Universiteit Leiden
The Netherlands

Public portraits, private lives: human images on Byzantine and Crusader ceramics from Cyprus

Vroom, J.; Tsamakda, V.; Zimmermann, N.

Citation
Vroom, J. (2020). Public portraits, private lives: human images on Byzantine and Crusader ceramics from Cyprus. In V. Tsamakda & N. Zimmermann (Eds.), *Österreichische Akademie der Wissenschaften. Archäologische Forschungen* (pp. 191-207). Vienna: Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften. doi:10.1553/0x003becb5

Version:	Publisher's Version
License:	Creative Commons CC BY 4.0 license
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/3217776

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Vasiliki Tsamakda
Norbert Zimmermann (Hrsg.)

PRIVATPORTRÄT

Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst

VERLAG DER
ÖSTERREICHISCHEN
AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

Vasiliki Tsamakda und Norbert Zimmermann (Hrsg.)

PRIVATPORTRÄT
DIE DARSTELLUNG REALER PERSONEN IN DER SPÄTANTIKEN UND BYZANTINISCHEN KUNST

AKTEN DES INTERNATIONALEN WORKSHOPS
AN DER ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN
14.–15. FEBRUAR 2013

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
DENKSCHRIFTEN, 522. BAND

ARCHÄOLOGISCHE FORSCHUNGEN

BAND 30

Vasiliki Tsamakda und Norbert Zimmermann (Hrsg.)

Privatporträt
Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst

Akten des Internationalen Workshops
an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien
14.–15. Februar 2013

VERLAG DER
ÖSTERREICHISCHEN
AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

Angenommen durch die Publikationskommission der philosophisch-historischen Klasse der ÖAW:
Michael Alram, Bert G. Fragner, Andre Gingrich, Hermann Hunger, Sigrid Jalkotzy-Deger, Renate Pillinger, Franz Rainer, Oliver Jens Schmitt, Danuta Shanzer, Peter Wiesinger, Waldemar Zacharasiewicz

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): PUB 688-Z

Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation lizenziert
unter der Creative Commons Lizenz Namensnennung 4.0
Open access: Except where otherwise noted, this work is licensed
under a Creative Commons Attribution 4.0 Unported License.
To view a copy of this licence, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Umschlagbild:
Bildmosaik aus diversen Privatporträts, die während des Workshops behandelt wurden (von links nach rechts: Ausschnitt Taf. 1, 1; Taf. 29, 11; Taf. 29, 9; Taf. 5, 2; Taf. 1, 3; Wilpert 1903, Taf. 175; Wilpert 1903, Taf. 176; Taf. 72, 8; Wilpert 1903, Taf. 207.
(Gestaltung: N. Zimmermann © ÖAW)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie,
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Diese Publikation wurde einem anonymen, internationalen Begutachtungsverfahren unterzogen.
This publication was subject to international and anonymous peer review.
Peer review is an essential part of the Austrian Academy of Sciences Press evaluation process.
Before any book can be accepted for publication, it is assessed by international specialists and ultimately must be approved by the Austrian Academy of Sciences Publication Committee.

Die verwendete Papiersorte in dieser Publikation ist DIN EN ISO 9706 zertifiziert und erfüllt die Voraussetzung für eine dauerhafte Archivierung von schriftlichem Kulturgut.

Bestimmte Rechte vorbehalten.

ISBN 978-3-7001-8373-0

Copyright © Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2020

Redigiert von Alice Landskron
Satz: Berger, Wien
Druck: Print Alliance, Bad Vöslau

https://epub.oeaw.ac.at/8373-0
https://verlag.oeaw.ac.at

Made in Europe

Inhaltsverzeichnis

Vorwort Herausgeber 7
Wissenschaftliches Programm 11

Irene Bragantini
Forms of Individual Representation in Roman Funerary Contexts 13

Julia Lenaghan
Late-Antique Portrait Statuary in Rome. An Overview 27

Martin Kovacs
ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΔΙΑΔΟΧΗ. Kulturgeschichtliche Überlegungen zu rundplastischen Porträts des 4. und 5. Jhs. n. Chr. aus Griechenland 35

Manuela Studer-Karlen
Beobachtungen zu den Porträtdarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen 59

Norbert Zimmermann
Vom Verstorbenen-Porträt zum Stifterbild. Zum Ende des Grabporträts in der Spätantike 69

Johanna Auinger
Spätantike Porträts in Ephesos. Nochmals zur Statue eines Mannes im Himation 91

Martin Büchsel
Die Autorität des Wortes und die Intellektualität des Einzelnen: Überlegungen zum Autorenporträt des Hrabanus Maurus *In honorem sanctae crucis* 103

Katherine Marsengill
Painting Icons from Icons: The Theological Significance of Portraits in Late Antiquity 121

Rudolf H. W. Stichel
'Privatporträts' in den Kaisermosaiken von San Vitale in Ravenna. Ein neuer Vorschlag zur Identifizierung 137

Benjamin Fourlas
Zwei Bischöfe, ein Diakon und ein Presbyter: Überlegungen zu einem Mosaikpaneel des 7. Jhs. in der Demetrios-Basilika in Thessaloniki 147

Joanita Vroom
Public Portraits, Private Lives: Human Images on Byzantine and Medieval Ceramics from Cyprus (ca. 12th/early 13th–15th century) 191

Angeliki Lymberopoulou
Representations of Donors in the Monumental Art of Venetian Crete 209

Vasiliki Tsamakda
Darstellungen realer Personen im Kontext christlicher Szenen 219

Gesamtbibliographie 243

Index Orte 291

Tafelteil 293

Vorwort

Privatporträt – Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst: Unter dieser Überschrift wurde das bislang oft vernachlässigte Thema der zahlreichen Möglichkeiten für Abbildungen von Privatpersonen zwischen Antike und byzantinischem Mittelalter im Rahmen eines internationalen Workshops an der ÖAW in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt.

Die Idee dazu ging auf die gemeinsame Arbeit in der Domitilla-Katakombe in Rom zurück: während der langen Erkundungstouren durch ihre dunklen Gänge und die anschließenden Diskussionen der Grabmalereien, von denen erstaunlich viele neu entdeckte auch Porträts von Verstorbenen zeigten, entstand der Wunsch, sich gemeinsam mit interessierten KollegInnen speziell den Porträts von Privatpersonen in der spätantiken und byzantinischen Kunstgeschichte zu widmen. Am geeignetsten erschien uns das Format eines internationalen Workshops, und es war schnell klar, dass wir das Thema im ersten Anlauf weder zeitlich noch inhaltlich umfassend würden abdecken können.

Forschungen zu Anlässen und Formen privater Darstellungen in der Kunst vom Ausgang der Antike bis zum Ausgang des Mittelalters sind bislang selten und selten systematisch durchgeführt worden. Während das römische Porträt in seinen verschiedenen Formen bereits Thema intensiver Forschungen war, widmen sich erst relativ wenige Studien den anschließenden Epochen der Zeit bis zur Eroberung Konstantinopels. Vor dem Hintergrund der umfassenden Wandlungsprozesse zwischen Antike und Mittelalter bietet das Thema der Anlässe und Formen privater Darstellungen einen sehr vielschichtigen Zugang zur bislang noch kaum in einen größeren Kontext gestellten Entwicklung des Porträts.

Die Darstellung realer Personen ist seit jeher ein Grundanliegen der künstlerischen Äußerung – sich selbst darstellen zu lassen oder andere dargestellt zu sehen war stets ein aktuelles Thema, das immer wieder neue Ausformungen fand.

Dabei verstehen wir unter dem Begriff Privatporträt bildliche Darstellungen realer Personen in einem weiten Sinne als Darstellungen von privaten Personen, die in der Regel zu Lebzeiten oder kurz nach ihrem Tod in verschiedenen Gattungen abgebildet wurden. Einer solchen Darstellung ist der Wunsch nach Identifizierbarkeit inhärent in dem Sinne, dass durch Beschriftung, erkennbare individuelle Züge oder andere charakteristische Kennzeichen bzw. auch den Kontext ein intendierter oder realer Betrachter in die Lage versetzt wurde, die Identität der dargestellten Person zweifelsfrei zu erkennen. Das Privatporträt konnte auch in dem Sinne gemeint sein, dass es das gezeigte Individuum als einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht oder sozialen Klasse oder, etwa bei Grabporträts, als einem bestimmten erhofften Jenseitszustand angehörig gezeigt wird, also einen Wunschzustand projiziert. Hierbei werden als Privatporträt gleichermaßen Büsten oder Darstellungen ganzer Personen verstanden, solange sie diese Individualisierung zeigen. Die Bilder heben dadurch die abgebildeten Personen von Darstellungen unbestimmbarer Personen oder Gruppen ab. Dabei ist nicht entscheidend, ob diese realen Personen mit Porträtzügen im modernen Sinne bzw. realistisch wiedergegeben werden oder nicht. Vielmehr interessiert das Phänomen, dass konkrete Individuen Gegenstand einer Darstellung bilden können und die damit zusammenhängenden Gründe und Aussageintentionen.

Am Ausgang der römischen Antike standen ein reicher Formenapparat und ein reiches Spektrum an Möglichkeiten für private Porträts zur Verfügung, mit denen man im Alltag oder zu besonderen Anlässen konfrontiert wurde. Darstellungsweise, Motivation, Kontext und Aussageintention solcher Porträts unterliegen insbesondere im hier interessierenden Zeitraum vom Ende der Antike bis zum Ende des Mittelalters wechselnden Traditionen und Entwicklungen. Eine Reihe von Fragestellungen ergibt sich im Zusammenhang mit Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst: Welche realen Personen werden in der Kunst dargestellt (Darstellungen von Verstorbenen, Männern, Frauen, Kindern, Stiftern, Herrschern usw.)? Welche Art der Darstellung findet sich zu welcher Zeit? Gibt es bestimmte Vorlieben, Brüche, Wechsel, Entwicklungen, Kontinuitäten in der Darstellung? Sind sie an eine Zeit, eine Kunstgattung/Bildmedium, einen Stand oder eine soziale Schicht gebunden? Wo befinden sich diese Darstellungen, einerseits topographisch, andererseits kontextuell verstanden (z. B. in einem privaten oder öffentlichen

Raum, oder in einem Kultraum)? In welchem Bildmedium erscheinen sie (Skulptur, Malerei usw.)? Was war der Anlass für die Darstellung (z. B. ein Todesfall, eine Stiftung). Was ist die Aussageintention? Welche Darstellungsformen sind gewählt worden? Wie inszenieren sich die Personen? Was ist das Spezifische? Sind die Dargestellten als reale Porträts aufgefasst? Wie erscheinen Privatporträts im Verhältnis zu Herrscher- oder Heiligenbildern? Gibt es in diachronischer Perspektive Entwicklungen in einer bestimmten Gattung oder Darstellungsform?

Unserer Einladung nach Wien folgten 15 international renommierte Kolleginnen und Kollegen, die sich vom 14.–16. Februar 2013 unter erfreulich zahlreicher öffentlicher Teilnahme zu einer intensiven und spannenden Tagung mit vielfältigen, vertiefenden Diskussionen und weiterführenden Gesprächen im Theatersaal der Österreichischen Akademie der Wissenschaften versammelten. Der hier vorgelegte Aktenband bringt nun 13 der Beiträge zum Druck und spiegelt die große zeitliche Spanne und inhaltliche Vielfalt des Themas, ohne freilich bereits alle im Call angesprochenen Aspekte thematisieren zu können. Die Reihenfolge der Beiträge ist annähernd chronologisch nach der Zeitstellung der behandelten Bildnisse angeordnet – es wurde uns schnell klar, dass wir große Themenfelder nur exemplarisch anreißen und vor allem auf das Potential und die für die Zukunft verbleibende Arbeit hinweisen können:

Den Auftakt macht der chronologisch und thematisch einführende Aufsatz von Irene Bragantini (*Forms of Individual Representations in Roman Funerary Contexts*), in dem sie für die Thematik ganz grundsätzliche Probleme in der Behandlung und Beurteilung von Privatporträts am Beispiel von drei Gruppen kaiserzeitlich-römischer Grabporträts diskutiert, nämlich anhand von spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen sog. Kastengrabreliefs, gemalten Fayum-Porträts und römischer Sarkophagplastik. In ihrer Betrachtung erschließt sie das aktuelle Verständnis der Forschung von privaten Grabporträts nicht so sehr als Form individueller, realistischer Abbildung, sondern als Möglichkeit kultureller Konstruktion einer gesellschaftlichen Stellung durch Aufrufen von ikonographischen Formularen und Stereotypen. In dieser Polarität zwischen individuellen Zügen und sozialen Normen ist aus der traditionellen Funktion der römischen Porträts für alle folgenden Beiträge die Basis gelegt.

Der statuarischen Plastik im spätantiken Rom widmet sich sodann Julia Lenaghan (*Late-Antique Portrait Statuary in Rome. An Overview*), wobei sie ihrer Untersuchung erstmals exakte statistische Zahlen zugrunde legen und eine Gruppe von rund 350 Statuenbasen und immerhin rund 170 Statuenfragmenten aus dem Zeitraum vom späten 3. bis zum Ende des 6. Jhs. in den Blick nehmen kann. Die Betrachtung von Fundverteilung und Fundgruppierung gibt wichtige Impulse zum generellen Charakter und zur Verwendung dieser wichtigen Gattung, die in der Spätantike langsam ausstirbt, und in Rom sowohl aus ‚recycelten' wie auch ganz neu geschaffenen Bildwerken besteht.

Rundplastischen Porträts ist auch der Beitrag von Martin Kovacs gewidmet (Πλάτωνος διαδοχή. *Kulturgeschichtliche Überlegungen zu rundplastischen Porträts des 4. und 5. Jhs. n. Chr. aus Griechenland*), wobei er die Aufmerksamkeit auf eine lokale Besonderheit von Porträts in Umkreis insbesondere von Athen und Korinth in der Spätantike lenkt. Dort nutzten nämlich mit Vorliebe Intellektuelle und Vertreter von traditionellen paganen Kulten das Medium des Porträts um stolz ihr Selbstbewusstsein zur Schau zu stellen. So konnte eine besonders traditionelle Ausdrucksform in der Zeit umfassender Umbrüche zum Ausdruck der Verbundenheit mit den traditionellen Philosophenschulen und paganen Kulten werden.

Mit der wichtigen Gruppe von Privatporträts auf den spätantik-frühchristlichen Sarkophagen setzt sich sodann Manuela Studer-Karlen (*Beobachtungen zu den Porträtdarstellungen auf spätantiken Sarkophagen*) auseinander. Anders noch als im 2. und 3. Jh. scheinen individuelle Züge auf den spätantiken Kästen zurückgenommen und Porträts nun viel schematischer zu sein, in der Nähe von Darstellungen Christi geradezu an ideale Plastik angeglichen. Offensichtlich treten Aspekte wie sozialer Status und zunehmend auch die Einbettung der Verstorbenen in ein gemeinsames Bild mit den noch lebenden Angehörigen in den Vordergrund des Auftrags.

Norbert Zimmermann geht in seinem Beitrag der Nutzung und Bedeutung von Privatporträts im christlichen Grabkult (*Vom Verstorbenen-Porträt zum Stifterbild. Zum Ende des Grabporträts in der Spätantike*) anhand der römischen Katakombenmalerei und der christlichen Sarkophage nach. Nachdem Privatporträts ab dem späten 3. Jh. rasch zu einem der beliebtesten Bildmotive der christlichen Sepulkralkunst werden, verschwinden sie ab dem frühen 5. Jh. ebenso rasch wieder. Der Grund dafür darf in der Trennung von Grab- und Kultort gesehen werden, da das Totenmahl am Grab zunehmend von der Eucharistiefeier in einer

Kirche abgelöst wurde. So verlor das Grabporträt seine performative Bedeutung im Rahmen des Totenkultes, findet jedoch seine Fortsetzung im Stifterbild in christlichen Grabkapellen, wo Grab- und Kultort – wenn auch auf wesentlich höherem sozialem Niveau – wieder vereint sind.

Der Beitrag von Johanna Auinger (*Spätantike Porträts in Ephesos. Nochmals zur Statue eines Mannes im Himation*) führt nach Kleinasien, ins spätantike Ephesos, wo die Autorin die Besonderheiten der lokalen Porträtstatuen ausgehend von der kürzlich aus drei Fragmenten – Kopf, Torso und Inschriftensockel – zusammengesetzten Statue vorführt, die zudem in ihr chronologisches und topographisches Umfeld im urbanen Kontext eingebettet werden kann. Auf der Basis von immerhin noch sieben Porträtstatuen ist sodann eine Annäherung an die Praxis der Statuenaufstellung als Träger von Botschaften an bestimmten zentralen Orten im Stadtbild des spätantiken Ephesos ermöglicht.

In seiner Studie zum Porträt des Intellektuellen auf der Grundlage des antiken Autorenporträts in der Buchillustration überschreitet der Aufsatz von Martin Büchsel (*Die Autorität des Wortes und die Intellektualität des Einzelnen: Überlegungen zum Autorenporträt des Hrabanus Maurus* In honorem sanctae crucis) den zeitlichen Horizont zum Mittelalter. Die Gestaltung der Ikonographie Christi auch mit Anleihen am antiken Gelehrtenbild und die Sakralisierung des Autorenbildes durch die Übertragung des Schemas des Buchschreibers auf die Evangelisten schränkte die Möglichkeiten privater Gelehrtenbilder stark ein. Am Beispiel des Hrabanus Maurus lotet Büchsel die Möglichkeiten aus, Intellektualität auch im Bild des Beters zu artikulieren.

In das spannende Verhältnis von archäologischen und schriftlichen Quellen dringt Katherine Marsengill ein (*Painting Icons from Icons: The Theological Significance of Portraits in Late Antiquity*). Während im materiellen Bestand Heiligenbildnisse im Sinne von verehrten Ikonen ein Phänomen frühestens ab dem 6. Jh. n. Chr. sind, wird in theologischen Schriften schon viel früher die versuchte Angleichung der eigenen Person an Christus, die Apostel und die Heiligen metaphorisch mit Vokabeln aus der Welt der Porträtmalerei ausgedrückt. Marsengill geht diesen verwendeten Begriffen wie etwa nachbilden, abbilden, abmalen nach und der Frage, ob und inwieweit sie tatsächlich rein metaphorisch verstanden werden müssen.

Berühmte Beispiele aus der spätantiken Mosaikkunst diskutieren die nächsten beiden Beiträge. Zunächst widmet sich Rudolf Stichel (*‘Privatporträts’ in den Kaisermosaiken von San Vitale in Ravenna. Ein neuer Vorschlag zur Identifizierung*) den Nebenfiguren auf den berühmten justinianischen Mosaikpaneelen in San Vitale/Ravenna. Aufgrund der Nähe zum Kaiserpaar und den individuellen Zügen sieht er hier reale Personen dargestellt, für die er eine neue, kohärentere Deutung argumentiert.

Eine ähnliche Diskussion zu einem Mosaik in Thessaloniki mit prinzipiell sehr vergleichbarer Problemstellung, nämlich der Frage nach der Identität der dargestellten Personen, führt auch Benjamin Fourlas (*Zwei Bischöfe, ein Diakon und ein Presbyter: Überlegungen zu einem Mosaikpaneel des 7. Jhs. in der Demetrios-Basilika in Thessaloniki*). In seiner Studie kombiniert er die genaue ikonographische Analyse aller Bilddetails mit den (kirchen-)historischen und theologischen Quellen und kommt so zu einem konkreten Datierungsvorschlag mit neuer Benennung der Dargestellten.

Mit den beiden nächsten Beiträgen sind wir vollends im Mittelalter und dem Ende des betrachteten Zeithorizontes angelangt. Beiden sind speziellen Monumentengruppen auf Inseln im Mittelmeer gewidmet. So untersucht Joanita Vroom (*Public Portraits, Private Lives: Human Images on Byzantine and Medieval Ceramics from Cyprus [ca. 12th/early 13th–15th century]*) in ihrer graphischen Schlichtheit geradezu modern anmutende Darstellungen von menschlichen Abbildungen auf zypriotischer Keramik des 13. bis 15. Jhs. Die unterschiedlichen Gruppen von Dargestellten (Männern, Frauen, Paaren) in differenzierten Handlungen und Haltungen eröffnen einen Blick auf die Botschaften und Funktionen dieser ungewöhnlichen Bildgruppe.

Der – chronologisch – letzte Beitrag von Angeliki Lymberopoulou (*Representations of Donors in the Monumental Art of Venetian Crete*) spielt die verschiedensten Möglichkeiten von Stifterbildnissen in der sehr interessanten und anschaulichen Gruppe von Malereien in kretischen Kirchen aus der spätbyzantinischen Zeit der venezianischen Besatzung durch. Wiederum sind ganz unterschiedliche Möglichkeiten gefunden, das private repräsentative Bildnis der Stifter oder ganzer Stifterfamilien sowohl in Bezug auf die Platzierung im Kirchenraum mit seiner liturgischen Disposition wie im ikonographischen Programm mit seiner theologischen Implikation zu positionieren. Als weiterer Faktor kommt hier die interkulturelle Ebene zwischen der orthodox-griechischen Bevölkerung, der die Stifter dieser Malereien entstammen, und der katholisch-lateinischen Besatzungsmacht ins Spiel, wodurch die vielschichtige Kommunikation der Akteure (hier:

Auftraggeber und Maler) und ihrer Medien (hier: die von ihnen gestiftete Freskenausstattung der Kirchen) deutlich zu Tage tritt.

Schließlich geht in einem Beitrag, der noch einmal den gesamten zeitlichen Rahmen von der Spätantike bis zum Ende von Byzanz umfasst, Vasiliki Tsamakda dem Spezialfall von Privatporträts, die in die bildliche Darstellung biblischer Szenen eindringen, nach (*Darstellungen realer Personen im Kontext christlicher Szenen*). Solche Bilder können etwa Verstorbenenporträts oder Stifterbilder sein und in verschiedensten Medien (Malerei, Mosaik, Buchillustration, Ikonenmalerei) auftauchen. Auch der chronologische Bogen reicht von der Katakombenmalerei und damit vom spätantiken Rom bis zum Ende der byzantinischen Kunst, und die Vielfalt der Darstellungen und die jeweils individuelle Lösung zeigen, wie präsent das Anliegen der privaten Selbstdarstellung als Manifestation etwa von Frömmigkeit oder Jenseitshoffnung war, insbesondere in Kontexten mit eschathologischer Konnotation.

Die Beiträge sollen und können wie gesagt das Thema nicht erschöpfend behandeln. Aber sie bieten einen sehr guten Eindruck über die Vielfältigkeit von Privatporträts und die Kontexte, in denen sie in der spätantiken und byzantinischen Kunst Verwendung fanden. Als Gattungen lassen sich hier Tafelmalerei, Grabmalerei (Fresko), Grabplastik (Sarkophage), Statuarische Plastik, (Monumental-) Mosaike, Buchmalerei, Malerei im Kirchenraum, Ikonenmalerei und Malerei auf Keramik im Überblick benennen. Während die Porträts direkt am Grab bzw. im Grabraum im Verlauf der Spätantike zunächst verschwinden, kehren sie als Stifterporträts im Kirchenraum in monumentalerem Rahmen kurz darauf wieder. Verschiedene andere Beispiele wie die Buchmalerei und die Keramik bieten spezielle Situationen, die eher als singuläre Schöpfungen ohne lange Traditionen zu sehen sind. Insgesamt werfen alle Beiträge mit ihren Fallstudien auch ein Schlaglicht auf den aktuellen Forschungsstand zu den unterschiedlichen Monumentengruppen und offenbaren das große Potential, das in diesen Darstellungen enthalten ist. In diesem Sinne mögen sie noch stärker das allgemeine Interesse wecken und zu weiteren Forschungen anregen. In anderem Rahmen ist geplant, unter vielleicht regionaler oder zeitlicher Begrenzung, den hier nun so erfolgreich eingeschlagenen Weg fortzusetzen und die Arbeit dem großen Potential entsprechend weiter zu vertiefen.

Großen Dank schulden wir für vielfache Unterstützung und Hilfe bei der Finanzierung, Durchführung und Drucklegung einer Reihe von Personen und Institutionen. An erster Stelle sei Andreas Pülz, dem Direktor des Instituts für Kulturgeschichte der Antike der ÖAW, gedankt, der das Projekt von Anfang an interessiert begleitete, die Durchführung großzügig förderte und diesen Aktenband schließlich in die Reihe der *Archäologische Forschungen* aufnahm. Ein bedeutender Anteil der Veranstaltungskosten konnte, ebenso wie die Druckvorbereitung, auch aus Mitteln des FWF-START-Projektes Y282 „Die Domitilla-Katakombe in Rom“ getragen werden. Dem FWF sei auch für seinen Zuschuss zu den Druckkosten gedankt. In der Abwicklung der praktischen Arbeiten war Susanne Vörösmarty eine große Hilfe. Die Redaktionsarbeiten übernahm dankenswerter Weise Alice Landskron, den Abbildungsteil gestaltete Nicola Math. Etliche der Vortragenden halfen zudem, indem ihre Institutionen Reisekosten übernahmen, das Budget überschaubar zu halten. Schließlich bleibt uns nur den Autoren zu danken, die nach der langen Phase der Drucklegung ihre Manuskripte um aktuelle Bibliographie bis 2019 ergänzten.

Heidelberg und Rom, im Januar 2020 — Vasiliki Tsamakda, Norbert Zimmermann

Privatporträt

Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst

Internationaler Workshop an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien
14.–15. Februar 2013

Wissenschaftliches Programm

Donnerstag 14. Februar 2013

9.45–10.00 Begrüßung
10.00–10.45 **Irene Bragantini**: Forms of Individual Representation in Roman Funerary Contexts
10.45–11.30 **Julia Lenaghan**: An Overview of Late Antique Portraits in Rome
11.30–12.15 **Martin Kovacs**: Die letzten Heiden – Überlegungen zu einigen spätantiken Porträts aus Griechenland

14.00–14.45 **Manuela Studer-Karlen**: Zu den Porträtdarstellungen auf spätantiken Sarkophagen: ähnliche Wiedergabe oder Verschönerungsmaßnahmen?
14.45–15.30 **Norbert Zimmermann**: Am Ende einer Gattung: spätantike Verstorbenenporträts im Grabkontext

16.00–16.45 **Johanna Auinger**: Die Bilderwelt von Ephesos in spätantiker Zeit
16.45–17.30 **Katherine Marsengill**: Painting Icons from Icons: The Theological Significance of Portraits in Late Antiquity

Freitag 15. Februar 2013

9.00– 9.45 **Martin Büchsel**: Die Autorität des Wortes und die Intellektualität des Einzelnen
9.45–10.30 **Rudolf Stichel**: Zur Identifizierung der ‚Privatporträts' in den Kaisermosaiken von S. Vitale zu Ravenna

11.00–11.45 **Benjamin Fourlas**: Zwei Bischöfe, ein Diakon und ein Presbyter: Überlegungen zu einem Mosaikpaneel des 7. Jhs. in der Demetrios-Basilika in Thessaloniki
11.45–12.30 **Sofia Kalopissi-Verti**: Images of Children in Byzantium in Dedicatory and Funerary Contexts

14.00–14.45 **Vasiliki Tsamakda**: Darstellungen realer Personen im Kontext christlicher Szenen
14.45–15.30 **Joanita Vroom**: Human Representations on Byzantine and Crusader Ceramics (ca. 12th–15th c.)

16.00–16.45 **Angeliki Lymberopoulou**: Sampling Representations of Donors in Monumental Art of Venetian Crete
16.45–17.30 **Stavros Lazaris**: Homoiousios or Homoousios? The Notion of the Portrait in Byzantium and the West

17.30 Abschlussdiskussion

Irene Bragantini

Forms of Individual Representation in Roman Funerary Contexts*

(Taf. 1–5, Abb. 1–5)

Abstract

In order to stress the polarity between individual representation and social values in Roman period portraiture, the paper will discuss some cases from funerary realm: reliefs, painted portraits, sarcophagi.

Roman portraiture, considered as one of the most 'genuine Roman' artistic genres in the first half of the past century, has been subject in the following decades of many significant contributions which have led to a more in-depth analysis of the evidence, helping to put these objects – which are preserved in huge quantities from different areas of the Roman world – within a contextual evaluation of the figurative language of Roman society[1]. Along these paths, recent contributions focus on the polarity between individual representation and social values in Roman period portraiture[2]. Based on a deeper analysis of the different periods and class of objects, these studies emphasize the amount of social conventions Roman portraiture reveals, when trying to retrace the choices of the different actors involved in the production of objects: sculptors, patrons, and viewers. Roman portraits therefore are not any longer and foremost considered as a fascinating, individual representation of a given person, allowing us to bridge the chronological gap thanks to the emotions they can awake: first and foremost, they are instead considered the products of a society whose figurative language we are trying to understand.

The polarity of Roman period portraiture finds its counterpart in the difficulty scholars nowadays face when trying to agree on what we should consider as a portrait, on how to define portraits. We can dare to treat this problem only by defining the chronologies and social systems we want to observe. Indeed, we cannot find a definition of what portraits are, good for all societies or all periods (including – obviously – contemporary art!).

But even focusing on well-defined chronologies and societies, scholars lack clear consensus on this matter. The strictest position on this point has probably been proposed by Klaus Fittschen, who is willing to consider as portraits heads samples "mit… idealer Physiognomie und Frisuren" only in cases inscriptions are preserved (such as the statues of Eumachia in Pompeii or Plancia Magna in Perge)[3].

More recently, focusing on the contextual and social function of the portraits, other scholars have broadened their area of interest. So, in Roland R. R. Smith's catalogue of Roman portrait statuary from Aphrodisias, he prefers to include in his study what might have been excluded "on the grounds of being, in modern terms, insufficiently portrait-like": a statement revealing all the difficulties of treating this subject[4].

* I wish to thank Vasiliki Tsamakda, Norbert Zimmermann and the Institut für Kulturgeschichte der Antike of the Austrian Academy of Science for inviting me to take part in the Workshop. Only minor changes have been added to the text after 2013.

[1] Among the many contributions to this 'mainly German dominated research area' (Fejfer 2008, 4 f.) cfr., *e.g.*, Zanker 1981; Zanker 1983; Zanker 1995c; Fittschen 1991.

[2] Fejfer 2008; Stewart 2008, 89 f. (Roman portraits as 'artificial constructions'); Birk 2013, 15, writes about "self-representational statements of the deceased" and of "symbolic representation of the person". Ma 2013, 278, refers to the tension between individual representations and civic attitudes as shown in the 'faces' of Hellenistic honorific monuments. On funerary portraits from Roman Egypt treated *infra*, see Ma 2013, 255 f. A more traditional view, considering the portrait as a physiognomic representation of a given person and opposing it to the stereotypical representation, can be found in Bartman 2011.

[3] Fittschen 1984b, 191 f.; on the "not portrait" style of Plancia Magna statue cfr. Dillon 2010, 156–163.

[4] Smith 2006, 7.

In studying private portraits, the risk ultimately lies in judging in a personal way which is a portrait and which is not, as we are obviously not in the position to decide whether the portrait "looks like the portrayed person"[5]. As R. R. R. Smith has clearly put it, this is a particularly slippery track, where "it is easy to be persuaded to take them (*i.e.*, Roman portraits) as they want to be seen, that is, to be seduced into seeing the real person in the image or interpreting the image straightforwardly in the light of what we know of the person. These are both fallacies about which we need to be explicit"[6].

Given this situation, and in order to overcome these methodological problems, it seems advisable to attempt overcoming these difficulties by putting the portraits into the frame of the intent of the patrons and craftsmen, in this way trying to understand whether an 'individualizing intent' was at stake. In order to do so, we must attempt to retrace through a historical process the reasons for the choices on the side of the patrons and craftsmen and the results of their choices on the viewers[7].

The long debate on Roman portraiture can therefore help focus on the methodological issues at stake in the debate on late antique and Byzantine private portraits. Following the organizers recommendation to explore this issue 'in a wider context', I will present at this workshop three case studies pertaining to Roman funerary contexts. Indeed, the social function of the funerary realm can be of great significance in evaluating how social norms and stereotypes might affect individual likeness, especially if patrons from middle social strata are involved.

In order to analyse the images in a 'gattungsspezifisch' way, we must first of all recall the strong 'honorary' function that tombs possess in the late Republican and early Imperial period, a function making these monuments first and foremost aimed at representing the individuals and social groups towards the community of the living people[8]. Following a chronological order, I will briefly start with the freedmen reliefs ('Kastengrabreliefs') from the Republican and early Imperial period; I will then discuss more at length the so-called Fayum portraits; to turn eventually to sarcophagi with mythical and not mythical subjects, datable to the second half of the 2nd century AD.

Freedmen Funerary Reliefs

'Kastengrabreliefs'[9] might be regarded as a 'new genre' in the Roman figurative language, born out of the strong social needs – especially on the side of the freedmen – to 'preserve their memories' and to 'tell their stories'.

The phenomenon is a very complex one, of paramount importance in Roman society, resulting from a new consciousness of their social identity and position in the society these social strata have now developed. We could consider this phenomenon as an access to personhood: it is highly significant to stress the contribution that archaeological analysis can offer in understanding this historical phenomenon. Marks of this phenomenon in the material record allow us to trace it at first in the funerary realm, in the course of the 1st century BC, and later in the following century in the domestic realm[10].

'Kastengrabreliefs' – the earliest archaeological record of this phenomenon – are of particular value for us, given that epigraphy assures that this 'new genre' was born out of a clearly identifiable social group: inscriptions define the social status of the patrons as *liberti*, a condition exercising a strong influence in the iconography the reliefs display.

[5] Ma 2013, 302, conveniently writes that, besides not being determinable, this is also "beside the point".

[6] Smith 1998, 60.

[7] The methodology is defined by Trimble 2011, 3 as "relational aesthetics", meaning "to treat these statues seriously as visual images, with effects and meanings as such, but which operated in and through their relationship to the physical, social, spatial, and conceptual world in which they were produced and seen". It appears equally important to state that archaeological analysis can in fact operate in retrieving meanings in the ancient record: throughout her book, the Author succeeds in demonstrating that "individual identity was as much a creation of social categories and visual conventions as the result of a mimetic and unique depiction": Trimble 2011, 162.

[8] Baldassarre 1987.

[9] Balty 1991, 9–11; Kockel 1993; Smith 2012; Borg 2012b. On this type of reliefs see also Mouritsen 2011, 279–299, esp. 281–289, considering the risk of over-interpreting the evidence on the basis of "an external, essentially literal agenda".

[10] Bragantini 1995.

Among the first examples, as well as the few preserving the whole archaeological context, are two 'twin' tombs in Via Statilia in Rome, featuring inscriptions and reliefs[11]. One of them presents a woman and two men, apparently of different ages: poor craftsmanship and material result here in objects of low quality, in which inscribed indications appear equally or more important than the individual representation (Abb. 1, 1–3).

Reliefs of later date (always within the 1st century BC) do show a better quality[12]: but more important seems the desire on behalf of these 'new patrons' to express the newly acquired social status and the new rights it permits (legal marriages and free children, sometimes represented in military habits). The will on behalf of the patrons to make this new status the theme of the funerary representation results in repeated iconographic formulae: men wear the toga, women are veiled or wear the *stola*, hands are often joined in the *dextrarum iunctio* gesture, and hair styles repeat contemporary styles. So, single people even when they might appear more 'clearly' portrayed, are 'disguised' and 'disappear' under repeated gestures and stylish dressing, making their representation conform to social values (Abb. 2, 1).

Preserved in huge quantities from the city of Rome, freedmen reliefs allow us to perceive the high grade of 'standardization' they display, as regards both iconographies and individual representation, thus revealing the strength of social values and the social function they possess in late Republican society[13].

Paul Zanker's analysis of some of the late Republican male portraits can well demonstrate 'to what extent' social norms and stereotypes might affect a person's look. P. Zanker has shown how strongly 'Kastengrabreliefs' exhibit traits which look individual, but are in fact derived from Caesar's portrait: he writes of characteristic "Gesichtsproportionierung und –bau und mimischer Ausdruck" and of a "Bildschema", with "längliche Gesichter mit betontem Knochenbau, kurzem Haar und angespannten Gesichtszügen" (Abb. 2, 2–3, 1)[14]. Clearly, it is not just a period face ('Zeitgesicht') or hair style he is describing: physiognomic details are also at stake here, in sum, the entire 'look' of the portrayed person, so that it is hard for us to judge whether 'Kastengrabreliefs' do show a major intent of representing a single person, or the social values bound to the new social status prevail, as the formulaic iconography and its consistent use would suggest[15].

Within the frame of the funerary ideology of the Roman society, as we can reconstruct it for the period, the new theme of social ascent shows up. Craftsmen represent this new theme operating on schemes of their repertoire and articulating social stereotypes: married couples in different age groups, children of both genders, young males in military habits featuring 'Schulterbausch' as an important iconographical marker.

In parallel with the epigraphic record, the subject of the figuration is not an individual but a social group, and freedmen reliefs offer us a rich material to consider how a new figurative language – in which preexisting schemes and iconographies 'acquire' new functions – comes out from the interaction between craftsmen, patrons and observers.

In two ways, mutual relation, the language of these reliefs is built on social norms, featuring male and female ideals and at the same time contributes to reinforce the same social norms it is built on.

Fayum Portraits

A rather peculiar corpus of images, painted funerary portraits from Egypt, is investigated in our discussion, as I hope to show: (i) that through the consistent representation of different social *personae* in different age groups (male and female children, young males and girls, brides and mothers), these portraits do convey social norms and values; (ii) that they also rely on stereotypes; (iii) that the image of likeness they convey is at least part of the social function of these objects[16].

Recent works by Christina Riggs, Dominic Montserrat, Barbara Borg, and Lorelei H. Corcoran have contributed greatly to give a deeper meaning to these images, escaping the descriptive approach common to

[11] Kockel 1993, 83–85 ("um 80 oder etwas später"): cat. A1–A2 pl. 1; 2 b – 3: tombs of the Clodii and of Caelia Apollonia.

[12] See, *e.g.*, Kockel 1993, 113 E 2, pl. 25 b: Getty Villa, Malibu, inv. 71.AA.260 (relief of Popillius and Calpurnia).

[13] Kockel 1993, 62–76.

[14] Zanker 1981, 354–355.

[15] P. Zanker describes freedmen reliefs as characterized by an 'individual' face (at least, in the intention of patrons and sculptors) and a body conformed to social norms: "Jeder individuelle Togatus mit individuellem Gesicht….bekennt sich gleichzeitig mittels völlig gleichförmiger statuarischer Erscheinung zu einer bürgerlichen politischen Norm" (Zanker 1995c, 481).

[16] I rely here on arguments treated more at length in Bragantini 2011.

so many old or new books or exhibition catalogues[17]. Some 'area of disagreement' is still to be found concerning the primary function of the portraits, a problem which is also due, at least partially, to the generalized lack of archaeological contexts[18]. Even if most of the scholars I have referred to do agree in considering that the portraits were mainly made for funerary purposes, others follow Klaus Parlasca's view that they were originally made for a domestic use and regard their use in tombs as secondary[19].

A funerary primary intention can be inferred first of all by the repertoire the paintings display: people are often painted holding beakers or garlands of flowers, which are the same items that people hold in objects of a clear funerary function, such as shrouds[20].

Moreover, the huge numbers of children and young people portrayed speaks also in favor of a funerary function: in fact, honorary (and then, 'living') portraits featuring young people mainly occur in cases of princes of both genders and families of the highest rank[21]. The figurative system of the painted portraits would then point to a primary funerary function: in fact, I find highly questionable the suggestion that the same object (painted in the same technique and presenting the same figurative language) could be made for different occasions and play such different roles: a funerary one in case of children; a 'domestic' one in case of adults.

This hypothesis might find an objection in the 'realistic' appearance of the portraits: how could the painter convey such a 'true' image of the person, if the portrait was painted when the person was dead? In fact, and due to the social function of the portraits in the complex society of Roman Egypt, the painters were able to convey a 'liveliness' (I would say even a 'likeness') which can largely explain the appeal these images exercise on the modern observer[22]: patrons were obviously strongly willing to 'honor' their dead with high quality portraits (the work of highly trained craftsmen, using a 'fixed' repertoire, material and techniques which are in themselves the expression of social codes).

A comprehensive analysis of the whole dossier can indeed highlight the number of stereotypes these images are also built on[23]. Observing the portraits of young males, D. Montserrat noticed that they are consistently distributed among two clearly identifiable groups: in the first group, adolescent young males are often represented with a lock of hair, alluding to the *mallokouria* or the cutting of a lock of hair, the 'rite de passage' which will mark their 'social birth' (Abb. 3, 2–3); in the second group young, sexually ripe males are represented with thin moustaches[24]. Among the examples of these kinds of portraits[25], we can recall the

[17] Montserrat 1993; Corcoran 1995; Borg 1996; Riggs 2002; Riggs 2005; Riggs 2010; Borg 2012a. On portraits from Hawara cfr. Uytterhoeven 2009, 463–546.

[18] A monumental tomb containing six mummies with painted portraits has recently been discovered at Marina El-Alamein: Daszewski 1993, esp. 409–412 figs. 6–7; Daszewski 1997; Cartron 2012 (2), 210–213. The best preserved portrait is dated on stylistic grounds at the beginning of the 2nd century AD. Important information on late Hellenistic mummy burials can also be found in Guimier Sorbets 2010: analysing decorated *loculi* in rooms 4 and 5 of tomb 5 in the necropolis of Anfouchi in Alexandria, the Author proposes that they should contain embalmed mummies.

[19] Lehmann 2010, 175–213. Scheidel 1998, 290, regards the executions of portraits among the reasons for the long time needed (around 70 days) for completing the mummies, thus implying that the portraits were not painted 'from life'. Nowicka 1998, 123 adopts an open-minded view: "Reste toujours ouverte la question de savoir quelles étaient la destination primitive de ces portraits et les raisons du passage d'un masque modelé à une peinture sur bois, à un moment donné et seulement au sein d'un groupe de la population". Cfr. also Nowicka 1993, 152–162.

[20] Beakers and garland of flowers are often painted on the shrouds from Antinoe: cfr., *e.g.*, Parlasca 1977, 74 n. 422 pl. 105 (Louvre P 215). On objects accompanying the representation of deceased children cfr. Nenna 2012, 286–290.

[21] Fittschen 1985, 21–23. Examples from the middle imperial period can be found *e.g.* in the 'imperial gallery' from the Villa of Chiragan, now in the Museum of Toulouse (Cazes 1999, 122, inv. 30162; 140–142, inv. 30163 and 30169), or in the *nymphaeum* built by Herodes Atticus in Olympia: Bol 1984; cf. also Fittschen 1999. Young people 'of noble families' are attested in Aphrodisias: Smith 2006, 50 f. n. 279 (J. Lenaghan – J. Van Voorhis); cfr. also Ma 2013.

[22] On the technic and artistic qualities of some portraits *cfr.* Barthelet 2012, 199–203. Torelli 2007, esp. 459–464, highlights different artistic traditions and different 'styles' in the whole *corpus* (on the important 'anomaly' of the portraits from er-Rubayat see *infra).* Brecoulaki 2015 points out the high quality of the painting. On the economic situation of the painters see Drexhage 2000.

[23] Already Drerup 1933, 17 f., writes of "Gesicht ohne besondere individuellen Züge", of limited "Bildnistreue" and "Variierung eines bestimmten Typus". Thompson 1982, 15: "Most are portraits in only a symbolic sense". Borg 2004c, 98, underlines that "Porträts keineswegs neutrale Abschilderungen der Physiognomie ...sind, sondern mindestens z. T. bewusst konstruierte Bilder": *contra* Lehmann 2010, esp. 183 f.

[24] Legras 1993; Montserrat 1993; Montserrat 1996, 51–53; Borg 1996, 115–121. According to Bergmann 2016, 156 "the importance [of the mallokouria] might have been enhanced by the concurrent youth-lock of Egyptian tradition".

[25] Ca. 50, according to Montserrat 1996, 52.

mummy of Artemidoros, whose age of death has been fixed between 19 and 21, or the Herakleides mummy in the J. P. Getty Museum in Malibu, whose age at death was estimated around 20, or a portrait from Hawara whose age at death has been fixed around 20 years[26].

'Sexually ripe girls' (in the sense proposed by D. Montserrat for young males) are mostly characterized as such by jewels and dresses in fancy, costly colors. Portraits of young females lack the clear distinction in age groups observed for young males: therefore, the 'social personae' the portraits represent mirror the different social role for males and females, and whereas the representation of males stresses age groups and different social positions, the lack of a corresponding situation for females is expressed by their less specific iconography.

'Brides' and mothers, adult females who have accomplished their social function through marriage and childbirth, are once again clearly recognizable (Abb. 4, 1–2)[27].

Other 'specialized categories', identifiable through their consistent iconography, are so-called athletes[28] and people in military habit. The latter are all around the same age, hair and beards are styled according to the 'Zeitgesicht' principle, contrasting with the white *tunica* the dark-color *paludamentum* appears on one shoulder, the sword-belt is often present[29].

Through archaeological analysis, we can show that the portraits are mainly aimed at representing 'social types'. The stereotypy of this language is even more enhanced when we compare portraits which 'look similar', regardless if they are the work of the same painter (Abb. 4, 3–4)[30]. The 'likeness' the portraits exhibit should be regarded as an intended goal, the result of the painters' high craftsmanship, conveying to these objects a 'scent of life'. This is especially evident in the way the eyes 'look': so, in a well-known portrait from Hawara, now in London, the peculiar quality of the gaze is obtained with a careful distortion in the rendering of the eyes[31].

A comprehensive analysis of the archaeological evidence can lead us to reject the objections of scholars positively proposing that the 'livelihood' the portraits exhibit should be regarded as a proof that they have been painted during the deceased' person's lifetime for a primary domestic function.

---

[26] Montserrat 1993, 217. Artemidoros: Parlasca 1969, 71 n. 162 pl. 39, 1 (British Museum, inv. EA 21810); Montserrat 1996, 52 (with bibliography); Green 2001, 46 (the mummy carapace varied from 'bright and gilded' cinnabar red, described in a late XIX c. guide, to a dull red color – metacinabrite – probably because of exposure to high light). Herakleides: Parlasca – Frenz 2003, 50 n. 719 pl. 164, 1 (Malibu, Getty Villa, inv. 91.AP.6); Warren – Trentelman 2009; Corcoran – Svoboda 2011 (non vidi). Portrait from Hawara (London, National Gallery, inv. 1261): Borg 2009, 307. We regard this data as an important confirmation that, at least partly, the 'young' look of the deceased corresponds to the age at death and should not be interpreted as an idealized representation.

