vom Untergrund ins Internet. Die Institute für Ur- und Frühgeschichte, Klassische Archäologie und Christliche Archäologie mit dem gemeinsamen Studiengang „Archäologische Wissenschaften“ an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg – Stand 2018/19 (Erlangen 2019) 150–151

Mührenberg (im Druck)

L. Mührenberg, „Wahrlich, ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradies sein!“ – Zur Verortung der Verstorbenen in der Katakombenmalerei (im Druck, erscheint im JbAC 63)

Müri 1986

W. Müri, Der Arzt im Altertum. Griechische und lateinische Quellenstücke mit der Übertragung ins Deutsche <sup>5</sup>(München 1986)

Nagy 2012

L. Nagy, Bemerkungen zum ikonografischen Programm des frühchristlichen Kästchenbeschlags von Császárvár (Ungarn), *MitChrA* 18, 2012, 61–90

Nestori 1993

A. Nestori, Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane, Roma sotterranea cristiana 52 (Città del Vaticano 1993)

Nussbaum 1976

RAC IX (1976) 908–1049 s. v. Geleit (O. Nussbaum)

Olson 2017

K. Olson, *Masculinity and Dress in Roman Antiquity*, Routledge monographs in classical studies (London 2017)

Penner – Stichele 2004

T. Penner – C. V. Stichele, Gendering violence. Patterns of power and constructs of masculinity in the Acts of the Apostles, in: A. J. Levine – M. Blickenstaff (Hrsg.), *A feminist companion to Acts*, *Feminist Companion to the New Testament and Early Christian Writings* 9 (London 2004) 193–209

Richter 2003

T. Richter, Der Zweifingergestus in der römischen Kunst, *Frankfurter archäologische Schriften* 2 (Möhnesee 2003)

Schade 2003

K. Schade, *Frauen in der Spätantike. Status und Repräsentation. Eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst* (Mainz 2003)

Schöner 1964

E. Schöner, Das Viererschema der antiken Humoralpathologie, *Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaft* 4 (Wiesbaden 1964)

Schubert – Huttner 1999

C. Schubert – U. Huttner (Hrsg.), *Frauenmedizin in der Antike. Griechisch-lateinisch-deutsch*, Sammlung Tusculum (Düsseldorf 1999)

Sörries – Lange 1986

R. Sörries – U. Lange, Die polychromen Fragmente im Thermenmuseum zu Rom, *AW* 17, 3, 1986, 2–22

Stahlmann 1996

I. Stahlmann, Jenseits der Weiblichkeit. Geschlechtergeschichtliche Aspekte des frühchristlichen Ideals, in: C. Eifert – A. Epple – M. Kessel (Hrsg.), *Was sind Frauen? Was sind Männer? Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel* (Frankfurt a. M. 1996) 51–75

Steward 2016

E. Stewart, We'll make a man out of you yet. The masculinity of Peter in the book of Acts, *HTS Theologiese Studies/ Theological Studies* 72, 4, 2016,  
<<https://hts.org.za/index.php/HTS/article/view/3433>> (10.08.2021)

Steward 2020

M. Steward, *Masculinity, Identity, and Power Politics in the Age of Justinian. A Study of Procopius, Social worlds of late antiquity and the Early Middle Ages 4* (Amsterdam 2020)

Stickler 2007

T. Stickler, Der Vorwurf der Effemination als politisches Kampfinstrument in der Spätantike, in: U. Hartmann – K. Pietzner – E. Hartmann (Hrsg.), *Geschlechterdefinitionen und Geschlechtergrenzen in der Antike. Tagung Humboldt-Universität zu Berlin vom 17. bis zum 20. Februar 2005* (Stuttgart 2007) 277–294

Studer-Karlen 2012

M. Studer-Karlen, *Verstorbenenendarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen*, *Bibliothèque de l'antiquité tardive* 21 (Turnhout 2012)

Tonger-Erk 2012

L. Tonger-Erk, *Actio. Körper und Geschlecht in der Rhetoriklehre*, *Studien zur deutschen Literatur* 196 (Berlin 2012)

Tsamakda 2020

V. Tsamakda, *Darstellungen realer Personen im Kontext christlicher Szenen*, in: dies. – N. Zimmermann (Hrsg.), *Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst* (Wien 2020) 219–241

Verstegen 2006

U. Verstegen, Die vier Weisen aus dem Morgenland – Eine frühchristliche Darstellung der Magierhuldigung, Vortrag am 21.12.2006 an der Theologischen Fakultät der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 2006, <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/474/>> (10.08.2021)

Voß 2009

H.-J. Voß, Das differenzierte Geschlechterverständnis in der Antike, *Gender – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, 2, 2009, 61–74

Ward 2009

G. Ward, Bodies. The displaced Body of Jesus Christ, in: B. Krondorfer (Hrsg.), *Men and masculinities in Christianity and Judaism. A critical reader* (London 2009) 96–112

Wick 2014

P. Wick, Radikale Männerfreundschaft im Johannesevangelium, in: M. Fischer (Hrsg.): *Jesus und die Männer. Impulse aus einer Fachtagung zu theologischer Männerforschung* (Wien 2014) 83–95

Williams 2010

C. A. Williams, Roman Homosexuality. Ideologies of masculinity in classical antiquity<sup>2</sup> (New York 2010)

Wilpert 1903

J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms* (Freiburg i. Br. 1903)

Wilson 2015a

B. E. Wilson, *Unmanly men. Refigurations of masculinity in Luke-Acts* (New York 2015)

Wilson 2015b

B. E. Wilson, Destabilising masculinity. Paul in the Book of Acts and beyond, in: *Journal of the Bible and Its Reception* 2, 2, 2014, 241–261

Wilson 2017

B. E. Wilson, Contextualizing Masculinity in the Book of Acts. Peter and Paul as Test Cases, in: E. D. Barreto – M. L. Skinner – S. Walton, *Reading Acts in the Discourses of Masculinity and Politics* (London 2017)

Withun 2013

D. Withun, Personhood in Late Antiquity: How Barbarians, Women, Slaves, and Children Became Persons. 28 April 2013 <[http://www.academia.edu/3493197/Personhood\\_in\\_Late\\_Antiquity\\_How\\_Barbarians\\_Slaves\\_Women\\_and\\_Children\\_Became\\_Persons](http://www.academia.edu/3493197/Personhood_in_Late_Antiquity_How_Barbarians_Slaves_Women_and_Children_Became_Persons)> (7.4.2015) o. S.

Zimmermann 2002

N. Zimmermann, Werkstattgruppen römischer Katakombenmalerei, JbAC Erg. Bd. 35 (Münster 2002)

Zimmermann 2007

N. Zimmermann, Verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei, JbAC 50, 2007, 154–179

### Abbildung

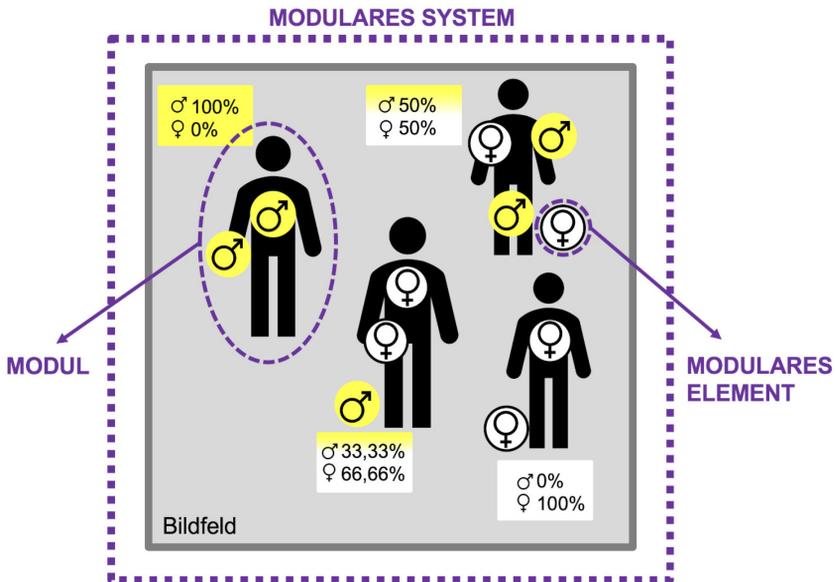


Abb. 1: Schematische Darstellung der im Bild konstruierten menschlichen Geschlechtlichkeit als Modulares System.

**Abbildungsnachweis:**  
Abb. 1. Eigene Darstellung



## Bilder als modular konzipierte Botschaften: Überlegungen zum Stifter des Megalopsychia-Mosaiks aus Yakto

*If images could be regarded as consisting of interchangeable modules (e.g., the depicted figures) and modular elements (e.g., gestures, attributes, labels), each carrying or alluding to a particular meaning, then the image as a whole could be seen as a modularly designed message (a modular system). Many late antique and Byzantine iconographies are carefully crafted to convey specific messages. Considering the Megalopsychia mosaic from Yakto, the dedicatory image of the Vienna Dioscurides and several of the diptychs of Areobindus (cos. 506) this paper reopens the question of the patron of the mosaic. Its association with Ardaburius (cos. 447) is not unproblematic. The personification of Megalopsychia, depicted as a module in both the mosaic and the famous manuscript may be a better indication of the mosaic's patron and may have been part of a common visual language of two prominent figures in sixth-century Byzantium – Anicia Juliana and her husband Areobindus.*

*Keywords: Mosaics/Mosaik, iconography/Ikonographie, Antioch/Antiochia, personifications/Personifikation, elite patronage/Patronat der Elite*

In der römischen Kultur spielten Bilder eine wichtige kommunikative Rolle bei der Vermittlung politischer Botschaften.<sup>1</sup> Wenn man Bilder als ein Kommunikationsmittel betrachtet, sollte man zudem den Kommunikationsprozess in den Blick nehmen. Dieser besteht aus mehreren Teilnehmern: Außer der Botschaft sind diese (mindestens) ein Sender und (mindestens) ein Empfänger. Darüber hinaus kann der Prozess nicht ohne ein Medium stattfinden, z. B. die gesprochene Sprache oder ein visuelles Bild:<sup>2</sup> Die Botschaft ist an das entsprechende Medium gebunden und davon abhängig. Der Sender verschlüsselt die Botschaft innerhalb dieses Mediums, z. B. durch Wörter, Gesten oder Bildelemente, und der Empfänger muss deren Bedeutungen kennen, um die Botschaft zu verstehen.<sup>3</sup>

Zerlegt man ein spätantikes Bild in seine Bestandteile, kann man Elemente erkennen, die eine Bedeutung transportieren. Sie können also zur Verschlüsselung einer Botschaft

---

<sup>1</sup> Elsner 1998, 11–14. Der Beitrag ist im Rahmen der Dissertation der Autorin am University College Dublin, betreut von Prof. Dr. Sean Leatherbury, entstanden.

<sup>2</sup> Engemann 1997, 44: „erst durch sprachliche, literarische oder bildliche Formgebung werden sie [Inhalte] für andere Menschen erfahrbar.“

<sup>3</sup> DeVito 2018, 7–9. Inwiefern spätantike Betrachter (also Empfänger) in der Lage waren, die intendierte Bedeutung eines Bildes zu erkennen, wird u. a. von Engemann, 1997, 23–34, diskutiert.

eingesetzt werden. Dies lässt sich vielleicht am besten an Namensbeischriften erkennen: Eine weibliche Figur, die als „*Ἀπόλαυσις*“ (Apolausis) beschriftet wird, erkennt man als Personifikation des Vergnügens.<sup>4</sup> Weitere Elemente wie Attribute, Kleidung oder Gesten tragen dazu bei, eine Figur und ihre Bedeutung im Bild für den Empfänger erkennbar zu machen. Zwar ist es möglich, dass diese Elemente, sogar Namensbeischriften, mehrdeutig sind und manchmal verschiedene Interpretationen erlauben.<sup>5</sup> Trotzdem benötigen sie, genauso wie in der gesprochenen Sprache, einen je nach Kontext erkennbaren Sinngehalt, damit der Kommunikationsprozess erfolgreich sein kann. In bestimmten Fällen kann man also die gleichen Elemente wie Attribute oder Gesten auf dieselbe Art und Weise interpretieren: So werden Konsuln oft mit der *mappa* dargestellt und diese wird mit den Spielen assoziiert, die der Konsul stiften musste; die Geste der *sparsio* deutet auf Freigiebigkeit und die Verteilung von Geldern.<sup>6</sup>

Durch die Kombination verschiedener Figuren kann man verschiedene Aussagen konstruieren bzw. Botschaften vermitteln. Man kann dieses Zusammenspiel verschiedener Motive innerhalb einer Botschaft bzw. innerhalb eines Bildes als ein Modulares System betrachten. Jede dargestellte Figur funktioniert als ein unabhängiges Modul, das einen bestimmten Informationsgehalt besitzt. Die Figur lässt sich als Modul zur Konstruktion einer anderen Botschaft in ein anderes Bild, d. h. in ein anderes Modulares System einsetzen.<sup>7</sup> Solche Figuren werden wiederum aus Elementen wie Kleidung, Attributen oder Namensbeischriften zusammengesetzt, die man als modular verwendet ansehen kann. Die Modularen Elemente sind aber, im Gegensatz zu den Modulen, in der Regel nicht von einer Figur bzw. einem Modul unabhängig (z. B. ist es eher ein Ausnahmefall ein Kleidungsstück darzustellen, das keine Figur bekleidet).

Diese Betrachtungsweise erkennt die Austauschbarkeit und die Kombinierbarkeit von Motiven und Elementen in der spätantiken Bilderwelt an.<sup>8</sup> So konnten Auftraggeber (bzw. Sender von Botschaften) unterschiedliche Module und Modulare Elemente je nach Bedarf kombinieren und somit verschiedene Botschaften vermitteln oder Bildaussagen unterschiedlich nuancieren. Es reicht manchmal, ein einziges Element eines Bildes mit einem anderen zu ersetzen, um dessen Botschaft zu ändern. Personifikationen abstrakter Begriffe sind ein klares Beispiel dafür. Da sie keine feste Ikonographie haben und beliebig einsetzbar sind, reicht es, die Namensbeischrift einer Personifikation zu ändern,

---

<sup>4</sup> LIMC 1984, 182 f.

<sup>5</sup> Engemann 1997, 95 f.

<sup>6</sup> Zur *mappa*, Olovdotter 2003, 87–89; Kazhdan 1991; zur *sparsio*, Lim 2018a; Levi 1947, 339.

<sup>7</sup> So erscheint zum Beispiel Viktoria als Personifikation in zahlreichen Kontexten und deutet oft auf die kaiserliche Sieghaftigkeit hin, LIMC 1997, 268 f. Zu Viktoria in der Herrscherikonographie Engemann 1997, 122–129; zu Viktoria-Darstellungen auf Konsulardiptychen Olovdotter 2011, 115; Olovdotter 2003, 133–138. Es ist zu bemerken, dass Viktoria in der Sepulkralkunst eher auf Frieden und Glück hinweist, LIMC 1997, 269.

<sup>8</sup> Ähnlich bemerkt Engemann (1997, 73), dass zum Beispiel der Inhalt von Repräsentationsbildern „aufgrund gedanklicher Überlegungen zusammengesetzt ist“.

um eine andere darzustellen.<sup>9</sup> Darüber hinaus kann die gleiche Personifikation mit unterschiedlichen Attributen dargestellt werden oder das gleiche Attribut unterschiedlichen Personifikationen beigegeben werden.<sup>10</sup> Daraus ergibt sich, dass verschiedene Modulare Elemente unterschiedliche Funktionen besitzen können: Einige werden zur Identifikation einer Figur eingesetzt, andere tragen einen zusätzlichen Informationsgehalt. Während Namensbeischriften zur Identifikation dienen, können Attribute oder Kleidungsstücke andere Zwecke haben. Sie können zum Beispiel zur Nuancierung verwendet werden. Dies bedeutet, dass, auch wenn Figuren ikonographisch unterschiedlich sind, sie das gleiche Modul konstituieren können, das durch die identifizierende Beischrift dieselbe Basisinformation beinhaltet.<sup>11</sup> Gleichzeitig können die gleichen Modulare Elemente Verbindungen zwischen verschiedenen Figuren bzw. Modulen oder sogar Bildwerken herstellen. Ein Sender kann dabei Module und Modulare Elemente unterschiedlich einsetzen und kombinieren, um verwandte Botschaften zu verschlüsseln. Er kann also eine Bildsprache entwickeln, indem einzelne Module oder Modulare Elemente austauschbar in unterschiedliche Bilder integriert werden. Diesen Fall zeigen die erhaltenen Konsulardiptychen des Areobindus:<sup>12</sup> Obwohl sie mehrere ähnliche bzw. gleiche Elemente aufweisen, sind diese unterschiedlich kombiniert oder manchmal komplett ausgelassen. Die Diptychen sind somit keinesfalls alle gleich, dürften aber eine sehr ähnliche Botschaft beinhalten – die unterschiedlich nuanciert oder an verschiedene Rezipientenkreise angepasst wurde (s. unten) – da sie denselben Anlass feiern, Areobindus Konsulat von 506, und zum selben Objekttypus gehören. Im Folgenden wird die Frage untersucht, ob sich derselbe Auftraggeber, also Areobindus, hinter einem weiteren spätantiken Bildwerk verbergen könnte, das vielleicht eine den Diptychen vergleichbare Botschaft an einen vergleichbaren Empfängerkreis vermittelt: das Megalopsychia-Mosaik aus Daphne bei Antiochia. Dafür werden die Module und Modulare Elemente, aus denen das Mosaik und die Diptychen aufgebaut sind, miteinander verglichen. Ein drittes Bildwerk wird dabei in die Analyse miteinbezogen: das Widmungsbild im Wiener Dioskurides, auf dem Areobindus Gattin, Anicia Iuliana, zusammen mit der Personifikation der Megalopsychia abgebildet ist. Die Personifikation könnte einen Hinweis auf eine gemeinsame Bildsprache, also nicht nur einer Person, sondern einer ganzen Familie sein. Diese These wird hier diskutiert, da bereits weitere Motive als Teile einer gemeinsamen Bildsprache des Ehepaars Iuliana – Areobindus

<sup>9</sup> Sie werden erst durch die Hinzufügung von Namensbeischriften möglich und können nicht, wie üblich, durch Attribute identifiziert werden, *Leader-Newby* 2005, 233; *Leader* 2001, 48.

<sup>10</sup> So erscheint zum Beispiel Ktisis („Gründung“) manchmal mit einem Winkel als Attribut, in Ras el-Hilal als Orans oder in Qasr-el Lebya mit Kranz und Zweig in der Rechten und Tuch in der Linken, *LIMC* 1992, 148–150. Mit einem ähnlichen Winkel erscheint aber auch Ananeosis („Erneuerung“) in Antiochia, *Levi* 1947, 320, Taf. 73, oder Kosmesis („Ausschmückung“) in Tocra, *LIMC* 1992, 107. Dieser wird möglicherweise auch von Megalopsychia gehalten, *Pamir* 2014, 112, Abb. 7.

<sup>11</sup> Z. B. ist eine Ktisis als Orans nicht identisch mit einer Ktisis mit Attribut.

<sup>12</sup> Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. A-3564.a-b; Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie; Paris, Musée de Cluny, Inv. Nr. Cl. 13135; St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. W-12; Paris, Louvre, Inv. Nr. OA 9525 A und OA 9525 B; Lucca, Domarchiv. Vgl. auch *Volbach* 1976, 32–34, Nr. 8–14; *Delbrueck* 1929, 110–117, Nr. 9–15.

interpretiert wurden. Bente Kiilerich und Antony Eastmond vergleichen die sich überkreuzenden Füllhörner, aus denen Weinranken wachsen, des Areobindusdiptychons in Lucca (Volbach 1976 Nr. 14) mit den Füllhörnern und Weinrankenmotiven im Baudekor von Anicia Iulianas bedeutendster Kirchengründung, Hg. Polyeyktos, als ein Zeichen von Wohlstand und Reichtum.<sup>13</sup> Auch wenn dies oft dargestellte Motive sind, könnten die stilistischen Ähnlichkeiten zwischen dem Lucca-Diptychon und der Bauornamentik in Hg. Polyeyktos laut Eastmond Teil einer „consolidated visual language“ des angesehenen Ehepaars sein.<sup>14</sup>

Es wird also klar, dass sich das Gedankenmodell des Modularen Systems gattungsübergreifend verwenden lässt, da sich Modulare Elemente und Module in unterschiedlichen Medien – Mosaik, Miniatur, Diptychon, usw. – einsetzen lassen. Das Auftauchen der gleichen Module oder Modularen Elemente innerhalb der oben genannten Objektgruppe könnte vielleicht als Hinweis auf ähnliche Aussagen und auf denselben Auftraggeberkreis dienen. Zwei gleiche Botschaften können aber auch durch voneinander unabhängigen Sendern vermittelt werden. Deshalb darf der familiäre und historische Hintergrund von Areobindus nicht außer Acht gelassen werden.

### **Das Megalopsychia-Mosaik aus Daphne**

Das Megalopsychia-Mosaik (Abb. 1) wurde 1932 in Yakto in Daphne, einem Vorort von Antiochia, durch eine von der Universität Princeton geleitete Kampagne ausgegraben.<sup>15</sup> Der erhaltene Boden misst ca. 7,2 x 7m<sup>16</sup> und könnte ursprünglich einen großen Raum in einer Villa geschmückt haben, dies ist aber archäologisch nicht gesichert.<sup>17</sup> Das Mosaik stellt im Mittelfeld mehrere Szenen dar, die nach außen orientiert und durch Bäume getrennt sind. Jagdszenen, in denen sechs Jäger gegen verschiedene wilde Tiere kämpfen, nehmen einen Großteil des Feldes ein. Die Männer sind durch mythologische Namensbeischriften zu identifizieren, tragen aber langärmelige knielange Tuniken, also

<sup>13</sup> Eastmond 2010, 756; Kiilerich 2001, 183; Volbach 1976, 34, Taf. 7.

<sup>14</sup> Eastmond 2010, 756. Zudem ist auch die Ikonographie des Lucca-Diptychons eher merkwürdig. Die zwei Füllhörner nehmen fast den ganzen Platz ein und werden nur von einem Korb voll mit Früchten im unteren Teil des Diptychons begleitet. Die Figur des Konsuls oder eine Darstellung der Spiele fehlen komplett. Kein anderes erhaltenes spätantikes Diptychon stellt Füllhörner und Weinranken so prominent als zentrales Motiv in den Vordergrund und beim Lucca-Diptychon könnte es sich um ein von Areobindus inszeniertes Unikum handeln.

<sup>15</sup> Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, Inv. Nr. 1016, Campbell 1933, 1; detaillierte Diskussion bei Levi 1947, 323–345; für einen Überblick über die Ausgrabungen in Antiochia am Anfang der 1930er Jahre s. Campbell 1934, 201; Digital LIMC Monument #7601.

<sup>16</sup> Zu den Maßen bei Auffindung und Montage im Museum, Brands in Archut – Kremser 2019, 160.

<sup>17</sup> Die Stratigraphie des Ausgrabungsortes ist eher kompliziert und schwierig zu interpretieren. Mindestens zwei Bauphasen sind erkennbar, aber die Verbindungen zwischen den unterschiedlichen Räumen können nicht klar identifiziert werden. Es handelt sich nicht notwendigerweise um ein einzelnes Gebäude, sondern vielleicht um „several private dwellings“, Levi 1947, 279; vgl. auch die Diskussion von Brands in Archut – Kremser 2019, 163, 165.

zeitgenössische spätantike Kleidung.<sup>18</sup> Vier weitere Tierjagden sind näher am Zentrum des Mosaiks abgebildet, während weitere Vögel und Tiere die Leerstellen des ganzen Mosaikfeldes füllen.<sup>19</sup> Getrennt vom Rest des Geschehens befindet sich im Zentrum innerhalb eines Medaillons die Büste einer reich gekleideten und geschmückten weiblichen Figur. Im Gegensatz zu den anderen Figuren ist sie frontal abgebildet und ihr Blick richtet sich zum Betrachter. In ihrer angehobenen rechten Hand präsentiert sie mehrere Goldmünzen, die sie aus dem großen Gefäß in ihrer Linken genommen hat. Dies wurde als die Geste der *sparsio* erkannt, die Verteilung von Münzen unter das Volk.<sup>20</sup> Eine griechische Inschrift auf beiden Seiten ihres Kopfes identifiziert sie als *Megalopsychia* (μεγαλοψυχία).<sup>21</sup> Der Begriff wird in der Forschung in der Regel als „Großherzigkeit“<sup>22</sup> oder „Freigiebigkeit“<sup>23</sup> übersetzt und könnte – vor kurzem übersetzt von Adam Beresford als „sense of pride“ – mit der Aristotelischen Tugend assoziiert werden.<sup>24</sup> Das Mittelfeld ist von einem Flechtband und einem breiten Außenrahmen, der sog. „topographischen Borte“, umrahmt.<sup>25</sup> In dieser sind Figuren und unterschiedliche Gebäude dargestellt, viele davon beschriftet.<sup>26</sup>

Das Mittelfeld des Mosaiks, das hier von Interesse ist, wird also aus einer Reihe an Modulen und Modularen Elementen aufgebaut: Figuren wie die Jäger und die

---

<sup>18</sup> Dunbabin 1999, 181. Der erste Jäger, den man beim Eintritt in den Raum gesehen hätte, ist Narcissus, der einen Löwen mit einer Lanze durchbohrt. Es folgen gegen den Uhrzeigersinn Teiresias gegen eine Wildkatze kämpfend, Aktaion gegen einen Bären, Hippolytus gegen ein weiteres Tier (das Mosaik ist hier beschädigt), Meleagros gegen eine Tigerin und Adonis gegen einen Eber. Für die Namensbeischriften, Campbell 1933, 1.

<sup>19</sup> Für eine detaillierte Beschreibung und Erklärung, Levi 1947, 337 f. Für die Komposition, Dunbabin 1999, 180 f.

<sup>20</sup> Raeck 1992, 143; LIMC 1992, 402; Levi 1947, 339; s. auch Lim 2018a.

<sup>21</sup> Im ersten Bericht wird sie durch Campbell als „courage“ interpretiert, die ein Rosenbouquet hält, Campbell 1934, 201; Campbell 1933, 1.

<sup>22</sup> Sörries 1993, 117; Buberl 1937, 27; Premierstein 1903, 111, 123; Übersetzung als „Great-spiritedness or Generosity“ bei Leader-Newby 2005, 231; „Magnanimity“ bei Nathan 2011, 100.

<sup>23</sup> Archut – Kremser 2019, 172; Brands 2016, 66; Raeck 1992, 143; Übersetzung als „magnanimity or generosity“ bei Dunbabin 1999, 181.

<sup>24</sup> Zur Assoziation mit Aristoteles, z. B. Küllerich 2001, 178; Downey 1945, 283 f. Die Aristotelische Tugend wird oft als „Greatness of soul“ übersetzt; „sense of pride“ bei Beresford 2020, 85. Aristoteles beschreibt *megalopsychia* (NE, IV.3, 1123b-1124b) nicht als Großzügigkeit allgemein, sondern als den Stolz und das Selbstwertgefühl eines Aristokraten, dessen Ziel Ehre (τιμή) ist. Während er *megalopsychia* nicht als eine Tugend ausschließlich der Eliten benennt, ist dies an mehreren Stellen impliziert, z. B. durch die Voraussetzung von *kalokagathia* (1124a1-5) und durch die Ehre, die (zurecht) den Adligen und Reichen geschenkt wird (1123b20-25); vgl. dazu Beresford 2020, 85–91; Brown 2009, 67–71; Bywater 1894.

<sup>25</sup> Für eine detaillierte Beschreibung, Levi 1947, 326–337; Die topographische Borte erfreut sich regen Forschungsinteresses. Für aktuelle detaillierte Studien, Saliou 2020; Archut – Kremser 2019.

<sup>26</sup> Wahrscheinlich waren es ursprünglich alle, aber das Mosaik ist an den Rändern beschädigt.

Personifikation sowie die wilden Tieren können als Module betrachtet werden.<sup>27</sup> Die Kleidung, die *sparsio*-Geste der Megalopsychia oder die Namensbeischriften bilden dann die Modularen Elemente, die zur Identifikation und Interpretation der Module eingesetzt werden. Aus ihrer Kombination erschließt sich die Botschaft des Mosaiks bzw. des Bildes als Modulares System. Laut Wulf Raeck ist die Abbildung der Megalopsychia der Schlüssel zu deren Verständnis.<sup>28</sup> Die aktuelle Forschung geht davon aus, dass die Jagdszenen um die Megalopsychia *venationes*, also inszenierte Tierhetzen in der Arena, darstellen.<sup>29</sup> Die Personifikation wird dementsprechend als die Munifizenz des Stifters der Spiele, wahrscheinlich des Besitzers des Baukomplexes, und somit als Ausdruck seiner Selbstdarstellung interpretiert sowie durch den topographischen Rand und die möglichen reatopographischen Bezüge auch als Ausdruck der langjährigen Wohltätigkeit einer ganzen Familie.<sup>30</sup>

Während Jagdszenen populär auf antiochenischen Bodenmosaiken waren, es sich dabei aber sonst nie um *venationes* zu handeln scheint,<sup>31</sup> kann die Darstellung der *venationes* im Zusammenhang mit der Personifikation der Megalopsychia als ein zusätzliches Modul ein Argument dafür sein, dass der Stifter damit eine bestimmte Botschaft vermitteln wollte: Er inszeniert sich nämlich als eine *venationes* stiftende Person, die Ausdruck seiner *megalopsychia* sind. *Venationes* wurden von Kaisern und Hofbeamten gestiftet, um ihre Amtsantritte zu feiern.<sup>32</sup> Sie waren die einzige Aufgabe spätantiker Konsuln, die laut Marlia Mundell Mango ab Mitte des 5. Jahrhunderts die hauptsächlichen Stifter solcher Spiele waren.<sup>33</sup> Diese waren mit einem erheblichen finanziellen Aufwand verbunden,<sup>34</sup> stellten eine Möglichkeit für die Eliten dar, ihre politische Macht und Privilegien auszudrücken und auf ihre *romanitas* hinzuweisen.<sup>35</sup> Sie dauerten mehrere Tage und, wie von Eastmond bemerkt, fungierten als ein „*ostentatious display*

<sup>27</sup> So zum Beispiel wird die Tigerin, unter der sich zwei Tigerjungen befinden, als Modul in weiteren antiochenischen Jagdmosaiken, z. B. in der Dumbarton Oaks- und in der Worcester-Jagd, wiederholt, Levi 1947, 358 f. 363 f., Taf. 86, 172.

<sup>28</sup> Brands in Archut – Kremser 2019, 160; Raeck 1992, 143.

<sup>29</sup> Brands in Archut – Kremser 2019, 161; Dunbabin 1999, 181; Mundell Mango 1995, 270; LIMC 1992, 402; Raeck 1992, 143; vgl. auch Huskinson 2004, 141. Für *venationes* im Allgemeinen, Lim 2018b.

<sup>30</sup> Raeck (1992, 143) bezweifelt eine allegorische Interpretation. Für eine Diskussion der möglichen reatopographischen Bezüge sowie zum Ausdruck von Familienwohlthätigkeit s. Archut – Kremser 2019, 205–215; Mundell Mango (1995, 278) sieht bei Megalopsychia sowohl einen Bezug auf die *venatio*, als auch einen Bezug auf das Stiften öffentlicher Bauten.

<sup>31</sup> Levi 1947.

<sup>32</sup> Zur Pflicht lokaler Magistraten verschiedenartige Spiele zu geben s. Lim 2018b; Kondoleon 1991, 108.

<sup>33</sup> Cameron 2013, 182; Eastmond 2010, 743. 760–762; Mundell Mango 1995, 270. Während das Konsulat eine nahezu tausendjährige Geschichte hatte, wurde es in der Spätantike schlicht repräsentativ, auch wenn es zum Prestige eines Beamten als Höhepunkt seiner Karriere erheblich beitrug, Olovdotter 2011, 100.

<sup>34</sup> Cameron 2013, 181. 186; Eastmond 2010, 743; Meier 2009, 225.

<sup>35</sup> Kondoleon 1991, 105.

of the consul through his wealth and largesse.“<sup>36</sup> Etwa seit dem frühen 5. Jahrhundert wurde es zudem eine Art Tradition für Konsuln, Elfenbeindiptychen als Erinnerungsgeschenke der teuren Spiele zu verteilen. Im 6. Jahrhundert wurden die Spiele auch ein beliebtes Diptychon-Motiv.<sup>37</sup> Die Darstellung der *venationes* auf dem Megalopsychia-Mosaik erlaubt einen Vergleich mit Konsulardiptychen, die diese abbilden. Der Fokus auf Reichtum und Freigiebigkeit, der durch die Modularen Elemente der Geste und des Attributs der Personifikation sichtbar wird, kann für eine Interpretation des Mosaiks als ein Gedenken an konsularische Spiele sprechen (s. unten).

