

Einleitung

*The most familiar images were not messages. They were presences.*¹

Einen großen Teil unserer Erkenntnisse über die Welt der Spätantike und des Frühmittelalters beziehen wir aus den überlieferten Schriftquellen. Doch waren Bilder das maßgebliche Medium, das die vielen Umbrüche in der Spätantike begleitete, erklärte und formte. Leider ist die visuelle Kultur, mehr noch als die Texte, nur sehr fragmentarisch auf uns gekommen. Dieser lückenhafte Befund trägt dazu bei, dass der Erkenntniswert der Bilder unterschätzt wird. Ihr Nutzen für die Rekonstruktion der historischen Wirklichkeit der Spätantike ist jedoch kaum zu überschätzen. Auch in ihrem fragmentarischen Zustand dokumentiert die visuelle Kultur ein beispielloses Interesse an göttlichen Visionen, das bislang übersehen wurde. Dieses Interesse findet sich in den Texten kaum so explizit formuliert wie in den Bildern, die zudem oft aufwendig gestaltet und gut sichtbar inszeniert waren. So war die Apsis, der Fokus spätantiker Sakralräume, der bevorzugte Ort zur Anbringung visionärer Darstellungen. Diese finden sich aber auch in anderen Bildmedien: in Buchilluminationen, in der Skulptur, in der Metall- und Kleinkunst sowie auf Ikonen. Dieses Buch ist der Versuch, dieses Interesse am Visionären in seiner Genese und seiner Auswirkung auf die visuelle und materielle Kultur des spätantiken Mittelmeerraums (ca. 300–750 n. Chr.) zu untersuchen.

Eine regelrechte *Visionserwartung* prägte die spätantike Kultur. Der Wunsch nach visueller Teilhabe am Göttlichen, der aus der Unsichtbarkeit des christlichen Gottes resultierte, schlug sich in Bildern, Texten und der Gestaltung von Sakralräumen nieder. Theophanische Darstellungen Christi – Bilder, die neben der menschlichen auch seine göttliche Erscheinung zeigen – hatten weder in der griechisch-römischen, noch in der jüdischen Antike direkte Vorläufer. Die christliche Bildsprache, die sich in der Regel durch auffällige Kontinuitäten mit antiken Traditionen auszeichnet, hat hier etwas gänzlich Neues geschaffen, dessen Wesen bislang kaum geklärt ist. Das Aufkommen von Bildern, die den göttlichen Christus darstellen, war in vor-konstantinischer Zeit kaum vorherzusehen. Zwar gab es Bilder des historischen Jesus, aber der göttliche Christus war zunächst nicht Thema von Bildschöpfungen. Ausgangspunkt der Untersuchung ist die Frage, wie die rasante Verbreitung von Bildern Gottes in nach-konstantinischer Zeit zu erklären ist, und warum diese kaum theologischen Widerspruch hervorriefen. Denn diese Bilder hätte es gemäß dem biblischen Repräsentationsverbot und den gleichlautenden Forderungen der Apologeten nicht hätte geben dürfen.

Ihre Existenz verdanken diese Theophaniedarstellungen dem Umstand, dass seit dem vierten Jahrhundert Visionen als Mittel zur Umgehung des Repräsentationsverbots und zur Überwindung der Unsichtbarkeit des christlichen Gottes entdeckt wurden. Um das Göttliche sichtbar zu machen und trotzdem im Einklang mit den Überlieferungen der Bibel zu stehen, kleideten die Schöpfer christlicher Bilder diese ins Gewand ephemerer, zeitlich begrenzter und biblisch legitimierter Visionen. Die Repräsentation einer intangiblen, sphärischen Vision vermied Assoziationen mit dem paganen Statuenkult und verehrten materiellen Bildnissen. Kritische Quellen dieser Zeit beziehen sich denn auch in der Regel auf die Praxis der *Bildverehrung*,

1 Brown, Peter, „Images as Substitute for Writing,“ in: *East and West: Modes of Communication*, Chrysos, Evangelos; Wood, Ian (Hrsg.), Leiden: Brill, 1999: 15–34, Zitat S. 24.

selten stellen sie die Existenz der Bilder per se infrage.² Erst der aufkommende Islam und wenig später der byzantinische Ikonoklasmus lassen den fragilen Status der Darstellungen Gottes und ihr explosives Potential erkennen.

Theophanische Bilder haben sich in besonders hoher Konzentration in den Apsiden und auf Stirnwänden der Kirchen erhalten. Eine der frühesten und vollständigsten Darstellungen der Thronvision aus der Offenbarung befindet sich im Scheitel der ehemaligen Apsisstirnwand von S. Maria Maggiore in Rom (um 432). Der von einem Regenbogen umfangene leere Thron wird begleitet vom Tetramorph, den himmlischen Wesen. **(Tf. 1)** Diese Thronvision ist in anthropomorpher Form auf der Emmanuel-Ikone des Sinai aus dem sechsten Jahrhundert dargestellt. Hier thront ein weißhaariger Christus auf einem Regenbogen und wird von den vier Wesen umgeben. **(Tf. 2)** Eine besonders überzeugende Visualisierung dieses Visionsberichts hat sich im Thron von Grado (heute in Venedig) erhalten. **(Tf. 3)** Der dreidimensionale Bildträger ist selbst der Thron, während die Begleiter der Vision, Tetramorph und apokalyptische Leuchter, auf den Reliefs der Oberfläche erscheinen. Besonders eindrucksvolle visionäre Erscheinungen haben sich in den Apsiden des sechsten Jahrhunderts erhalten, beispielsweise in SS. Cosma e Damiano in Rom, Sant'Apollinare in Classe in Ravenna und Hosios David in Thessaloniki. **(Tf. 4, 5, 6)** Hier erscheint der christliche Gott auf den Wolken des Himmels in einer idealen Landschaft, als sphärisches Kreuz schwebend vor einem Ausschnitt des Himmels und in einer Lichtmandorla oberhalb einer Landschaft. Das Mosaik in Thessaloniki orientiert sich wieder an der Thronvision der Offenbarung, während die anderen beiden ihre Inspiration von einer Prophetie des Jesaja, aus dem Transfigurationsbericht und allgemeinen visionären Vorstellungen der Zeit nehmen.