[27] For the age of marriage of men and women, based on papyrological sources, see Malouta 2012, 291.

[28] This conventional definition applies to young males with bare chests: Borg 1996, 159, following Montserrat 1993, 221–224, rightly points to the inconsistency of this definition.

[29] Borg 1996, 156–159. See also the later shroud from Thebes, now in Luxor (Museum of Ancient Egyptian Art, inv. J.194/Q.1512): Parlasca – Frenz 2003, 61 n. 763 pl. 171, 1; Riggs 2005, 222 f. 293 f. n. 117 pl. 12.

[30] Berlin, Antikensammlung, inv. 31161/4 (Parlasca 1977, 31 n. 254 pl. 62, 3, here Abb. 3, 2), and Copenhagen, National Museum inv. 3892 (Parlasca 1969, 49 f. n. 86 pl. 21, 1, here Abb. 3, 3. The wood is European imported *Tilia* as in Herakleides mummy, *supra*, note 26: Cartwright *et al.* 1991, 50 f.). Cairo, C.G. 33265 (Parlasca 1969, 45 n. 72 pl. 18, 2, here Abb. 4, 1), and Cairo, C.G. 33256 (Parlasca 1969, 51 n. 91 pl. 21, 6, here Abb. 4, 2). Parlasca 1969, 59 n. 119 pl. 29, 1 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Papyrussammlung, P. Vindob. G 808, here Abb. 4, 3) and Parlasca 1980, 32 n. 536 pl. 130, 1 (Cairo C.G. 33246, here Abb. 4, 4; see also Borg 1996, 99, with other comparisons). Borg 1996, 93–105 discusses portraits to be referred to the same painter or the same 'Werkstatt'. Cf., *e.g.*, Parlasca 1969, 25 f. n. 2 pl. I, 2 (Cairo, C.G. 33268) and Parlasca 1969, 26 n. 4 pl. I, 4 (Berlin, Bodemuseum, inv. 17073); Parlasca 1969, 29 f. n. 15 pl. 4, 3 (Berlin, Antikensammlung, inv. 31161.6), and Parlasca 1969, 85 n. 218 pl. 54, 2 (London, British Museum, EA 74706); Parlasca 1980, 31 n. 531 pl. 129, 1 (Philadelphia, University Museum, inv. E 462), and Parlasca 1980, 31 n. 533 pl. 129, 3 (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, inv. 1928.42); Parlasca 1977, 51 f. n. 334 pl. 81 (Berlin, Antikensammlung, inv. 31161/2), and Parlasca 1969, 38 n. 42 pl. 11, 4 (Berlin, Staatliche Museen, inv. 19722). The portraits Parlasca 1980, 27 n. 515 pl. 125, 3 (Cairo C.G. 33248) and Parlasca 1980, 27 n. 516 pl. 125, 4 (Cambridge, Fogg Art Museum, inv. 1939.111); Parlasca 1980, 30 f. n. 530 pl. 128, 4 (Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum, inv. 3066), and Parlasca 1980, 52 n. 615 pl. 146, 1–2 (Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1966.1112) look similar, even if they appear to be work of different painters.

[31] Parlasca 1969, 29 n. 13 pl. 4, 1 (London, British Museum, EA 74716). Ma 2013, 302 underlines the 'technical trick' of painted portraits engaging 'the viewer's gaze', and 'the success of the artwork to achieve presence'.

The evidence from the Fayum portraits shows the macroscopic presence of certain groups of individuals (children and young people of both genders, in different age groups, young 'brides', soldiers...). Following the principles that led Ian Morris to speak of 'formal burials' (only specific groups of the dead receiving burials capable of leaving traces in the archeological records in Attica "…from c. 1050…to the late 6th century")[32], and considering the extremely low percentage of painted portraits in comparison with the mummies found (1:100)[33], we could consider the painted portraits from Egypt as 'formal portraits': mostly represented, among the people portrayed, are young people, whose untimely death is stressed, so emphasizing the loss both on the family side and on the social group's side[34].

Through the specific features highlighted here, the portraits can be regarded as aimed to display the social conditions of the dead, of their families and their social groups. We can also infer that, as in other periods, the funerary rituals (the realm the painted portraits should be connected to) act as occasions to display social as well as family bonds[35]. Focusing on the signs of a social status, these images might even reveal an active role that we can compare with actions aimed at stressing and promoting the role and social position of specific personae or social figures, as was the above case with 'Kastengrabreliefs'.

The painted portraits seem then to find their 'raison d'être' in the needs of social groups of Roman Egypt that are not so easy to be identified on the basis of an archaeological analysis solely [36]. In fact, given the almost total lack of context, what remains hard to define from an archaeological perspective is the way the portraits might act in defining identities: do they 'enhance and give strength' to identities needing affirmation and protection (as might be the case of 'declining' identities?); or – as the freedmen reliefs from Rome – are they aimed at 'promoting' identities?

This point might be of special interest in the context of Egypt under the Roman Empire. As in other fields of ancient societies, archaeology here might offer clues shedding a different light on situations known to us mainly through written sources, transmitting legal and administrative rules. Given that in the provinces of the Roman Empire privileges granted to a person or to groups of people can overcome and bypass what is defined by law, we could wonder if the same might apply to Egypt: here the strict division of people in three classes known from written sources might allow exceptions, promoting social status as a personal privilege granted by the imperial administration. Onomastic analysis would anyway support the view that patrons of the painted portraits wished to stress their membership of privileged social groups in Roman Egypt[37].

I would like to recall now a group of painted portraits from er-Rubayat, mostly painted in tempera technique on sycamore tables[38]. Notwithstanding the similarity of support and technique with other portraits, they are easily recognizable in the whole *corpus* of painted portraits from Egypt and are probably works of

[32] Morris 1987, 97–109.

[33] Bergmann 2010, 6.

[34] Riggs 2005, 131; cfr. also Martin-Kilcher 2000. Uytterhoeven 2009, 520, considers the high percentage of young people "In line with…low life expectations".

[35] Bussi 2008, 129 f.

[36] Montserrat 1993, 223 f.

[37] Legras 2004, 66–75; Malouta 2011; cfr. also Bowman 2002, 195–201; Broux – Depauve 2015; Rowlandson 2013, 230 stresses Roman administration concern to ensure that "changes of status [be] carried out with the proper formalities and patronage", as well as "Roman officials […] considerable discretion in enforcing the letter of the law".

[38] Cf. especially the portraits Parlasca 1980, 23 n. 499 pl. 121, 3 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung Inv. X 300); 27 f. n. 518 pl. 126, 2 (Zurich University, inv. 3801); 27 n. 517 pl. 126, 1 (London, British Museum P87); 28 n. 520 pl. 126, 4 (St. Louis, City Art Museum, inv. 128:51); 28 n. 519 p. 126, 3 (Moscow, Puschkin Museum, inv. 1a 5783). Only for the portraits Parlasca 1980, 53 n. 619 pl. 147, 2 (Edinburgh, Royal Scottish Museum inv. 1902.70) and 54 n. 621 pl. 147, 4 (Dublin, National Museum of Ireland inv. 1902:4) the provenance from er-Rubayat can be demonstrated: Bierbrier 1997b, 16–17 pl. 19, 1–2. Given the peculiar characteristics of the portraits assigned to er-Rubayat, it is interesting to refer the late XIX c. description of Fouquet 1887, 229 (Drerup 1933, 13 f.; Borg 1996, 185): the paintings he saw were not part of mummies but hung on the walls of a grotto ('Les parois de la grotte etient ornées d'un très grand nombre de portraits peints sur bois': the reliability of this description is questioned by Cartron 2012 [2], 155). The two portraits described by Fouquet 1887, 229, have been identified as follows: Hannover, Kestner Museum, inv. 1961.5 (Parlasca 1980, 25 f. n. 509 pl. 124, 1); Santa Barbara, Museum of Art, inv. 59.18 (Parlasca 1980, 36 n. 551 pl. 133, 2). On the portraits from er-Rubayat cfr. also Trouchaud 2013. The dimensions (cm 58 × 48) of the portrait Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Papyrussammlung, P. Vindob. G 807 indicate that this also hung on a wall and was not part of a mummy: Parlasca 1977, 63 n. 383 pl. 93, 1; Seipel 1998, 170 n. 55 (U. Horak).

the same painter[39]. Instead of the 'idealized', mostly young faces described above, we find here mostly elderly faces, with marked wrinkles and white 'curls' in the hair[40]. Jewels and dresses in expensive colors are mainly absent, and the necks, trapezoidal in shape, appear 'inserted' above the tunic[41]. Looking at the artistic quality of the portraits (brush strokes and hatching to give plasticity to the faces, combined with a 'well trained' use of gradation in colors), we can conclude that their peculiar characteristics are not due to a minor quality of the painters[42]. In fact, they seem to possess different 'artistic qualities' and display a completely different language, what we might interpret as a completely different 'communicative intent': are they intended to represent completely different 'themes' (on behalf of different social groups?).

Mythological Sarcophagi

Mythological sarcophagi featuring figures with individual traits represent the last case I wish to discuss here[43].

The sarcophagus from Ostia representing the death of Alcestis[44] is regarded as one of the earliest examples of these kinds of figurations (Abb. 5, 1)[45]. In the front centre, a female figure is dying on a kline: instead of a youthful, ideal face, the heroine has realistic traits, contemporary hair style and an elderly face. A reduced emphasis on the tragedy of the scene can be observed, as the dying person and her family have more restrained gestures than other sarcophagi with the same myth[46]. We can hence accept that the central figure is meant to represent Metilia Acte, although we can speculate 'when and how' the sculptor might have produced the portrait after her death[47]. It seems wiser to hypothesize that the heroine face is built on only realis-

[39] Borg 1996, 108 n. 47; cfr. also the portraits Borg 1996, pl. 48–53.

[40] Although adults feature conspicuously in the portraits of this 'group', and contrary to the general interpretation of this detail (see *e.g.* Borg 1996, 57), I doubt that white lines in the hair of the portrayed people are meant to render 'salt and pepper hair', and consider them instead as a stylized or 'abstract' way (like an incision) of representing different 'curls', as in Byzantine paintings. The young look of the portraits Parlasca 1980, 27 nn. 515–516 pl. 125, 3–4 (Cairo, CG, 33248; Cambridge, Fogg Art Museum, inv. 1939.111), or Parlasca 1977, 55 n. 346 pl. 84, 3 (Cracow, National Museum, inv. VII 1023) would suggest the same. The portrait Parlasca 1980, 37 n. 556 pl. 135, 1 (Northampton, Mass. Smith College of Art, 32:9–1), shows the same way of stylizing the different curls, here represented in different tones of brown.

[41] Cfr., *e.g.*, the portrait Parlasca 1980, 23 n. 499 pl. 121, 3 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung Inv. X 300), *supra*, note 38.

[42] It is interesting to note that Drerup 1933, 62 f. refers to the painter of the portraits Parlasca 1980, 23 n. 497 pl. 121, 1 (Würzburg, Martin von Wagner Museum, inv. H 2196); Parlasca 1977, 27 n. 516 pl. 125, 4 (Cambridge (Mass.) Fogg Art Museum, inv. 1939); Parlasca 1977, 23 n. 499 pl. 121, 3 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung Inv. X 300) as a 'Meister'. On the possibility that different 'painting styles' might possess a peculiar, communicative intent see Borg 1996, 110: "Die Wahl des Porträtstils muss demnach auch inhaltlich, d.h. durch die mittels eines bestimmenden Malstils umgesetzte Aussage des Bildnisses, begründet gewesen sein".

[43] Blome 1978; Zanker 2004, 45–50; Newby 2011.

[44] Musei Vaticani, Galleria Chiaramonti, inv. 1195: Helbig I, 229 f. n. 291; Grassinger 1999, 110–128. 227 f., cat. 76; Andreae 1984b, 120; Fittschen 1984a, 141–143; Zanker 2004, 202–204; Ewald 2004, 298–301; Newby 2011, 194–200.

[45] The inscription, referring to C. Iunius Euhodus and Metilia Acte, dates the relief at around 160–170 AD.

[46] Cfr. the sarcophagus front in Villa Albani: Grassinger 1999, 228 cat. 77; Zanker 2004, 99 f. In order to better grasp the role of heads with realistic traits on mythological sarcophagi, we can observe that heads with 'realistic' traits occupy the centre of the scene, but do not really 'take part' in the story, do not 'live the story'. As has already been noted (Grassinger 1999, 228), only the dying Alcestis has a realistic, elderly face: the veiled figure near Hercules can hardly be distinguished from the Proserpina head at the far right. The same can be observed on the sarcophagus with Adonis and Aphrodite in the Vatican Museum from the 'Pancratii' tomb in Rome (Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano, inv. 10409: Helbig I, 800–802 n. 1120; Grassinger 1999, 219 cat. 65; Herdejürgen 2001; Ewald 2004, 290–292): the couple with contemporary traits occupies only the front of the scene, in the well-known iconography of the goddess seated near wounded Adonis, while on the rest of the front both Adonis and Aphrodite show ideal heads. This leads us to consider the distance these images are meant to convey between the story told by the myth and the 'portrayed people'.

[47] Given the subject of the iconography, it seems highly unlikely that the female head should be realized during a person's lifetime, the more so because Admetos attire seems to emphasize distance from the 'contemporary, realistic' dying figure; *contra* Birk 2013, 29. Basing on his chronology of the dying figure head, Fittschen 1984a, 141–143 even hypothesizes a distance of around 20 years between Metilia Acte death and the production of the sarcophagus; he also considers (Fittschen 1984a, 151) that funerary masks could be used to produce the dead portraits. Zanker 2004, 48 touches on the issue with a different approach.

tic elements, meant to convey "the appearance of the face, including signs of age, to negotiate an ideal identity"[48]. It is also highly questionable whether – as is usually assumed – Admetos face possesses individual traits (Abb. 5, 2): on the contrary, styled hair and beard might only suggest a contemporary, 'living' look on an idealized face and a 'heroic' body; varied opinions on the identification of the male figures on the sarcophagus front reveal the image intended ambiguity[49].

Mythological themes appear of special interest for patrons 'near freedmen status', „auch weil die mythologischen Themen statusspezifisch nicht gebunden waren": this statement brings out the function of myth as an inexhaustible narrative device, by which personages whose social position did not give them access to figurative themes defining status or linked to public life represent norms, expectations, and behaviours[50]. But even sarcophagi pertaining to people from the highest rank[51] might be considered here: the "genormte Biographie"[52] constituting the theme of these sarcophagi features the protagonist within the representation of what we might term 'the myth of the life of a military commander'. As Henning Wrede has already clarified, even in the case of such high-level patrons as with 'senatorische Sarkophage', "individuelle und genormte Biographien widersprechen … nicht" and lead "zu sich wechselseitig bedingenden Aussagen".

Lastly, when considering role and meaning of individual representation on sarcophagi featuring 'individualistic' traits, mention should also be made about the sarcophagi with 'unfinished' heads: the more so, given the duration of the phenomenon and its occurrence on sarcophagi featuring different iconographies[53]. Of particular interest on this issue is Janet Huskinson's paper: devoting deeper attention to this phenomenon, she underlines its collective character and long duration, pointing to the decreased interest in facial representation these objects demonstrate[54].

Conclusions

The above analysis can help shift the traditional emphasis put on Roman portraits being a 'trustworthy' representation of individual traits, showing that in this society other elements are at work beside 'likeness', when the social need arises to 'build' or 'shape' the memory of the deceased: his/her role in the society or in the social groups must be communicated to the viewers through iconographic formulae or 'stereotypes', well rooted in contemporary society. In fact, the portraits we treated here differ in provenance, chronology and context, but they all share the role of the cultural construction they exhibit in rendering the physical appearance of a given person. A focus on the funerary realm allows to widen the evidence, involving wider groups of patrons that otherwise would have been excluded if only the portraits from the public realm were taken into consideration[55].

In this way, I hope to have shown the role of social norms in shaping and forming individual representation, the more so when patrons from the 'lower' social strata are involved: their interest in following models set by higher class patrons can in fact strongly affect individual representation.

The polarity between individual traits and social norms appears then 'embedded' in the function of portraits in the Roman society: therefore, we can conclude highlighting – once more – that images do not 'trans-

[48] Birk 2013, 15. As noted by Ewald 2004, 300, the 'conjugal' theme of the story of Admetos and Alcestis makes even Proserpina leaning as a 'confident wife' on her 'husband'; see also Grassinger 1999, 114.

[49] See *e.g.* Blome 1978, 443 f.; Andreae 1984b, 120; Wood 1993; Zanker 2004, 48 f. 202; Ewald 2004, 298–301; Newby 2011, 194–196; Birk 2013, 27 f. fig. 11; 98–100; 299 n. 552; Newby 2016, 285.

[50] Wrede 2001, 16. According to Mayer 2012, 142, "inscribed mythological sarcophagi were almost exclusively used by freedmen and freeborn commoners", while Newby 2016, 333–338 hypothizes that "uninscribed mythological sarcophagi also served to bury members of senatorial families". Since the late Republican-early Imperial period, patrons of libertine status appear particularly interested in exploiting the contemporary domestic repertoire for the decorations of their tombs, especially *columbaria*. This is well attested by the so-called great Columbarium in Villa Pamphilj in Rome, featuring a huge quantity of paintings derived from contemporary domestic decorations: Bragantini 2003, 517 f.; for the monument typology see Haps 2012.

[51] Indeed, sarcophagi attributed by Wrede 2001 to people of senatorial standing.

[52] Wrede 2001, 57–60.

[53] Andreae 1984b; Herdejürgen 2001, 224 f. (with bibliography on n. 83); Zanker 2004, 49 f.; Russel 2011, 138–141; Newby 2011, 192 pl. 1; Smith 2012, 176 f.

[54] Huskinson 1988.

[55] On funerary portraits in Christian realm *cfr.* Zimmermann 2007.

late' reality, but feature an augmented reality, the product of the ideology and the social constraints of the visual audience, patrons, craftsmen and viewers, each of them playing a different role in this construction, that archaeology can try to trace[56].

Irene Bragantini
Università degli studi di Napoli – l'Orientale
Piazza San Domenico Maggiore
I - 80133 Napoli
irene.bragantini@gmail.com

Bibliographie

Andreae 1984a
B. Andreae (ed.), Symposium über die antiken Sarkophage, Pisa 5.–12. September 1982, MarbWPr 1984.

Andreae 1984b
B. Andreae, Bossierte Porträts auf römischen Sarkophagen – ein ungelöstes Problem, in: Andreae 1984a, 109–128.

Baldassarre 1987
I. Baldassarre, La necropolis dell'Isola Sacra (Porto), in: H. von Hesberg – P. Zanker (eds.), Römische Gräberstraßen. Selbstdarstellung-Status-Stand, Kolloquium München Oktober 1985, AbhMünchen N.F. 96, 1987, 125–138.

Balty 1991
J.-Ch. Balty, Porträt und Gesellschaft in der römischen Welt, TrWPr 11, 1991.

Barthelet 2012
M. Barthelet, La *skiagraphia*: un art du détail, un art de détaille nécessaire aux effets naturalistes, Ktèma 37, 2012, 191–216.

Bartman 2011
E. Bartman, Ethnicity in Roman Portraiture, in: E. S. Gruen (ed.), Cultural Identity in the Eastern Mediterranean (Los Angeles 2011) 222–254.

Bergmann 2010
M. Bergmann, Stil und Ikonographie im kaiserzeitlichen Aegypten, in: Lembke *et al*. 2010, 1–36.

Bergmann 2016
M. Bergmann, Mallokouria: Portraits of Local Elite Boys in Roman Egypt, in: S. E. Alcock – M. Egri – J. F. D. Frakes (eds.), Beyond boundaries: connecting visual cultures in the provinces of ancient Rome (Los Angeles 2016) 156–173.

Bianchi Bandinelli 1970
R. Bianchi Bandinelli, Roma. La fine dell'arte antica (Milan 1970).

Bierbrier 1997a
M. L. Bierbrier (ed.), Portraits and Masks: Burial Customs in Roman Egypt (London 1997).

Bierbrier 1997b
M. L. Bierbrier, Fayum Cemeteries and their Portraits, in: Bierbrier 1997a, 16–18.

Birk 2013
S. Birk, Depicting the Dead: Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits, Aarhus Studies in Mediterranean Antiquity 11 (Aarhus 2013).

Blome 1978
P. Blome, Zur Umgestaltung griechischer Mythen in der römischen Sepulkralkunst. Alkestis-, Protesilaos- und Proserpinasarkophage, RM 85, 1978, 435–457.

Bol 1984
R. Bol, Das Statuenprogramm des Herodes-Atticus-Nymphäums, OF 15 (Berlin 1984).

Borg 1996
B. Borg, Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext (Mainz 1996).

[56] This is obviously more difficult in the case of the observer: if actions and choices on part of craftsmen and patrons leave a more retraceable sign in the archaeological record, the role of the observer can only be secondary inferred by speculating on these choices. For this reason, one can think of a 'virtual observer', meaning someone whose 'mid-level' visual habits and culture we can try to reconstruct, using as a starting point the visual strategies of imperial iconography (*e.g.*, frontality, centrality and symbolic proportions): all of this leaves us with a ''scholar reconstruction' whose achievements can only be argued with a high level of speculation.

Borg 2004c
B. Borg, Konzepte ethnischer Identitäten. Die ‘griechisch-römische’ Sepulkralkunst Ägyptens, in: R. Bol – D. Kreikenbom (eds.), Sepulkral- und Votivdenkmäler östlicher Mittelmeergebiete (7. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr.). Kulturbegegnungen im Spannungsfeld von Akzeptanz und Resistenz, Internationales Symposium Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 1.–3. November 2001 (Möhnesee 2004) 95–110.

Borg 2009
B. Borg, in: E. La Rocca – S. Ensoli – S. Tortorella – M. Papini (eds.), Roma. La pittura di un impero, Catalogo della mostra Roma, Scuderie del Quirinale, settembre 2009 – gennaio 2010 (Milan 2009) 304–308.

Borg 2012a
B. Borg, Portraits, in: Riggs 2012, 613–629.

Borg 2012b
B. Borg, The Face of the Social Climber, in: S. Bell – T. Ramsby (eds.), Free at Last! The Impact of Freed Slaves on the Roman Empire (London 2012) 25–49.

Bowman 2002
A. Bowman, Recolonising Egypt, in: T. P. Wiseman (ed.), Classics in progress: Essays on Ancient Greece and Rome (Oxford 2002) 193–223.

Bragantini 1995
I. Bragantini, Problemi di pittura romana, AIONArch n. s. 2, 1995, 175–197.

Bragantini 2003
I. Bragantini, La decorazione delle tombe romane in età imperiale, JRA 16, 2003, 516–520.

Bragantini 2011
I. Bragantini, Fayum Painted Portraits, in: R. Pirelli (ed.), Natural and Cultural Landscapes in Fayum: Safeguard and Management of Archaeological Sites and Natural Environments, Proceedings of the International Colloquium, Fayum, October/November 2010 (Cairo 2011) 70–80.

Brecoulaki 2015
H. Brecoulaki, Saisir la ressemblance ou surpasser le modèle? La représentation de la figure humaine dans la peinture grecque et la tradition du portrait peint dans l’Égypte gréco-romaine, in: P. Linant de Bellefonds – É. Prioux – A. Rouveret (eds.), D’Alexandre à Auguste. Dynamiques de la création dans les arts visuels et la poésie (Rennes 2015) 95–109.

Broux – Depauw 2015
Y. Broux – M. Depauw, The maternal line in greek identification: signalling social status in Roman Egypt, Historia 64, 2015, 467–478.

Bussi 2008
S. Bussi, Le élites locali nella provincia d’Egitto di prima età imperiale (Milan 2008).

Cartron 2012
G. Cartron, L’architecture et les pratiques funéraires dans l’Égypte romaine, vols. 1–2, BARIntSer 2398 (Oxford 2012).

Cartwright *et al.* 2011
C. Cartwright – L. R. Spaabæk – M. Svoboda, Portrait Mummies from Roman Egypt: Ongoing Collaborative Research on Wood Identification, in: Technical Research Bulletin, British Museum 5, 2011, 49–58.
<http://www.britishmuseum.org/pdf/BMTRB_5_Cartwright_Spaab%C3%A6k_and_Svoboda.pdf>

Cazes 1999
D. Cazes, Le Musée Saint-Raymond: Musée des Antiques de Toulouse (Toulouse 1999).

Corcoran 1995
L. H. Corcoran, Portrait Mummies from Roman Egypt (I–IV Centuries A.D.) with a Catalog of Portrait Mummies in Egyptian Museums (Chicago 1995).

Corcoran – Swoboda 2011
L. H. Corcoran – M. Svoboda, Herakleides: A Portrait Mummy from Roman Egypt (Los Angeles 2011).

Daszewski 1993
W. A. Daszewski, À la recherche d’une Égypte peu connue: travaux sur la côte nord-ouest, à Marina El-Alamein, CRAI 137/2, 1993, 401–419.

Daszewski 1997
W. A. Daszewski, Mummy Portraits from Northern Egypt: The Necropolis in Marina el-Alamein, in: Bierbrier 1997a, 59–65.

Dillon 2010
S. Dillon, The Female Portrait Statue in the Greek World (Cambridge 2010).

Drerup 1933
H. Drerup, Die Datierung der Mumienporträts (Paderborn 1933).

Drexhage 2000
H.-J. Drexhage, Zur wirtschaftlichen Situation der Maler in Ägypten, in: T. Mattern (ed.), Munus. Festschrift Hans Wiegartz (Münster 2000) 71–94.

Elsner – Huskinson 2011
J. Elsner – J. Huskinson (eds.), Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi, Millennium Studies 29 (Berlin 2011).

Ewald 2004
B. C. Ewald, Dokumentation zu Mythos und Ikonographie, in: Zanker 2004, 279–381.

Fejfer 2008
J. Fejfer, Roman Portraits in Context (Berlin 2008).

Fittschen 1984a
K. Fittschen, Über Sarkophage mit Porträts verschiedener Personen, in: Andreae 1984a, 129–161.

Fittschen 1984b
K. Fittschen (Review of J. Inan – E. Alföldi-Rosenbaum, Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei), in: GGA 236, 1984, 188–210.

Fittschen 1985
K. Fittschen, Ritratto funerario infantile di età traianea. Note su un busto di recente acquisizione, BMusRom 32, 1985, 13–23.

Fittschen 1991
K. Fittschen, Pathossteigerung und Pathosdämpfung. Bemerkungen zu griechischen und römischen Porträts des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr., AA 1991, 253–270.

Fittschen 1999
K. Fittschen, Prinzenbildnisse antoninischer Zeit (Mainz 1999).

Fouquet 1887
D. M. Fouquet, Note sur des peintures récemment découvertes au Fayoum (ancienne nome arsinoïte), en Égypte, CRAI 15, 1887, 229–230.
<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1887_num_31_2_69328>

Grassinger 1999
D. Grassinger, Die mythologischen Sarkophage, 1. Teil, ASR XII, 1 (Berlin 1999).

Green 2001
L. Green, Colour Transformations of Ancient Egyptian Pigments, in: W. V. Davies (ed.), Colour and Painting in Ancient Egypt (London 2001) 43–48.

Guimier-Sorbets 2010
A.-M. Guimier-Sorbets, D'autres croyances, d'autres pratiques funéraires: les deux états de la tombe 2 dans la nécropole d'Anfouchi à Alexandrie, BCH 134 (1), 2020, 153–175.

Haps 2012
S. Haps, 'Grande Colombario', Rom, Via Aurelia Antica. Bau, Konstruktion und Ausstattung einer unternehmerisch organisierten Massengrabanlage der frühen Kaiserzeit, in: Koldewey-Gesellschaft Vereinigung für baugeschichtliche Forschung, Bericht über die 46. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung, Konstanz Mai 2010 (Dresden 2012) 141–150.

Helbig I
W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom I. Die päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran [4](Tübingen 1963).

Herdejürgen 2001
H. Herdejürgen, Sarkophage von der Via Latina. Folgerungen aus dem Fundkontext, RM 107, 2001, 209–234.

Huskinson 1988
J. Huskinson, 'Unfinished Portrait Heads' on Later Roman Sarcophagi: Some New Perspectives, BSR 66, 1998, 129–158.

Kockel 1993
V. Kockel, Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 12 (Mainz 1993).

Legras 1993
B. Legras, Mallokouria et mallocourètes. Un rite de passage dans l'Égypte romaine, CahGlotz 4, 1993, 113–127.

Legras 2004
B. Legras, L'Égypte grecque et romaine (Paris 2004).

Lehmann 2010
S. Lehmann, Mumien mit Porträts: Zeugnisse des privaten Totenkults und Götterglaubens im Ägypten der Kaiserzeit und Spätantike, in: J. Rüpke – J. Scheid (eds.), Bestattungsrituale und Totenkult in der römischen Kaiserzeit, Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge 27 (Stuttgart 2010) 175–213.

Lembke *et al.* 2010
K. Lembke – M. Minas-Nerpel – S. Pfeiffer (eds.), Tradition and Transformation: Egypt under Roman Rule, Proceedings of the International Conference Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum 3–6 July 2008, Culture and History of the Ancient Near East 41 (Leiden 2010).

Ma 2013
J. Ma, Statues and Cities. Honorific Portraits and Civic Identity in the Hellenistic World, Oxford Studies in Ancient Culture and Representation (Oxford 2013).

Malouta 2011
M. Malouta, Urban Connections: Arsinoe, Antinoopolis and Hermopolis in the Papyri: in: E. Subía – P. Azas – J. Carruesco – I. Fiz – R. Cuesta (eds.), The Space of the City in Graeco-Roman Egypt. Image and Reality (Tarragona 2011) 49–55.

Malouta 2012
M. Malouta, Families, Households, and Children, in: Riggs 2012, 288–304.

Martin-Kilcher 2000
S. Martin-Kilcher, *Mors immatura* in the Roman World: A Mirror of Society and Tradition, in: J. Pearce – M. Millett – M. Struck (eds.), Burial, Society and Context in the Roman World (Oxford 2000) 63–77.

Mayer 2012
E. Mayer, The Ancient Middle Classes: Urban Life and Aesthetics in the Roman Empire 100 BCE–250 CE (Cambridge 2012).

Montserrat 1993
D. Montserrat, The Representation of Young Males in 'Fayum Portraits', JEA 79, 1993, 215–225.

Montserrat 1996
D. Montserrat, Sex and Society in Graeco-Roman Egypt (London 1996).

Morris 1987
I. Morris, Burial and Ancient Society: The Rise of the Greek City-State (Cambridge 1987).

Mouritsen 2011
H. Mouritsen, The Freedman in the Roman World (Cambridge 2011).

Nenna 2012
M.-D. Nenna, Remarques sur le mobilier des tombes d'enfants dans l'Égypte gréco-romaine: mobilier associé et mobilier représenté, in: A. Hermary – C. Dubois (eds.), L'enfant et la mort dans l'Antiquité III. Le matériel associé aux tombes d'enfants, Actes de la table ronde internationale, Aix-en-Provence, 20–22 janvier 2011, Bibliothèque d'Archéologie Méditerranéenne et Africaine 12 (Paris 2012) 273–292.

Newby 2011
Z. Newby, In the Guise of Gods and Heroes: Portrait Heads on Roman Mythological Sarcophagi, in: Elsner – Huskinson 2011, 189–227.

Newby 2016
Z. Newby, Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250 (Cambridge 2016).

Nowicka 1993
M. Nowicka, Le portrait dans la peinture antique, Academia Scientiarum Polona Bibliotheca Antiqua 22 (Warsaw 1993).

Nowicka 1998
M. Nowicka, Le portrait funéraire dans la peinture antique, in: N. Blanc (ed.), Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique IVe siècle avant J.-C. IVe siècle après J.-C., Exposition Saint-Romain-en-Gal, octobre 1998 – janvier 1999 (Paris 1998) 120–123.

Parlasca 1969
K. Parlasca, Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano, ser. B: Ritratti di mummie I (Rome 1969).

Parlasca 1977
K. Parlasca, Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano, ser. B: Ritratti di mummie II (Rome 1977).

Parlasca 1980
K. Parlasca, Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano, ser. B: Ritratti di mummie III (Rome 1980).

Parlasca – Frenz 2003
K. Parlasca – H. G. Frenz, Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano, ser. B: Ritratti di mummie IV (Rome 2003).

Riggs 2002
C. Riggs, 'Facing the Dead: Recent Research on the Funerary Art of Ptolemaic and Roman Egypt', AJA 106, 2002, 85–101.

Riggs 2005
C. Riggs, The Beautiful Burial in Roman Egypt: Art, Identity, and Funerary Religion (Oxford 2005).

Riggs 2010
C. Riggs, Tradition and Innovation in the Burial Practices in Roman Egypt, in: Lembke *et al.* 2010, 343–356.

Riggs 2012
C. Riggs (ed.), The Oxford Handbook of Roman Egypt (Oxford 2012).

Rowlandson 2013
J. Rowlandson, Dissing the Egyptians: legal, ethnic and cultural identities in Roman Egypt, in: A. Gardner – E. Herring – K. Lomas (eds.), Creating Ethnicities and Identities in the Roman World, BICS Suppl. 120 (London 2013) 213–247.

Russel 2011
B. Russel, The Roman Sarcophagus 'Industry': A Reconsideration, in: Elsner – Huskinson 2011, 119–147.

Scheidel 1998
W. Scheidel, The Meaning of Dates on Mummy Labels: Seasonal Mortality and Mortuary Practice in Roman Egypt, JRA 11, 1998, 285–292.

Seipel 1998
W. Seipel (ed.), Bilder aus dem Wüstenstand. Mumienportraits aus dem Ägyptischen Museum Kairo. Ausstellungskatalog Wien (Milan 1998).

Smith 1998
R. R. R. Smith, Cultural Choice and Political Identity in Honorific Portrait Statues in the Greek East in the Second Century A.D., JRS 88, 1998, 56–93.

Smith 2006
R. R. R. Smith, Roman Portrait Statuary from Aphrodisias, Aphrodisias 2 (Mainz 2006).

Smith 2012
R. R. R. Smith, Monuments for New Citizens in Rome and Aphrodisias, in: F. De Angelis – J.-A. Dickmann – F. Pirson – R. von den Hoff (eds.), Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der "arte plebea" bis heute. Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstags von Paul Zanker, Rom, Villa Massimo 8.–9. Juni 2007, Palilia 27 (Wiesbaden 2012) 171–184.

Stewart 2008
P. Stewart, The Social History of Roman Art (Cambridge 2008).

Thompson 1982
D. L. Thompson, Mummy Portraits in the J. Paul Getty Museum (Malibu 1982). <http://d2aohiyo3d3idm.cloudfront.net/publications/virtuallibrary/0892360380.pdf>

Torelli 2007
M. Torelli, Il ruolo delle tradizioni locali nella cultura figurativa dell'Oriente tardo-antico, Ostraka 16, 2007, 447–472.

Trimble 2011
J. Trimble, Women and Visual Replication in Roman Imperial Art and Culture. Greek Culture in the Roman World (Cambridge 2011).

Trouchaud 2013
C. Trouchaud, Bijoux à type isiaque sur les portraits d'enfants du Fayum, Studi e Materiali di Storia delle Religioni 79/2, 2013, 396–418.

Uytterhoeven 2009
I. Uytterhoeven, Hawara in the Graeco-Roman Period. Life and Death in a Fayum Village, Orientalia Lovanensia Analecta 174 (Leuven 2009).

Warren – Trentelman 2009
M. S. Warren – K. Trentelman, Roman-Egyptian Red Lead Pigment: a Subsidiary Commodity of Spanish Silver Mining and Refinement, Archaeometry 51/5, 2009, 845–860.

Wood 1993
S. Wood, Postscript: in: E. D'Ambra, Roman Art in Context. An Anthology (Englewood Cliffs 1993) 96–99.

Wrede 2001
H. Wrede, Senatorische Sarkophage Roms: der Beitrag des Senatorenstandes zur römischen Kunst der hohen und später Kaiserzeit (Mainz 2001).

Zanker 1981
P. Zanker, Das Bildnis des M. Holconius Rufus, AA 1981, 349–361.

Zanker 1983
P. Zanker, Zur Bildrepräsentation führender Männer in mittelitalischen und campanischen Städten zur Zeit der späten Republik und der julisch-claudischen Kaiser, in: M. Cébeillac-Gervasoni (ed.), Les ‚Bourgeoisies' municipales italiennes aux IIe et Ier siècles av. J.-C., Colloque Naples 7–10 décembre 1981 (Paris 1983) 251–266.

Zanker 1995c
P. Zanker, Individuum und Typus. Zur Bedeutung des realistischen Individualporträts der späten Republik, AA 1995, 473–481.

Zanker 2004
P. Zanker, Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage (Munich 2004).

Zimmermann 2007
N. Zimmermann, Verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei, JbAC 50, 2007, 154–179.

Abbildungen

Abb. 1, 1–3: Tomb of the Gavii: details, Rome, Via Statilia (© Deutsches Archäologisches Institut [= DAI], Rome, Photo Archive)
Abb. 2, 1: Funerary relief, Rome, Museo dei Conservatori, Museo Nuovo, inv. 2231 (© DAI, Rome, Photo Archive)
Abb. 2, 2: Funerary reliefs, Rome (various locations): details (after Kockel 1993, pl. 8)
Abb. 3, 1: Funerary relief, Rome, Museo Nazionale Romano, inv. 39475 (© DAI, Rome, Photo Archive)
Abb. 3, 2: Portrait of a young boy from er-Rubayat, Berlin, Staatliche Museen, inv. 31161/4 (after Bianchi Bandinelli 1970, fig. 264)
Abb. 3, 3: Portrait of a young boy from Philadelphia, Copenhagen, Denmark National Museum, inv. 3892 (after Borg 1996, pl. 22)
Abb. 4. 1: Portrait of a young woman from Fayum, Cairo, C.G. 33265 (after Seipel 1998, 102 Cat. 21)
Abb. 4. 2: Portrait of a young woman from Fayum, Cairo, C.G. 33256 (after Borg 1996, pl. 7, 2)
Abb. 4. 3: Portrait of a young woman from er-Rubayat, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, inv. G 808 (after Seipel 1998, 120 Cat. 30)
Abb. 4, 4: Portrait of a young woman from Fayum, Cairo, C.G. 33246 (after Seipel 1998, 118 Cat. 29)
Abb. 5, 1–2: Sarcophagus with the death of Alcestis, front and detail, Vatican City, Galleria Chiaramonti, inv. 1195 (© DAI, Rome, Photo Archive)

Julia Lenaghan

Late-Antique Portrait Statuary in Rome. An Overview

(Taf. 6–12, Abb. 1–13)

Abstract

This paper aims to examine statistically the extant, life-size or larger portraits in the round which were set up in Rome between the Tetrarchic period and the end of the statue habit in the sixth century. It will consider how many are imperial portraits, how many are female portraits, how many can be securely dated on external grounds, and how many were made ex-novo. Finally, it will look at the relationship between extant portraits and extant statue bases and how the evidence for the city of Rome compares to evidence from other areas of the Empire.

The physical evidence of late-antique portrait sculpture (bases and fragments of statues and busts) in Rome is significantly greater than in any other ancient city, and yet it has never been addressed as its own entity in a comprehensive study. This paper, which is based on the research of a three-year project entitled the Last Statues of Antiquity, endeavours to present this evidence in a statistical manner with emphasis on indisputable facts[1]. Although it presents general findings regarding the epigraphic record, its focus is on the statuary.

Other major cities of the Roman Empire preserve between 50–100 physical pieces of evidence (either bases or fragments of statuary) of honorific portraiture for the period between the Tetrarchy and the mid-sixth century (Abb. 1). The ratio of extant bases to extant statuary fragments in these cities interestingly generally favours statuary. For example, the ratio of bases to statuary is 2:3 at Aphrodisias, 1:2 in Athens, 1:4 at Corinth, 1:1 at Ephesus. Only at Lepcis is it significantly inverted, 7:1. This reflects the careful publication of the bases from the site and probably unrecognized re-use of high-imperial statuary in late antiquity[2].

In Rome, the number of recorded bases is 350. This is more than four times that recorded at Lepcis Magna, the city with the next highest number of bases. Given that statuary is generally preserved in higher numbers than bases, one might expect that the sculptural record in Rome would be equally, if not more, dense than its epigraphic record. At the very least, one might expect four times the total number of the next highest city, Aphrodisias, which would yield some 240 items. However, the Roman evidence defies easy numeric assessment.

Forty-nine fragments of late-antique sculpture have secure find-spots in the city of Rome, and another thirty are thought to be from Rome (a total of c. 80). Yet Rome has for centuries been a source for collectors of ancient statuary and the site of a thriving art market which gathered, and still to a lesser extent gathers, material from all of central Italy. There were 15th–17th century Italian collectors who mainly garnered objects from their own properties, then a surge of "Grand Tour" European collectors as well as new excavations in the 18th and early 19th century, and finally the modern, late 19th and 20th, collectors who frequently purchased finds made during the construction of the new capital city. In addition to the c. 80 fragments from Rome, there are 90 other pieces which may be associated with the city. These come from old and more recent

[1] The project was directed by Roland R. R. Smith and Brian Ward-Perkins at the University of Oxford. Its results are published on www.laststatues.classics.ox.ac.uk and in "The Last Statues of Antiquity" (Oxford University Press 2016). All objects mentioned in this article are referred to with an LSA number which can be found on-line as well as with a single bibliographic reference. I thank especially my colleague Carlos Machado for providing the information on the epigraphic evidence from the city of Rome.

[2] The bases at Leptis have been studied and published thoroughly in contrast to the sculpture. See Tantillo – Bigi 2010. All of the other cities mentioned and their evidence, are discussed in Smith – Ward-Perkins 2016, here at fn. 1.

Roman collections (for example, those of the Albani, Barberini, Borghese, Campana, Doria Pamphili, Giustiniani, Medici, and Torlonia), or are in the major museum collections of the city without specific provenance or were purchased in the city in the nineteenth and twentieth centuries. This makes for a total of almost 170 objects with a potential provenance of Rome.

Included among these objects are, for example, the colossal Constantine Giustiniani, first recorded in 1631 and now in the Metropolitan Museum in New York[3]; the portrait statue of a woman, purchased for Castle Howard from the Mattei "di Paganica" in 1740[4]; and the fine, fragmentary portrait of an emperor in a diadem, purchased in Rome in 1923 and now in Berlin[5]. Size in the first case, quality in the last case, and iconography in the middle case provide supporting arguments for a metropolitan origin[6].

Objects acquired during the years of the major building in Rome, 1870–1900, are likely to be from Rome; for example, certain pieces acquired by Wolfgang Helbig for the Glyptotek in Copenhagen[7]. There is less clarity concerning other purchases made in Rome. For example, two heads now in Copenhagen, one purchased from the collection of Ludwig Curtius[8], and the other, a Constantine acquired from the scholar Hans Peter L'Orange[9], as well as two female portraits of the later third century, now respectively in Boston and Munich[10]. Although it is possible in some cases that the buyers and sellers knew the provenance to be Rome, there is a margin of error. The head, possibly of a Tetrarch, now in Oslo, serves as a warning[11]. It was purchased in 1930–1931 in Rome but is so similar to the portrait of a Tetrarch in Sperlonga that it seems most likely to have come from there[12].

Thus, the number, roughly 170 for late-antique sculpture from Rome, lacks the quantitative certainty of the evidence from Corinth, Ephesus, or Aphrodisias. It is however the most accurate figure that can be arrived at and, given the number of bases from Rome it is not a spectacularly large number. Three hundred and fifty statue bases and 170 statuary fragments yield a ratio of two bases to one element of statuary. The statistics from the total database of the Last Statue of Antiquity project are the inverse: one base for every two sculpted objects.

Honorands

The categories honoured by the Roman sculpture are remarkably traditional. Fifty-seven statues (34%) can be recognized as imperial; 51 (30%) are of non-imperial men; 39 (23%) are of women, and 17 (10%) are of cultural heroes[13]. In the two largest categories, imperial and male, this sculpted evidence fits well with the percentages provided by the epigraphic evidence from Rome, which shows 125 (36%) imperial and 113 (32%) non-imperial men.

There is more discrepancy between the sculpted and epigraphic evidence for portraits of women and cultural heroes. This probably depends on the fact that the extant portrait statuary of women and philosophers will have come from domestic settings as herms, shield portraits, or busts where inscribed bases may not have been necessary. For example, possibly as many as four versions of the portrait of Menander are known from late-antique Rome[14]. Two, if not three, are from shield portraits, and one is labelled on the rim of the shield (Abb. 2). The statue for a mother-in-law set up by Eubolion, now in Copenhagen, bears that dedicatory

[3] LSA 554 = Schäfer 1999, 295–302 pl.69, 1–3.
[4] LSA 1271 = Borg *et al*. 2005, 43 f. no. 8 pls. 9, 1–2 and 10, 1–2.
[5] LSA 589 = Blümel 1933, 51 no. R 122 pls. 79 and 80.
[6] Giuseppe Mattei Orsini 1673–1740 was last Duke of Paganica. The family had property on the Caelian hill which is interesting given that the statue has attributes of Isis.
[7] Moltesen 2012.
[8] LSA 804 = Johansen 1995, 164 f. no. 71.
[9] LSA 807 = Johansen 1995, 170 f. no. 74.
[10] LSA 1592 = Comstock – Vermeule 1976, no. 380; LSA 1552 = Bergmann 1977, 196 f. pls. 59, 1 and 60, 1.
[11] LSA 850 = Stutzinger 1983, 414 f. no.32.
[12] LSA 1043 = Cassieri 2000, 75 f. fig. 38.
[13] There are also two to three portraits of divinities and a portrait of a child.
[14] LSA 1193= Mustilli 1933, 101–104 no. 9 fig. 8; LSA 2106= Picozzi 1996, 271–278; LSA 2109 and 2110: Richter 1965, 227 no. 2 figs. 1528–1530; 234 no. 53 figs. 1569–1572. For a possible group of tondi portraits of cultural heroes from Rome, see Lenaghan in: Smith – Ward-Perkins 2016, 261 f.

text on the plinth of the statue, provides an example of domestic sculpture which probably did not require a formal inscribed base (Abb. 3)[15].