### **Die Module und Modularen Elemente, die mit historischen Personen assoziiert werden könnten**

Das Mosaik aus Yakto wurde bereits in der Forschung mit einer historischen Person in Verbindung gebracht. Eine Inschrift auf der „topographischen Borte“ bezeichnet einen Bau als „τὸ Πριβάτον Ἀρδαβουρίου“ oder „das Privatbad des Ardaburius“.<sup>38</sup> Deshalb assoziierten die Ausgräber das Mosaik mit der Person des Fl. Ardaburius Aspar (iunior), der 447 Konsul des Ostens war und später als *magister militum per Orientem* (453–466) für mehrere Jahre in Antiochia lebte. Das Mosaik wird dementsprechend in die Mitte oder zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts datiert.<sup>39</sup> Diese Datierung wird aber von Gunnar Brands infrage gestellt. Wie er beobachtet, kann das Mosaik nicht allein anhand der Abbildung des Bads datiert werden, welche nur ein Indiz dafür ist, dass das Privatbad vor der Herstellung des Mosaiks errichtet wurde.<sup>40</sup> Gleichzeitig machen Stephanie Archut und Patrick Kremser darauf aufmerksam, dass die Nennung der Ardaburii in einem Toponym kein Beweis dafür ist, dass der Baukomplex in deren Besitz war.<sup>41</sup> Das abgebildete Bad könnte aber auch von dem Großvater des Ardaburius Aspar (iunior), Fl. Ardaburius, der 427 Konsul des Ostens und als Feldherr gegen die Perser in den frühen 420er Jahren tätig war, gestiftet worden sein.<sup>42</sup> Als potenzieller Stifter des Mosaiks wird

<sup>36</sup> Eastmond 2010, 743.

<sup>37</sup> Cameron 2013, 174. 182. 185 f.

<sup>38</sup> Dieser wurde als ein privat betriebenes Bad interpretiert, Brands 2016, 66; Bonner 1934, 340; Beischrift wie in Levi 1947, 323; detaillierte Diskussion in Saliou 2020, 9.

<sup>39</sup> Das Mosaik datierten ursprünglich in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts, Campbell 1934, 202; Campbell 1933, 2; Levi (1947, 323) datiert es um die Mitte des 5. Jahrhunderts. Für eine detaillierte Beschreibung der Karriere von Ardaburius, „Ardabur 1“, Martindale 1980, 135–137; für einen kurzen Überblick Gregory 1991a; entsprechend zu Levis Datierung Huskinson 2004, 138; Dunbabin 1999, 180; Huskinson (2004,145) interpretiert Ardaburius als möglichen Besitzer der Villa; voller Name des Ardaburius wie in Brands 2016, 66.

<sup>40</sup> Für Brands ist dies nur ein Beispiel für die problematische Datierung der antiochenischen Mosaiken im Allgemeinen, die in der Regel auf stilistischer Basis datiert sind, Brands 2016, 65 f. Mehr zu Datierungsproblemen des Yakto-Mosaiks, vgl. Brands in Archut – Kremser 2019, 163 f.

<sup>41</sup> Archut – Kremser 2019, 215, weisen darauf hin, dass neben Ardaburius sechs weitere Personennamen auf der Borte zu finden sind, die ebenfalls als Besitzer des Komplexes oder Stifter des Mosaiks diskutiert werden können.

<sup>42</sup> Er könnte auch *magister militum per Orientem* in den Jahren 421–422 gewesen sein, Brands in Archut – Kremser 2019, 165; Brands 2016, 67; „Ardabur 3“, Martindale 1980, 137 f.

außerdem der Enkel Ardaburius, Fl. Areobindus Dagalaiphus Areobindus (cos. 506) vorgeschlagen, der auch gegen die Perser als *magister militum per Orientem* (503–504) kämpfte und 504/505 in Antiochia überwinterte.<sup>43</sup> Laut Brands könnte Areobindus dem Euergetismus seines Großvaters gedenken wollen oder – mit seiner Spielestiftung in Konstantinopel (506) oder in Daphne (503) – vielleicht seinem eigenen.<sup>44</sup>

Betrachtet man die im Zentrum des Yakto-Mosaiks abgebildete Darstellung der Megalopsychia, ist Areobindus im Vergleich zu Ardaburius ein interessanterer Vorschlag für einen potenziellen Stifter des Mosaiks. Er war nämlich mit der Aristokratin Anicia Iuliana verheiratet (Abb. 2),<sup>45</sup> die einen direkten Bezug zur Personifikation hat. Dies wurde auch bereits von Mundell Mango bemerkt.<sup>46</sup> Megalopsychia wird auf dem Stifterbild des Wiener Dioskurides (fol. 6v) – einer medizinischen Handschrift, die in Konstantinopel im frühen 6. Jahrhundert als Schenkung an Iuliana für ihre Kirchenstiftung in Honoratae gefertigt wurde – dargestellt.<sup>47</sup> Die Personifikation steht neben der im Zentrum thronenden Iuliana und hält zahlreiche goldene Münzen in ihrem Pallium. Die Darstellung im Wiener Dioskurides stellt also einen indirekten Bezug zwischen Areobindus und Megalopsychia her. Außerdem wird sie in der Widmungsinschrift auf fol. 6v als eine Eigenschaft der Familie der Anicii beschrieben und nicht der Iuliana selbst.<sup>48</sup> Durch seine Heirat mit Iuliana könnte vielleicht auch Areobindus daran teilnehmen.

Die Münzen in den Händen der Megalopsychia aus Yakto und der im Wiener Dioskurides weisen auf dieselbe kommunikative Intention hin, selbst wenn die Haltung beider Personifikationen unterschiedlich ist. Megalopsychia ist in beiden Bildwerken mit der Verteilung von Geldern zu assoziieren: die *sparsio* wird in Yakto von der Personifikation selbst durchgeführt und im Wiener Dioskurides von Anicia Iuliana.<sup>49</sup> Die

<sup>43</sup> Brands in Archut – Kremser 2019, 165; Brands 2016, 67. Dass Areobindus als möglicher Eigentümer des Baukomplexes in Yakto nicht auszuschließen ist, argumentiert auch Mundell Mango 1995, 273. Zur Person des Areobindus, Gregory 1991b; “Areobindus 1”, Martindale 1980, 143 f.

<sup>44</sup> Brands 2016, 67; Mundell Mango 1995, 272; Archut und Kremser argumentieren auch für eine Interpretation der Erinnerung des Euergetismus mehrerer Generationen innerhalb einer Familie, Archut – Kremser 2019, 180, 215.

<sup>45</sup> “Areobindus 1”, Martindale 1980, 143; Buberl 1937, 6.

<sup>46</sup> Mundell Mango 1995, 272.

<sup>47</sup> Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Med. gr. 1, fol. 6v. Abbildung in hoher Auflösung im zugehörigen Onlinekatalog: <https://onb.digital/result/10CD7AEF>. S. z. B. Nathan 2011; Küilerich 2001; Mazal 1998; Sörries 1993, 116–119; Anderson 1979; Gerstinger – Unterkircher 1965, 2; Levi 1947, 339; Buberl 1937, 26–29; Premerstein 1903. Die Personifikation erscheint noch auf einem 2010 ausgegrabenen spätantiken Bodenmosaik aus Antiochia. Sie zeichnet sich aber durch unterschiedliche Kleidung und Attribut aus und wird auch nicht von Jagdszenen, sondern von verschiedenartigen Vögeln umgeben, Pamir 2014, Abb. 7. Trotz der ikonographischen Unterschiede ergibt sich aus den begleitenden Namensbeischriften, dass es sich um die gleiche Personifikation handelt. Die Unterschiede in den Modularen Elementen Kleidung und Attribut sind ein Beispiel für die ikonographische Flexibilität solcher Figuren.

<sup>48</sup> Premerstein 1903, 111.

<sup>49</sup> Cod. Med. gr. 1, fol. 6v.

Goldmünzen und die *sparsio* sind also vereinende Modulare Elemente, die diesen zwei Darstellungen gemeinsam sind.<sup>50</sup>

Es ist nicht auszuschließen, dass auch Personifikationen zum Repertoire der Bildsprache einer Familie gehören können. Mindestens eine Personifikation, Aletheia („Wahrheit“), könnte vielleicht so interpretiert werden, da sie auf dem Bleisiegel eines unbenannten Mitglieds der Lychnites-Familie abgebildet ist. Dieses ist allerdings viel später, ins 12. Jahrhundert, zu datieren<sup>51</sup>. Allerdings ist es auch fraglich, inwiefern Megalopsychia eine Rolle im Repräsentationsprogramm von Iuliana und Areobindus spielte: Sie wird in keinem der iulianischen Kirchenepigramme explizit erwähnt, weder in dem aus Hg. Polyeuktos, noch in dem aus Hg. Euphemia,<sup>52</sup> und fehlt auf den sieben erhaltenen Konsulardiptychen von Areobindus.<sup>53</sup> Weiterhin scheint es keine schriftlichen Quellen zu geben, die Areobindus (oder auch Ardaburius) in Zusammenhang mit *megalopsychia* nennen.<sup>54</sup> Das bedeutet aber nicht, dass Areobindus als potenzieller Stifter des Mosaiks auszuschließen ist.

Wie bereits erwähnt, könnte man anhand des Moduls *venatio* das Mosaik aus Yakto mit Konsulardiptychen vergleichen. Alle drei bisher vorgeschlagenen Stifter des Megalopsychia-Mosaiks waren Konsuln: Fl. Ardaburius 427, Fl. Ardaburius Aspar (iunior) 447, und Fl. Areobindus Dagalaiphus Areobindus 506. Es sind aber keine Diptychen der Ardaburii erhalten,<sup>55</sup> die einen Vergleich mit dem Mosaik erlauben würden. Dagegen existiert die schon erwähnte erstaunlich hohe Zahl von sieben Exemplaren des Konsulats von Areobindus.<sup>56</sup>

---

<sup>50</sup> Es ist auch zu bemerken, dass Megalopsychia im Vergleich zu einigen häufiger abgebildeten Personifikationen wie Ktisis („Gründung“), Ananeosis („Erneuerung“) oder Tryphe („Luxus“) eher selten abgebildet wird. Ktisis erscheint nahezu fünfzehnmal auf spätantiken Mosaiken aus dem östlichen Mittelmeerraum, Ananeosis mehr als sechsmal, Tryphe mindestens sechsmal. Dies könnte vielleicht ein weiteres Argument für ihre Verbindung mit dem Paar Iuliana – Areobindus sein. Es gibt aber auch mehrere abstrakte Personifikationen, die nur einmal bezeugt sind. Zum Phänomen der abstrakten Personifikationen Leader-Newby 2005.

<sup>51</sup> Das Siegel befindet sich in London und wurde von Prof. Dr. Christos Stavrakos (Universität Ioanina) auf dem Internationalen Siegelsymposium in St. Petersburg vorgestellt, der eine Publikation vorbereitet. Ich bedanke mich bei Dr. Olga Karagiorgou und Prof. Dr. Claudia Sode, die mich im Rahmen des Siegelworkshops der Universität zu Köln im November 2020 darauf aufmerksam gemacht haben, sowie bei Prof. Stavrakos, dass ich es hier erwähnen darf.

<sup>52</sup> Connor 1999, 517–521.

<sup>53</sup> Volbach 1976, 32–34 Nr. 8–14; Delbrueck 1929, 110–117 Nr. 9–15.

<sup>54</sup> Die Suche im Thesaurus Linguae Graecae mittels Lemma für die Namen “Ἀρεόβινδος” und “Ἀρδαβούριος” in Kombination mit “μεγαλοψυχία” oder verwandten Wörtern liefert keine Ergebnisse, vgl. TLG <http://stephanus.tlg.uci.edu/>, letzter Aufruf 03.03.2022.

<sup>55</sup> Es gibt auch keine Diptychen von Fl. Ardaburius Aspar (senior), der 434 Konsul war. Vgl. Stammbaum Abb. 2.

<sup>56</sup> Eastmond 2010, 743; Delbrueck 1929, 81. 83. Für Schätzungen der Anzahl an Diptychen, die pro Konsul produziert wurden, Cameron 2013, 185 f.; Eastmond 2010, 759. In den meisten Fällen ist nur ein einzelnes Diptychon eines Konsuls erhalten. Auch wenn *venationes* durch Anastasius 499 zeitweise abgeschafft wurden, laut Meier (2009, 207 f. 227 f.) aus ökonomischen Gründen, könnten

Vier der Diptychen gehören zum sogenannten Vollfigur-Typus (Volbach Nr. 8-11)<sup>57</sup> und zeigen Areobindus thronend auf der *sella curulis* und flankiert von zwei *chlamydati*, während das Publikum die Spiele in der Arena betrachtet. Wie üblich auf Konsulardiptychen hält er in seiner angehobenen rechten Hand die *mappa* und das Konsularzepter in der Linken.<sup>58</sup> Im unteren Teil des Vollfigur-Diptychons in Zürich sind *venationes* dargestellt (Abb. 3). Ähnlich wie auf dem Yakto-Mosaik durchbohren vier symmetrisch angeordnete Jäger vier wilde Tiere, hier Löwen. Die *venatores* sind also Module, die eine Verbindung zwischen dem Diptychon in Zürich und dem Mosaik herstellen.<sup>59</sup>

Die Hand der Megalopsychia im Yakto-Mosaik spiegelt außerdem die Haltung von Areobindus wider, sie hält jedoch nicht die *mappa*, sondern Goldmünzen im Akt der *sparsio*.<sup>60</sup> Die *sparsio* wird aber – wie geschildert – durch Areobindus Gattin auf fol. 6v des Wiener Dioskurides ausgeübt<sup>61</sup> und kann mit der konsularischen Geste der Erhebung der *mappa* kombiniert werden. Auf einem spätantiken Mosaikboden aus der sog. „Villa of the Falconer“ in Argos ist die Personifikation des Monats Januar, also des Monats, in dem die konsularischen Spiele stattfanden, als Konsul abgebildet. Die Figur trägt die *trabea* und hält die *mappa* in der erhobenen rechten Hand, mit der sie gleichzeitig auch die *sparsio*-Geste ausübt und einige Goldmünzen auf einen Stuhl, vielleicht die *sella curulis*, fallen lässt (Abb. 5).<sup>62</sup> Die Kombination beider Gesten, inszeniert nicht durch einen Konsul, sondern durch eine Personifikation, könnte es vielleicht erlauben, die *sparsio*-Geste der Megalopsychia auch mit der konsularischen Geste des Erhebens der *mappa* als Modulare Elemente zu vergleichen. Mehr noch, wie von Olovdotter beobachtet, ist die *mappa* ein offizielles Zeichen des Konsuls als „performer of munificence“.<sup>63</sup> Somit haben die in mehreren Diptychen angehobene Hand des Areobindus mit der *mappa* und die Goldmünzen in der angehobenen Hand der Megalopsychia im Yakto-Mosaik in Verbindung mit den *venatio*-Szenen eine ähnliche Aussage. Sie sind also in diesem Fall Modulare Elemente mit einem verwandten Informationsgehalt und in der gleichen Kombination.<sup>64</sup> Die Wahl der *sparsio*-Geste für Megalopsychia, anstatt der

---

sie zur Zeit des Konsulats von Areobindus wieder stattgefunden haben, wie auf seinen Diptychen gezeigt.

<sup>57</sup> Eastmond 2010, 743; Volbach 1976, 32–34; für eine detaillierte Beschreibung und Erklärung der Ikonographie des Vollfigur-Typus, Olovdotter 2011.

<sup>58</sup> Olovdotter 2003, 37–44; Volbach 1976, 32–34. Zur *mappa* als Symbol des konsularischen Ausdrucks von Munifizienz Olovdotter 2011, 105; für *mappa* und Zepter Cameron 2013, 196–204; Delbrueck 1929, 61–63.

<sup>59</sup> Sie sind zwar durch unterschiedliche Kleidung charakterisiert und kämpfen gegen verschiedene Tiere, konstituieren aber das gleiche Modul, also *venatores*.

<sup>60</sup> LIMC 1992, 402; Raeck 1992, 143; Levi 1947, 339.

<sup>61</sup> LIMC 1992, 402; Levi 1947, 339.

<sup>62</sup> Cameron 2013, 197; Åkerström-Hougen 1974, 73 f.

<sup>63</sup> Olovdotter 2011, 105.

<sup>64</sup> Nicht jede *sparsio*-Geste kann mit der *mappa* assoziiert werden. Die *sparsio* wird auch von der Personifikation Ploutos („Reichtum“) auf einem Mosaikfragment im Museum of Fine Arts in Boston (acc. no. 2006.848) ausgeführt (<https://collections.mfa.org/objects/474442/mosaic-with->

*mappa*, lässt sich im weiteren Sinne interpretieren: Megalopsychia könnte sich so nicht nur auf die *venatio* beziehen, sondern auch auf die Bauten in der ‚topographischen Borte‘ und somit gleichzeitig auch ein „Andenken an den Euergetismus einer ganzen Familie“ einschließen.<sup>65</sup> Es ist auch zu bemerken, dass – während die Spiele in der Arena oft auf Diptychen abgebildet werden – gerade *venationes*, in Kombination mit dem *mappa*-anhebenden Konsul, dessen Haltung Megalopsychia spiegelt, selten sind.<sup>66</sup> Dies wäre vielleicht auch ein Argument für Areobindus als Stifter des Yakto-Mosaiks.

Man könnte aber auch Vergleiche zwischen dem Mosaik und solchen Diptychen ziehen, die auf eine *venatio*-Darstellung verzichten. Die zwei Diptychen im Louvre (Volbach 1976, Nr. 12–13) zeigen Areobindus auf eher abstrakte Weise, ohne assistierende Figuren oder eine Abbildung von Spielen in der Arena und stattdessen als eine Büste innerhalb eines Medaillons, das wiederum in einen rautenförmigen vegetabilen Rahmen eingesetzt ist. Seine Haltung bleibt die gleiche, mit der *mappa* in seiner erhobenen rechten Hand (Abb. 4).<sup>67</sup> Auch wenn Areobindus nicht der einzige Konsul ist, der sich auf Diptychen innerhalb eines Medaillons darstellen lässt, könnte er einer der ersten gewesen sein. Während viele Diptychen verschiedenartige Spektakel oder Münzenverteilungen zeigen, scheint der abstraktere Medaillon-Typus, zumindest anhand des erhaltenen Materials, weniger beliebt gewesen zu sein. Neben den zwei Areobindus-Diptychen sind nur noch fünf weitere von diesem Typus erhalten und die Mehrheit davon wird nach 525 datiert.<sup>68</sup> Die Megalopsychia des Yakto-Mosaiks und Areobindus auf den Louvre-Diptychen sind also auf die gleiche Weise und mit der gleichen Haltung innerhalb eines Medaillons dargestellt. Ihre strenge Frontalität entspricht zudem der repräsentativen Darstellungsweise spätantiker Eliten.<sup>69</sup> Die Diptychen des Medaillon-Typus stellen also auch rein visuell einen Bezug zwischen

---

personifications-of-pleasure-and-wealth?ctx=78d3a8c9-c143-476f-a7f2-f8dba525f9b3&idx=0) sowie von Anicia Iuliana als Stifterin einer Kirche im Wiener Dioskurides (s. oben). Nicht alle Diptychen des Areobindus des Vollfigur-Typus zeigen *venationes*, sondern auch akrobatische Spiele, Volbach 1976, Nr. 8–11.

<sup>65</sup> Archut – Kremser 2019, 215. Megalopsychia bezieht sich im Widmungsbild des Wiener Dioskurides auch klar auf das Stiften von öffentlichen Bauten (s. oben).

<sup>66</sup> Dies ist nur der Fall beim Bourges-Diptychon, Volbach 1976, Nr. 36. Erhaltene Diptychen des Anthemius und Anastius zeigen Spiele, in denen Akrobaten wilden Tieren gegenüberzutreten, oder sonstige Spektakel, Olovsson 2003, 47–52. 125; Volbach 1976, Nr. 16–21. Im ‚Kaiserpriester‘- und im Liverpool-Diptychon ist die Handhaltung der spielgebenden Figuren unterschiedlich, vgl. Volbach 1976, Nr. 58. 59.

<sup>67</sup> Volbach 1976, 34, Taf. 6.

<sup>68</sup> Volbach 1976, 39–41. 44 f., Nr. 28. 32. 33. 41. 42. Nur ein Diptychon aus der Sammlung von Marquis de Ganay, das einen unbenannten Konsul, vielleicht des Westens, abbildet, könnte eventuell früher datiert werden (Volbach Nr. 41). Die Abbildung unterscheidet sich aber wesentlich von den anderen: Der Konsul springt aus einem aufwändigen Kranz leicht nach vorne und hält seine rechte Hand nach unten.

<sup>69</sup> Warland 1994, 200.

Areobindus und Megalopsychia her.<sup>70</sup> Dies könnte außerdem dem Publikum beider Objekttypen entsprechen: Einige Konsulardiptychen wurden wahrscheinlich auf spezifische Rezipientenkreise zugeschnitten.<sup>71</sup> Dabei ist, wie durch Eastmond beobachtet, die Botschaft des Medaillon-Typus weniger eindeutig als die des Vollfigur-Typus.<sup>72</sup> Das Fehlen des Namens und der Titel von Areobindus, sowie die Wahl des Griechischen für sein Monogramm, anstatt des offiziellen Lateins, könnte einen höheren Grad an Vertrautheit zwischen dem Konsul und den Rezipienten dieses Typus bedeuten.<sup>73</sup> Dies könnte mit dem Publikum des Megalopsychia-Mosaiks aus Yakto korrespondieren. Der sehr große, reich verzierte Raum könnte der Ort sein, in dem der (Villen-) Besitzer hochrangige Gäste empfing und seine politischen Beziehungen pflegte, während er gleichzeitig seinen eigenen Reichtum und Status demonstrierte.<sup>74</sup>

### Fazit

Das vorhandene Material ist zwar sehr fragmentarisch und Schlussfolgerungen müssen hypothetisch bleiben, aber der Denkansatz der „Modularen Systeme“ hat dazu verholfen, den Zusammenhang zwischen einzelnen Motiven und Bildelementen zu erkennen, die tatsächlich – bewusst eingesetzt – die „Bildsprache“ eines Ehepaares ergeben könnten. So kann man die Frage nach dem Auftraggeber des Mosaiks aus Yakto neu aufwerfen. Darüber hinaus bietet der kombinierte Einsatz einiger Elemente, die allerdings in der spätantiken Kunst oft dargestellt werden (*venatio, sparsio, mappa*), weitere Anhaltspunkte. Es fällt zudem auf, dass Module und Modulare Elemente zu einem gemeinsamen Pool (Bildsprache) gehören, aber nicht immer innerhalb eines Modularen Systems (Bild) eingesetzt werden, sondern je nach der spezifischen kommunikativen Intention. Es gibt mehrere Module und Modulare Elemente, die dem Mosaik aus Yakto, dem Widmungsbild der Anicia Iuliana im Wiener Dioskurides und den Diptychen von Areobindus gemeinsam sind. Kein Element wiederholt sich bei allen drei Objekttypen, es können aber mehrere direkte Bezüge zwischen zweien davon gemacht werden. Megalopsychia

<sup>70</sup> Im Gegensatz zum Medaillon-Typus der Diptychen zeigen Personifikationen, die innerhalb eines Medaillons dargestellt sind, in der Regel eine unterschiedliche Haltung: Bis auf wenige Ausnahmen ist keine antiochenische abstrakte Personifikation mit einer auf diese Weise erhobenen Hand dargestellt. Auch die Personifikation der Ananeosis aus der Ostkirche in Qasr Libya (LIMC 1981, 756 und Ward-Perkins – Goodchild 2003, 267), die in Bezug auf Attribut und Körperhaltung der Megalopsychia auf dem Yakto-Mosaik am stärksten ikonographisch ähnelt, greift stattdessen mit ihrer rechten Hand zum Korb in ihrer Linken – ihre Rechte ist nicht, wie die der Megalopsychia, neben ihrem Körper vertikal angehoben.

<sup>71</sup> Cameron 2013, 188.

<sup>72</sup> Eastmond 2010, 756.

<sup>73</sup> Unter den anderen erhaltenen Diptychen dieses Typus fehlen Inschriften nur auf dem Diptychon in Novara (Volbach Nr. 42), während die anderen entweder den Namen und die Titel des Konsuls tragen (Volbach Nr. 28, 32, 33) oder nur die Titel (Volbach Nr. 41), in allen Fällen auf Latein. Unter diesen ist nur das Diptychon von Philoxenus (Nr. 28) komplexer und enthält auch die Darstellung der Konstantinoplis, innerhalb eines Medaillons, sowie eine zusätzliche Inschrift auf Griechisch. Volbach 1976, 39–41, 44 f.

<sup>74</sup> Ellis 1991, 119.

erscheint als Modul sowohl im Yakto-Mosaik als auch im Wiener Dioskurides und spricht in beiden Fällen nicht für Freigiebigkeit allgemein, sondern für die Großzügigkeit der Eliten zum Ziel des Ehrenverdienstes. Das Modul der *venatores* wiederholt sich auf dem Mosaik und auf dem Areobindus-Diptychon in Zürich: Die *venationes* sind das Objekt der *Megalopsychia*, die zwar in den Diptychen nicht abgebildet ist, sich aber auf Areobindus als Ehemann der Iuliana übertragen ließe und seinem Elitenstatus entspricht. Die Geste der *sparsio* und diejenige des Anhebens der *mappa* sind verwandte, Modulare Elemente, die auf die Munifizienz des Stifters bzw. des Konsuls verweisen, der für die *venationes* bezahlt hat.

Wenn man nach einer historischen Person suchen möchte, um einen möglichen Stifter des Mosaiks zu finden, ergibt sich also Areobindus, anhand des erhaltenen Materials, im Vergleich zu seinem Großvater Ardaburius als ein spannenderer Kandidat. Der Bezug von Ardaburius zum Mosaik basiert allein auf der Benennung des Privatbades auf der ‚topographischen Borte‘. Dies ist – wie bereits in der Forschung diskutiert – nicht unproblematisch, muss diese Benennung doch als Toponym gelten.<sup>75</sup> Für Areobindus als Stifter dagegen wäre die Familienbildsprache ein starkes Argument. Ein Mosaikboden in Antiochia würde sich zudem als langfristiges Memorandum vielleicht gut dafür eignen, sein Prestige außerhalb Konstantinopels zu propagieren.

ORCID®

Prolet Decheva  <https://orcid.org/0000-0002-4119-0555>

---

<sup>75</sup> Archut – Kremser 2019, 197.

**Literaturverzeichnis**

Åkerström-Hougen 1974

G. Åkerström-Hougen, *The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos. A Study in Early Byzantine Iconography* (Stockholm 1974)

Anderson 1979

J. C. Anderson, *Dioscurides, De materia medica* (Cat. no. 179), in: K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian art, third to seventh century. Catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978.* (New York 1979) 205 f.

Archut – Kremser 2019

S. Archut – P. Kremser, *Stadt, Architektur und Figur. Anmerkungen zur topographischen Borte des Megalopsychia-Mosaiks aus Yakto. Mit einer Einführung von Gunnar Brands und Sabine Schrenk (mit Tafeln 9/25), JbAC 62, 2019, 158–218*

Beresford 2020

A. Beresford, *Aristotle. The Nicomachean Ethics, Penguin Classics* (New York 2020)

Bonner 1934

C. Bonner, *Note on the Mosaic of Daphne, AJA 38, 3, 1934, 340, DOI: <https://doi.org/10.2307/498900>*

Brands 2016

G. Brands, *Antiochia in der Spätantike. Prolegomena zu einer archäologischen Stadtgeschichte, Hans-Lietzmann-Vorlesungen 14* (Berlin 2016)

Brown 2009

L. Brown, *Aristotle. The Nicomachean Ethics* (Oxford 2009)

Buberl 1937

P. Buberl, *Die byzantinischen Handschriften. 1. Der Wiener Dioskurides und die Wiener Genesis. Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, VIII. Band: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien, IV. Teil: Die byzantinischen Handschriften* (Leipzig 1937), <<http://bilder.manuscripta-mediaevalia.de/hs//kataloge/HSK0787.htm>>

Bywater 1894

J. Bywater (ed.), *Aristotle's Ethica Nicomachea* (Oxford 1894), <<http://data.perseus.org/catalog/urn:cts:greekLit:tlgo0086.tlgo10.perseus-grc1>>

Cameron 2013

A. Cameron, The Origin, Context and Function of Consular Diptychs, *JRS* 103, 2013, 174–207

Campbell 1933

W. A. Campbell, General Report on the Excavations at Antioch on the Orontes for the Season of 1933, <<http://vrc.princeton.edu/researchphotographs/s/antioch/item/27798#?c=&m=&s=&cv=>> (April 11, 2021)

Campbell 1934

W. A. Campbell, Archaeological Notes. Excavations at Antioch-on-the-Orontes, *AJA* 38, 2, 1934, 201–206

Cod. Med. gr. 1, fol. 6v

Cod. Med. gr. 1, fol. 6v: Wiener Dioskurides; Byzanz, um 512: Anicia Juliana zwischen Phronesis und Megalopsychia, <<https://onb.digital/result/10CD7AEF>> (22 September 2021)

Connor 1999

C. L. Connor, The Epigram in the Church of Hagios Polyeuktos in Constantinople and its Byzantine Response, *Byzantion* 69, 2, 1999, 479–527

Delbrueck 1929

R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler* (Berlin 1929)

DeVito 2018

J. A. DeVito, *Human Communication. The Basic Course 14* (Hoboken 2018)

Digital LIMC

Digital LIMC, <<https://weblimc.org/page/monument/2078217>> (23. Februar 2022)

Downey 1945

G. Downey, The Pagan Virtue of Megalopsychia in Byzantine Syria, *TransactAMPhilASS* 76, 1945, 279–286

Dunbabin 1999

K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman world* (Cambridge 1999)

Eastmond 2010

A. Eastmond, Consular Diptychs, Rhetoric and the Languages of Art in Sixth-Century Constantinople, *Art History* 33, 5, 2010, 742–765

## Ellis 1991

S. P. Ellis, Power, Architecture and Décor. How the Late Roman Aristocrat Appeared to his Guests, in: E.K. Gazda – A.E. Haeckl (eds.), Roman art in the private sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula (Ann Arbor 1991) 117–134

## Elsner 1998

J. Elsner, Imperial Rome and Christian Triumph. The Art of the Roman Empire AD 100–450 (Oxford 1998)

## Engemann 1997

J. Engemann, Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke (Darmstadt 1997)

## Gerstinger – Unterkircher 1965

H. Gerstinger – F. Unterkircher, Dioscurides. Codex Vindobonensis med. gr. 1 der Österreichischen Nationalbibliothek (Graz 1965)

## Gregory 1991a

T. E. Gregory, Ardabourios, in: The Oxford Dictionary of Byzantium (Oxford 1991), <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195046526.001.0001/acref-9780195046526-e-0432>> (11 April 2021)

## Gregory 1991b

T. E. Gregory, Areobindus, in: The Oxford Dictionary of Byzantium (Oxford 1991), <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195046526.001.0001/acref-9780195046526-e-0435>> (2 April 2021)

## Huskinson 2004

J. Huskinson, Surveying the Scene: Antioch Mosaic Pavements as a Source of Historical Evidence, in: S. Isabella – J. Huskinson (eds.), Culture and Society in Later Roman Antioch: Papers from a Colloquium. London, 15th December 2001 (Oxford 2004) 134–152

## Kazhdan 1991

A. Kazhdan (ed.), Mappa, in: A. Kazhdan (ed.), The Oxford Dictionary of Byzantium (1991), <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195046526.001.0001/acref-9780195046526-e-3329>> (January 21, 2022)

## Kiilerich 2001

B. Kiilerich, The Image of Anicia Juliana in the Vienna Dioscurides. Flattery or Appropriation of Imperial Imagery?, *SymbOslo*. 76, 2001, 169–190

Kondoleon 1991

C. Kondoleon, Signs of Privilege and Pleasure. Roman Domestic Mosaics, in: E. K. Gazda – A. E. Haeckl (eds.), Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula (Ann Arbor 1991) 105–115

Leader 2001

R. Leader, Name Labels on Late Antique Mosaics, *British Academy Review*, Jan.-Jul., 2001, 48–50

Leader-Newby 2005

R. Leader-Newby, Personifications and paideia in Late Antique Mosaics from the Greek East, in: E. Stafford – J. Herrin (eds.), Personification in the Greek World. From Antiquity to Byzantium (Aldershot 2005) 231–246

Levi 1947

D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton 1947)

Lim 2018a

R. Lim, sparsio, in: *The Oxford Dictionary of Late Antiquity* (Oxford 2018), <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198662778.001.0001/acref-9780198662778-e-4458>> (11 April 2021)

Lim 2018b

R. Lim, venatio, in: *The Oxford Dictionary of Late Antiquity* (Oxford 2018), <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198662778.001.0001/acref-9780198662778-e-4955>> (18 April 2021)

LIMC 1981

*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* I.1 (Zürich 1981)

LIMC 1984

*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* II.1 (Zürich 1984)

LIMC 1992

*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VI.1 (Zürich 1992)

LIMC 1997

*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VIII.1 (Zürich 1997)

Martindale 1980

J. R. Martindale, *The Prosopography of the Later Roman Empire*. Vol. 2. A.D. 395–527 (London 1980)

Mazal 1998

O. Mazal, Der Wiener Dioskurides. Codex Medicus Graecus 1 der Österreichischen Nationalbibliothek, Glanzlichter der Buchkunst 8 (Graz 1998)

Meier 2009

M. Meier, Die Abschaffung der venationes durch Anastasios im Jahr 499 und die ‚kosmische‘ Bedeutung des Hippodroms, in: H. Beck – H.-U. Wiemer (eds.), Feiern und Erinnern. Geschichtsbilder im Spiegel antiker Feste (Berlin 2009) 203–232

Mundell Mango 1995

M. Mundell Mango, Artemis at Daphne, Byzantinische Forschungen 21, 1995, 263–282

Museum of Fine Arts Boston

Museum of Fine Arts Boston, Mosaic with Personifications of Pleasure and Wealth, <<https://collections.mfa.org/objects/474442/mosaic-with-personifications-of-pleasure-and-wealth;jsessionid=4CB77326D09AC647FF49E5574C469E66>> (22. September 2021)

Nathan 2011

G. Nathan, The Vienna Dioscorides' dedicatio to Anicia Juliana. A Usurpation of Imperial Patronage?, in: G. Nathan – L. Garland (eds.), Basileia. Essays on Imperium and Culture. In Honour of E.M. and M.J. Jeffreys, Byzantina Australiensia 17 (Leiden 2011) 95–102

Olovsdotter 2003

C. Olovsdotter, The Consular Diptychs. An Iconological Study (Göteborg 2003)

Olovsdotter 2011

C. Olovsdotter, Representing Consulship. On the Conception and Meanings of the Consular Diptychs, Opusc. Annu. Swed. Inst. Athens Rome 4, 2011, 99–124

Pamir 2014

H. Pamir, Antakya Kent İçı Kurtarma Kazıları, in: A. Özfirat – Ç. Uygun (eds.), Uluslararası Çağlar Boyunca Hatay ve Çevresi Arkeolojisi Sempozyumu Bildirileri, 21-24 Mayıs 2013 Antakya / The Proceedings of The International Symposium On The Archeology of Hatay and Its Vicinity Through The Ages, 21-24 May 2013 Antakya, Mustafa Kemal Üniversitesi Yayınları 52 (Antakya 2014) 101–114

Premmerstein 1903

A. V. Premmerstein, Anicia Iuliana im Wiener Dioskorides-Kodex, Jahrb. Kunsthistorischen Samml. Allerhöchsten Kaiserhauses 1919, JbKHSWien 24, 1903, 105–124, DOI: 10.11588/DIGLIT.5914.6

Raeck 1992

W. Raeck, *Modernisierte Mythen* (Stuttgart 1992)

Saliou 2020

C. Saliou, *De la Mosaïque au Dictionnaire Topographique. Les Légendes de la Bordure Topographique de la Mosaïque de Megalopsychia, Syria* 97, 2020, 1–13

Sörries 1993

R. Sörries, *Christlich-antike Buchmalerei im Überblick* (Wiesbaden 1993)

TLG

Thesaurus Linguae Graecae, <http://stephanus.tlg.uci.edu/>

Volbach 1976

W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* <sup>3</sup>(Mainz 1976)

Ward-Perkins – Goodchild 2003

J. B. Ward-Perkins – R. G. Goodchild, *Christian Monuments of Cyrenaica* (London 2003)

Warland 1994

R. Warland, *Status und Formular in der Repräsentation der spätantiken Führungsschicht, RM* 101, 1994, 175–202

**Abbildungsnachweis:**

**Abb. 1.** © Sean Leatherbury.

**Abb. 2.** © Prolet Decheva.

**Abb. 3.** © Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. A-3564  
<https://sammlung.nationalmuseum.ch>.

**Abb. 4.** © Marie-Lan Nguyen / commons.wikimedia.org, Public Domain,  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diptych\\_Areobindus\\_Louvre\\_OA9525.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diptych_Areobindus_Louvre_OA9525.jpg).