Diese und andere Bilder mit theophanischem Inhalt werden im zweiten Teil des Buchs behandelt. Es wird Fragen nach den Formen, Ursprüngen und der Bedeutungen dieser Darstellungen nachgegangen. Um die beispiellose Konzentration theophanischer Bilder und ihre Innovationskraft zu begreifen, wird im ersten Teil des Buchs die Grundlage für das Verständnis des Phänomens der Visionserwartung gelegt, dessen Resultat die Bilder sind. Diese einleitende Untersuchung zeichnet anhand von Textquellen die Relevanz visionärer Vorstellungen von der Antike bis in die Spätantike nach und lenkt den Blick auf Topoi und Motive, die ab dem vierten Jahrhundert Einfluss auf die Bildproduktion haben sollten. Unter anderem werden historiographische, apokalyptische und hagiographische Literatur untersucht. Immer wieder wird im zweiten Teil des Buches auf die Erkenntnisse aus den Textquellen zurückzukommen sein. Die voneinander getrennte Behandlung der Quellenarten soll Lesarten vorbeugen, die die Bilder als direkte Resultate aus einzelnen Texten sehen. Beide sind jedoch unabhängige Ausdrucksformen, die lediglich in paralleler Weise das Interesse an göttlichen Visionen dokumentieren. In einem dritten Teil wird die Zeitlichkeit der Bilder untersucht und ihnen die Untersuchung der Gestaltung von Sakralräumen an die Seite gestellt. Bilder und Räume hatten die Präsenzerfahrung des Göttlichen zum Ziel. Die Zeitlichkeit der Bilder wird bislang jedoch meist als Projektion zukünftiger (endzeitlicher) Ereignisse gedeutet. Es wird dargelegt werden, dass ebenso wie das Phänomen der Visionserwartung auch die Bilder theophanischer Visionen und die Rauminszenierungen auf die Gegenwart und die ganz unmittelbare Zukunft gerichtet waren.

2 Kollwitz, Johannes, „Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung,“ *Römische Quartalschrift* 48, 1953: 1–20, bes. S. 3; Kitzinger, Ernst, „The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm,“ *DOP* 8, 1954: 83–150, bes. S. 85.

Untersuchungsrahmen ist der spätantike Mittelmeerraum vom dritten bis zum Beginn des achten Jahrhunderts. Viele der Bilder haben sich in Sakralräumen in Italien und Griechenland erhalten. Besonders bei den Mosaiken und Fresken in Kirchen und Kapellen stellt sich die Frage nach ihrer Sichtbarkeit und dem Wahrnehmungskontext. Da viele spätantike Sakralbauten über eine Fülle von Zugängen verfügten (bspw. Sant'Apollinare in Classe und San Vitale in Ravenna, Hagios Demetrios in Thessaloniki, die Stoudios-Kirche und die Hagia Sophia in Konstantinopel),³ wird hier von einer generellen Zugänglichkeit dieser Räume auch außerhalb der Liturgie ausgegangen. Daher muss die Bedeutung dieser Bilder auch jenseits von liturgischen Riten stabil gewesen sein, zumal ähnliche Darstellungen in sehr unterschiedlichen Bildmedien überliefert sind.

Das Phänomen der Theophanien fand zwar gelegentlich Erwähnung in der Forschung,⁴ ist aber bislang nicht systematisch auf seine Ursprünge, Bedeutung und seinen Einfluss auf die spätantike Kunstproduktion und Raumgestaltung untersucht worden. Es kann vermutet werden, dass einer wissenschaftlichen Untersuchung theophanischer Bilder bisher die Tatsache im Weg stand, dass diese keine einheitliche Motivgruppe bilden und daher in ikonographischen Studien nicht im Zusammenhang behandelt worden sind. Das sie verbindende Moment ist mehr konzeptueller als formaler Natur. Sie verbindet die Teilhabe an der Visionserwartung, an dem Interesse der Sichtbarmachung des unsichtbaren Göttlichen. Ein weiterer Grund für das Fehlen einer holistischen Untersuchung ist die Annahme, dass das zweite mosaische Gebot in der Spätantike pauschal als Ablehnung sämtlicher Bilder verstanden wurde; dies ist jedoch nur bei Tertullian nachweislich der Fall und die Bilder in Synagogen belegen, dass lediglich Gottesbildnisse von der Darstellung ausgenommen waren. Kaum ein Überblickswerk zu den Anfängen der christlichen Kunst unterlässt es, auf das Bilderverbot hinzuweisen und auf die damit verbundene Tatsache, dass es in dieser Religion generell keine Bilder hätte geben dürfen.⁵ Diese idealisierte Sichtweise verschleiert allerdings die einzigartige Sonderrolle theophanischer Bilder, die es nicht hätte geben dürfen. Dem Mythos der generellen Bilderlosigkeit des Christentums hat bereits 1994 der Historiker Paul Corby Finney in *The Invisible God* eine Absage erteilt und damit einen Perspektivwechsel bezüglich der Bedeutung des zweiten Gebots eingeleitet.⁶ Finneys Untersuchung endet mit dem dritten Jahrhundert und liefert so den Ausgangspunkt für die vorliegende Erforschung der Götterbilder und des Prozesses der visuellen Annäherung an das Göttliche.

Ein weiteres historiographisches Phänomen hat dazu geführt, dass die theophanischen Bilder und ihre Tragweite nicht erkannt wurden. Besonders häufig wurden sie nämlich als

3 Zur Zugänglichkeit der frühen Kirchen von Konstantinopel siehe Mathews, Thomas E., *The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1971: 22, 87 und 94.

4 Zuletzt bspw. Ivanovici, Vladimir, *Manipulating Theophany: Light and Ritual in North Adriatic Architecture (ca. 400–ca. 800)*, Berlin: DeGruyter, 2016.