If we consider the city-wide ratio of two bases for every sculpted element, the number of female portraits from the city is striking. In addition to the 39 fragments of statues of unknown women, there are nine female portraits which wear diadems and are therefore considered to be imperial statuary. These 48 sculptural monuments (39 unknown, 9 imperial) have a corresponding testimony of 27 bases (19 unknown, 8 imperial). The ratio for bases to statuary of non-imperial women, one base for almost every two statuary fragments is nearly the opposite of the general trend in Rome.

Portraits of women appear nowhere else in the Roman world in such quantity. Most of the Roman examples are preserved as detached heads, many of which have been removed from busts on which they were set at some unknown point. Nonetheless, there are three life-size statues of imperial women, two of the seated Helena and one a re-used black basalt statue of Agrippina, and six statues of unknown women[16]. As with portrait statues of men, these are new monuments made from extant pieces, that is, pastiches. Thus, the traditional statue of a woman in an undergarment and over-garment continued to be the appropriate mode to represent the ideal mother and wife. Only minor details of more modern, late-antique fashion, such as shoes, belt, or necklace, were deemed necessary additions to old statues and only upon occasion[17]. Female portraiture, a mainly private endeavour, in these numbers is an excellent demonstration of the continuity of the statue habit and the deep-seeded conservative nature of Rome.

Dated Portrait Sculpture

A few items from the city can be dated by external evidence, by inscriptions or by costume. These occur almost regularly throughout the late-antique period: There are two Tetrarchic statue groups, six in the Constantinian period, three Valentianic, three early-fifth century, and four early sixth century. These portraits are fixed points against which other material should be compared.

Two small-scale statue groups of emperors in porphyry that once decorated columns were found in the area of the "Baths of Domitian"[18]. Their number and iconography identify them securely. Beyond these, there are series of probable Tetrarchic portraits. Two, identified as Constantius I, and three, identified as Maxentius, were all acquired in Rome or from Roman collections[19]. They are identified as these tetrarchic-period emperors because they are types which appear to be based on the same model and which are deemed to correspond in physiognomy to coin images of these individuals. None of them display the attributes of an emperor or are identified by external facts. Three further heads can be added to these "probably" from Rome and "possibly" Tetrarchic portraits of emperors: these are two heads now in Copenhagen and one in the Vatican[20]. Yet, these portraits are all out of context and notably devoid of any identifying imperial iconography.

The imperial portraits dated securely to the period of Constantine from Rome include the two colossal heads, one from the Basilica of Maxentius and the other from the Giustiniani collection, and the two cuirassed statues with *coronae civicae* of Constantine (Abb. 4. 5) and Constantine II from the Baths of

[15] LSA 409 = Johansen 1995, 196–199 no. 87.

[16] Helena: LSA 965 = Fittschen – Zanker 1983, 35 f. no. 38 pls. 47–48, and LSA 966 = Mansuelli 1961, 131 no. 171 pl. 168; Re-used Agrippina basalt: LSA 1597: Moltesen – Nielsen 2009; Six non-imperial women: LSA 409 = above fn. 15. LSA 1271 = above fn. 4; LSA 985 = Schade 2003, 197 f. no. I 38 pl. 47, 2–3; LSA 1296 = Carinci *et al*. 1990, 157–163 no. 87; LSA 1314 = L'Orange 1973, 43–53 figs. 1–5; LSA 1591 = Moreno – Viacava 2003, 210–212 no. 192; LSA 2122 = Calza 1977, 306 f. no. 379 pl. 219.

[17] Shoes: LSA 1314; Belt: LSA 985; Necklace: LSA 1296. Full references above at fn. 16.

[18] LSA 840 and 841 = Laubscher 1999, 207–239 with illustration.

[19] Two heads of Constantius I, now in Copenhagen and Berlin, acquired respectively in 1893 and 1909: LSA 806 = Johansen 1995, 168 f. no. 73; and LSA 855 = Demandt – Engemann 2007, no. I 9, 1; Three portraits of Maxentius are LSA 895 (Vitali, now Torlonia) = Evers 1992, 9–13, LSA 896 (Bellori in 1698, now Dresden) = Demandt – Engemann 2007 no. I 7, 5, and LSA 897 (Barberini, now Stockholm) = Evers 1992, 9–22 figs. 6. 10. 13.

[20] LSA 810 and 811= Johansen 1995, 184 f. no. 81; 186 f. no. 82. LSA 851 = Giuliano 1957, 80 no. 98 pl. 58.

Constantine[21]. The size and iconography of the first two portraits ensure that they represented Constantine; the second two have inscribed plinths that date them between 317–337 AD. Another cuirassed statue with a *corona civica* as well as a re-cut head wearing a *corona civica* also belongs securely in the early Constantinian period[22]. The *corona civica* was replaced by an imperial diadem by Constantine, and its appearance in statuary ends with Constantine and his sons. All of the above-mentioned imperial portraits from Constantinian Rome are re-carved from earlier monuments and so remain strongly within the Roman tradition of imperial iconography.

There is one private portrait from the Constantinian period from Rome that of C. Caelius Saturninus signo Dogmatius, dated to c. 325 (Abb. 6). He wears the traditional Roman toga and a short-bearded fashion that was well-rooted in third century styles and uninfluenced by the clean-shaven appearance of the Emperor Constantine[23]. He began his career as an equestrian and the most recent achievement noted on his base is his adlection to the Senate. His statue notably wears the traditional *calceii* of the equestrian order.

The years between the death of Constantius II (361 AD) and the ascent of Theodosius in the west (392 AD) yield three externally-dated portraits from the city of Rome: a bronze togate statue of Valens or Valentinian from 364–367 AD (Abb. 7. 8) accompanied by a series of statues of Victories from the Ponte Sisto[24]: a togate portrait bust of a man of senatorial rank, Cethegus, of c. 370[25]: and a statue of a Vestal Virgin, Coelia Concordia set up by the wife of Vettius Agorius Praetextatus in 385 AD (Abb. 9)[26]. The first example, the Valentinianic emperor illustrates the generic physiognomy, lank hair in a bowl-cut, and the diadem which came to characterize the emperor in the fourth century as well as the persistent re-use of traditional statuary for iconographic reasons. In this case, both the toga and the winged victory are key aspects of the imperial presence.

The second example, a togate portrait bust composed of three re-used elements, is dated by its dedicatory inscription: a son Furius Maechius Gracchus for his father Cethegus. Both son (corrector Flaminiae et Piceni in 350–352 AD, possibly Praefectus Urbis Romae in 376–377 AD) and father, a senator who died in 368 AD, are known[27]. The bust well-illustrates re-use of old elements as well as the continued use of traditional costume and of statuary on a domestic level. It is also an item, a bust, which does not need a base or even a lengthy-inscribed text.

The third example, again from a private domestic context and again a re-used high imperial piece, bears strong testimony to the conservative aspect of the honorands and the awarders of statuary in Rome. The three individuals mentioned in the text of the inscription are the Vestal Virgin receiving the statue honour, the aristocratic woman who is awarding it, and the famous pagan husband of the woman awarder. The statue is awarded because the honorand, the Vestal Virgin, had herself set up a statue for the awarder's husband, Vettius Agorius Praetextatus. In addition, the awarder, a priestess of any number of pagan divinities, was also the recipient of at least one statue[28]. This exchange of statue awards among aristocrats and holders of priesthoods is the typical *modus operandi* of the high Empire. It merits note also that the Vestal Virgins are a significant group of statuary awarders and recipients throughout the fourth century (11 bases)[29].

[21] Constantine from Basilica of Maxentius: LSA 558 = Parisi Presicce 2007, 117–131; Constantine Giustiniani: LSA 554 = above fn. 3; Two cuirassed statues from the Quirinal hill, Baths of Constantine: LSA 555 and 559 = Fittschen – Zanker 1985, 144 f. no. 120 pls. 149–150; 145–47 no. 121 pls. 149–150. The bronze head from the Meta Sudans area (LSA 562 = Ensoli – La Rocca 2000, 71–90 no. 209) and the re-worked head of Constantine from the Forum of Trajan (LSA 833 = Maischberger 2006, 1–19) are other well-known imperial examples, the date and identification of which however are less secure.

[22] Cuirassed statue with portrait head with corona civica: LSA 556 (= von Heintze 1979, 399–417. 426–437 pls. 118–129, 1; fig. 1). Portrait head with corona civica, from Casali collection and probably already in the inventory list of 1730: LSA 1066 (= Santolini Giordani 1989, 114 no. 50 pl. 8).

[23] LSA 903 and 1266 = Giuliano 1957, 81 f. no. 99 pls. 59–60.

[24] LSA 1820 (base), LSA 580 (head), LSA 1072 (togate statue), LSA 2584 (base for victory), LSA 2585 (base for victory), 2586 (wing of victory) = Ensoli – La Rocca 2000, 460–463 nos. 61–65 a–b.

[25] LSA 879 = Fittschen *et al.* 2010, 178 f. no. 177 pls. 220–221.

[26] LSA 1296 (statue) and 1510 (base): see above fn. 15 and CIL VI 2145.

[27] Many scholars have disassociated the foot of the bust and the bust. It seems to this author that the entire opus is a pastiche which should be dated by the inscription of c. 370. For fuller discussion, see Lenaghan in: Smith – Ward-Perkins 2016, 273 f.

[28] LSA 1474 = CIL VI 1780.

[29] Ten bases for Vestal Virgins: LSA 1480. 1482–1487. 1499. 1508. 1509.

After these monuments, the sculptural evidence presents three sets of dated items which span the period from c. 400 to c. 525. These are two statues in the late antique toga from c. 400, a statue of Jupiter from c. 412, and a group of similar manufacture from just after 500 AD. The two statues, holding *mappa* and wearing late-antique togas, were found on the Esquiline (Abb. 10, 1; 11, 1; 12)[30]. Their costume, which is the reason that they are made *ex novo*, dates them almost securely. The late-antique toga in this arrangement first appears in the Theodosian period and is probably to be connected to new Theodosian laws on dress. The Esquiline statues should not be earlier than c. 400. They are remarkable because they conform carefully to the fashion and the sculptural trends of the eastern part of the Empire (Abb. 10, 2) but are themselves the only extant examples of this new toga style and statue type in the west. They stand in sharp contrast, for example, to the probably contemporary statue of a young man in a traditional toga, also found in the city of Rome (Abb. 11, 2)[31].

An aegis-bearing statue of Jupiter, found in the area of a villa near the Porta Viminalis, is inscribed on its plinth, "To Jupiter Optimus Maximus, Naeratius Palmatus, a man of *clarissimus* rank, lord and founder of (this) place"[32]. Naeratius Palmatus was prefect of the city in AD 412 and is known to have owned property in the area where the statue was found. Regardless of any religious implication that the statue might have, it is yet again important testimony of the continued private usage of statuary which is less-apparent in the epigraphic record.[33] It is also, as most of the sculpture discussed in this paper, a recycled statue.

The final group of statuary that merits mention are three portraits of an empress (Abb. 13), which are of the same style and technical manufacture; all have hollow discs for the inlay of large irises in big eyes and stylized, abstract physiognomies[34]. Two of the three are clearly replicas of the same model; they wear the exact same headdress and diadem and repeat the same mature facial features[35]. The third appears to show a younger woman. The headdress, a stiff bonnet adorned with gems and strings of pearls, appears certainly on the imperial portrait in the upper register of a diptych of Clementinus, dated securely to 513 AD[36]. The honorand of these Roman portraits is therefore often identified as Ariadne, empress from 491–515 AD. A male portrait found on the Palatine (as well as one from neighbouring Tusculum with a diadem) show the same technique and style[37]. The technique and style, which in fact appears only on heads from Italy, might even be argued to be a western or Roman product. In any case, the three female portraits, and probably the male portrait given its find location, thus constitute evidence for imperial honours in the early sixth century for which there is no corresponding epigraphic evidence. There are possibly three bases for the emperor Valentinian III and his wife Eudoxia which range from AD 425–455 and then there is a gap in the epigraphic evidence for imperial honours until the column of Phocas in AD 608[38]. Once more the discrepancy between bases and statuary is partly to be explained by the abbreviated format of the statuary, such as busts and shield portraits, which would not have needed a traditional pedestal.

[30] LSA 1068 and 1069 = Gehn 2012, 523–531 no. W 9 and W 10.

[31] The reason for this different type of toga on these statues is a matter of speculation. Is the new toga form not found in full-size statuary in Rome because of an economic reason – continued re-use of old monuments –, because of deliberate conservatism, or simply because of a lack of evidence? The togate figure of young man from Rome: LSA 907 = Giuliano 1981, 34–36 no. 26.

[32] LSA 2538 = Jacopi 1980, 15–24 figs. 4–10.

[33] The re-cut portrait of a woman: LSA 984 = Carignani 1990, 189–191 figs. 36–38, found in the fourth-century context of the basilica Hilariana, a sanctuary for Cybele and Attis and seat of the college of the *dendrofori*, is another example of the continued co-existence of statuary and traditional religious practice.

[34] LSA 755, 756, 757 = Schade 2003, 219–224 no. I 60–62 pls. 63–64.

[35] LSA 755, 757 = see above fn. 33.

[36] Liverpool ivory: Volbach 1976.

[37] LSA 1079 = Ensoli – La Rocca 2000, 583 no. 272; LSA 758 = Johansen 1995, 182 f. no. 80.

[38] Valentinian III: possibly LSA 1293 = CIL VI 1182 and LSA 1312 = CIL VI 1198; Eudoxia: LSA 1565 = CIL VI 40806; Column of Phocas: LSA 1313 = CIL VI 1200.

Conclusion

The evidence for late-antique statuary in Rome is impressively large, far larger than that in any other city of the Empire, and it continues through the sixth century into the seventh. Unsurprisingly it testifies strongly to traditional habits. Notably women here are better attested than anywhere else, the traditional toga form persists (notwithstanding the two togate statues from the Esquiline), and the elite continued to define themselves by adorning their private spaces with portraits of contemporaries and with ideal statuary. The significant recycling of extant statuary is probably both the result of the quantities available and a conservative interest in and esteem for the past on the part of the elite.

Julia Lenaghan
Mica and Ahmet Ertegun Aphrodisias Senior Researcher
Ashmolean Museum, Cast Gallery
Oxford OX1 2PH, UK
julia.lenaghan@classics.ox.ac.uk

Bibliography

Amelung 1901
W. Amelung, 'Due sculture conservate nel Palazzo Colonna', Dissertazione letta alla Pontificia Accademia Romana di Archeologia (Rome 1901).

Bergmann 1977
M. Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. (Bonn 1977).

Blümel 1933
C. Blümel, Staatliche Museen zu Berlin. Katalog der Sammlung antiker Skulpturen 6. Römische Bildnisse (Berlin 1933).

Borg *et al*. 2005
B. Borg – H. von Hesberg – A. Linfert, Die antiken Skulpturen in Castle Howard, MAR 31 (Wiesbaden 2005).

Calza 1977
R. Calza (ed.), Antichità di Villa Doria Pamphilj (Rome 1977).

Carignani 1990
A. Carignani, Ritratto femminile tardoantico dal Celio, BA 5–6, 1990, 189–191.

Carinci *et al*. 1990
F. Carinci – H. Keutner – L. Musso – M. G. Picozzi, Catalogo della Galleria Colonna in Roma: sculture (Rome 1990).

Cassieri 2000
N. Cassieri, La grotta di Tiberio e il Museo archeologico nazionale, Sperlonga (Rome 2000).

Cima 1995
M. Cima (ed.), Restauri nei Musei Capitolini. Le sculture della salla dei Magistrati e gli originali greci della sala dei Monumenti arcaici (Rome 1995).

Comstock – Vermeule 1976
M. B. Comstock – C. C. C. Vermeule, Sculpture in Stone. The Greek, Roman, and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts Boston (Boston 1976).

Dehn 1911
G. Dehn, Die Bronzefunde bei Ponte Sisto, RM 26, 1911, 238–259.

Demandt – Engemann 2007
A. Demandt – J. Engemann (eds.), Konstantin der Grosse (Mainz 2007).

Ensoli – La Rocca 2000
S. Ensoli – E. La Rocca (eds.), Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana (Rome 2000).

Evers 1992
C. Evers, Betrachtungen zur Ikonographie des Maxentius, Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 31, 1992, 9–13.

Fittschen – Zanker 1983
K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom III. Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse, Frauenporträts (Mainz 1983).

Fittschen – Zanker 1985
K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I. Kaiser- und Prinzenbildnisse (Mainz 1985).

Fittschen *et al.* 2010
K. Fittschen – P. Zanker – P. Cain, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom II. Die männlichen Privatporträts (Berlin 2010).

Gehn 2012
U. Gehn, Ehrenstatuen in der Spätantike. Chlamydati und Togati, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz 34 (Wiesbaden 2012).

Giuliano 1957
A. Giuliano, Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense (Vatican City 1957).

Giuliano 1981
A. Giuliano (ed.), Museo Nazionale Romano. Le Sculture I 2. Ali del Chiostro (Rome 1981).

von Heintze 1979
H. von Heintze, Statuae quattuor marmoreae pedestres quarum basibus Constantini nomen inscriptum est, RM 86, 1979, 399–437.

Jacopi 1980
L. Jacopi, La statua dell'egioco Giove vimino, BdA 65, 1980, 15–24.

Johansen 1995
F. Johansen, Catalogue of the Roman Portraits III; Ny Carlsberg Glyptotek (Copenhagen 1995).

Laubscher 1999
H. P. Laubscher, Beobachtungen zu tetrarchischen Kaiserbildnissen aus Porphyr, JdI 114, 1999, 207–239.

L'Orange 1973
H. P. L'Orange, Statua tardo-antica di un'imperatrice, in: H. P. L'Orange, Likeness and icon. Selected studies in classical and early mediaeval art (Odense 1973).

Maischberger 2006
M. Maischberger (ed.), Konstantin in Berlin (Milan 2006).

Mansuelli 1961
G. A. Mansuelli, Galleria degli Uffizi. Le Sculture II (Rome 1961).

Moltesen 2012
M. Moltesen, Perfect Partners: The Collaboration between Carl Jacobsen and his Agent in Rome, Wolfgang Helbig, in the Formation of the Ny Carlsberg Glyptotek 1887–1914 (Copenhagen 2012).

Moltesen – Nielsen 2009
M. Moltesen – A. M. Nielsen (eds), Agrippina Minor. Life and Afterlife (Copenhagen 2009).

Moreno – Viacava 2003
P. Moreno – A. Viacava, I Marmi Antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese (Rome 2003).

Mustilli 1933
D. Mustilli, Di alcune sculture, trovate tra il Foro della Pace e l'Anfiteatro, BCom 61, 1933, 101–104.

Parisi Presicce 2007
C. Parisi Presicce, Konstantin als Iuppiter. Die Kolossalstatue des Kaisers aus der Basilika an der via Sacra, in: A. Demandt – J. Engemann (eds.), Konstantin der Große. Ausstellungskatalog Trier (Mainz 2007) 117–131.

Picozzi 1996
M. G. Picozzi, Sul ritratto tardo antico di Menandro della Stanza dei Filosofi del Museo Capitolino, in: L. Bachielli – M. Bonanno Aravantinos (eds.), Scritti di Antichità in Memoria di Sandro Stucchi 2: La Tripolitania, l'Italia e l'Occidente, Studi Miscellanei 29 (Rome 1996) 271–278.

Richter 1965
G. M. A. Richter, The Portraits of the Greeks II (London 1965).

Santolini Giordani 1989
R. Santolini Giordani, Antichità Casali. La collezione di Villa Casali a Roma, Studi Miscellanei 27 (Rome 1989).

Schade 2003
K. Schade, Frauen in der Spätantike – Status und Repräsentation. Eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst (Mainz 2003).

Schäfer 1999
T. Schäfer, Felicior Augusto, melior Traiano! Das Bildnis des Konstantin in New York, in: H. von Steuben (Hrsg.), Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze (Möhnesee 1999) 295–302.

Smith – Ward-Perkins 2016
R. R. R. Smith – B. Ward-Perkins, The Last Statues of Antiquity (New York 2016).

Stutzinger 1983
D. Stutzinger, Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebieghaus, Museum alter Plastik (Frankfurt 1983).

Tantillo – Bigi 2010
I. Tantillo – F. Bigi (eds.), Leptis Magna: una città e le sue iscrizioni in epoca tardoromana (Cassino 2010).

Volbach 1976
W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters ²(Mainz 1976).

Abbildungen

Abb. 1: Extant late-antique statues and bases from major cities (Julia Lenaghan)
Abb. 2: Inscribed shield portrait of Menander, purchased by James Smith Barry in Rome in 1776, now in Sackler Museum Harvard (From: Christie's London, Property from Marbury Hall, July 7, 1987, lot 9)
Abb. 3: Statue of mother-in-law dedicated by Eubolion, 4th century AD (© Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek)
Abb. 4: Recarved head, wearing *corona civica*, of inscribed portrait statue of Constantine I in armour, 317–337 AD (From: Fittschen – Zanker, 1985, pl. 150)
Abb. 5: Inscribed portrait statue of Constantine I in armour, Rome, 317–337 AD (Photograph: Julia Lenaghan)
Abb. 6: Togate statue of C. Caelius Saturninus signo Dogmatius on its base, 324–337 AD (From: Giuliano 1957, pl. 60)
Abb. 7: Bronze head of Valens (or Valentinian), 365–367 AD (From: Dehn 1911, pl. 13)
Abb. 8: Bronze statue of Valens (or Valentinian), 365–367 AD (From: Ensoli – La Rocca 2000, no. 63)
Abb. 9: Statue of Coelia Concordia on base, 385 AD (Engraving by J. Mermerlarius and reproduced by Amelung 1901, fig. 2)
Abb. 10: Togate statue of younger man from Esquiline, 5th century AD (© Archivio Fotografico dei Musei Capitolini. Neg. col.07973) juxtaposed to togate figure from Constantinople, 5th century AD (Photograph: Julia Lenaghan)
Abb. 11: Togate statue of older man from Esquiline (Rome, Archivio Fotografico dei Musei Capitolini, 5th century AD) juxtaposed to togate figure from Rome (Rome, Museo Nazionale Romano, later 4th–5th century AD) (From: Ensoli – La Rocca 2000, no. 203)
Abb. 12: Portraits of the togate men, older and younger, from the Esquiline (From: Cima 1995, figs. 70 and 75)
Abb. 13: Portrait head of Empress in Lateran-Louvre ('Ariadne-Amalasuntha') type, early 6th century AD (From: Schade 2003, pl. 63, 3)

Martin Kovacs

ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΔΙΑΔΟΧΗ

Kulturgeschichtliche Überlegungen zu rundplastischen Porträts des 4. und 5. Jhs. n. Chr. aus Griechenland*

(Taf. 13–21, Abb. 1–29)

Abstract

In der Forschung zur Praxis von Dedikationen spätantiker Porträtstatuen hat sich die Vorstellung etabliert, dass ab dem 4. Jh. weniger Vertreter lokaler, städtischer Eliten, sondern fast ausschließlich kaiserliche Personen und sehr hohe Amtsträger mit Standbildern geehrt wurden. Bei Betrachtung der Befunde in Griechenland bedarf diese sonst zutreffende These einer Modifikation. Insbesondere im Umkreis von Athen und Korinth lassen sich zahlreiche, zuvor noch nicht in die Spätantike datierte Bildnisse nachweisen, deren späte Zeitstellung durch charakteristische Formen und Formeln sowie durch ihre Kontexte als gesichert gelten kann. Einige dieser Bildnisse sind durch ihre langen Bärte und üppigen Langhaarfrisuren als Darstellungen von Intellektuellen zu interpretieren, andere weisen charakteristische Kränze auf, welche die Dargestellten als Vertreter und Förderer der späten paganen Kulte in Griechenland ausweisen. Einige epigraphische und insbesondere zuvor nicht beachtete literarische Quellen belegen zudem zahlreiche Statuendedikationen für den Personenkreis der in den philosophischen Schulen tätigen Intellektuellen, die sich gleichzeitig selbstbewusst und programmatisch als Förderer der alten Kulte inszenierten. Diese Porträtstatuen stellen demnach das stolze Selbstbewusstsein einer lokalen Elite zur Schau, die sich in einer Zeit des Umbruchs auf ihre Traditionen und Kulte besann und sich eines Repräsentationsmediums bediente, das ebenfalls Gegenstand eines diffizilen Vergangenheitsdiskurses war.

Ehrenstatuen wurden seit dem mittleren 3. Jh. n. Chr. kaum noch lokalen Honoratioren oder Amtsträgern niedrigeren Ranges, sondern fast ausschließlich nur noch den Größen der Reichsaristokratie und dem Kaiserhaus dediziert. Im Zuge dieser Reduktion des für eine Ehrenstatue infrage kommenden Personenkreises ging zudem ein signifikanter Wandel im Charakter der Ehreninschriften einher, der eine Abkehr vom klassischen *cursus honorum* zugunsten eines panegyrischen, beinahe schwärmerisch erscheinenden Duktus zur Folge hatte[1]. Diese Erkenntnis stellt eine wichtige Voraussetzung bei der Betrachtung des spätantiken „statue habit“ sowie für die Analyse der Ikonographie spätantiker Privatporträts dar.

Doch dieses Bild bedarf einer partiellen Differenzierung. Neben den für Kleinasien und Rom vergleichsweise zahlreich überlieferten rundplastischen Porträts des 5. Jhs. n. Chr.[2] ist eine Gruppe von überwiegend qualitätvollen Stücken nachweisbar, die in Griechenland gefunden wurden. Tatsächlich handelt es sich um eine namhafte Anzahl an nichtkaiserlichen Bildnissen, die einstige Größen und Notabeln der jeweiligen Städte darstellen. Bereits während des 4. Jhs. n. Chr. brach die Produktion von rundplastischen Porträts in den anderen Provinzen des Reiches ein[3]. Weder in Spanien noch in Gallien kann eine kontinuierlich fortge-

* Für die freundliche Einladung zum Kolloquium möchte ich mich bei Vasiliki Tsamakda und Norbert Zimmermann herzlich bedanken. Dieser Beitrag stellt eine gekürzte Fassung eines Unterkapitels meiner Dissertation dar, die 2010 an der Georg-August-Universität Göttingen eingereicht und im Jahr 2014 publiziert worden ist.

1 Vgl. insbesondere Smith 1999; Kovacs 2014.

2 Zuletzt Dontas 2003.

3 Vgl. bislang zusammenfassend u. a. von Sydow 1969; Severin 1972; Özgan – Stutzinger 1985; Meischner 2001.

setzte Produktion von rundplastischen Porträts während des 4. und 5. Jhs. n. Chr. nachgewiesen werden, trotz vereinzelter Ausnahmen[4]. Im römischen Nordafrika lässt sich während der Spätantike zumindest epigraphisch eine Reihe von statuarischen Monumenten für senatorische Amtsträger nachweisen. Die dort erhaltenen Porträts zeigen sich aber ausnahmslos als handwerklich einfache Umarbeitungen, die sich kaum chronologisch exakt auswerten lassen[5].

Die hohe Zahl spätantiker Privatporträts in Griechenland und speziell in Athen verwundert demgegenüber auf den ersten Blick, denn Athen verfügte nur über eine eher geringe administrative Bedeutung, so dass im Sinne der spätantiken Dedikationslogik und in Analogie zu anderen Teilen des spätrömischen Reiches eine entsprechende Häufung an rundplastischen Porträts und epigraphischen Hinweisen auf statuarische Ehrungen nicht zu erwarten wäre. In administrativer Hinsicht bedeutender waren hingegen die Provinzhauptstadt von Achaia, Korinth, und Thessaloniki, das während der Tetrarchie zur Kaiserresidenz erhoben worden war und zudem an der wichtigen, nach Konstantinopel führenden Via Egnatia lag. Eine hohe internationale Bedeutung behielt Athen nichtsdestotrotz als Universitätsstandort, an dem berühmte Gelehrte eine große Schar von Schülern aus allen Teilen des Imperiums anzogen[6].

Auch zahlreiche finanzielle Zuwendungen an die Stadt durch Konstantin und insbesondere Julian, der seinerseits in der Förderung der paganen Lehrtätigkeit ein vitales politisches Eigeninteresse verfolgte, bewirkten eine regelrechte Blüte der Stadt im 4. Jh. n. Chr. Die in mittelbyzantinischer Zeit entstandene Suda beziffert unter Berufung auf Damaskios für die Spätzeit die Einnahmen der Akademie aus Stiftungen und Beiträgen noch auf immerhin 1000 Goldstücke im Jahr[7]. Als Indiz für den städtischen Wohlstand und die Permanenz der städtischen Strukturen darf sicherlich auch die rege Bautätigkeit im 5. Jh. n. Chr. gewertet werden, die u. a. am sogenannten „Palast der Giganten“ zu erkennen ist, der nach den Raubzügen der Goten unter Alarich im Jahr 396 n. Chr. errichtetet wurde[8].

Im Griechenland des 4. und 5. Jhs. wurden die international verbreiteten Porträttypen bzw. reichsübergreifenden Ikonographien von senatorischen Amtsträgern rezipiert. Dies bezeugen zahlreiche Porträts in Korinth, in Athen oder in Thessaloniki. So repräsentiert etwa ein überlebensgroßes Bildnis im Archäologischen Museum in Korinth (Abb. 1) sowohl in seinem Stil als auch ikonographisch mit seiner helmartigen Frisur und dem gepflegten Bart ein hauptstädtisches Bildnismodell, wie es z. B. auch auf den theodosianischen Reliefs des Obeliskenpostamentes im Hippodrom von Konstantinopel zu sehen ist (Abb. 2)[9]. Wichtig erscheint hierbei, dass man in Anlehnung an etablierte hauptstädtische ikonographische Modelle diese adaptierte und auf die Geehrten übertrug.

Einzigartig sind Athen und Griechenland aber darin, dass dort Porträts entstanden, die offenbar als Intellektuellenbildnisse zu verstehen sind, sich dabei an wesentlich ältere Bildnisprägungen anschließen und bisher nur vereinzelt überhaupt als spätantik erkannt wurden. Ich möchte im Folgenden versuchen, die spezifische Gruppe der griechischen Gesellschaft der Spätantike zu erschließen, der solche Bildnisse gewidmet wurden. Dabei möchte ich die Sonderrolle Griechenlands während der Spätantike unter Hervorhebung nicht nur archäologischer Befunde beleuchten, sondern auch epigraphische und insbesondere literarische Quellen

[4] Vgl. etwa die spätantiken Porträts der Villa von Chiragan, die jedoch einer aphrodisiensischen Werkstatt zuzuschreiben sind, s. Bergmann 1999, 40 f., oder die Porträts des 4. und frühen 5. Jhs. in Trier (LSA Nr. 584. 1076) sowie die Hermengalerie von Welschbillig: Wrede 1972. Ferner lässt sich aus der spätrömischen Villa von Séviac ein weiteres spätantikes Porträt des 5. Jhs. in Gallien nachweisen: Balmelle 2001, 229 f. Abb. 122 a. b.

[5] Vgl. etwa für den Befund in Leptis Magna Bianchi 2005.

[6] Vgl. Watts 2004.

[7] Zu den Tätigkeiten Julians in Athen vgl. Frantz 1988, 16–24. Ferner Demandt 2007, 483 mit Anm. 159, vgl. Suda Pi 1709 s. v. Πλάτων, mit Verweis auf Damaskios, Phot. P. 346a. Vgl. Groag 1946, 77 Anm. 4, der weitere Belege für die Förderung Athens und der Akademie durch die Senatsaristokratie im fortschreitenden 5. Jh. anführt. Zur Finanzierung der philosophischen Schulen siehe Blumenthal 1978, 373–375.

[8] Travlos 1971, 3. 27 Abb. 37; Frantz 1988, 95–116.

[9] Inv. Nr. S 1199. Vgl. De Grazia 1973, 212–217 Nr. 52 Taf. 66–68; LSA Nr. 71. Siehe dazu einige Köpfe mit der charakteristischen Frisur und dem formal klassizistischen Stil der theodosianischen Reliefs: Bruns 1935, Abb. 41. Als weiteres bedeutendes Amtsträgerbildnis ist die bekannte Chlamysbüste eines älteren Mannes in Thessaloniki aufzuführen, vgl. Özgan – Stutzinger 1985 und zuletzt LSA Nr. 90, deren Bildnis eine beachtlich exakte Replik in Korinth aufweist, siehe LSA Nr. 358. Durch den Vergleich mit der frisurentypologisch identischen Büste eines Chlamydatus in Bodrum aus Stratonikeia, vgl. LSA Nr. 447, erweisen sich diese Bildnisse ebenfalls als Repräsentanten einer reichsübergreifenden Amtsträgerikonographie.

aus dem Bereich der paganen und philosophischen Schriften aus den letzten Tagen der Athener Akademie hinzuziehen, um die Eigenheiten der spätantiken Porträts in Griechenland zu verstehen und ihren kulturgeschichtlichen Hintergrund beschreiben zu können. In welcher Form lassen sich die Aktivitäten der paganen Größen archäologisch fassen und was sagen diese Befunde im Zusammenspiel mit den anderen Quellen über die Mentalität und das Selbstbild der lokalen Eliten in Griechenland während der Spätantike aus?

Die Forschung zum spätantiken Griechenland verfolgte bislang andere Interessen. In der Philosophie und Theologie bemühte man sich um ein Verständnis der neoplatonischen Schriften eines Iamblich oder Proklos[10]. In der Alten Geschichte und Philologie fügte man die Quellen meist in das reichsweit, von Senatoren und prominenten Sophisten wie Libanios getragene, restaurativ-konservative Milieu ein, um das Spannungsverhältnis zwischen dem vom Kaiser getragenen Christentum und den Trägern der noch präsenten paganen Identität zu beleuchten[11]. Die Archäologie konnte im letzten Jahrhundert, getragen von den Ergebnissen der Grabungen in Korinth oder auf der Athener Agora, große Fortschritte bei der Erfassung der Keramik, der spätantiken, z. T. bereits als Philosophenschulen gedeuteten Wohnbauten sowie der Skulptur erzielen[12].

Der berühmte Kopf im Akropolismuseum von Athen, Inv. Nr. 1313, mit Myrtenkranz gehört zu einem in der Spätantike verbreiteten und in der Forschung bekannten „Philosophen- und Denker"-Typus (Abb. 4). Konstitutiv dafür sind die langen, wallenden Haare, die bis auf die Schulter hinab geführt werden und meistens oberhalb der Stirnmitte gescheitelt sind. Kombiniert wird diese Haartracht mit einem Vollbart. Ferner erzeugen eine bewegte Stirn und zusammengezogene Brauen eine intensive Anstrengungs- bzw. Denkermimik. Das Porträt war einst Teil einer prachtvollen, großformatigen Büste, wie ein Blick auf die Rückseite unzweifelhaft verdeutlicht[13]. Weitere Vertreter dieses Typus sind in Gestalt von zunächst drei Himationbüsten mit Strophion in Istanbul (Abb. 5), Stockholm (Abb. 6), sowie in den Capitolinischen Museen in Rom nachweisbar (Abb. 7)[14], die sich zwar stilistisch mehr oder weniger deutlich voneinander absetzen, allerdings ikonographisch einander so ähnlich sind, dass es schwer fällt, individualisierende Merkmale herauszustellen[15]. Dies betrifft auch zwei Tondobüsten in Heidelberg (Abb. 8) und Izmir[16], die möglicherweise als Repliken anzusehen sind.

Für das Porträt im Akropolismuseum hat sich mittlerweile die Datierung von Georgios Dontas in die Zeit um 400 n. Chr. durchgesetzt. Charakteristisch sind die formalen Ähnlichkeiten mit einem Porträt in der Sammlung Ortiz in Genf (Abb. 3)[17], das aufgrund seiner oben eckig, fast kastenartig begrenzten Lockenkranzfrisur und seiner Nackenwelle in das frühe 5. Jh. n. Chr. zu datieren ist, wie ein Vergleich mit den Abdrücken eines Konsulardiptychons des Anicius Auchenius Bassus aus dem Jahr 408 n. Chr. verdeutlichen kann[18]. Die gratig abgesetzten, an beiden Winkeln spitz zulaufenden Augen bilden zusammen mit den dicken Tränensäcken ebenso enge Parallelen wie die leicht länglich vorstehenden Jochbeine, über die sich das Inkarnat auffallend straff spannt und in den Wangen schließlich merklich einfällt. Ferner erweist sich ein Bildnis eines Knaben aus dem Heiligtum von Eleusis (Abb. 23)[19] in den Einzelformen als enger Verwandter des Porträts Akropolismuseum 1313 (Abb. 4). Der Augenschnitt, die Auswölbung der Orbitale, die bandartigen Brauen, sowie die plastische Bildung des Gesichts sind einander so ähnlich, dass man an einen

[10] Vgl. etwa Bechtle 2006; Perkams – Piccione 2006.

[11] Zuletzt insbesondere Stenger 2009 sowie Nesselrath 2012.

[12] Korinth: Williams II – Bookidis 2003. Zur Athener Agora und den angrenzenden Bauten vgl. Frantz 1988.

[13] Auf der Rückseite sieht man auf Schulterhöhe eine geglättete, flache Rundung, wie sie bei Büsten vorzukommen pflegt. Zuerst Dontas 1954, 147–152 Taf. 14 Beil. 54. 55. Ferner, mit weiterer Literatur Dontas 2004, 102–104 Nr. 101 Taf. 74; LSA Nr. 1083.

[14] Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 2461: İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 282–284 Nr. 274 Taf. 252; Kiilerich 1993, 106 f. Abb. 51; Zanker 1995a, 295 Abb. 170; Danguillier 2001, 156 f. 239 Nr. 60; LSA Nr. 375. Stockholm, Gustav III. Antikenmuseum, Inv. Nr. Sk 136: Kiilerich 1993, 107 f. Abb. 53; Danguillier 2001, 65. 156–161; 248 Nr. 124 Abb. 72. 73; LSA Nr. 1195. Rom, Museo Capitolino (Magazin), Inv. Nr. 15718: Fittschen u. a. 2011, 129–131 Nr. 129 Taf. 160. 161; LSA Nr. 766.

[15] Ferner sind zwei Tondi aus Aphrodisias der Gruppe hinzuzufügen, vgl. Smith 1990.

[16] Danguillier 2001, 153 f.; Smith 1995, 335–339; LSA Nr. 236. 2441. Für eine spätantike Datierung vgl. überzeugend Bergmann 1999, 52.

[17] Kranz 1979; Ortiz 1996, Nr. 248; LSA Nr. 450.

[18] Spier 2003.

[19] Eleusis, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 5149. Kourouniotis 1923, 159–162 Abb. 3–5; Goette 1989, 207 f. mit Anm. 22; Pantos 1989, 200 f. Taf. 34, 1–3.

Werkstattzusammenhang denken könnte, wenn man zusätzlich noch den einst von Guido Kaschnitz von Weinberg als Christus gedeuteten, leicht überlebensgroßen Porträtkopf eines korpulenten Mannes in der Ägyptischen Sammlung im Athener Nationalmuseum hinzuzieht, der in Form der mäandrierten Locken mit Punktbohrungen in den Windungen eine Verbindung zum Formenrepertoire von Aphrodisias aufweist (Abb. 24)[20]. Doch auch das wulstartig verdickte, an der Oberfläche in regelmäßigen Kerben gegliederte Stirnhaar von Akropolismuseum 1313 entspricht den Gestaltungsweisen der theodosianischen Zeit[21]. Mit der theodosianischen Büste in Istanbul verbindet das Athener Stück die wellenförmige, fein ziselierte Wiedergabe der Barthaare oder das sonst bei theodosianischen Stücken zu beobachtende Motiv einer streng ornamentalen Trennung des Bartes unterhalb des Kinns. Diese Trennung wird dabei durch zwei antithetisch zueinander gestellten und S-förmigen, langen Bartsträhnen durchgeführt, wie dies auch bei einer Chlamysbüste in Tokat zu beobachten ist (Abb. 19)[22].

Dass mit diesen Porträts keine senatorischen Amtsträger gemeint sein können, wurde bereits frühzeitig von der Forschung hervorgehoben. In Analogie zu den langhaarigen und bärtigen Christusbildnissen der Spätantike[23] wurden zahlreiche Schriftquellen hinzugezogen, in denen berühmte Philosophen der Spätantike als „Göttliche“ (theoi andres) bezeichnet werden[24]. Lange Haare konnten bereits während der Kaiserzeit als Ausweis für intellektuelle Kapazität gelten. Und noch im Jahr 475 n. Chr. ermahnt Sidonius Apollinaris Bischof Faustus, er solle mit der Weisheit Gottes, und nicht mit langen Haaren, Pallium, Wanderstab und anderen exzentrischen Eigenheiten der Sophisten zu überzeugen suchen[25].

Die hier diskutierte Ikonographie ist jedoch nicht auf Griechenland beschränkt, sondern lässt sich auch in anderen Medien sowie in anderen Teilen des spätrömischen Reiches nachweisen. Etwa auf der berühmten konstantinischen Deckenmalerei in Trier[26], wo in einem Bildfeld ein Intellektueller im Himation mit langem Spitzbart und wallendem Haupthaar zu sehen ist, oder auf dem Philosophenmosaik in Köln aus dem 3. oder 4. Jh. n. Chr., auf dem Geilon in derselben Ikonographie erscheint[27]. Die Tradition des langhaarigen Intellektuellen reicht allerdings weiter zurück. Das wohl älteste erhaltene Beispiel dieser Ikonographie ist vorläufig die Sitzstatue eines Sängers aus dem Serapeion in Memphis aus dem 3. Jh. v. Chr.[28]. Auch in der Kaiserzeit setzt sich die Ikonographie fort. Neben der bekannten Statue eines Philosophen des späten 2. oder frühen 3. Jhs. n. Chr. aus Gortyn in Heraklion[29], der ebenfalls das charakteristisch lange Haar trägt, lässt sich diese Ikonographie bei einem Porträt aus Athen in Kopenhagen mit Priesterkrone aus spätantoninischer Zeit nachweisen (Abb. 9)[30], das in einem weiteren attischen Bildnis des 2. Jhs. n. Chr. aus der Elgin-Sammlung im British Museum in London eine auffällige Parallele hat[31]. Die Stirnhaare sind zwar nicht wie bei den spätantiken Exemplaren in der Mitte gescheitelt, sie verfügen allerdings über die entsprechende Länge, so dass

[20] Inv. Nr. 87. Vgl. Kaschnitz von Weinberg 1965, 77–88 Taf. 51; 52, 1; 53, 1; Wrede 1972, 95 Taf. 63, 1; Bergmann 1999, 49 Taf. 42, 1. 2.

[21] Vgl. dafür beispielsweise den Kopf eines theodosianischen Kaisers (‚Arkadius‘) aus Istanbul: İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 138 f. Nr. 82 Taf. 74, 1. 2; Stichel 1982, 51 f. Taf. 17. 18; Kiilerich 1993, 87–89 Abb. 40; LSA Nr. 337.

[22] Archäologisches Museum Inv. Nr. 148. İnan – Rosenbaum 1966, 106 f. Nr. 107 Taf. 183, 1. 2 (mit zu später Datierung in die zweite Hälfte des 5. Jhs.); LSA Nr. 2282.

[23] Gerke 1940, 7–14. Eine der frühesten Darstellungen Christi mit langem Haar, Mittelscheitel und üppigem Bart ist auf den sogenannten ‚polychromen Fragmenten‘ im Palazzo Massimo in Rom zu sehen, vgl. Deichmann u. a. 1967, Nr. 773; Dinkler 1979; D. Stutzinger, in: Beck – Bol 1983, 607 Nr. 200.

[24] Zusammenfassend Zanker 1995a, 288–300 sowie du Toit 1997, 2–39.

[25] Sidon. epist. 9, 9, 13–14: *huic copulatum te matrimonio qui lacessiverit, sentiet ecclesiae Christi Platonis Academiam militare teque nobilius philosophari; primum ineffabilem dei patris asserere cum sancti spiritus aeternitate sapientiam; tum praeterea non caesariem pascere neque pallio aut clava velut sophisticis insignibus gloriari aut affectare de vestium discretione superbiam, nitore pompam, squalore iactantiam (…).* Vgl. dazu Zanker 1995a, 242–251.

[26] Simon 1986, 15 f. Taf. 1.

[27] Parlasca 1959, 80–82 Taf. 81, 1.

[28] Vgl. Lauer – Picard 1955, 48–68 Taf. 4–7; Bergmann 2007, 249–255 Abb. 161–164.

[29] Vgl. insbesondere Zanker 1995a, 250 f. Abb. 143 und Danguillier 2001, 161–164 sowie ferner Lagogianni-Georgakarakos 2002, 63 f. Nr. 24 Taf. 25–27 (mit der älteren Literatur).

[30] Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. Nr. 1561, Poulsen 1974, 156 Nr. 157 Taf. 253; Bergmann 1977, 81 f. Taf. 24, 3. 4; Johansen 1995, 84 f. Nr. 32.

[31] Inv. Nr. GRA1816.6–10.247. Smith 1904, 178 Nr. 1956; Smith 1916, 236; R. Loverance, in: Buckton 1994, 55 Nr. 40.

Paul Zanker eine Abhängigkeit der spätantiken Philosophenporträts von dieser Form einer in der hohen Kaiserzeit verbreiteten Intellektuellenstilisierung annahm[32].