**Abb. 5. a** © Griechisches Ministerium für Kultur und Sport, Ephorie der Altertümer von Argolis,  
Archäologisches Museum von Argos.

**Abb. 5. b** Umzeichnung basiert auf Åkerström-Hougen 1974 (Abb. 9.1, farbige Abb. 1:1, Taf. 2).

Abbildungen



Abb. 1: Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, Inv. Nr. 1016, Mosaik mit Megalopsychia aus Yakto.

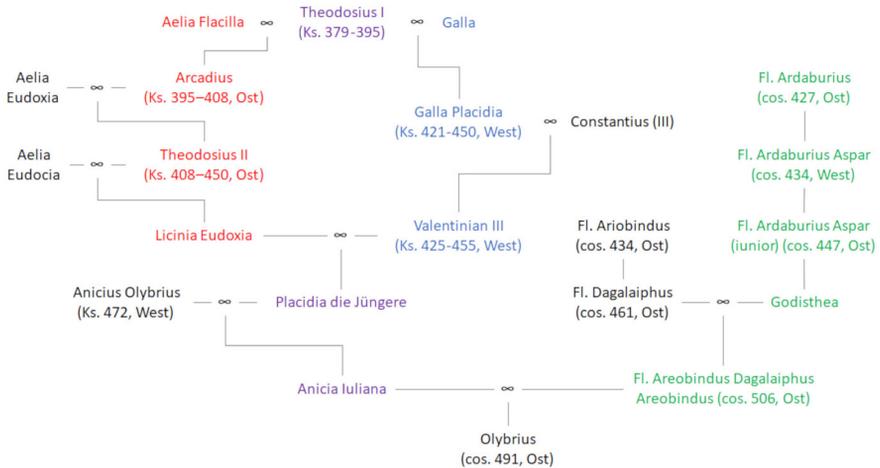


Abb. 2: Stammbaum von Anicia Iuliana und Flavius Areobindus, basierend auf Anicia Iulianas Stammbaum in L. Brubaker, *Memories of Helena. Patterns in Imperial Female Matronage in the Fourth and Fifth Centuries.*



Abb. 3: Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum – Landesmuseum Zürich, Inv. Nr. A-3564. Elfenbeindiptychon des Areobindus (Volbach 1976, Nr. 8).



Abb. 4: Paris, Louvre, Inv. Nr. OA 9525 A. OA 9525 B. Elfenbeindiptychon des Areobindus (Volbach 1976, no. 13).



Abb. 5 a: Mosaik aus *Villa of the Falconer* in Argos (Detail). Januar als Konsul mit *mappa* und *sparsio-Geste*.



Abb. 5 b: Umzeichnung des Mosaiks in Abb. 5 a.



# Stadtvignetten als modulare Bildentwürfe?

## Das Fallbeispiel des Fußbodenmosaiks der Stephanskirche (Umm ar-Rasas)

*The eighth-century floor mosaic at St Stephen's Church in Umm ar-Rasas, Jordan, shows a series of architectural vignettes in the intercolumnia, representing the most important settlements in the region. Their design is repeated with a certain degree of variability; however, to achieve an overall unity, simplified and stylised elements are rendered in a modular manner within the self-contained mosaic.*

*This paper argues that the modularity of these vignettes reflects the viewers' comprehension of the chosen cities' significance. As such, it collectively represents an intellectual construction of cities not as living spaces but as projections of meaning. The case study of the two-unit vignette of *Kastron Mefa'a* presents the intrinsic connection to its identity as a city even though it was neither a polis nor a bishopric. Its inclusion highlights the self-perception of the settlement, and adds an additional layer of relevance beyond that of modularity.*

**Keywords:** city/Stadt, design/Design, mosaic/Mosaik, topography/Topographie, variatio/Variation

### **Historische Einleitung und Fragestellung<sup>1</sup>**

Kastron Mefa'a (*Κάστρον Μεφαα*) wird im *Onomastikon* des Eusebius von Caesarea mit der biblischen Ortschaft Mefa'at in Verbindung gebracht, wo eine römische Kavallerie stationiert war.<sup>2</sup> Dies wurde später von der *Notitia Dignitatum*, einem spätrömischen Staatshandbuch des 5. Jahrhunderts n. Chr., aufgegriffen.<sup>3</sup> Den Kern der Siedlung, gegründet gegen Ende des 3. oder Anfang des 4. Jahrhunderts n. Chr., bildete ein *castrum* mit hohen Mauern und Türmen auf einer kleinen Anhöhe, wovon sich auch der Name Kastron Mefa'as ableitet. Erste urbane Strukturen datieren ins 5. Jahrhundert n. Chr., als die großteils nomadische Bevölkerung sesshaft wurde.<sup>4</sup> Jedoch bildete erst die Umgestaltung der militärischen Struktur in ein dichtes, unregelmäßiges Bebauungssystem im 6. Jahrhundert n. Chr. die Grundlage für dessen zivile Nutzung.<sup>5</sup> Kastron Mefa'a kann

---

<sup>1</sup> Die Idee zur Beschäftigung mit dieser Thematik entstand im Rahmen der Masterarbeit an der Universität Wien, betreut von Prof. Dr. Basema Hamarneh.

<sup>2</sup> Timm 2017, 166.

<sup>3</sup> Seeck 1876, 80 f., vgl. "equites promote indigenae".

<sup>4</sup> Hamarneh 2010, 93; Ognibene 2002, 38. 42.

<sup>5</sup> Hamarneh 2003, 57 f.

nach David Kennedy und Derrick Riley als „großes Fort mit Außentürmen“ klassifiziert werden, ein Typus, der differenzierte Gebäudekomponenten aufweist und typisch für die Besiedelungen entlang der *Via Nova Traiana* ist.<sup>6</sup> Die Umgebung des Dorfes wurde landwirtschaftlich und zur industriellen Produktion genutzt, zurückzuführen auf vorgefundene Wein- und Olivenpressen.<sup>7</sup> Der daraus resultierende wirtschaftliche Aufschwung sowie die kontinuierliche Besiedelung der Region in der spätrömischen bis zur frühislamischen Zeit führte zu einem Anstieg der Bevölkerung:<sup>8</sup> Außerhalb der Stadtmauern entstand nämlich im nördlichen Bereich ein zweites, eher unsystematisch angelegtes Viertel, wobei hier auf Stadtmauern verzichtet wurde.<sup>9</sup> Im 7. und 8. Jahrhundert n. Chr. erreichten größere Siedlungen wie *Kastron Mefa'a*, die zur Diözese von Madaba, einer 30 km entfernten Stadt, gehörte, wirtschaftliche Unabhängigkeit, womit besonders eine hohe Stiftertätigkeit verbunden sein konnte.<sup>10</sup> Es gab in dieser Zeit vermutlich eine wohlhabende christliche Gemeinschaft und in diesem Zusammenhang eine hohe Anzahl von Kirchen.<sup>11</sup>

Die Stephanskirche in *Umm ar-Rasas* – jene Siedlung, die aufgrund des archäologischen Befundes mit *Kastron Mefa'a* identifiziert wird<sup>12</sup> – aus dem 8. Jahrhundert n. Chr. befindet sich am nördlichsten Punkt des zusätzlichen Viertels und ist mit einem prachtvollen Fußbodenmosaik ausgestattet (Abb. 1).<sup>13</sup> Unter anderem befinden sich hier die im Folgenden diskutierten Architekturvignetten und die Darstellung von *Kastron Mefa'a* selbst. Die Beischriften der Architekturdarstellungen, sowohl in der Stephanskirche als auch in der zwei Jahrhunderte früher erbauten Löwenkirche, erwähnen ebenfalls den Namen der Siedlung. Bei näherer Betrachtung reflektieren diese Vignetten die oben erläuterten topographischen Gegebenheiten der Siedlungsstruktur vom 6. bis zum 8. Jahrhundert n. Chr.

Anhand dieses Fallbeispiels soll die Funktion der Modularität genauer untersucht werden. Das Konzept der Modularität, basierend auf der Auswechselbarkeit variierender Elemente, erleichtert die Erkennbarkeit einer Stadtdarstellung in der Bilderwelt. Dies ist besonders bei den architektonischen Vignetten im Fußbodenmosaik der Stephanskirche in *Umm ar-Rasas* zutreffend: Diese können dem Betrachter die ideologische Intention der Stifter in der konkreten Auswahl und semantischen Repräsentation der Siedlungen offenbaren. Auffallend ist dabei die intellektuelle Konstruktion der zweiteiligen Vignette von *Kastron Mefa'a*, die ihre Selbstwahrnehmung und Identität als Stadt widerspiegelt,

---

<sup>6</sup> Kennedy – Riley 1990, 189 f.; Ognibene 2002, 39.

<sup>7</sup> Hamarneh 2010, 96.

<sup>8</sup> Hamarneh 2010, 92.

<sup>9</sup> Ognibene 2002, 42; Piccirillo 1997, 376.

<sup>10</sup> Piccirillo 1993, 232.

<sup>11</sup> Ognibene 2002, 45, Fig. 2: Plan der Siedlung *Umm ar-Rasas/Kastron Mefa'a* mit eingezeichneten Kirchenbauten.

<sup>12</sup> Piccirillo 1993, 232.

<sup>13</sup> Piccirillo 1989, 284.

obwohl diese Siedlung weder eine *polis* noch ein Bischofssitz war.<sup>14</sup> Dadurch lässt sich zeigen, dass das bewusste Zusammenspiel von Gleichförmigkeit und *variatio* durch Modularität greifbarer gemacht und die Funktion dieses modularen Prinzips offengelegt werden kann.

### **Das Fußbodenmosaik der Stephanskirche**

Umm ar-Rasas wurde seit 1807 näher untersucht und beschrieben; archäologische Ausgrabungen begannen jedoch erst im Jahr 1986 unter der Leitung von Michele Piccirillo, der von 1986 bis 2006 die Stephanskirche archäologisch erfasste.<sup>15</sup> Diese Kirche war um 718 n. Chr. dem Heiligen Stephanus, dessen Kult in der Region weit verbreitet war, geweiht worden. Im Jahr 756 n. Chr. wurde das Presbyterium neu mosaiziert, wie die Inschrift anführt, in welcher zwei Mosaizisten – Staurachios und Euremios – genannt werden.<sup>16</sup> Dies deutet möglicherweise auf eine lokale Mosaikwerkstätte hin, die mindestens bis zur zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts n. Chr. in der Region tätig war. Die anderen Partien des Mosaiks wurden von anderen, anonym bleibenden Mosaizisten geschmückt. Das Dekorationsprogramm des Fußbodenmosaiks im Mittelschiff zeigt ein dichtes Geflecht von pflanzlichen Ranken, das Tier- und Pflanzendarstellungen in Medaillons einschließt.<sup>17</sup> Eingefasst ist das Mittelfeld von einem Band mit nilotischen Szenen und kleinen Architekturvignetten, die zehn Städte des ägyptischen Deltas zeigen.<sup>18</sup> Die zahlreichen erhaltenen Stadtdarstellungen der Region erfreuten sich zwischen dem 6. und 8. Jahrhundert n. Chr. großer Beliebtheit. Dies spiegelt sich besonders in der Doppelreihe der Stadt vignetten in den Interkolumnia wider, die im Folgenden im Fokus stehen werden.

Die Interkolumnia sind mit 15 architektonischen Vignetten geschmückt, wobei sich innerhalb eines Interkolumniums jeweils vier bzw. drei Darstellungen befinden. Im nördlichen Bereich werden acht Städte westlich des Jordan, und im südlichen Bereich sieben Städte östlich des Jordan, gezeigt.<sup>19</sup> Bezug nehmend auf die hellenistisch-römische Kartographie ist die Mehrzahl dieser Vignetten nach einem idealtypisch antiken Stadtschema geschaffen, in welchem der Stadtkern von einer polygonalen Mauer umschlossen wird.<sup>20</sup> Die abgebildeten Gebäude innerhalb der Mauern erscheinen oft basilikal mit schrägen Dächern, aber auch Tempel mit Säulen oder Rundbauten sind dargestellt. Zusätzlich zu den topographischen Markern innerhalb der Architekturgefüge sind zirka neun cm große, homogene Inschriften griechischer Toponyme beigestellt, die die Städte und Siedlungen identifizieren. Piccirillo stellte fest, dass die Städte östlich des Jordan einem ähnlichen Schema folgen, während jene westlich des Jordan freier gestaltet

<sup>14</sup> Piccirillo 1989, 298.

<sup>15</sup> Piccirillo 1993, 232.

<sup>16</sup> Piccirillo 1989, 286; Piccirillo 1993, 47.

<sup>17</sup> Hamarneh 2010, 97; Ognibene 2002, 967 f.

<sup>18</sup> Piccirillo 1989, 287.

<sup>19</sup> Piccirillo 1993, 238.

<sup>20</sup> Piccirillo 1993, 36 f.

seien.<sup>21</sup> Jedoch unterschied er in seiner Diskussion lediglich zwischen konventionellen und realistisch-vereinfachten Stadtdarstellungen, zwischen einer „monotonen Wiederholung“ eines kompositorischen Schemas und der Erkennbarkeit einzelner Städte anhand dargestellter Bauten.<sup>22</sup> Hierbei ist anzumerken, dass diese Wiederholung des Architekturschemas einer Stadt in den Interkolumnia zusätzlich auffallend ist, da nicht alle dargestellten Siedlungen tatsächlich rechtliche *poleis* waren. Möglicherweise wurden sie aufgrund ihres „äußeren Erscheinungsbildes“ trotzdem als Städte angesehen.<sup>23</sup>

### **Das Denkmodell der Modularität anhand der Architekturvignetten**

An dieser Stelle bietet sich zur Analyse der Vignetten das modulare Denkmodell – die Dreiergruppe aus Modularem Element, Modul, Modularem System – an. Ausgehend vom baukastenartigen, modernen Lego-System ist ersichtlich, dass diese zeitgenössische Art der modularen Bauweise nach anderen Parametern funktioniert, die sich auf einen einzelnen Baustein beziehen. Definiert man die *tesserae* eines Mosaiks als kleinste Einheiten, führt dies allerdings nicht zu einer sinnvollen Betrachtung der Motivik, da einem Mosaikstein nicht eine bestimmte Funktion zugeordnet ist. Die abgebildeten Gebäude sind sogar meist mit einer variierenden Anzahl von *tesserae* gezeigt. Ausgehend vom Gesamtkonzept ist ein einzelner Mosaikstein also nicht sinnerfassend wahrzunehmen. Aus diesem Grund muss das hier diskutierte spätantike Fallbeispiel von der Perspektive der modularen Zusammensetzung in der Bilderwelt untersucht werden, um die bewusste Variation der Stadtdarstellungen begrifflich zu machen: Als Modulares Element wird jene kleinste erkennbare Einheit festgelegt, deren weitere Zerlegung das Ziel der sinnerfassenden Ablesbarkeit verfehlen würde. Modulare Elemente sind also beispielsweise Fenster, Säulen, Tore oder Türme, da deren Funktion innerhalb der Gesamtabbildung klar definiert ist. Diese Elemente sind zum nächstgrößeren Gefüge, nämlich dem Modul, zusammengebaut; unter anderem das Modul Stadtmauer (bestehend aus Tor, Türmen und Mauerfläche) oder das Modul Haus (zusammengesetzt aus Tür, Fenster, Fassade und Dach). Jedoch müssen Module nicht immer aus denselben Elementen bestehen; letztere sind beliebig auswechselbar, solange die Funktion des Moduls kenntlich bleibt. Somit wäre das architektonische Gefüge innerhalb einer Vignette das Modulare System.

In einer methodisch ähnlichen Herangehensweise bezeichnet Johannes Deckers die Stadtdarstellungen als „eine aus verschiedenen formelhaften Versatzstücken zusammengesetzte Bildchiffre“.<sup>24</sup> Er definiert „Signets“ als visuelle Zeichen oder Träger von bestimmter Bedeutung, die sehr anpassungsfähig sind und die im „übergreifenden Bildzusammenhang“ zu erkennbaren „Signetkombinationen“ synthetisiert werden

---

<sup>21</sup> Piccirillo 1989, 294.

<sup>22</sup> Piccirillo 1993, 37.

<sup>23</sup> Westphalen 2006, 182.

<sup>24</sup> Deckers 1989, 1285.

können.<sup>25</sup> Ähnlich wie bei Modularen Elementen kann die Bedeutung von Signets folglich aus dem jeweiligen Kontext innerhalb des Modularen Systems bestimmt werden, jedoch ist der Begriff eines individuellen identifizierbaren Zeichens eher eng gefasst. Das Konzept der Modularität erweist sich hier als wichtiges Hilfsmittel um unterschiedliche Aspekte in Bezug auf die Vergleichbarkeit und Auswechselbarkeit bestimmter Elemente zu klären; weiters ist diese Methode ebenfalls im Zusammenhang mit *variatio* anzuwenden, da die Oberfläche sinnvoll erkennbar gemacht wird.<sup>26</sup>

Modularität funktioniert jedoch auch effektiv in anderen Bezugsbereichen: Betrachtet man die beiden Reihen mit architektonischen Vignetten, könnte man diese in ihrer Gesamtheit als Modulares System auffassen. Einzelne Module wären folglich die Vignetten, die aus den Modularen Elementen Inschrift und Architekturdarstellung bestehen. Die Vignetten sind stets nach demselben Schema oder derselben Vorlage gestaltet. Die visuelle Wahrnehmung des Modularen Systems suggeriert serielle Gleichheit; bei genauerer Betrachtung jedoch treten dezidiert unterschiedliche Merkmale in der Zusammensetzung der einzelnen Bestandteile auf, die die individuelle Ausführung der Mosaizisten widerspiegeln. Da sich außerdem das Konzept dieses Mosaikbodens nicht andernorts wiederholt, ist es wenig sinnvoll, in diesem Zusammenhang von Serialität auszugehen. Stattdessen könnte man von einem Zyklus von Vignetten innerhalb des Mosaiks sprechen, der auf eine einheitliche Entstehung hinweist und ein heterogenes Gesamtbild impliziert.

Einer pragmatischen Hypothese folgend wäre es möglich zu argumentieren, dass die Verwendung eines repetitiven Bildschemas – polygonale Stadtmauern und eingeschriebene Bauten – die Arbeit für die Mosaizisten erleichterte. Die resultierende Vereinheitlichung oder möglicherweise gar Standardisierung wäre aus ökonomischen Gründen für eine vereinfachte Arbeitsweise zwar nachvollziehbar, ist allerdings kaum nachweisbar und eignet sich daher nicht für die weitere Betrachtung. Wie bereits Piccirillo feststellte, sind die Vignetten auf der südlichen Seite jedoch einheitlicher als auf der Nordseite gestaltet (siehe Abb. 1).<sup>27</sup> Die Grundsätze für das modulare Arbeiten sind nun folgende: Obwohl man sich vermutlich auf eine bestimmte Vorlage einer idealtypischen Stadt bezog, ist der grundlegende Aspekt der *variatio* essentieller Bestandteil der Darstellungen. Toponyme und Architekturgefüge ändern sich, da individuelle Städte dargestellt werden. Würden die Inschriften und Stadtdarstellungen ausgetauscht werden, so wären sie für den Betrachter nicht mehr funktional sowie teils sinnvoll – anhand bedeutender, individueller Bauten – erkennbar. Die gezeigten Lokalitäten zeichnen sich nämlich dadurch aus, dass sie nicht nur durch das individuelle Toponym, sondern zumeist auch durch die abgebildeten Bauten identifiziert werden, beispielsweise die Ädikula der Rotunde der Grabeskirche in der Jerusalem-Vignette.<sup>28</sup> Diese Identifizierbarkeit legt dem

---

<sup>25</sup> Deckers 1989, 1286.

<sup>26</sup> Die Identifikation von individuellen christlichen Bauten kann in einem nächsten Schritt erfolgen, wobei diese zusätzliche Bedeutungsebene jedoch über den Rahmen dieses Artikels hinausgeht.

<sup>27</sup> Piccirillo 1989, 294.

<sup>28</sup> Piccirillo 1993, 37.

Modularen System einen bewussten Planungsprozess zugrunde, in dem ein Entwurf oder ein Werkstattmodell aus einer bestimmten Vorlage gefertigt wurde. Somit konnten die einzelnen Architekturvignetten in einheitlich erscheinender Form und mit *variatio* in gestalterisch-effizienter Weise reproduziert werden. Ein weiterer wichtiger Aspekt des modularen Denkmodells ist, dass die Vignetten innerhalb des Systems trotz *variatio* vergleichbar sowie aufeinander bezogen sind und in dieser erkennbar zusammengehörigen Einheit ein harmonisches Gesamtkonzept bilden.

Wie verhält es sich nun mit der Auswechselbarkeit der Module? Betrachtet man die Lage und Anordnung der Vignetten im Kirchenraum, so sind diese nicht nur auf die Apsis ausgerichtet, sondern lassen sich auch in ihrer nördlichen und südlichen Reihung gegenüberstellen.<sup>29</sup> Obwohl die meisten Darstellungen Bischofssitze byzantinischer Zeit repräsentieren, sind jedoch auch größere Siedlungen ohne Bischof in diese Reihungen eingegliedert; daher handelt es sich vermutlich nicht um eine Auswahl von höhergestellten Städten in der kirchlichen Hierarchie.<sup>30</sup> Besonders auffällig ist die Abbildung von Kastron Mefa'a, weder eine *polis* noch Bischofssitz,<sup>31</sup> an der Stirnseite der Vignetten östlich des Jordan (Abb. 2). Die Siedlung platziert sich hier prominent an erster Stelle, „ranggleich mit Jerusalem“ an der Nordseite, wobei dies einen „geistlich-religiösen Anspruch“ implizieren mag.<sup>32</sup> Die Verortung der Kirche im gleichzeitigen Wohnort der Stifter erklärt wohl den Ehrenplatz, der dieser Vignette eingeräumt wird; die Inschrift ist sogar nicht in der Vignette selbst, sondern darüber angebracht, wobei sie dies nochmals vor allen anderen hervorhebt und den Blick des Betrachters auf sich zieht. Dies zeigt sowohl die Bedeutung der Inschrift als auch die Tatsache, dass der individuellen Architekturdarstellung dieser Vignette große Wichtigkeit eingeräumt wurde. Diese überhöhte Position lässt sich zusätzlich unterstreichen, da die meisten Vignetten der Südseite einer geographischen Reihung folgen, nämlich von Norden nach Süden entlang der *Via Nova Traiana*.<sup>33</sup> Nur Kastron Mefa'a und Belemunta fallen aus dieser Reihe. Jedoch gilt dieses Gliederungsschema nicht für jene acht Vignetten auf der Nordseite, dem Westjordanland: Es sind allesamt Bischofsstädte abhängig von Jerusalem, das ebenfalls den hierarchischen Platz an erster Stelle einnimmt. Die Architekturvignetten wären also untereinander austauschbar, waren jedoch bewusst in dieser Weise angeordnet, um eine bestimmte Aussage zu treffen. Das Konzept der Modularität offenbart sich hier als Werkzeug zur Analyse einer erkennbaren Intention, nämlich einerseits um die Gesamtheit der Siedlungen als Städte idealtypisch-schematisch zu vereinheitlichen und andererseits, um die Bedeutung des Stiftungsortes für den Betrachter explizit hervorzuheben.<sup>34</sup>

---

<sup>29</sup> Haug 2007, 236.

<sup>30</sup> Piccirillo 1993, 36.

<sup>31</sup> Zur Diskussion des Sprachwandels vom Stadtbegriff *polis* zu Kastron im 8. Jahrhundert n. Chr. vgl. Westphalen 2006, 182, Fn. 4.

<sup>32</sup> Haug 2007, 237; Westphalen 2006, 182.

<sup>33</sup> Piccirillo 1989, 298.

<sup>34</sup> Haug 2007, 238. Die Autorin benutzt in ihren Ausführungen die Termini „Signet“ von J. G. Deckers

### **Das Fallbeispiel der Architekturvisnette von *Kastron Mefa'a***

Die Betonung der Siedlung ist nicht nur durch die Angleichung von *Kastron Mefa'a* an andere bedeutende Städte der Region – aufgrund des gewählten Darstellungsschemas einer Stadt – ersichtlich, sondern auch in deren konkreten Form: Nur *Kastron Mefa'a* ist mit einer Doppelvisnetze illustriert und nimmt somit zweifach so viel Platz wie alle anderen Städte und Siedlungen ein.<sup>35</sup> Die obere Hälfte der Visnetze wiederholt das typische Schema einer polygonalen Stadt mit Mauern, Türmen, einem Stadttor sowie einem Gebäude im Inneren. Der untere Teil zeigt einen von Gebäuden umgebenen, ebenso polygonalen Platz mit einer mittig angeordneten Säule auf einem Sockel. Zuletzt ist eine Basilika gezeichnet, die an den Obergaden erkennbar ist und in deren Arkadenöffnungen drei Lampen hängen. Das Gefüge innerhalb der Stadtmauern kann als das ursprüngliche *castrum* interpretiert werden, während im unteren Bildfeld der später entstehende Besiedlungsteil gezeichnet ist. Könnte es sich bei der Basilika um die topographisch nördlich lokalisierbare Stephanskirche selbst handeln,<sup>36</sup> als eine Art Selbstreferenz und Selbstrepräsentation? Der damalige Betrachter war mit großer Wahrscheinlichkeit in der Lage, diese sowie die anderen Architekturvisnetten trotz ihrer Vereinfachung abzulesen und wiederzuerkennen.

Betrachtet man ferner die Visnetten der südlichen Interkolumnia in ihrer Gesamtheit, so offenbart sich eine vermutlich bewusste Vereinheitlichung der Darstellungen nach polygonalem Stadtschema: Alle Visnetten inklusive *Kastron Mefa'a* zeigen eine Stadtmauer mit von Türmen flankiertem Stadttor, lediglich der Siedlungszusatz *Kastron Mefa'a*s fällt aus der Reihe. Dieser Grad an Einheitlichkeit könnte zwei Aspekte unterstreichen: (a) die dezidierte Eingliederung von *Kastron Mefa'a* und anderen größeren Siedlungen in die Stadtopographie der Region durch den gleichförmigen Stadttypus, (b) die explizite Vorrangstellung von *Kastron Mefa'a* durch die Doppelvisnetze mit topographisch einzigartigen Charakteristika. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass Piccirillos Vergleich der nördlichen und südlichen Interkolumnia-Mosaiken<sup>37</sup> mit einer Hypothese erweitert werden kann, dass nämlich die Südseite weniger variantenreich entworfen wurde, um die Vormachtstellung *Kastron Mefa'a*s zu betonen.

Die Stadtvisnetze von *Kastron Mefa'a* ist mit jener Darstellung derselben Siedlung, die aus einem nördlichen Interkolumnium der Löwenkirche des 6. Jahrhunderts n. Chr. in unmittelbarer Nähe erhalten ist, vergleichbar (Abb. 3).<sup>38</sup> Die Visnetze weist dasselbe Schema von Inschrift mit Architektur auf, wobei dies beweist, dass eine lokale ikonographische Tradition fortgeführt worden sein musste: Ein ummauerter Stadtteil mit einem großen Stadttor und darunter ein offener, von Häusern umringter Bereich,

---

sowie „Topos“.

<sup>35</sup> Piccirillo 1989, 301.

<sup>36</sup> Ognibene 2002, 45, Fig. 2.

<sup>37</sup> Piccirillo 1989, 294.

<sup>38</sup> Piccirillo 1993, 37. Für den Grundriss der Löwenkirche mit dem Layout der Mosaiken vgl. Piccirillo 1993, 237, Abb. 376.

vermutlich die Siedlungserweiterung repräsentierend. Bei dieser Anordnung könnte es sich um einen Marktplatz oder anderen Umschlagplatz handeln, wobei dies auf die wirtschaftliche Macht von *Kastron Mefa'a* anspielen würde.<sup>39</sup> Hier befindet sich ebenfalls eine Säule, die ein Kreuz trägt. Ob das Kreuz in späterer Zeit abgenommen worden war oder ob es im Mosaik der Stephanskirche platztechnisch nicht angebracht werden konnte, sei dahingestellt. Dieses sich an früheren griechisch-römischen Städten orientierende Säulenmonument als Modul scheint als repräsentatives Element besonders der „bildlichen Selbstdarstellung“ zu dienen.<sup>40</sup> Fraglich bleibt: Ist dieser topographische Bezug Teil einer „Retrospektive“ auf vergangene prestigeträchtige Stadtbilder oder repräsentiert das architektonische Gefüge einen modernen, zeitgenössischen Moment des 8. Jahrhunderts n. Chr.?<sup>41</sup> Die Hypothese der Kreuzabnahme in der frühislamischen Zeit erscheint wegen des basilikalen Baus unplausibel, da dieser aufgrund der Lampen als christlich-sakral gelesen werden kann.<sup>42</sup> Die Basilika könnte als zusätzliches Merkmal einer Stadt mit verstärkter christlich organisierter Stiftertätigkeit verstanden werden.