5 Bspw. Deichmann, Friedrich Wilhelm, *Einführung in die christliche Archäologie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983: 109f., Engemann, Josef, *Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997: 7f., Deckers, Johannes G., *Die frühchristliche und byzantinische Kunst*, München: Beck, 2007: 15f. und Brenk, Beat, *The Apse, the Image, and the Icon*, Wiesbaden: Reichert, 2010: 58–61.

6 Finney, Paul Corby, *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*, New York: Oxford University Press, 1994.

politisch-polemische Angriffe auf den arianischen Glauben gedeutet und erschöpften sich so in dieser Funktion. Fast der gesamte Korpus der ravennatischen Darstellungen Christi ist wiederholt als anti-arianisch gedeutet worden.⁷ Thomas Mathews und andere sahen in den anti-arianischen Reden des Athanasius von Alexandria die Grundlage für die Inschrift des Türsturzes der Al-Moallaqa Kirche in Alt-Kairo.⁸ Jean-Michel Spieser deutet sogar die Bilder der *Traditio Legis* als Ergebnis des Arianischen Streits.⁹ Mariëtte Verhoeven hat in ihrer rezenten Untersuchung zu den Monumenten Ravennas bereits mit diesem weit verbreiteten Forschungsirrtum aufgeräumt und die Deutung von Bildern der orthodoxen Glaubensgemeinschaft als anti-arianisch als „unnötig“ bezeichnet.¹⁰ Sie gibt jedoch keine Erklärung dafür, warum es zu dieser die Forschung dominierenden Interpretation kam. Den Interpretationen liegt vermutlich die Sichtweise zugrunde, dass Arianer, die Christus Gottvater subordinierten, Bilder abgelehnt hätten, die ein Interesse an der Visualisierung des göttlichen Christus zeigen. Allerdings erkannten auch die Arianer die göttliche Natur Christi an.

Es gibt also keinen Grund anzunehmen, dass die Arianer nicht auch genau dieselben Bilder in ihren Sakralräumen benutzten. Einziger Hinweis auf ikonographische Unterschiede könnte das Bild des leeren Throns im Baptisterium der Arianer sein. Der Thron ist visuelles Zeichen der unsichtbaren göttlichen Präsenz und entgegen der Ausrichtung des im Jordan getauften Jesus gedreht. (**Abb. 1**) Man wollte eventuell eine allzu eindeutige Identifikation des historischen Jesus mit dem Bildzeichen der göttlichen Präsenz verhindern. Das Mosaik des thronenden, göttlichen Christus auf der Ostseite der Langhauswand von Sant'Apollinare Nuovo, das der arianischen Ausstattungphase zugerechnet wird, unterscheidet sich in nichts von einem Bild, wie es auch die Orthodoxen benutzten. (**Abb. 2**) Die Darstellungen des christlichen Gottes waren nicht anti-arianisch, sondern in erster Linie visionäre Bilder des Göttlichen, an dem nach aktuellem Kenntnisstand vermutlich auch die Arianer keinen Anstoß genommen haben. Auch die Arianer verehrten Christus als Gott, der mit der Inkarnation seine göttliche Natur erhalten hatte, und sie hatten ebenfalls ein Interesse an der Visualisierung des unsichtbaren Göttlichen.

Das Phänomen der Epiphanien ist in der Forschung zur antiken Geschichte und Religion gut in Einzeluntersuchungen behandelt. Besonders Fritz Graf und Henk Versnel befassten sich mit antiken Epiphanievorstellungen befasst.¹¹ Tanja Scheer und Jan Bremmer haben den antiken

7 Siehe bspw. Sörries, Reiner, *Die Bilder der Orthodoxen im Kampf gegen den Arianismus: eine Apologie der orthodoxen Christologie und Trinitätslehre gegenüber der arianischen Häresie, dargestellt an den ravennatischen Mosaiken und Bildern des 6. Jahrhunderts*, Frankfurt: Lang, 1983; Michael, Angelika, *Das Apsismosaik von Sant'Apollinare in Classe. Seine Deutung im Kontext der Liturgie*, Frankfurt am Main: Lang, 2005: 228f.

8 Mathews, Thomas F., *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art* (2. überarbeitete Auflage), Princeton: University Press, 1999: 117. Zum Türsturz siehe hierzu unten Anm. 665 und 909.

9 Spieser, Jean-Michel, „The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches,“ *Gesta* 37, 1998: 63–73, bes. S. 63

10 Verhoeven, Mariëtte, *The Early Christian Monuments of Ravenna: Transformations and Memory*, Turnhout: Brepols, 2011: 137.

11 Versnel, Henk S., „What did Ancient Man See When He Saw a God? Some Reflections on Greco-Roman Epiphany,“ in: *Effigies Dei. Essays on the History of Religions*, Plas, Dirk van der (Hrsg.), Leiden: Brill, 1987: 42–55; Graf, Fritz, „Trick or Treat? On Collective Epiphanies in Antiquity,“ *Illinois Classical Studies* 29 (= Divine Epiphanies in the Ancient World), 2004: 111–130. Siehe auch die anderen Beiträge in diesem Sonderheft zu „Divine Epiphanies in the Ancient World.“



1 Kuppelmosaik, Baptisterium der Arianer, Ravenna



2 Kuppelmosaik, Baptisterium der Orthodoxen, Ravenna

Statuenglauben und die Frage der Präsenz der Götter in ihren Statuen untersucht.¹² Eine umfassende Analyse des Themas ist jedoch erst jüngst erschienen: In *Divine Epiphanies in Greek Literature and Culture* hat Giorgia Petridou die literarischen und epigraphischen Quellen analysiert und etabliert die Epiphanie als ganz wesentlichen Modus antiker griechischer Religiosität, der sich entscheidend auf die kulturelle Produktion der Antike auswirkte.¹³ Eine ähnliche Absicht verfolgt das vorliegende Buch, das die Wirkung von Theophanievorstellungen auf die visuelle und sakralräumliche Produktion der Spätantike aufzeigen will. Im Unterschied zur christlichen Spätantike haben sich Epiphanievorstellungen in der antiken Kunst jedoch nur selten in der visuellen Kultur niedergeschlagen. Stattdessen wurden vorrangig Statuen hergestellt und mythologisch-narrative Szenen abgebildet. Das grundlegende Werk zu den antiken epiphanischen Bildern stammt von Verity Platt, die sich interdisziplinär mit der literarischen und materiellen Produktion auseinandergesetzt hat. Das Kapitel „Material epiphany: encountering the divine in cult images“ widmet sich den Kultstatuen, die vor allem Ausdruck und Mittler von Epiphanievorstellungen waren, sowie anikonischen Formen der Repräsentation des Göttlichen.¹⁴