Nun lässt sich allerdings auch bei dem Athener Porträt ein Myrtenkranz nachweisen[33]. Dies führt zu der Frage, ob es sich bei dem Dargestellten entweder um einen Priester oder um einen (heroisierten) Philosophen, Sophisten oder Rhetoren handelt. Unterschiedliche Arten von Kränzen wurden während der Spätantike in Athen von Würdenträgern der Stadt, z. B. den Areopagiten, offenbar bei vielerlei offiziellen Veranstaltungen wie den Panathenäen oder auch Kundgebungen im Theater getragen. Der Athener Sophist Himerios erwähnt in einer Lobrede auf den Prokonsul Skylakios im 4. Jh. n. Chr., dass neben dem Musenchor auch Personen anwesend waren, die den „Kranz der Athener" und Myrtenzweige getragen hätten[34]. Zudem sind Philosophen als Kranzträger überliefert: Themistios berichtet von Philosophen, die mit einer στεφάνη geschmückt, geschminkt und prächtig in Purpur und Gold gekleidet zu Festspielen in das Athener Theater gingen[35]. Andererseits ist es ebenso gut belegt, dass in Athen berühmte pagane Philosophen im 4. und bis weit in das 5. Jh. n. Chr. hinein neben ihrer Lehrtätigkeit die heidnischen Kulte und ihre Ausübung förderten und teilweise sogar selbst bezahlten[36]. In diesem Sinne konnte mithilfe des Porträts einerseits die intellektuelle Kapazität und Lehrtätigkeit der betreffenden Person betont, und darüber hinaus das pagane Selbstbewusstsein in der brisanten Auseinandersetzung mit dem Christentum sowie die Wertschätzung des Dargestellten für die althergebrachten Kulte und Traditionen dokumentiert werden.

Somit entwickelt die eingangs erwähnte Büste im Akropolismuseum eine semantische Qualität, die sich von den Bildnissen senatorischer Amtsträger deutlich unterscheidet. Während in dem Priesterporträt intellektuelle und religiöse Aspekte zu einer inhaltlichen Synergie verschmelzen, so dass eine lokale Identität mit einem überpersönlichen Intellektuellenideal kombiniert wird, spielen bei den reichsübergreifenden und etablierten Modellen in Form von aufwändigen Lockenkranzfrisuren (Abb. 11), ebenmäßigen oder je nach Wunsch auch strengen Gesichtszügen ganz andere Akzente der politisch-sozialen Identität des Dargestellten eine Rolle[37].

Neben den Kaisern und Senatoren zeichnet sich demnach eine dritte Gruppe ab, die der Intellektuellen und im heidnischen Kult tätigen lokalen Größen in Griechenland, so dass sich für Athen und andere Städte des griechischen Festlandes eine Sonderstellung in der Praxis der spätantiken Statuendedikation erweist.

Hinzu kommt ferner, dass fortan das Kaiserporträt als visuelles Vorbild für die statuarische Repräsentation nicht mehr in Frage kam, nachdem seit der Zeit Konstantins des Großen das klassische Zeitgesicht, d. h. die Angleichung der Privatleute an das Bildnis des Kaisers, im Zuge der dezidierten Aufgabe der Prinzipatsideologie praktisch vollständig verschwunden war[38]. So wie das Kaiserporträt im Verhältnis zum Amtsträgerporträt auf einer anderen kommunikativen Ebene als spezifisch kaiserliches, d. h. klar monarchisch konnotiertes Bildnis agierte, richtete sich das Porträt eines lokalen Priesters gleichfalls nach eigenen Maßstäben aus.

Weitere attische Porträts des 5. Jhs. können diesen Kontrast zwischen lokaler Identität und reichsübergreifender Elitevorstellung weiter vertiefen. Ein Porträt im Nationalmuseum in Athen verfügt über typische Merkmale des 5. Jhs. (Abb. 10)[39]. Hier finden sich neben dem stereometrischen Grundaufbau waagerecht,

---

[32] Zanker 1995a, 251. Ähnlich bereits zuvor Dontas 1954, 147 f.

[33] Dieser Myrtenkranz lässt sich typologisch an attischen Porträts zumindest bis in den späten Hellenismus zurückverfolgen. Vgl. etwa Athen, Nationalmuseum Inv. Nr. 351: Stewart 1979, 82–84 Taf. 26 a; Fittschen 1989, 26 Taf. 133; Kaltsas 2002, 297 Nr. 621.

[34] Him. or. 25, 1: Φέρε δὴ μετὰ τὴν μυρρίννην καὶ τὸν στέφανον τῶν Ἀθηναίων, τὰ Μουσῶν. Vgl. Blech 1982, 319 mit Anm. 8; Völker 2008, 210 Anm. 3.

[35] Them. or. 28 (341 b–c): ἀλλ᾽οἱ μὲν κυδροῦνται ἐπὶ ταύτῃ τῇ παιδείᾳ καὶ ἐγκαλλωπίζονται καὶ ἐναβρύνονται καὶ ἀνακοινοῦνται αὐτοὺς τοῖς ἀνθρώποις, θαμὰ ἐξάγοντες εἰς θέατρα καὶ πανηγύρεις, ἐνταλμένους χρυσῷ καὶ πορφύρᾳ καὶ μύρων· ὄζοντας καὶ ὑπογεγραμμένους καὶ ἐντετριμμένους, στεφάνοις τε ἀνθέων ἐστεφανωμένους.

[36] Vgl. etwa IG II/III² 3818 = 13281 und dazu Castrén 1989; Sironen 1997, 77 f. Nr. 20.

[37] Vgl. etwa das milde ‚Lächeln' des *praeses Cariae* Oecumenius aus der Zeit um 400 n. Chr. (s. Smith 2002; LSA Nr. 150) mit dem beinahe zornigen Gesichtsausdruck der Statue des *consularis* Flavius Palmatus aus dem späten 5. bzw. frühen 6. Jh. n. Chr., vgl. Smith 1999, 168–170 Abb. 9 Taf. 3. 11; LSA Nr. 198. Beide verbindet indes die Vorliebe für luxuriöse und aufwändige Lockenkranzfrisuren.

[38] Vgl. Zanker 1988; Bergmann 2005. Ausführlich dazu Kovacs 2014.

[39] Inv. Nr. 2314. L'Orange 1933, 88 Nr. 18. 149 f. Nr. 124 Abb. 232. 233; Dontas 2003, 241 f. Abb. 10 a. b; LSA Nr. 119.

kantig abgesetzte Brauenbögen, eine zylindrisch vorgewölbte Stirn sowie ein unbewegtes, erstarrtes Inkarnat. Als „geometrisierendes“ Detail sei auch auf den rechteckigen Schnurrbart verwiesen, dessen oberer Abschluss parallel zur Mundspalte verläuft. Das seitlich abstehende Haar, das in Form eines Lockenkranzes um die Stirn drapiert ist, datiert das Stück zusammen mit der Nackenwelle frühestens in das späte 4. oder frühe 5. Jh. Aufgrund der Parallelen zu den gleichermaßen blockartigen Köpfen des fortschreitenden 5. Jhs. in Rom und Kleinasien ist eher die spätere Datierung vorzuziehen, wie z. B. Porträts in Ostia oder in Wien aus Ephesos ganz ähnlich repräsentieren (Abb. 11)[40].

Das Bildnis eines bärtigen Mannes im Nationalmuseum in Athen, Inv. Nr. 2006, das in der Nordwestecke der Hadriansbibliothek gefunden wurde (Abb. 12)[41], trägt einen überdimensionalen Kranz, der aus einem glatten Reif sowie einem hohen und mehrreihigen Olivenblattkranz zusammengesetzt ist, zeigt demgegenüber enge stilistische Parallelen zu Athen 2314. Meistens wurde das Porträt in das späte 4. Jh. n. Chr. datiert, oder mitunter gar als Bildnis des Kaisers Julian identifiziert[42]. Auffällig ist allerdings zunächst die Ikonographie des Kopfes. Ein voluminöser Bart rahmt das Gesicht in einer regelmäßigen U-Form ein und wird unterhalb des Kinns nahezu waagerecht begrenzt. Das Gesicht hat einen hochrechteckigen Umriss, der durch den Bart in eine U-Form überführt wird. Die Brauen verlaufen fast vollständig waagerecht und fliehen erst an den Seiten leicht nach unten, wodurch diese in einem rechten Winkel zu den Konturen der Nasenflügel stehen. Die völlig glatte und unbewegte Stirn wölbt sich zylindrisch vor. Sogar diverse Einzelformen werden diesem streng geometrischen Kompositionsschema unterworfen: die Mundspalte ist waagerecht, während die Mundwinkelfalten steil und senkrecht nach unten gerichtet sind. Die Barthaare wachsen von dieser Stelle aus markanterweise in einem rechten Winkel zu den Falten nach außen. Unterhalb der dreieckigen Bartfliege bildet der Bartansatz am Kinn wieder eine Waagerechte.

Eine gewisse Lebendigkeit wird dem Porträt hingegen durch die kleinen Augen verliehen, deren gratig zweigeteilte Unterlidbeutel leicht nach unten gezogen sind. Einzelne Barthaare sind in bemerkenswerter handwerklicher Präzision differenziert wiedergegeben. Vereinzelte und immer wieder fast identisch gestaltete, gleich große Buckellocken werden durch Bohrkanäle voneinander getrennt, während längere Strähnen mit einem feinen Spitzeisen in flachen Kerben gearbeitet sind. Der abstrakte formale Aufbau der Frisur wird an der Stirn noch deutlicher: drei fast gleichbreite Lockenreihen umspannen die Stirn annähernd rechteckig, wobei der obere Haaransatz einer symmetrischen Welle entspricht. Einzelne Locken sind dabei streng und in regelmäßigen Abständen voneinander getrennt.

Bemerkenswert erscheint auch der eigentümliche S-förmige Kontur des Stirnhaars, das zusammen mit dem U-förmigen Aufbau ein typisches Merkmal einiger Porträts des 5. Jhs. n. Chr. in bzw. aus Rom, oder auch Kleinasien darstellt, wie beim ephesischen „Lockenkopf“ in Wien (Abb. 10)[43]. Das voluminöse, üppig gelockte Haar bzw. der dichte Bart könnten als bewusster ikonographischer Rückbezug bzw. als eine Fortführung bereits lange etablierter Porträtstilisierungen verstanden werden.

Diesen Zusammenhang vermag ein Stück vom Südabhang der Akropolis, das ebenfalls im Athener Nationalmuseum aufbewahrt wird, weiter zu veranschaulichen (Abb. 13)[44]. Der blockhafte Grundaufbau wird durch verschiedene „geometrisierende“ Einzelformen zusätzlich betont. Erneut bilden die Brauenbögen eine Gerade, die zusammen mit dem hohen Stirnhaaransatz und der Schläfenpartie ein Rechteck formen. Dargestellt ist in diesem Falle ein Greis, dessen hohes Alter durch eine Vielzahl von zeichnerisch angegebenen Falten betont wird. Auffällig ist zum einen die zerfurchte Stirn, die allerdings nur mit flach eingeritzten, zahlreichen Falten versehen wurde. Ferner ist zu erkennen, dass die Krähenfüße in langen Falten bis auf die

[40] Ostia, Museo Ostiense, Inv. Nr. 42: L’Orange 1933, 86–92. 147 Nr. 117 Abb. 221. 223. Zuletzt Gering 2011, 420 Abb. 6 (mit m. E. unzutreffender Interpretation der Umarbeitungsspuren); LSA Nr. 956. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. I 835: L’Orange 1933, 86 f. 147 Nr. 116 Abb. 219. 220; Auinger – Aurenhammer 2010, 675–677 Abb. 20; LSA Nr. 691.

[41] Datsouli-Stavridi 1985, 91 f. Taf. 136; Meischner 1988, Abb. 1. 2; Raeder 2001, 159 Anm. 24. Zum Fundort: Karivieri 1994a, 103 f.

[42] Vgl. Kastriotis 1923. Die Datierung in severische Zeit von Fleck 2008, 80 f. 170 f. Nr. 43 sowie von U. Gehn in LSA Nr. 132 ist angesichts mangelnder klarer stilistischer Parallelen im sonst zahlreichen Bestand attischer Porträts des späten 2. und frühen 3. Jhs. n. Chr. kaum überzeugend.

[43] s. o. Anm. 40.

[44] Athen, Nationalmuseum. Inv. Nr. 2143. Hekler 1934, 265 Abb. 11. 12; Datsouli-Stavridi 1985, 89 f. Nr. 2143 (mit korrektem Fundort); LSA Nr. 131.

Wangen hinab geführt werden. Durch die plastische Betonung der Jochbeine wirken die Wangen eingefallen und unterstreichen damit die greisenhafte Stilisierung.

Die Augenbildung (Abb. 15) entspricht in ihrem allgemeinen Schnitt, in der Gestalt der bohnenförmigen Pupillenbohrung, dem leicht anschwellenden, gratig zweigeteilten Unterlid und in den abwärts gerichteten, hakenförmigen Innenwinkeln dem Priesterbildnis sowie einem weiteren Porträt im Athener Nationalmuseum (Abb. 14)[45]. Letztlich erscheinen mir die formalen Zusammenhänge der drei Stücke so eng, dass mit etwas Zuversicht eine gemeinsame Datierung in das 5. Jh. n. Chr. sowie ein Werkstattzusammenhang angenommen werden dürfen. Auffällig ist demgegenüber die gleichzeitig zu bemerkende ikonographische Variabilität der handwerklich zusammengehörigen Porträts. Insbesondere das Greisenporträt vom Südabhang der Akropolis erscheint in seiner faltendurchzogenen Oberflächengestaltung besonders charakteristisch. Die spezielle Gestaltung verleiht dem Inkarnat gar einen fast stofflichen, ‚ledrigen' Eindruck.

Die charakteristische Form des Kranzes bei Athen 2006 findet sich in einer Darstellung eines Hierophanten auf einem Relief in Athen aus antoninischer Zeit wieder[46]. Zu sehen sind Demeter und Kore, denen der inschriftlich genannte, eleusinische Hierophant aus Hagnous gegenübertritt. Abgesehen von dem betreffenden Kranz trägt der auf der rechten Seite des Reliefs abgebildete Priester schulterlange Haare, ein Himation, Chiton sowie mit Stickereien versehenes Schuhwerk. Derselbe Kranztypus bekrönt auch ein etwa gleichzeitiges, rundplastisches Porträt im Athener Akropolismuseum[47]. Ungeachtet der Tatsache, dass während der hohen Kaiserzeit kontinuierlich Bildnisstatuen von Priestern errichtet wurden, erscheinen die hier angeführten Porträts interessant, da neben der literarisch und epigraphisch gesicherten, kontinuierlich fortgeführten heidnischen Kultpraxis während des 4. und 5. Jhs. n. Chr. in Athen offensichtlich auch weiterhin Porträtstatuen von Hierophanten errichtet wurden[48]. Der letzte in den Quellen benannte, legitime Hierophant von Eleusis war ein gewisser Nestorios, der wohl zwischen 355 und 392 n. Chr. das Amt bekleidete und der Vater des späteren Philosophen Plutarchos war. Jedoch berichtet auch der Kirchenvater Hieronymus im frühen 5. Jh. n. Chr., dass in Athen noch Hierophanten tätig gewesen seien[49].

Die Verwendung von goldenen Kränzen bei den panathenäischen Festzügen durch die Priester altehrwürdiger Familien während der Spätantike überliefert Himerios[50]:

„Die Besatzung des Schiffes sind Priester und Priesterinnen, alle aus adligen Familien, bekränzt mit goldenen Kränzen, manche auch mit Blumenkränzen; das Schiff selbst ist hoch und emporgehoben, wie auf Wogen, die unter ihm sich bewegen, und es wird durch Räder bewegt, die befestigt an vielen Achsen das Schiff ohne Schwierigkeiten zum Hügel der Pallas (sc. Akropolis) bringen. Von dort beobachtet die Göttin, meine ich, den Festzug und die ganze Feier."

Die Kontinuität bei Neudedikationen von Ehrenmonumenten, und demnach von Statuen oder Porträthermen lokaler Priester im 4. Jh. n. Chr., ist zudem in anderen Teilen Griechenlands nachweisbar. Im Apollonheiligtum von Amyklai feiert eine Inschrift den Geehrten als von ‚heiligem Eifer' (ἀρητὴρ) beseelt, da dieser Wettkampfpreise finanziert habe[51].

---

[45] Inv. Nr. 3339: L'Orange 1933, 150 Nr. 125 Abb. 235. 237; Datsouli-Stavridi 1985, 90 f. Nr. 3339 Taf. 135; Dontas 2003, 242 f. Abb. 12 a. b; LSA Nr. 101.

[46] Clinton 1974, 32 f. Nr. 23 Abb. 3; Raeder 2001, 155–159 Nr. 52 Taf. 67. 68. 69, 1 mit Beil. 5, 4–7.

[47] Inv. Nr. 356. Datsouli-Stavridi 1985, 69 Taf. 85; Fittschen 1999, 97 Nr. 119 Taf. 184 c–f.

[48] Vgl. für die Kaiserzeit Balty 1982. Die fortgesetzte Dedikation entsprechender Ehrenstatuen ist für die Spätantike auch epigraphisch belegt. So ließ im 4. Jh. ein gewisser Kleadas ein Standbild seines Vaters Erotios, der einst das Amt des Hierophanten innehatte, im (!) Tempel der Demeter und Kore errichten. IG II/III² 3674 = 13278 = IG III 718, vgl. Sironen 1997, 74 f. Nr. 16; Miles 1998, 93. 209 Nr. I 79–80: Δηοῦς καὶ κούρης θεοίκελον ἱεροφάντην κυδαίων πατέρα στῆσε δόμοις Κλεάδας, (K) εκροπίης σοφὸν ἔρνος Ἐρώτιον· ὧι ῥα καὶ αὐτὸς Λερναίων ἀδύτων ἶσον ἔδεκτο γέρας. Vgl. ferner die Ehrenstatue für den in Athen bekannten Daduchen Archeleos in Lerna: IG IV 666; SEG 47, 310; Nilsson 1988, 354.

[49] Vgl. RE XXI (1951) 962–975 s. v. Plutarchos von Athen (R. Buetler); Clinton 1974, 43. Zu Hier. adversus Iovinianum 1, 49 vgl. Nilsson 1988, 351.

[50] Him. or. 47, 13: Τὸ μὲν οὖν πλήρωμα τῆς νεὼς ἱερεῖς τε καὶ ἱέρειαι, εὐπατρίδαι χρυσοῖς, οἱ δέ ἀνθινοῖς ἐστεφανωμένοι τοῖς στέμμασιν· αὐτὴ δέ ὑψηλὴ καὶ μετάρσιος, οἷον ἐπὶ τινῶν κυμάτων ὑποκειμένων, κύκλοις φέρεται, οἷ πολλοῖς τε καὶ ἐπικαρσίοις ἐνηρμοσμένοι τοῖς ἄξοσιν ἀκωλύτως ἄγουσιν ἐπὶ τὸν κολωνὸν τῆς Παλλάδος τὸ σκάφος· ὔθεν ἡ θεὸς ἐποπτεύει τήν τε πανήγυριν οἶμαι καὶ τὴν π¨σαν ἱερομηνίαν. Übersetzung nach Völker 2008, 297.

[51] IG V 1 455; Robert 1948, 27 f. Anm. 6; Hupfloher 2000, 177 f. mit Anm. 46.

Wie verbreitet und beliebt allerdings in Athen bzw. überhaupt in Griechenland noch während des 4. und 5. Jhs. Darstellungen von lokalen Priestern waren, demonstrieren zwei weitere, gleichermaßen qualitätsvolle Stücke in Dresden (Abb. 16) und in Korinth (Abb. 17)[52]. Der aus pentelischem Marmor gefertigte Kopf in Dresden trägt wie Athen 2006 und das Exemplar in Korinth den bereits bekannten großformatigen Olivenblattkranz mit Strophion, der bei beiden Stücken am Hinterkopf eine zusätzliche, nach oben gezogene Binde aufweist, die den Blätterkranz fixiert. Analog zum Porträt Athen 2006 zeigt das Gesicht keinerlei Bewegung oder Anstrengungsmimik. Lediglich drei summarische Stirnfalten sind zu erkennen.

Das Haar ist in der Mitte gescheitelt und in langen Strähnen zunächst nach vorne und schließlich zu den Seiten gekämmt. Bemerkenswert ist dabei, dass die typologisch sonst gut mit den Büsten in Istanbul und Stockholm vergleichbare Frisur nicht bis auf die Schultern hinab drapiert, sondern unterhalb der Ohren gerade abgeschnitten ist und dort eine Welle bildet, die entfernt an die spätantiken Nackenwellen anderer Bildnisse jener Zeit zu erinnern vermag[53]. Bemerkenswert erscheint die Rasur des Kinns unterhalb der „Fliege", so dass der Schnäuzer keine Verbindung mit dem Vollbart besitzt. Die dicke, geschlossene Haarkappe, die Bartfliege sowie die Augengestaltung verbinden das Dresdner Stück u. a. mit dem Bildnis im Akropolismuseum 1313 (Abb. 3) und dürfte daher in das späte 4. oder frühe 5. Jh. n. Chr. gehören.

Bei dem Priesterkopf in Korinth wurde die Größe des Kranzes im Verhältnis zum Kopfvolumen merklich gesteigert. Zwar lässt sich auch hier, analog zu den Beispielen in Athen und Dresden, ein in vier Blattregistern gegliederter Kranz feststellen, allerdings ragt dieser aufgrund seiner massiven Breite über die Seiten des Kopfes hinaus. Dargestellt ist ein deutlich als Greis charakterisierter Mann. Auf der lichten und hohen Stirn kann auf der Mitte eine dünne „Haarinsel" erkannt werden, die in Form von oberflächlich eingeritzten Furchen angegeben ist. Zu den Seiten gewinnt die Frisur allerdings an Volumen. An den Schläfen setzt schließlich ein üppiger, voluminöser Bart an. Ein mächtiger, in sorgfältigen und zeichnerisch-linearen Ziselierungen gegliederter Schnurrbart bedeckt beide Lippen und greift weit zu den Seiten aus. Im Zusammenhang mit der intensiven Mimik in Form der massiv kontrahierten Brauen und der zerfurchten Stirn verdeutlicht sich zwar zum einen eine greisenhafte Stilisierung, zum anderen aber stellt diese Altersdarstellung ein Zitat der vielfältigen, griechischen Philosophenikonographie dar. Als Vergleich ist etwa die bekannte, nach einem hellenistischen Original des 3. Jhs. v. Chr. geschaffene Philosophenstatue eines Kynikers im Museo Capitolino in Rom zu nennen[54], die in Form der ausgeprägten Denkermimik Parallelen zu dem vorliegenden Stück in Korinth besitzt, während der breite, sowohl Ober- wie auch Unterlippe bedeckende Schnurrbart besonders prominent bei dem Bildnis des Antisthenes vorkommt[55]. Der krause und nachlässig geschorene Bartansatz auf den Wangen findet eine Parallele zu dem im späten 3. Jh. v. Chr. geschaffenen Porträt des Chrysipp[56]. In der wellenförmigen Anlage des Haupthaares, in der Länge des Bartes sowie in der charakteristischen, runden Einfassung des Mundes durch den Oberlippenbart zeigt sich auch ein frühhellenistischer Porträttypus, der durch eine kaiserzeitliche Kopie im Museo Chiaramonti im Vatikan überliefert ist, als auffällige Parallele (Abb. 18)[57].

Folglich wäre das Korinther Priesterporträt des 5. Jhs. n. Chr. als eine eklektische Schöpfung mit verschiedenen Zitaten intellektueller Bildchiffren zu verstehen, die in der vorliegenden Fassung zu einem formal anspruchsvollen, neuen Gesamtbild zusammengeführt wurden. Die Datierung des Korinther Priesterporträts erscheint abgesehen von einer allgemeinen Zuweisung in das 4. oder 5. Jh. n. Chr. nicht einfach, es

[52] Dresden Hm 411: Meischner 1988; J. Raeder, in: Knoll – Vorster 2013, 444–448 Nr. 103. Korinth, Archäologisches Museum, Inv. Nr. S 920: De Grazia 1973, 217–223 Nr. 53 Taf. 69. 70; Danguillier 2001, 44 f. 241 Nr. 71; LSA Nr. 74.

[53] Für die von J. Raeder, in: Knoll – Vorster 2013, 444 postulierte Umarbeitung bzw. nachträgliche Kürzung des Haupthaares sehe ich keinen hinreichenden Beleg.

[54] von den Hoff 1996.

[55] Vgl. insbesondere von den Hoff 1994, 136–150. Zuletzt Piekarski 2004, 46–49.

[56] Zanker 1995a, 98 mit Anm. 8. Zur neu gefundenen Herme in Athen, welche durch die Beischrift die Benennung des Porträttypus mit Chrysipp eindeutig sichert Zachiaradou 2008, 161 f. Abb. 14.

[57] Inv. Nr. 1557. Andreae 1995, Nr. 719 Taf. 45; Dillon 2006, 91 Abb. 118. 119; 170 Nr. B97. Den Hinweis auf das Porträt verdanke ich Ralf von den Hoff.

zeigt aber im Gesichtstypus Parallelen zu der theodosianischen Chlamysbüste in Tokat (Abb. 19) oder zu dem verlorenen Kopf aus Tabai (Abb. 20), der ebenfalls in das frühe 5. Jh. n. Chr. gehört[58].

Zwei weitere Porträts von jugendlichen Priestern oder Mysten sind hier aufgrund ihrer ähnlichen Ikonographie mit den bärtigen, langhaarigen Intellektuellen aufzuführen. Das einst von Helga von Heintze als Mädchen gedeutete Bildnis mit Myrtenkranz aus Eleusis im Athener Nationalmuseum (Abb. 21)[59], das ebenfalls dem späten 4. Jh. n. Chr. angehört, trägt eine ähnliche Frisur wie der Kopf im Akropolismuseum sowie die Büsten in Istanbul, Stockholm und Heidelberg. Die Haare sind in der Mitte gescheitelt und werden in langen Strähnen auf die Schultern geführt, so dass das vermeintliche ‚Mädchen' die eindeutig männliche Frisur der erwachsenen Priester bzw. Philosophen trägt. Daher halte ich eine Identifikation des vorliegenden Porträts mit einem jungen Mädchen nicht für zwingend, und würde dafür plädieren, dass es sich hier eher um einen knabenhaften Priester oder Mysten handelt. Dies lässt sich durch ein weiteres Porträt aus Eleusis zeigen, das ebenfalls einen jugendlichen Priester oder einen Mysten darstellt (Abb. 22)[60]. Ausschlaggebend hierfür ist der Kranz des Dargestellten, der nicht den Myrtenkranz trägt, sondern mit einem aus mehreren Blattreihen bestehenden, deutlich üppigeren Kranz bekrönt ist, wie er sonst bei den bärtigen Bildnissen Athen 2006, Dresden und Korinth zu beobachten ist[61].

Mit dem bereits erwähnten Kopf mit kurzgeschorenem Haar und Myrtenkranz aus Eleusis (Abb. 23) zeichnet sich hier eine spätantike Gruppe von Porträtstatuen ab, die explizit im Rahmen der eleusinischen Kulthandlungen errichtet wurden und allein deshalb bereits für die Praxis der Statuendedikation in der Spätantike von hoher Bedeutung sind. Belegt sind hierbei die παῖδες ἀφ' ἑστίας, die einen Myrtenkranz trugen und denen im Zusammenhang mit der Einweihung in die eleusinischen Mysterien die langen Haare geschoren wurden. Genau diesen Vorgang scheint z. B. das myrtenbekränzte Porträt eines Knaben in Eleusis aus dem späten 4. Jh. n. Chr. zu zeigen[62].

Auch im Corpus der spätantiken attischen Inschriften zeigen sich zahlreiche Hinweise auf Porträtstatuen, die in einem Zusammenhang mit Kulthandlungen oder mit der städtischen Amtsführung stehen[63]. Während im restlichen Imperium Ehrenstatuen in diesem Zusammenhang überhaupt nicht mehr verliehen wurden, lässt sich hier eine lokal auf Griechenland begrenzte Tradition fassen, die mindestens bis in das späte 4. Jh. n. Chr. reicht.

Als Bildnisse zeitgenössischer Intellektueller des 4. und 5. Jhs. n. Chr. müssen darüber hinaus ein verschollener, einst im Hof des Athener Nationalmuseums aufbewahrter, beschädigter Bildnistondo eines Mannes im Himation[64], ein überlebensgroßes Porträt aus Hagia Paraskevi in Attika in Boston (Abb. 25)[65], ein

[58] Tokat: s. o. Anm. 22. Tabai: Rodenwaldt 1919, 26 Nr. 12 Taf. 6; Özgan – Stutzinger 1985, 265 Taf. 57, 3; LSA Nr. 445. Ein stilistisch und handwerklich dem verlorenen Kopf aus Tabai sehr verwandtes Porträt eines korpulenten Mannes ist vor einiger Zeit im Kunsthandel mit unsicherer Herkunft aufgetaucht: Gorny & Mosch 2012, 52 f. Nr. 55; Kovacs 2014, 141 f. 281 Nr. B 85 Taf. 69, 2. 4.

[59] Inv. Nr. 470. Kavvadias 1892, 276 Nr. 470; von Heintze 1963, 40 f. Taf. 6 b. Zuletzt Schade 2003, 193 f. Nr. I 35 Taf. 45.

[60] Eleusis, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 5146. Vgl. Arachne Nr. 149205, <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/149205> (Stand: März 2014).

[61] Vgl. ferner für eine entsprechend ausladende, aber in der vegetabilen Gestaltung typologisch sich unterscheidende Kranzform die Büste der Priesterin Isbardia in Athen, Byzantinisches und Christliches Museum, Inv. Nr. 19, das allerdings nicht aus Griechenland selbst stammt, sondern im Kunsthandel von Smyrna erworben wurde. Schneider, 1937; Wrede 1972, 94. 96 Taf. 59, 2; Sklavou Mavroidis 1999, 28 Nr. 14; Schade 2003, 194–196 Nr. I 36 Taf. 46; 47, 1. Die Dargestellte trägt zwar einen ganz ähnlichen Blattkranz in Kombination mit einem Strophion, jedoch wird gerade in der Gegenüberstellung der Stücke der Unterschied deutlich: Die Priesterin hat ihr Haar unter einer Haube verhüllt, der Kopf aus Eleusis trägt es offen wie dies bei den anderen Priesterbildnissen zu beobachten ist. Zum Kranz als ‚Amtsabzeichen' der Priester vgl. Baus 1965, 10 f.

[62] Vgl. Clinton 1974, 98–114, bes. 106–114. Vgl. ein Porträtfragment mit einer stehengebliebenen, langen Strähne bei sonst geschorenem Haupthaar im Athener Akropolismuseum aus dem späten 3. oder frühen 4. Jh.: Dontas 2004, 93 f. Nr. 89 Taf. 65.

[63] Vgl. zu den Kindern im eleusinischen Kult: Pringsheim 1905, 14 f. mit Anm. 2–4; Kourouniotis 1923, 162; Clinton 1974, 106 sowie Goette 1989, 207 mit Anm. 20. Zu Porträtstatuen mit kultischen Bezügen bzw. zu den städtischen Ämtern im 4. Jh. n. Chr. vgl. die Statuenbasis für den Archon Hegias, der für seine Verdienste als Panegyriarch geehrt wurde, IG II/III² 3692 = 13273. Vgl. Sironen 1997, 65 f. Nr. 11. Zur Panegyriarchie, ein Amt, das in zahlreichen griechischen Poleis zur Durchführung von dionysischen Festspielen eingerichtet wurde, vgl. RE XVIII (1949) 559 s. v. Πανηγυριάρχης (E. Ziebarth).

[64] Winkes 1969, 138 f. Nr. Athen 2 Taf. 5 a. c; Smith 1990, 144 Anm. 70; Danguillier 2001, 167 f. 234 Nr. 3; LSA Nr. 483.

[65] Vermeule 1976, 172 Nr. 192; Zuletzt Danguillier 2001, 60–62. 235 Nr. 38; Deligiannakis 2013, 124; LSA Nr. 429.

Einsatzkopf in Sparta (Abb. 26)[66], eine qualitätsvolle Bildnisherme in Chaironeia sowie eine unvollendet umgearbeitete Büste in Aphrodisias angesprochen werden[67]. Allen Bildnissen sind dabei überdurchschnittlich lange, im Umriss keilförmige Bärte und eine kurze, eng anliegende Haarkappe gemeinsam, wobei in Analogie zu dem Priesterkopf in Korinth zusätzlich die Oberlippenbärte den Mund bedecken.

Die Bärte setzen sich mit Ausnahme des Bostoner Kopfes jeweils aus wellenförmigen Strähnen zusammen. Bei dem Exemplar in Sparta sind die Haarsträhnen stärker bewegt, kürzer und legen sich in dünnen Schichten übereinander. Tief herabgezogene Tränensäcke, Nasolabial- und Stirnfalten kennzeichnen auch diese Stücke als Porträts alter Männer. Für die Frage nach den ikonographischen Vorbildern lassen sich erneut keine eindeutigen Aussagen treffen. So erinnern die langen, zapfenartigen Bärte an frühhellenistische Porträts des Platon (Abb. 27), Zenon oder gar an Bildnisse des 5. Jhs. v. Chr., wie den Porticellokopf oder den sogenannten schreitenden Dichter, dessen Bildnis in zwei Repliken überliefert ist[68]. Das kurz geschorene bzw. das bei dem verschollenen Athener Tondo festzustellende kurze Haupthaar ließe sich in Kombination mit dem längeren Bart evtl. als ein Bekenntnis zur stoischen Philosophie werten[69]. Letztlich liegt aber die Vermutung nahe, dass in Gestalt der ganz ähnlichen Frisuren- und Bartformen ein spätantiker Intellektuellen-Typus zu suchen wäre, der wiederum für eine individualisierende Anpassung in Details variiert werden konnte.

Es sei daher die Feststellung erlaubt, dass seit dem 5./4. Jh. v.Chr. die „Intellektuellenstilisierungen“ immer wieder lange Bärte enthalten konnten und mit der Spätantike erneut und in retrospektiver Weise auf geläufige und bekannte ikonographische Mittel zur Verdeutlichung der intellektuellen Kapazität der Dargestellten zurückgegriffen wurde. Dies ist insofern bedeutend, als man von einer tiefgreifenden Kenntnis der griechischen Porträtkunst in den spätantiken Bildhauerwerkstätten ausgehen muss.

Man könnte angesichts des Befundes geradezu von einer ‚Dritten Sophistik‘ sprechen, die in ihrer archäologischen Ausprägung den bekannten Phänomenen der Bildnisangleichungen etwa der attischen Kosmeten an große Griechen der Vergangenheit während der Zweiten Sophistik in Athen kaum nachzustehen scheint[70]. Beide Phänomene unterscheiden sich jedoch in einem wichtigen Detail. Während die spätantiken Porträts in ihren eigentümlichen Stilisierungen und Anknüpfungen keineswegs einem reichsweiten Trend folgen und diesen sogar bewusst und offensiv zu konterkarieren scheinen, so folgen die Angleichungsstrategien während der hohen Kaiserzeit einem kulturellen Habitus und einem ästhetischen Geschmack, der in Rom vorgeprägt wurde, um dann in Griechenland selbst wieder rezipiert zu werden[71].

Für die typologische Bindung der verwendeten ikonographischen Formeln spricht nicht zuletzt eine weitere, qualitätvolle Büste aus Athen (Abb. 28)[72]. Es handelt sich um eine Togabüste mit glänzend erhaltenem Bildnis. Aufgrund der typischen spätantiken Togadrapierung mit dreieckigem Umbo wäre zunächst eine Datierung grob zwischen dem späteren 4. und 6. Jh. n. Chr. gegeben. Zugegebenermaßen fällt eine genauere chronologische Einordnung mangels sicher datierter und auch enger formaler Parallelen schwer. Dieser Umstand ist insofern bedauerlich, da die handwerkliche Qualität der Büste von gesuchter Meisterschaft ist. Abgesehen von der plastisch differenzierten Faltenwiedergabe der Toga fällt das Porträt durch eine präzise Linienführung auf. Der Umriss des Gesichtes entspricht, wie viele andere Stücke des 5. Jhs. n. Chr., einem

[66] Datsouli-Stavridi 1987, 24 f. Nr. 343 Abb. 52. 53; Danguillier 2001, 58–60. 248 Nr. 122 Abb. 21. 22; LSA Nr. 2297.

[67] Die Herme mit unterlebensgroßem Porträtkopf im Museum von Chaironeia, Inv. Nr. MX 3136, ist bislang unpubliziert, erscheint mir allerdings als besonders herausragender Vertreter dieser ikonographischen Gruppe. Aphrodisias: Rockwell 1991, 130–134; Smith 2006, 242 f. Nr. 136 Taf. 98. 99; LSA Nr. 156.

[68] Zuletzt und ausführlich zum Platonbildnis: Vorster 2004, 399–403 Abb. 370–372. Zum hier abgebildeten Kopf des Typus Basel/Holkham Hall im Baseler Antikenmuseum, Inv. Nr. BS 229, vgl. von den Hoff 1994, 20 f. Abb. 7. 8. Zenon: von den Hoff 1994, 89–96 Taf. 19–21 Abb. 72–82. Zum Kopf von Porticello: Fittschen 1989, 14. 19 Taf. 34 sowie jüngst Raeck 2013. Zum ‚schreitenden Dichter‘: Dillon 2006, 149 f. Nr. A14.4.

[69] Hor. Epist. 1, 18, 6; Iuv. 2, 14–15 sowie Diog. Laert. 6, 2, 31. Vgl. dazu Bergmann 1982, 146 Anm. 42 sowie Zanker 1995a, 96 f. 210. 227.

[70] Krumeich 2004; Krumeich 2008, 161–165. Vgl. demnächst dazu umfassend die Göttinger Dissertation von Thoralf Schröder sowie vorab Schröder 2012, bes. 502–505. Zur Zweiten Sophistik vgl. in der Fülle entsprechender Literatur insbesondere Anderson 1993; Borg 2004a; Whitmarsh 2005.

[71] Schröder 2012, 505. 509 f.

[72] Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 423: Kollwitz 1941, 91. 125–127 Taf. 41; Goette 1990, 70; 147 Nr. E 14; 152 Nr. L 77 Taf. 58, 1; Kaltsas 2002, 373 Nr. 798. Zuletzt Dontas 2003, 238 f. Abb. 4 a. b; LSA Nr. 142.

langgestreckten U. Der Kopf verfügt in Form der kantigen und hoch ausschwingenden Brauenbögen, der weit aufgerissenen Augen, der hart umgrenzten Lider sowie in der markanten Bohrtechnik der Haare über eine ausgeprägte abstrakt-expressive Qualität. Scharf gezogene und steile Nasolabialfalten definieren den Dargestellten ebenso als gealterten Mann wie das schüttere Haar. Eine ausgeprägte Hakennase, bei der zusätzlich die Nasenspitze leicht herabhängt, kommt hinzu. Die Schläfenhaare stehen zapfenartig vom Schädel ab und werden durch breite Bohrkanäle voneinander getrennt.

Weitere Merkmale, die allerdings auch nur einen vagen Aufschluss über die Entstehungszeit geben, sind in Gestalt des voluminösen Lockenkranzes sowie der charakteristischen und deutlich ausgeprägten Nackenwelle vorhanden, die in dieser Form in theodosianischer Zeit so nicht vorkommt[73]. Auf diese Weise kann eine Datierung in das fortgeschrittene 5. Jh. n. Chr. für wahrscheinlich gehalten werden.

Lockenkranz und Nackenwelle offenbaren allerdings im Zusammenhang mit dem voluminösen, wallenden Bart sowie dem vom Schnurrbart bedeckten Mund eine interessante ikonographische Kombination. Wie bereits anhand der Intellektuellenbildnisse gezeigt werden konnte, verfügen diese entweder über langes Haupthaar oder nur über eine dünne Haarkappe. Kranzfrisuren oder Nackenwellen, die im 5. Jh. n. Chr. bei vielen Bildnissen von Amtsträgern ganz üblicherweise zur Frisur dazugehörten, ließen sich nicht nachweisen. Andererseits trägt der Athener Togatus eine Barttracht, wie sie in dieser Form sonst nur bei den zeitgleichen griechischen Philosophen- bzw. Priesterporträts zu beobachten ist. Diese Darstellungsweise wäre schwerer verständlich, wenn das Porträt nicht ungebrochen auf einer Togabüste säße, die den Dargestellten eindeutig als senatorischen Amtsträger definiert[74]. In der Zusammenführung von intellektualisierenden Bildchiffren, einer geläufigen Modefrisur sowie der statusdefinierenden Tracht war es offensichtlich Ziel dieser eigentümlichen Repräsentation, zum einen die Zugehörigkeit zur senatorisch-aristokratischen Lebensweise zu dokumentieren und zum anderen einen intellektuell-philosophischen (vielleicht sogar auch einen heidnischen?) Habitus zu verkörpern. Wie ist diese eigentümliche, sonst ohne Parallele erhaltene Kombination unterschiedlich konnotierter Formeln zu verstehen? Liegt der Schlüssel zum Verständnis evtl. in einer spezifischen personellen und gesellschaftlichen Zusammensetzung Athens in jener Zeit?

Der Fall, dass ein einstiger Sophist oder gar Lehrer an der Akademie eine senatorische Karriere einschlug und durchaus respektable Ämter erreichen konnte, lässt sich mehrfach belegen, etwa am Beispiel des Musonius, der das Amt des *vicarius Macedoniae* (362/363 n. Chr.) und schließlich des *vicarius Asiae* (368 n. Chr.) bekleidete[75]. Es wäre durchaus denkbar, dass Musonius in seiner Porträtstilisierung die Hervorhebung seiner Identität als Sophist gewünscht hätte, während er gleichzeitig in seiner Kleidung und seinem Ornat als kaiserlicher Amtsträger aufgetreten wäre.

Dass sich andererseits kaiserliche Statthalter bzw. Senatoren auch in der lokalen athenischen Politik engagierten und dafür geehrt wurden, zeigt eine auf der Athener Akropolis gefundene Ehreninschrift für Rufius Festus, Senator und *proconsul Achaiae* aus dem Jahr 372 n. Chr., der gar als neu aufgenommenes Mitglied des Areopags für seine Wohltaten mit einer Statue honoriert wurde[76]. Das Beziehungsgeflecht zwischen kaiserlichen Amtsträgern und den lokalen Eliten scheint für die Spätantike in Griechenland mit ihren zahlreichen retrospektiven Tendenzen ein passendes Klima für besondere und ausgefallene Möglichkeiten der Repräsentation bzw. der Porträtstilisierung auch von kaiserlichen Statthaltern zu bieten. Hier befanden sich zum einen die selbstbewussten Vertreter und Bewahrer der alten Religionen und philosophischen Schulen und zum anderen waren in den alten Zentren der griechischen Kultur die vom Kaiser entsandten Senatoren tätig, die sich der in Griechenland heimischen und dort zelebrierten Bildungskultur intellektuell verpflichtet

[73] Vgl. etwa das Porträt in Bonn im Akademischen Kunstmuseum, Inv. Nr. B 287: İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 305 f. Nr. 304 Taf. 259; LSA Nr. 380 sowie der Wiener ‚Lockenkopf' aus Ephesos: s. Anm. 39.

[74] Zur Bedeutung der Toga als rangdeterminierender Teil der senatorischen Amtstracht während der Spätantike vgl. bereits Ševčenko 1968, und jetzt Gehn 2012.

[75] Eun. vit. soph. 493. Vgl. ferner Amm. 27, 9, 6; Him. Or. 5, 56–59 und dazu Groag 1946, 39 f.; Penella 2000, 39–41. Musonius war offensichtlich Heide, wie dies in einer Altarweihung des Jahres 387 n. Chr. in Athen durch dessen gleichnamigen Sohn, vgl. Zos. 5, 5, 2; Martindale u. a. 1971, 613 s. v. Musonius 3, deutlich wird, s. IG II/III² 4842 = 13253; Sironen 1997, 95 f. Nr. 29.

[76] IG II/III² Nr. 4222 = 13274; Sironen 1997, 66–69 Nr. 12. Auch der Stifter der Statue war Angehöriger der Reichsaristokratie. Flavius Pom(peius?), ein Daduch der eleusinischen Mysterien, erweist sich als *vir perfectissimus* sowie als ehemaliger *comes*: ἀνέστησεν προναίᾳ Φλαβίου Πομ(πηίου?) Δᾳδούχου διασημοτάτου καὶ ἀπὸ κομίτων.

fühlten[77]. Beide Gruppen vereinte trotz ihrer sozialen Rangunterschiede die Lebens- und Wertewelt der *Paideia*.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich offensichtlich bis weit in das 5. Jh. n. Chr. hinein lokale Eliten in Korinth, Athen oder gar Sparta der statuarischen Repräsentation bedienten, um dabei ihre an restaurativ-paganen und philosophischen Wertmaßstäben orientierte Identität eindrucksvoll nach außen zu dokumentieren.

Athen und andere griechische Städte bildeten folglich mit ihrer intellektuellen und religiösen Tradition ein restauratives Sammelbecken für die immer deutlicher zurückgedrängten Anhänger der paganen Kulte, die dort daher umso vehementer an der alten Religion festhielten[78]. So ist von dem prominenten Neoplatoniker Proklos überliefert, dass dieser seiner Heimat Lykien den Rücken kehrte, um sich in Athen in der Philosophie unterweisen zu lassen und um seine pagane Religiosität ausüben zu können, ja die Göttin Athena selbst soll ihm dies befohlen haben[79]. Ferner konnte Proklos im Athener Asklepieion noch in der Mitte des 5. Jhs. n. Chr. beten und durch seinen Dienst an den alten Göttern sogar Wunderheilungen vollbringen[80]. Sehr deutlich wird die Sonderrolle Athens im späten 5. Jh. n. Chr. auch nach den christlichen Ausschreitungen gegen neuplatonische Philosophen und ein Isisheiligtum im Jahr 485 n. Chr. in Alexandria: Die paganen Philosophen Isidor und Damaskios verließen daraufhin die Stadt in Richtung Athen, ihrer letzten Zuflucht[81].

Das Selbstverständnis der spätantiken Intellektuellen verlangte von ihnen nicht nur philosophische Lebensweise und Lehre, sondern gleichzeitig den Dienst an den Göttern als Priester. So schreibt Marinos, dass es nach Proklos‘ Auffassung einem Philosophen gezieme, nicht nur die philosophische Wahrheit in der Nachfolge Platons zu lehren, sondern auch als Priester aller Götter zu wirken[82]. Proklos huldigte der Kybele, beging die heiligen Feiertage strenger als die Ägypter und fastete zu Ehren der Götter[83].