Jedoch liegen der visuellen Ausführung nicht nur topographische Abänderungen, sondern auch gewisse ästhetische Entscheidungen zugrunde. Beispielsweise sind die mosaizierten Architekturen in der Stephanskirche in einer Art Staffelung in frontaler oder Dreiviertel-Ansicht gezeigt, während das gleichartige Mosaik der Löwenkirche das Innere des *castrum* in Vogelperspektive gestaltet. So gleichen sich zwar beide Darstellungen in Inhalt und allgemeiner Anordnung, sind allerdings in ihrer Umsetzung differenziert.<sup>43</sup> Bereits Piccirillo beschäftigte sich mit den beiden Vignetten von *Kastron Mefa'a*, wobei er besonders deren topographischen Detailreichtum betonte. Jedoch sah er jene in der Stephanskirche als „schematischer“ an, wohl zurückzuführen auf die Tatsache, dass das mosaizierte Abbild in der Löwenkirche ein höheres Maß an Variation in der architektonischen Ausschmückung der Vignette aufweist.<sup>44</sup> Daraus lässt sich aber lediglich schlussfolgern, dass beide Städte zwar dieselbe stilisierte Topographie zeigen und auf eine verwandte Vorlage zurückgreifen, aber im Detail individuell abgewandelt worden sind. Dies kann mithilfe des modularen Denkmodells in der Analyse der Architekturvignetten von der Stephanskirche aufgezeigt werden.

Die konkreten Unterschiede sind besonders bei der Betrachtung der kleinsten Elemente in modularer Zergliederung ersichtlich: Im Mosaik der Stephanskirche sind beispielsweise die Dächer mit Kacheln und horizontalen roten Linien gezeigt; in jenem der Löwenkirche werden die Dächer mit roten Diagonalen angedeutet. Weiters sind die meisten Türen oder Tore in der Löwenkirchendarstellung rund und in der Stephanskirche eckig. Darüber hinaus sind auch die Stadtmauern und Türme unterschiedlich gegliedert: In der frühen Ausführung mit deutlich hervorgehobenen Steinblöcken um

---

<sup>39</sup> Hirschfeld 1997, 64.

<sup>40</sup> Westphalen 2006, 192.

<sup>41</sup> Westphalen 2006, 182.

<sup>42</sup> Duval 1994, 167 f.

<sup>43</sup> Für eine Besprechung der Darstellungsweisen spätantiker Stadtbilder vgl. Haug 2007, 218 f.

<sup>44</sup> Piccirillo 1993, 37.

möglicherweise die Funktion der Wehrhaftigkeit sowie die Materialität zu betonen. Im späteren Fall der Stephanskirche zeigen waagrechte Linien, dass der Mauerbau scheinbar zwei Etagen haben sollte, womit die Höhe der Mauer und deren scheinbare Unüberwindbarkeit unterstrichen werden könnte.

Der Vergleich beweist, dass das Konzept der Modularität als Werkzeug verwendet werden kann, um bestimmte Einheiten innerhalb eines Referenzbereichs – hier innerhalb des übergeordneten Modularen Systems der Architekturvignetten im Fußbodenmosaik der Stephanskirche – zu identifizieren. Beispielsweise sind Türme, Gebäude oder Dächer leicht unterscheidbar. Diese sind auch innerhalb eines Systems, in dem die Elemente eine bestimmte erkennbare Funktion haben, beliebig austauschbar. Obwohl Fenster und Türen augenscheinlich nur aus mehreren, nebeneinander gesetzten schwarzen *tesserae* bestehen, kann man im größeren Gefüge von Modularen Elementen ihre Funktion leicht zuordnen und damit übergeordnete Strukturen wie Module effizienter definieren und differenzieren. Diese detaillierte Betrachtung der modularen Strukturen liefert wichtige Ergebnisse für die Analyse und darauffolgende Diskussion der Darstellungen sowie der tatsächlich abgebildeten Topographien. Dadurch lassen sich nicht nur Schlüsse über die Hauptbestandteile eines spätantiken realen Stadtbildes ziehen, sondern auch Hypothesen über griechisch-römische Stadtmodelle und deren modularer Weitertradierung ableiten. Über die Wichtigkeit der folgenden konkreten Identifizierung der Bauten und deren Funktion innerhalb des Architekturgefüges äußerte sich bereits Deckers: Man solle die Darstellungen und deren Aussagegehalt aus den „übergeordneten thematischen und funktionalen Zusammenhängen der jeweiligen Monumente“ erschließen.<sup>45</sup>

Dabei ist jedoch zu beachten, dass es sich nicht um die Darstellung einer individuellen Stadt im realistisch-wirklichkeitsgetreuen Sinn handelt.<sup>46</sup> Die stilisierten Architekturen „aus versatzstückartigen Elementen“ wurden an ihren schmalen hochrechteckigen Platz in den Interkolumnia innerhalb der Raumkonzeption angepasst.<sup>47</sup> Sie sind aus der kontinuierenden Konvention von Stadtrepräsentationen generiert,<sup>48</sup> jedoch keineswegs als „monotone Wiederholung“ gleichförmiger und innovationsloser Abbilder zu verstehen.<sup>49</sup> Ihre Funktion ist die „Wiedererkennbarkeit“ realer Strukturen im abstrahierten Bildraum.<sup>50</sup> Als „Aussageträger eines optischen Verständigungssystems“ zeigen sie in verkürzter Form und einheitlichem Schema die bedeutendsten Merkmale der Siedlungsstrukturen.<sup>51</sup> Zusammen mit den Inschriften als „Informationsträger“ und dem

---

<sup>45</sup> Deckers 1989, 1289.

<sup>46</sup> Für Ausführungen zu dem Verhältnis von Stadtdarstellungen mit realer Topographie vgl. Haug 2007, 220 f.

<sup>47</sup> Deckers 1989, 1284.

<sup>48</sup> Westphalen 2006, 182.

<sup>49</sup> Piccirillo 1993, 37.

<sup>50</sup> Vgl. die Betrachtung des Megalopsychia-Mosaiks in Archut – Kremser 2019, 181.

<sup>51</sup> Deckers 1989, 1285; Haug (2007, 248 f.) spricht in diesem Zusammenhang von der Notwendigkeit einer „plausible[n], nachvollziehbare[n] Konstruktion“, wobei dies mit der Definition des

archäologischen Befund der individuellen Siedlungen kann der ortskundige Betrachter aufgrund der *variatio* der Elemente die Abbilder „realtopographisch [...] verorten“.<sup>52</sup> Die Vignettenreihen reflektieren eine intellektuelle Konstruktion von Städten, in die sich die Stifter des Baus nicht nur einreihen, sondern sich auch voranstellen.

### **Schlussbetrachtung**

Was sind nun die Beweggründe für modulares Arbeiten in der Bilderwelt der Architekturvignetten? Im 8. Jahrhundert n. Chr. gab es in Kastron Mefa'a/Umm ar-Rasas eine christliche Gemeinschaft, die als wirtschaftlich florierend und künstlerisch sehr vital angesehen werden kann.<sup>53</sup> Die Vignetten reflektieren hierbei die kontinuierliche Wirkung spätantiker Bildvorstellungen einer Stadt und die hohen Ansprüche in der Selbstrepräsentation einer Siedlung mit hohem Stiftungskapital. Die Charakterisierung von Kastron Mefa'a als Stadt mit deren typischen Elementen zeigt sich durch die Anordnung der Vignetten innerhalb der Interkolumnia-Mosaiken. Dies lässt eine ideologische Intention erkennen, mit der Kastron Mefa'a seine eigene Position in der Doppelvignette erhöht und sich mit anderen Städten, vor allem Jerusalem, gleichstellt. Die Entstehung des Bildentwurfs für das Fußbodenmosaik unterlag einem planhaft-vorbereiteten Fertigungsprozess, als dessen Endprodukt vergleichbare und auswechselbare Architekturvignetten mit einem gewissen Grad an Variation wiederholt werden und sowohl in ihren kleinsten Elementen als auch in ihrer Gesamtheit erkennbar sind. Diese gleichartige Wiederholung der Vignetten mit gestalterisch-motivischer *variatio* resultiert aus einem Modularen System mit einer gewissen Regelhaftigkeit, einem einheitlichen Kontext und einer zusammenhängenden Abfolge. Die 15 Siedlungen werden in ihrer Gesamtheit als modular vereinheitlichte Stadtmodelle präsentiert und sind somit untereinander vergleichbar und, wenn intendiert, mit realer Topographie identifizierbar. Dabei wirkt dies keinesfalls simplifiziert oder einfallslos; eine idealtypische Stadtdarstellung wurde bewusst als Vorlage gewählt und der daraus generierte Entwurf modular adaptiert.

Auf der Rezeptionsebene hilft die Modularität dem Betrachter also dabei, die Oberfläche sinnerfassend abzulesen, vor allem um die ästhetische Konzeption sowie die ideologische Intention zu erfassen. Besonders ersichtlich wird zudem die künstlerische Leistung in der schöpferischen *variatio*. Modularität ist also ein Prinzip, das auf verschiedenen Ebenen und für unterschiedlichste Motive angewandt und auch instrumentalisiert werden kann, um als treibende Kraft in der innovativen Genese von Motiven zu wirken.

ORCID®

Theresa Zischkin  <https://orcid.org/0000-0003-2834-2224>

---

Modularen Elements sowie dem hier häufig angeführten Aspekt der Wiedererkennbarkeit verknüpft ist.

<sup>52</sup> Archut – Kremser 2019, 213 f.; Haug 2007, 237.

<sup>53</sup> Piccirillo 1989, 305.

**Literaturverzeichnis**

Archut – Kremser 2019

S. Archut – P. Kremser, Stadt, Architektur und Figur. Anmerkungen zur topographischen Borte des Megalopsychia-Mosaiks aus Yakto. Mit einer Einführung von Gunnar Brands und Sabine Schrenk, *JbAC* 62, 2019, 158–218

Deckers 1989

J. G. Deckers, Tradition und Adaption. Bemerkungen zur Darstellung der christlichen Stadt, in: *Actes du XIe congrès international d'archéologie chrétienne*. Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste, 21–28 septembre 1986 (Rom 1989) 1283–1304

Duval 1994

N. Duval, Le rappresentazioni architettoniche: in: M. Piccirillo – E. Alliata, *Umm al-Rasas Mayfa'ah 1. Gli scavi del complesso di Santo Stefano*, *Studium Biblicum Franciscanum, Collectio Major* 28 (Jerusalem 1994) 167–171

Hamarneh 2010

B. Hamarneh, Dynamics and Transformation of the Rural Settlements of Provincia Arabia and Palaestina Tertia in the Omayyad and Early Abbasid periods. Archaeological evidence, in: P. Matthiae – F. Pinnock – L. Nigro – N. Marchetti (Hrsg.), *Proceedings of the 6<sup>th</sup> International Congress of the Archaeology of the Ancient Near East*, 5 May – 10 May 2009, „Sapienza“, Università di Roma, Teil 3 (Wiesbaden 2010) 91–110

Haug 2007

A. Haug, Spätantike Stadtbilder. Ein Diskurs zwischen Topik und Spezifik, in: F. Hölscher – T. Hölscher (Hrsg.), *Römische Bilderwelten. Von der Wirklichkeit zum Bild und zurück*. Kolloquium vom 15. bis 17. März 2004 am Deutschen Archäologischen Institut Rom (Heidelberg 2007) 217–249

Hirschfeld 1997

Y. Hirschfeld, Farms and Villages in Byzantine Palestine, *DOP* 51, 1997, 33 –71

Kennedy – Riley 1990

D. Kennedy – D. Riley, *Rome's Desert Frontier from the Air* (London 1990)

Ognibene 2002

S. Ognibene, *Umm al-Rasas. La Chiesa di Santo Stefano ed il „Problema Iconofobico“* (Rom 2002)

Piccirillo 1989

M. Piccirillo, Chiese e Mosaici di Madaba, Studium Biblicum Franciscanum Collectio Maior 34 (Jerusalem 1989)

Piccirillo 1991

M. Piccirillo, Il complesso di Santo Stefano a Umm al-Rasas – Kastron Mefaa in Giordania (1986–1991), Liber Annuus 41, 1991, 327–364

Piccirillo 1993

M. Piccirillo, The Mosaics of Jordan (Amman 1993)

Piccirillo 1997

M. Piccirillo, La Chiesa di San Paolo a Umm al-Rasas – Kastron Mefaa, Liber Annuus 47, 1997, 375–394

Piccirillo – Alliata 1994

M. Piccirillo – E. Alliata, Umm al-Rasas Mayfa'ah 1. Gli scavi del complesso di Santo Stefano, Studium Biblicum Franciscanum, Collectio Maior 28 (Jerusalem 1994)

Seeck 1876

O. Seeck/P. Silvius, Notitia Dignitatum (1876)

Timm 1902

S. Timm, Das Onomastikon der biblischen Ortsnamen. Kritische Neuausgabe des griechischen Textes mit der lateinischen Fassung des Hieronymus (Berlin/Boston 1902)

Westphalen 2006

S. Westphalen, „Niedergang oder Wandel?“ – Die spätantiken Städte in Syrien und Palästina aus archäologischer Sicht, in: J.-U. Krause – C. Witschel (Hrsg.), Die Stadt in der Spätantike – Niedergang oder Wandel?, Historia-Einzelschrift 190 (Stuttgart 2006) 181–197

**Abbildungsnachweis:**

**Abb. 1.** Nutzung mit Erlaubnis des Studium Biblicum Franciscanum Photographic Archive, Jerusalem.

**Abb. 2.** Nutzung mit Erlaubnis des Studium Biblicum Franciscanum Photographic Archive, Jerusalem.

**Abb. 3.** Nutzung mit Erlaubnis des Studium Biblicum Franciscanum Photographic Archive, Jerusalem.

Abbildungen

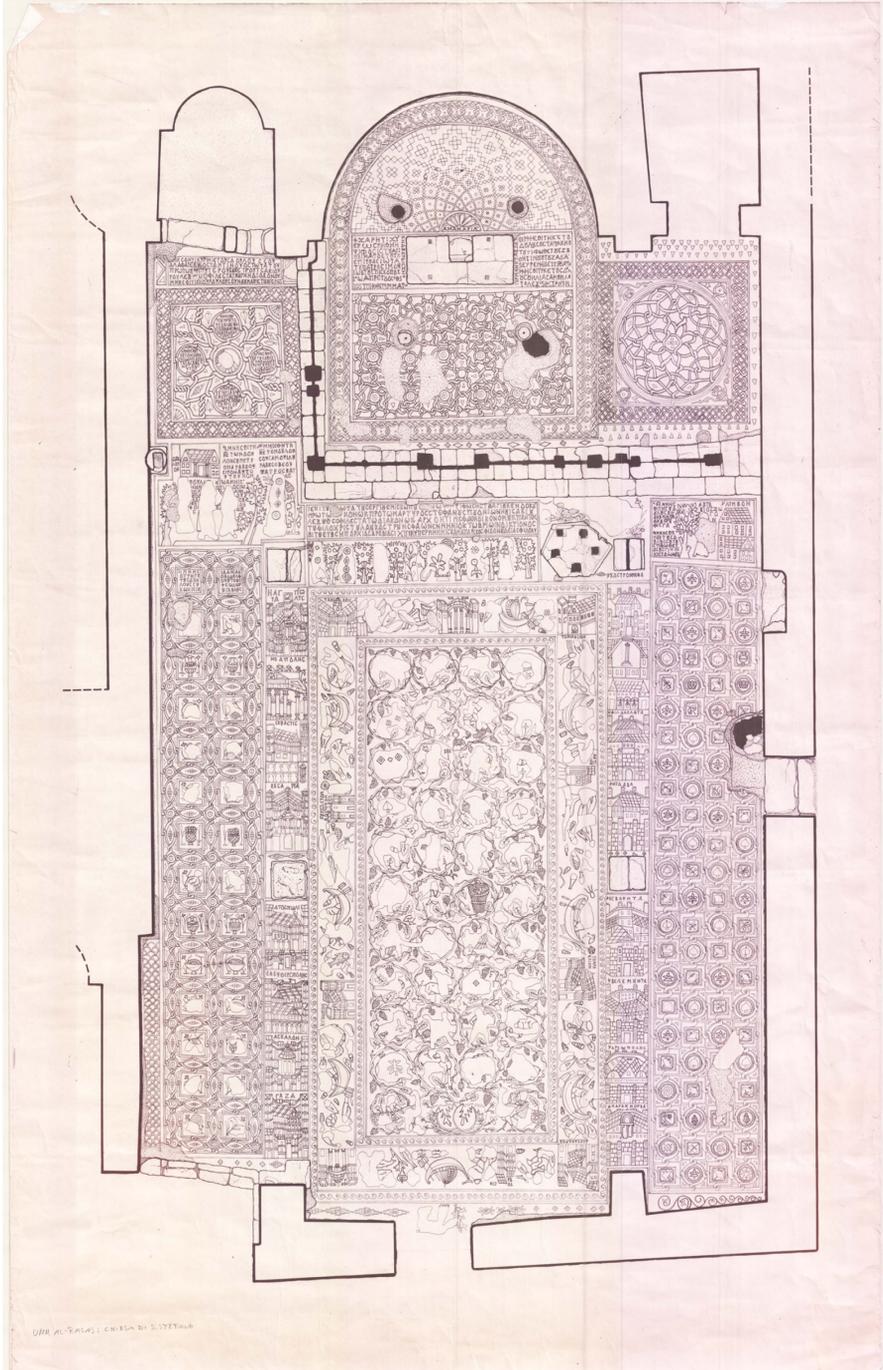


Abb.1: Grundriss mit Layout der Mosaiken, Stephanskirche, 8. Jh. n. Chr., Umm ar-Rasas, Jordanien.



Abb. 2: Detail, Stadtvignette Kastromefa'a.  
Stephanskirche, 8. Jh. n. Chr.,  
Umm ar-Rasas, Jordanien.

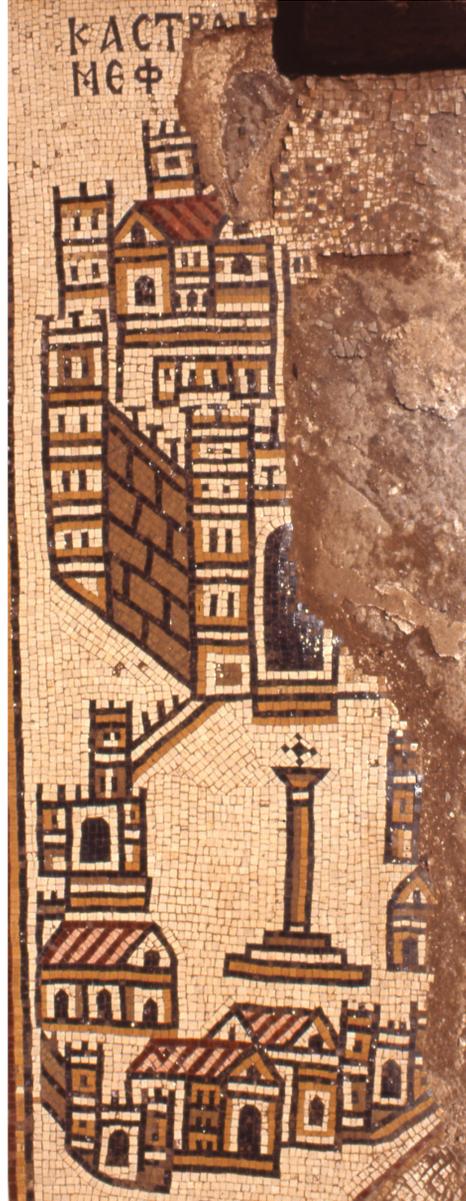


Abb. 3: Detail, Stadtvignette Kastromefa'a,  
Löwenkirche, 6. Jh. n. Chr.,  
Umm ar-Rasas, Jordanien.

## Fokus 4: Architektur und Modularität



# Ein Spiel von Pragmatismus und Ästhetik – Modulare Nutzung von Spolienkapitellen in Rom

*Although the reuse of capitals in late antiquity is often seen in an economic context, as well as in an ideological one, an additional perspective can be suggested. The examples of Santo Stefano Rotondo or San Giovanni a porta Latina underline that spoliated materials were not only used for efficiency purposes but to structure and hierarchize the church room. Although late antique builders were most certainly aware of classical conventions in architecture, they chose to vary these. In this context we can look at the church room as a modular system in which the combination of capital and column can be conceived as a module. These modules can be applied in an adaptable way to create different room structures. By altering traditional architectural customs, spolia could be applied in a modular way to create a new aesthetic.*

*Keywords: rome/Rom, spolia/Spolien, capital/Kapitell, reuse/Wiederverwendung, variety/Varietas*

## **Einleitung**

„Spolia is an arcane term, even to many art historians.“<sup>1</sup> Mit diesem Satz fasst die Kunsthistorikerin Dale Kinney treffend die großen Herausforderungen der Spolienforschung zusammen. Obgleich der Begriff der Spolie in seiner Geschichte kontrovers diskutiert wurde, überwog lange Zeit seine negative Konnotation. Über die Gründe für Spolierung ist in der Wissenschaft Diverses geschrieben worden. Sie reichen von reinem technischem Unvermögen,<sup>2</sup> wie es in der älteren Forschung angenommen wurde, über die ökonomische Not eines schwindenden Imperiums<sup>3</sup> bis hin zu ideologischer Aneignung.<sup>4</sup> Dabei ist häufig die „negative“ Qualität der Architekturspolie hervorgehoben worden. Spolien können demnach Ausdruck verschiedener Probleme beziehungsweise der Bewältigung derselben sein. Nimmt man rein wirtschaftliche Motive an, liegt kühler Pragmatismus vor.<sup>5</sup>

In diesem Beitrag<sup>6</sup> soll dagegen eine andere Möglichkeit der Spolienverwendung diskutiert werden. Ein Architekturelement, welches sich durch Stil und Alter absetzt, kann

---

<sup>1</sup> Kinney 2001, 138.

<sup>2</sup> Zur Auseinandersetzung mit diesem Topos vgl. Verstegen 2016, 269.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Kinney 1997, 146; Brenk 1987, 103.

<sup>5</sup> Alchermes 1994, 178.

<sup>6</sup> Der Beitrag ist im Rahmen meiner Masterarbeit an der Universität Bonn, Abteilung Christliche Archäologie, entstanden.

schließlich bewusst eingesetzt werden: zum einen, um den Raum zu gliedern und zum anderen, um ein bewusstes Wechselspiel zu erzeugen. Dieses Konzept der *varietas* ist bereits vielfach für die spätantike Architektur erörtert worden und soll auch hier Beachtung finden.<sup>7</sup> Der Dreh- und Angelpunkt, von welchem die Beispiele betrachtet werden sollen, ist hierbei das dem gesamten Band zugrunde liegende Konzept des Modularen Systems.

Dieser Beitrag konzentriert sich, um ein klar abgegrenztes Untersuchungsfeld zu haben, auf den Einsatz von Spolienkapitellen in stadtrömischen Kirchen. Es werden hierbei Kirchenbauten wie Santo Stefano Rotondo, San Giovanni a Porta Latina oder Santa Sabina betrachtet, um unterschiedliche Möglichkeiten zu erkennen, wie Spolienkapitelle im Kircheninnenraum eingesetzt werden können. Dabei ist wichtig zu untersuchen, welche Kapitelltypen spoliert wurden und in welche Zeiträume diese datieren. Die Ergebnisse gilt es dann in Beziehung zu setzen mit der Anordnung der Kapitelle im Raum, und zu untersuchen, wie sie dort mit anderen Kapitellen und Architekturelementen interagieren.

### ***Spolien und Modularität***

Wie für alle Artikel dieses Bandes ist die Idee des Modularen Systems zentral für alle weiteren Überlegungen. Daher soll diese im Kontext spätantiker Spolienkapitelle noch einmal erläutert werden.

Das Modulare System, also derjenige Rahmen, in welchem die Modularität stattfindet, ist der Bezugs- und Orientierungsrahmen. Eine wesentliche Frage ist, wie die Theorie des Modularen Systems für die Christliche Archäologie fruchtbar gemacht werden kann und ob wir mit ihr die Besonderheiten einer spätantiken Entwicklung greifen können. Diese Theorie selbst ist dabei gewiss ein modernes Raster. Wie so viele Erklärungsmuster, die in der Wissenschaft genutzt werden, ist sie zunächst aus dem Versuch entstanden, das archäologische Material zu ordnen, wie weit sie der Geisteswelt der spätantiken Zeitgenossen entsprungen ist, bleibt zu untersuchen.

Der Detailgrad, mit welchem die Modularität untersucht werden kann, ist theoretisch variabel, je nachdem welcher Bereich betrachtet werden soll. In diesem Fall ist die spätantike Kirche beziehungsweise der Kircheninnenraum dasjenige System, in welchem modular gearbeitet werden kann. Diese Modularität tritt aber erst durch die Beweglichkeit der einzelnen Module innerhalb dieses Systems zu Tage. An dieser Stelle wird bewusst die im Vorwort gegebene Erläuterung erweitert, denn im spezifischen Kontext dieses Artikels können Säulen durchaus modular verstanden werden. Dies liegt in den Merkmalen der Spoliennutzung begründet. Im Gegensatz zu vorgearbeiteten Architekturelementen, die in einer festen Ordnung eingesetzt werden, stammen Architekturspolien nicht immer aus einem einheitlichen Kontext und können, wie gezeigt werden wird, auf verschiedene Arten kombiniert und im Raum positioniert werden. Das

---

<sup>7</sup> Niewöhner 2021, 31; Versteegen 2016, 294; Jacobs 2013, 180; Brenk 1987, 103.

Modulare an Säulen aus spolierten Materialien liegt daher nicht in ihrer Herstellung, sondern ihrer Verwendung begründet. Besonderes Augenmerk soll auf das Modulare Element des Kapitells gerichtet werden. Dieses eignet sich, auch wegen seines besonderen Variantenreichtums und guten stilistischen Datierungsmöglichkeiten, besonders für eine Untersuchung. Dass sowohl einzelne spolierte Bestandteile einer Säule als auch die daraus zusammengesetzte Säule selbst modular und verschiebbar verstanden wurden, wird an den folgenden Beispielen sichtbar werden.

## **Fallbeispiele**

### ***Santo Stefano Rotondo***

Das erste Fallbeispiel ist die Kirche Santo Stefano Rotondo auf dem Caelius. Laut dem *liber pontificalis* wurde die Kirche vom römischen Bischof Simplicius (reg. 467–483) geweiht, aber nicht erbaut.<sup>8</sup> Über die Funktion und die Datierung von Santo Stefano ist lange diskutiert worden. Wer diesen Großbau vor seiner Weihe im späten fünften Jahrhundert also in Auftrag gab, ist nicht endgültig beantwortet. Da das Gebäude über der Kaserne der Spezialtruppe der *perigrini* errichtet wurde, muss dies zumindest mit kaiserlichem Einverständnis geschehen sein.<sup>9</sup> Durch Keramikfunde lässt sich das Bauwerk jedoch in das zweite Viertel des fünften Jahrhunderts datieren, sodass eine Einordnung als spätantiker Kirchenbau mittlerweile weitgehend akzeptiert ist.<sup>10</sup>

Santo Stefano ist ein Zentralbau mit einem komplexen Grundriss und mehreren Bauphasen. Ein runder Zentralraum bildet das Herzstück der Anlage und wird von einem Kolonnadenring umschlossen. Der sich daran anschließende Umgang wird ebenfalls wieder mittels einer äußeren Kolonnade abgetrennt.<sup>11</sup> Während das Bauwerk in seiner ersten Bauphase vermutlich nach außen offen war, wurde diese äußere Säulenkolonnade in ihrer zweiten Phase zugesetzt und das Gebäude also mit einer Außenwand versehen. Hervorzuheben ist die reiche Ausstattung der Kirche mit verschiedenen Baugliedern. Von ursprünglich 84 Säulenmodulen sind heute noch 68 erhalten.<sup>12</sup>

Die innere Kolonnade (Abb. 1) ist ca. 6,80m hoch und besteht aus 22 Granitsäulen, auf denen ein Architrav aufliegt.<sup>13</sup> Die Kapitelle dieser Säulen sind ionischer Ordnung, aus thasischem Marmor gefertigt und interessanterweise spätantiker Produktion.<sup>14</sup> Der äußere Ring wird ebenfalls mehrheitlich aus ionischen Kapitellen gebildet, welche aus Thasos oder von der Peloponnes stammen. Dieses doppelte Ringschema wird jedoch im

---

<sup>8</sup> Brandenburg 1998, 4.

<sup>9</sup> Martin u. a. 2008, 267.

<sup>10</sup> Brandenburg 1996, 12; Vollmer hat hingegen vorgeschlagen, dass Santo Stefano nicht als Kirche, sondern als Mausoleum für Kaiser Anthemius errichtet und erst später zur Kirche umgewidmet wurde. Vgl. Vollmer 2017, 266.

<sup>11</sup> Brandenburg 1998, 1.

<sup>12</sup> Brandenburg 1996, 12.

<sup>13</sup> Wehrens 2017, 254.

<sup>14</sup> Wehrens 2017, 255.

äußeren Säulenring durch 16 Säulen aufgebrochen. Die jeweils vier Kapitelle im Nordwesten und Südosten sind erneut ionische Kapitelle spätantiker Produktion. Jedoch unterscheiden sich diejenigen im Westen von ihren östlichen Gegenstücken durch einen aufwändigen ornamentierten Echinus.<sup>15</sup> Die Kapitelle im Nordosten und Südwesten sind hingegen Spolienkapitelle, welche sich stilistisch in das zweite nachchristliche Jahrhundert datieren lassen.<sup>16</sup> Auch hier wurden erneut verschiedene Kapitelle gegenübergestellt. Während der Nordosten durch vier Vollblattkapitelle markiert wird (Abb. 2), stehen ihm im Südwesten vier antoninische korinthische Normalkapitelle gegenüber. Diese vier korinthischen Kapitelle befinden sich auf kannelierten Marmorsäulen und bestechen durch ihre Einheitlichkeit. Bei ihnen könnte es sich interessanterweise um Werkstücke aus demselben Bestand handeln, aus dem auch die Kapitelle und Säulenschäfte von Santa Sabina stammen (Abb. 3).<sup>17</sup> Durch eine solche Einteilung wird die Zentralität des Bauwerks durchbrochen und die Säulen bilden durch ihre Position in den vier Himmelsrichtungen ein eingeschriebenes Kreuz.

In Santo Stefano Rotondo präsentiert sich hier nun ein spannender Befund: Während die Mehrheit der Kapitelle ionisch und einheitlich aus spätantiker Produktion sind, gibt es eine kleine Zahl an korinthischen Spolienkapitellen, die von dieser Norm abweichen. Anstatt den Bau vollständig mit neuem Material auszustatten oder dieses komplett zu alternieren, hat man sich beim Bau von Santo Stefano dazu entschieden, die Nord-Süd und West-Ost Achsen besonders zu betonen. Durch die Abweichung der Kapitelle untereinander und von der Mehrzahl der anderen Bauelemente wurden so vier Achsen geschaffen. Die erkennbare Variation der Kapitelle sorgt dadurch für eine Richtung des ansonsten ungerichteten Zentralbaus.<sup>18</sup> Darüber hinaus müssen auch die kaiserzeitlichen Spolien als solche erkennbar gewesen sein. Da sie sich sowohl in Architekturordnung als auch in Stil unterscheiden, kann in ihnen möglicherweise die Hauptachse erkannt werden. Diese führt von Nordosten zu dem wesentlich aufwändigeren Ensemble im Südwesten. Spolienkapitelle werden hier also eingesetzt, um einen bewussten Kontrast zum restlichen Bauschmuck zu erzeugen und den Raum auszurichten und zu gliedern, ein Vorgang, der sich in die ohnehin komplexe, aus mehreren Ringen bestehende Innenarchitektur einfügt.<sup>19</sup>

### **San Giovanni a Porta Latina**

Das zweite Fallbeispiel, welches hier vorgestellt werden soll, ist die Kirche San Giovanni a Porta Latina, welche sich im Süden des spätantiken Roms, direkt an der namensgebenden Porta Latina befindet und damit nur noch sehr knapp *intra muros* liegt. Erste

---

<sup>15</sup> Niewöhner 2021, 31.

<sup>16</sup> Brandenburg 1996, 14.

<sup>17</sup> Brandenburg 1996, 13.