Gut erforscht sind auch die antiken jüdischen und frühen christlichen Theophanievorstellungen in den biblischen Texten und der Apokalyptik. Hervorzuheben ist die Studie von Thomas Wagner, in der er die Theophaniekonzepte des Alten Testaments und die Rolle der Kábôd, der göttlichen Herrlichkeit, untersucht hat.¹⁵ Die jüdische apokalyptische Tradition ist beispielhaft von James Charlesworth und Wilhelm Schneemelcher aufgearbeitet worden.¹⁶ Der Übergang von antiken griechisch-römischen und jüdischen Konzepten epiphanischer und apokalyptischer Konzepte ist unter anderem von John Collins, Marco Frenschkowski und Margaret Mitchell bearbeitet worden.¹⁷ Bernard McGinn ist der Wandlung der Offenbarungsvorstellungen im frühen Christentum und im Mittelalter nachgegangen, und Bettina Krönung schließlich hat sich der phänomenologischen Seite, dem Erleben ekstatischer Visionen im spätantiken Mönchtum, gewidmet, ohne jedoch auf die Ursachen für das gesteigerte Interesse am Visionären einzugehen.¹⁸

Marco Frenschkowskis zweibändiges Werk zum Offenbarungsglauben des frühesten Christentums ist wegweisend für die Untersuchung der spätantiken Visionserwartung. Er legt darin

- 12 Scheer, Tanja, *Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik*, Beck: München, 2000; Bremmer, Jan, „The Agency of Greek and Roman Statues. From Homer to Constantine,“ *Opuscula* 6, 2013: 7–21.
- 13 Petridou, Georgia, *Divine Epiphany in Greek Literature and Culture*, Oxford: University Press, 2015.
- 14 Platt, Verity, *Facing the Gods. Epiphany and Representation in Greco-Roman Art, Literature and Religion*, Cambridge: University Press, 2011: 77–123.
- 15 Wagner, Thomas, *Die Herrlichkeit Gottes. Bedeutung und Verwendung des Begriffs kábôd im Alten Testament*, Leiden: Brill, 2012.
- 16 Charlesworth, James H., (Hrsg.), *The Old Testament Pseudepigrapha. Apocalyptic Literature and Testaments*, Bd. 1, Garden City: Doubleday, 1983; Schneemelcher, Wilhelm, *Neutestamentliche Apokryphen II, Apostolische, Apokalypsen und Verwandtes* (6. Auflage), Tübingen: Mohr, 1997.
- 17 Collins, John J., *The Apocalyptic Imagination*, New York: Crossroads, 1984; Frenschkowski, Marco, *Offenbarung und Epiphanie. Grundlagen des spätantiken und frühchristlichen Offenbarungsglaubens*, 2 vols., Tübingen: Mohr Siebeck, 1997; Mitchell, Margaret M., „Epiphanic Evolutions in Earliest Christianity,“ *Illinois Classical Studies* 29 (Divine Epiphanies in the Ancient World), 2004: 183–204.
- 18 McGinn, Bernard, *Visions of the End. Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, New York: Columbia University Press, 1979; McGinn, Bernard, „Turning Points in Early Christian Apocalyptic exegesis,“ in: *Apocalyptic Thought in Early Christianity*, Daly, Robert J. (Hrsg.), Grand Rapids: Holy Cross, 2009: 81–105; Krönung, Bettina, *Gottes Werk und Teufels Wirken: Traum, Vision, Imagination in der frühbyzantinischen monastischen Literatur*, Berlin: De Gruyter, 2014a.

die Voraussetzungen und Beweggründe für den gesteigerten Offenbarungsglauben in der Antike dar. Diesen bezeichnet er treffend mit dem Begriff des „Offenbarungshunger“ und stellt ihn in Abhängigkeit vom Erlöschen der Orakel in der griechisch-römischen und dem Ende der Prophetie in der jüdischen Tradition.¹⁹ Der „Offenbarungshunger“ hat den Zweck, die Distanz zwischen Göttlichem und Irdischem aufzuheben, eine Problematik mit der sich auch die neuplatonischen Philosophen auseinandersetzen. Frenschkowskis Untersuchung endet zeitlich mit der Abfassung des Neuen Testaments und schließt die materielle Kultur nicht mit ein. Das vorliegende Buch will daran anschließend zeigen, dass sich der literarische „Offenbarungshunger“ in der Spätantike zur Visionserwartung, also zu einem Interesse am Visuellen wandelt. Dieses Interesse fand ein Echo in allen Bereichen kultureller Produktion und erreichte seinen wohl effektivsten Ausdruck in den christlichen Theophaniebildern.