Auch in der anspruchsvollen Wohnkultur des 5. Jhs. n. Chr. lassen sich in Athen eindeutige Zeichen für eine andauernde Verehrung heidnischer Kulte im privaten Raum nachweisen. In der Vita des Julian von Kappadokien, der ebenfalls in Athen lehrte, heißt es, dass dessen Haus zwar bescheiden und armselig (μικρὰν μὲν καὶ εὐτελῆ) gewesen sei, aber trotzdem „den Duft der Musen und des Hermes“ versprüht habe

[77] Ein Beispiel für die Affinität der römischen Senatoren für die traditionelle Religion und die griechische Identität liefert der bekannte stadtrömische Senator und bekennende Heide Vettius Agorius Praetextatus, der beim Kaiser die erneute Durchführung nächtlicher Opfer während seiner Statthalterschaft in Achaia im Jahr 365 n. Chr. erwirken konnte: Vgl. Zos. 4, 3, 3: ἐπεὶ δὲ Πραιτεξτάτος ὁ τῆς Ἑλλάδος τὴν ἀνθύπατον ἔχων ἀρχήν, ἀνὴρ ἐν πάσαις διαπρέπων ταῖς ἀρεταῖς, τοῦτον ἔφη τὸν νόμον ἀβίωτον τοῖς Ἕλλησι καταστήσειν τὸν βίον, εἰ μέλλοιεν κωλύσθαι τὰ συνέχοντα τὸ ἀνθρώπειον γένος ἁγιώτατα μυστήρια κατὰ θεσμὸν ἐκτελεῖν, ἐπέτρεψεν ἀργοῦντος τοῦ νόμου πράττεσθαι πάντα κατὰ τὰ ἐξ ἀρχῆς πάτρια. – „Wie aber der Prokonsul von Griechenland, Praetextatus, ein in jeder Art von Tugenden ausgezeichneter Mann, erklärte, dieses Gesetz werde den Griechen das Leben unerträglich machen, wenn sie an der herkömmlichen Abhaltung der hochheiligen, das ganze Menschengeschlecht schützend umfassenden Mysterien gehindert werden sollten, hob Valentinian das Gesetz auf und erlaubte, dass sämtliche Zeremonien nach Urväterweise begangen werden dürften.“ (Übersetzung nach Veh – Rebenich 1990, 155 f.).

[78] Vgl. Him. or. 46, 1–2, der in einer Lobrede auf den *proconsul Achaiae* Basileios (370er Jahre n. Chr.) die heidnische Praxis in Griechenland offensiv verteidigt, indem er einen nicht näher präzisierten heidenfeindlichen, „neidischen und unkultivierten Erlass” (ἐπίταγμα γὰρ φθονερόν τε καὶ ἄγριον) kritisiert und dabei beklagt, dass „die Muse” dadurch ehrlos geworden und weggeworfen worden sei, aber durch den neuen Statthalter wieder geschätzt werde. Vgl. Völker 2008, 288 mit Anm. 3. Ferner Fowden 1995, 564.

[79] Marin. Procl. 8–10, bes. 9, 208–211: τὸ δὲ ἀληθέστερον εἰπεῖν, τύχη τις αὐτὸν ἀγαθὴ ἐπανῆγεν αὖθις ἐπὶ τὴν τῆς γενέσεως αἰτίαν. τότε γὰρ αὐτὸν ἐλθόντα προὔτρεψεν ἡ θεὸς εἰς φιλοσοφίαν ἰδεῖν καὶ τᾶς Ἀθήνησι διατριβάς. Vgl. dazu Brown 1995, 168 f.

[80] Vgl. Marin. Procl. 29, 710–727, in der Marinos die anrührende Geschichte eines Mädchens erzählt, das scheinbar unheilbar krank wie durch ein Wunder geheilt wurde, nachdem Proklos eine ganze Nacht lang im Asklepieion für sie gebetet hatte. Interessanterweise lässt sich auf dem Gelände des Asklepieions von Athen erst im 6. Jh. ein Kirchenbau nachweisen, vgl. Frantz 1979, 193–196.

[81] Zu den Spuren fortgesetzter Kultpraxis in Griechenland am Beispiel der ländlichen Heiligtümer vgl. Spieser 1976. Zu den Ausschreitungen in Alexandria im Jahre 485 n. Chr. vgl. Watts 2010.

[82] Marin. Procl. 19, 484–488: (...) καὶ ἔλεγεν ὁ θεοσέβασος ἀνὴρ ὅτι τὸν φιλόσοφον προσήκει οὐ μιᾶς τινὸς πόλεως οὐδὲ τῶν παρ᾽ἐνίοις πατρίων εἶναι θεραπευτήν, κοινῇ τοῦ ὅλου κόσμου ἱεροφάντην. καὶ οὕτω μὲν αὐτῷ καθαρτικῶς καὶ ἱεροπρεπῶς παρεσκεύαστο τὰ τῆς ἐγκρατείας. Vgl. dazu van den Berg 2001, 29 f.

[83] Marin. Procl. 19, 465–476.

und somit einem Tempel gleichgekommen sei[84]. Er ließ darin auch die Statuen seiner Lieblingsschüler aufstellen und ein mit Marmor verkleidetes Theater einrichten, in dem philosophische Lesungen und Diskussionen stattfanden. Ein solches ‚Theater' zeigt sich auch auf einem Bildfeld des Triumphbogens von Santa Maria Maggiore in Rom, aus den 430er Jahren n. Chr. (Abb. 29). Moses steht, eine Chlamys tragend, in der ‚Orchestra', während um ihn herum Philosophen auf den Stufen sitzen und gestikulierend streiten. Erkennbar sind diese an ihren teilweise langen Haaren und Bärten, einige sind kahlköpfig, während andere unter dem Mantel keinen Chiton tragen[85]. Die Häuser der einflussreichen Rhetoren und Philosophen wurden folglich nicht nur repräsentativ ausgestattet und zur privaten Kultausübung verwendet, sondern fungierten auch als Stätte der Lehre und des philosophischen Austauschs[86].

Im sogenannten Haus des Proklos unterhalb der Akropolis[87], das im späten 4. Jh. n. Chr. errichtet und bis in das 5. Jh. n. Chr. intensiv genutzt wurde, fand sich u. a. ein Schrein für Kybele, für den eine auf drei Seiten reliefgeschmückte Basis eines spätklassischen Grabmonumentes wiederverwendet worden war[88]. Auch eine aus einer Statue umgearbeitete Büste der Isis aus dem 2. Jh. n. Chr. fand sich im Schutt des mit seinem großen Apsidenraum herrschaftlichen Wohnhauses[89]. Die Ausstattungsstücke dienten nicht nur der musealen Präsentation als Exempla für künstlerische Meisterwerke, sondern der privaten Kultausübung im kleineren Kreis. Sogar ein rituell geschlachtetes und mit Beigaben bestattetes Ferkel fand sich im Haus[90]. Auch literarisch ist die Durchführung von Opfern in den Häusern der Philosophen belegt. Himerios bekundet zu Beginn einer Rede an seine Schüler, anlässlich seiner Rückkehr nach Athen, dass nun zunächst im Haus ein Opfer für die Götter erbracht werden solle[91]:

„Zuerst wollen wir zu Hause den Musen opfern – Reden sind ja Opfer für die Musen – und am Herd im Innern des Hauses wollen wir mit den Opferhandlungen beginnen. Denn auch dieser Brauch ist attisch, vor den Mysterien außerhalb des Hauses die Götter mit Opfern im Innern des Hauses zufrieden zu stellen."

Andere Quellen lassen den herausragenden Stellenwert der Philosophen und gebildeten Heiden im spätantiken Athen erkennen. Dies betrifft zum einen die Ehreninschriften für den *praefectus praetorio per Illyricum Herculius* aus den Jahren zwischen 408 und 412 n. Chr., denn darin treten Plutarchos und Ampronianos als Stifter der Ehrenstatuen auf, und zwar nicht in der Eigenschaft städtischer Offizieller, sondern ostentativ als ‚Sophisten'[92]:

Τὸν θεσμῶν ταμίην Ἐρκούλιον, ἁγνὸν ὕπαρχον Πλούταρχος μύθων ταμίης ἔστησε σοφιστής.

„Plutarchos, der Bewahrer der Rede und Sophist, stellte diese Statue des Herculius auf, des Bewahrers der Gesetze, des aufrechten Prokonsuls."

Τὸν πρόμαχον θεσμῶν Ἑ[ρκ]ούλιο[ν ἴσο]ν ἅπασιν ἑζόμενον θώκων ὑψόθεν αἰπυτάτων δεινὸς Ἀθηνάων Ἀπρονιανός σε σοφ[ι]στὴς στῆσε παρὰ προμάχῳ Παλλάδι Κεκροπίη[ς].

„Apronianos, der fähige Sophist der Athener, stellte Dir, Herculius, eine Statue auf, dem Verteidiger der Gesetze und gerecht allen gegenüber, Dir, der über den höchsten Rängen der Ämter sitzt neben der Statue der Athena Promachos in der Stadt des Kekrops."

Es mag zunächst verwundern, dass eine Statue des Herculius direkt auf der Akropolis, neben der Athena Promachos, die andere im Eingangsbereich zur Bibliothek des Hadrian, und demnach auf öffentlichem Grund errichtet wurde, wie dies die Inschrift stolz verkündet. Der Einfluss der Sophisten war demnach so beträchtlich, dass diese es sich sogar erlauben konnten, eigene Statuenweihungen im öffentlichen Raum zu

[84] Eun. vit. soph. 483: Ἰουλιανοῦ δὲ καὶ τὴν οἰκίαν ὁ συγγραφεὺς Ἀθήνῃσιν ἑώρα, μικρὰν μὲν καὶ εὐτελῆ τινα, Ἑρμοῦ δὲ ὅμοως καὶ Μουσῶν ἀποπνέουσαν, οὕτως ἱεροῦ τινος ἁγίου διέφερεν οὐδέν.

[85] Vgl. Deckers 1976, 132–135.

[86] Vgl. dazu Camp 1989, 51 f. mit Anm. 7. 8.

[87] Camp 1986, 202–211; Frantz 1988, 42–47; Karivieri 1994; Baumer 2002.

[88] Vgl. insbesondere Schmaltz 1978; Baumer 2002, 63 Taf. 24.

[89] Brouskari 2002, 137–139 Abb. 139. 140.

[90] Brouskari 2002, 75 Abb. 79. Unter den Beigaben fand sich eine Tonlampe des 5. Jhs., vgl. Frantz 1988, 44.

[91] Him. or. 63, 1: Οἴκοι πρῶτον ταῖς Μούσαις θύσωμεν· λόγοι δὲ ἄραθυσία Μουσῶν· καὶ ἀπὸ τῆς ἔνδον ἑστίας τῶν ἱερῶν ἀπαρξώμεθα· Ἀττικὸς γὰρ καὶ οὗτος ὁ νόμος, πρὸ τῶν ἔξω μυστηρίων ταῖς ἔνδον θυσίαις ἀρέσκειν τοὺς κρείττονας. Übersetzung nach Völker 2008, 333.

[92] IG II/III² 4224 = 13283; 4225 = 13284, vgl. Groag 1946, 73–75; Frantz 1988, 63 f.; Sironen 1997, 81 f. Nr. 22; 82–84 Nr. 23.

platzieren, ohne Erwähnung eines Beschlusses des Volkes bzw. einer Billigung durch den Stadtrat. Auch die Bautätigkeit des hier besprochenen Personenkreises war offensichtlich beachtlich, wie die leider stark beschädigte, ursprünglich auf der Athener Agora aufgestellte Herme des jüngeren Iamblichos aus theodosianischer Zeit berichtet[93]:

„Der Areopag ehrte diesen Mann nach seinem Tod mit Skulpturen, die ihn nicht schön genug darstellen können, da er, Iamblichos, freiwillig aus seinem Reichtum die Türme der Stadtbefestigung bezahlte. Auch aufgrund seiner Weisheit verehrte Iamblichos Athen und aus seinen eigenen Mitteln errichtete er eine mächtige Mauer für die Stadt."

Das Volk der Athener zeigt sich als der Stifter der Ehrung und bestätigt Iamblichos in seiner Autorität als Weisen, der aber nicht als städtischer Offizieller auftrat. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang, dass dieser seine Position nicht aufgrund einer langen Familientradition in Athen innehatte, obgleich diese in Athen auch in der späten Kaiserzeit durchaus von hohem Belang war, wie dies einige Inschriften belegen[94]. Iamblich kam hingegen ursprünglich aus Chalkis in Syrien[95], und erwarb seine gesellschaftliche und soziale Autorität offensichtlich allein aus seiner Tätigkeit als Philosoph und praktizierender Heide. Punktuell ist auch erkennbar, dass einflussreiche Einwanderer mit den alten Familien verwandtschaftliche Bindungen eingingen. Himerios, dessen Heimat in Bithynien lag und der schließlich gegen Mitte des 4. Jhs. n. Chr. Sophist in Athen wurde, erhielt offiziell das athenische Bürgerrecht, nachdem er in eine altehrwürdige attische Familie eingeheiratet hatte. Sein zweijähriger Sohn, so proklamiert er stolz, wurde, wie er selbst zuvor, in den Areopag initiiert[96].

In der Ehreninschrift für Plutarchos zeigt sich erneut, dass die intellektuelle Tätigkeit des Gerühmten eine entscheidende Rolle einnahm. Den Anlass der Ehrung bildete indes die dreimalige Bezahlung des „heiligen Schiffes" für die panathenäischen Spiele. In dem zugehörigen Epigramm wird Plutarchos als βασιλεῦς λόγων bezeichnet[97].

„Das Volk des Erechtheus stiftete diese Statue des Plutarchos, des Königs der Worte, der Hauptstütze der beständigen Besonnenheit, der das Heilige Schiff dreimal zum Tempel der Athena gerudert hat, all seinen Reichtum spendend."

Wie bedeutsam diese Persönlichkeiten auch im öffentlichen Leben wahrgenommen wurden, zeigt eine Stelle bei Eunapios, in der beschrieben wird, wie eine begeisterte Menge den Philosophen Prohairesios in Athen nach dessen Verbannung empfing und ihn nach einer glanzvollen Rede im Theater, angeführt vom Prokonsul und einer militärischen Garde, feierlich geleitete, sowie den Philosophen wie das Abbild eines Gottes verehrte[98].

„Alle, die dort waren, küssten des Sophisten Brust als wäre sie Teil einer Statue eines Gottes. Einige küssten seine Füße, einige seine Hände, und andere erklärten ihn zu einem Gott oder zum lebenden Abbild des Hermes, des Gottes der Beredsamkeit. Seine Gegner andererseits lagen im Staub, zerfressen vor Neid, obwohl einige von ihnen sich nicht zurückhalten konnten, dort wo sie da lagen, trotzdem zu applaudieren. Der Prokonsul aber, und seine gesamte Leibwache geleiteten ihn aus dem Theater."

Die politische Autorität der z. B. in Athen tätigen Sophisten und Inhaber der Lehrstühle muss demnach in der städtischen Politik erheblichen Einfluss besessen haben, die nur schwer in eine feste Amtsstruktur einer typischen (spät-)antiken Stadt eingefügt werden kann. Den Stellenwert der Sophisten in den wichtigs-

[93] Athen, Agoramuseum Inv. Nr. I 3542. IG II/III² 13277: τοῦτον καὶ μετὰ πότμον ἀθωπεύτοις γλυφίδεσσ[ι] ὁ στεγανὸς τῖσεν πάγος Ἄρεος, οὕνεκα πύργους τείχεος ἔρκος ἔτευξεν Ἰάμβλιχος ὅλβον ὀπάσσας. Καὶ σοφίῃ κόσμησεν Ἰάμβλιχος οὗτος Ἀθήνας [καὶ Κρανα]ῇ κρατερὸν τε[ῖχος ἐπ]ῆρε πόλει. Vgl. Raubitschek 1964; Frantz 1988, 51 Taf. 45 a; Sironen 1997, 72–74 Nr. 15.

[94] Vgl. für die Spätantike etwa IG II/III² 2342 = 13620; Kapetanopoulos 1968, 510 Nr. 84; Clinton 1974, 43 Nr. 35; Deligiannakis 2013, 115 f.

[95] Eun. vit. soph. 457.

[96] Him. or. 8, 15.

[97] IG II²/III 3818 = 13281; Sironen 1997, 77 f. Nr. 20: δῆμος Ἐρεχθῆος βασιλῆα λόγων ἀνέθηκεν Πλούταρχον σταθερῆς ἕρμα σαφροσύνης· ὃς καὶ τρὶς ποτὶ νηὸν Ἀθηναίης ἐπέλασσεν ναῦν ἐλάσας ἱερήν, πλοῦτον ὅλον προχέας.

[98] Eun. vit. soph. 489–490: καὶ τὰ στέρνα τοῦ σοφιστοῦ περιλιχμησάμενοι καθάπερ ἀγάλματος ἐνθέου πάντες οἱ παρόντες, οἱ μὲν πόδας, οἱ δὲ χεῖρας προσεκύνουν, οἱ δὲ θεὸν ἔφασαν, οἱ δὲ Ἑρμοῦ Λογίου τύπον· οἱ δὲ ἀντίτεχνοι διὰ φθόνον παρεθέντες ἔκειντο, τινὲς δὲ αὐτῶν οὐδὲ κείμενοι τῶν ἐπαίνων ἠμέλουνν. ὁ δὲ ἀνθύπατος καὶ δορυφόρων μετὰ πάντων καὶ τῶν δυνατῶν ἐκ τοῦ θεατρου παρέπεμψε. Zur hier verwendeten Lesung und Interpretation vgl. Iseabaert 2002.

ten akademisch geprägten Städten des Reiches überliefert Damaskios, der letzte Inhaber des Lehrstuhls der Akademie vor deren Schließung im Jahr 529 n. Chr. durch Justinian, der darüber berichtet, dass die städtischen Amtsträger zum Antritt ihres Dienstes in Alexandria zunächst die Sophistin Hypatia besuchten, so „wie dies auch in Athen üblich war“[99]. Diese Redewendung kann nur bedeuten, dass der Besuch der lokalen Amtsträger bei den Inhabern der Lehrstühle große Bedeutung besaß und ihr Ansehen es den Notabeln der Stadt abforderte, ihnen ihre Reverenz zu erweisen.

In diesen Kontext passt aber auch die reichsübergreifende Popularität der Sophisten, die in mancherlei Hinsicht deutlich wird. So erhielt der Sophist Prohairesios sowohl in Rom als auch in Athen jeweils eine Ehrenstatue[100]. Selbst im spätesten 5. Jh. sind noch Bildnisstatuen berühmter Sophisten sowohl in Athen als auch in Konstantinopel belegt, wie dies die literarisch überlieferten Statuen des Arztes und Weisen Jakob zeigen können[101]. Ebenso berichtet Marinos etwa von gemalten Porträts des Proklos aus dem späten 5. Jh. n. Chr.[102]. Symmachus plädierte dafür, einen gewissen Kelsos, Sohn des Archetimos, seines Zeichens Philosoph an der Akademie von Athen, in den Senatorenstand aufnehmen zu lassen und ihm die Würde des Honorarkonsulats zu verleihen, weil er, wie es „Gelehrte nach Studium der Vergangenheit“ versichert hätten, gar dem großen Aristoteles fast ebenbürtig sei[103]. Der im Magazin der Capitolinischen Museen in Rom befindliche, prächtige Bildnistondo eines mit einem Strophion bekrönten Intellektuellen (Abb. 7) kann darüber hinaus beredtes Zeugnis über die Beliebtheit der paganen Philosophen im Rom des 4. Jhs. n. Chr. ablegen.

In diesem Sinne verwundert es nicht, dass sich insbesondere in Griechenland Bildnisse von Personen finden lassen, deren philosophisch-retrospektiver Habitus darin Ausdruck finden sollte und die in nicht unbeträchtlichem Maße auch eine regionale, heidnische bzw. durchaus „griechische“ Identität widerspiegeln. Himerios hebt in seinem Städtelob an Thessaloniki stolz den Sachverhalt hervor, dass der Prokonsul selbst Athener sei sowie der Sitz des Präfekten durch einen Lehrstuhl der Rhetorik ergänzt werde und erst dies die „griechische Prägung“ der Polis unterstreiche[104]:

„Das wichtigste Kennzeichen für die griechische Prägung der Stadt habe ich noch gar nicht verkündet: eine attische Muse lenkt die Stadt. Ein Rhetoriklehrstuhl schmückt den Sitz des Präfekten, und die Gegenleistung der Beredsamkeit übertrifft bei weitem alle Vorzüge, die die Stadt vom Schicksal erhalten hatte.“

In der ausgeprägt retrospektiven Erscheinung der hier diskutierten Bildnisse offenbart sich unter Berücksichtigung des an dieser Stelle ausgebreiteten kulturhistorischen Kontextes ein Sonderfall innerhalb des spätantiken Privatporträts. Durch den Rückbezug auf sowohl visuelle als auch inhaltliche Traditionen, in denen die Vertreter der alten Philosophie wie Platon, gleichsam nicht nur als philosophische, sondern auch als religiöse, ja heroische Figuren der Vergangenheit angesehen wurden, traten die Neuplatoniker in den Bildnisstilisierungen nicht nur auffällig und in ihren zahlreichen Bezügen auf Intellektuellenikonographien der Klassik und des Hellenismus das visuelle Erbe an, sondern konnten in ihren Handlungen sogar als neue Heroen ihrer Gegenwart auftreten. Sie bewahrten nicht nur die Philosophie der alten Akademiker, sondern stemmten sich auch gegen das immer stärker werdende Christentum, indem pagane Kultausübung und intellektuelle Tätigkeit sinnfällig und untrennbar miteinander verknüpft wurden. Ein Zusammenhang, den bereits

[99] Suda Y 166 s. v. Ὑπατία: (...) οἵ τε ἄρχοντες ἀεὶ προχειριζόμενοι τῆς πόλεως ἐφοίτων πρῶτοι πρὸς αὐτήν, ὡς καὶ Ἀθήνησι διετέλει γινόμενον· Vgl. Asmus 1911, 32 f.

[100] Eun. vit. soph. 492 überliefert die Zeile des Epigramms der Statue in Rom: Ἡ βασιλεῦουσα Ῥωμὴ τὸν βασιλεῦοντα λόγων. Lib. epist. 275 (ed. Förster) erwähnt die Statuen in Rom und Athen: τοῦτον καὶ ὡς ἄνδρα ἀγαθὸν βουλοίμην ἂν τῆς παρὰ σοῦ τυγχάνειν εὐνοίας καὶ ὅπως φαίνοιο τιμῶν τὸν χαλκοῦν μὲν ἐν Ῥώμῃ, χαλκοῦν δὲ Ἀθήνησιν ἑστηκότα.

[101] Dam. Isid. (Patrologia Graeca 103, 344A, ed. P. Migne): Ὅτι φησὶν ὁ συγγραφεὺς, Εἶδον εἰκόνα τοῦ Ἰακώβου Ἀθήνσι, καὶ μοι ἔδοξεν ὁ ἀνὴρ εὐφυὴς μὲν οὐ πάνυ εἶναι, σεμνὸς δὲ καὶ ἐμβριθής. Vgl. dazu Martindale 1980, 582 f. s. v. Iacobus 3 sowie Bauer 2003, 504.

[102] Marin. Procl. 3, 79–80: (...), πάσας δὲ τὰς φερομένας αὐτοῦ εἰκόνας, καίπερ καὶ αὐτὰς παγκάλους οὔσας, ὅμως ἔτι λείπεσθαι πολλῷ εἰς μίμησιν τῆς τοῦ εἴδους ἀληθείας. – „(…) alle Bilder von ihm, welche man gemacht hat, bleiben bei weitem hinter der Wirklichkeit, die sie wiedergeben wollen, zurück, obgleich auch sie sehr schön sind.“ (Übersetzung nach Noë 1938, 7).

[103] Symm. rel. 5, 2: *siquidem Celsus ortus Archetimo patre, quem memoria litterarum Aristoteli subparem fuisse consentit, (…).*

[104] Him. or. 39, 8: Οὔπω τὸ μέγιστον τῆς Ἑλληνικῆς τύχης ἐκήρυξα. Ἀττικὴ Μοῦσα ποιμαίνει τὴν πόλιν· σοφιστῶν θρόνος τὸν τῶν ὑπάρχων κεκόσμηκε, κὰι μείζω δέδωκε τὴν χάριν ὁ λόγος, ἢ παρὰ τῆς τύχης ἀντείληφεν. (Übersetzung nach Völker 2008, 261).

Johannes Geffcken in mächtigen Worten in einem wehmütigen Abgesang auf den Untergang der griechischen Antike und Bildungskultur zu umschreiben suchte[105]:

„Am längsten hält sich im ganzen das Heidentum bei einer Gruppe von Gebildeten, unter denen mancher als Missionar des väterlichen Glaubens tätig ist. Aber gerade dieser Männer Wesen konnte niemals von dauernder Wirkung sein; ihr Ziel verschwamm in nebligen Höhen, ihrer Stimme Laut vermochte weite Räume nicht mehr zu füllen."

Die Neoplatoniker sahen sich indes ganz natürlich als Nachfolger und Bewahrer der Lehren des großen Platons, wie dies beispielhaft Marinos von Proklos berichtet[106]:

„Denn damit die echte und unverfälschte Nachfolge Platons (Πλάτωνος διαδοχή) erhalten bliebe, führten ihn die Götter zum Hort der Philosophie."

Allein die Tatsache, dass zur Ehrung dieser Personen überhaupt noch Ehrenstatuen errichtet wurden, dürfte auch vom spätantiken Betrachter vielleicht als skurriles Festhalten an überkommenen Traditionen verstanden worden sein, zumal spätestens seit dem frühen 4. Jh. n. Chr. diese Ehre fast ausschließlich den Vertretern der Reichsaristokratie sowie dem Kaiserhaus gewährt wurde. In dieser Zuspitzung könnte man durchaus behaupten, dass in der Nutzung des Mediums der Porträtstatue für den hier relevanten Personenkreis auch die Ehrungen selbst eine beträchtliche Erhöhung des damit verbundenen Prestiges erfuhren.

Die hier erfolgten Beobachtungen vermögen ferner auch ein neues Licht auf die Frage der sogenannten Spiritualität des spätantiken Porträts zu werfen, die einst von Hans Peter L'Orange als These formuliert und bis heute eine wichtige Rolle in der Diskussion der Semantik des spätantiken Porträts bzw. gar der gesamten spätantiken Kunst spielt[107]. Die von L'Orange gesammelten literarischen Belege beziehen sich indes, wie Roland R. R. Smith bereits betont hat[108], weniger auf die Erscheinung etwa der spätantiken Amtsträger oder der Kaiser, sondern interessanterweise insbesondere auf die hier besprochene Gruppe der Philosophen bzw. auf die Anhänger der alten Religion. Sofern man demnach überhaupt von einem spirituellen Gehalt der spätantiken Bildnisse ausgehen kann, dann könnte man ihn in den hier vorgestellten Bildnissen suchen[109].

Martin Kovacs
Eberhard Karls Universität Tübingen
Institut für Klassische Archäologie
Schloss Hohentübingen
Burgsteige 11
D-72070 Tübingen
martin.kovacs@uni-tuebingen.de

[105] Geffcken 1920, 197.

[106] Marin. Procl. 10, 239–241: ἵνα γὰρ ἀνόθευτος ἔτι καὶ εἰλικρινὴς σώζηται ἡ Πλάτωνος διαδοχή, ἄγουσιν αὐτὸν οἱ θεοὶ πρός τὴν τῆς φιλοσοφίας ἔφορον, (...) (Übersetzung nach Noë 1938, 12).

[107] L'Orange 1947, 95–110.

[108] Smith 1999, 185–188.

[109] Indes sei darauf hingewiesen, dass speziell etwa die so abstrakt und expressiv anmutende Stilisierung des Porträts des Eutropius aus Ephesos in Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. I 880, vgl. zuletzt Auinger – Aurenhammer 2010, 675 f. Abb. 18; LSA Nr. 690, der seit jeher als Kronzeuge für die spätantike Spiritualität fungiert, immer noch rätselhaft erscheint. Denn die Interpretation, seine Formen repräsentierten ein spezifisches Amtsethos und entsprechende Tugenden, vgl. Smith 1999, 183, erklärt noch nicht hinreichend die ausgeprägt abstrakte Erscheinung, zumal entsprechende Werte auch überall sonst im spätrömischen Reich galten. Trotzdem ist die abstrakte Intensität dieses Porträts und auch der anderen Exponenten dieser Gruppe aus Ephesos einzigartig und dürfte durchaus eine spezifischere Semantik repräsentieren, der es sich weiter zu nähern gilt.

Bibliographie

Anderson 1993
G. Anderson, The Second Sophistic: A Cultural Phenomenon in the Roman Empire (London 1993).

Andreae 1995
B. Andreae (Hrsg.), Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums 1. Museo Chiaramonti 1 (Berlin 1995).

Andren 1964
A. Andren, Antik Skulptur, I svenska Samligar (Stockholm 1964).

Asmus 1911
J. R. Asmus, Das Leben des Philosophen Isidoros von Damaskios aus Damaskos, Philosophische Bibliothek 125 (Leipzig 1911).

Auinger – Aurenhammer 2010
J. Auinger – M. Aurenhammer, Ephesische Skulptur am Ende der Antike, in: Daim – Drauschke 2010, 663–696.

Balmelle 2001
C. Balmelle, Les demeures aristocratiques d'Aquitaine. Société et culture de l'Antiquité tardive dans le Sud-ouest de la Gaule, Aquitania Suppl. 10 (Bordeaux 2001).

Balty 1982
J. C. Balty, Hierophantes attiques d'époque imperiale, in: L. Hadermann-Misguich – G. Raepsaet (Hrsg.), Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye (Brüssel 1982) 263–272.

Bauer 2003
F. A. Bauer, Statuen hoher Würdenträger im Stadtbild Konstantinopels, ByzZ 96/2, 2003, 493–513.

Baumer 2002
L. E. Baumer, Klassische Bildwerke für tote Philosophen? Zu zwei spätklassischen Votivskulpturen aus Athen und ihre Wiederverwendung in der späten Kaiserzeit, AntK 44, 2001, 55–69.

Baus 1965
K. Baus, Der Kranz in Antike und Christentum. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung Tertullians, Theophaneia 2 ²(Bonn 1965).

Bechtle 2006
G. Bechtle, Iamblichus. Aspekte seiner Philosophie und Wissenschaftskonzeption (Sankt Augustin 2006).

Beck – Bol 1983
H. Beck – P. C. Bol (Hrsg.), Spätantike und frühes Christentum, Ausstellungskatalog (Frankfurt a. M. 1983).

Van den Berg 2001
R. M. van den Berg, Proclus' Hymns: Essays, Translations, Commentary (Leiden 2001).

Bergmann 1977
M. Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. (Bonn 1977).

Bergmann 1982
M. Bergmann, Zeittypen im Kaiserporträt?, WissZBerlin 31, 1982, 143–147.

Bergmann 1999
M. Bergmann, Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike, Palilia 7 (Wiesbaden 1999).

Bergmann 2005
M. Bergmann, La ritrattistica privata di età costantiniana: l'abbandono del prototipo imperiale, in: A. Donati – G. Gentili (Hrsg.), Costantino il Grande. La civiltà antica a bivio tra Occidente e Oriente, Ausstellungskatalog Rimini (Mailand 2005) 157–165.

Bergmann 2007
M. Bergmann, The Philosophers and Poets in the Serapieion at Memphis, in: P. Schultz – R. von den Hoff (Hrsg.), Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context (Cambridge 2007) 246–263.

Bianchi 2005
L. Bianchi, Ritratti di Leptis Magna fra III e IV secolo, ArchCl 56, 2005, 269–301.

Blech 1982
M. Blech, Studien zum Kranz bei den Griechen (Berlin 1982).

Blumenthal 1978
H. J. Blumenthal, 529 and its Sequel: What Happened to the Academy?, Byzantion 48, 1978, 369–385.

Borg 2004a
B. Borg (Hrsg.), Paideia: The World of the Second Sophistic, Millennium-Studien 2 (Berlin 2004).

Brouskari 2002
M. S. Brouskari, Οἱ ἀνασκαφὲς νοτίως τῆς Ἀκροπόλεως. Τὰ γλυπτὰ, AEphem 141, 2002, 1–204.

Brown 1995
P. Brown, Macht und Rhetorik in der Spätantike. Der Weg zu einem „christlichen Imperium“ (München 1995).

Bruns 1935
G. Bruns, Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel, IstForsch 7 (Istanbul 1935).

Buckton 1994
D. Buckton (Hrsg.), Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections. Ausstellungskatalog (London 1994).

Camp 1986
J. McK. Camp, The Athenian Agora. Excavations in the Classical Heart of Athens (New York 1986).

Camp 1989
J. McK. Camp, The Philosophical Schools of Roman Athens, in: Walker – Cameron 1989, 50–55.

Castrén 1989
P. Castrén, The Post-Herulian Revival of Athens, in: Walker – Cameron 1989, 45–49.

Castrén 1994
P. Castrén (Hrsg.), Post-Herulian Athens. Aspects of Life and Culture in Athens A. D. 267–529, Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens 1 (Helsinki 1994).

Clinton 1974
K. Clinton, The Sacred Officials of the Eleusinian Mysteries, TransactAmPhilosSoc 64/3, 1974, 1–143.

Danguillier 2001
C. Danguillier, Typologische Untersuchungen zur Dichter- und Denkerikonographie in römischen Darstellungen von der mittleren Kaiserzeit bis in die Spätantike, BARIntSer 977 (Oxford 2001).

Datsouli-Stavridi 1985
A. Datsouli-Stavridi, Ρωμαϊκά πορτραΐτα στό Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείου τής Αθήνας (Athen 1985).

Datsouli-Stavridi 1987
A. Datsouli-Stavridi, Ρωμαϊκὰ πορτραῖτα στὸ Μουσεῖο τῆς Σπάρτης (Athen 1987).

De Grazia 1973
C. De Grazia, Excavations of the American School of Classical Studies at Corinth: The Roman Portrait Sculpture (Ann Arbor 1973).

Deckers 1976
J. G. Deckers, Der alttestamentliche Zyklus von Santa Maria Maggiore in Rom. Studien zur Bildgeschichte (Bonn 1976).

Deichmann u. a. 1967
F. W. Deichmann – G. Bovini – H. Brandenburg, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage I. Ostia und Rom (Wiesbaden 1967).

Deligiannakis 2013
G. Deligiannakis, Late Antique Honorific Statuary from the Province of Achaia, A.D. 300–600. A Contribution to the Topography and Public Culture of Late Antique Greece, in: E. Sioumpara – K. Psaroudakis (Hrsg.), ΘΕΜΕΛΙΟΝ. 24 μελέτες για τον Δάσκαλο Πέτρο Θέμελη από τους μαθητές και τους συνεργάτες του, Festschrift Petros Themelis (Athen 2013) 107–138.

Demandt 2007
A. Demandt, Die Spätantike: Römische Geschichte von Diocletian bis Justinian 284–565 n. Chr., HAW III 6 ²(München 2007).

Dillon 2006
S. Dillon, Ancient Greek Portrait Sculpture: Contexts, Subjects and Styles (New York 2006).

Dinkler 1979
C. Dinkler, Ikonographische Beobachtungen zum Christustyp der polychromen Fragmente des Museo Nazionale Romano, Gesta 18, 1979, 77–87.

Dontas 1954
G. Dontas, Kopf eines Neuplatonikers, AM 69/70, 1954, 147–152.

Dontas 2003
G. Dontas, Ritratti attici del V secolo D. C., Polis – Studi interdisciplinari sul mondo antico 1, 2003, 234–246.

Dontas 2004
G. Dontas, Les portraits attiques au Musée de l‘Acropole, CSIR Griechenland I 1 (Athen 2004).

Du Toit 1997
D. S. Du Toit, Theios Anthropos. Zur Verwendung von ‚Theios Anthropos‘ und sinnverwandten Ausdrücken in der Kaiserzeit (Tübingen 1997) 2–39.

Fittschen 1989
K. Fittschen, Griechische Porträts. Zum Stand der Forschung, in: K. Fittschen (Hrsg.), Griechische Porträts (Darmstadt 1989) 1–38.

Fittschen 1999
K. Fittschen, Prinzenbildnisse antoninischer Zeit (Mainz 1999).

Fittschen u. a. 2011
K. Fittschen – P. Zanker – P. Cain, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom II. Die männlichen Privatporträts, BeitrESkAr 4 (Berlin 2011).

Fleck 2008
T. Fleck, Die Portraits Julianus Apostatas, Antiquitates 44 (Hamburg 2008).

Fowden 1995
G. Fowden, Late Roman Achaea: Identity and Defence, JRA 8, 1995, 549–567.

Frantz 1979
A. Frantz, A Public Building of Late Antiquity in Athens (IG II² 5205), Hesperia 48, 1979, 194–203.

Frantz 1988
A. Frantz, Late Antiquity: A. D. 267–700, Agora 24 (Princeton 1988).

Geffcken 1920
J. Geffcken, Der Ausgang des griechisch-römischen Heidentums, Religionswissenschaftliche Bibliothek 6 (Heidelberg 1920).

Gehn 2012
U. Gehn, Ehrenstatuen in der Spätantike. Chlamydati und Togati, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz 34 (Wiesbaden 2012).

Gering 2011
A. Gering, Das Stadtzentrum von Ostia in der Spätantike. Vorbericht zu den Ausgrabungen 2008–2011, RM 117, 2011, 409–509.

Gerke 1940
F. Gerke, Christus in der spätantiken Plastik ²(Berlin 1940).

Goette 1989
H. R. Goette, Römische Kinderbildnisse mit Jugendlocken, AM 104, 1989, 203–218.

Goette 1990
H. R. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen (Mainz 1990).

Gorny & Mosch 2012
Gorny & Mosch. Auktion Nr. 206: ‚Kunst der Antike', 20. Juni 2012 (München 2012).

Groag 1946
E. Groag, Die Reichsbeamten von Achaia in spätrömischer Zeit (Budapest 1946).

von Heintze 1963
H. von Heintze, Vir sanctus et gravis. Bildniskopf eines spätantiken Philosophen, JbAC 6, 1963, 35–53.

Hekler 1934
A. Hekler, Neue Antiken aus Athen, AA 1934, 256–265.

von den Hoff 1994
R. von den Hoff, Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus (München 1994).

von den Hoff 1996
R. von den Hoff, Die Statue eines kynischen Philosophen in Rom, Museo Capitolino Inv. 737, in: AntPl 25 (München 1996) 65–73.

Hupfloher 2000
A. Hupfloher, Kulte im kaiserzeitlichen Sparta. Eine Rekonstruktion anhand der Priesterämter (Berlin 2000).

İnan – Rosenbaum 1966
J. İnan – E. Rosenbaum, Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor (London 1966).

İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979
J. İnan – E. Alföldi-Rosenbaum, Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde (Mainz 1979).

Iseabaert 2002
B. Iseabaert, Prohairesios' Honourable Domum Reductio by a Proconsul and His Troops: A Textcritical Note on Eunapios' VS, X.5, 5.490, Mnemosyne 55/4, 2002, 499–502.

Johansen 1995
F. Johansen, Roman Portraits 3, Ny Carlsberg Glyptotek (Kopenhagen 1995).

Kaltsas 2002
N. Kaltsas, Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens (Athen 2002).

Kapetanopoulos 1968
E. Kapetanopoulos, Leonides VII of Melite and His Family, BCH 92, 1968, 493–518.

Karivieri 1994
A. Karivieri, The 'House of Proclus' on the Southern Slope of the Acropolis: A Contribution, in: Castrén 1994, 115–139.

Karivieri 1994a
A. Karivieri, The so-called Library of Hadrian and the Tetraconch Church, in: Castrén 1994, 89–113.

Kaschnitz von Weinberg 1965
G. Kaschnitz von Weinberg, Marcus Antonius, Domitian, Christus, in: G. Kleiner – H. von Heintze (Hrsg.), Guido Kaschnitz von Weinberg. Ausgewählte Schriften 2. Römische Bildnisse (Berlin 1965) 77–88.

Kastriotis 1923
P. Kastriotis, Ἰουλιανοῦ τοῦ Ἀποστάτου κεφαλὴ, AEphem 1923, 118–123.

Kavvadias 1892
P. Kavvadias, Γλύπτα τού Εθνικού Μουσείου. Καταλόγος περιγραφικός (Athen 1892).

Kiilerich 1993
B. Kiilerich, Late Fourth Century Classicism in the so-called Theodosian Renaissance, Odense University Classical Studies 18 (Odense 1993).

Knoll – Vorster 2013
K. Knoll – C. Vorster (Hrsg.), Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke III. Die Porträts (München 2013).

Kollwitz 1941
J. Kollwitz, Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 12 (Berlin 1941).

Kourouniotis 1923
K. Kourouniotis, Ἐλευσινιακὰ, ADelt 8, 1923, 155–174.

Kovacs 2014
M. Kovacs, Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz 40 (Wiesbaden 2014).

Kranz 1979
P. Kranz, Ein Bildnis frühtheodosianischer Zeit in der Sammlung George Ortiz bei Genf, AA 1979, 76–103.

Krumeich 2004
R. Krumeich, ‚Klassiker' im Gymnasion. Bildnisse attischer Kosmeten der mittleren und späten Kaiserzeit zwischen Rom und griechischer Vergangenheit, in: Borg 2004a, 131–155.

Krumeich 2008
R. Krumeich, Vergegenwärtigung einer ‚großen' Vergangenheit. Zitate älterer Bildnisse und retrospektive Statuen berühmter Athener im Athen der römischen Kaiserzeit, in: K. Junker – A. Stähli (Hrsg.), Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst, Akten des Kolloquiums Berlin 17.–19. Februar 2005 (Wiesbaden 2008) 159–175.

L'Orange 1933
H. P. L'Orange, Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts (Oslo 1933).

L'Orange 1947
H. P. L'Orange, Apotheosis in Ancient Portraiture (Oslo 1947).

Lagogianni-Georgakarakos 2002
M. Lagogianni-Georgakarakos, Die römischen Porträts Kretas I. Bezirk Herakleion, CSIR Griechenland VI 1 (Athen 2002).

LSA
University of Oxford, 'Last Statues of Antiquity (LSA)'-Database. <http://laststatues.classics.ox.ac.uk/>.

Lauer – Picard 1955
J. P. Lauer – C. Picard, Les statues ptolémaïques du Serapeion de Memphis (Paris 1955).

Martindale 1980
J. R. Martindale, The Prosopography of the Later Roman Empire II. A. D. 395–527 (Cambridge 1980).

Martindale u. a. 1971
J. R. Martindale – A. H. M. Jones – J. Morris, The Prosopography of the Later Roman Empire I. A. D. 260–395 (Cambridge 1971).

Meischner 1988
J. Meischner, Zwei theodosianische Priesterköpfe, Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen Dresden 1988, 19–28.

Meischner 2001
J. Meischner, Bildnisse der Spätantike 193–500. Problemfelder – Die Privatporträts (Berlin 2001).

Miles 1998
M. M. Miles, The City Eleusinion, Agora 31 (Princeton 1998).

Nesselrath 2012
H. G. Nesselrath, Libanios. Zeuge einer schwindenden Welt, Standorte in Antike und Christentum 4 (Stuttgart 2012).

Nestori – Bisconti 2000
A. Nestori – F. Bisconti (Hrsg.), I mosaici paleocristiani di Santa Maria Maggiore negli acquarelli della collezione Wilpert, Monumenti di Antichità Cristiana 14 (Vatikan 2000).

Nilsson 1988
M. P. Nilsson, Geschichte der griechischen Religion 2. Die hellenistische und römische Zeit, HdA [4](München 1988).

Noë 1938
A. R. Noë, Die Proklosbiographie des Marinos (Heidelberg 1938).

Özgan – Stutzinger 1985
R. Özgan – D. Stutzinger, Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia, IstMitt 35, 1985, 237–274.

Ortiz 1996
G. Ortiz, Faszination der Antike. The George Ortiz Collection. Ausstellungskatalog Berlin (Bern 1996).

Pantos 1989
P. A. Pantos, Der Kopf einer Mädchenstatuette aus Eleusis, AM 104, 1989, 197–202.

Parlasca 1959
K. Parlasca, Die römischen Mosaiken in Deutschland, Römisch-Germanische Forschungen 23 (Berlin 1959).

Penella 2000
R. J. Penella, The private Orations of Themistius (Berkeley 2000).

Perkams – Piccione 2006
M. Perkams – R. M. Piccione (Hrsg.), Proklos. Methode, Seelenlehre, Metaphysik, Akten der Konferenz in Jena am 18. bis 20. September 2003 (Leiden 2006).

Piekarski 2004
D. Piekarski, Anonyme griechische Porträts des 4. Jhs. v. Chr. Chronologie und Typologie, Internationale Archäologie 82 (Rahden 2004).

Poulsen 1974
V. Poulsen, Les Portraits Romains II. De Vespasien à la Basse-Antiquité, Publications de la Glyptothèque Ny Carlsberg 8 (Kopenhagen 1974).

Pringsheim 1905
H. G. Pringsheim, Archäologische Beiträge zur Geschichte des eleusinischen Kults (München 1905).

Raeck 2013
W. Raeck, Der bärtige Bronzekopf von Porticello und der Weg zum Individualporträt, in: V. Brinkmann (Hrsg.), Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das Alte Griechenland. Ausstellungskatalog Frankfurt a. M. (München 2013) 180–193.

Raeder 2001
J. Raeder, Die antiken Skulpturen in Petworth House, MAR 28 (Mainz 2001).

Raubitschek 1964
A. E. Raubitschek, Iamblichos in Athens, Hesperia 33, 1964, 63–68.

Robert 1948
L. Robert, Hellenica. Recueil d'épigraphie de numismatique et d'antiquités grecques IV: Épigrammes du Bas-Empire (Paris 1948).

Rockwell 1991
P. Rockwell, Unfinished Statuary Associated with a Sculptor's Studio, in: R. R. R. Smith – K. T. Erim (Hrsg.), Aphrodisias Papers 2. The Theatre, a Sculptor's Workshop, Philosophers, and Coin-Types, JRA Suppl. 2 (Ann Arbor 1991) 127–143.