<sup>18</sup> Brandenburg 1998, 65.

<sup>19</sup> Eine gegensätzliche Meinung hierzu vertritt Vollmer, der den Einsatz der Spolien nicht als Raumgliederung, sondern als Ausdruck der finanziellen Not interpretiert. Vgl. Vollmer 2017, 275.

schriftliche Belege zu San Giovanni gibt es erst ab dem achten Jahrhundert. Papst Hadrian (772–792) ließ die Kirche restaurieren. Um das Jahr 1000 herum wurde ein Campanile am Gebäude errichtet. Teile der Kirche sind also mittelalterlichen Bauphasen zuzuordnen.<sup>20</sup> Auf den Dachziegeln lassen sich jedoch Stempel aus der Zeit Theoderichs finden und bilden damit zumindest einen *terminus post quem* für ihre Verwendung.<sup>21</sup>

Das Gebäude ist 10,26m breit und 31m lang.<sup>22</sup> Der geostete Bau ist dreischiffig und weist eine Apsis auf, welche außen polygonal ummantelt ist. Das Mittelschiff ist 7,51m und die Seitenschiffe 2,75m breit. Die Seitenschiffe werden ebenfalls von kleinen Annexräumen abgeschlossen, welche in Apsidenstrukturen enden.<sup>23</sup> Auch diese seitlichen Apsiden können durch eine Analyse des Mauerwerkes in das sechste Jahrhundert datiert werden.<sup>24</sup> Die Vermutung, dass der Ursprung des Baus im Ostgotenreich während der Regentschaft des Theoderich zu suchen ist, liegt also insgesamt nahe.

Das Mittelschiff von San Giovanni wird durch jeweils fünf Säulen von seinen Seitenschiffen abgegrenzt. Hier liegt eine komplexe Situation vor. Mindestens fünf der Säulenschäfte sind kaiserzeitliche Spolien, drei aus Granit und zwei aus Marmor (Abb. 4). Die restlichen scheinen spätantiken Ursprungs zu sein.<sup>25</sup> Die Kapitelle, die auf den Säulen ruhen, sind durchgehend ionischer Ordnung, stilistisch jedoch verschieden. Die Mehrzahl der Kapitelle ist erneut spätantiken Ursprungs und aus thasischem Marmor gefertigt, ein interessanter Querverweis zu Santo Stefano Rotondo. Die Kapitelle ähneln sich auch in diesem Falle äußerst stark. Im Beispiel von San Giovanni sind zwei der ionischen Kapitelle Spolien, die stilistisch in die trajanische Zeit datiert werden können.<sup>26</sup> Diese ruhen auf den beiden kannelierten Marmorsäulen und sind entgegengesetzt positioniert. Besonders hervorzuheben ist die Position der verschiedenen Kapitelle im Raum. Die beiden Kapitelle, die durch ihre Datierung aus dem Gesamtensemble besonders herausstechen, sind die Spolienkapitelle, welche an der vorletzten Stelle vor der Apsis stehen. Obwohl sie ebenfalls ionischer Ordnung sind, ist es gerade ihre erkennbare Zweitverwendung, die sie in den Fokus rückt. Bemerkenswerterweise schließen sie damit nicht mit der Reihe ab, sondern markieren den Beginn des Presbyteriums. Die Säulenschäfte bilden ebenfalls Paare. Dass die beiden kannelierten Marmorsäulen sich gegenüberstehen, wurde bereits erwähnt. Die Granitsäulen bilden ebenfalls Paare, die sich farblich voneinander unterscheiden. Obwohl die ionischen Kapitelle der anderen Säulen sich ähneln, sind sie also trotzdem durch die Schäfte differenziert.

Sowohl die Säulenschäfte als auch die Kapitelle übernehmen also verschiedene Funktionen. Während die verschiedenen Schäfte einen abwechslungsreichen

---

<sup>20</sup> Buchowiecki 1970, 117.

<sup>21</sup> Die Stempelinschriften lauten: Reg. DN. TEODE/RICO BONO ROME, Vgl. Buchowiecki 1970, 117.

<sup>22</sup> Wehrens 2017, 278.

<sup>23</sup> Brandenburg 2013, 239.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Wehrens 2017, 278.

<sup>26</sup> Brandenburg 2013, 239.

Gesamteindruck vermitteln, wurden die Kapitelle verwendet, um den Raum zu gliedern. Die Betonung des Presbyteriums wurde durch die Spolienkapitelle erreicht und mit den beiden kannelierten Säulenschäften verstärkt. Wie in Santo Stefano Rotondo übernehmen die spolierten Kapitelle augenscheinlich die Funktion, bestimmte Raumabschnitte einzuteilen. In diesem Fall geben sie der Kirche keine Richtung, was bei einem Longitudinalbau überflüssig wäre, sondern markieren eine Zone von erhöhter Sakralität, das Presbyterium. Diese Funktion wird von den kannelierten Säulenschäften unterstützt, welche als einzige Marmorschäfte besonders hervorstechen. Die übrigen paarweise aufgestellten Spolienkapitelle, scheinen keine weiteren Abschnitte zu markieren, sondern sorgen für visuelle Abwechslung. Spolien übernehmen im Allgemeinen also zwei verschiedene Funktionen in San Giovanni a Porta Latina, sie strukturieren den Innenraum und folgen der Ästhetik der *varietas*. So wird deutlich, dass diese in beiden Fällen planvoll, strukturiert und damit vorsätzlich eingesetzt wurden.

### ***San Paolo Fuori le Mura***

San Paolo Fuori le Mura ist als einer der letzten kaiserlichen Großbauten in vielerlei Hinsicht ein bemerkenswertes Gebäude. Die Stiftung der Kaiser Valentinian II. (375–392), Theodosius (379–395) und Arcadius (383–408) ersetzte eine deutlich kleinere konstantinische Kirche und gab der Paulusmemorie damit ein monumentales Antlitz.<sup>27</sup> Die Kirche trug gemeinsam mit den Bauprojekten des römischen Bischofs Damasus dazu bei, eine christliche Topografie der Stadt Rom zu prägen.<sup>28</sup> Da dieser für lange Zeit außergewöhnlich gut erhaltene Bau jedoch 1823 abbrannte und neuzeitlich rekonstruiert wurde, ist uns seine spätantike Form nur noch über Stiche und archäologische Überreste überliefert und eine exakte Rekonstruktion damit nicht in allen Einzelheiten zu sichern.<sup>29</sup> Die theodosianische Basilika war 128m lang und im Haupthaus 65m, im Querhaus 71m breit. Die fünfschiffige Basilika erinnerte damit nicht nur in ihrer Form an Alt Sankt-Peter, sondern übertraf diese in ihren Maßen sogar.<sup>30</sup>

Durch einige erhaltene Kapitelle und die neuzeitlichen Abbildungen lässt sich der Kapitelldekor Sankt Pauls teilweise rekonstruieren. Sowohl korinthische Normalkapitelle als auch Kompositkapitelle des vierten und frühen fünften Jahrhunderts können in einem alternierenden Schema in den Schiffen angenommen werden.<sup>31</sup> Obwohl Nicola Camerlenghi eingewandt hat, dass der genaue Umfang des Einsatzes von Kompositkapitellen nicht sicher belegt ist, muss mit Kapitellen verschiedener Ordnungen im Innenraum gerechnet werden.<sup>32</sup> Die wechselnden Kapitelltypen ruhten wiederum auf Säulenschäften aus prokonnesischem Marmor, die ihrerseits ursprünglich

---

<sup>27</sup> Camerlenghi 2007, 123.

<sup>28</sup> Camerlenghi 2018, 43.

<sup>29</sup> Grobanski 2001, 1.

<sup>30</sup> Wehrens 2017, 123.

<sup>31</sup> Kramer 1997, 33.

<sup>32</sup> Camerlenghi 2018, 54.

einheitlich waren. Dieses Muster wurde in späterer Zeit erneut durchbrochen, als 24 dieser Säulenmodule nahe dem Presbyterium durch purpurne Säulenschäfte aus Pavonazzetto ersetzt wurden, die severische Spolienkapitelle trugen. Diese Umbauphase ist nicht sicher datiert, geht gemäß neueren Untersuchungen möglicherweise auf Leo den Großen zurück.<sup>33</sup>

San Paolo Fuori le Mura nimmt eine besondere Rolle in den vorgelegten Fallbeispielen ein, da alle Kapitelle, trotz des Einsatzes verschiedener Architekturordnungen, spätantik produziert wurden.<sup>34</sup> Das Prinzip der *varietas* scheint also derart zentral gewesen zu sein, dass selbst in einem imperialen Großbau mit wirtschaftlichen Mitteln für Neuanfertigungen sich dieser Idee bedient wurde. Gerade an dieser Stelle bleibt wenig Raum, um den variierenden Einsatz der Kapitelle als Verlegenheitslösung anzusehen. Der traditionelle Architekturkanon wurde also bewusst durchbrochen.<sup>35</sup>

Der Befund aus San Paolo Fuori le Mura führt vor Augen, dass selbst bei Verwendung von neu produziertem Material Abwechslung im Baudekor priorisiert wurde. Neben ästhetischen Ansprüchen spielte sicherlich auch eine architektonische Auszeichnung der Kirchenschiffe eine Rolle, die auf die Apsis und somit den Presbyteriumsbereich hinführen.<sup>36</sup> Der Innenraum wurde in einer späteren Bauphase weiter hierarchisiert, indem nahe der Apsis purpurne Säulenschäfte mit Spolienkapitelle eingesetzt wurden, wodurch sich die bekannte Gliederung des Raumes durch Spolienkapitelle ergibt. Im Gegensatz zu den beiden vorigen Beispielen wurden also in der ersten Bauphase neu-geschaffene Kapitelle verwendet, um eben jenen Effekt zu erzielen, für den zuvor Spolien verwendet wurden. In der zweiten Phase wurden Spolien wiederum ähnlich benutzt, wie die vorherigen Fallbeispiele zeigten.

### **S. Sabina**

Zuletzt soll die Kirche Santa Sabina auf ihre Spolienverwendung hin untersucht werden. Auf dem Aventin gelegen wurde der Bau unter dem römischen Bischof Coelestin (422–430) begonnen, unter Sixtus III. (432–440) fertiggestellt und gehört zu den sogenannten Titelkirchen.<sup>37</sup> Dieser Bau des fünften Jahrhunderts ist 53m lang und 25m, breit und kann mit seinen drei Kirchenschiffen mit Obergaden als Basilika im engeren Sinne bezeichnet werden.<sup>38</sup> Von diesen 25m Gesamtbreite nimmt das Mittelschiff allein 14m ein. Das geostete Bauwerk fällt, außen gewohnt schmucklos, durch seine gut erhaltene Innenausstattung auf.

Die drei Kirchenschiffe werden von insgesamt 24 Säulen gegliedert, welche jeweils 13 Joche bilden. Bemerkenswerterweise wurden diese Säulen mit Arkaden kombiniert

---

<sup>33</sup> Camerlenghi 2018, 84.

<sup>34</sup> Camerlenghi 2018, 49.

<sup>35</sup> Brenk 1996, 50.

<sup>36</sup> Brandenburg 2013, 16.

<sup>37</sup> Wehrens 2017, 205.

<sup>38</sup> Naumann 1974, 28.

und nicht mit einem Gebälk. Über diesen befinden sich aufwändige *opus-sectile* Intarsien, die ebenfalls noch in ihrem spätantiken Bestand erhalten sind.<sup>39</sup> Sämtliche den Innenraum gliedernden Säulen sind kanneliert und wurden aus prokonnesischem Marmor gefertigt.<sup>40</sup> Die auf den Säulen ruhenden korinthischen Kapitelle wurden aus dem gleichen Material hergestellt.<sup>41</sup> Die Säulen von Santa Sabina zeichnen sich also durch starke Uniformität aus, welche durch die darüberliegenden Marmorintarsien noch gesteigert wird. Sowohl die Säulen als auch die Kapitelle sind Spolien und können stilistisch in die hadrianische Zeit datiert werden (Abb. 5).<sup>42</sup> Hierbei ist neben ihrer Einheitlichkeit auch ihr guter Erhaltungszustand hervorzuheben, da die wenigsten der Kapitelle größere Beschädigungen tragen, welche bei einem Abbruch und einer anschließenden Zweitverwendung leicht hätten passieren können. In der linken Kolonnade befindet sich an der dritten Säule zudem das Kürzel einer Person namens Rufinos.<sup>43</sup> Ihn als Händler deutend, stellte Hugo Brandenburg die These auf, die Spolienmaterialien kämen nicht direkt aus einem spolierten Gebäude, sondern aus einem Marmor Magazin.<sup>44</sup> Der Bauschmuck wäre demnach gar keine Spolie im engeren Sinne, sondern womöglich Überschussmaterial, welches so lange gelagert wurde, bis es benötigt wurde. Auch wenn Brandenburg diese These überzeugend darlegt, so lässt sich mangels weiterer Belege nicht ausschließen, dass die Spolien doch einem anderen Gebäude entnommen wurden. Als äußerst wahrscheinlich kann indes gelten, dass das gesamte Material aus einem zusammenhängenden Kontext stammt.<sup>45</sup>

Santa Sabina zeichnet sich also dadurch aus, dass Kapitelle wie Säulen in einem kompletten Satz aus der Kaiserzeit stammen. Darüber hinaus besticht das Ensemble durch den guten Erhaltungszustand. Trotz dieser Uniformität wurden nicht alle antiken Baukonventionen beachtet, so wurden beispielsweise Arkaden mit Säulen kombiniert. Insgesamt befindet sich das Fallbeispiel Santa Sabina also in einer Position zwischen den vorherigen drei Beispielen. Zwar bestehen die Kapitelle aus Spolienmaterial, jedoch sind sie weder abwechselnd noch als Mittel der Raumgliederung angewandt worden. Santa Sabina kann daher als ein Gegenbeispiel zu vorher präsentierten Verwendungsmustern gelten.

### ***Modulare Verwendung von Spolienkapitellen – Ein Fazit***

Die vier diskutierten Beispiele haben verschiedene Aspekte von Spolienverwendung in spätantiken Kirchen beleuchtet. Im Fall von San Giovanni und Santo Stefano wurde deutlich, dass Spolienkapitelle im Kontext mit spätantiken Kapitellen und anderen

---

<sup>39</sup> Brandenburg 2013, 184.

<sup>40</sup> Naumann 1974, 32.

<sup>41</sup> Niewöhner 2021, 31.

<sup>42</sup> Brandenburg 2013, 189.

<sup>43</sup> Wehrens 2017, 208.

<sup>44</sup> Brandenburg 2013, 189.

<sup>45</sup> Niewöhner 2021, 31.

Architekturelementen strategisch eingesetzt wurden, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen. Ein Zentralbau konnte so eine weitere Binnengliederung erhalten, vor allem aber ausgerichtet werden, während in einem Längsbau auf diese Weise ein liturgischer Bereich markiert wurde. Die Kirchen Santa Sabina und San Paolo bilden in ihrem Beispiel dagegen gewissermaßen Kontraste. Während in Ersterer im großen Stil Spolien benutzt wurden, dies aber einheitlich, wurde Zweitere zunächst ohne Spolien errichtet, die für Spolien übliche Alternierung aber dennoch eingesetzt. Dies belegt, dass abwechselnde Kapitelle genauso als strukturierendes wie als ästhetisches Element verwendet wurden.<sup>46</sup> Spolienkapitelle scheinen dennoch eine besondere Raumwirkung besitzen zu haben. An dieser Stelle muss allerdings eingewandt werden, dass unklar ist, inwieweit ein spätantiker Betrachter diese direkt erkannt hat. Es erscheint jedoch wahrscheinlich, dass die stilistischen Unterschiede zwischen kaiserzeitlichen und spätantiken Werkstücken deutlich genug waren, um einen Unterschied wahrzunehmen. Im Falle von San Giovanni, Santo Stefano und der späteren Bauphase von San Paolo ist es gerade der Kontrast von Spolien und Nichtspolien, welcher genutzt wurde, um den Innenräumen Struktur zu verleihen. In Santo Stefano wählte man zudem den Kontrast der Architekturordnungen, um die Achse vom Nordosten in den Südwesten besonders auszuzeichnen.

Dass die Kapitelle dabei auch im Kontext mit den anderen Bestandteilen einer Säule eingesetzt werden konnten, legt das Fallbeispiel von San Giovanni a Porta Latina nahe. Mit dem Wechselspiel der Farben der Säulenschäfte im Zusammenhang mit den Kapitellen war man in der Lage eine, die Raumordnung unterstützende, Polychromie zu erreichen. Aufgrund dieser Beispiele soll erwogen werden, dass die spätantiken Erbauer eine Säule nicht als einen festen unveränderlichen Körper verwendeten. Ihre Bestandteile konnten, je nach Bedarf, untergliedert und verändert werden. In diesem Falle ist die Theorie des Modularen Systems hilfreich, da eine Säule als ein Modul begriffen werden kann. Dieses Modul konnte, wie an den obigen Fallbeispielen demonstriert, zu verschiedenen Zwecken in seinen Elementen verändert und im System des Kircheninnenraums variabel verschoben werden. Diesen Innenraum als ein Modulares System zu verstehen, in dem theoretisch alles verschieb- und veränderbar ist, hilft der spätantiken Idee von „Raum“ näher zu kommen. Die drei ersten Fallbeispiele zeigen, dass mit der klassischen Architekturordnung offenbar ganz bewusst gebrochen wurde: Zum Zwecke der Raumaufteilung, aber auch, um einem in dieser Zeit beliebten Ideal zu entsprechen, welches in der Forschung als *varietas* charakterisiert wurde.<sup>47</sup> Diversität und Heterogenität kennzeichnen in der Spätantike einen aufwändigen und ansprechenden Stil.<sup>48</sup> Ein Stil, der erst durch den Bezug der verschiedenen Module zueinander erkennbar wird.

---

<sup>46</sup> Brenk 1996, 50.

<sup>47</sup> Brenk 1996 56.

<sup>48</sup> Hansen 2013, 95.

In diesem Zusammenhang ist Santa Sabina nicht als modular zu bezeichnen. Die Säulen und Kapitelle wurden im Kirchenraum eingesetzt, um Uniformität zu erzielen. Statt mit dem alten, wurde an dieser Stelle mit dem zeitgenössischen Ideal gebrochen. So zeigt sich auch an dieser Stelle ein bewegliches und veränderbares Denken.

Es soll in diesem Beitrag keineswegs die These vertreten werden, Raumstruktur und *varietas* seien die einzigen Gründe für Spolienverwendung gewesen. Wirtschaftliche, technische oder ideelle Gründe werden durchaus eine Rolle gespielt haben. Dies ist jedoch, wie Ute Verstegen dargelegt hat, maximal im Einzelfall zu entscheiden und sollte nicht pauschalisiert werden.<sup>49</sup> Jedoch zeigt der vielfältige Umgang mit Spolienkapitellen, einmal uniform, ein andermal abwechselnd oder um zu gliedern, den modularen Umgang der spätantiken Bauherren mit dem Material. Dieses Spiel von Pragmatismus und Ästhetik charakterisiert die Spätantike als Zeit großer Veränderungen und Umbrüche, aber auch als eine Zeit von Experimentierfreudigkeit und Innovation.

ORCID®

Stefan Jürgens  <https://orcid.org/0000-0002-3853-6543>

---

<sup>49</sup> Verstegen 2016, 293.

**Literaturverzeichnis**

Alchermes 1994

J. Alchermes, Spolia in Roman Cities of the Late Empire: Legislative Rationales and Architectural Reuse, DOP 48, 1994, 167–178

Brandenburg 1996

H. Brandenburg, Die Verwendung von Spolien und originalen Werkstücken in der spätantiken Architektur, in: J. Poeschke (Hrsg.). Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance (München 1996) 11–48

Brandenburg 1998

H. Brandenburg, Die Kirche S. Stefano Rotondo in Rom (Berlin 1998)

Brandenburg 2013

H. Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen in Rom, vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der Abendländischen Kirchenbaukunst (Regensburg 2013)

Brenk 1987

B. Brenk, Spolia from Constantine to Charlemagne. Aesthetics versus Ideology, DOP 41, 1987, 103–109

Brenk 1996

B. Brenk, Spolien und ihre Wirkung auf die Ästhetik der Varietas. Zum Problem alternierender Kapitelltypen, in: J. Poeschke (Hrsg.). Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance (München 1996) 49–92

Buchowiecki 1970

W. Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms II (Wien 1970)

Camerlenghi 2007

N. Camerlenghi, Sankt Paul vor den Mauern (San Paolo Fuori le Mura) in: C. Strunck (Hrsg.), Rom Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute (Petersburg 2007) 123–126

Camerlenghi 2013

N. Camerlenghi, Splitting the Core. The transverse Wall at the Basilica of San Paolo in Rome, MemAmAc 58, 2013, 115–142

Camerlenghi 2018

N. Camerlenghi, St. Paul's outside the walls. A Roman Basilica, from Antiquity to the Modern Era (Cambridge 2018)

Groblewski 2001

M. Groblewski, Thron und Altar, Der Wiederaufbau der Basilika St. Paul vor den Mauern (1823–1854) (Freiburg 2001)

Hansen 2013

M. Hansen, The Use of Spolia in Early Christian and Medieval Churches. Possibilities of Interpretation, in: S. Altekamp – C. Marcks-Jacobs – P. Seiler (Hrsg.). Perspektiven der Spolienforschung I, Spolierung und Transposition (Berlin 2013) 85–96

Jacobs 2013

I. Jacobs, Aesthetic Maintenance of Civic Space. The classical City from the 4th to the 7th c. AD (Leuven/Lourain 2013)

Kinney 1997

D. Kinney, „Spolia. Damnatio“ and „Renovatio Memoriae“, *MemAmAc*, 42, 1997, 117–148

Kinney 2001

D. Kinney, Roman Architectural Spolia, *Proceedings of the American Philosophical Society* 145, 2, 2001, 138–161

Kramer 1997

J. Kramer, Spätantike korinthische Säulenkapitelle in Rom. Bei S. Paolo fuori le mura, in S. Maria Domnica und andere (Wiesbaden 1997)

Martin u. a. 2008

A. Martin – J. Cook – E. Hahn – D. Klapcecki – J. Lillywhite – P. Palazzo – S. Pryor – R. Stephan, A Third Century Context from S. Stefano Rotondo (Rome), *MemAmAc* 53, 2008, 215–270

Naumann 1974

W. Naumann, Der frühchristliche Innenraum der Santa Sabina in Rom, *AW* 5, 1974, 27–38

Niewöhner 2021

P. Niewöhner, Byzantinische Bauskulptur und liturgische Ausstattung. Ein Handbuch (Berlin/Boston 2021)

Verstegen 2016

U. Verstegen, Recycling, Triumph oder Aneignung? Zum Phänomen der „Spolierung“ und dessen kultureller Prägung in der Spätantike und dem Frühislam, in: K. Droß-Krüpe – S. Föllinger – K. Rufing, Antike Wirtschaft und ihre kulturelle Prägung. The Cultural Shaping of the Ancient Economy (Wiesbaden 2016) 267–305

Vollmer 2017

C. Vollmer, Überlegungen zu Datierung, Auftraggeber und intendierter Funktion von Santo Stefano Rotondo in Rom. Ein Lösungsversuch des Rätsels der „Sphinx des Caelius“, RM 123, 2017, 255–275

Wehrens 2017

H. Wehrens, Rom. Die christlichen Sakralbauten vom 4. Bis zum 9. Jahrhundert. Ein Vademecum (Freiburg 2017)

**Abbildungsnachweis:**

**Abb. 1.** Foto des Autors, entstanden am 12. 09. 2021.

**Abb. 2.** Foto des Autors, entstanden am 12. 09. 2021.

**Abb. 3.** Foto des Autors, entstanden am 12. 09. 2021.

**Abb. 4.** Freigegebenes Werk unter der Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported Lizenz des Autors LPLT. Abgerufen am 31. 03. 2022 unter:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colonne\\_%C3%A9glise\\_San\\_Giovanni\\_a\\_Porta\\_Latina.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colonne_%C3%A9glise_San_Giovanni_a_Porta_Latina.JPG)

Das Bild wurde auf 300 dpi skaliert, es wurden keine weiteren Veränderungen vorgenommen.

**Abb. 5.** Foto des Autors, entstanden am 12. 09. 2021.

**Abbildungen**

Abb. 1: Santo Stefano Rotondo, Blick aus dem Zentrum in den südwestlichen Umgang. Die ionischen Kapitelle der beiden Ringkolonnaden sind spätantike Werkstücke.



Abb. 2: Ein spoliertes Vollblattkapitell im nordöstlichen Arm von Santo Stefano. Das Kapitell ist ursprünglich ein Werkstück des 2. Jh. n. Chr. Mit den Kapitellen des südwestlichen Armes bilden die beiden Seiten eine klare Achse und heben sich dennoch stilistisch voneinander ab.



Abb. 3: Die vier Säulenmodule, welche den südwestlichen Kreuzarm von Santo Stefano markieren. Die Spolien des 2. Jh. n. Chr. sind denen aus Santa Sabina äußerst ähnlich.



Abb. 4: Blick in das nördliche Seitenschiff von San Giovanni a Porta Latina. Die verschiedenen Säulenschäfte variieren in ihrer Vielfarbigkeit. Das zweite Kapitell von rechts ist ein Spolienkapitell aus trajanischer Zeit. Es markiert mit seiner Position nicht das Ende der Säulenreihe, sondern den Beginn des Presbyteriums.



Abb. 5: Santa Sabina, Blick in das südliche Seitenschiff. Die kannelierten Säulenschäfte mit den korinthischen Kapitellen sind Werkstücke des 2. Jh. n. Chr. und bilden in der gesamten Kirche einen einheitlichen Satz.

# Umweltfaktoren im Zusammenhang mit der monastischen Architektur in den Kellia (Ägypten): Auswirkungen, Modularität, Wiederverwertung

*In Late Antiquity, just as today, access to resources depended on the location of the buildings and their functional destination. In the case of the monks' settlements in Kellia, architects were challenged by the arid desert landscape. While resources were scarce, access to quarries limited, and communication routes were not designed for major transport of building materials, these conditions lead architects to reconsider the implementation of materials. Much value was placed on re-employing on-site resources and on recycling of everyday objects to construct the monastic premises.*

*The study intends to discuss the planning mode and building processes of the hermit cells in Kellia. The research will pay attention to the building materials and the implementation of components, focusing on the erection and composition of latrines. This process, however, cannot be characterized as modular, rather it is a necessary recycling process to balance existing needs and available resources. Therefore at the same time, the study will consider the impact of climate, the geographic location, and further environmental factors on the building process and living conditions.*

*Keywords: recycling/Wiederverwertung, Egypt/Ägypten, monasticism/Mönchtum, latrines/Latrinen, building process/Bauprozess*

## **Architektur und Umwelt**

Ein gegebener Lebensraum und Umweltfaktoren spielen eine enorme Rolle in der Organisation und Gestaltung von Bauwerken. Klimatische Anforderungen wie Lichtverhältnisse, Temperatur, Niederschlagsmenge und Wasserzugang werden zu unvermeidbaren Parametern, welche noch vor dem Baubeginn die Entwurfskonzepte entscheidend beeinflussen. Es sind Fragen nach lokalen Ressourcen, wie beispielsweise dem Zugang zu Rohstoffen oder Materialanbietern, an die ein Architekt seine Projekte anpassen muss. Schlussendlich stellt das Gebäude und dessen Außenbereich einen Lebensraum dar, welcher im Einklang mit der Identität der Bewohner stehen soll. Um dieses Ziel zu erreichen, muss der Architekt nicht nur die Frage nach den Ressourcen klären. Vielmehr ist eine geschickte Gestaltung des Komplexes gefragt, welche einerseits nach einer geordneten Struktur verlangt und andererseits durch ihre Flexibilität die individuellen Bedürfnisse der Bewohner befriedigt.

Es war – im Zusammenhang mit meiner Masterarbeit<sup>1</sup> – zunächst daran gedacht zu überprüfen, ob die Frage nach den individuellen Bedürfnissen und wie sich diese in der Gestaltung der Räume widerspiegeln, anhand des Denkmodelles „Modulare Systeme“ untersucht werden kann. Dabei werden die Konzeptions- und in weiterer Folge auch Produktionsprozesse unter die Lupe genommen, wobei die Teilproduktion zum Erschaffen eines neuen einzigartigen Ganzen gezielt eingesetzt wurde. Wie in der Einleitung zum vorliegenden Band erläutert, basiert das Modulare System auf drei Ebenen (den „Modularen Elementen“, dem „Modul“ und dem „Modularen System“). Ich habe im Folgenden untersucht, ob diese drei Ebenen auch für die Bauweise der Latrinen in den Kellia neue Erkenntnisse bringen können. Nach eingehender Prüfung ist das genannte Denkmodell für diese Frage jedoch nicht dienlich. Die intensive Beschäftigung mit Detailfragen zu den kelliotischen Anlagen, welche die Teilnahme an dem Projekt „Modulare Systeme in der Spätantike“ gefördert hat, führte mich jedoch zu einigen neuen Überlegungen und Einsichten, die hier dennoch dargelegt werden sollen.

Insbesondere in der städtischen Architektur lässt sich eine intendierte Wechselbeziehung zwischen Raum und Gestaltung erkennen. Beispielsweise wurden in der Tempelarchitektur markante Aspekte wie die Platzauswahl und die Größe des Objektes beim Entwurfsprozess in Betracht gezogen. Auch scheinbare Kleinigkeiten wie die Auswahl der Gesteinsorte oder der Innenraumdekoration dienten als Werkzeug, um eine gewünschte Raumwirkung zu erzeugen.<sup>2</sup> In der Wohnarchitektur der städtischen Anlagen richteten sich die Fragen vermutlich weniger an die prunkvolle Ausstattung der Innenräume als nach ihrer Flächeneffizienz. Die Wohnhäuser sollten sich auch durch Dauerhaftigkeit und gleichzeitige Umnutzungsfähigkeit auszeichnen. Des Weiteren wurde die Planung zur Erschaffung von Lebensräumen an die gegebenen Umweltfaktoren angepasst. Exemplarisch kann die Wasserproblematik in bestimmten Regionen des Mittelmeeres angeführt werden. Vor allem in trockenen und heißen Gebieten stoßen wir auf Vorrichtungen, welche dem Sammeln von Regenwasser dienen. Als Beispiele können hier zahlreiche Städte im östlichen Teil des Mittelmeeres herangezogen werden, wie die antike Stadt Gerasa oder die Stadt Petra. Für diese Stätten bedarf es eine spezifische Planung des Lebensraums, welche gezielt an die gegebenen Umweltfaktoren angepasst wurde, etwa den dort herrschenden Wassermangel. Prägend für das Siedlungsbild sind in beiden Fällen zahlreiche Tröge, Becken, Zisternen und ein elaboriertes System der Regenwassersammlung, welches in Gebieten nördlich des Mittelmeeres nicht anzutreffen ist.<sup>3</sup> Ebenso stellten die ungünstigen klimatischen Verhältnisse in der ägyptischen Wüste eine enorme bauliche Herausforderung dar. Wie der Umgang mit hinderlichen Umweltfaktoren aussah, vermitteln Anlagen der frühen christlichen Mönche, welche gezielt in abgeschiedener Lage errichtet wurden.<sup>4</sup> Die

---

<sup>1</sup> Masterarbeit an der Universität Wien, betreut von Prof. Dr. Basema Hamarneh.

<sup>2</sup> Reinhardt 2018, 1–3; Minkenberg 2018, 155–160.

<sup>3</sup> Mithen 2012, 104–124; Brinker – Garbrecht 2007, 89–116; Keilholz 2007, 195–228; Abujaber 1995, 737–744.

<sup>4</sup> Favre – Nogara 1999, 420 f.

Wasserknappheit, die Trockenheit und die Lage bildeten entscheidende Faktoren, an die das Planen der Anlagen angepasst werden musste. Um das Leben möglich zu machen, wurden – im Gegensatz zu den Städten in der Levante – Brunnen gegraben, um die die Wohnanlagen gebaut wurden. Die für die Mönche errichteten Behausungen zeugen des Weiteren von einem geplanten und strukturierten Lebensraum, welcher zudem in seiner Binnenstruktur zahlreiche ähnliche Elemente mit deutlicher Variationsbreite aufweist. Dass aber die Planung, Strukturierung, Flexibilität und Varietät nicht zwingend an die modulare Arbeitsweise gebunden sind und nicht nur durch solche erzeugt werden können, soll näher anhand der monastischen Architektur in den Kellia behandelt werden.