Die frühen Bilder Christi standen immer wieder im Fokus der kunsthistorischen Forschung. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich eine Reihe von Untersuchungen ihrer Entstehung gewidmet. Im Jahr 1940 hat Friedrich Gerke eine Studie vorgelegt, die sowohl Bilder des historischen Jesus als auch überzeitliche, theophanische Motive umfasst. Er lässt die Entwicklung mit Bildern Christi als Philosoph beginnen (280–310)²⁰, gefolgt von den Bildern der Wundertätigkeit (300–360)²¹ und Darstellungen der Passionsgeschichte, die Gerke mit „Victoria Christi“ überschreibt (340–370).²² Am Ende stehen die Bilder der „Maiestas Domini“ (380–410).²³ Johannes Kollwitz ging in seinem Eintrag zum „Christusbild“ im Reallexikon für Antike und Christentum der Entstehungszeit und dem Wandel der einzelnen Motive nach.²⁴ Problematisch ist hier, dass besonders für die frühe Zeit die Belege für die Existenz einzelner vermuteter Ikonographien fehlen und die Hypothesen lediglich auf der Existenz von literarischen Bildern fußen (bspw. Christus als Chorführer).²⁵ Eine umfassende ikonographische Studie der Motive in der Apsismalerei legte 1960 Christa ihm vor, und in jüngerer Zeit hat Hans Belting die Herausbildung von Gesichtstypen wunderwirkender Christusbilder untersucht.²⁶

Einen zentralen Platz in der Untersuchung der Gottesbilder, besonders der hier interessierenden nicht-narrativen Darstellungen, nehmen die Bilder der Offenbarung ein. Als einer der ersten hat Frédéric van der Meer eine Genealogie der apokalyptischen Motive etabliert, die er unter dem Begriff der Maiestas Domini zusammenfasste. Als Maiestas Domini wird in der Regel ein seit dem frühen Mittelalter festgefügtes Bildschema bezeichnet, das den thronenden Christus umgeben vom Tetramorph zeigt. Es geht auf spätantike apokalyptische Bildentwürfe zurück, und als frühestes Beispiel wird gemeinhin eine Miniatur des Gundohinus-Evangeliars angenommen, das in Kapitel III.1. ausführlich behandelt wird. In jüngerer Zeit haben sich

19 Frenschkowski, 1997: 88–95.

20 Gerke, Friedrich, *Christus in der spätantiken Plastik*, Berlin: Kupferberg, 1940: 5–11.

21 Gerke, 1940: 12–30.

22 Gerke, 1940: 31–48.

23 Gerke, 1940: 49–71. Die Bezeichnung der Bilder als Maiestas Domini ist irreführend, da mit diesem Begriff für gewöhnlich ein ikonographisches Schema bezeichnet wird, das in dieser festen Form nicht vor der karolingischen Zeit greifbar ist. Gerke zählt hierzu vor allem die Bilder der *Traditio Legis*.

24 Kollwitz, Johannes, „Das Christusbild“, *RAC* 3, 1957: 2–23.

25 Kollwitz, „Das Christusbild“, *RAC* 3: 7.

26 Ihm, Christa, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden: Steiner, 1960; Belting, Hans, *Das echte Bild: Bildfragen als Glaubensfragen*, München: Beck, 2005: bes. S. 45–85.

Peter Klein und besonders Yves Christe um die Aufarbeitung der apokalyptischen Bilder in Spätantike und Mittelalter und deren Deutung verdient gemacht.²⁷

Eine wichtige Etappe auf dem Weg zur Erforschung der theophanischen Bedeutung von Gottesdarstellungen hat Spieser mit seinem Artikel „The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches“ geleistet. Darin wies er darauf hin, dass der bevorzugte Inhalt der Dekorationen von Apsiden „Erscheinungen“ Gottes waren,²⁸ ohne jedoch weiter auf die Bedeutung und Herkunft dieser Erscheinungen einzugehen. Spieser erkennt in den Bildern eine allmähliche Entwicklung hin zu Bildern der Göttlichkeit Christi.²⁹ Hieran schloss sich Beat Brenks Untersuchung zur Apsis als Bildort in *The Apse, the Image, and the Icon* an, in welcher er in den Motiven der Apsismosaiken Vorbilder für eine visuelle Verehrung durch den Kirchenbesucher erkennt.³⁰ Während die Apsisbilder laut Spieser in einer ersten Phase die Andersartigkeit Christi und seine Göttlichkeit betonten (z.B. *Traditio-Legis*-Szenen und Apostelkommunion), entstanden in der Folge Visionsdarstellungen, die Spieser als vom Betrachter zunehmend entfernt charakterisiert (Transfigurationsdarstellungen und Bilder prophetischer Visionen).³¹ Diese Einteilung wird hier hinterfragt werden, denn gerade die *Traditio Legis* ist ein Paradebeispiel für eine Theophaniedarstellung. Ferner wird mit Frenschkowski die Ansicht vertreten, dass die visionären Bilder keineswegs eine zunehmende Distanz zum Betrachter repräsentieren, sondern vielmehr dem Wunsch und der Erwartung entspringen, diese Distanz zu überwinden.

Sowohl Brenk als auch Spieser bauen implizit oder explizit auf Thomas Mathews' so einflussreicher wie kontroverser Arbeit zu den Bildern Christi in der Spätantike auf. In *The Clash of Gods* legte Mathews eine radikal andere Lesart der Bilder Christi vor, die sich aus dem Repertoire göttlicher Ikonographie, nicht aus der imperialen Ikonographie speisten.³² Er wandte sich damit gegen die von ihm als „emperor mystique“ bezeichnete Interpretationstradition, die die Bilder Christi als Erben der Kaiserbilder ansahen. Auch wenn diese Theorie nicht in ihrer absoluten Formulierung zu halten ist, hat Mathews damit den entscheidenden Beitrag geleistet, die Bilder Christi als Visualisierungen des Göttlichen zu erkennen. Dass auch die imperialen Herrscher mit ihrer Bildpolitik das Ziel verfolgten, sich oder ihre Vorfahren gottgleich erscheinen zu lassen, wird in Kapitel II.2. behandelt und zeigt, dass die „imperialen“ Deutungen nicht zwingend im Widerspruch zum Verständnis der Bilder Christi als Theophanien stehen müssen. Mathews hat die Augen dafür geöffnet, wie sehr die spätantike Bildproduktion an Strategien der Theophanisierung interessiert war, die nun im vorliegenden Buch erforscht werden.

27 Klein, Peter K., „The Apocalypse in Medieval Art,“ in: *The Apocalypse in the Middle Ages*, Emerson, Richard Kenneth; McGinn, Bernard (Hrsg.), Ithaca: Cornell University Press, 1992: 159–199; Christe, Yves, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris: Picard, 1996.