Rodenwaldt 1919
G. Rodenwaldt, Griechische Porträts aus dem Ausgang der Antike, BWPr 76, 1919.

Schade 2003
K. Schade, Frauen in der Spätantike – Status und Repräsentation. Eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst (Mainz 2003).

Schmaltz 1978
B. Schmaltz, Zu einer attischen Grabmalbasis des 4. Jahrhunderts v.Chr., AM 93, 1978, 83–97.

Schneider 1937
A. M. Schneider, Ein spätantikes Frauenporträt, AM 62, 1937, 70–72.

Schröder 2012
Th. Schröder, Im Angesichte Roms. Überlegungen zu kaiserzeitlichen männlichen Porträts aus Athen, Thessaloniki und Korinth, in: Th. Stephanidou-Tiveriou – P. Karanastasi – D. Damaskos (Hrsg.), Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Θεσσαλονίκη, 7–9 Μαϊου 2009 (Thessaloniki 2012) 497–511.

Ševčenko 1968
I. Ševčenko, A Late Antique Epigram and the So-Called Elder Magistrate from Aphrodisias, in: A. Grabar – J. Hubert (Hrsg.), Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, Bibiliothèque des Cahiers Archéologiques 2 (Paris 1968) 29–41.

Severin 1972
H. G. Severin, Zur Portraitplastik des 5. Jahrhunderts n. Chr., Miscellanea Byzantina Monacensia 13 (München 1972).

Simon 1986
E. Simon, Die konstantinischen Deckengemälde in Trier, Kulturgeschichte der antiken Welt 36 (Mainz 1986).

Sironen 1997
E. Sironen, The Late Roman and Early Byzantine Inscriptions from Athens and Attica (Helsinki 1997).

Sklavou Mavroidis 1999
M. Sklavou Mavroidis, Γλύπτα τοῦ Βυζαντίνου Μουσεῖου Ἀθήνων (Athen 1999).

Smith 1904
A. H. Smith, A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum III (London 1904).

Smith 1916
A. H. Smith, Lord Elgin and His Collection, JHS 36, 1916, 163–372.

Smith 1990
R. R. R. Smith, Late Roman Philosopher Portraits from Aphrodisias, JRS 80, 1990, 127–155.

Smith 1995
R. R. R. Smith, A New Shield Portrait in Izmir, RM 102, 1995, 331–339.

Smith 1999
R. R. R. Smith, Late antique portraits in a public context. Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria, A. D. 300–600, JRS 89, 1999, 155–189.

Smith 2002
R. R. R. Smith, The Statue Monument of Oecumenius. A New Portrait of a Late Antique Governor from Aphrodisias, JRS 92, 2002, 134–156.

Smith 2006
R. R. R. Smith, Roman Portrait Statuary from Aphrodisias, Aphrodisias 2 (Mainz 2006).

Spier 2003
J. Spier, A Lost Consular Diptych of Anicius Auchenius Bassus (A. D. 408) on the Mould for an ARS Plaque, JRA 16, 2003, 350–354.

Spieser 1976
J. M. Spieser, La christianisation des sanctuaries païens en Grèce, in: U. Jantzen (Hrsg.), Neue Forschungen in griechischen Heiligtümern. Symposion in Olympia 10.–12. Oktober 1974 (Tübingen 1976) 309–320.

Stenger 2009
J. Stenger, Hellenische Identität in der Spätantike: Pagane Autoren und ihr Unbehagen an der eigenen Zeit, Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 97 (Berlin 2009).

Stewart 1979
A. Stewart, Attika. Studies in Athenian Sculpture of the Hellenistic Age (London 1979).

Stichel 1982
R. H. W. Stichel, Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. Untersuchungen zum plastischen Kaiserporträt seit Valentinian I. (364–375 n. Chr.), Archaeologica 24 (Rom 1982).

von Sydow 1969
W. von Sydow, Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr., Antiquitas 3, 8 (Bonn 1969).

Travlos 1971
J. Travlos, Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen (Münster 1971).

Veh – Rebenich 1990
O. Veh – S. Rebenich, Zosimos. Neue Geschichte, Bibliothek der griechischen Literatur 31 (Stuttgart 1990).

Vermeule 1976
C. C. Vermeule (Hrsg.), Romans and Barbarians, Ausstellungskatalog Boston (Boston 1976).

Völker 2008
H. Völker, Himerios. Reden und Fragmente (Einführung, Übersetzung und Kommentar), Serta Graeca 17 (Wiesbaden 2008).

Vorster 2004
C. Vorster, Die Porträts des 4. Jahrhunderts v. Chr., in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik (Mainz 2004) 383–428.

Walker – Cameron 1989
S. Walker – A. Cameron (Hrsg.), The Greek Renaissance in the Roman Empire, Papers from the 10th British Museum Colloquium (London 1989).

Watts 2004
E. J. Watts, Student Travel to Intellectual Centers: What was the Attraction?, in: K. Ellis – F. L. Kidner (Hrsg.), Travel, Communication and Geography in Late Antiquity. Sacred and Profane, 4th Biennal Conference on Shifting Frontiers in Late Antiquity, San Francisco State University March 8–11, 2001 (Aldershot 2004) 13–23.

Watts 2010
E. J. Watts, Riot in Alexandria. Tradition and Group Dynamics in Late Antique Pagan and Christian Communities, The Transformation of the Classical Heritage 46 (Berkeley 2010).

Whitmarsh 2005
T. Whitmarsh, The Second Sophistic (Oxford 2005).

Williams – Bookidis 2003
C. K. Williams II – N. Bookidis (Hrsg.), Corinth, the Centenary 1896–1996, Corinth 20 (Athen 2003).

Winkes 1969
R. Winkes, Clipeata Imago. Studien zu einer römischen Bildnisform (Bonn 1969).

Wrede 1972
H. Wrede, Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig. Untersuchungen zur Kunsttradition im 4. Jahrhundert n. Chr. und zur allgemeinen Bedeutung des antiken Hermenmals, RGF 32 (Berlin 1972).

Zachiaradou 2008
Ο. Zachiaradou, Η ανατολική περιοχή της Αθήνας κατά τη ρωμαϊκή περίοδο, in: S. Vlizos (Hrsg.), Η Αθήνα κατά τη ρωμαϊκή εποχή. Πρόσφατες ανακαλύψεις, νέες έρευνες. Athens during the Roman Period. Recent Discoveries, New Evidence (Athen 2008) 153–166.

Zanker 1988
P. Zanker, Herrscherbild und Beamtenporträt, in: N. Bonacasa – G. Rizza (Hrsg.), Ritratto ufficiale e ritratto privato. Atti della II Conferenza internazionale sul ritratto romano, Roma 26–30 settembre 1984, Quaderni de 'La ricerca scientifica' 116 (Rom 1988) 105–110.

Zanker 1995a
P. Zanker, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst (München 1995).

Abbildungen

Abb. 1: Bildnis eines Amtsträgers (um 400 n. Chr.), Korinth, Archäologisches Museum (Magazin), Inv. Nr. S 1199 (© DAI Athen, Neg. Nr. D-DAI-ATH-Hege-1623, Foto: Walter Hege. <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/4065843>)
Abb. 2: Amtsträger auf der NW-Seite der theodosianischen Obeliskenbasis im Hippodrom von Konstantinopel, Istanbul, nach 391 n. Chr. (© Arachne, Bildnummer FA235-07. <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/710052>)
Abb. 3: Genf, Sammlung George Ortiz (© Archäologisches Seminar, Universität Bern)
Abb. 4: Porträt eines Philosophen, Athen, Akropolismuseum, Inv. Nr. 1313 (© DAI Athen, Neg. Nr. D-DAI-ATH-1972–2949)
Abb. 5: Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 2461 (© DAI Istanbul, Neg. Nr. D-DAI-IST-64–176. <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/625712>)
Abb. 6: Stockholm, Antikenmuseum Gustav III., Inv. Nr. Sk 136 (nach: Andren 1964, Taf. 57)
Abb. 7: Rom, Museo Capitolino (Magazin), Inv. Nr. 15718 (Foto: Gisela Fittschen-Badura, Neg. Nr. FittCap70-48–06)
Abb. 8: Heidelberg, Archäologisches Institut, Inv. Nr. 26/1 (© Archäologisches Institut Universität Heidelberg)
Abb. 9: Bildnis eines Priesters spätantoninischer Zeit aus Athen, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. Nr. 1561 (Foto: Martin Kovacs)
Abb. 10: Bildnis eines Amtsträgers, 1. Hälfte 5. Jh. n. Chr. Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 2314 (Foto: Martin Kovacs)
Abb. 11: Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. I 835 (© Kunsthistorisches Museum Wien, Foto: Niki Gail)
Abb. 12: Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 2006 (© Nationalmuseum Athen, Foto: John Patrikianos)
Abb. 13: Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 2143 (Foto: Martin Kovacs)
Abb. 14: Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 3339 (Foto: Martin Kovacs)
Abb. 15: Vergleich der Augenpartien der Porträts Athen Nationalmuseum, Inv. Nr. 2314, 2006, 2143 sowie 3339, von oben nach unten (Foto: Martin Kovacs)
Abb. 16: Dresden, Albertinum Hm 411 (© Archäologisches Institut und Sammlung der Gipsabgüsse, Universität Göttingen, Foto: Stephan Eckardt)
Abb. 17: Korinth, Archäologisches Museum (Magazin), Inv. Nr. S 920 (Foto: Thoralf Schröder)
Abb. 18: Späthadrianische bis frühantoninische Kopie eines frühhellenistischen Bildnistypus (2. Hälfte 3. Jh. v. Chr.), Vatikan, Museo Chiaramonti, Inv. Nr. 1557 (nach: Andreae 1995, Taf. 45)
Abb. 19: Tokat, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 148 (© The Warburg Institute London, Foto: Elisabeth Alföldi-Rosenbaum)

Abb. 20: Bildnis eines Mannes aus Tabai (Karien), zerstört (bis 1922 in der Evangelischen Schule von Smyrna) (Fotothek des Instituts für Christliche Archäologie, Universität Freiburg)
Abb. 21: Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 470, aus Eleusis (Foto: Martin Kovacs)
Abb. 22: Eleusis, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 5146 (© DAI Athen, Neg. Nr. D-DAI-ATH-Eleusis-0542, Foto: Eva-Maria Czakò. <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/531948>)
Abb. 23: Eleusis, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 5149 (© DAI Athen, Neg. Nr. D-DAI-ATH-1987–0579)
Abb. 24: Athen, Nationalmuseum. Ägyptische Sammlung, Inv. Nr. 87 (Foto: Martin Kovacs)
Abb. 25: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 62.465, aus Hagia Paraskevi bei Athen (nach: Vermeule 1976, 172)
Abb. 26: Sparta, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 343 (© DAI Athen, Neg. Nr. D-DAI-ATH-1969–0029. <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3776232>)
Abb. 27: Bildnis des Platon im Typus Basel/Holkham Hall, trajanisch. Basel, Antikenmuseum, Inv. Nr. BS 229 (Foto: Martin Kovacs)
Abb. 28: Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 423 (© Nationalmuseum Athen, Foto: John Patrikianos)
Abb. 29: Moses in spätantiker Amtsträgerkluft inmitten einer Versammlung von Weisen. Rom, Santa Maria Maggiore, 432 bis 440 n. Chr. (nach: Nestori – Bisconti 2000, Taf. 21)

Manuela Studer-Karlen

Beobachtungen zu den Porträtdarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen

(Taf. 22–25, Abb. 1–10)

Abstract

Bekanntermaßen haben sich auf frühchristlichen Sarkophagen nur wenige individuelle Hinweise bei den Verstorbenen bzw. den Hinterbliebenen erhalten. Dies verwundert nicht sonderlich, da es völlig ausgeschlossen war, Christus das Porträt des Verstorbenen zu leihen, und nur in ganz raren Fällen biblische Figuren individuelle Züge erhielten. Innerhalb des christlichen Frieses sollten keine Porträtfiguren gegenüber den biblischen Gestalten allzu sehr betont werden. Auf frühchristlichen Sarkophagen lässt sich zudem beobachten, dass das Porträt schematischer ausgeführt wurde als noch auf den Sarkophagen des 2. oder 3. Jhs. n. Chr. Es sind Alterszüge und die Verwendung von Schmuck und zeitgenössischen Mode- und Trachtelementen, die die Darstellung von bestimmten Personen erkennen lassen. Da es kein messbares Kriterium für Ähnlichkeit gibt, kann der moderne Betrachter allerdings nicht zweifelsfrei beurteilen, welcher Kopf vom antiken Betrachter als ähnlich angesehen wurde, oder bei welchem Kopf Verschönerungsmaßnahmen angewendet wurden. Neben der Untersuchung zum Porträt auf frühchristlichen Sarkophagen soll insbesondere auch dieser Fragestellung nachgegangen werden.

Auf den frühchristlichen Sarkophagen, die ab dem letzten Drittel des 3. Jhs. n. Chr. aufkommen[1], spielen neben den christlichen Heilsbildern im Besonderen auch die Verstorbenendarstellungen eine wichtige Rolle[2]. Die Verstorbenendarstellungen übermitteln in ihrer Vielfalt und in ihrem Variantenreichtum wesentliche Inhalte zum Verständnis der Sarkophagreliefs. Beispielsweise führt die Erkenntnis, dass sich auf einem Fragment aus dem zweiten Viertel des 4. Jhs. n. Chr. in den Vatikanischen Museen am linken Rand ein Teil des Oberkörpers eines Togatus, der in seiner linken Hand eine Buchrolle hält, erhalten hat, zu einer aussagekräftigen neue Deutung dieses Sarkophages (Abb. 1)[3]. Der rechts anschließende Christus schaut wohl den Verstorbenen an, wodurch eine Verbindung zwischen dem Verstorbenen und dem Heilsgeschehen gelungen ist. Der Fokus richtet sich allem Anschein nach auf den Verstorbenen, der ursprünglich in der Mitte des Reliefs stand und von christlichen Wunderszenen flankiert wurde[4].

Die Verstorbenen erscheinen auf den frühchristlichen Sarkophagen in vielen Kontexten und in unterschiedlicher Gestalt: als Büstenbildnisse oder als Ganzfigur[5]. Umso erstaunlicher ist das relativ seltene Vorkommen von porträthaften Hinweisen bei Verstorbenen innerhalb der frühchristlichen Reliefs. Die rea-

[1] Brandenburg 2002, 19; Brandenburg 2004, 1 f.; Brandenburg 2006, 348 f.

[2] van Dael 1978. Für die Verstorbenendarstellungen auf Sarkophagen: Deckers 1996, 137 f.; Dresken-Weiland 1995, 109 f. Dresken-Weiland 1997, 19 f.; Dresken-Weiland 2003, 149 f.; Dresken-Weiland 2004, 149 f.; Studer-Karlen 2008, 551 f.; Studer-Karlen 2012a. Die Verstorbenen wurden auf christlichen Sarkophagen häufiger dargestellt als im Paganen. Für die Verstorbenendarstellungen in Katakomben: Zimmermann 2007, 154 f.

[3] Der Einfachheit halber werden bei den Beispielen nur die Repertoriums-Nummer angegeben sowie die für die jeweilige Fragestellung relevante Bibliographie. Für weiterführende Literatur jeweils: Studer-Karlen 2012a. Repertorium I, 79 f. Nr. 109; Studer-Karlen 2012a, 110 f. Beim Togatus handelt sich um den Verstorbenen. Weiter links vom Verstorbenen könnte eine *dextrarum iunctio* gefolgt sein. Hinter dem Togatus sind zudem Oberkörper und Kopf einer männlichen Gestalt mit einer Lockenfrisur zu sehen, der die Haare lang in den Nacken fallen. Es wird sich dabei um einen *delicatus* handeln.

[4] Erhalten sind Christus mit einem begleitenden Apostel aus einer Wunderszene und ein Magier aus der Magieranbetung.

[5] Studer-Karlen 2012a.

listische Ähnlichkeit mit der jeweiligen Person scheint im Hintergrund zu stehen, vielmehr sind solche Elemente wichtig, die den sozialen Status des Verstorbenen beschreiben und seine religiöse Gesinnung zum Ausdruck bringen. Es sind nämlich in erster Linie die Verwendung von Schmuck, Insignien, Haartracht und von zeitgenössischen Mode- und Trachtenelementen, welche die Darstellung von bestimmten Personen im biblischen Fries erkennen lassen. Porträts kommen dagegen nur in ganz seltenen Fällen vor. Um die Diskrepanz zwischen dem häufigen Vorkommen von Verstorbenendarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen und dem seltenen Auftreten von Porträts zu klären, müssen zwei Aspekte bedacht werden. Erstens war es völlig ausgeschlossen, Christus das Porträt des Verstorbenen zu leihen, und zweitens erhielten nur in ganz raren Fällen biblische Figuren individuelle Züge. Dies liegt vor allem daran, dass eine Favorisierung von Porträtfiguren gegenüber den biblischen Gestalten innerhalb eines christlichen Frieses nicht üblich war.

Demzufolge kann festgehalten werden, dass auf den Sarkophagen die Köpfe von Verstorbenen entweder in Bosse belassen wurden oder idealisierte Züge erhielten, aber nur vereinzelt als Porträt ausgearbeitet wurden.

Das nicht ausgeführte Porträt: die Bosse

Bei hervorgehobenen Gestalten, die als Verstorbene verstanden wurden, sind verhältnismässig viele vorgesehene Porträts nicht fertig ausgearbeitet oder sporadisch erst nachträglich ausgeführt worden[6]. Das Phänomen der Bosse auf Sarkophagen mit christlichen Bildern ist weder neu noch monokausal zu erklären[7]. Die in Bosse belassenen Gesichter der Figuren lassen die Absicht auf die Anbringung eines Porträts erkennen. Daraus resultiert, dass Porträt und Porträtbosse gleichwertige Aussageträger sind und dass das unvollendete Porträt als Abbild einer realen Person wohl von den meisten Käufern akzeptiert wurde[8].

Vereinzelt zeigen die Bildnisse Spuren einer nachträglichen Ausarbeitung einer Bosse. Dieser Sachverhalt kann als Argument dafür gelten, dass die Sarkophage entweder auf Vorrat in den Werkstätten hergestellt und die Bildnisse erst beim Kauf angelegt wurden, oder dass die Sarkophage zu Lebzeiten bestellt und bis auf die Bosse fertig gekauft wurden[9]. Die Bosse hatte nämlich den Vorteil, dass sie erst bei einer nachträglichen Ausarbeitung festgelegt wurde. Dies erlaubte es zum Beispiel, einen Sarkophag, der für ein bestimmtes Familienmitglied gekauft worden war, aufgrund eines überraschenden Todesfalles anderweitig zu belegen. Die Anpassungen betrafen in erster Linie die Wiedergabe des richtigen Geschlechts und nicht unbedingt des Porträts. So sieht die Anlage von Bossen genug Material vor, um eine weibliche Gestalt auszuführen aber auch um ein männliches Bildnis zu realisieren[10]. Auffallend ist, dass häufig eine Palla vorbereitet wurde, da man dieses weibliche Gewand bei einer Belegung mit einem Mann entweder abmeisseln oder auch stehen lassen konnte. Diese Fälle sprechen für eine Fabrikation der Sarkophage auf Vorrat in den Werkstätten, man wollte sich absichern[11]. Eine Verwirklichung eines männlichen Brustbilds aus einer „weiblichen Bosse“ zeigt beispielsweise der Sarkophag in der Krypta in Santa Prassede in Rom aus dem ersten

[6] Die von Giuseppe Bovini (Bovini 1949, 78–80) genannten sechs möglichen Ursachen für die Bossen auf römischen Sarkophagen wurden von Sichtermann (Koch – Sichtermann 1982, 610 f.) übersichtlich aufgeführt und diskutiert. Für die relevanten Gründe auf frühchristlichen Sarkophagen: Studer-Karlen 2012a, 19 f.

[7] Das Phänomen der Bosse findet sich bereits auf römischen Sarkophagen: Birk 2013. Zur Bosse auf frühchristlichen Sarkophagen: van Dael 1978, 53 f.; Deckers 1996, 143; Huskinson 1998, 129 f.; Koch 2000, 108 f.; Dresken-Weiland 2003, 85 f.; Studer-Karlen 2012a, 18 f.

[8] Deckers 1996, 142.

[9] Beispiele von nachträglich ausgeführten Umarbeitungen: Repertorium I, 45 f. 266 f. 311. 344 Nr. 45. 664. 756. 820; Sotomayor 1975, 23 f. Nr. 2; Repertorium II, 14. 22 f. Nr. 33. 68; Repertorium III, 20 f. 45 f. Nr. 36. 62. Hier ist jedoch hinzuzufügen, dass die Ausstattung von Grabkammern vor dem Tode allgemein sehr selten war. Siehe: Dresken-Weiland 2003.

[10] Die Köpfe, die in Bosse belassen oder aus einer Bosse nachträglich ausgearbeitet wurden, gehören entweder Brustbildnissen oder Oransfiguren an.

[11] Auch jene aufwendigen Sarkophage, die aufgrund des Verstorbenenbildnisses und einer korrespondierenden Inschrift eine eindeutige Zuordnung zulassen, waren sicher auf Vorrat gearbeitet. Dies lässt sich etwa für den Sarkophag des Aurelius rekonstruieren. Repertorium I, 256 Nr. 662. Es kann aber auch Halbfertigprodukte gegeben haben, die auf speziellen Auftrag und besonderen Wunsch der Besteller fertiggestellt wurden. So z. B. der Sarkophage des Domitius Marinianus Florentius, des Bruders von Aurelius. Repertorium I, 265 f. Nr. 663; Dresken-Weiland 2003, 84; Studer-Karlen 2012a, 52.

Viertel des 4. Jhs. n. Chr.[12]. Die Reste der Palla über dem Kopf der Büste sowie links neben dem Hals beweisen, dass das männliche Bildnis aus der Büste einer Frau mit über dem Kopf gezogener Palla herausgearbeitet wurde. Obwohl die bereits bestehende weibliche Kleidung bei der Ausfertigung nicht verändert wurde, war der männliche Kopf für den höchst wahrscheinlich männlichen Sarkophaginhaber dennoch von Bedeutung (Abb. 2)[13].

Da es aber auch zahlreiche Beispiele abbozzierter Köpfe auf frühchristlichen Sarkophagen gibt, lassen sich diese Thesen nicht restlos beweisen. Ohne weitere Angaben – wie etwa einer Inschrift – kann nämlich nicht gefolgert werden, ob in einem Sarkophag mit einer „weiblichen Bosse" tatsächlich eine Frau oder doch ein Mann bestattet war. Neben den in Bosse belassenen weiblichen Brustbildern kommen aber auch bossierte Köpfe mit männlichen Insignien wie etwa der Toga oder einer Buchrolle vor. Bei diesen Darstellungen kann nur selten davon ausgegangen werden, dass für die Ausarbeitung eines weiblichen Bildnisses noch genügend Material vorhanden gewesen wäre. Ein besonderer Fall in diesem Zusammenhang ist der konstantinische Sarkophagdeckel in San Sebastiano in Rom, der zwei identische Büsten im Oransgestus zeigt, die als Togati angelegt sind. Bei diesem Beispiel wäre genügend Material vorhanden gewesen, um aus der Bosse ein oder zwei weibliche Bildnisse zu meißeln[14]. Dies geschah aber nicht, obwohl in diesem Sarkophag ein Mädchen von etwa 15 Jahren gefunden wurde[15]. Eine weibliche Ausarbeitung einer ursprünglich als Mann angelegten Büste konnte nur auf dem Deckel des Säulensarkophags in Arles nachgewiesen werden[16].

Es muss betont werden, dass bei den meisten Beispielen mit einer Inschrift das Geschlecht der darin genannten Person mit dem der Porträtbüste übereinstimmt[17]. Da es kein Kriterium für physiognomische Ähnlichkeit gibt, können wir nicht in Erfahrung bringen, ob eine detaillierte Wiedergabe einer Person wichtig war. Dagegen lässt sich in den meisten Fällen eine offenbar treffende Darstellung in Hinblick auf den sozialen Stand sowie auf das Geschlecht nachvollziehen[18]. Dafür sprechen auch die zahlreichen Umänderungen und nachträglichen Ausarbeitungen[19].

Diese Erkenntnisse lassen ebenfalls Rückschlüsse auf die Ausarbeitung der Köpfe von ganzfigurigen Oransgestalten zu. Wie die Brustbildnisse eignete sich auch die Oransfigur zur Darstellung des Verstorbenen auf einem christlichen Sarkophag[20]. Für ihre Übernahme von römischen auf christliche Sarkophage war wohl die mit ihr verbundene Bedeutung der Pietas ausschlaggebend, die den persönlichen Glauben und die Frömmigkeit ausdrückt. Seit konstantinischer Zeit avancierte sie zum mit Abstand beliebtesten Verstorbenenbild überhaupt. Die Wahl der Oransfigur war offenbar motiviert durch den Wunsch nach Nähe zu den biblischen Szenen und insbesondere zu Christus[21].

Die Oransfigur nimmt oft eine hervorgehobene Stellung in der Mitte der mit christlichen Bildern ausgeschmückten Sarkophagfront ein und erhält zusätzlich individualisierende Kennzeichen. Dazu gehören, wie

[12] Repertorium I, 311 Nr. 756; Studer-Karlen 2012a, 23 f.

[13] Für den zusätzlichen Arbeitsschritt der Umarbeitung der Palla in ein männliches Gewand wäre genug Material vorhanden gewesen. Ein weiteres Beispiel ist der sogenannte Brüdersarkophag. Der Kleidung nach war die linke Figur in der Muschel einst als Frau gedacht, ihr wurde jedoch ein männlicher Kopf aufgesetzt. An der rechten Körperseite der Figur ist die Faltengebung des Gewandes für eine weibliche Brust stehen geblieben. Repertorium I, 43 Nr. 45; Studer-Karlen 2012a, 23.

[14] Repertorium I, 132 Nr. 220; Dresken-Weiland 2003, 86. 125. 190. 385. Bei den beiden Bildnissen in getrennten Clipei ist selbst die Faltenführung identisch. Es handelt sich um eine der frühen Bestattungen in der Kirche von San Sebastiano (Beginn 4. Jh.).

[15] Auch aufgrund der Länge des Sarkophages (2,18 m) kann davon ausgegangen werden, dass dieser wohl ursprünglich nicht für diese junge Frau bestimmt war. Studer-Karlen 2012a, 43. 148.

[16] Repertorium III, 45 f. Nr. 62; Studer-Karlen 2008, 252. 256 f. 265; Studer-Karlen 2012a, 25 f.

[17] Zur Beliebtheit von Büsten auf frühchristlichen Sarkophagen geben folgende Tabellen Auskunft: Studer-Karlen 2012a, 69 f. Abb. 3–4.

[18] Raeck 2006, 291 f.

[19] Wie weiter oben dargelegt, wird bei diesen Umänderungen immer von einer bossierten weiblichen Büste ausgegangen und diese zu einer männlichen umgestaltet. Beispiele von Umarbeitungen s. oben Anm. 9.

[20] Zur Oransfigur auf frühchristlichen Sarkophagen insbesondere: Deckers 1996, 140 f.; Bisconti 2006, 377 f.; Dresken-Weiland 2010, 38 f.; Studer-Karlen 2012a, 117 f.

[21] Beim Einsetzen der konstantinischen Sarkophagproduktion im ersten Drittel des 4. Jhs. n. Chr. erfährt die Oransfigur eine Aufwertung: als Zentralgestalt schmückt sie fortan die Sarkophagfront, autonom und eingerahmt von christlichen Szenen. Die Varianten, die sich ergeben, sind zahlreich, es lässt sich kein System erkennen.

bei den Brustbildern, Schmuck, Kleidung, Attribute und Haartracht (Abb. 3)[22]. Der symbolische Gehalt der Figur erklärt einerseits die weibliche Ausprägung, anderseits ist er der Grund dafür, dass die Figur sowohl für männliche als auch weibliche Grabinhaber stehen kann[23]. Daneben war es ein Bedürfnis, eine möglichst treffende und individuelle Wiedergabe des Verstorbenen anzuvisieren. Im Vergleich zum Brustbild konnte der Verstorbene als Oransfigur neben seinen persönlichen Repräsentationswünschen nun auch seine religiöse Gesinnung zum Ausdruck bringen. Ausgearbeitete Porträts kommen allerdings ebenfalls nur vereinzelt vor[24], analog zu den Brustbildern werden die Köpfe der weiblichen Figuren meistens in Bosse belassen. Das gleichzeitige Auftreten von männlichen Brustbildern auf den Sarkophagdeckeln und weiblichen bossierten Oransfiguren auf den dazugehörigen Kästen beweisen, dass sich Frauen wie auch Männer mit dieser Figur identifizierten[25]. Während die weiblichen Oransfiguren für weibliche und männliche Verstorbene gelten können, meinen die männliche sicher immer nur Männer. Nachträgliche Ausarbeitungen, etwa in eine männliche Figur, wurden nur vereinzelt ausgeführt. Ausserdem fällt auf, dass dieser zusätzliche Arbeitsaufwand ausschliesslich für eine bestimmte Altersgruppe betrieben wurde: für Knaben bzw. noch nicht volljährige junge Männer[26]. Folglich ist daraus ersichtlich, dass eine Anpassung an das Geschlecht und das Alter in diesem Lebensalter signifikant war.

Erst im ausgehenden 4. Jh. kennen wir männliche Oransfiguren, die sich auf Erwachsene beziehen. Demzufolge ist davon auszugehen, dass mit dem in der Mitte stehenden Mann im Oransgestus auf dem Sarkophag in der Basilika San Lorenzo fuori le mura in Rom wohl zweifelsfrei der in der Inschrift genannte *vir clarissimus* Licinius Honorius selbst gemeint ist[27]. Bei diesen Exemplaren wird besonders eindrücklich vor Augen geführt, dass mit der Oransfigur eine Art Doppelstrategie verfolgt wurde: Einerseits bezeugt der Oransgestus die Hinwendung der Auftraggeber zum Christentum, und anderseits können sich diese aufgrund ihrer Trachtenelemente und Insignien als hoher Amtsträger prominent in die Nähe von Christus platzieren.

Damit kommt der Bosse auf frühchristlichen Sarkophagen eine grosse Bedeutung zu, weil sich die Verstorbenen, beiderlei Geschlechts, sowie eventuell auch ihre Hinterbliebenen mit der bossierten Oransfigur identifizieren konnten.

Im Gegensatz zu den Erwachsenensarkophagen werden Köpfe auf Kindersarkophagen nicht in Bosse belassen[28]. Dies weist darauf hin, dass die Kindersarkophage erst beim Tod eines Kindes bestellt und unmittelbar ausgearbeitet wurden, wie es jede praktische und emotionale Vernunft nahe legt. Allerdings vermisst man auch bei den meisten Kinderköpfen Porträts. Dagegen werden kindliche Züge vorwiegend durch runde, pausbäckige Wangen angedeutet. Zudem fällt auf, dass sich bis auf wenige Ausnahmen[29] alle Kinderköpfe einem einzigen Frisurentypus zuweisen lassen[30]. Die überlieferten Beispiele zeigen, dass die meisten kind-

[22] Zu den Beispielen siehe: Studer-Karlen 2012a, 152 f. Als Attribute können die *capsa*, ein *scrinium* oder ein Vogel neben der Oransfigur und ein Buchrollenbündel in ihrer Hand genannt werden.

[23] Das Dominieren weiblicher Oransfiguren hängt damit zusammen, dass das Geschlecht der Seele im Griechischen wie im Lateinischen weiblich ist, und sie daher als weiblich gilt. Dresken-Weiland 2010, 38 f.

[24] Zu den Porträts bei Oransfiguren auf frühchristlichen Sarkophagen siehe weiter unten.

[25] Beispiele: Repertorium I, 6 f. 270. 317 f. Nr. 6. 672. 771; Studer-Karlen 2012a, 164.

[26] Es gibt auf paganen Sarkophagen gar keine und auf frühchristlichen nur überraschend wenige männliche Oransfiguren. Beispiele: Repertorium I, 76. 84. 143. 173. 210. 222. 264. 266 f. 323 f. 329. 345 Nr. 99. 120. 249; Nr. 364. 498. 534. 659. 664. 776. 786. 822. 827. 951; Repertorium II, 7. 13 f. 22. 34 Nr. 16. 32. 33. 68. 106; Repertorium III, 20 f. 116 f. 146 f. 229 f. 238 f. Nr. 36. 221. 296. 493. 500.

[27] Außerdem sind auf diesem Sarkophag aus dem Jahre 366 in den Eckfeldern ein Togatus und ein Palliatus abgebildet, die wohl die verschiedenen Interessen des hochrangigen Grabinhabers widerspiegeln. Siehe zu diesem Sarkophag: Repertorium II, Nr. 106; Studer-Karlen 2012a, 100. Ein weiteres Beispiel aus Rom: Repertorium I, 54 Nr. 293. Ferner auf dem Säulensarkophag aus dem Hypogäum beim Silivri Kapi, siehe dazu: Deckers 1996, 161 f.; Brandenburg 2002, 35; Deckers 2002a, 57 f.

[28] Studer-Karlen 2008, 551 f. Einige kindliche Verstorbenengestalten besitzen allerdings unfertige Köpfe, da der ganze Sarkophag nicht vollständig ausgearbeitet ist. Beispiele: Repertorium I, 66. 173. 264 Nr. 74. 364. 565.

[29] Bei den Kindern mit Frisuren von Erwachsenen handelt es sich immer um Mädchen und nicht um Jungen: Repertorium I, 234. 329 f. Nr. 565. 788; Repertorium II, 14 f. 33 f. Nr. 34. 105; Sotomayor 1975, 93 f. Nr. 13.

[30] Die Knaben tragen durchgehend eine kurze, glatte Strähnenfrisur und die Mädchen ebenfalls häufig, sodass diese Frisur geschlechtlich nicht differenzierbar ist. Diese Haartracht ist seit der iulisch-claudischen Epoche bis in das 4. Jh. ohne triefgreifende Abwandlungen für Kinder belegt. Dresken-Weiland 2003, 83 f.; Studer-Karlen 2008, 551 f.

lichen Verstorbenen mit einem „Einheitskopf“ dargestellt sind[31]. Wie bei den Erwachsenen werden die Kinder auf den Sarkophagen vereinzelt mit speziellen Attributen oder besonderer Kleidung ausgezeichnet[32]. Ein einzigartiges Beispiel ist ein Junge in einer ungegürteten Ärmeltunika auf dem Sarkophag in der Basilika Santi Nereo e Achilleo in Rom. Dieser hält in seiner rechten Hand einen Hasen an den Läufern und in seiner linken Kornähren[33]. Bezüglich der Bekleidung ist die ganzfigurige Darstellung des Domitius Marinianus Florentius in der Novatians-Katakombe ein Unikat[34]. Er trägt Brustpanzer, Stiefel und Schultermantel: die Kleidung ist wohl ein Hinweis dafür, dass seine Eltern eine entsprechende Karriere für ihren Sohn erhofften.

Idealisierte Porträts

Für den Fall, dass Köpfe ausgearbeitet, aber nicht mit individuellen Zügen versehen wurden, spricht man von einem sogenannten Idealporträt[35]. Es war zwar die Darstellung einer bestimmten Person gemeint, doch wurde auf charakteristische Züge verzichtet. Ähnlichkeit im Sinne eines Porträts und Idealisierung von Gesichtszügen schliessen einander keinesfalls aus. Ein Beispiel hierfür ist ein Sarkophag in Perugia, der ein ungewöhnliches Familienbild zeigt. Die Figuren zu Seiten Christi sind im Augenblick des Gerichts versammelt und scheinen jeweils einen bestimmten Verstorbenen zu meinen. Ihre Köpfe sind zwar ausgearbeitet, zeigen aber keine porträthaften Züge[36]. So konnten Betrachter eine Verbindung zu der bzw. den im Sarg bestatteten Person(en) herstellen. Ein Porträt musste für diesen Zweck nicht angestrebt werden[37], denn ein Porträt als ein dem Verstorbenen ähnliches, authentisches Bildnis, scheint nicht mehr wichtig gewesen zu sein, viel bedeutender war die Gemeinschaft mit Christus.

Dies lässt sich auch über die kleinen, zu Füßen knienden Verstorbenen auf der Vorderseite einiger Sarkophage sagen (Abb. 4)[38]. Aufgrund der Größe der Köpfe dürfen wir keine individuellen Züge erwarten. Allerdings handelt es sich auch nicht um eine Bosse, sondern um ein Idealporträt. Porträthafte Züge fehlen ebenfalls bei den Grabinhabern, die auf der Nebenseite mehrerer Stadttorsarkophage aus dem späten 4. Jh. in Amtstracht im Kontext eines gelehrten Gesprächs oder bei der Unterweisung im christlichen Glauben dargestellt wurden[39]. Das zuweilen mit Gemmen besetzte, blattförmige *cingulum* und die aufwendige, pendilienbehängte Fibel betonen den Reichtum und den Rang des Amtsträgers (Abb. 5)[40].

Daraus lässt sich schließen, dass besonders jene Verstorbenen ein Idealporträt bekamen, die in der Nähe Christi platziert wurden[41]. Die mit dieser Darstellung bestimmte Person wurde somit nicht mit charakteristischen Zügen gegenüber den biblischen Figuren hervorgehoben, sie konnte sich jedoch mit Hilfe von Trachtenelementen, Schmuck und Attributen eine standesgemässe Darstellung und die Position direkt neben dem Heilsgeschehen garantieren.

Für die Einbettung des Verstorbenen in die Heilsgeschichte wurden äusserst individuelle Lösungen gefunden, indem sich der Verstorbene beispielsweise als zusätzliche Figur in eine christliche Szenerie ein-

[31] Dresken-Weiland 2003, 83 f.

[32] Zu den Beispielen siehe: Studer-Karlen 2008, 551 f.

[33] Repertorium I, 219 Nr. 526. Die Gestalt des Knaben könnte wegen der Attribute eine Jahreszeitpersonifikation sein, die jedoch ungewöhnlicherweise in einen Fries mit christlichen Szenen eingefügt ist. Demzufolge hätte diese Gestalt eine doppelte Bedeutung sowohl als Jahreszeit als auch als verstorbenes Kind.

[34] Repertorium I, 265 f. Nr. 663; Dresken-Weiland 2003, 84; Studer-Karlen 2012a, 52.

[35] Koch 2000, 109; Raeck 2006, 291 f.; Zimmermann 2007, 159.

[36] Wichtig zur Ikonographie: Dresken-Weiland 1995, 109 f. Außerdem: Dresken-Weiland 2003, 40 f. Nr. 123. Der Sarkophag wird zwischen 350 und 370 datiert.

[37] Trotzdem bleibt es bemerkenswert, dass bei einem solch aufwendig ausgeführten Sarkophag kein Interesse an einem ausgearbeiteten Porträt bestand.

[38] Deckers 1996, 151. 156 f.; Studer-Karlen 2012a, 205 f. Beispiele: Repertorium I, 130 f. 139 f. 272 f. 278 f. Nr. 217. 241. 675. 679; Repertorium II, 3 f. 54 f. Nr. 10. 149. 150. 151; Repertorium III, 11 f. 15 f. 58 f. 88. 143 f. 199 f. Nr. 25. 32. 80. 81. 160. 291. 428.

[39] Dresken-Weiland 1995, 120 f.; Warland 1994, 175 f. 186; Deckers 1996, 156 f.; Koch 2000, 196 f.; Brandenburg 2004, 13. 24 f.; Brandenburg 2006, 364 f.; Studer-Karlen 2012a, 101 f. Beispiele: Repertorium I, 272. Nr. 675; Repertorium II, 54 f. 63. Nr. 149. 150. 154; Repertorium III, 199 f. Nr. 428.

[40] Brandenburg 2006, 359 f.

[41] Koch 2000, 110.

fügte[42]. Das Verleihen von porträthaften Zügen wurde in den allermeisten Fällen bei den ausgearbeiteten Köpfen unterlassen[43]. Des Weiteren bezeugen Beispiele der Assimilation mit biblischen Figuren in erster Linie das Anliegen, eine Brücke zwischen Verstorbenenbild und Heilsszene zu schlagen. Da auch diese Figuren zumeist porträthafter Züge entbehren, ist eine eindeutige Zuweisung nicht gewährleistet und ergibt sich mehrheitlich nur aus dem Kontext[44].

Festzuhalten ist, dass Mehrdeutigkeit für die Darstellungen von Verstorbenen auf frühchristlichen Sarkophagen charakteristisch ist. Im Mittelfeld des Riefelsarkophages im Museo Nazionale in Rom könnte zumindest aufgrund der Physiognomie angenommen werden, dass sich die Daniel-Figur mit Christus deckte[45]. Auch hier ist ein mehrschichtiges Bild erreicht, da die Verstorbene als Susanna gesehen werden konnte, um auf das jenseitige christliche persönliche Totengericht hinzuweisen. Die Figur der Susanna ist auf diesem Beispiel ebenfalls mit einem Idealporträt versehen, der Kopf ist ausgearbeitet, charakteristische Züge sind allerdings nicht zu erkennen (Abb. 6). Eventuell waren auch bei anderen Susanna-Bildern auf frühchristlichen Sarkophagen die Grabinhaberinnen gemeint, da die Wahl dieses Figurentypus die Verstorbene als tugendhafte und keusche Frau charakterisiert[46].

Weitere Themen von Heilsbildern motivierten ebenfalls zu einer Verbindung mit dem Grabinhaber. Beispielsweise bietet sich die im Bittgestus kniende Frau vor Christus, die nicht selten von einem Apostel eingeführt wird, ebenfalls als Identifikationsfigur an[47]. Obwohl es grundsätzlich möglich ist, dass mit Figuren, die in kniender oder verehrender Haltung dargestellte sind, Verstorbene gemeint sein können, lassen sie sich nur als solche ausweisen, wenn sie besonders hervorgehoben oder mit weiteren Gestalten kombiniert werden. Ein porträthafter Charakter konnte bei keiner Figur erkannt werden, die Köpfe sind aber bei allen ausgearbeitet[48].

Die Identifikation mit einer biblischen Figur durch Übertragung von porträthaften Zügen gestaltet sich auf frühchristlichen Sarkophagen, wie bereits gesagt, sehr schwierig. Es war völlig ausgeschlossen, den Protagonisten in christlichen Bildern, Christus oder den Aposteln, das Porträt eines Verstorbenen zu leihen, und nur ganz selten war es möglich, dass biblische Figuren individuelle Züge erhielten. Vielfach handelt es sich um Assimilation durch Individualisierungsmerkmale, wie dies etwa auf dem bekannten Sarkophag der Iulia Iulianete der Fall ist[49]. Die Verstorbene ist durch eine Inschrift als Iulia Iulianete identifizierbar und ist am linken Rand der Front als Oransfigur vor einem Parapetasma abgebildet. Demgegenüber betet Noah mit erhobenen Armen in seiner Arca in den Wellen an eher untergeordneter Stelle über dem Meerwurf des Jonas auf der linken Seite der Front. Sein Haupt hat Noah wie jenes der Oransfigur mit einem Kopfschleier bedeckt. Damit handelt es sich um eine weibliche Noah-Figur, mit der die Verstorbene auf ihre persönlichen Jenseitshoffnungen anspielte.

Die Köpfe von zahlreichen Oransfiguren sind in Bosse belassen, es kommen jedoch auch solche vor, bei denen das Bildnis ausgearbeitet wurde[50]. Diese Figuren zeichnen sich ausserdem durch ihre Attribute und nicht zu übersehene Individualisierungsmerkmale aus, wie etwa eine zeitgenössische Frisur, auffallende, moderne Kleidung oder üppiger Schmuck. So sticht die Oransfigur auf dem Friessarkophag in Clermont-

[42] Siehe dazu: Warland 2002, 248 f.; Studer-Karlen 2012a, 172 f. 183 f.

[43] Zum Baumsarkophag in der Abtei Saint-Victor in Marseille, der in diesem Zusammenhang als Ausnahme gelten kann, siehe unten.

[44] Warland 2002, 247 f.; Studer-Karlen 2012a, 174 f.

[45] Repertorium I, 327 Nr. 781; Studer-Karlen 2012a, 180 f.

[46] Zu weiteren Beispielen mit Susanna siehe: van Dael 1978, 23; Warland 2002, 251; Dresken-Weiland 2003, 100. 325; Studer-Karlen 2012a, 179 f.

[47] Stellvertretend für die zahlreichen Beispiele: Repertorium I, 63. 322 Nr. 67. 774; Repertorium II, 18 f. 47 f. Nr. 58. 138; Repertorium III, 114 f. 18 f. 198 f. Nr. 34. 218. 427. Übersichtlich: Koch 2000, 165 f.; Warland 2002, 248 f.; Studer-Karlen 2012a, 191 f.

[48] Neben den bereits genannten Gründen sprechen die oft vorkommenden Individualisierungsmerkmale wie etwa mit Einritzungen verzierte Schuhe für die Deutung der Figuren als Verstorbene. Es ist auch denkbar, dass viele Details, welche die Personen individualisierten, nur aufgemalt waren und heute verloren sind.

[49] Repertorium I, 46 Nr. 46; Deckers 1996, 145; Koch 2000, 69. 95. 120; Zimmermann 2007, 160 f.; Studer-Karlen 2012a, 57. 174.

[50] Viele Köpfe sind im Zustand einer neuzeitlichen Überarbeitung erhalten, s. dazu: Gennaccari 1996, 162. 182 f.; z. B.: Repertorium I, 14 f. 46 f. 57 Nr. 15. 16. 47. 60.

Ferrand sofort ins Auge, die sich wohl mit einer jungen Frau identifizieren lässt[51]. Da sie kein Porträt besitzt, hebt sie sich aber weder von ihren apostolischen Begleitern noch von den restlichen biblischen Figuren auf dem Sarkophag ab.

Indizien für ein Porträt

Als Porträtkopf kann man auf frühchristlichen Sarkophagen jene Bildnisse bezeichnen, die sich von den anderen Köpfen des Sarkophags durch Betonung individueller Linien, durch sorgfältig ausgearbeitete Züge und besonderer Merkmale differenzieren.