### **Das Christentum in der Wüste**

Den Ausgangspunkt für das Entstehen der monastischen Strömung unter den ersten Christen bildete der Wunsch nach einem Rückzug von der Welt und dem Streben nach Einsamkeit. Diese Beweggründe lassen sich im lateinischen Begriff *fuga mundi* – „der Flucht von der Welt“<sup>5</sup>, oder dem griechischen Wort *ἄσκησις* (*áskesis*) – „Übung“ oder „Praxis“ – ablesen. Zu den wichtigsten Zielen der Mönche gehörte das Streben nach der geistigen Vollkommenheit, welche den Menschen Gott näherbringen sollte. Vor allem das Gebet, das Fasten, die Stille und die Arbeit dienten als Werkzeuge, um sich der christlichen Idealvorstellung zu nähern. In Bezug auf die aufrichtige Umsetzung der Praktiken etablierte sich in den ersten christlichen Jahrhunderten das Bedürfnis nach einem Rückzug aus dem alltäglichen Leben, der sogenannten *ἀναχώρησις* (*anachoresis*).<sup>6</sup>

Die ägyptische Landschaft bildete eine gute Voraussetzung für die Vertiefung der christlichen Praktiken. Aufgrund des fruchtbaren Landes entlang des Nils wurden ebendort die meisten Städte Ägyptens erbaut. Die daran grenzende unfruchtbare und unbewohnte Wüstenlandschaft stellte eine natürliche Grenze zwischen dem Alleinsein und dem Zusammenleben dar. In den ersten Jahrhunderten n. Chr. lässt sich ein gewisser Trend beobachten, in dem die Höhlen in abgeschiedenen Gebieten den Anachoreten (wortwörtlich den „Rückziehern“) als Wohnanlagen dienten. Die Mönche adaptierten die Felshöhlen zum Leben.<sup>7</sup> Die in abgeschiedenen Orten errichtete Mönchsarchitektur spiegelt den Drang nach Gottesnähe der frühen ägyptischen Christen wider. Die in der Wüste lebenden Rückzieher wurden Eremiten genannt. Der Name ist vom griechischen Wort *ἔρημος* (*eremos*) – die Wüste – abgeleitet.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Die Wüstenväter selbst verwenden den Ausdruck, um die Lebensweise zu beschreiben, siehe Ward 1975, 90.

<sup>6</sup> Crislip 2011, 37 f.; Rambo 2011, 12 f.; Harmless 2004, 61–64; Dassmann 1994, 28–30; Kasser 1989, 12.

<sup>7</sup> Sörries 2011, 324; Descœudres 1999, 510; Kasser 1989, 19.

<sup>8</sup> Krause 1998, 151–156; Britannica Academic, s. v. Hermit.

Die Eremiten lebten in Eremitagen. Diese Behausungen besaßen keine festgelegte Form und wurden an den gewählten Lebensraum angepasst. Während in einer felsigen Region Höhlen zu Wohnanlagen adaptiert wurden, mussten an sandigen Orten Bauten aus Lehmziegeln errichtet werden. Dass sowohl felsige als auch sandige Gebiete als Rückzugsorte gewählt wurden, bezeugen die Eremitagen in Naqlun, Esna, oder Kellia. Während Naqlun und Esna sich in einer felsigen Gegend befinden, kann das Gebiet von Kellia im Gegensatz dazu als eine flache Landschaft inmitten einer sandigen Wüste beschrieben werden.<sup>9</sup>

## Die Kellia

Die Kellia gehören zu den berühmtesten Mönchsniederlassungen Ägyptens, in denen im Laufe der Surveys und Ausgrabungen in den 60er Jahren über 1500 Eremitagen identifiziert werden konnten.<sup>10</sup> Die spezifische Gruppierungsform der Wohnanlagen entspricht dem griechischen Begriff *Λαύρα* (lavra), welcher einen Cluster von Eremitagen einer semi-anachoretischen Gemeinschaft bezeichnet.<sup>11</sup> Das dichte Agglomerat der Einsiedeleien liegt ungefähr 60 bis 80 km südwestlich von der Stadt Alexandria (Abb. 1).<sup>12</sup> Die Eremitagen befinden sich in der sketischen Wüste, die sich in einer Depression süd-westlich des Nildeltas erstreckt und heutzutage als „Nitria Valley“ bezeichnet wird.<sup>13</sup>

Die Region wurde ab dem 4. Jh. von Eremiten besiedelt, welche sich ursprünglich in Nitria niedergelassen haben. Laut den literarischen Quellen wurde Nitria schon während der ersten Hälfte des 4. Jh. so dicht bewohnt, dass ein Teil der dort lebenden Mönche beschloss, weiter in die Wüste vorzudringen, um den erwünschten Grad an Einsamkeit wieder zu erlangen.<sup>14</sup> Bereits der Name des Ortes – altgriechisch *τά κελιά* „die Zellen“<sup>15</sup> – weist auf den Wunsch einer Isolation von der Außenwelt. Die dort neu gegründeten Anlagen wurden von kleinen Gemeinschaften bewohnt. Während sich im 4. und 5. Jh. lediglich zwei Anachoreten in einer Anlage niederließen, beherbergten sie in späterer Zeit (vorwiegend im 7. Jh.) ungefähr zehn Mönche.<sup>16</sup> Die ungewöhnliche Gestaltung des

<sup>9</sup> Eine Einführung in das monastische Leben in Naqlun und Esna gibt Wipszycka 2018, 292–301.

<sup>10</sup> Mehr zu der Forschungs- und Grabungsgeschichte siehe Thirard 2007, 370 f.; Kasser 1999, 7 f.; Kasser 1989, 14 f.; Bridel 1989, 21–32; Corboud 1981, 199 f.; Kasser 1978, 213–219; Daumas – Guillaumont 1969, VII–XVII.

<sup>11</sup> Giorda 2011, 32–34; Descœudres 1999, 510; Ward 1975, XVI.

<sup>12</sup> Sörries 2011, 325; Guillaumont 1969, 1–6.

<sup>13</sup> Wipszycka 2018, 290.

<sup>14</sup> Wipszycka 2018, 489.

<sup>15</sup> Die Bezeichnung ist keine moderne Neuschöpfung, sondern ist sowohl durch Literatur als auch durch Inschriften belegt. Zahlreiche Sprüche der Wüstenväter beziehen sich auf die Mönche, welche in den Kellia lebten, auch Palladius erwähnt in seiner *Historia Lausiaca* die Eremiten der Region; siehe Wipszycka 2018, 491 f.; Sörries 2011, 324; Kasser 1999, 7; Kasser 1989, 14; Guillaumont 1981, 195; Kasser 1967, 7–11.

<sup>16</sup> Einen Überblick über die Entwicklung der Ermitagen im Laufe der Jahrhunderte gibt Wipszycka 2018, 308; Descœudres 1999, 463 f.; Krause 1998, 154 sowie Weidmann 1983, 399–401.

gemeinsamen Lebensraumes belegt die Existenz von semi-anachoretischen Gemeinschaften, in welchen sich zwar mehrere Eremiten eine Anlage teilten, sie sich jedoch unter der Woche allein dem Gebet und der Arbeit widmen konnten.<sup>17</sup>

Die kelliotischen Eremitagen folgen einem bestimmten Bauschema (Abb. 2). In der Regel wurde eine Einsiedelei von einer rechteckigen Mauer umschlossen, die Schutz vor starkem Wind und Sand bieten sollte. Im Inneren befand sich ein Wohnkomplex mit mehreren Bereichen, in denen Schlaf- und Gebetsräume anzutreffen sind. Diese wurden mit dekorativen Elementen ausgestattet, wie beispielsweise Nischen und reichlicher Wandbemalung.<sup>18</sup> Darüber hinaus besaßen die Einsiedeleien Küchen und Wirtschaftsräume für die Ausübung verschiedener Handwerksarten: das Flechten, Weben und auch Kopieren von Manuskripten waren Teil der Arbeitsaufgaben bestimmter Eremiten.<sup>19</sup> Abseits der Bereiche, die der Glaubensausübung und der Arbeit vorbestimmt waren, verfügten die meisten Zellen über einen Brunnen, welcher zu den fundamentalen Ausstattungselementen einer in der Wüste liegenden Anlage gehörte. Zusätzlich entstanden Gartenanlagen und eine oder mehrere Latrinen, die in der Regel nicht an den Wohn- und Gebetsbereich anknüpften.<sup>20</sup>

### **Das Baumaterial und seine Anwendung**

Obwohl das breite Repertoire der Räumlichkeiten sich durch deren variationsreiche Funktionalität und Gestaltung hervorhob, wurden die Lauren aufgrund der abgeschiedenen Lage mittels eines einfachen Baumaterials errichtet. In allen Fällen bildete Lehm die Grundlage für das Erbauen der kelliotischen Behausungen. Dieses Baumaterial setzten die Erbauer zum Anfertigen von Verputz oder als Bindemittel für die Estrichböden ein, zusätzlich eignete es sich hervorragend zur Schaffung von luftgetrockneten Lehmziegeln. An Orten, welche einer hohen Feuchtigkeit ausgesetzt waren, verwendete man gebrannte Ziegel.<sup>21</sup> Vor allem in den Latrinen und den Bewässerungsanlagen in den Gärten kam *opus signinum* zum Einsatz,<sup>22</sup> eine besondere Form von Verputz, bei der die natürlichen Eigenschaften von Ziegelmehl und zermalmter Keramik sich als besonders nützlich erwiesen. Aufgrund der Wasserundurchlässigkeit der Terrakottafragmente mahlte man diese zu Pulver, um einen wasserdichten Mörtel zu erzeugen.<sup>23</sup> Auch an

---

<sup>17</sup> Kasser 1989, 19.

<sup>18</sup> Für ausführliche Informationen über die kelliotische Wandmalerei siehe Zibawi 2003, 91-95; Rassart-Debergh 1999, 38-52. 77-81. 150 f. 237-262. 325-350. 380-385. 396-401. 426-432; Descœudres 1999b, 105-110; Descœudres 1996, 187-199; Rassart-Debergh 1989, 57-78; Daumas - Guillaumont 1969, 26-28.

<sup>19</sup> Wipszycka 2018, 494-503; Sörries 2011, 324 f.

<sup>20</sup> Krause 1998, 154; Descœudres 1989, 37-40.

<sup>21</sup> Descœudres 1989, 33 f.; Blocka u. a. 1967, 55.

<sup>22</sup> Hydraulischer Mörtel fand auch in anderen Räumlichkeiten Anwendung, z. B. in Gebetsräumen, vgl. Descœudres 1999, 475. 478. 482; Descœudres 1999b, 101 f.; Daumas - Guillaumont 1969, 78-82.

<sup>23</sup> Makowiecka 1999, 21; Favre et. al. 1999, 297 f.; Daumas - Guillaumont 1969, 29.

anderen Stellen wurde Keramik wiederverwendet.<sup>24</sup> Abgeschlagene Amphorenhälse wurden zusammengesetzt und dienten in der Gartenkanalisation als Leitungsrohre bzw. als Abfluss in den Latrinen.<sup>25</sup> Weitere Gefäße fanden ihre Verwendung im Bauegefüge als Luftschächte und konnten zudem als fix eingesetzte Behälter in die Wände eingebaut werden.<sup>26</sup>

Die multifunktionale Anwendung der drei Materialien – Lehm, gebrannte Ziegel, Keramik – belegt die Nutzung lokaler Ressourcen, deren Gewinnung anhand nachhaltig erzeugter Rohstoffe möglich war und gezielt an die gegebenen Umweltfaktoren, wie das trockene Klima, Hitze, Regenmangel, angepasst wurde. Da das Wasser notwendig für den Bau der Anlagen war, begann das Errichten einer Eremitage mit dem Graben und Verkleiden des Brunnens, um den herum anschließend die restliche Anlage geplant wurde. Das trockene und heiße Klima nötigte die Bauherren dazu, die Einsiedeleien an die hohen Temperaturen anzupassen und so ihre Bewohner vor der Hitze zu schützen. Daher sind aus Lehmziegel errichtete gewölbte Räume mit zahlreichen Luftschächten typische Elemente der Raumausstattung in den Kellia, da jene eine gute Luftzirkulation ermöglichten und zusätzlich ein wenig Licht in die Räume warfen. Nicht nur die heißen Tage stellten eine Herausforderung in der Planung der Eremitagen dar. Tief in der Wüste gehörten regnerische Tage zwar zu einer Ausnahme, sie konnten jedoch auch eine große Auswirkung auf die aus Lehmziegel errichteten Wände haben. Da eine höhere Wasseransammlung die Lehmziegel auflösen konnte, war folglich die Errichtung von gut organisierten Wasserleitungen notwendig. Das Regenwasser wurde demnach von den mit wasserabweisendem weißem Kalk verstrichenen Dächern außerhalb der Anlagen abgeleitet, um so den Zerfall der Lehmarchitektur vorzubeugen.<sup>27</sup>

In den Eremitagen befinden sich außerdem Räume, welche täglich dem Kontakt mit Flüssigkeit ausgesetzt waren. Da Lehmziegel keinen ausreichenden Schutz boten, mussten die Bauleute gebrannte Ziegel verwenden, in den meisten Fällen wurde auf die Ziegel zusätzlich ein Verputz aus *opus signinum* gelegt. Wie der Umgang mit wertvollem Material – i.e. gebrannten Ziegeln – war und welche Rolle die Wiederverwendung in der kelliotischen Architektur spielte, soll im Folgenden anhand der Untersuchung der Aborte erläutert werden. Auch hier haben wir die Frage, ob der Einsatz von älterem Material mit dem Stichwort „Modularität“ genauer zu fassen sei, im Laufe des Projekts verneint.

### **Die Abortanlagen**

Die Latrinen in den Kellia folgen grundsätzlich einer simplen Bauweise. In Anlagen, welche zu Beginn wenige Mönche beherbergten und die in der späteren Zeit großflächig

---

<sup>24</sup> Bonnet Borel 1999, 152.

<sup>25</sup> Favre u. a. 1999, 297 f.; Cattin 1989, 100; Egloff 1977b, Pl. 7.2.

<sup>26</sup> Favre 1999, 65; Descœudres 1999b, 104; Descœudres 1989, 34–36; Egloff 1977b, Pl. 7.3–6. Die genaue Funktion der eingesetzten Behälter wurde von Egloff untersucht, mehr zu seinen Ergebnissen siehe: Egloff 1977a, 41–45.

<sup>27</sup> Makowiecka 1999, 21; Descœudres 1989, 34.

ausgebaut wurden, kann zudem eine Veränderung der Bauart beobachtet werden. Zu den momentan besterforschten und publizierten Eremitagen gehört die Anlage QR 195, welche im Folgenden als Fallbeispiel in Hinblick auf die Bauart sowie auf die bauliche Entwicklung untersucht werden soll.

### **Anlage QR 195**

Die Anlage QR 195 wird von einer Umfassungsmauer definiert, welche im Laufe der Zeit vergrößert und erweitert wurde. In der ersten Phase (Anfang des 7. Jh.) erstreckte sich die Eremitage auf einer Fläche von 875m<sup>2</sup> (Abb. 2). Sie bestand aus vier Hauptzonen: einem Wohn- und Gebetsbereich im Westen, einem Abort im Süden, einem Brunnen im Südosten und einem Gartenhof im Osten. In der zweiten Phase (vermutlich Ende der 1. Hälfte des 7. Jh.) wurde der Grundriss der Einsiedelei durch die Verstärkung und Verlängerung der Mauerzüge erheblich verändert. Während der gesamten Nutzungsphase von QR 195 lassen sich große Veränderungen im Süden und Osten erkennen, indem weitere Wohn- und Wirtschaftsräume errichtet wurden, auch ein großer Gebetsraum kam hinzu. Die Veränderungen im Bauegefüge betrafen hierbei auch die Latrinen.<sup>28</sup>

### **Latrinen der Anlage QR 195**

Zu Beginn wurde die Eremitage QR 195 mit einer kleinen Latrine s. 45 ausgestattet. Der Raum befand sich an der Südwand und grenzte direkt an das Eingangstor der Anlage. Im Inneren wurde ein Latrinensitz in einer Mauernische ausgearbeitet – eine Bauart, welche sowohl in anderen Eremitagen in den Kellia als auch an vielen Orten entlang der Südküste des Mittelmeers anzutreffen ist.<sup>29</sup> Die in der Nische eingebaute Sitzfläche besaß in der Mitte eine Öffnung, an welche ein Leitungsrohr aus zusammengesetzten Amphoren angeschlossen wurde.<sup>30</sup> Somit unterscheidet sich die Abflussart der kelliotischen Latrinen von denen, die in Privathäusern anzutreffen sind. Während in großen Städten wie Alexandrien<sup>31</sup> oder Marea<sup>32</sup> der Latrinenabfluss direkt an die sich unterhalb des Sitzes befindliche Jauchegrube anschließt, wurden die Unreinheiten in den Eremitagen nicht unterhalb gelagert, sondern direkt nach Außen abgeleitet.<sup>33</sup>

Im Verlauf der ersten Umbauphase, in der ein zusätzlicher Annex mit Wohn- und Wirtschaftsräumen errichtet wurde, entstanden auch die ersten Veränderungen im Bereich der Latrine s.45. Vermutlich schon während der ersten Nutzungsphase wurde klar, dass eine zusätzliche Mauer, welche den Benutzern vermutlich auch das Gefühl von

---

<sup>28</sup> Henein – Wuttmann 2000, 17.

<sup>29</sup> Babraj – Szymańska 2005, 47.

<sup>30</sup> Henein – Wuttmann 2000, 17–26. 37. 188. 196 f.

<sup>31</sup> Rodziejewicz – Michałowski 1984, 106–111. 115. 123. 234–236. 240. 241. 259.

<sup>32</sup> Babraj et al. 2021, 1; Babraj – Szymańska 2012, 69 f.; Babraj – Szymańska 2010, 75; Babraj – Szymańska 2006, 62 f.

<sup>33</sup> Daumas – Guillaumont 1969, 58 f. 76.

Privatsphäre bzw., Intimsphäre ermöglichen sollte, notwendig war. Daraus resultierend bekam der Toiletteneingang eine zusätzliche Trennwand.

Interessanterweise müsste ungefähr zu derselben Zeit über das Versetzen des Zugangs in die Eremitage entschieden worden sein, da der Eingang an der Südwand zugemauert wurde. An seiner Stelle entstand ein Urinal s.47.<sup>34</sup> Welche Gründe die Mönche dazu bewegten diese Entscheidung zu treffen, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Es ist jedoch denkbar, dass die direkte Nähe zu jenem Platz, an dem die menschlichen Ausscheidungen gelagert wurden, sich als ein unvorteilhafter Eingangsplatz erwies, da sich hier unangenehme Gerüche, Fliegen und andere Insekten sammelten.

Die Eremitage QR 195 erlebte während ihrer Nutzungsphase weitere Umbauten und Ausdehnungen (Abb. 3). Nach der Erweiterung der Einsiedelei durch zusätzliche Wohnräume, welche auf eine Vergrößerung der Eremiten-Gemeinschaft hindeutet, entstand die Notwendigkeit nach einem weiteren Ausbau der Abortanlagen. Diese verfügten nun über zwei Latrinensitze. Während der zweiten Umbauphase bekam der Raum s.23, der ursprünglich mit einem Ofen ausgestattet war, eine neue Funktion. Der Ofen wurde mit Sand zugeschüttet und der restliche Raum mit Schutt verfüllt, sodass das Bodenniveau des neu entstandenen Raumes s.23bis um 1,5m höher gelegen war als der restliche Nutzungshorizont der Eremitage. Der Zugang zur neu entstandenen Abortanlage s.23bis erfolgte nun über eine Treppe. Im Innenraum errichtete man zwei Latrinensitze. Aufgrund der Höhenveränderung bestand das neue Ableitungssystem nicht mehr nur aus zusammengesetzten Amphoren, sondern wurde um eine aus gebrannten Ziegeln errichtete Rampe ergänzt. Zusätzlich verkleidete man den an Abfluss und Rampe angrenzenden Boden mit gebrannten Ziegeln.<sup>35</sup>

### **Sitzformen in der Anlage QR 195**

Auf ähnliche Weise wurden im Rahmen weiterer Umbauphasen zwei Latrinräume s.24 und s.19 errichtet. Der Unterschied zwischen diesen Abortanlagen liegt darin, dass der Raum s.24 von Anfang an als Latrine konzipiert war, während die Toilette im Raum s.19 den Platz der ersten Latrine s.45 und des Urinals s.47 einnimmt. Des Weiteren weicht die Formensprache der Bauelemente der Latrinen s.23bis und s.19 deutlich voneinander ab. Die meisten Abweichungen im Inneren des Raumes lassen sich in den unterschiedlichen Ausführungsformen der Sitze erkennen. In der ersten Nutzungsphase, sowie nach der ersten Erweiterung, besaßen die Sitznischen der Latrine s.45, wie auch die erste Doppellatrine s.23bis, eine halbrunde Form. Im Laufe der späteren Erweiterungen und Umbauphasen stieg man auf einen rechteckigen Grundriss um (Räume s.24 und s.19). Auf beiden Seiten der Sitze befanden sich rechtwinklige oder dreieckige Fußstützen. Die Aufgabe der Schemel lag nicht nur darin, einer angenehmen Fußablage zu dienen. Da die Stützen in der Anlage QR 195 nicht entlang des gesamten Sitzes verliefen,

---

<sup>34</sup> Henein – Wuttmann 2000, 22 f.

<sup>35</sup> Henein – Wuttmann 2000, 29.

sondern nur seitlich eingerichtet wurden, war das Bodenniveau unterhalb der Sitzöffnung deutlich niedriger. Dank des leicht schrägen Bodens und der höher gelegenen Fußstützen konnten die Unreinheiten, welche sich möglicherweise vor dem Sitz ansammeln, problemlos über den leicht geneigten Boden zum Abfluss geleitet werden. Im Falle der Räume s.23bis und s.24 wurde der Bereich hinter der Außenmauer mit einem gepflasterten Plateau aus gebrannten Ziegeln errichtet, während die Archäologen anschließend an den Abfluss des Raumes s.19 nur einen festgestampften Boden vorfanden.<sup>36</sup>

Das Wechseln der Formen diente bestimmten Zwecken. Dank der Erhöhung des Raumes entstand die Möglichkeit einer besseren und reibungslosen Entfernung der Ausscheidungen. Durch die Veränderung der Form der Fußstützen und einem schrägen Bodenbelag konnte der gesamte Raum einfach gereinigt werden. Bei einer genaueren Betrachtung der kelliotischen Abortanlagen wird zudem klar, dass die Funktionalität der Latrinen sich nicht nur auf das schnelle Ableiten der Unreinheiten beschränkte, sondern zusätzlich das Sammeln der Ausscheidungen an einem vorbestimmten Platz ermöglichte, der deutlich vom Lebensraum der Mönche getrennt war.

Des Weiteren lässt die mehrfache Verwendung zweier Sitzformen vermuten, dass die Abortanlagen anhand eines Vorbilds errichtet wurden. Dass dieses Vorbild in den kelliotischen Anlagen vorhanden sein musste, bezeugt das gleiche Bauschema der Aborte – erhöhter Raum, Sitzoberfläche, Nische, Fußstützen, Abfallrampe. Die Gestaltung der einzelnen Elemente konnte zudem modifiziert werden. Die einzelnen Bestandteile behielten dabei ihre Funktionalität und wurden zu immer gleichen Einheiten zusammengefügt – Sitz, Abfluss, Außenbereich. Dabei sind nicht jeweils unterschiedliche neue Einheiten entstanden, weshalb für sie die Klassifizierung als „Module“ nicht überzeugend wäre, sondern es entstand eine verbesserte Form eines bekannten Bauschemas.

### ***Gemeinsamkeiten in der Bauart***

Die Zusammensetzung des Baumaterials erfolgte nach einem vorgegebenen Schema. Für das Bauen der Aborte verwendete man sowohl Lehmziegel als auch gebrannte Ziegel, wobei gebrannte Ziegel nur an Stellen vorgefunden werden, die einem direkten Kontakt mit Feuchtigkeit ausgesetzt waren.<sup>37</sup> Auf diese Weise wurde das Material sparsam eingesetzt. Die Lehmziegel, deren Herstellung den geringsten Aufwand erforderte, fanden nur an jenen Stellen Verwendung, die keinen direkten Kontakt mit Feuchtigkeit hatten. Diese kombinierte Gestaltung lässt sich gut an den Außenmauern erkennen. Der untere Mauerbereich, in dem sich der Abfluss und die Rampe befanden, wurde aus gebrannten Ziegeln errichtet. In dem Segment oberhalb der Sitzniveaus kommen hingegen die Lehmziegel zum Vorschein. Die Errichtung der Sitze erfolgte auf gleiche Weise. Die Sitze

---

<sup>36</sup> Henein – Wuttmann 2000, 17–26. 37 f. 80. 87. 123. 188. 196 f.

<sup>37</sup> Daumas – Guillaumont 1969, 76 f.

selbst wurden mit gebrannten Ziegeln verkleidet und mit *opus signinum* verstrichen. Die Rückenlehne bestand aus einfachen Lehmziegeln und weißem Kalkverputz.<sup>38</sup>

### **Die Lage der Abortanlagen in den Kellia**

Während der Ausgrabungskampagnen in kelliotischen Eremitagen kamen zahlreiche Abortanlagen zum Vorschein. Im Hinblick auf die Bauart lassen sich, wie gezeigt, bestimmte Ähnlichkeiten definieren. In allen bekannten Fällen wurden die Latrinen in separaten Räumen entlang der Außenmauer errichtet, wobei die Ableitung der menschlichen Ausscheidungen ausnahmslos außerhalb der Anlage erfolgte. Den größten Unterschied bildet nicht der Bau der Latrinen selbst, sondern die bauliche Konzipierung des Außenbereiches. Während die Anlage QR 195 einen guten Hinweis darauf liefert, dass die Ausscheidungen der Sonne ausgesetzt waren, zeugen die Latrinen aus anderen Anlagen von unterschiedlichen architektonischen Lösungen. Die Aborte der Anlage QR 167 waren an eine unterirdische Kammer außerhalb der Einsiedelei angebunden.<sup>39</sup> Ein ähnliches Konzept der Fäkalienlagerung konnte in der kelliotischen Anlage Kom 219 beobachtet werden.<sup>40</sup> In diesem Fall wurden die Fäkalien in eine Jauchegrube geleitet, welche mit gebrannten Ziegelsteinen ausgekleidet war.<sup>41</sup>

Aufgrund der aufwendigen Gestaltung der äußeren Bereiche könnte man annehmen, dass die menschlichen Exkremate Verwendung in den Gärten fanden. Noch heutzutage werden getrocknete menschliche Fäkalien als Düngemittel eingesetzt. Dass die Methode in europäischen Ländern wenig bekannt ist und teilweise keine Akzeptanz findet, liegt an der starken Konnotation menschlicher Ausscheidungen mit der Ausbreitung von Krankheiten. Die Bilder der schmutzigen und unsauberen Straßen des Mittelalters, in denen zahllose Krankheiten keimten, waren in der Antike jedoch nicht bekannt. In der Antike hatten Menschen keine Hemmungen, menschliche Fäkalien als Düngemittel zu verwenden.<sup>42</sup> So beschreibt beispielsweise Varro die hohe Qualität der menschlichen Ausscheidungen als Dünger. Im Werk *De Re Rustica* werden menschliche Exkremate erwähnt, die für den Gartenbau von großem Nutzen sind. Zusätzlich wird der hohe Wert des aus menschlichen Ausscheidungen bestehenden Düngers genannt, welcher für sandige oder wenig fruchtbare Böden am besten geeignet ist (RR 1.38.2-3).

Im Hinblick auf die Wüstenlandschaft in den Kellia liegt nahe, welches Problem das Bestellen des sandigen Bodens den Mönchen bereitete. Da die Mönche keine Tierzucht betrieben, hatten sie auch keinen Zugang zu tierischem Dünger.<sup>43</sup> Trotz allem benötigten die Eremiten fruchtbaren Boden, da der Gartenbau die Voraussetzung für eine regelmäßige Nahrungsmittelversorgung war. Das trockene Klima, die abgeschiedene Lage

<sup>38</sup> Henein – Wuttmann 2000, 17–26. 37 f. 80. 87. 123. 188. 196 f.; Makowiecka 1999, 21.

<sup>39</sup> Descœudres 1989, 39.

<sup>40</sup> Daumas – Guillaumont 1969, 58 f., Pl. 11a-b.

<sup>41</sup> Daumas – Guillaumont 1969, Pl. 11a.

<sup>42</sup> McMahon 2015, 31 f.

<sup>43</sup> Bunge 2012, 99.

der Einsiedeleien in der Wüste und der Mangel an zusätzlichen Möglichkeiten, einen natürlichen Dünger zu erzeugen, könnte die Mönche dazu veranlasst haben, ihre eigenen Ausscheidungen zu verwerten, um den Boden fruchtbar zu halten. Die unterschiedlichen Lagerungsmöglichkeiten liefern möglicherweise einen Hinweis auf die Art des verwendeten Düngers, der in der Sonne austrocknet bzw. im feuchten Zustand in unterirdischen Kammern aufbewahrt wurde.

### **Conclusio**

Aufgrund der weiten Entfernung zu größeren Städten und dem unfruchtbaren Wüstengebiet hatten die Mönche, sowohl während des Erbauens als auch innerhalb des Wohnens, mit einer großen Ressourcenknappheit zu kämpfen. Ungeachtet dessen waren beide Faktoren weitgehend für die prompte Entwicklung der Mönchsniederlassungen ausschlaggebend. Die abgeschiedene Lage und das trockene Klima standen im Einklang mit der außergewöhnlichen Lebensweise der Mönche und spiegelten gleichzeitig die Wesenseinheit der dort lebenden Bewohner wider.<sup>44</sup>

Die Architektur der kelliotischen Anlagen zeugt von einem gut durchdachten Bauprogramm, in dem die klimatischen Faktoren wie Temperatur, Lichtverhältnisse, Wasserzugang und Niederschlagsmenge die Basis in der Entwurfsplanung und dem Bauen der Lavren bildeten.<sup>45</sup> In den meisten Publikationen widmen sich die Forscher besonders dem spirituellen Streben der Mönche und der Frage, wie dies sich in der Architektursprache widerspiegelte.<sup>46</sup> Dabei werden die physiologischen Bedürfnisse der Mönche jedoch vollkommen außer Acht gelassen. Bei der genauen Betrachtung der Abortanlagen in den Kellia wird jedoch klar, dass das Sujet sanitärer Anlagen in der Planung berücksichtigt wurde und möglicherweise ausschlaggebend für den kelliotischen Gartenbau war.

Ferner bezeugt die Zusammensetzung der verschiedenen Rohstoffe, um Bauelemente wie Sitze, Wände, Abflüsse zu erzeugen, wie durchdacht die unterschiedlichen Materialien ins Baugesfüge eingesetzt wurden. Vor allem die gebrannten Ziegel und das *opus signinum* waren nur den neuralgischen Stellen vorbehalten. Die bewusste Anwendung der Ressourcen und Materialien weist eine geplante Vorgehensweise der Erbauer nach.

Der starke Fokus auf das Errichten von funktionsfähigen Einsiedeleien basierte auf dem Prinzip der Zusammenfügung von einzelnen Elementen. Die dadurch erzeugten Zusammensetzungen weisen jedoch keine Variationsbreite auf. Vielmehr zeichnen sie sich durch eine ähnliche Struktur und immer idente Funktion aus, weshalb das Denkmodell einer modularen Arbeits- bzw. Bauweise (von „Modularen Systemen“) keine sinnvolle Erklärung war und keine zusätzlichen Einsichten bietet. Das variable

---

<sup>44</sup> Descoëudres 1999, 463. 503 f.

<sup>45</sup> Descoëudres 1989, 36 f.

<sup>46</sup> Bridel 1999, 2.

Anwenden der Baumaterialien ist nicht mit dem Wunsch nach Abwechslung und Variationsbreite zu erklären, sondern ist vielmehr an die Ressourcenknappheit gebunden. Es entstand aus der Notwendigkeit das vorhandene Material auf verschiedene Weisen wiederzuverwerten.