28 „It may, then, be no coincidence that the last third of the fourth century witnessed the development of images that no longer showed Christ as a mere magician holding his rod in order to perform miracles, as sarcophagus reliefs and catacomb frescoes did earlier. This older iconography can be linked to that of Moses holding his rod, showing that it was the miracle-worker who was represented. The new images instead emphasize his appearance.“ (Spieser, 1998: 67).

29 Spieser, 1998: 65.

30 Brenk, 2010: 79; 85f.

31 „It is no longer possible to see him [Christ] seated in a space that could be perceived as a continuation of the space in which the believer is standing.“ (Spieser, 1998: 70). Siehe hierzu auch jüngst Spieser, Jean-Michel, *L'image du Christ: Des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme*, Geneva: Droz, 2015: 376f.

32 Mathews, Thomas F., *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton: University Press, 1993.

Das Phänomen der göttlichen Visionen ist in der Spätantikeforschung nicht unbekannt, jedoch bislang nicht in einer Monographie bearbeitet worden. Im Folgenden soll kurz die Forschungsgeschichte der Visionsbilder umrissen werden, bevor abschließend die Rolle der Liturgie und der Eschatologie in der Forschung dargelegt wird.

Grundlegende Überlegungen zu Theophanien sind bereits in den Publikationen von André Grabar gemacht worden. Von Maria Giovanna Muzj ist sogar eine historiographische Monographie zum Theophaniebegriff in Grabars Werk erschienen.³³ Grabar untersuchte im zweiten Band seines epochalen Werks *Martyrium* neben den koptischen Kapellen in Bawit und Saqqara zwei Gruppen von Theophaniebildern: Bilder, die sich auf die *locus sanctus* des Heiligen Landes beziehen und Szenen des historischen Jesus – Kindheit, Passion und Wunder. Letztere Gruppe wird in der vorliegenden Studie nicht behandelt, da sie den historischen Jesus, nicht die überzeitliche Theophanie des göttlichen Christus zum Thema haben. Grabars Hauptinteresse gilt den Wurzeln der christlichen (Theophanie-)Ikonographien. Die beiden wichtigsten Quellen hierfür sind für ihn die antiken Kaiserbilder und die *locus sanctus* selbst.³⁴ Die Heiligen Orte, so Grabar, seien die Vorbilder der einzelnen ikonographischen Entwürfe.³⁵

In den vergangenen Jahrzehnten hat die Beschäftigung mit Visionen in der spätantiken Kunst zugenommen. In der Forschung zum westlichen Mittelalter sind wichtige Werke von Peter Dinzelbacher, Barbara Newman und David Ganz erschienen.³⁶ Ganz hat mit *Medien der Offenbarung* eine detaillierte Kulturgeschichte der Visionen im Mittelalter vorgelegt.³⁷ Er diskutiert darin unter anderem die mittelalterlichen Apokalypsezyklen und die veränderten Visionsdarstellungen ab dem 13. Jahrhundert (u.a. die Bilder der Franziskuslegende). Zeitlich stellt das vorliegende Buch die Vorgeschichte zu den von Ganz untersuchten Phänomenen dar. Für die Erforschung des Visionären in der Spätantike sind zwei Sammelbände hervorzuheben: *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages* vereint eine Reihe namhafter Forscher, die sich mit der Darstellbarkeit des Unsichtbaren auseinandergesetzt haben.³⁸ Der vor einigen Jahren erschienene Sammelband, *Looking Beyond: Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art and History* hat sich gezielt das Phänomen von Visionen zum Thema gewählt.³⁹ Darin führt Eric Palazzo Überlegungen zum Verhältnis von Liturgie und Visionen aus und vermerkt das überraschende Fehlen von Referenzen auf Liturgietexte in den Quellen.⁴⁰ Diese

33 Muzj, Maria Giovanna, *Visione e presenza. Iconografia e teofania nel pensiero di André Grabar*, Mailand: Matrona, 1995.

34 Zur imperialen Ikonographie siehe bspw. Grabar, André, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*, Paris: Les belles lettres, 1936.

35 Grabar, André, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. Iconographie*, Bd. 2, Paris: Collège de France, 1946: bes. S. 130 und 158. Zu S. Pudenziana siehe Grabar, 1946: 165 und ähnlich William Loerke in Loerke, William C., „Real Presence in Early Christian Art,“ in: *Monasticism and the Arts*, Verdon, Timothy (Hrsg.), Syracuse: Syracuse University Press, 1984: 29–51.

36 Dinzelbacher, Peter, *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart: Hiersemann, 1981; Newman, Barbara, „What Did It Mean to Say ‚I Saw‘? The Clash between Theory and Practice in Medieval Visionary Culture,“ *Speculum* 80, 1, 2005: 1–43.

37 Ganz, David, *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin: Reimer, 2008.

38 Nie, Giselle de; Morrison, Karl F.; Mostert, Marco, (Hrsg.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages. (Utrecht, 11–13 December 2003)*, Turnhout: Brepols, 2005.

39 Hourihane, Colum, (Hrsg.), *Looking Beyond: Visions, Dreams and Insights in Medieval Art and History*, Princeton: University Press, 2010.

40 Palazzo, Eric, „Visions and Liturgical Experience in the Early Middle Ages,“ in: *Looking Beyond: Visions, Dreams and Insights in Medieval Art and History*, Hourihane, Colum (Hrsg.), Princeton: University Press, 2010: 15–29: 16.

Quellenlage ist von Marcello Angheben bestätigt worden, der nachzeichnet, dass erst im hohen Mittelalter liturgische Momente in visionären Darstellungen nachweisbar sind.⁴¹ Die liturgische Deutung theophanischer Bilder stellt dieser Erkenntnis zum Trotz einen starken Strang in der Forschung zur spätantiken visuellen Kultur dar. Kürzlich hat Tobias Frese den Versuch unternommen, spätantike Apsisbilder als Illustrationen eucharistischer Riten zu deuten⁴² und Vladimir Ivanovici hat jüngst einen Beitrag zur Rolle des Lichts in der Liturgie vorgelegt.⁴³ Im vorliegenden Buch wird entgegen der liturgischen Deutungen gezeigt, dass die Eucharistie und Theophaniebilder lediglich unabhängige Repräsentationsformen der göttlichen Präsenz sind, nicht aber Illustrationen des jeweils anderen. Die Forschung hat hier die Logik verkehrt: Zwar verfügt die Liturgie über ein starkes theophanisches Moment, aber das Theophanische ist darum nicht liturgisch.