Beim sogenannten Trier Noahsarkophag weisen die zeitgenössische Kleidung, die Scheitelzopffrisuren und die Alterszüge der Familienmitglieder Noahs darauf hin, dass hier im Bilde der Familie Noahs die Darstellung der bestatteten Familie zu erfassen ist[52]. Nicht nur ein Verstorbener wird in ein Heilsbild hineinprojiziert, sondern auch die Rettungswünsche der ganzen Familie und wahrscheinlich der Auftraggeber, der Betrachter des Sarkophages und vielleicht auch der im Sarkophag Bestatteten werden konkretisiert.

Alterszüge wie bei der Frau von Noah sind sehr selten auf frühchristlichen Sarkophagen anzutreffen[53]. Die Oransfigur auf der Loculusplatte in Velletri aus dem späten 3. Jh. n. Chr. ist ebenfalls als ältere Frau gekennzeichnet[54]. Auf dem Riefelsarkophag in San Sebastiano in Rom wird die Frau auf der rechten Seite durch ihr faltiges und hageres Gesicht von der jüngeren Frau auf der linken Seite unterschieden[55]. Jugendliches Alter zeigen die Köpfe von Oransfiguren nur in einzelnen Fällen[56]. Wie bereits weiter oben dargelegt, werden die Köpfe der Oransfiguren oft in Bosse belassen; lediglich bei wenigen lässt sich aufgrund von deutlichen Individualisierungsmerkmalen ein Porträt annehmen[57].

Bei Männern, die meist eine eng anliegende Haarkappe tragen, sind einige wenige Köpfe mit einer Stirnglatze und/oder mit tief liegenden Augen versehen worden, die auf das höhere Alter des Verstorbenen hinweisen. So erscheint der Mann im Doppelclipeus auf dem zweizonigen Friessarkophag in Arles als älterer, korpulenter Mann (Abb. 7)[58]. Ein Indiz für individuelle Züge könnte auch die Andeutung von Bartwuchs bei den männlichen Verstorbenen sein[59].

Auch bei den Kindern kommen in Ausnahmefällen porträtähnliche Züge vor. Als solche können die einem Jungen in die Stirn fallenden Haarspitzen auf dem Sarkophag in der Krypta in Marseille bezeichnet werden (Abb. 8)[60]. Der Sarkophag mit Deckel in Berlin, der in das Jahrzehnt zwischen 320 und 330 n. Chr. datiert wird, zeigt in der Mitte der Friesfront einen Jungen mit sorgfältig ausgearbeitetem Porträtkopf[61].

Biblische Figuren werden normalerweise nicht mit einem Porträt ausgestattet. Eine Ausnahme könnte allerdings die Sarkophagwanne im British Museum in London sein[62]. Wie die Autopsie zeigt, besitzt der Kopf des Jonas individuelle Züge (Abb. 9)[63].

Ein Unikum für Begleitfiguren mit porträtähnlichen Zügen ist die Frau in der Szene der Gefangenführung des Paulus auf dem Baumsarkophag mit Passionsszenen in Saint-Victor in Marseille (Abb. 10)[64]. Sie

[51] Repertorium III, 114 f. Nr. 218.
[52] Deckers 1996, 145; Repertorium III, 130 f. Nr. 420.
[53] Brenk 2003a, 9 f.
[54] Deckers 1996, 141 f.; Repertorium III, 84 Nr. 242.
[55] Repertorium I, 139 Nr. 240; Koch, 2000, 21 f. 76. 92. 115 f. 311 f. 360; Dresken-Weiland 2003, 126. 195. 387; Studer-Karlen 2012a, 152.
[56] Beispielsweise: Repertorium I, 137 Nr. 236; van Dael 1978, 270 f.
[57] Porträt relativ sicher bei Oransfiguren: Repertorium I, 154 Nr. 240. 293. 664. 674. 683. 771. 777. 780; Repertorium II, 13 f. 83 f. Nr. 32. 34. 242; Repertorium III, 21 f. 52 f. 114 f. 176 f. Nr. 37. 69. 218. 366; Sotomayor 1975, 159 f. 181 f. Nr. 29. 33.
[58] Repertorium III, 25 f. 38. Ein weiteres Beispiel mit älteren Zügen eines Mannes: Repertorium I, 333 Nr. 795.
[59] Beispielsweise: Repertorium I, 138 f. 154. 372 f. Nr. 238. 293. 896.
[60] Repertorium III, 146 f. Nr. 296; Studer-Karlen 2012a, 143 f.
[61] Repertorium II, 13 f. Nr. 32; Dresken-Weiland 2003, 77. 83. 235. Die Mädchenköpfe, die eine von den üblichen Kinderfrisuren abweichende Haartracht zeigen, wurden bereits weiter oben genannt.
[62] Deckers 1996, 140; Repertorium II, 184 Nr. 243; Koch 2000, 29. 61. 118 f. 230 f. 240. 446. 519; Zimmermann 2007, 160 f.
[63] Da der Stil aber dem allgemeinen Zeitstil zu folgen scheint, ist ein Porträt dennoch nicht sicher nachzuweisen. Deckers 1996, 140; Studer-Karlen 2012a, 177 f.
[64] Repertorium III, 148 Nr. 297; Studer-Karlen 2012a, 201.

trägt die auf Sarkophagen selten dargestellte Haube, die Haarsträhnen sichtbar werden lässt. Diese ikonographischen Besonderheiten sowie die Frontalität und die Blickrichtung zum Zentrum der Front machen eine Individualisierung dieser Figur wahrscheinlich. Trotzdem fällt die hinter den beiden Akteuren der Verhaftungsszene verstecke Figur nicht besonders auf. Vielmehr ist die Grabinhaberin so dargestellt, als ob sie an einer Szene mit Paulus teilnimmt. Auch kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Grabinhaberin sich mit Thekla gleichsetzen wollte, die Paulus bei seiner Verhaftung begegnet.

Schlussfolgerungen

Resümierend kann festgehalten werden, dass Porträts im Sinne eines individualisierten Bildnisses auf frühchristlichen Sarkophagen selten auftreten und keine chronologischen Anhaltspunkte bieten. Während in den häufigsten Fällen Bossen für Brustbilder und Oransfiguren gebraucht wurden, werden Verstorbene, die sich in der Nähe Christi aufhalten, mit einem Idealporträt ausgestattet. Wichtig war nicht die authentische Wiedergabe, sondern die Einfügung des Grabinhabers in den biblischen Kontext.

Gegen ein Porträt im biblischen Fries sprach die Betonung dieser Figur gegenüber den biblischen Figuren. Hingegen bezeugen die untersuchten Beispiele die Verwendung von Idealporträt oder Porträtbosse, um die Verstorbenen auf den Sarkophagen präsent zu machen. Insbesondere die mehrschichtigen Deutungsmöglichkeiten und dass Porträt und Porträtbosse gleichwertige Aussageträger waren, sind hierfür ausschlaggebend.

Die Analyse hat die Wichtigkeit der Attribute und der Kleidung zur Hervorhebung von Status, Reichtum und Bildung des Grabinhabers gezeigt. Obwohl porträthafte Züge selten auftreten, waren Individualisierungsmerkmale sehr beliebt, weil sich der Verstorbene hierdurch von den biblischen Personen abheben konnte. Spezifische Porträts grenzen den Identifikationsprozess auf eine bestimmte Person ein, was auf den frühchristlichen Sarkophagen in den meisten Fällen nicht beabsichtig war. Erwünscht waren vielmehr weitere Bezüge bei der *memoria* und auch das Einbeziehen der noch lebenden Personen.

Folglich bedeutete der Verzicht auf ein Porträt keineswegs eine Einschränkung. Ganz im Gegenteil: Auf frühchristlichen Sarkophagen lässt sich eine Vielzahl von ungewöhnlichen ikonographischen Lösungen für die Wiedergabe und die Wertschätzung des Verstorbenen und für die Integration der Betrachter dieser Bilder nachvollziehen.

Manuela Studer-Karlen
Universität Fribourg (CH)
Histoire de l'art paléochrétien et byzantin (Bureau 2022)
Avenue de l'Europe 20
CH-1700 Fribourg
manuela.studer@unifr.ch

Bibliographie

Birk 2013
S. Birk, Depicting the Dead. Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits (Aarhus 2013).

Bisconti 2006
F. Bisconti, La tematica iconografica sui sarcofagi paleocristiani: per uno sguardo di sintesi, BMonMusPont 26, 2006, 375–384.

Bisconti – Brandenburg 2004
F. Bisconti – H. Brandenburg (Hrsg.), Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali. Atti della giornata tematica dei seminari di archeologia cristiana, École Française de Rome 2002 (Città del Vaticano 2004).

Bovini 1949
G. Bovini, I sarcofagi paleocristiani. Determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti (Città del Vaticano 1949).

Brandenburg 2002
H. Brandenburg, Das Ende der antiken Sarkophagkunst in Rom. Pagane und christliche Sarkophage im 4. Jahrhundert, in: Koch 2002, 19–39.

Brandenburg 2004
H. Brandenburg, Oservazioni sulla fine della produzione e dell'uso dei sarcofagi a rilievo nella tarda antichità nonché sulla loro decorazione, in: Bisconti – Brandenburg 2004, 1–34.

Brandenburg 2006
H. Brandenburg, Lo studio dei sarcofagi tardoantichi: Aspetti metodologici ed ermeneutici. I sarcofagi come testimonianze del passaggio dalla Roma pagana alla Roma cristiana, BMonMusPont 26, 2006, 343–374.

Brenk 2003a
B. Brenk, Zum Problem des Altersbildnisses in der spätantik-frühchristlichen Kunst, ArtMediev, N.S. 2, 2003, 9–16.

van Dael 1978
P. C. J. van Dael, De dode. een hoofdfiguur in de oudchristelijke Kunst (Amsterdam 1978).

Deckers 1996
J. G. Deckers, Vom Denker zum Diener. Bemerkungen zu den Folgen der konstantinischen Wende im Spiegel der Sarkophagplastik, in: B. Brenk (Hrsg.), Innovation in der Spätantike (Wiesbaden 1996) 137–172.

Deckers 2002a
J. G. Deckers, Ein Säulen-Sarkophag aus Konstantinopel, in: Koch 2002, 57–72.

Dresken-Weiland 1995
J. Dresken-Weiland 1995, Sulla rappresentazione di defunti nei sarcofagi paleocristiani, in: «XLI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina», seminario internazionale sul tema "Ravenna, Costantinopoli, Vicino Oriente", Ravenna, 12–16 settembre 1994, in memoria di Friedrich Wilhelm Deichmann (Ravenna 1995) 109–130.

Dresken-Weiland 1997
J. Dresken-Weiland, Zur Rolle der Auftraggeber frühchristlicher Sarkophage, Das Münster 50, 1997, 19–27.

Dresken-Weiland 2003
J. Dresken-Weiland, Sarkophagbestattungen des 4.–6. Jahrhunderts im Westen des Römischen Reiches, RömQ Suppl. 55 (Città del Vaticano 2003).

Dresken-Weiland 2004
J. Dresken-Weiland, Ricerche sui committenti e destinatari dei sarcofagi paleocristiani a Roma, in: Bisconti –Brandenburg 2004, 149–153.

Dresken-Weiland 2010
J. Dresken-Weiland, Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts (Regensburg 2010).

Gennaccari 1996
C. Gennaccari, Museo Pio Cristiano: documenti inediti di rilavorazioni e restauri settecenteschi sui sarcofagi paleocristiani, BMonMusPont16, 1996, 153–285.

Huskinson 1998
J. Huskinson, Unfinished portrait heads on later Roman sarcophagi: some new perspectives, BSR 66, 1998, 129–158.

Koch 2000
G. Koch, Frühchristliche Sarkophage. Handbuch der Archäologie (München 2000).

Koch 2002
G. Koch (Hrsg.) Akten des Symposiums „Frühchristliche Sarkophage" (Mainz 2002).

Koch – Sichtermann 1982
G. Koch – H. Sichtermann, Römische Sarkophage. Handbuch der Archäologie (München 1982).

Raeck 2006
W. Raeck, Über die Ähnlichkeit antiker Porträts, in: M. Sahin – I. H. Mert (Hrsg.), Ramazan Özgan'a Armağan. Festschrift Ramazan Özgan (Istanbul 2006) 291–295.

Repertorium I
H. Brandenburg, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage I. Rom und Ostia (Wiesbaden 1967).

Repertorium II
J. Dresken-Weiland, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage II. Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt (Mainz 1998).

Repertorium III
B. Christern-Briesenick, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage III. Frankreich, Algerien, Tunesien (Mainz 2003).

Sotomayor 1975
M. Sotomayor, Sarcófagos romano-cristianos de España: estudio iconográfico (Granada 1975).

Studer-Karlen 2008
M. Studer-Karlen, Quelques réflexions sur les sarcophages d'enfants (fin 3e siècle – début 5e siècle), in: F. Gusi – S. Muriel – C. Olària (Hrsg.), Nasciturus, Infans, Puerulus, Vobis Mater Terra (Castello 2008) 551–574.

Studer-Karlen 2012a
M. Studer-Karlen, Verstorbenendarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen, Bibliothèque de l'Antiquité Tardive 21 (Turnhout 2012).

Warland 1994
R. Warland, Status und Formular in der Repräsentation der spätantiken Führungsschicht, RM 101, 1994, 175–201.

Warland 2002
R. Warland, Spätantike Repräsentation im biblischen Paradigma. Beobachtungen zu Sarkophagen in Verona, Saint-Maximin, Barletta und Perugia, in: Koch 2002, 247–253.

Zimmermann 2007
N. Zimmermann, Verstorbene im Bild. Intention römischer Katakombenmalerei, JbAC 50, 2007, 154–179.

Abbildungen

Abb. 1: Darstellung des Verstorbenen als Togatus inmitten neutestamentlicher Szenen, Rom, Museo Pio Cristiano (Per concessione dei Musei Vaticani (Foto: Manuela Studer-Karlen)
Abb. 2: Bildnis eines aus einer Büste einer Frau herausgearbeiteten Mannes, Rom, Krypta Santa Prassede (Foto: Manuela Studer-Karlen)
Abb. 3: Zentrale Oransfigur mit ausgearbeiteter zeitgenössischer Haartracht, Rom, Ospedale S. Giovanni (Foto: Manuela Studer-Karlen)
Abb. 4: Das verstorbene Ehepaar zu Füßen Christi, Aix-en-Provence, Kathedrale Saint-Saveur (Foto: Manuela Studer-Karlen)
Abb. 5: Nebenseite eines Stadttorsarkophages mit der Darstellung des Verstorbenen in Amtstracht, Ancona, Museo Diocesano (Foto: Manuela Studer-Karlen)
Abb. 6: Kopf der Susanna mit einem Idealporträt, Rom, Museo Nazionale (Per concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma (Foto: Manuela Studer-Karlen)
Abb. 7: Kopf eines als älter gekennzeichneten Mannes, Arles, Musée de l'Arles antique (Foto: Manuela Studer-Karlen)
Abb. 8: Darstellung eines Jungen mit porträtähnlichen Zügen, Marseille, Saint-Victor (Foto: Manuela Studer-Karlen)
Abb. 9: Kopf des Jonas mit individuellen Zügen, London, British Museum (Foto: Manuela Studer-Karlen)
Abb. 10: Eine weibliche Begleitfigur mit porträtähnlichen Zügen bei der Gefangenführung des Paulus, Marseille, Saint-Victor (Foto: Manuela Studer-Karlen)

Norbert Zimmermann

Vom Verstorbenen-Porträt zum Stifterbild

Zum Ende des Grabporträts in der Spätantike*

(Taf. 26–29, Abb. 1–11)

Abstract

At the end of the 3rd century, private portraits of the deceased were introduced into the Christian funerary art at Rome, on sarcophagi as well as in catacomb paintings. For over a century they remained the most important, and the single most widespread motif, in the grave imagery – but then they disappear, along with their sarcophagi and catacomb burials, at the end of antiquity. The reasons for this disappearance have generally been ascribed to the cultural changes of the late Roman imperium. But, I argue, it is possible to identify a more precise motive for the interruption of this phenomenon: the portraits themselves have a highly communicative and also performative character, as they were often intended to stare at the bereaved and communicate directly with those who come and visit the tomb, often for specific cultic and ritual activities of commemoration, such as the *refrigeria* at the tombs of the deceased. And there seems to be a clear moment when this Roman tradition ends: following the prescription of Augustine and Ambrose, Christians abandon the meal celebrated at the tomb itself, and replace it with a Eucharistic meal celebrated at the church. This is the moment when the place of *physical* burial and the place of the burial *cult* were no longer the same – which meant that the image at the tomb, the former 'window' through which the deceased had been viewed and remembered, was now useless. Confirmation of this hypothesis can be seen in the return of grave portraits from the early medieval period onward, but only for exceptionally rich people. For there in the grave chapels containing both altars and portraits of the wealthy donors, the place of burial was once again united with the place of the cult – there the mass was now performed by the bereaved in both the physical (the dead body) and artistic (the portrait) presence of the deceased. (English Translation: Mont Allen)

Im späten 3. Jh. n. Chr. dringen Porträts von Verstorbenen in die christliche Sepulkralkunst ein, und sie gehören dann über das ganze 4. Jh. n. Chr. zum üblichen, man kann aufgrund ihrer Häufigkeit zu Recht sagen, zum wichtigsten Bildrepertoire im Grabkontext. Dieser Umstand ist aufgrund des reichen Materialbestandes besonders gut in Rom in der Katakombenmalerei und auf den Sarkophagen nachvollziehbar[1]. Nach dieser Blütezeit verschwinden die Verstorbenen-Porträts jedoch wieder, und sie haben, gemeinsam mit ihren Bildträgern, keinen Fortbestand in der Sepulkralkunst. Dieses Phänomen ist in Rom bereits am Ende des 4. bzw. im frühen 5. Jh. n. Chr. zu beobachten. Aber auch im übrigen Italien und den Provinzen, wo der Prozess zum Teil noch bis zu einem Jahrhundert länger dauert, kommt es am Ende der Antike zum Abflauen und dann zum völligen Erliegen des Brauches, das Grab mit Porträts der Verstorbenen zu schmücken. Was bewirkte diesen tiefen Wandel in der so traditionell geprägten Sepulkralkultur? Wie wurde das Anliegen,

* Die hier vorgelegte Studie entstand im Rahmen des START-Projektes Y282 „Domitilla". Für diese Förderung sei dem österreichischen Forschungsfonds FWF und seinen Mitarbeiter/innen, auch für die jahrelange Betreuung, herzlich gedankt. Viel verdankt der Beitrag auch einem Aufenthalt als Visiting-Professor der Universität Sassari im Juni 2015, und ich danke Anna Maria Nieddu und Alessandro Teatini dafür, mich mit den frühchristlichen Malereien auf Sardinien vertraut gemacht zu haben. Neuere Literatur konnte im Januar 2018 nachgetragen werden.

[1] Im Folgenden sind in der Regel die Malereien aus den römischen Katakomben nach Nestori 1993 benannt, die christlichen Sarkophage nach Repertorium I und Repertorium II.

das mit der Anbringung von Verstorbenen-Porträts verbunden war, ab dem 5. Jh. n. Chr. ausgedrückt, oder fand es vielleicht einen neuen Ort oder eine neue Form? Um diesen Fragen in angemessener Weise nachzugehen, seien im Folgenden, nach einigen allgemeinen Beobachtungen, zunächst kurz Charakteristika und Aufgaben von Porträts in der Grabmalerei und auf Sarkophagen sowie ihre chronologische Entwicklung nachgezeichnet, bevor das Phänomen ihres Aussetzens betrachtet und nach möglichen Gründen dafür gefragt werden soll.

Voraussetzungen

Der Betrachtung der spätantiken Verstorbenen-Porträts im christlichen Kontext seien zunächst drei Beobachtungen vorangestellt, die für eine Einordnung hilfreich erscheinen[2].

1. Die Omnipräsenz von Privatporträts

Eingangs sei ein Umstand bewusst gemacht, der im archäologischen Bestand nur z. T. sichtbar wird und den man als die Omnipräsenz von Privatporträts in der römischen Lebenswelt bezeichnen könnte: Ähnlich zur Allgegenwart der Bilder von Göttern, Kaisern und weiteren hohen Amts- oder Würdenträgern im öffentlichen Raum waren in der privaten häuslichen Welt auch stets die Bilder des Hausherren und seiner Familie präsent. Zwar sind manche Bildträger wie die Gattung der Tafelbilder fast vollständig verloren gegangen, aber die Darstellung des Malerateliers im Sarkophag aus Kertsch mit einem Porträtmaler vor seiner Staffelei und einigen fertigen Bildern, die an der Wand hängen, mag eine Vorstellung von solchen Bildnissen vermitteln[3]. Doch auch im erhaltenen Bestand sind Privatporträts in immer noch bedeutender Zahl und Verbreitung belegt, wie anhand weniger Beispiele vergegenwärtigt sei. Neben der wertvollen Marmorskulptur gab es private Porträts in vielen weiteren Bildträgern aus unterschiedlichen Materialien[4]. Beliebt waren etwa Porträts in der Wandmalerei der Wohnhäuser, wo sie in Clipei oder als Pseudo-Tafelbilder in Emblemen der mittleren Wandzone angebracht waren, oft im privaten Bereich der Häuser. Dabei konnten Kinder, Heranwachsende oder Erwachsene einzeln oder als (Ehe-) Paare im Sinne von realistischen Porträts oder durch Attribute idealisierend, etwa als angehende Philosophen oder als Literaten bzw. Gelehrte mit ihrem Schreibwerkzeug, oder als Musen posieren. Die Beispiele finden sich in Häusern des 1. Jhs. n. Chr. in den Vesuv-Städten[5], in Peristylhäusern des 2. und 3. Jhs. n. Chr. in Ephesos[6] und in Villen aus der Spätantike. Als Technik kommt neben der Malerei aber auch das Mosaik vor und als Anbringungsorte solcher Darstellungen dienten auch der Fußboden oder die Decke bzw. Gewölbe und Kuppeln. So erscheinen die Porträts von *dominus* und *domina* und eventuell weiteren Familienmitgliedern z. B. in Mosaikböden wie in der Villa von Piazza Armerina auf Sizilien[7], auf dem Mosaik des Dominus Julius in Nordafrika[8], oder im Kuppelmosaik von Centcel-

[2] Als Verstorbenen-Porträt werden im Folgenden alle solche Darstellungen angesprochen, deren Intention es war, eine konkrete, individuelle Person im Grabkontext bildlich festzuhalten. Dabei können bisweilen auch noch nicht verstorbene Angehörige oder Auftraggeber abgebildet sein. Entscheidend ist, dass die Darstellung zur Annahme berechtigt, dass sie im Augenblick ihrer Schaffung einer bestimmten realen Person zugeordnet werden konnte, auch wenn uns eine konkrete Benennung heute nicht mehr gelingt und die Hintergründe des Auftrags (etwa genaue Familienverhältnisse) mitunter im Detail heute fehlen.

[3] Heute in der Eremitage in St. Petersburg, s. zuletzt Burgunder 2014, mit weiterer Literatur. Einige wenige Tafelbilder, vielleicht zu Lebzeiten angefertigte Porträts, scheinen sekundär in römischen Katakomben am Grab in die Malerei integriert worden zu sein; vgl. Zimmermann 2007, 165 f.; Zimmermann – Tsamakda 2010, 627 f; Corneli 2010, 153–164; Corneli 2013, 31–40. Vgl. eine vergleichbare sekundäre Verwendung von Zwischengoldgläsern mit Porträts, s. u. Anm. 12.

[4] Generell zum Privatporträt in der Spätantike s. die jüngste Übersicht bei Bergmann – Kovacs 2016, mit umfassender weiterer Literatur.

[5] Vgl. etwa Bragantini – Sampaolo 2009, 94–97; 514–523, mit zahlreichen Beispielen.

[6] Sehr ähnlich zu den Bildnissen jugendlicher Philosophen in Pompeji ist das Porträt eines jungen Mannes mit Philosophenmantel im Clipeus in der Wohneinheit 2 des Hanghauses 2 in Ephesos aus dem 3. Jh., vgl. Zimmermann 2010, 461 mit Taf. 396; 19 f.

[7] Vgl. etwa die *domina* mit Kindern auf dem Weg zum Besuch des Bades: Carandini u. a. 1982, Abb. 29. 200.

[8] Heute im Nationalmuseum von Bardo in Tunis, vgl. mit der älteren Literatur. Raeck 1987. Ein weiteres neues Beispiel ist ein Tesselat einer Villa des 6. Jhs. n. Chr. in Hadrianupolis mit den Porträts eines Mannes und einer Frau, wohl den Besitzern, vgl. Laflı – Zäh, 2009, 646–652 mit Taf. XI 12 und 13.

les bei Tarragona in Spanien[9] (alle drei Beispiele aus dem 4. Jh. n. Chr.): vom Fußboden über die Wände und Wandnischen, in Apsiden und bis zur Decke konnte praktisch jede Fläche im Haus stets sichtbare Porträts seiner Bewohner aufnehmen, wobei hier deutlich die Selbstrepräsentation im Vordergrund stand.

Diese starke Präsenz von Porträts wird noch deutlicher, wenn im Fundkontext solcher Häuser etwa durch die Verschüttung bei einer Erdbebenzerstörung ganze Inventare mit den beweglichen Objekten erhalten sind. Neben kleinformatigen Darstellungen etwa auf Steinen von Fingerringen oder auf anderem, am Körper getragenen Schmuck konnten auch Statuetten und Büsten aus Terrakotta oder Elfenbein private Bildnisse tragen. Für letztere ist neben der Selbstrepräsentation auch eine Rolle im Haus- und Ahnenkult denkbar[10]. Selbst Gegenstände des Inventars wie Möbel und Ausstattungsgegenstände konnten mit Porträts verziert sein, erinnert sei etwa an den sog. Proiecta-Kasten vom Esquilin-Schatz[11] (ebenfalls 4. Jh. n. Chr.) oder die Porträts im Boden von persönlich gestalteten Glasbechern, die zumeist in sekundärer Verwendung im sepulkralen Kontext gefundenen sog. Zwischengoldgläser[12].

Allgemein kann man angesichts der skizzierten Situation etwas vereinfachend festhalten, dass es in der Lebenswelt der römischen Kaiserzeit ein alltäglicher Umstand war, mit Privatporträts konfrontiert zu werden. Dies gilt auch im sepulkralen Kontext, und es mag genügen, exemplarisch an die Verstorbenen-Porträts auf den Grabmonumenten an der Via Appia in Rom oder auf Sarkophagen zu erinnern. Die Verstorbenen konnten zudem in Form von Totenmasken auch in der häuslichen Welt anwesend sein[13]. In der durch die Darstellung evozierten Anwesenheit darf auch zumindest eine wichtige Aufgabe des römischen Verstorbenen-Porträts erkannt werden: solange ein Bild bestand und von der Familie im Kult kommemoriert wurde, solange lebten auch die Ahnen weiter.

2. Die Ähnlichkeit zwischen Porträt und Porträtierten und in Bosse belassene Köpfe

Die zweite Beobachtung gilt der vermeintlichen Ähnlichkeit der Porträtierten mit den Porträts. Eine solche physiognomische Ähnlichkeit entspricht zwar mehr oder weniger bewusst der Erwartung moderner Betrachter, aber nur bedingt antiker Praxis[14]. Als Gradmesser der ‚Porträthaftigkeit' eines Bildes gelten individualisierende Merkmale wie etwa markante Gesichtszüge mit Falten, die auf eine besondere Realitätsnähe hinweisen. Bei solchen Versuchen der Annäherung gerät mitunter aus dem Blick, dass es sich bei den Porträts immer ‚nur' um ein Konstrukt handelt, in dessen Erscheinungsbild eine ganze Reihe von Komponenten hineinspielten. Je nach Geschlecht und Alter der Dargestellten können etwa Faktoren wie Zeitstil und Zeitgesicht, modische Frisuren, Schmuck und Gewänder sowie Insignien oder Attribute die Angehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Schicht, einer sozialen Klasse oder einem familiären Stand ausdrücken. Dabei kam ein etabliertes und daher allgemein verständliches Zeichensystem zur Anwendung. Die Gesichtszüge der dargestellten Person realitätsnah abzubilden (bzw. diesen Eindruck zu erwecken) war dabei nur *ein* Aspekt von vielen, und, wie man deutlich an den unterschiedlichen Ausführungen von Porträts in diversen Material-

[9] Im Kuppelmosaik in Centcelles erscheinen Porträts im Bildfeld A5 des Jagdfrieses mit dem Jagdherren im Zentrum und im oberen Fries in den Feldern C1, C3, C5 und C7 im Bild der thronenden *domina*, z. T. mit dem *dominus* und einem Kind; zudem waren Porträt-Clipei in die Mosaike der diagonalen Konchen eingelassen, vgl. dazu die einzelnen Beiträge in Arbeiter – Korol 2016.

[10] Wiederum sei auf Funde im Hanghaus 2 in Ephesos verwiesen, etwa auf die Gruppe von drei kleinen Elfenbein-Porträts einer Familie mit Vater, Mutter und Sohn (3. Jh. n. Chr.) in der Wohneinheit 2: Krinzinger 2010, 660 mit Taf. 292 (E. Christof).

[11] Zum Proiecta-Kasten s. Shelton 1981.

[12] Vgl. zu den Goldgläsern Morey 1959, zuletzt (mit neuerer Literatur) Croci 2013. Die meisten Zwischengoldgläser stammen wohl aus den römischen Katakomben, wo ihre mit Bildern verzierten Böden direkt am Grab als persönliche Beigabe mit einem direkten biographischen Bezug zur Erinnerung an den/die Verstorbene/n und wohl als Erkennungszeichen angebracht waren. Die ursprüngliche Bestimmung der Zwischengoldgläser ist unbekannt, in Kombination von Porträts und christlichen Inschriften kann man an Geschenke etwa zur Hochzeit (bei Paaren) oder zur Taufe denken.

[13] Zumindest bei berühmten Ahnen im republikanischen Rom, vgl. Stein-Hölkeskamp 2006, 307–309; Flower 2006, 322 f., mit Literatur; eventuell auch die Wohneinheit 4 im Hanghaus 2 in Ephesos, wo in einem Raum für Hauskult um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr. vermutlich ein männliches Ahnenportrait an die Wand gemalt war, vgl. Rathmayr – Zimmermann 2014, 719 mit Taf. CC Abb. 3.

[14] Zum Realismus römischer Porträts vgl. allgemein und mit Verweisen auf die umfangreiche Literatur. La Rocca 2011a; La Rocca 2011b; Zanker 2011; zum Phänomen des Zeitgesichtes vgl. mit Literatur: Fittschen 2011.

gattungen sehen kann, konnte Realitätsnähe eine sehr wichtige oder auch gar keine Rolle spielen[15]. Die Porträtforschung hat für die Dechiffrierung dieses Konstrukts ein anspruchsvolles Vokabular entwickelt. Unabhängig davon ist es hilfreich sich zu vergegenwärtigen, dass es erst seit der Erfindung der Photographie die Möglichkeit gibt, den Grad der Realitätsnähe objektiv (bzw. zumindest auf der Grundlage eines fotorealistischen Bildes) zu beurteilen. Für die Antike ist eine konkrete Beurteilung nur in seltenen Ausnahmen möglich. Den Wunsch nach einem realistischen Abbild oder einer individuellen Identifizierbarkeit können etwa auffällige Merkmale belegen, als Beispiel sei etwa die dunkle Hautfarbe des nordafrikanischen Bischofs Quodvultdeus auf dem Porträt im Mosaik-Clipeus über seinem Grab in der Katakombe S. Gennaro in Neapel genannt[16]. Grundsätzlich ist eine physiognomische Ähnlichkeit oder zumindest durch Attribute unterstütze Identifizierbarkeit der Porträtierten mit ihren Bildnissen also möglich, in manchen Gattungen wie etwa den Verstorbenen-Porträts aus dem Fayum ist zumindest ihr Evozieren geradezu typisch[17]. Sie muss jedoch wie gesagt weder das einzige noch wichtigste Anliegen der Darstellung sein, welches das Aussehen eines Grabporträts beeinflusste.

Ein zentrales Anliegen der Sepulkralkunst war das Totenlob[18], insofern huldigen die Darstellungen gerne der Schönheit und Tugendhaftigkeit, dem Reichtum oder der Bildung usw. der Verstorbenen[19]. Die gelobten Eigenschaften können einen zu Lebzeiten realen Zustand festhalten, sie könnten ihn aber auch idealisierend und als einen Wunsch für das Jenseits ausdrücken, ohne dass dies immer klar zu unterscheiden ist: Am Grab wird über die Verstorbenen positiv gesprochen. Ein Lob oder Wunsch konnte ferner mit Aussagen zur persönlichen Biographie verbunden werden, so dass Merkmale ins Bild einflossen, die etwa auf einen Beruf, den Familienstand oder Angaben wie Mutterschaft deuten. Inwiefern Angehörige oder Auftraggeber ein Porträt als angemessen, realistisch oder beschönigend wahrnahmen, entzieht sich unserer Kenntnis.

Porträts in verschiedenen Gattungen zeigen große stilistische und qualitative Unterschiede, die in erster Linie (aber nicht ausschließlich) die Entstehungszeit und die finanziellen Möglichkeiten des Auftraggebers spiegeln. Mit der Qualität der Darstellung muss jedoch nicht der Grad der physischen Ähnlichkeit steigen. Auch sehr qualitätsvoll ausgeführte Porträts etwa auf Sarkophagen können das sein, was Guntram Koch als „Ideal-Porträt“[20] oder Jutta Dresken-Weiland als „Einheits-Kopf“[21] bezeichnet hat. Exemplarisch sei ein vielleicht seiner gefälligen Ausstrahlung wegen, oft zitiertes Porträt einer jungen Frau in der Kammer O der via Latina-Katakombe erwähnt (Abb. 1): Ihr blauer Nimbus und die Anbringung im Scheitel des Arkosolbogens kennzeichnen sie als Verstorbene. Ihr Gesicht zeigt alle typischen ikonographischen Merkmale, die der in diesem Teil der Katakombe arbeitende Figurenmaler für alle Frauenköpfe verwendet hat – also außer bei weiblichen Porträts auch für die Darstellungen weiblicher Gottheiten wie Athena, Ceres, Proserpina oder Tellus[22]. Es handelt sich um ein Typengesicht einer jungen Frau *par exellence*, eine physiognomische Ähnlichkeit des Bildes mit der Verstorbenen kann man hier explizit ausschließen[23]. Dagegen wurden bisweilen auch Tafelbilder oder Leinwände in ein Fresko am Grab integriert, vielleicht um im speziellen Fall ein besonders authentisches oder geschätztes Bild, das unter Umständen schon zu Lebzeiten von einem Porträt-

[15] s. dazu insbesondere die einführenden Gedanken im Beitrag von I. Bragantini mit ausführlicher Literatur in diesem Band; Studer 2012a, 13–18.

[16] Für das Porträt von Quodvultdeus vgl. Fasola 1975, 155 mit Taf. XIII; ähnlich auch das Brustbild einer Frau mit dunklem Inkarnat in einer Nekropole auf Sardinien, s. Nieddu 2002, 375 mit Abb. 11.

[17] Die typische Evozierung von Realitätsnähe in den Porträts aus dem Fayum belegt aber nicht notwendiger Weise ihre Realitätsnähe, sondern vielmehr den Wunsch danach, vgl. den Beitrag von I. Bragantini Abb. 3, 2 – 4, 4 in diesem Band.

[18] Vgl. Zanker – Ewald 2004, 42 f.

[19] Zum Phänomen von geschönten Abbildungen vgl. allgemein Raeck 2006 und besonders auch die Ausführungen von M. Studer-Karlen, in diesem Band.

[20] Koch 2000, 109.

[21] Dresken-Weiland 2003, 83 f., vgl. Studer-Karlen 2012a, 16.

[22] Zimmermann 2002, 61–125, hier 83–98 mit Abb. 44–49, und Zimmermann 2006.

[23] Erstaunlicherweise wurde gerade dieser Typenkopf des jungen Mädchens jüngst als „uno dei ritratti più espressivi ed intimi“ und geradezu „fotografata“, also als Inbegriff eines Privatporträts stilisiert, vgl. Bisconti 2013, 81. Als einzige individuelle Note dieses Kopfes im Vergleich zu den übrigen Frauenköpfen desselben Malers ist hier der Verzicht auf das sonst immer vorhandene kräftige Rot für Lippen und Wangen im Inkarnat des Mädchens auffällig, was aber eher auf ihre Totenblässe hinweisen, als ein persönliches Charakteristikum sein mag.

maler angefertigt worden war, zu nutzen[24]. Häufig darf man gerade solche standardisierten Kennzeichen wie Zeitfrisur (etwa den Scheitelzopf), Schmuck (z. B. Halskette, Ohrschmuck) und Gewand (z. B. Dalmatica mit Schleier) so werten, dass die Bilder regelrecht Platzhalter und als solche Identifikationsfläche der realen Person sein sollten und daher als Porträts intendiert waren.

Auf Sarkophagen ist sodann das Phänomen von in Bosse belassenen Porträts zu beobachten, für das man unterschiedliche Erklärungen fand[25]. Vermutlich scheute man sich, das Porträt bereits zu Lebzeiten auszuführen, oft dürfte es dann im Todesfall angesichts der Eile oder aus Kostengründen nicht mehr zur Ausführung gekommen sein. Angesichts der hohen Fallzahlen steht jedoch außer Zweifel, dass ein in Bosse belassenes Porträt die Identifikation mit einer verstorbenen Person nicht beeinträchtigte, was dem bossierten Porträt eine vergleichbare Wertigkeit verleiht wie dem Typen-Kopf in der Malerei.

Der Realismus eines Porträts oder das Abbilden realer Gesichtszüge nach den Vorgaben eines konkreten Menschen ist ohne Zweifel oft erstrebt gewesen, war aber, zumindest im Grabbereich, ganz sicher keine Voraussetzung für die an das Porträt herangetragene Aufgabe, die Verstorbenen bildlich zu kommemorieren. Wie für uns heute aber noch gut nachvollziehbar, scheint eine reale oder auch nur vorgespielte Individualität für die Kommemorierung vorteilhaft zu sein, da sie uns direkter anspricht.

3. Die Frontalität der Verstorbenen-Porträts als Kommunikationssituation im Kult

Die dritte Vorbemerkung betrifft die Frontalität der Darstellungen. Es zeichnet einen großen Teil der Porträts im Grabkontext aus, dass sie in direkter Frontalität erscheinen und den direkten Blickkontakt des Betrachters suchen. So schaffen die Bilder eine unmittelbare Kommunikationssituation: Beim Grabbesuch treten die Angehörigen ihren Verstorbenen regelrecht ins Angesicht. Aus beiden Perspektiven ist dieses Zusammentreffen eine bewusste und geplante Handlung mit performativem Charakter, und ohne die Betrachter liefe der frontale Blick der Dargestellten aus dem Bild heraus auch ins Leere. Man könnte vielleicht sogar von einer Art kultischem Rollenspiel sprechen: Die Angehörigen schließen im Augenblick des Grabbesuchs den gedanklichen und auch bildlichen-realen Kreis, den die Auftraggeber bzw. die Porträtierten im Wunsch nach Kommemorierung angelegt haben. Zwar ist über die Abläufe des Grabkultes im Augenblick des Totengedächtnisses kaum Konkretes bekannt[26]. Doch dürfen, neben den nur wenigen schriftlichen Quellen zu Handlungen am Grab, auch die den Blickkontakt fordernden Grabporträts als Zeugnisse für sepulkralen Kult im Angesicht der Verstorbenen gelten. Diesen Aspekt unterstreicht ihre oftmals strategische Anbringung im Raum, und so fordern die frontalen Porträts deutlich ihre Einbeziehung ins kultische Geschehen. Den performativen Charakter belegen zumindest einige der Mahldarstellungen in der Katakombe SS. Marcellino e Pietro, die in den Inschriften auch Rede und Gegenrede des kultischen Geschehens unter dem Vorsitz der Patrona einzufangen scheinen. Hier ist auch der spezielle christliche Charakter des privaten Refrigeriums nicht nur in der Kommemorierung der Verstorbenen, sondern in der überzeitlichen Vereinigung über den Tod hinaus deutlich[27].

Für einen solchen performativen Zusammenhang zwischen frontalem Porträt und Grabbesuchern spricht auch, dass sich die Ausnahmen solcher direkter Frontalität meist gut aus dem Kontext erklären lassen: Porträts von Personen, die in eine im Bild dargestellte Handlung einbezogen sind, können den Betrachter selten frontal anschauen, weil sie eben auf die Handlung ausgerichtet sind[28]. Ehepaare in Clipei werden etwa gern in der *dextrarum iunctio* gezeigt und blicken daher einander an. Doch selbst hier kann die Frau ganz auf den Mann ausgerichtet sein, während er den Blickkontakt des Betrachters sozusagen stellvertretend für beide

[24] Der julisch-claudische marmorne Kinderkopf der Tiberius Natronius Venustus in der Santa Rosa-Nekropole beim Vatikan scheint eine ähnliche Vorgeschichte zu haben. Denn er stammt wohl aus einem anderen familiären Kontext, aus dem er regelrecht herausgebrochen wurde, um hier am Grab seine letzte Bestimmung in der kleinen Ädikula zu finden, vgl. Liverani – Spinola 2010, 225 mit Abb. 72.

[25] s. allgemein Studer-Karlen 2012a, 18–23.

[26] Vgl. im Überblick zum Totenkult Volp 2002, bes. 214–263; Zimmermann 2012.

[27] Zimmermann 2012, bes. 175–183.

[28] Oranten suchen etwa dann nicht den direkten Blickkontakt der Grabbesucher, wenn sie selbst in Blickkontakt zu einer Darstellung Christi im gleichen Bildkontext stehen, vgl. die Orantin im Arkosol 8 der Anapo-Katakombe oder die Orantin im Arkosol 73 der Domitilla-Katakombe, Zimmermann 2007, 169 f. mit Taf. 23 a und 175 mit Taf. 25 c.

Eheleute sucht. Dabei ist anzumerken, dass Skulptur und Malerei insofern verschieden sind, als ein dreidimensionales Bild nur aus einem einzigen Blickwinkel in direktem Blickkontakt erlebt wird. Ein Betrachter muss sich daher direkt in die Blickachse stellen, um unmittelbar ‚angeblickt' zu werden. Dagegen hält ein gemaltes Porträt, das frontal aus dem Bild herausblickt, durch die Zweidimensionalität auch bei Betrachtung von der Seite, etwa im Vorbeigehen und auch für mehrere Betrachter an verschiedenen Standorten im Bereich vor dem Bild, den direkten Blickkontakt zum Betrachter. Diese Frontalität scheinen Verstorbenen-Porträts – neben anderen – besonders auch mit kultischen Malereien von Götterbildern oder auch Lararien zu teilen, bei denen die Frontalität ebenfalls konzeptionell ist und eine ähnliche unmittelbare Kommunikationssituation erzeugt wird. Die in der Spätantike so beliebten großen, weit aufgerissenen Augen unterstreichen und unterstützen die direkte Kommunikation. Dass manche Grabräume zu klein und eng sind für eine solche aktive, ‚performative' Kultfunktion der Porträts spricht ebenso wie die seltenen Beispiele innen bemalter Gräber oder unter der Erde gefundener (also letztlich unsichtbar aufgestellter) Sarkophage nicht gegen das sehr hohe kommunikative Potential der meisten Grabporträts, das kein Zufall sein wird. Speziell auf diesen Aspekt der Kommunikation als Aufgabe der Bilder sei am Ende dieses Beitrags zurückgekommen.

Verstorbenen-Porträts in der Katakombenmalerei

In der Katakombenmalerei etablieren sich christliche Szenen bereits ab dem frühen 3. Jh. n. Chr., also rund zwei Generationen früher als auf den Sarkophagen. Ihre Behandlung kann hier bis auf Ergänzungen summarisch sein, da das Thema bereits vor kurzem ausführlich an anderer Stelle behandelt wurde[29]. Dort hatte ich zu zeigen versucht, dass statistisch das Verstorbenen-Porträt die bei weitem häufigste einzelne Szene ist und damit als *ein* zentrales, wenn nicht sogar als *das* zentrale Anliegen der Grabmalerei bezeichnet werden kann[30]. Seitdem wurden die Darstellungen Verstorbener bereits mehrfach erneut behandelt, wodurch sich die Anzahl an Porträts weiter erhöht hat[31]. Weitere Beispiele wurde zuletzt etwa auf Grabmalereien in Neapel, auf Sardinien und auf Sizilien vorgestellt.

Die Katakomben in Rom entstehen als christliche Gemeinschaftszömeterien ab dem frühen 3. Jh. n. Chr. Sie sind in weiten Teilen Armenfriedhöfe, außer in der Nähe von Märtyrergräbern dürfte hier vorwiegend bestattet haben, wer sich oberirdisch keinen Grabplatz leisten konnte. In der frühen Katakombenmalerei wird zwischen 230–260 n. Chr. das erste Repertoire christlich-biblischer Szenen der westlichen Kunst entwickelt. Es mag schon unter diesen frühen Malereien Identifikationsfiguren für Verstorbene gegeben haben, etwa die kleinen Fossoren-Gestalten oder die Teilnehmer der Mahldarstellungen in den sog. Sakramentskapellen A1–A6 in S. Callisto – aber dann waren sie so wenig ausgeprägt, dass sie unter den kleinfigurigen biblischen Rettungsbildern nicht als solche zu erkennen sind. Das ändert sich, als um 280–290 n. Chr. erste individualisierte Verstorbenenbilder auftauchen. In der Priscilla-Katakombe etwa erscheint eine Verstorbene in der nach ihr benannten Kammer der *velatio* als Orantin zwischen zwei Szenen ihrer *vita*[32], in S. Callisto stehen inschriftlich benannte Verstorbene in der Kammer der Cinque Santi als einzelne, in Alter, Geschlecht, Kleidung und Frisur individualisierte Beter bereits *in pace*, im Paradies (Abb. 2)[33]. Im 4. Jh. n. Chr. erobern sich in den jetzt zunehmend monumentaleren Grabformen mit Arkosolen die Verstorbenen-Porträts einen oft sehr wichtigen Bildraum wie etwa an der Grabfront, im Lünettenfeld der Arkosole oder in ihrem Scheitel.