ORCID<sup>®</sup>

Estera M. Golian  <https://orcid.org/0000-0003-1041-8761>

**Literaturverzeichnis**

Abujaber 1995

R. S. Abujaber, Water Collection in a Dry Farming Society, *Studies in the History and Archaeology of Jordan* 5, 1995, 737-744

Babraj – Szymańska 2005

K. Babraj – H. Szymańska, Marea. Excavations 2004, *Polish Archaeology in the Mediterranean* 16, 2005, 43-54

Babraj – Szymańska 2006

K. Babraj – H. Szymańska, Marea. Sixth season of excavations, *Polish Archaeology in the Mediterranean* 17, 2006, 55-66

Babraj – Szymańska 2010

K. Babraj – H. Szymańska, Marea 2007. Eight season of the excavations, *Polish Archaeology in the Mediterranean* 19, 2010, 71-76

Babraj – Szymańska 2012

K. Babraj – H. Szymańska, Marea. Report 2009, *PolAMed* 21, 2012, 59-71

Babraj et al. 2021

K. Babraj – A. Drzymuchowska – D. Tarara, Marea. Basilica Project, <<https://pcma.uw.edu.pl/en/research/season-by-season/marea-egypt-2016/>> (15.04.2021)

Błocka et al. 1967

M. K. Błocka – G. Gardet – A. Leman, Conclusions concernant l'architecture, in: R. Kasser (Hrsg.), *Kellia 1965. Topographie generale* = R. Kasser (ed.), *Recherches suisses d'archeologie copte*, Bd. 1. (Geneve 1967) 55-57

Bonnet Borel 1999

F. Bonnet Borel, Matériel et datation. Remarques préliminaires, in: R. Kasser (Hrsg.), *EK 8184: projet international de sauvetage scientifique des Kellia = international project for the scientific rescue of Kellia*, Bd. 3a: *Plans et dépliants* (Leuven 1999) 18 f. 53-63. 82-86. 152-168. 263-282

Brashear – Breitenbach 2006

<sup>1</sup>RAC 21 (2006) 761-810 s. v. Kot (Latrine) (W. M. Brashear – A. Breitenbach)

Bridel 1989

P. Bridel, Le site des Kellia et son exploration par la Mission Suisse, in: Y. Mottier (Hrsg.), Les Kellia, ermitages coptes en Basse-Egypte. Musée d'Art et d'Histoire, Genève 12 octobre 1989 – 7 (Genève 1989) 21–32

Bridel 1999a

P. Bridel, Introduction, in: R. Kasser (Hrsg.), EK 8184. Projet international de sauvetage scientifique des Kellia = international project for the scientific rescue of Kellia, Bd. 3a. Plans et dépliants (Leuven 1999) 1–6

Bridel 1999b

P. Bridel, Brique cuite et bois. Quelques aspects de leur mise en œuvre, in: R. Kasser (Hrsg.), EK 8184. Projet international de sauvetage scientifique des Kellia = international project for the scientific rescue of Kellia, Bd. 3a. Plans et dépliants (Leuven 1999) 70–76

Brinker – Garbrecht 2007

W. Brinker – G. Garbrecht, Die Bedeutung der Zisternen im Wasserversorgungssystem des Burgbergs Pergamon, in: C. Ohlig (Hrsg.), Antike Zisternen (Norderstedt 2007) 89–116

Britannica Academic, s. v. Hermit

Britannica Academic, s. v. Hermit, <<https://academic-eb-com.uaccess.univie.ac.at/levels/collegiate/article/hermit/40165>> (23.03.2021)

Bunge 2012

G. Bunge, Gastrimargia. Wissen und Lehre der Wüstenväter von Essen und Fasten. Dargestellt anhand der Schriften des Evagrius Pontikos (Berlin 2012)

Cattin 1989

M-I. Cattin, La poterie copte des Kellia, in: Y. Mottier (Hrsg.), Les Kellia, ermitages coptes en Basse-Egypte. Musée d'Art et d'Histoire, Genève 12 octobre 1989 – 7 (Genève 1989) 95–108

Corboud 1981

P. Corboud, Aspects theoriques d'une recherche archeologique de grande envergure. Project de sauvetage du site monastique copte des Kellia en Basse-Egypte, in: N.-Ch. Grimal (Hrsg.), Prospection et sauvegarde des antiquités de l'Égypte Actes de la table ronde organisée à l'occasion du centenaire de l'IFAO, 8 – 12 janvier 1981 (Kairo 1981) 199 f.

Crislip 2011

The Cambridge Dictionary of Christian Theology (2011) 37 f. s. v. Asceticism (A. Crislip)

Dassmann 1994

E. Dassmann, Christusnachfolge durch Weltflucht. Asketische Motive im frühchristlichen Mönchtum Ägyptens, in: A. Gerhards – H. Brakmann (Hrsg.), Die koptische Kirche. Einführung in das ägyptische Christentum (Köln 1994) 28–45

Daumas – Guillaumont 1969

F. Daumas – A. Guillaumont (Hrsg.), Kellia I, Kom 219 Fouilles exécutées en 1964 et 1965 (Kairo 1969)

Descœudres 1989

G. Descœudres, L'architecture des eremitages et des sanctuaries, in: Y. Mottier (Hrsg.), Les Kellia, ermitages coptes en Basse-Egypte. Musée d'Art et d'Histoire, Genève 12 octobre 1989 – 7 (Genève 1989) 33–55

Descœudres 1996

G. Descœudres, Der Mönch und das Bild. Visuelle Umsetzungen von Glaubensvorstellungen im frühen Mönchtum Ägyptens am Beispiel der Kellia, in: B. Brenk (Hrsg.), Innovation in der Spätantike. Kolloquium Basel 6. und 7. Mai 1994 (Wiesbaden 1996) 185–205

Descœudres 1999a

G. Descœudres, Kirche und Diakonia. Gemeinschaftsräume in den Ermitagen der Qusur El-Izeila, in: P. Bridel – N. Bosson – D. Sierro (Hrsg.), EK 8184 Tome III. Explorations aus Qoucour el-Izeila lors des campagnes 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1989 et 1990 (Leuven 1999) 463–517

Descœudres 1999b

G. Descœudres, Zur Entstehung einer Repräsentationshaltung im monastischen Gebet am Beispiel der Kellia, in: S. Emmel – M. Krause – S. G. Richter – S. Schaten (Hrsg.), Ägypten und Nubien in spätantiker und christlicher Zeit. Akten des 6. Internationalen Koptologenkongresses Münster, 20.–26. Juli 1996 (Wiesbaden 1999) 101–120

Egloff 1977a

M. Egloff, Kellia - la poterie copte. Quatre siècles d'artisanat et d'échanges en Basse-Égypte, Bd. 1 Texte (Genève 1977)

Egloff 1977b

M. Egloff, Kellia - la poterie copte. Quatre siècles d'artisanat et d'échanges en Basse-Égypte, Bd. 2 Planches (Genève 1977)

Favre 1999

S. Favre, Les constructions du nord-est de la clôture. L'église, la salle Communautaire et leurs dépendances, in: R. Kasser (Hrsg.), EK 8184. Projet international de sauvetage scientifique des Kellia = international project for the scientific rescue of Kellia, Bd. 3a: Plans et dépliants (Leuven 1999) 65-69

Favre - Nogara 1999

S. Favre - G. Nogara, L'ermitage QIz 19/20: Description et analyse architecturale, in: R. Kasser (Hrsg.), EK 8184. Projet international de sauvetage scientifique des Kellia = international project for the scientific rescue of Kellia, Bd. 3a. Plans et dépliants (Leuven 1999) 95-113

Favre et al. 1999

S. Favre - G. Nogara - E. Makowiecka, L'ermitage QIz 90: Description et analyse architecturale, in: R. Kasser (Hrsg.), EK 8184. Projet international de sauvetage scientifique des Kellia = international project for the scientific rescue of Kellia, Bd. 3a: Plans et dépliants (Leuven 1999) 283-298

Giorda 2011

M. Giorda, Il regno die Dio in terra. Le fondazioni monastiche egiziane tra V e VII secolo (Rom 2011)

Guillaumont 1969

A. Guillaumont, Histoire du site des Kellia d'après les documents écrits, in: F. Daumas - A. Guillaumont (Hrsg.), Kellia I, Kom 219. Fouilles exécutées en 1964 et 1965 (Kairo 1969) 1-15

Guillaumont 1981

A. Guillaumont, Le site des Kellia menace de destruction, in: N.-Ch. Grimal (Hrsg.), Prospection et sauvegarde des antiquités de l'Égypte. Actes de la table ronde organisée à l'occasion du centenaire de l'IFAO, 8 - 12 janvier 1981 (Kairo 1981) 195-198

Harmless 2004

W. S. J. Harmless, Desert Christians. An Introduction to the Literature of Early Monasticism (Oxford 2004)

Henein - Wuttmann 2000

N. H. Henein - M. Wuttmann, Kellia: L'ermitage copte QR 195, Archéologie et architecture (Cairo 2000)

Kasser 1967

R. Kasser (Hrsg.), Kellia 1965. Topographie generale = R. Kasser (ed.), Recherches suisses d'archéologie copte, Bd. 1. (Geneve 1967)

Kasser 1983

R. Kasser (Hrsg.), EK 8184. Projet international de sauvetage scientifique des Kellia = international project for the scientific rescue of Kellia, Survey archéologique des Kellia (Basse-Egypte), rapport de la campagne 1981, Bd.1 Texte (Geneve 1983)

Kasser 1989

R. Kasser, Le monachisme copte, in: Y. Mottier (Hrsg.), Les Kellia, ermitages coptes en Basse-Egypte. Musée d'Art et d'Histoire, Genève 12 octobre 1989 – 7 (Genève 1989) 9–20

Kasser 1999

R. Kasser, L'église des Kellia. Principale étape sur le chemin des moines allant de Nitre à Scété, in: R. Kasser (Hrsg.), EK 8184 Projet international de sauvetage scientifique des Kellia = international project for the scientific rescue of Kellia, Bd. 3a. Plans et dépliants (Leuven 1999) 7–10

Keilholz 2007

P. Keilholz, Die Zisternen der antiken Stadt Gadara (Umm Qais, Jordanien), in: C. Ohlig (Hrsg.), Antike Zisternen (Norderstedt 2007) 195–228

Krause 1998

M. Krause, Das Mönchtum in Ägypten, in: M. Krause (Hrsg.), Ägypten in Spätantik-Christlicher Zeit. Einführung in die koptische Kultur (Wiesbaden 1998) 149–174

Makowiecka 1999

E. Makowiecka, L'ermitage QIz 14. Description and Architectual Analysis, in: R. Kasser (Hrsg.), EK 8184. Projet international de sauvetage scientifique des Kellia = international project for the scientific rescue of Kellia, Bd. 3a. Plans et dépliants (Leuven 1999) 21–27

McMahon 2015

A. McMahon, Waste Management in Early Urban Southern Mesopotamia, in: P. D. Mitchell (ed.), Sanitation, Latrines and Intestinal Parasites in Past Populations (Farnham 2015) 19–39

Minkenberg 2018

M. Minkenberg, Hauptstadt und Repräsentation. Politik und Architektur im Regimevergleich, in: E. M. Hausteiner – S. Huhnholz (Hrsg.), Politische Ikonographie und Differenzrepräsentation = Leviathan Sonderband 34, 2018, 148–181

Mithen 2012

S. Mithen, Thirst. Water and Power in the Ancient World (Cambridge 2012)

Rambo 2011

The Cambridge Dictionary of Christian Theology (2011) 12-13 s. v. Anchoritism (S. Rambo)

Rassart-Debergh 1989

M. Rassart-Debergh, Les peintures, in: Y. Mottier (Hrsg.), Les Kellia, ermitages coptes en Basse-Egypte. Musée d'Art et d'Histoire, Genève 12 octobre 1989 - 7 (Genève 1989) 57-78

Rassart-Debergh 1999

M. Rassart-Debergh, Choix de peintures, in: R. Kasser (Hrsg.), EK 8184. Projet international de sauvetage scientifique des Kellia = international project for the scientific rescue of Kellia, Bd. 3a: Plans et dépliants (Leuven 1999) 77-81. 122-151. 237-262

Reinhardt 2018

C. Reinhardt, Akroter und Architektur. Figürliche Skulptur auf Dächern griechischer Bauten vom 6. bis zum 4. Jahrhundert v. Chr. (Berlin 2018)

Rodziewicz - Michałowski 1984

M. Rodziewicz - M. Michałowski (Hrsg.), Alexandrie III. Les habitations romaines tardives d'Alexandrie à la lumière des fouilles polonaises à Kôm el-Dikka = Aleksandria III. budownictwo mieszkalne Aleksandrii późnorzymskiej w świetle polskich wykopalisk na Kôm el-Dikka. Varsovie: Editions Scientifique de Pologne (Warschau 1984)

Sörries 2011

R. Sörries, Christliche Archäologie compact. Ein topographischer Überblick Europa - Asien - Afrika (Wiesbaden 2011)

Thirard 2007

C. Thirard, Des Kellia au Wadi Natrun ou les facteurs de pérennisation d'une colonie ascétique, in: N. Bosson - A. Boud'hors (Hrsg.), Actes du huitième congrès international d'études coptes. Paris, 28 juin - 3 (Paris 2007) 369-380

Ward 1975

B. Ward, The Sayings of the Desert Fathers. The Alphabetical Collection (London 1975)

Weidmann 1983

D. Weidmann, Typologie et chronologie, in: R. Kasser (Hrsg.), EK 8184. Projet international de sauvetage scientifique des Kellia = international project for the scientific rescue of Kellia, Survey archéologique des Kellia (Basse-Egypte), rapport de la campagne 1981, Bd.1 Texte (Geneve 1983) 399-422

Wipszycka 2018

E. Wipszycka, *The second gift of the Nile. Monks and monasteries in Late Antique Egypt* (Warsaw 2018)

Zibawi 2003

M. Zibawi, *Koptische Kunst. Das christliche Ägypten von der Spätantike bis zur Gegenwart* (Mailand 2003)

**Abbildungsnachweis:**

**Abb. 1.** © Estera Golian, nach: É. Delpont – C. Delporte (éds.), *L'art Copte en Égypte. 2000 ans de christianisme*. Exposition présentée à l'Institut du monde arabe (Paris 2000) 54.

**Abb. 2.** © Estera Golian, nach: N. H. Henein – M. Wuttman, *Kellia: L'ermitage copte QR 195, Archéologie et architecture*. Plans (Cairo 2000) Pl. 1.

**Abb. 3.** © Estera Golian, nach: N. H. Henein – M. Wuttman, *Kellia: L'ermitage copte QR 195, Archéologie et architecture*. Plans (Cairo 2000) Pl. 10.

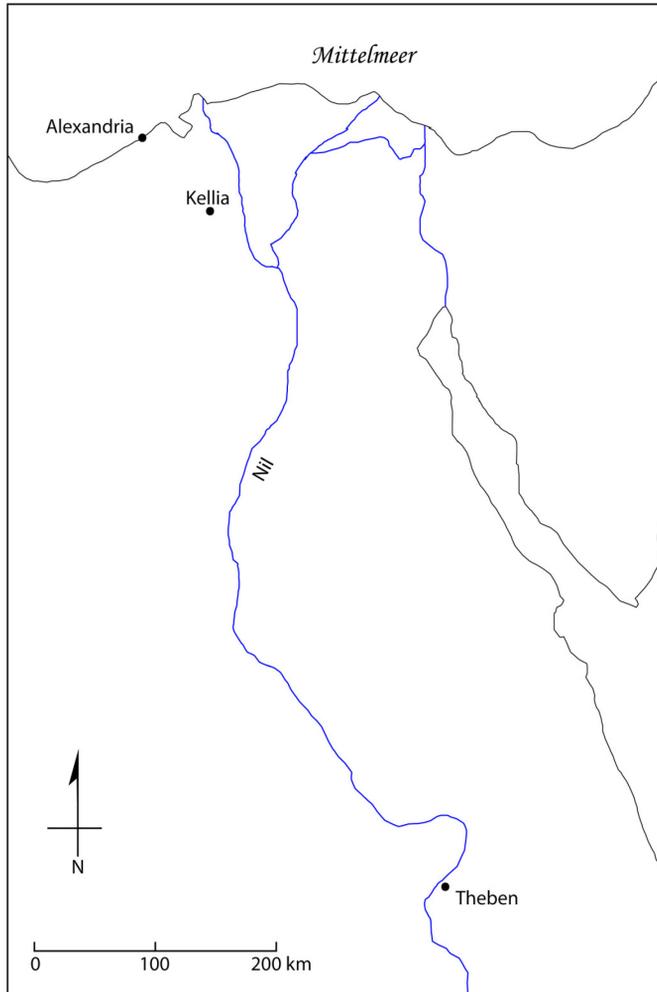
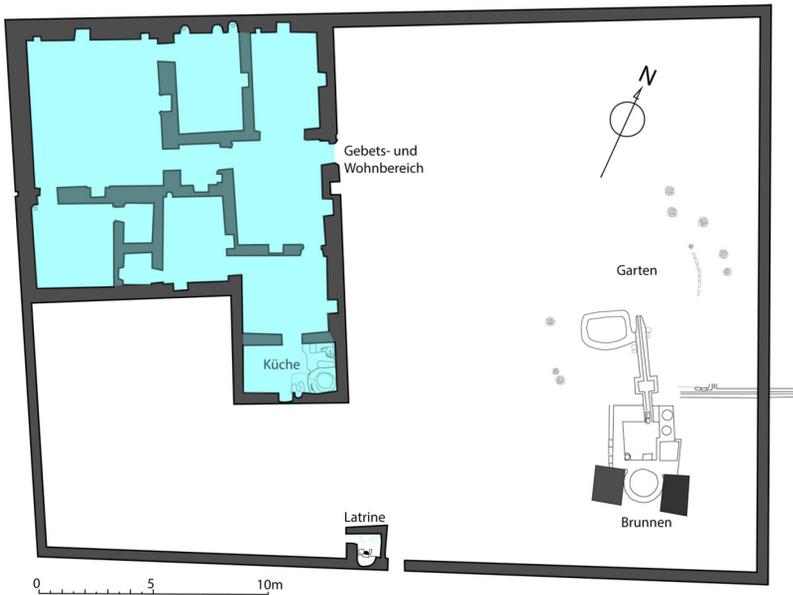
**Abbildungen**

Abb. 1: Vereinfachte Karte Ägyptens mit der Lage der Kellia.



Ermitage QR 195

Abb. 2: Erste Phase.



Abb. 3: Ermitage QR 195 zur Zeit der größten Ausdehnung.



## Schnittstellen zwischen Sphären.

## Vorhänge als Mittel der modularen Raumkonstruktion in spätantiken Kirchenbauten

*Considering the spatial structure of late antique church buildings as a modular system, various areas can be distinguished as individual modules. These spheres resemble or differ in visual design features and staging characteristics attributed to them. Due to this spatial division, transitions and intersections are developed. How does this transition between the several church modules and thus also their different purpose become tangible and visually comprehensible? Pictorial evidence from the Ashburnham Pentateuch provides references to the fact that curtains were often present at those intersections. Using this representation, it is examined how curtains took on the role of visual signals at transitions. Significantly, they operated between the individual spatial modules within the church and thereby helped to form a differentiated attribution of holiness. In doing so, they helped to stage the individual experience of the existence of a divine power and convince visitors of the authenticity and content of Christianity.*

**Keywords:** Curtains/Vorhang, Church Interior/Innenraum Kirche, Spheres/Sphären, Intersections/Schnittstellen, Modularity/Modularität

„εἰσιὼν οὖν ἰλιγγιάσεις τῷ ποικίλῳ τῶν ὀρωμένων καὶ πάντα φιλονεικῶν ἀθρόως ἰδεῖν οὐδὲν ἐναργῶς οἰχήσῃ τετραήμερος περιφερομένων σοι τῆδε κάκεισε τῶν ὀφθαλμῶν οὐδὲν ἀόρατον καρτεροῦντι παραλιπεῖν· ὃ τι γὰρ ἂν παραδράμῃς, οἴησῃ τὸ κάλλιστον ζημοῦσθαι.“

„Wenn du nun [in die Kirche] hineingehst, wird dir schwindeln von der Vielfalt der Eindrücke und weil du dich eifrig bemühst, alles auf einmal zu sehen, wirst du fortgehen, ohne wirklich etwas gesehen zu haben, da deine Augen sich hierhin und dorthin bewegen, in deinem Bestreben, nichts ungesehen zu lassen. Denn wenn du etwas übergehst, wirst du meinen, das Schönste zu verpassen.“<sup>1</sup>

Das Empfinden alles zu sehen und doch nichts wahrzunehmen, völlig überfordert beim Anblick eines Raumes zu sein, alles erfahren zu wollen und dennoch mit der Angst umgehen zu müssen etwas verpasst zu haben – anschaulich beschreibt Chorikios von Gaza im 6. Jh. dieses Erleben kurz nach dem Betreten der Kirche des Heiligen Sergius in

---

<sup>1</sup> Chorikios von Gaza, *Laudatio Marciani I*, 23, in: Foerster – Richtsteig 1972, 8; Mango 1993, 61. Deutsche Übersetzung Simone Oelke. – Der vorliegende Beitrag ist Teil meiner Dissertation, die bei Prof. Dr. Franz Alto Bauer an der Ludwigs-Maximilians Universität München entsteht.

Gaza.<sup>2</sup> Der Übergang von der profanen Außenwelt in den sakralen Kircheninnenraum führt bei den Besuchenden einerseits zu einer (optischen) Reizüberflutung, zeitgleich erwacht jedoch deren Begierde alles sehen zu wollen und eine gewisse Neugierde gegenüber dem Nichtsichtbaren wird in ihnen geweckt. In diesem Vorgang stellt die menschliche Wahrnehmung, aktiviert durch die zahlreichen Sinneseindrücke, den ersten Kontaktpunkt zwischen den Gläubigen und dem Kirchenraum in seiner Funktion als Vermittler religiöser Inhalte und christlicher Überzeugungen – sowie viel allgemeiner aufgefasst von Heiligkeit und Sakralität – dar. Beeinflusst von äußeren Faktoren wie Aufbau und Ausstattung der Kirche werden die Gläubigen durch den Innenraum geleitet, um sie auf diesem Weg von Inhalten des Glaubens zu überzeugen und diese für sie zu authentifizieren. Dabei ist es ihnen erlaubt einige Bereiche wie den Narthex und die Seitenschiffe selbst zu durchqueren, während sie sich in anderen wie dem Presbyterium oder teils auch dem Hauptschiff mit einem begrenzten optischen Zugang zufriedengeben müssen.<sup>3</sup> Bereits aufgrund dieser Zugänglichkeit lässt sich vermuten, dass den verschiedenen Sphären – den einzelnen Bereichen des Kirchenraums – ein differenzierter Stellenwert zugeschrieben wurde. Wie wird jedoch dieser Wechsel zwischen den Raumsphären und deren spezifischer Bedeutungszuschreibung akzentuiert und für die Besuchenden erfahrbar gemacht?

Einen Eindruck der visuellen Umsetzung der Gliederung des Kirchenraumes ebenso wie des Erlebens des Gläubigen gewährt eine Miniatur aus dem Ashburnham Pentateuch (Abb. 1).<sup>4</sup> Diese Darstellung veranschaulicht eindrücklich durch ihre in unterschiedlichen Farben hervorgehobenen sowie klar voneinander abgegrenzten Raumkompartimente wie sich diese aus einzelnen Bestandteilen entwickeln, zu Sphären zusammensetzen und daraus der Sakralraum entsteht.<sup>5</sup> Die einzelnen Elemente, die zu dieser Ausprägung der

---

<sup>2</sup> Bei Chorikios von Gaza handelt es sich um einen Sophist und Rhetor der hauptsächlich in der zweiten Hälfte des 6. Jh. gemeinsam mit einigen bekannten Mitgliedern wie Prokopios von Gaza in der Schule von Gaza wirkte. Im Zuge dessen verfasste er zwei *enkōmia* auf Bischof Markianos von Gaza, die sog. *Laudatio Marciani I* und *II*. Von Bedeutung sind diese Texte vor allem, da sie Ekphraseis zu den Kirchenbauten des Protomärtyrers Stephan sowie des Heiligen Sergius enthalten und genauere Auskünfte über deren Aussehen gewähren (Penella 2009, 3 f.; Maguire 1974, 118 f.).

<sup>3</sup> Zu Strukturierung und Zugänglichkeit von Kircheninnenräumen: Sörries 2020; Versteegen 2009.

<sup>4</sup> Beim sog. Ashburnham Pentateuch (Bibl. Nat. MS nouv. Acq. Lat. 2334) handelt es sich um eines der frühesten erhaltenen Beispiele eines illuminierten lateinischen Pentateuchs, der in der Originalfassung alle fünf Bücher Mose enthielt. Von den wahrscheinlich ursprünglichen 69 Miniaturen haben sich noch 19, die überwiegend Zyklen aus den Büchern Genesis und Exodus illustrieren, vollständig erhalten. Die Datierung durch paleographische und stilistische Ansätze variiert zwischen der zweiten Hälfte des 5. und dem frühen 7. Jh. n. Chr. Der Kodex nimmt dabei eine einzigartige Stellung zwischen spätantiken und karolingischen illustrierten Manuskripten ein (Doležalová – de Blaauw 2019, 56 f.; Narkiss 2007, 513–516. 525 f.; Rickert 2007, 111; Verkerk 2004, 44; dies. 1995, 94 f.; Gutmann 1953, 55–62).

<sup>5</sup> Die Miniatur auf Folio 127v illustriert akkurat den sich direkt darüber befindlichen Text aus Numeri 11:16–20. Die Darstellung, die Mose bei der Ausgießung des Geistes Gottes über die Ältesten Israels zeigt, lässt sich laut Text im Stützzelt verorten, worauf auch eine Beschriftung am oberen Bildfeldrand verweist (Narkiss 2007, 578–580; Gebhardt 1883, 23 f.). Vergleicht man diese

individuellen Raummodule beitragen, stehen dabei in einer engen Verbindung mit der menschlichen Wahrnehmung und verweisen auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen diesen.

Weiterführend ermöglicht es die Illustration zu untersuchen, wie die Kontaktzonen – die Grenzen und Übergänge – zwischen den einzelnen Sphären eines Kirchenraumes optisch greifbar und häufig auch mithilfe von Vorhängen für die Gläubigen erfahrbar gemacht wurden.

Eine abschließende Synthese beschäftigt sich damit, welcher Erkenntniswert aus dieser modularen Raumkonstruktion gezogen werden kann und inwieweit das System der Modularität dabei hilft Sakralität als ein zentrales Charakteristikum des Kirchenraumes erfahrbar zu machen.

### ***Sphären entstehen – Die Konstruktion des Kirchenraumes***

Die Kodexminiatur veranschaulicht, wie man sich die verschiedenen Bereiche innerhalb des Kirchenraumes vorstellen kann, indem hier die einzelnen Sphären perspektivisch auseinandergeklappt und farblich voneinander abgesetzt sind. Formaltypologisch kann es sich dabei um konkrete, voneinander abgegrenzte Räume oder Module handeln, wie Atrium, Narthex, Haupt- und Seitenschiffe, Presbyterium, Apsisnebenräume, Querhausarme sowie die Apsis. Diese lassen sich häufig bereits beim Betrachten der Grundrisse von Kirchenbauten unterscheiden (Abb. 2). Doch werden mit diesen Begrifflichkeiten zugleich auch sinnlich erfahrbare, imaginäre Sphären bezeichnet, die mit den architektonisch definierten Räumen nicht deckungsgleich sind.<sup>6</sup>

---

Wiedergabe der Stiftshütte mit derjenigen auf Folio 76d, so fällt auf, dass es sich hier vielmehr um architektonische Bauten handelt, als um das erwähnte Zelt. Dieser Umstand, sowie die allgemeine sehr detaillierte Behandlung der architektonischen Hintergründe und die Wiedergabe einer Reihe von ikonographischen Eigenheiten und Bildelementen lässt die Vermutung zu, dass die Szenerien Bezug auf Rom und die dortige Liturgie nehmen. Schon mehrfach ist in der Forschung darauf hingewiesen worden, dass die Darstellung als Wiedergabe eines Kirchenraums verstanden werden muss: de Blaauw 2020, 160; Doležalová – de Blaauw 2019, 58; Tuttle 2009; Verkerk 2004, 97–102; dies. 1995; Rickert 1989.

<sup>6</sup> Grundlegend für die folgenden Überlegungen sind Raumtheorien, die dem architektonischen Raum eine Bedeutung über die rein mathematischen und physikalischen Gegebenheiten hinaus zugestehen und ihn in den Kontext von sich soziologisch und kulturhistorisch verändernden Zuständen setzen. Dementsprechend ist der Kirchenraum ein Konstrukt, das sich durch liturgische Handlungen, individuelle Einflüsse wie Erinnerungen, Erlebnisse oder Beziehungsnetze entwickelt. Wichtig dabei ist ebenfalls die soziale Konstituierung, denn eine Sphäre entsteht erst durch Menschen und Gruppen, deren Taten und Beziehungen im Umkehrschluss wiederum von Räumen beeinflusst werden. Andererseits spielen funktionale, materielle und topographische Faktoren wie beispielsweise der städtebauliche Kontext oder die materielle Ausstattung eine wichtige Rolle. Aufgrund dieser Faktoren sowie des religiös konnotierten Kontextes kann sich schlussendlich ein Sakralort entwickeln (Reichel – Schultz 2014, 10–12; Hansen – Meyer 2013, 1 f.).

Abgegrenzt durch eine niedrige Wand bzw. eine Treppe am unteren Bildfeldrand der Illustration erhält man optisch Zugang in den Kirchenraum und die Möglichkeit, sich durch die Sphären zu bewegen. Das untere Bilddrittel stellt ein Raummodul dar, welches die gesamte Miniatur überspannt. Unter einem langen schrägen Ziegeldach ist eine Arkade mit 19 von Säulen gehaltenen Bögen vor einem lilafarbenen Hintergrund wiedergegeben. In den Interkolumnien sind abwechselnd je ein zur Seite geknoteter Vorhang und eine silberne Lampe an Stangen angebracht. Die Vorhänge bilden Paare, die je einmal nach rechts und im übernächsten Säulenzwischenraum nach links um eine Säule geschlungen sind. Bis auf ihre Farbgebung unterscheiden sich die textilen Paare dabei nicht voneinander – nach einem breiten farblich abgesetzten Bereich und einer dünnen Borte als oberer Abschluss folgen ein Band mit weißem Tupfendekor sowie darunter je zwei kreisrunde Segmenta. Die Farbkombination der Textilien variiert zwischen grün, rot, weiß und blau. Die zwei äußeren Vorhänge, die in etwas erhöhten Arkaden angebracht sind, setzen sich optisch ab. Bei dem linken handelt es sich um einen einfacheren weiß-blauen zur Seite gerafften Vorhang, während rechts ein frei hängendes, elaboriertes Textil mit zwei Orbiculi das gesamte Interkolumnium einnimmt. Abgeschlossen wird das vorderste Modul von beiden Seiten durch hölzerne raumhohe Türen oder Abschränkungselemente, die in den Bildraum vor der Arkade übergreifen. Links zwischen ihnen befindet sich, ebenfalls lila hinterfangen, ein Kompartiment mit einer auf zwei Säulen ruhenden kleinen Kuppel. Unter ihrem Bogen sind ein nach rechts geöffneter weißer Vorhang mit blauem oberem Abschluss sowie eine silberne Lampe angebracht. Bei diesem Modul könnte es sich um eines der Kirchenschiffe sowie den Zugang dazu handeln.<sup>7</sup>

Das Zentrum der Illustration bildet eine Reihe von in einem kräftigen Orangeton gehaltenen Raumabschnitten, die bereits aufgrund der Farbgebung ihres Hintergrundes eng miteinander verbunden sind. Mittig tragen drei dünne gold-ockerfarbene Säulen Kapitelle sowie darüber ein Satteldach mit Dreiecksgiebel. In der Längsseite befindet sich erhöht eine auf vier Füßen stehende kistenähnliche Konstruktion, die nach vorne hin ein etwas dunkleres Türchen aufweist. Bedeckt wird sie von einem weißen Tuch mit Fransen, auf dem wiederum in jeder der vier Ecken sowie in der Mitte ein goldener Kreis angebracht ist. Durch die sie umrahmende Darstellung von zwei menschenähnlichen, nimbierten Cherubim, lässt sich diese in Bezug auf die zu illustrierende Textstelle über die Stiftshütte als Bundeslade ansprechen. An der Schmalseite des Moduls ist auf einem steinernen Podest ein gemauerter Altar zu erkennen. Umfungen wird er von zwei blauen Vorhängen mit weißen oberen Abschlüssen und einem Streifen aus weißen Tupfen sowie goldenen Orbiculi darunter. Aufgehängt werden die Vorhänge im Cortina-Motiv mithilfe von Ringen an einer Stange unterhalb des Giebels, sodass sie den Blick auf den Altar freigeben. Zwischen ihnen hängt ein großes goldenes Gefäß. Hinter dem Altar beginnend zieht sich ein ebenfalls orange hinterlegter, von dünnen Säulen getragener, langrechteckiger Raumabschnitt diagonal durch das weitere Bildfeld. Aus diesem tritt Mose hervor, seinen Kopf zurückgewandt, wo hinter einem halb geöffneten weiß-grünen

---

<sup>7</sup> Für die Beschreibungen der Miniatur vgl. Narkiss 2007, 578–580; Gebhardt 1883, 23 f.