In einem weiteren Beitrag des Sammelbands *Looking Beyond* hat Ann Marie Yasin die spätantiken Apsismosaiken untersucht und deren theophanischen Charakter betont.⁴⁴ Ihr Interesse gilt der Einfügung historischer Persönlichkeiten der Zeit in Bildern in Form figürlicher Darstellungen oder mittels einer Inschrift. Yasin erkennt einen Bruch zwischen den Bildebenen, die die historische Gegenwart visualisieren und der paradiesisch-eschatologischen Christusszenen.⁴⁵ Die eschatologische Deutung nicht-narrativer Bilder ist noch ungleich weiter verbreitet als liturgische Deutungen und hat verstärkt in den vergangenen Jahrzehnten Konjunktur. Ein wichtiges Ziel des vorliegenden Buchs ist es, diese eschatologische Deutung der spätantiken nicht-narrativen Bilder zu widerlegen und sie stattdessen als Bilder gegenwärtiger Erscheinungen zu charakterisieren. Auf diese Weise muss in den Darstellungen historischer Persönlichkeiten in Kombination mit einer theophanischen Szene kein Bruch gesehen, sondern kann eine kohärente Zeitvorstellung erkannt werden. Beide Bildebenen visualisieren die Gegenwart.

Eine wichtige Monographie, die den eschatologischen Deutungsansatz zementiert hat, ist der 1989 erschienene Band *Eschatological Thought in 4th-Century Apses and Catecheses* von Geir Hellemo.⁴⁶ Dieser verbindet die fruchtbare gemeinsame Erforschung von Bildern und Texten, leitet aber aus der Tatsache, dass eschatologische Themen in Texten verhandelt wurden, ab, dass auch die spätantiken Apsisbilder diese gezeigt hätten. Beispielsweise deutet er die Wolken, auf denen Christus in S. Costanza erscheint, ohne innerbildliche Belege als Anspielungen auf die Morgensonne und die eschatologische Wiederkehr Christi.⁴⁷ (Tf. 7) Schon Grabar hatte in seiner kurzen Untersuchung zu byzantinischen Darstellungen des Himmels die Überlegung geäußert, dass nur schwer unterschieden werden könne, ob es sich bei diesem Motiv um die Gegenwart oder aber die eschatologische Zukunft handele.⁴⁸ Die spätantiken Mosaizisten hätten

41 Angheben, Marcello, „Les théophanies composées des arcs absidaux et la liturgie eucharistique,“ *Cahiers de civilisation médiévale* 54, 2011: 113–142: 141.

42 Frese, Tobias, *Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter*, Berlin: Gebr. Mann, 2013.

43 Ivanovici, 2016.

44 Yasin, Ann Marie, „Making Use of Paradise: Church Benefactors, Heavenly Visions, and the Late Antique Commemorative Imagination,“ in: *Looking Beyond: Visions, Dreams and Insights in Medieval Art and History*, Hourihane, Colum (Hrsg.), Princeton: University Press, 2010: 39–57.

45 Yasin, 2010: 39 und 44.

46 Hellemo, Geir, *Adventus Domini: Eschatological Thought in 4th-century Apses and Catecheses*, Leiden: Brill, 1989.

47 Hellemo, 1989: 73f. und 88.

48 Grabar, André, „L'iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'antiquité et du haut Moyen Âge,“ *Cahiers archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge* 30, 1982: 5–24.

nicht die Mittel besessen, diese Unterscheidung ins Bild zu übertragen. Diese Ansicht tut den spätantiken Bildschöpfern sicherlich Unrecht, die weite Teile der theophanischen Bildsprache auf sehr überzeugende Weise neu schufen. Grabar bezieht sich hier auf die von Christe angeregte Diskussion über die Zeitlichkeit der Bilder der Apokalypse.⁴⁹ Christe hat in vielen Artikeln und Monographien versucht, die eschatologischen Tendenzen in der Forschung zugunsten präsentischer Interpretationen umzukehren.⁵⁰ Doch erst in jüngster Zeit finden seine Thesen zur Zeitlichkeit spätantiker und mittelalterlicher Bilder der Apokalypse in der Forschung Beachtung. Beispielsweise rezipiert Erik Thunø Christes „apokalyptische Ecclesiologie“ in seinem neuesten Buch zu den Apsismosaiken im frühmittelalterlichen Rom.⁵¹ Er bleibt darin zwar bei einer endzeitlichen Deutung der Mosaiken, räumt aber präsentische Aspekte ein.⁵²

Eschatologische Deutungen finden sich in fast allen neueren Arbeiten zu spätantiken nicht-narrativen Bildern (narrative Darstellungen der Wunder, Passion Christi werden natürlich vorrangig als Verbildlichungen historischer Erzählungen gedeutet). Die extreme Häufung macht es unmöglich, eine vollständige Liste anzufertigen.⁵³ Shigebumi Tsuji schrieb jüngst in einem Aufsatz zu visionären Erscheinungen Folgendes über die Stirnwandmosaik von San Michele in Afrisco: „Since all these figures are represented hovering on undulating clouds, it is beyond doubt that this is the scene of the Second Coming of Christ.“⁵⁴ Die Darstellungen von Wolken, die Grabar noch zu einem abwägenden Innehalten bewegt hatte, werden als eindeutige visuelle Zeichen der zweiten Wiederkunft gelesen. Eschatologische Deutungen werden nur selten wissenschaftlich begründet, sondern meist als gegeben vorausgesetzt. Dies wird auch in der neuen Forschung zum spätantiken Ravenna deutlich. In den vergangenen Jahren ist nach vielen Jahrzehnten der Pause wieder eine überraschende Fülle von Büchern zur Kunst und Architektur der Stadt an der oberen Adria publiziert worden.⁵⁵ Hier haben sich auf engstem Raum eine große Zahl musivischer Theophaniebild *in situ* erhalten. Jutta Dresken-Weiland charakterisiert

49 Eine Zusammenstellung der verschiedenen Positionen findet sich in Petraglio, R., (Hrsg.), *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques (IIIe-XIIIe siècles)*, Genf: Droz, 1979.