Vorhang mit goldenen Orbiculi die im Segensgestus gehaltene Hand Gottes erscheint. Die Querlagerung des Raummoduls sowie seine Anordnung in Bezug auf den Altar lassen Vermutungen zu, dass hiermit der Bereich des Presbyteriums gemeint ist, der in den Hauptraum hineinragt. Den rückwärtigen Abschluss der orangen Raumkompartimente bildet eine sich links neben der Lade befindliche weiße gemauerte Apsis mit einer zwiebelförmigen Kuppel sowie direkt daran anschließend eine weitere etwas niedrigere Struktur mit kleinerer Kuppel. Unter dem Bogen ist ein den gesamten Bereich überspannender weißer Vorhang angebracht, der mit einem breiten blauen Band sowie vier kreisrunden Segmenta in den Ecken verziert ist und unten von langen Fransen begrenzt wird. Bei diesem Raumabschnitt hinter der Apsis könnte es sich um einen Apsisnebenraum handeln, der hier durch einen Vorhang optisch verschlossen wird. Die verbindende Farbgebung, die Abbildung des Altars und der Lade als zentrales Heiligtum sowie der Einfluss Gottes in diesem Bereich lassen es zu, ihn als Sanktuarium anzusprechen.

Eine Ebene weiter hinten ragt von links ein durch einen Giebel abgeschlossenes Raumteil quer in das Bildfeld hinein. Vor einem goldenen Hintergrund sind zwei mit Lampen behangene Bögen auf Säulen zu erkennen, während unter dem Giebel ein zur Seite hin geöffneter Vorhang den Blick in den Raum dahinter gewährt. Aufgrund der Positionierung im Bildraum sowie der Längsausrichtung und Anordnung dieses Moduls könnte es sich hierbei um einen Querhausarm handeln. Direkt anschließend folgt ein ziegelgedeckter Längsbau, der vor einem dunkelgrünen Hintergrund von sechs Arkaden mit darin angebrachten Lampen gebildet wird. Nach einer Unterbrechung folgt ein weiteres, ebenfalls durch Arkaden und Säulen gegliedertes grünes Raumkompartiment, vor dem sich die inschriftlich bezeichneten sieben Ältesten versammelt haben. Hierbei könnte es sich um ein durch den Einzug des Presbyteriums unterbrochenes Kirchenschiff handeln oder um ein Schiff und das Atrium mit den Versammelten.

Auffallend sind in der Raumkonstruktion der Miniatur die klar definierten Hintergrundfarben, die die verschiedenen Sphären der Illustration optisch voneinander abgrenzen. Die separat überdachten Einheiten setzen sich ebenfalls durch ihren in sich geschlossenen architektonischen Aufbau voneinander ab und bilden dabei individuell ausgestaltete Module. Doch welche Elemente sind es, die es in dieser Darstellung ermöglichen, die einzelnen Sphären bzw. Module zu differenzieren? Wodurch konnte den Gläubigen bei ihrem Kirchenbesuch eine Unterscheidung der Bereiche ermöglicht werden?

Einen ersten Hinweis darauf liefert der eingangs zitierte Chorikios von Gaza. In seiner *Laudatio Marciani* legt er dar, wie der Blick unruhig durch den Raum wandert und versucht all das, was mit ‚Vielfalt der Eindrücke‘ umschrieben wird, aufzunehmen. In dieser Textstelle schreibt er der *visuellen Wahrnehmung* eine essentielle Rolle zu, denn ein Großteil dieses Anblicks dürfte wohl die Ausgestaltung des Kircheninneren ausgemacht haben.

Die Miniatur des Ashburnham Pentateuch demonstriert hier eindrücklich, welcher optischen Reizvielfalt die Besuchenden ausgesetzt waren: Zahlreiche weiße, blaue, purpurne und grüne Vorhänge zieren den Bau. Verschiedene Farbtöne akzentuieren einzelne Raumbereiche und verweisen dabei eventuell auf deren unterschiedliche Ausgestaltung durch Mosaiken, Textilien, Fresken sowie *opus sectile* Arbeiten. Diese schmücken die verschiedenen Bereiche, grenzen sie zeitgleich voneinander ab und erzeugen in den ihnen zugeschriebenen Wertigkeiten der Materialien, Farben und Techniken Hierarchien. Wie die zahlreichen in den Arkaden hängenden Lampen implizieren, stellt Licht ein weiteres essentielles Gestaltungsmittel dar. Natürliche und künstliche Beleuchtung, Schatten, Lichtbrechungen, Lichtfarbe und Reflexionen helfen dabei Strukturen, Oberflächen und Farben zu akzentuieren und dadurch die Bedeutung der verschiedenen Sphären zu verdeutlichen. Begrenzt und gegliedert wird der Einblick in den Raum von Elementen wie beispielsweise Wänden, Säulen, den in den Arkaden und an Durchgängen angebrachten Vorhängen, aber auch durch Türen und hölzerne Abschrankelemente, wie sie an den unteren Rändern der Illustration zu erkennen sind. Der gerade durch Türen evozierte Temperaturunterschied zwischen draußen und drinnen spricht die *taktile Wahrnehmung* an und stellt dabei eine wesentliche Komponente des Wohlbefindens der Besuchenden dar. Durch gegenseitiges Berühren oder Körperkontakt, worauf die am rechten Bildfeldrand versammelte Menge verweist, wird eine haptische Komponente veranschaulicht. Wenn auch nicht explizit dargestellt, so spielt als weiteres Element sinnlichen Erlebens die Kommunion eine bedeutende Rolle, aktiviert sie doch die *gustatorische Wahrnehmung*. In vergleichbarer Weise wird durch das Anzünden der dargestellten Öllampen, vermutlich vor allem aber durch das Verbrennen von Weihrauch, die *olfaktorische Wahrnehmung* durch die süßlichen Düfte der brennenden Harze aktiviert. Der zentral im Bildfeld dargestellte Mose, der durch den Gestus seines ausgestreckten rechten Arms auf die vonstattengehende Kommunikation mit der versammelten Menschenmenge anspielt, verweist auf die *auditive Wahrnehmung* im Kirchenraum. Ansprachen, Gesänge, Zwischenrufe und Lesungen im Zuge der liturgischen Handlungen aktivieren das Gehör; beeinflusst durch die Raumakustik, die zur Behaglichkeit und Nutzbarkeit eines Sakralraumes beiträgt, gestalten sie die Raumempfindung maßgeblich.<sup>8</sup> Moses Gestik, der Text über seinem Kopf sowie die hinter ihm dargestellte Hand Gottes lässt Rückschlüsse auf den signifikanten Aspekt des Sakralraumes zu – den zelebrierten Ritus, die liturgischen Handlungen und festgelegten Zeremonien im Zuge von Gottesdiensten und Prozessionen.

Im Ashburnham Pentateuch werden einige Module durch das Vorhandensein von Elementen wie Lampen oder Vorhängen charakterisiert, während diese in anderen Sphären komplett fehlen. Die Hintergrundfarben verleihen den Bereichen dabei weitere Differenzierungsansätze und können durch ihre abgestufte Farbgebung auf etwaige Ausstattungscharakteristika und das Vorhandensein von Licht verweisen. Während der dunkelgrün gehaltene Raum der siebzig Ältesten sehr schlicht erscheint und nur durch

---

<sup>8</sup> Reichel – Schultz 2014, 42–46.

Bögen und Säulen gegliedert ist, erstrahlt das Modul mit der Lade in Orange. Es ist reich ausgestattet mit Vorhängen, einem Weihrauchgefäß, Podesten, dem Altar sowie der Lade. Die einzelnen Bestandteile bzw. Modularen Elemente sind dabei jeweils separat modifizierbar und an die Gegebenheiten anpassbar, beispielsweise kann fehlendes Tageslicht durch das Anzünden von Öllampen ausgeglichen werden, worauf der dunkelgrüne Hintergrund sowie die zahlreichen aufgehängten Lampen des linken, hinteren Moduls einen Hinweis geben könnten.

Die Illustration verdeutlicht dabei, wie die im Kirchenraum erfahrbaren Stimulanzien verschiedene physiologische Wahrnehmungen hervorrufen, so zu Orientierung, Verbindung oder Trennung von Raumbezügen beitragen und diese charakterisieren.<sup>9</sup> Durch ihre Sinne erschaffen die Gläubigen sich ihr individuelles Bild der Welt und im Speziellen des Kirchenraumes. Ein Konglomerat aus persönlichen Erwartungen, individueller Religiosität, Erleben sowie Binnengliederung, Raumausstattung und Ritus schafft Zonen oder Sphären abgestufter Heiligkeit im Raum, die in einer räumlichen Dramaturgie kulminieren. Diese verstärken dabei einerseits auf einer sichtbaren – andererseits auf einer emotionalen Ebene die gewünschte Atmosphäre innerhalb der Kirche.

Die verschiedenen Sinneseindrücke evozierenden Medien bilden dabei in ihrer Gesamtheit, ihrer Interaktion und Abgrenzung voneinander als kleinste Elemente verschiedene Sphären innerhalb des Kirchenraumes. Dabei fällt auf, dass all diese Module in sich abgeschlossene Einheiten sind, die durch ihre individuelle Ausgestaltung auf Eigenarten verweisen, die sich durch eine sich verändernde Zusammensetzung der verschiedenen Faktoren der menschlichen Wahrnehmung ergeben. Elemente der Architektur sowie des menschlichen Erlebens sind dabei eng miteinander verbunden, bilden Sphären und verleihen diesen Bedeutung. Auf einen ersten Blick scheinen die Raumkompartimente dabei untereinander eine eher lose Verbindung aufzuweisen, wirken doch alle sehr in sich geschlossen und strukturell unabhängig. Die gleiche Farbgebung einiger Hintergründe unterschiedlicher Module verweist jedoch darauf, dass sie eng miteinander in Verbindung stehen und sich gegenseitig beeinflussen. Durch die baukastenähnliche Anordnung der Einzelmodule konstituiert sich der Kircheninnenraum in seiner Gesamtheit als Konglomerat verschiedener Sphären abgestufter Sakralität.<sup>10</sup>

### ***Schnittstellen – An der Grenze zwischen den Sphären***

Ausgangspunkt der bisherigen Betrachtungen sind die den einzelnen Wahrnehmungsformen zugeordneten Elemente, aus denen verschiedene Raummodule hervorgehen. Diese wiederum bilden in ihrem Zusammenspiel das Kircheninnere. Dabei darf der Begriff ‚Modul‘ nicht zu eng als architektonischer Terminus verstanden werden, sondern

---

<sup>9</sup> Braun 2019, 12–24; Reichel – Schultz 2014, 11–24.

<sup>10</sup> Löw 2017, 268; Reichel – Schultz 2014, 10 f. 22; Baldwin – Clark 2000, 63 f.

als Element einer Raumstrukturierung, die durch – sinnlich wahrnehmbare – Barrieren gegliedert wird. Entsprechend kann ein auf Modularität beruhender Verständnisansatz dazu beitragen, gerade die raumkonstitutiven Sinneswahrnehmungen der Kirchenbesuchenden klarer herauszuarbeiten.<sup>11</sup>

Durch die additive Verbindung der einzelnen Raummodule entstehen Kontaktzonen, die die Übergänge von einer in eine andere Sphäre kennzeichnen. In der Miniatur des Ashburnham Pentateuch werden diese Schnittstellen zwischen den Raumeinheiten besonders eindrücklich hervorgehoben, denn sichtbar sind stets die Kontaktzonen. Von dem Allerheiligsten mit der Bundeslade abgesehen, können nur die Außengrenzen, d. h. die Schnittstellen zu anderen Modulen, gesehen werden. An diesen Übergängen sticht die Vielzahl der Vorhänge ins Auge, die zwischen den Raumeinheiten vermitteln. In verschiedenen Schichten werden sie um den Kern der Kirche, das Allerheiligste gelegt, in dem sich die christliche Überzeugung manifestiert. Schrittweise bewegen sich die Besuchenden beim Betreten des Kircheninnenraumes durch die unterschiedlichen Sphären. Die Hauptaufgabe der Vorhänge dabei ist es, unterschiedliche Bereiche zu zieren und einen Übergang oder Wechsel zwischen diesen Modulen zu verdeutlichen, wie beispielsweise vom Narthex zum Kircheninnenraum, den verschiedenen Schiffen oder zwischen diesen und dem Altarraum. Somit nehmen Vorhänge die Rolle visueller Signale ein, die zwischen den differenzierten Zuschreibungen von Heiligkeit unterscheiden und dadurch die Bedeutung von unterschiedlichen Arealen innerhalb einer Kirche abgrenzen.<sup>12</sup>

Die Bekräftigung des christlichen Glaubens innerhalb des Kircheninnenraumes mithilfe von Vorhängen lässt sich verallgemeinert in vier Schichten der Verhüllung aufteilen. Der Kirchenbesuch beginnt mit dem Öffnen und Durchschreiten von Türvorhängen an Eingängen. Auf dem weiteren Weg sind in verschiedenen Durchgangssituationen innerhalb des Kirchenraums Vorhänge angebracht. Auf Folio 127v des Ashburnham Pentateuch werden diese Bereiche hauptsächlich durch weiße Vorhänge mit blauen Rändern gekennzeichnet. Die applizierten Orbiculi zeichnen einige der Textilien aus und verweisen dabei auf die Bedeutung der Durchgänge und die wechselnde Stellung bzw. höhere Hierarchie der nachfolgenden Sphäre. Die Vermittlung von Sicht und Licht, die die menschliche und göttliche Anwesenheit symbolisiert, spielt bei diesen Vorhängen ebenso eine Rolle, wie die Haptik und die Geste des Öffnens und

---

<sup>11</sup> Carruthers 2006, 2; Baldwin – Clark 2000, 63 f. 77.

<sup>12</sup> Caseau 2013, 65; Mathews 1980, 163 f. Neben den Vorhängen der Illustration im Ashburnham Pentateuch verweisen archäologische Befunde und Funde auf weitere Möglichkeiten der Erfahrbarmachung von Schnittstellen, beispielsweise in Form von Türen an Zugängen. Aber auch Niveauunterschiede im Innenraum selbst, die architektonische Gliederung durch Säulen, Arkaden, Kolonnaden, Abschrankungselemente wie Schrankenplatten zwischen den Schiffen, im Hauptschiff oder auch im Presbyteriumsbereich ebenso wie ein Tempon verbildlichen Übergangssituationen und den Wechsel verschiedener Sphären im Kircheninnenraum.

Schließens an sich, die zur Regulierung des Zuganges und einer performativen Bewegung des Vorhanges beiträgt.<sup>13</sup>

Die beim Durchschreiten durch die verschiedenen Sphären langsam aufgebaute inszenatorische Spannung steigert sich in der Anbringung der Textilien in den Schiffen. Der *Liber Pontificalis* erwähnt zahlreiche päpstliche Textilstiftungen in römischen Kirchen. Aus den Stiftungslisten lässt sich rekonstruieren, dass die bedeutenden Sakralbauten gleich mehrere Sätze an Vorhängen besaßen. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass Vorhänge aufgrund ihrer Vielzahl sowie der Wertigkeit, Herkunft und Qualität ihres Materials auf den Status von Kirche und Stiftenden verwiesen.<sup>14</sup> Diesen Grundsatz greift auch die Handschriftenminiatur auf, so sind in der Arkade des vordersten Raummoduls gleich vier farblich differenzierte Paare von Vorhängen angebracht. Der bewusst dargestellte Unterschied zwischen den Vorhängen könnte auf das Vorhandensein von mehreren Vorhangsätzen im Besitz der Kirche verweisen und somit einen Marker für deren Status und Bedeutung unter den Sakralbauten darstellen. Die Textilien in den Arkaden grenzen dabei bewusst die Schiffe sowie die in ihnen versammelten Personengruppen voneinander ab. Sie verdeutlichen die Grenzen zwischen dem Hauptschiff, in dem auch liturgische Handlungen stattfanden und den Seitenschiffen, die teils gewissen Personengruppen vorenthalten waren, wie beispielsweise nur Frauen oder Männern.<sup>15</sup>

Einen weiteren Einschnitt in die Sichtmöglichkeiten der Besuchenden bildet der Presbyteriumsbereich, der höchstwahrscheinlich ebenfalls mit Vorhängen ausgestattet war. Vorhänge in dieser Sphäre grenzen durch das Öffnen und Schließen bewusst die Gläubigen von Vorgängen der Liturgie ab und verweisen so explizit auf die besondere Stellung der Kleriker und deren Möglichkeit, bestimmte Handlungen sichtbar zu machen und im nächsten Schritt wiederum vor den Augen der Gläubigen zu verbergen. Vorhänge stellen somit einen wichtigen Faktor der Inszenierung des Glaubens und des liturgischen Geschehens dar, denn ein gelüfteter Vorhang lässt einerseits im Akt der Enthüllung etwas zum Vorschein kommen, das zuvor verborgen war. Auf der anderen Seite weckt ein vage zugezogener Schleier Vermutungen, was in Erscheinung treten könnte. Für die Betrachtenden bleibt dabei immer offen, wie sie etwas zu sehen bekommen, beziehungsweise was ihnen gezeigt wird. Die hinter einem Vorhang zum Vorschein kommende Hand Gottes im Ashburnham Pentateuch verweist explizit auf die Vermittlung des Wortes Gottes durch die Kleriker bzw. in diesem Fall durch Mose. Von

---

<sup>13</sup> de Blaauw 2020, 156 f.; Doležalová – de Blaauw 2019, 54; Maguire 2019, 218–220. 243.

<sup>14</sup> Beim *Liber Pontificalis* handelt es sich um ein Papstverzeichnis mit einer Sammlung derer Viten und Stiftungstätigkeit. Das Werk ist eine der wichtigsten Quellen für die Ausstattung römischer Kirchen zwischen dem 4. und 9. Jh. n. Chr. Interessant ist dabei die veränderte Stiftungstätigkeit und Bedeutung von Vorhängen in diesem System (de Blaauw 2020, 154–156; Doležalová – de Blaauw 2019, 48–53).

<sup>15</sup> Auf diese Differenzierung zwischen Personengruppen im Kirchenraum, die nicht nur geschlechtsbedingt stattfand, sowie den diesen Gruppierungen jeweils zugeschriebenen Bereichen verweisen Sörries 2020; Versteegen 2009 sowie Caseau 2007, 60–63.

der Gottesdarstellung ist dabei nur eine Hand sichtbar, der Rest bleibt in der Dunkelheit hinter dem Textil verborgen. Der Vorhang verweist damit klar auf die Grenze zwischen göttlicher Sphäre und derer der Kleriker hin, stellt dabei jedoch keine unüberwindbare Barriere dar, sondern veranschaulicht die Möglichkeit der Kommunikation über diese Grenze hinweg.<sup>16</sup>

Das Mysterium rund um den christlichen Glauben entlädt sich schließlich im Allerheiligsten und in der Rahmung des Altares. Die beiden blauen Vorhänge, die den Altar umgeben und dabei zeitgleich den Blick auf ihn inszenieren, verdeutlichen dies. Mit limitierter Sichtbarkeit spielend erwecken die Textilien dabei auf besondere Weise das Interesse der Gläubigen an diesem bedeutungsgeladenen Bereich, der für sie jedoch nicht zugänglich ist. Die Bundeslade selbst als das Allerheiligste wird dabei nicht von einem Vorhang, sondern von einem über sie gelegten Tuch zumindest teilweise verhüllt.

Die durch Vorhänge inszenierte Verschleierung des Mysteriums im Sakralraum führt zu einer gesteigerten sakralen Hierarchisierung der jeweiligen Raummodule. Die bewusst gemachte optische Abtrennung der verschiedenen Bereiche für die einzelnen Personen mithilfe von Vorhängen definiert dabei Schnittstellen als Barrieren. Diese reglementierten Übergänge sind jedoch nicht statisch, sondern erzeugen bei den Gläubigen aufgrund des performativen Charakters der Vorhänge einen Eindruck der Überwindbarkeit.

### ***Modularität – Ansatz der Erfahrbarmachung von Sakralität?***

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Konzept der Modularität eine Möglichkeit bietet, die Erzeugung von Sakralität und die Erfahrbarmachung des Glaubens besser nachzuvollziehen. Der spätantike Kirchenraum legt alleine schon durch seine architektonische Gliederung eine Einteilung in einzelne Module nahe. Darüber hinaus lassen sich die Raummodule innerhalb des Sakralbaus auch über ihre sensorischen Grenzen definieren, die vor allem auf Ausstattungselementen, wie beispielsweise Vorhängen, beruhen. Beides, die architektonische Gestaltung wie die Innenausstattung, folgt einer bewussten Orchestrierung seitens der am Planungs- und Ausführungsprozess beteiligten Architekten, Klerikern und Auftraggebern. Bei der Staffellung, Einteilung sowie Inszenierung des Kirchenraums handelt es sich dementsprechend um einen gezielten Vorgang, der nach Prinzipien der Modularität ablief. Veränderungen, die sich im Laufe der Jahrhunderte am Sakralbau – spezifischer gesagt an den einzelnen Modulen – beobachten lassen, verweisen darauf, dass es immer wieder zu Anpassungen und Veränderungen der die einzelnen Sphären konstituierenden Elemente kam. Dadurch konnten veränderte Raumwirkungen erzielt werden und neue inszenatorische sowie gestalterische Möglichkeiten authentifizierter Sakralität erprobt werden.

---

<sup>16</sup> de Blaauw 2020, 153 f.; Doležalová – de Blaauw 2019, 52.

Das Modell der Modularität bietet jedoch nicht nur den Planenden eine Hilfestellung, um Konzeption sowie das Funktionieren des Kirchenraumes intensiver in seiner Vielfalt untersuchen zu können. Individuelle Analysen, die die kleinsten, den Kirchenraum definierenden Elemente ebenso berücksichtigen wie das Gesamtkonzept des Sakralbaus, können auch heutzutage neue Erkenntnisse zu Aufbau und Vielfalt des Raumes aber auch etwaige Einschränkungen liefern. Darüber hinaus ermöglicht der modulare Denkansatz weitere Möglichkeiten und Herangehensweisen, sich tiefgreifender mit der Wirkung, Inszenierung und Bedeutung von Sakralräumen zu beschäftigen, wie die Analyse der Kontaktbereiche zeigt. Eine Auseinandersetzung mit dem Zusammenspiel der verschiedenen Module, aber auch ihrer Abgrenzung voneinander sowie mit der Erfahrbarmachung der Schwellensituationen zwischen ihnen verspricht Aufschlüsse über weitere sensorische und inszenatorische Aspekte im Kirchenraum. In der optischen Bewusstmachung der Schnittstellen spielen Vorhänge eine wichtige Rolle. Die Erfahrbarmachung des Mysteriums des Glaubens innerhalb von Kirchen präsentiert sich dabei als ein komplexer Vorgang. Durch einen schrittweisen Spannungsaufbau innerhalb des Raumes mithilfe von Vorhängen intensivieren sich die Wahrnehmung und das Gefühl des Eintauchens in einen Bereich göttlicher Präsenz. Vorhänge sind dabei ein Mittel, göttliche Unfassbarkeit zu verhüllen, zentrale Glaubenswahrheiten zu rahmen, Übergänge zwischen verschiedenen sakralen Zonen aufzuzeigen sowie diese Sphären selbst zu visualisieren.

ORCID®

Corinna Mairhanser  <https://orcid.org/0000-0002-4890-205X>

**Literaturverzeichnis**

Baldwin – Clark 2000

C. Y. Baldwin – K. B. Clark, *Design Rules. The Power of Modularity* (Cambridge 2000)

de Blaauw 2020

S. de Blaauw, *Architektur und Textilien in den spätantiken Kirchen Roms*, in: S. Schrenk – S. de Blaauw (Hrsg.), *Contextus. Festschrift für Sabine Schrenk*, *JbAC Ergh.* 41, 2020, 144–163

Braun 2019

R. Braun, *Unsere 7 Sinne – Die Schlüssel zur Psyche. Wie die Wahrnehmung unsere Emotionen beeinflusst* (München 2019)

Carruthers 2006

P. Carruthers, *The Architecture of the Mind. Massive Modularity and the Flexibility of Thought* (Oxford, New York 2006)

Caseau 2007

B. Caseau, *Objects in Churches. The Testimony of Inventories*, in: L. Lavan (Hrsg.), *Objects in Context, Objects in Use. Material Spatiality in Late Antiquity*, *Late Antique Archaeology* 5 (Leiden 2007) 551–579

Caseau 2013

B. Caseau, *Experiencing the Sacred*, in: C. Nesbitt – M. Jackson (Hrsg.), *Experiencing Byzantium. Papers from the 44th Spring Symposium of Byzantine Studies*, Newcastle and Durham, April 2011, *Society for the Promotion of Byzantine Studies* 18 (Farnham, Surrey 2013) 59–77

Doležalová – de Blaauw 2019

K. Doležalová – S. de Blaauw, *Constructing Liminal Space? Curtains in Late Antique and Early Medieval Churches*, in: K. Doležalová – I. Foletti (Hrsg.), *The Notion of Liminality and the Medieval Sacred Space. Convivium. Supplementum* (2019) 46–67

Foerster – Richtsteig 1972

R. Foerster – E. Richtsteig (Hrsg.), *Choricii Gazaei. Opera*, *Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana* (Stuttgart 1972)

Gebhardt 1883

O. Gebhardt, *The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch* (London 1883)

Gutmann 1953

J. Gutmann, The Jewish Origin of the Ashburnham Pentateuch Miniatures, *The Jewish Quarterly Review* 44,1, 1953, 55-72

Hansen – Meyer 2013

S. Hansen – M. Meyer, „Parallele Raumkonzepte“ – Einführung in das Thema der Tagung, in: S. Hansen – M. Meyer (Hrsg.), *Parallele Raumkonzepte, Topoi – Berlin Studies of the Ancient World/Topoi – Berliner Studien der Alten Welt* 16 (Berlin/Boston 2013) 1-7

Löw 2017

M. Löw, *Raumsoziologie* (Frankfurt am Main 2017)

Maguire 1974

H. Maguire, Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art, *DOP* 28, 1974, 111-140

Maguire 2019

E. Dauterman Maguire, Curtains at the Threshold, *DOP* 73, 2019, 217-244

Mango 1993

C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, (Toronto 1993)

Mathews 1980

T. F. Mathews, *Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy* <sup>3</sup>(University Park 1980)

Narkiss 2007

B. Narkiss, *El Pentateuco Ashburnham. La ilustración de códices en la antigüedad tardía. Introducción al facsímil* (Valencia 2007)

Penella 2009

R. J. Penella (Hrsg.), *Rhetorical Exercises from Late Antiquity. A Translation of Choricus of Gaza's Preliminary Talks and Declamations, with an Epilogue on Choricus' Reception in Byzantium* (Cambridge/New York 2009)

Reichel – Schultz 2014

A. Reichel – K. Schultz (Hrsg.), *Einrichten und Zonieren. Raumkonzepte, Materialität, Ausbau, Scale* (Basel 2014)

Rickert 1989

F. Rickert, Zu den Stadt- und Architekturdarstellungen des Ashburnham Pentateuch (Paris, Bibl. nat. NAL 2334), Collection de l'École Française de Rome 123,1, 1989, 1341–1354

Rickert 2007

F. Rickert, Zu den Opferdarstellungen des Ashburnham-Pentateuch. (Fol. 6r, 10v und 76r), *JbAC* 50, 2007, 111–120

Sörries 2020

R. Sörries, Der frühchristliche Kirchenraum. Ikonographie – Ausstattung – Liturgie (Wiesbaden 2020)

Tuttle 2009

K. Tuttle, A View of the City. The Urban Landscape and its Architectural Imagery in the Ashburnham Pentateuch. M.A. Arbeit an der University of British Columbia (Vancouver 2009) <<https://dx.doi.org/10.14288/1.0070832>> (20.10.2021)

Verkerk 1995

D. H. Verkerk, Exodus and Easter Vigil in the Ashburnham Pentateuch, *ArtB* 77,1, 1995, 94–105

Verkerk 2004

D. H. Verkerk, Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch (Cambridge 2004)

Verstegen 2009

U. Verstegen, Die symbolische Raumordnung frühchristlicher Basiliken des 4. bis 6. Jahrhunderts. Zur Interdependenz von Architektur, Liturgie und Raumausstattung, *Rivista di archeologia cristiana* 2009/85, 567–600

#### Abbildungsnachweis:

**Abb. 1.** Ashburnham Pentateuch, Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. Nouv. Acq. Lat. 2334, fol. 127v, public domain; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53019392c/f264> (Bildausschnitt).

**Abb. 2.** C. Mairhanser, nach N. M. Camerlenghi, *St. Paul's Outside the Walls. A Roman Basilica, from Antiquity to the Modern Era* (Cambridge 2018) 46 Figure 2.1. Die Änderungen wurden auf Hinweis von N. M. Camerlenghi vorgenommen.

## Abbildungen



Abb. 1: „Der Geist Gottes ruht auf den siebenzig Ältesten Israels“, Ashburnham Pentateuch, 5.-7. Jh. n. Chr., Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. Nouv. Acq. Lat. 2334, fol. 127v.

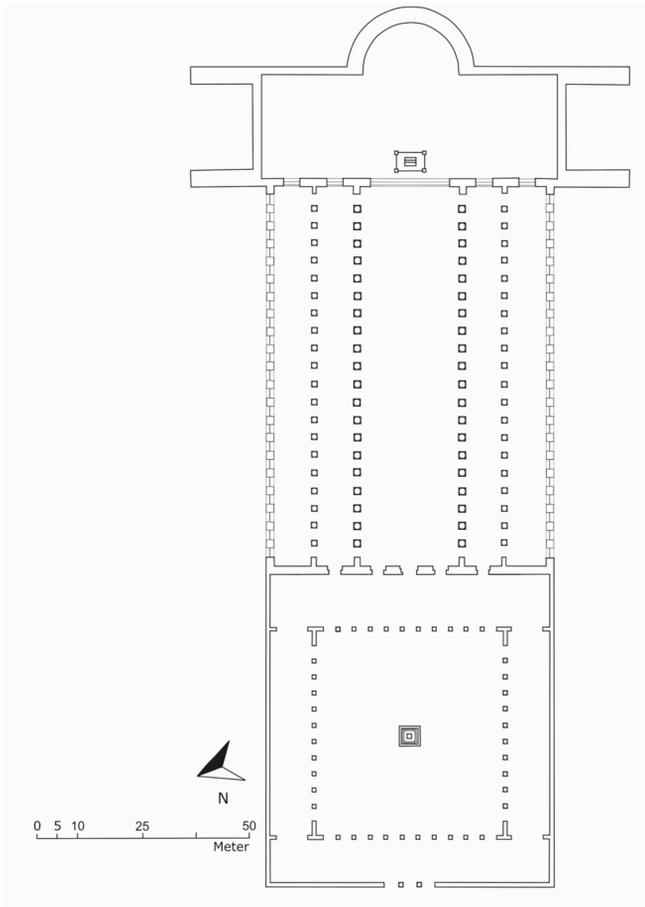
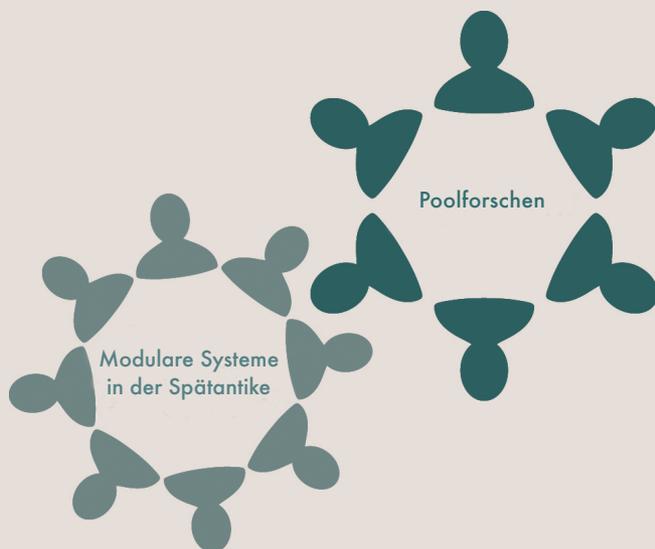


Abb. 2: St. Paul vor den Mauern, Rom, rekonstruierter Grundriss, um 404 n. Chr. (nach Camerlenghi 2018, Figure 2.1).



In Kunst und Handwerk des ersten Jahrtausends n. Chr. arbeitete man mit Vorfertigungen und Vorlagen; man experimentierte mit Motiven. Die Werkstätten setzten Einzelteile „wie aus einem Baukastensystem“ zusammen, teils nach strengem Entwurf, teils spielerisch. Die vorliegenden Beiträge gehen dieser „modularen Arbeitsweise“ und den unterschiedlichen Aspekten, die sie beeinflusst, erstmals übergreifend nach und machen deutlich: Modulare Arbeitsweise erweist sich als ein wesentlicher Motor für kulturelle Weiterentwicklung. Es sind die Ergebnisse eines Projekts, das hauptsächlich Studierende und Promovierende mit Förderung der VolkswagenStiftung im Forschungs- und Lehrprojekt der „Poolforschung“ an der Abteilung Christliche Archäologie der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn durchgeführt haben.

ISBN 978-3-96929-148-1



9 783969 291481