50 Bspw. Christe, Yves, „Apocalypse et interprétation iconographique: Quelques remarques liminaires sur les images du Règne de Dieu et de l'église à l'époque paléochrétienne,“ *Byzantinische Zeitschrift* 67, 1974: 92–100; Christe, 1996.

51 Thunø, Erik, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome: Time, Network, and Repetition*, Cambridge: University Press, 2015: 74–81.

52 Thunø, 2015: 80 und 96–98.

53 Bspw. Ihm, 1960: 37 und 76–79; Dinkler, Erich, *Das Apsismosaik von Sant'Apollinare in Classe*, Köln: Westdeutscher Verlag, 1964: 86; Nikolasch, Franz, „Zur Deutung der Dominus–legem–dat–Szene,“ *Römische Quartalschrift* 64, 1969: 35–73, bes. S. 69; Engemann, Josef, „Images parousiaques dans l'art paléochrétien,“ in: *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques (IIIe-XIIIe siècles)*, Petraglio, R. (Hrsg.), Genf: Droz, 1979: 73–107, bes. S. 78; Herrmann, John; Hoek, Annewies van den, „Apocalyptic Themes in the Monumental and Minor Art of Early Christianity,“ in: *Apocalyptic Thought in Early Christianity*, Daly, Robert J. (Hrsg.), Grand Rapids: Baker, 2009: 33–80 55; Thunø, 2015: 80; Sitz, Anna, „Great Fear: Epigraphy and Orality in a Byzantine Apse in Cappadocia,“ *Gesta* 56, 1, 2017: 5–26, bes. S. 19.

54 Tsuji, Shigebumi, „The Starry Night: Art Before the Era of the Icon,“ *Convivium* 2, 1, 2015: 149–165, Zitat S. 157.

55 Mauskopf Deliyannis, Deborah, *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010; Verhoeven, 2011; Jäggi, Carola, *Ravenna. Kunst und Kultur einer spätantiken Residenzstadt*, Regensburg: Schnell und Steiner, 2013; Dresken-Weiland, Jutta, *Die frühchristlichen Mosaiken von Ravenna. Bild und Bedeutung*, Regensburg: Schnell und Steiner, 2016; Herrin, Judith; Nelson, Jinty, *Ravenna: Its Role in Earlier Medieval Change and Exchange*, London: University of London Press, 2016.

die Ausstattung des Mausoleums der Galla Placidia als „eindeutig eschatologisch“⁵⁶ und auch Carola Jäggi deutet das Apsismosaik von Sant’Apollinare in Classe in Anlehnung an Yasin als Synthese historischer und eschatologischer Darstellungsebenen und das zentrale Kreuz als eschatologisches Zeichen der Wiederkunft des Weltenrichters.⁵⁷ Eschatologische Anspielungen können nicht in allen Fällen völlig von der Hand gewiesen werden – die spätantike Kunst ist in einzigartiger Weise polyvalent. Dennoch ist neben der Entdeckung der Visionserwartung und ihres Einflusses auf die visuelle Produktion der Spätantike wichtiges Ziel des vorliegenden Bandes, die in der Forschung bevorzugte „Eschatologisierung“ umzukehren.

Leslie Brubaker und John Haldon haben in ihrer Untersuchung zum byzantinischen Ikono-
klasmus hervorgehoben, dass im frühen Byzanz Visionen für die Präsenzerfahrung des Göttlichen weitaus einflussreicher waren als Portraitikonen.⁵⁸ Das vorliegende Buch möchte dieser eminenten Bedeutung der theophanischen Visionen und ihrer Bilder endlich eine wissenschaftliche Untersuchung widmen. In einem Dreierschritt wird zunächst das Phänomen der Visionserwartung, die Vorstellungen von der Sichtbarwerdung des Göttlichen, in Texten analysiert. In einem zweiten Schritt werden die neuen Bildformen und die visuellen Innovationen untersucht, die eine Visualisierung des Göttlichen erlaubten. Schließlich werden die Rahmenbedingungen für die Präsenzerfahrung ermittelt, insbesondere die Auffassung der Zeitlichkeit dieser Bilder und die Inszenierung der visionären Präsenz in Sakralräumen durch Licht, Bilder und Einbauten.

⁵⁶ Dresken-Weiland, 2016: 55.

⁵⁷ Jäggi, Carola, „Ravenna in the Sixth Century: the Archaeology of Change,“ in: *Ravenna: Its Role in Earlier Medieval Change and Exchange*, Herrin, Judith; Nelson, Jinty (Hrsg.), London: University of London Press, 2016: 87–110, bes. S. 103.

⁵⁸ „The sacred portrait would remain far less important than [...] visions as a means of accessing holy presence.“ (Brubaker, Leslie; Haldon, John, *Byzantium in the Iconoclast Era c. 680–850. A History*, Cambridge: University Press, 2011: 62.) Ähnliches formuliert Brubaker auch in Bezug auf die Mosaikausstattung von Hagios Demetrios in Thessaloniki: „Images were not locations of saintly power. The saint did not work through his image, but through his physical appearance, usually in a dream or vision.“ (Brubaker, Leslie, „Elites and Patronage in Early Byzantium: The Evidence From Hagios Demetrios at Thessaloniki,“ in: *Elites Old and New in the Byzantine and Early Islamic Near East, The Byzantine and Early Islamic Near East*, Haldon, John; Conrad, Lawrence (Hrsg.), Darwin: Princeton, 2004: 63–90, Zitat S. 82).