Diesen einmal eroberten Bildraum geben die Verstorbenenbildnisse das gesamte 4. Jh. n. Chr. über und bis zum Ende der Katakombenmalerei im 5. Jh. n. Chr. nicht mehr auf: die Porträts werden zum häufigsten

[29] Zimmermann 2007; dort fehlte ein Verweis auf die grundlegende Arbeit von van Dael 1978.

[30] Bei Zimmermann 2007, 164–177, sind rund 150 Fälle von Verstorbenen-Porträts erhoben, zu denen in der Zwischenzeit zahlreiche neue gekommen sind (s. u.).

[31] Caillaud 2009; Corneli 2010; Corneli 2013; Bisconti 2013; Bisconti 2015; Bonacasa Carra 2013; Braconi 2016; vgl. bereits zuvor Bonacasa Carra 2000.

[32] Vgl. Abb. 1 im Beitrag K. Marsengill, in diesem Band.

[33] Die Malerei der Cinque Santi in Callisto wurde jüngst erstmals dem 4. Jh. n. Chr. zugewiesen, vgl. Bisconti 2015, 37. In der Tat würden die jetzt restaurierten Oranten nach Lage im Raum, Größe der Darstellungen und der Art der Dalmatiken und Frisuren gut ins 4. anstatt ins späte 3. Jh. n. Chr. passen.

Einzelthema und damit zum konstantesten Bildinhalt dieser Grabmalerei. Statistisch liegen sie in der Häufigkeit noch vor dem Bild des Guten Hirten, dem Wasserwunder Mose oder der Lazaruserweckung, den drei beliebtesten christlichen Einzelszenen[34]. Die Porträts durchlaufen dabei einen kontinuierlichen Prozess der Monumentalisierung. Es lässt sich eine Konkurrenz mit Christusbildern um den besten Platz fassen, die in der Regel aber aufgrund des ausreichenden Raumangebotes innerhalb einer Kammer oder eines bemalten Bereiches kompensiert werden kann: Beide, Christus- und Verstorbenenbild, bekommen ihren eigenen wichtigen Bereich. Die regelmäßig nachgefragten Bildvarianten seien nochmals kurz überblickt. Sie lassen sich in sechs Gruppen zusammenfassen.

a. Am häufigsten wurden Bilder von Oranten gemalt, die in verschiedensten Varianten, Größen und Anbringungsorten, von zentralen Bildflächen über Gräbern oder an Decken bis zu dezentralen Plätzen an Nebenwänden, erscheinen können[35]. Sie blicken den Betrachter in der Regel unmittelbar an und erzeugen dabei ein direktes Gegenüber zu den Grabbesuchern, wie etwa die Familie im Arkosol 43 der Katakombe S. Callisto (Abb. 3)[36]. Wer in ihrem Angesicht betet, spiegelt sich geradezu im Gebet und schafft dadurch die bereits erwähnte intensive Kommunikationssituation.
b. Die zweite Gruppe bilden Brustbilder der Verstorbenen, die etwa in runde Clipei (Abb. 1), gerahmte Bildtafeln oder auch als *trompe l'œil* eines verschließbaren Tafelbildes in rechteckige Rahmen gemalt sein konnten[37]. Vereinzelt waren auch echte *tabulae* oder *telae* in die Katakombenmalerei integriert[38]. Solche Brustbilder erreichen oft Lebensgröße und suchen in der Regel ebenfalls den direkten Blickkontakt mit dem Betrachter, bisweilen sind sie als Schnittmenge zur ersten Gruppe als Oranten gezeigt.
c. Eine dritte Gruppe bilden Berufsbilder, wobei das Porträt in der Regel durch symbolische Hinweise auf den Beruf um diese biographische Information bereichert wird. Dies muss keineswegs immer auf einen hohen sozialen Status hinweisen, im Gegenteil scheinen auch Tätigkeiten von nicht gerade höchstem Prestige mit einem gewissen Stolz dargestellt worden zu sein, wie im Bild der sog. Erbivendola in der S. Callisto-Katakombe (Abb. 4), die frontal neben dem Tisch steht, auf dem sie ihre Kräuter verkauft. Oft bleibt also die frontale Kommunikation von Porträt und Grabbesucher erhalten[39]. Es gibt bei den Berufsbildern aber auch Fälle, in denen der Hinweis auf die Tätigkeit ohne ein Porträt durch ein Emblem beigegeben wurde.
d. Eine besondere Gruppe bilden viertens die Mahldarstellungen, die nicht nur die konkrete Familie beim Totenmahl (*refrigerium)* abbilden konnten und dabei öfters bewusst die Grenze zwischen den noch lebenden, kommemorierenden Familienmitgliedern und den bereits verstorbenen ignorierten, sondern auch den Bildraum einer Kammer oder eines Arkosols in allen seinen drei Dimensionen aus-

[34] Zimmermann 2007, 155–158. Die dort genannte, bewusst niedrig angesetzte Zahl von 149 ist durch die Identifizierung weiterer Porträts nochmals gewachsen. Alle gezählten Bilder wurden einzeln untersucht und aufgeführt, dagegen hatte J. Dresken-Weiland lediglich Listen abgeglichen und kommt auf falsche, viel zu niedrige Zahlen, vgl. Dresken-Weiland 2010, 38 Anm. 4.

[35] Vgl. Zimmermann 2007, 168–171. Zu den 78 angeführten Bildern kommt die Darstellung einer Orantin in einem bislang unpublizierten Mosaik-Arkosol im 2. UG der Priscilla-Katakombe neu hinzu, vgl. Bisconti u. a. 2013, 26 und Abb. 2. Neu restauriert und nun gut erkennbar ist eine Orantin an der Nordwand des Vestibüls zur sog. Apostel-Kammer in der Thekla-Katakombe, vgl. Mazzei 2010, Abb. 20. Im rechten Arkosol derselben Apostelkammer ist nun im Lünettenfeld ein Mädchen im Orantengestus, wohl die Tochter der zentralen Frau mit einem Rotulus, gut erkennbar, vgl. Mazzei 2010, 75 Abb. 39.

[36] Sinnvolle Ausnahme dieser Regel bieten etwa die große Orantin in der Grabnische Anapo 8 (vgl. Anm. 29), oder auch das kleine, zu Füßen des Guten Hirten in Arkosol 73 der Domitilla-Katakombe in die Schafherde des Guten Hirten eingestellte Paar in Orantengestus, die ebenfalls ihr persönliches Gebet durch Blickkontakt zum Guten Hirten direkt vortragen, s. Zimmermann 2017, 175 mit Taf. 25 c.

[37] Vgl. Zimmermann 2007, 164–166. Zu den dort 23 genannten Bildern ist seitdem eines hinzugekommen bzw. durch Restaurierungen deutlich besser zu sehen: die Loculus-Wand in der Priscilla-Katakombe mit einer Verstorbenen im Orantengestus als Brustbild in einem Clipeus (Nestori 1993, 25 f. Nr. 23). Von der Malerei waren bislang nur zwei Bereiche publiziert: Wilpert 1903, Taf. 219 und 250, 1; vgl. jetzt Bisconti u. a. 2013, 52 mit Taf. XIII.

[38] Zimmermann – Tsamakda 2007, 22 f. mit Abb. 12.

[39] Callisto Arkosol 51, vgl. Zimmermann 2007, 167 mit Taf. 21 c. In den Vatikanischen Museen konnte jüngst das Porträt des Fossors Diogenes wiederentdeckt werden, Vgl. Zimmermann 2011. Diogenes schaut aber den Betrachter nicht direkt an, sondern sein Blick schweift knapp über diesen hinweg, so als wäre er bereits auf eine jenseitige oder überzeitliche Welt gerichtet, vgl. Zimmermann 2011, 140 f.

nutzten, um den Grabbesucher aktiv ins Geschehen einzubeziehen[40]. Auch hier ist oft gezielt das Mittel der Frontalität der Mahlteilnehmer eingesetzt, um die Verbindung der Grabbesucher mit den Dargestellten konkret zu erzeugen.

e. Fünftens gibt es auch szenische Bilder, in denen entweder Personen mit porträthaften Zügen (Zeitfrisur, Schmuck, Zeittracht, u. ä.) in eine meist biblische Handlung eingebunden werden[41]. So kann die Verstorbene als Susanna der Versuchung durch die beiden Alten widerstehen oder als Samaritanerin am Brunnen die Heilsworte Christi vom Wasser des Lebens direkt erfahren. Der Heilswunsch kann auch durch den aus dem Firmament bekränzenden Christus direkt auf die Familie hinabkommen, dies ist etwa der Fall in einem Arkosol in der Katakombe S. Sebastiano, in dessen Lünette die Familie von einem am Himmel erscheinenden Christus bekränzt, also als gerettet bezeichnet wird[42]. Oder die persönliche Patronin geleitet direkt ins Paradies wie bei der Verstorbenen Veneranda und der Hl. Petronilla in der Domitilla-Katakombe (Abb. 5) – immer wird im Bild die erwünschte Teilhabe an der Errettung ausgedrückt.

f. Als eine weitere, sechste Gruppe sind zudem Figuren, zumeist Männer aber auch Frauen, mit Rotuli oder bisweilen Codices hinzuzufügen[43]: wie der Vergleich mit der Sarkophag-Plastik lehrt[44], sind auch solche Figuren aus der Tradition der Darstellung der Bildung von Verstorbenen und damit als Identifikation – im hier gebrauchten Sinne als porträthafte Darstellung – anzusehen[45]. Zur bislang genannten Anzahl kommt somit noch einmal eine weitere Gruppe an Malereien hinzu.

Porträts von Verstorbenen etablieren sich also ganz selbstverständlich innerhalb der christlichen Grabmalerei in Rom. Von den rund 360 in den Katakomben erhaltenen Ensembles zeigt fast die Hälfte Verstorbenenbilder. Ihr Anliegen ist die Verbindung von Selbstrepräsentation und christlicher Jenseitshoffnung in der Art eines Gebetes für die Dargestellten. Die Selbstrepräsentation bezieht in aller Regel wie gesagt aber einen Betrachter ein[46]. Dies darf auch gelten, obwohl bisweilen Malereien in das Grab selbst ausgerichtet waren und sich offensichtlich nur auf die Verstorbenen, wie ein ständiges Gebet, bzw. auf den kurzen Moment der Bestattung beziehen[47]. Angehörige dürften wenigstens zweimal im Jahr ans Grab gekommen sein, um die Verstorbenen zu kommemorieren, nämlich einmal am Sterbetag, nach christlichem Glauben dem *dies natalis* des Lebens nach dem Tod, und einmal anlässlich des offiziellen Totengedenkens[48]. Die meisten Gänge und Kammern in Katakomben waren räumlich für die obligatorischen Totenmahle ungeeignet, daher brachte man wohl symbolische Trank- und/ oder Speiseopfer mit ans Grab bzw. konnte sie auf bei den Gräbern angebrachte Mensen ablegen. Dabei konnte es zu der Situation kommen, dass man sich sozusagen selbst begegnete, nämlich wenn man bereits zu Lebzeiten ein Familienbild am Grab angebracht hatte. Speziell bei den christlichen Mahlbildern in der Katakombe SS. Marcellino e Pietro scheint das Aufheben der Grenze

[40] Die 13 Fälle bei Zimmermann 2007, 171–173. Die Beispiele aus der Katakombe SS. Marcellino e Pietro, bei denen die inschriftlich bezeichneten Dienerinnen Agape und Irene anwesend sind, bilden auf diese Weise eine deutlich christliche Variante des ansonsten nicht als solches zu erkennenden Totenmahls als *refrigerium*. Da die Mahlteilnehmer jeweils in Anzahl, Alter und Geschlecht variieren, werden sie die konkrete Familie porträtieren, vgl. Zimmermann 2012.

[41] Immerhin 28 Fälle, vgl. Zimmermann 2007, 174–177.

[42] Für das sog. Arkosol von Primenius und Severa vgl. Proverbio 2006. Nun gut erkennbar ist die Darstellung im sog. Apostel-Cubiculum in der Thekla-Katakombe, an deren Nordwand im Lünettenfeld des Arkosols eine verschleierte Verstorbene mit Rotulus in beiden Händen zwischen ihren Patronen Petrus und Paulus erscheint, vgl. Mazzei 2010, 74–76 Abb. 47; Taf. 36.

[43] In Zimmermann 2007 waren diese noch nicht als eigene Kategorie aufgeführt. z. T. gibt es Überschneidungen etwa mit den Orantenbildern. So hält etwa die Verstorbene im rechten Arkosol des Apostel-Cubiculums in der Thekla-Katakombe einen Rotulus, während ihre Tochter als Orantin erscheint; vgl. wiederum Mazzei 2010, 74–76 mit Abb. 46–47; Taf. 39. Einige noch nicht gezählte Verstorbenen-Bildnisse in den Katakomben kommen hinzu, so dass sich die Gesamtzahl um zumindest weitere fünf Darstellungen (Nunziatella 4, zweimal Domitilla 31, Callisto 21, Marcellino e Pietro 58) erhöht.

[44] Studer-Karlen 2012a, 86–106.

[45] Zuletzt hat mit guten Argumenten M. Braconi die bislang als „Cristo docente“ benannte Malerei in der Konche eines ungewöhnlichen Cubiculums der Maius-Katakombe (Malerei 3, Nestori 1993, 32) als das Porträt eines sich als Philosophen inszenierenden Mannes identifiziert: Braconi 2018, 315.

[46] Vgl. Rüpke 2009, bes. 207.

[47] Ähnliches gilt für Sarkophage mit figürlichen Friesen und Porträts, die unter der Erde oder in kaum zugänglicher Aufstellung gefunden wurden. Hier dürfte es sich kaum um ein geplantes Vorgehen handeln, s. u.

[48] Vgl. Volp 2002, 214–234.

zwischen Verstorbenen und Hinterbliebenen im Bild, aber durch die Inszenierung auch im Raum, intendiert gewesen zu sein: auch hier konnte man sich selbst erblicken[49].

Die Verbindung von Selbstrepräsentation und einer konkreten persönlichen Jenseitshoffnung ist im 4. Jh. n. Chr. in Rom kein ausschließlich christliches Anliegen, wie die Bilder im Arkosol der Vibia belegen, die als Frau des Sabazius-Priesters Vincentius nach ihrem Tod gerichtet und vom *angelus bonus* in den Himmel geleitet wird, wo sie das Mahl der Seligen erreicht[50]. Zur etwa gleichen Zeit in der Mitte des 4. Jhs. n. Chr. konnte in individuellen Bildern auch jegliche konkrete Jenseitshoffnung fehlen, wie im Hypogäum des Trebius Justus, in dem die Eltern im ausgefallenen Bildprogramm der Grabkammer ihren mit 16 Jahren verstorbenen Sohn als reich und gebildet darstellen ließen, aber gänzlich ohne vergleichbare Perspektive auf ein Leben nach dem Tod[51].

Rom ist ein Sonderfall durch den sehr reichen Bilderschatz in den Katakomben, in deren negativer Grabarchitektur variantenreich und individuell dem Wunsch nach Darstellung der Verstorbenen nachgekommen werden konnte. In dem Maße, in dem das Bestatten in den Katakomben ab dem Ende des 4. Jhs. n. Chr. immer mehr außer Mode geriet, verschwinden auch die Malereien und Porträts, da der unterirdische Platz nun nicht mehr benötigt wurde[52]. Wo ähnliche Grabformen noch etwas länger weiterlaufen wie etwa in den Katakomben in Neapel, geht auch die Bildtradition noch weiter, zumindest noch über das 5. und bis ins 6. Jh. n. Chr.: Es entwickelt sich eine besondere Vorliebe für Arkosole mit Verstorbenen-Porträts in den Lünettenfeldern, wobei neben privaten Malereien auch ein Grabraum eigens die Bischöfe in wertvollen Mosaikclipei wiedergibt[53].

Verstorbenen-Porträts auf christlichen Sarkophagen

Damit sei der Blick nun auf die römischen Sarkophage gerichtet. Der Materialwert des Marmors machte Sarkophage zu einem Luxusartikel und damit zu einem Objekt der Oberschicht, als deren Angehörige die Verstorbenen sich durch ihr Porträt auch klar zu erkennen geben. Erst spät im 3. Jh. n. Chr. treten christliche Szenen erstmals auf Sarkophagen auf. Jutta Dresken-Weiland hat vor kurzem interessante Zahlen zusammengestellt: in der hier relevanten Gruppe der figürlichen Friessarkophage gibt es Sarkophage mit christlichen Bildern vor 280–290 n. Chr. gar nicht (Wannensarkophag von S. Maria Antiqua, Abb. 6), aber ab der konstantinischen Wende findet sich dann so gut wie kein heidnischer mythologischer Sarkophag mehr[54]. Der Wechsel zu fast ausschließlich christlichen Themen vollzieht sich radikal, wie ein Bruch, in weniger als einer Generation. Für die mythologischen Sarkophage hat Paul Zanker die Aufgabe ihrer Bilder allgemein unter den Begriffen ‚Totenlob' und ‚Hinterbliebenentrost' zusammengefasst, und die Mythenbilder konnten auch die Trauer direkt reflektieren[55]. Diese Aspekte verschieben sich nun im christlichen Kontext: die Trauer wird fast völlig ausgeblendet, an ihre Stelle treten die Bilder christlicher Jenseitshoffnung, im Wesentlichen die gleichen Darstellungen des Alten und Neuen Testaments und der überzeitlichen Herrschaft Christi, die sich auch in der Grabmalerei finden, auch wenn es einige Besonderheiten auf den Kästen gibt[56]. Hauptsächlich ist aber der begrenztere Bildraum der Kästen eigenen formalen Bildtraditionen und hierarchischen Strukturen verpflichtet, so dass sich andere Gesetzmäßigkeiten und Orte für die Darstellung der Verstorbenen ergeben bzw. entwickeln.

[49] Dazu s. Zimmermann 2012.

[50] Vgl. etwa Engemann 1997, 116–118.

[51] Rea 2004.

[52] Vgl. Fiocchi Nicolai 2012.

[53] Fasola 1975.

[54] Dresken-Weiland 2018.

[55] Zanker – Ewald, 42 f.; Zanker 2003.

[56] Dresken- Weiland 2018, weist auf ein Überwiegen neutestamentlicher Bilder hin und auf Szenen wie jener aus der *vita Petri*, besonders die Taufe im mamertinischen Kerker, die sich fast ausschließlich auf den Sarkophagen finden. Zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden im Umgang mit Bildern in der Katakombenmalerei und auf Sarkophagen s. demnächst eine Studie von Norbert Zimmermann und Manuela Studer-Karlen (Vortrag auf der Tagung der AGCA in Göttingen 2016, in Vorbereitung zum Druck).

Die Verstorbenen-Porträts der christlichen Sarkophage wurden vor kurzem ausführlich von Manuela Studer-Karlen behandelt, so dass im Folgenden auf ihre Ergebnisse zurückgegriffen werden kann[57]. Prinzipiell ist die Ausgangslage bei rund 2000 erhaltenen christlichen Sarkophagen wesentlich komplexer, doch zeigt sich generell ein ähnliches Gesamtbild bei fast 400 dieser Sarkophage mit Verstorbenen-Porträts: die Darstellung der Verstorbenen ist auch hier das häufigste, und daher wichtigste Bildthema[58].

Es fällt auf, dass Porträts, anders als in der Katakombenmalerei, direkt vom ersten Auftreten christlicher Szenen auf Sarkophagen mit präsent sind: die bereits genannte Wanne aus S. Maria Antiqua (Abb. 6) datiert zwar fast zwei Generationen später als die ersten christlichen Katakombenbilder in S. Callisto. Mit ihr befinden wir uns aber im gleichen Zeithorizont wie die schon genannte Malerei der *velatio* in Priscilla, so dass die Verstorbenen-Porträts trotz der unterschiedlichen Vorgeschichte in Malerei und Skulptur in etwa gleichzeitig im christlichen Kontext auftauchen.

Sobald die Sarkophage christliche Szenen aufnehmen, treten im Wesentlichen gleiche Formen des Verstorbenenbildnisses wie in der Malerei auf, und die Porträts durchlaufen alle Stadien der formalen Entwicklung der Sarkophage im Verlauf des 3. und 4. Jhs. n. Chr. unter ständiger Anpassung mit (Abb. 6–8). Allerdings ist der Platz auf einem Sarkophag beschränkter, weshalb eine eigene Harmonie der Szenen gefunden werden muss zwischen den allfälligen Komponenten aus christlichen Szenen, Inschriftenfeld und Verstorbenenbild. Die chronologische Entwicklung führt im Verlauf des 4. Jhs. n. Chr. von ein- über zweizonige Friessarkophage (Abb. 7) schließlich zu Sonderformen wie mit Säulen gegliederten Sarkophagen oder den späten Stadttorsarkophagen (Abb. 8). Die Enge des Bildraumes verlangt dabei eine Unterordnung von Verstorbenen-Porträts, sobald Christus ins Zentrum rückt.

a. Die mit Abstand häufigste Identifikationsfigur für Verstorbene auf Sarkophagen sind Oranten, die sich aus dem traditionellen Bild der Pietas entwickeln (Abb. 6) und nun im christlichen Bildkontext zu einer christlichen Darstellung mutieren[59]. Zunächst nehmen sie gern das Zentrum ein, wie auf dem konstantinischen Friessarkophag des Sabinus im Vatikan (Abb. 7), ab der Mitte des 4. Jhs. n. Chr. werden sie dort vom Bild Christi verdrängt[60]. Die ganz überwiegende Mehrheit der Orantenbilder ist weiblich, nur sehr selten wurden Männer als Oranten abgebildet, und dann vorwiegend jüngere Verstorbene[61]. Für Männer war die Orans-Figur offensichtlich wenig attraktiv, weshalb sie andere Darstellungsweisen bevorzugten.
b. Sehr beliebt waren auch Brustbilder von Verstorbenen, die sowohl auf Deckeln wie Kästen angebracht sein konnten. Auf Deckeln waren Parapetasmata als ihr Hintergrund beliebt, die auch dezentral, etwa seitlich einer Inschrift, liegen konnten. Auf Sarkophagkästen wurden Brustbilder bevorzugt in meist zentralen Muscheln oder Clipei gefügt. Sie nahmen einzelne Erwachsene oder Kinder sowie Paare auf[62]. Einzelne Bilder wurden eher auf Sarkophagdeckeln, Paare eher auf Kästen angebracht. Besonders beliebt waren letztere im 2. Drittel des 4. Jhs. n. Chr. auf den zweizonigen Friessarkophagen. Die Brustbilder erweisen sich ausschließlich aus dem Kontext der Szenen als Porträts christlicher Auftraggeber.
c. Weitere Identifikationsfiguren sind Philosophen bzw. Figuren mit Rotuli oder bisweilen *Palliati* und *Palliatae*, die aus der paganen Tradition übernommen wurden und insbesondere Hinweise auf die Bildung der Dargestellten transportieren, vielleicht sogar als Verweis auf die Kenntnis der Hl. Schrift[63]. Während auf der Wanne von S. Maria Antiqua der Ehemann als sitzender Philosoph das Pendant zur Ehefrau als stehender Orantin bildet (Abb. 6), sind es im Verlauf des 4. Jhs. n. Chr. zunehmend ste-

[57] Studer-Karlen 2012a, zudem Studer-Karlen 2012b; Studer-Karlen 2013; vgl. auch Dresken-Weiland 1995; Dresken-Weiland 2003; Dresken-Weiland 2004.

[58] Der Katalog bei Studer-Karlen, 2012a, 227–236, umfasst 381 Einträge, wobei auch die Provinzen erfasst sind. Für die Gesamtzahl vgl. Koch 1993.

[59] Studer-Karlen 2012a, 117–170.

[60] Deckers 1996.

[61] Studer-Karlen 2012a, 158–164. Auf einigen Sarkophagen mit Inschriften für männliche Verstorbene treten dennoch Orantinnen auf, ebenda 164–167.

[62] Einzelne Büsten treten immerhin 63 Mal auf, vgl. Studer-Karlen 2012a, 69, (Ehe-)Paare sind 50 Mal belegt, Studer-Karen 2012, 70.

[63] Im Detail vgl. Studer-Karlen 2012a, 83–106.

hende Gestalten, die einen Rotulus halten oder darin lesen. Zumeist sind sie männlich, vielleicht da das Oranten-Bild wie gesehen vorwiegend weiblich besetzt blieb. Auch diese Darstellungsart wurde nahtlos im christlichen Kontext fortgeführt.

d. Ähnlich wie in der Malerei, dringen in seltenen Fällen die Verstorbenen auch direkt in biblischen Szenen ein, insbesondere in alttestamentlichen Szenen. So sind sie beim Erstlingsopfer Kains und Abels, als Daniel zwischen den Löwen, im Fall der drei Jünglinge im Ofen, als Noe in der Arche (hier sogar auch für eine weibliche Noe-Figur[64], als Jonas unter der Kürbislaube oder etwa auch als Susanna zwischen den beiden Alten belegt[65]. Schon diese Auflistung zeigt die Variabilität und jedes Bild ist ein Einzelfall, dem ein konkreter Dialog zwischen Auftraggeber und Ausführendem vorausging, wie die Annäherung des Verstorbenenbildes an das Heilsgeschehen in Szene gesetzt werden kann. Diese szenische Form scheint besonders auf den Friessarkophagen der konstantinischen Zeit beliebt gewesen zu sein. In der zweiten Hälfte des 4. Jhs. n. Chr. treten Verstorbene sodann auch in christliche, nicht biblische Szenen ein, so etwa in Thronszenen Christi, dem sie sich auf Knien und mit verhüllten Händen oder Gesichtern demütig nähern können (Abb. 8)[66]. Mit Christus rücken die Verstorbenen wieder stärker ins Zentrum der Bildfläche, nun aber in starker hierarchischer Unterordnung[67]. In dieser Bildform wird die auf mythologischen Sarkophagen beliebte Angleichung von Helden mit den Verstorbenen in die christliche Bilderwelt überführt.

e. Von solchen hier als szenisch bezeichneten Bildern setzt sich eine weitere Gruppe mit etwas verwischenden Grenzen ab, bei denen die eigentliche Szene um nicht unbedingt benötigte Figuren erweitert wird, die auf diese Art als Zeugen oder zufällig anwesende ins Bild integriert erscheinen, ohne jedoch eine konkrete Aufgabe zu haben: Nicht selten finden sich nämlich die Gruppen der biblischen Gestalten um zusätzliche, sog. Assistenz-Figuren erweitert, die nicht aus der abgebildeten Geschichte motiviert sind und ganz allgemein mit den Verstorbenen oder auch ihren Angehörigen identifiziert werden (Abb. 9)[68]. Dabei können solche Assistenz-Figuren als einfache Zuschauer unmittelbar in biblische bzw. christliche Heilsbilder eindringen und etwa als Zeugen der Taufe, als *Togati* zwischen neutestamentlichen Szenen etwa bei Totenerweckungen oder Handauflegungen Christi. Öfters sind es Frauen im räumlich unmittelbaren Umkreis Christi, so etwa bei der Auferweckung der Tabitha, beim Hauptmann von Kapharnaum oder bei der Samaritanerin am Brunnen. Auch in diesem Fall reagieren die Figuren auf die chronologische Entwicklung, denn sobald etwa Säulen in der 2. Hälfte des 4. Jhs. n. Chr. die Szenen trennen, können Assistenzfiguren in der hinteren Bildebene, von den Säulen halb verdeckt, eingestellt werden.

f. In nur geringer Zahl, und zudem dann oft in kleinfigurigen Darstellungen auf Deckeln, ist die Mahlszene auf christlichen Sarkophagen belegt[69]. Im Vergleich zur Malerei nimmt sie großfigurig nie ein zentrales Bildfeld wie in Lünettenfeldern ein. Durch das Kleinformat fehlt auch eine Differenzierung zu unterscheidbaren Individuen. Doch in einigen Fällen, insbesondere bei Klinenmählern mit begrenzter Teilnehmerzahl, liegt eine Identifizierung der Mahlteilnehmer mit Verstorbenen und Hinterbliebenen nahe[70]. Wie in der Malerei changiert das Mahlbild zwischen realem Totenmahl, *refrigerium* und einer erhofften Mahlgemeinschaft im Jenseits.

Im Vergleich mit den Malereien scheinen als einzige die Berufsbilder kein echtes Pendant in der christlichen Sarkophag-Plastik gehabt zu haben. Die Gründe dafür können nur vermutet werden, aber vielleicht war unter den Auftraggebern der Sarkophage für eine solche Spezifizierung ohnehin kein Anlass gegeben, außer durch Kleidung und gewisse hierarchische Rangabzeichen extra noch auf einen Beruf der Besitzer bzw. Auftraggeber der Sarkophage hinzuweisen.

[64] Vgl. Abb. 2 im Beitrag von V. Tsamakda in diesem Band.
[65] Studer-Karlen 2012a, 171–182.
[66] Studer-Karlen 2012a, 205–217.
[67] Johannes Deckers sprach in diesem Zusammenhang von einem Wechsel von anthropozentrischen zu theozentrischen Bildgefügen, wobei der Wandel auch bereits im Titel „Vom Denker zum Diener“ ausgedrückt ist, vgl. Deckers 1996.
[68] Studer-Karlen 2012a, 182–205. Vgl. auch den Beitrag von M. Studer-Karlen in diesem Band.
[69] Studer-Karlen 2012a, 91 mit Anm. 562.
[70] Studer-Karlen 2012a, 178.

Auch für die Sarkophage gilt, dass sie oft wohl relativ verborgen aufgestellt waren, so dass ihre „Nutzung“ bzw. die Wirkung ihrer Bilder auf Betrachter bisweilen nur über einen kurzen Zeitraum oder in sehr begrenztem Rahmen erfolgen konnte[71].

Wie oben dargelegt, etabliert sich das Verstorbenen-Porträt auf den christlichen Sarkophagen ganz selbstverständlich und im Rahmen der ihnen eigenen Entwicklung. Statistisch steigert sich das Vorkommen von Porträts im Vergleich zu paganen Sarkophagen sogar noch, wie M. Studer-Karlen zeigen konnte[72]. Verstorbenen-Porträts sind in der Malerei und auch auf Sarkophagen das häufigste Einzelmotiv, und diese sind damit unbestreitbar ein Anlass, überhaupt Bilder am Grab anzubringen.

Die Aufgabe des Verstorbenen-Porträts: Die Trennung von Grabort und Kultort

Das vorgestellte Material ist zwar auf Rom und hier auf die Katakombenmalerei und die Sarkophage beschränkt, aber das Bild wäre ebenso deutlich, wenn man die Untersuchung geographisch ausweitete[73] oder noch weitere Gattungen wie etwa auf Inschriftentafeln eingeritzte Porträts hinzunähme[74]. Man kann also konstatieren: in der Spätantike lässt sich die Etablierung von Verstorbenen-Porträts im christlichen Kontext vom späten 3. bis ins 5., mitunter noch bis ins 6. Jh. n. Chr. nachvollziehen. Der Prozess der Christianisierung der römischen Welt führt nicht zur Aufgabe, sondern im Gegenteil sogar zu einer Vertiefung des Phänomens des Verstorbenen-Porträts, man könnte erst von einer Aneignung und dann einer Fortführung dieser Bildform in der christlichen Sepulkralkunst und auch im Grabkult sprechen. Die Verstorbenen-Porträts spielen um die Aspekte der Jenseitshoffnung und Selbstrepräsentation und führen den zuvor in der römischen Sepulkralkunst ausgeprägten Aspekt des Totenlobes weiter, während die schon im Verlauf des 3. Jhs. n. Chr. bei wachsender Beliebtheit von bukolischen Bildthemen immer stärker zurücktretende Trauer nun kaum noch eine Rolle spielt. Jedes einzelne angetroffene Beispiel ist eine individuelle, in gewisser Weise auch innovative Anfertigung. Zwar gibt es ab und zu offensichtlich spontane Umwidmungen zuvor eigentlich anders geplanter Nutzungen, was sich etwa in uns unerklärlichen Diskrepanzen zwischen Porträts und Inschriften auf manchen Sarkophagen niederschlägt. Dies sind aber Ausnahmen, es gibt keine Vorbereitung in Serienproduktion solcher Stücke.

Wie kann nun ein solch weiträumig etabliertes und von einzelnen Individuen getragenes System der Sepulkralkunst einfach völlig verschwinden?

Für das Ende der Sarkophagproduktion hat man sicherlich zu Recht Faktoren wie die aussetzende Nachfrage durch ein Wegbrechen der Auftraggeberschicht, in Rom u. a. durch die Abwesenheit des Kaisers sowie die fortschreitende wirtschaftliche und politische Krise verantwortlich gemacht[75]. Nicht zuletzt wurde der Gothensturm unter Alarich als Wendepunkt beansprucht, zuletzt weniger durch seine konkreten zerstörerischen Auswirkungen in der Stadt Rom denn vielmehr als Symbol des Wandels und Niedergangs des alten Systems[76]. Die Aufgabe der Katakomben als Bestattungsorte ist vor allem dem Rückgang der Bevölkerung geschuldet, da ab dem späten 4. und frühen 5. Jh. n. Chr. die oberirdischen Zömeterien wieder ausreichten[77]. Insgesamt passt das Phänomen des Endes von Katakomben- und Sarkophagbestattungen zu ähnlichen Ent-

[71] Doch auch eine Auffindung wie die des Sarkophags des Junius Bassus (Repertorium I n. 680) in Alt-St. Peter unter der Erde ist ein spezieller Fall, der nicht als Einschränkung der prinzipiellen Kommunikationssituation der Bilder auf dem Sarkophagkasten gelten kann – dazu wissen wir zu wenig über die Aufstellung und Zugänglichkeit der Kästen vor der Bestattung und im Rahmen von Bestattungsfeiern, bei denen die Bilder eine besondere Rolle gespielt haben könnten. Solche verborgenen Aufstellungen stellen den Bildsinn daher nicht generell in Frage; dazu z. T anders Dresken-Weiland 2003.

[72] Studer-Karlen 2012a, 219.

[73] Vgl. etwa zahlreiche Malereien mit Verstorbenen-Porträts in den Katakomben in Neapel (Fasola 1982), auf Sizilien (Cipriano 2010) und auf Sardinien (Nieddu 2002), ebenso in den Nekropolen in Thessaloniki (Marki 2006), in Nordafrika und in Spanien. Für die Sarkophage im griechischen Osten sei stellvertretend ein Beispiel in Konstantinopel genannt, und zwar das Mausoleum beim Sivrili Kapı mit dem Bild der Familie des Grabbesitzers, vgl. Deckers – Serdaroğlu 1993.

[74] Vgl. zu solchen Verstorbenen-Porträts, die auf Grabverschlüssen bei Inschriften eingeritzt sind, nun die Beiträge in Bisconti – Braconi 2013, insbesondere von R. M. Carra Bonacasa; L. De Maria; C. Proverbio; C. Schibba; G. Cipriano; P. De Santis und G. Cuscito (für die Verstorbenenbilder in Ritzinschriften aus Aquileia).

[75] Vgl. die Überlegungen bei Brandenburg 2004.

[76] Vgl. etwa die Beiträge in den Kolloquiumsbänden Lipps u. a. 2013 und Di Berardino u. a. 2012.

[77] Vgl. Fiocchi Nicolai 2012, mit umfassender älterer Literatur.

wicklungen der Aufgabe zum Teil jahrhundertealter traditioneller und charakteristischer Gebräuche, die mehr oder weniger zur gleichen Zeit manifest wurden und ganz allgemein als Anzeichen des Endes der römischen Antike gelten, wie etwa die Aufgabe von Statuenaufstellungen im öffentlichen Raum[78], das Ende des Peristylhauses als bevorzugter Wohnform[79], oder auch die Aufgabe einer so römischen Tradition wie des Sich-Niederlegens beim Speisen[80]. Und doch scheint es möglich zu sein, neben diesen allgemeinen Zeichen des Umbruchs, für das Aussetzen des Verstorbenen-Porträts einen konkreteren, tieferen Grund zu benennen, der das Phänomen noch umfassender und direkter erklären kann. Gemeint ist die immer stärkere Einbeziehung der Eucharistiefeier in den Totenkult. Es zeichnet sich ab, dass die Eucharistiefeier das traditionelle Totenmahl als familiäre Kulthandlung ablöst. Dies gab dem zunächst traditionsverbundenen Umgang mit den Toten nochmals eine neue Qualität, die eine neue Kultform ein- und damit letztlich einen tiefen Bruch herbeiführte. Dies sei kurz näher erläutert.

Schon das gesamte 4. Jh. n. Chr. über lässt sich ein zunehmendes Interesse an einer Eucharistiefeier im Zusammenhang mit der Bestattung bzw. dem Totengedenken konstatieren. Vincenzo Fiocchi Nicolai hat vor kurzem nochmals die Quellen dazu zusammengetragen, die die stetig wachsende Bedeutung der Eucharistie greifen lassen[81]. Eine wichtige Etappe dieser Entwicklung markieren in Rom die konstantinischen Umgangsbasiliken, die beide Aspekte, Ort für die Bestattung und zugleich Ort des Totenkultes und der Eucharistiefeier zu sein, übernahmen[82]. Im Umkreis dieser Umgangsbasiliken liegt immer auch eine mehr oder weniger direkt assoziierte Märtyrerbestattung, so dass Toten- und Märtyrerkult in dieser speziellen Form von Bestattungsbasiliken ineinanderspielen. Dennoch blieb auch das traditionelle Totenmahl im Rahmen der Bestattungsfeier und der Kommemorierung der Verstorbenen weiterhin bestehen[83]. Eine entscheidende Rolle kommt sodann am Ende des 4. Jhs. n. Chr. zwei der wichtigsten kirchlichen Repräsentanten zu, Ambrosius von Mailand und Augustinus von Hippo. Beide intervenieren in ihrem Einflussbereich gegen die noch immer üblichen und wohl oft aus dem Ruder laufenden Totenmahlfeiern auf den Friedhöfen[84]. Stattdessen propagieren sie die Eucharistiefeier als für Christen angemessene Kultform. Damit vollzieht sich jetzt auch äußerlich der schon längst vorhandene tiefe Bruch zum traditionellen römischen Sepulkralwesen, der durch die Annahme des christlichen Glaubens ohnehin Realität geworden, aber durch eine scheinbare Kultkontinuität im Totenmahl weniger manifest war. Denn nun wurden die Priester zu den Vorstehern der Kulthandlung im Zusammenhang von Bestattung und Kommemorierung der Verstorbenen, eine Aufgabe, die bislang ganz der *familia* zugefallen war. Heidnische Priester hatten sich aus Gründen der Reinheit selbstverständlich von sepulkralen Kulthandlungen ferngehalten, christliche Priester wurden nun im Rahmen der Eucharistiefeiern qua Amt zu deren Vorstehern[85]. Mit diesem Drängen zu einer Eucharistiefeier bindet nun die Kirche eine zuvor familiäre Kultfeier institutionell an sich, und zugleich wird auch der Ort der Kulthandlung verlagert. War bislang das Grab zumindest auch ein wichtiger Teil des Sepulkralkultes mit immer wieder archäologisch belegbaren performativen Elementen, für die Lampen für Lichtspenden, Mensen für Speisespenden und diverse Ampullen für Duftöle oder Ähnliches verbreitet nachgewiesen sind[86]. Die Verstorbenen-Porträts als Ausstattung am Grab haben nur solange eine Rolle in diesem Geschehen, bis sein wichtigster Part, die Versammlung der Hinterbliebenen im Rahmen eines Mahls, vom Grabort abgetrennt und in einen Kirchenraum verlagert wird[87]. Wie erwähnt beginnt diese Entwicklung bereits in konstantinischer Zeit in Rom, zumindest seitdem ist der Wunsch, Eucharistie und Totenmahl zu verbinden, bereits erkennbar. Für die

[78] Vgl. allgemein Smith – Ward-Perkins 2016.

[79] Ellis 1988; Baldini Lippolis 2003.

[80] Vgl. dazu Zimmermann 2010a, 1107 f.

[81] Fiocchi Nicolai 2016, bes. 630. 635–638. Die ältere Literatur ist hier umfassend angeführt.

[82] Auch hierfür vgl. zusammenfassend mit der älteren Literatur: Fiocchi Nicolai 2016, 627–630.

[83] Zuletzt dazu Rebillard 2010, mit der älteren Literatur; vgl. auch Jensen 2008; Zimmermamm 2012.

[84] Dazu etwa zuletzt Volp 2002, 234–239; Spera 2005, bes. 9–11 mit Überblick über die ältere Literatur in Anm. 17.

[85] Zu diesem Aspekt zuletzt bes. Volp 2002, 242–263. Auf diese Weise wurden, sozusagen als ein Nebeneffekt, auch die Frauen aus ihrer bislang wichtigen Rolle im Rahmen des Totengedächtnisses herausgedrängt, vgl. dazu Zimmermann 2012, 178–180.

[86] Zu den Ritualen und Praktiken am Grab zusammenfassend etwa Spera 2005; Spera 2009.

[87] Sehr vereinzelt gibt es ausnahmsweise Verstorbenen-Portäts im Kirchenraum direkt auf den Gräbern, so in Nordafrika etwa in Sfax (Tunesien), vgl. zuletzt Yasin 2005, 444 mit Abb. 23, wo Mosaikfelder mit Inschrift und Orantenbildern der Verstorbenen direkt auf dem Grabverschluss belegt sind. In aller Regel gibt es im Kirchenraum jedoch keinen Platz für die Privatrepräsentation normaler Verstorbener, sondern nur für außergewöhnlich reiche oder wichtige Personen wie Stifter oder Kleriker.

2. Hälfte des 4. Jhs. n. Chr. belegen die *Apostolischen Konstitutionen*, dass Eucharistiefeiern eine regelhafte Verbindung zur Bestattungsfeier eingenommen hatten. Aber als aktive Maßnahme der Kirche zur Ablösung des Totenmahls durch die Eucharistie belegen Ambrosius und Augustinus eine neue, für das gesamte Reich folgenreiche Entwicklung am Wechsel zum 5. Jh. n. Chr., die schließlich zur Trennung von Grabort und Kultort führt[88]. Die Masse der Bestattungen bleibt ja in der Regel auf den Friedhöfen um die Kirchen herum, oder, selbst wenn sie sich im Innern der Kirchen befinden, dort ohne Möglichkeit einer Individualisierung, wie sie zuvor ein privates Grabmonument bot.

Vom Kult am Grab zur Friedhofskirche

Die stetig wachsende Rolle der Eucharistiefeier im Totenkult kann sozusagen reichsweit in der gesamten spätantiken Welt auf jedem Friedhof nachvollzogen werden: allerorts entstehen nun spätestens im Verlauf des 5. oder 6. Jhs. n. Chr. Feierräume für die Eucharistie auf den Friedhöfen. Die Kirchen ziehen regelrecht hinaus vor die Städte zu den Toten. Oft sind solche Friedhofskirchen topographisch mit einem Märtyrergrab und somit direkt mit einem konkreten Heiligenkult verbunden, vielfach wachsen die Friedhöfe in der Folge auch beträchtlich weiter um diese Kirchen herum. Das Phänomen der Friedhofskirchen, in denen oftmals, wie in den römischen Umgangsbasiliken, ebenfalls der Boden dicht mit Gräbern belegt ist, lässt sich nicht nur sehr gut in Italien, etwa in Cimitile, oder in Nordafrika und an der kleinasiatischen Südküste, sondern auch in den Nordwestprovinzen, etwa in Trier, fassen[89]. Solche Friedhofskirchen hatten wohl bisweilen, eben mit Rücksicht auf die Gräber und die temporär zu ermöglichenden Graböffnungen, unregelmäßige Böden und nicht immer durchgehende Freiflächen. Sie stellten oft wohl eher ‚überdachte Friedhöfe' dar im Sinne des von Richard Krautheimer für die Umgangsbasiliken adaptierten Begriffs des *‚coemeterium subteglatum'*[90]. Bisweilen lässt der Erhaltungszustand auch eine Vorstellung von den Oberflächen der Gräber gewinnen, die in der Regel fest verschlossen und zum problemlosen Begehen konzipiert waren – einzelne Gräber konnten hingegen mit Mosaikrahmen um Felder mit Inschrift oder Ornamentik geschmückt sein, oft sind auch Marmorabdeckungen belegt. Soziale Hierarchien nach Reichtum oder Bedeutung (etwa für Priestergräber) drücken sich in entsprechend privilegierter Position im Kirchenraum oder durch Ausstattungen aus. Jedenfalls aber ist die Intention solcher Kirchen stets eindeutig: die Gemeinschaft der Verstorbenen immer an der Messfeier Anteil haben zu lassen, wie es immer wieder theologische Texte propagieren. Und von dieser Gemeinschaft waren natürlich nicht solche Gräber ausgeschlossen, die nicht innerhalb der Grabkirchen lagen.

Vom Verstorbenen-Porträt zum Stifterbild

Die oben vorgetragene Idee, dass die Trennung von Grabort und Kultort mit zur Aufgabe des römischen Grabporträts geführt hat, findet eine starke Unterstützung in der etwas später, etwa ab dem 7. Jh. n. Chr., wieder einsetzende Rückkehr des Verstorbenen-Porträts, die sich nun freilich in gewandelter Form und nur für eine sehr reiche Schicht vollzieht, nämlich in der Form des Stifterbildes im Grabkontext und genauer: am Ort der Eucharistiefeier, der Grabkapelle. Denn hier wird nun das gleiche Anliegen, die Kultgemeinschaft am Grab auch bildlich auszudrücken, auf die Ebene des neuen Kultgeschehens, also der Eucharistie, gehoben. Die im Bild anwesenden Verstorbenen vereinigen sich mit den im Kultraum Feiernden zu einer idealen und realen Gemeinschaft, die hier die Eucharistie begeht. Der Bestattungsort in einem Eucharistieraum sichert andauernde Anwesenheit beim Messopfer am Altar, und umso mehr schafft wiederum die Gemeinschaft von im Bild Dargestellten und im Raum versammelten Angehörigen die Überschreitung der Grenze des Gebetes der Anwesenden für und mit den Dargestellten. Für dieses in der gesamten christlichen Welt in West und Ost verbreitete Phänomen von Stifterbildern am Grab und im Kontext eines Feierraumes für Eucharistie sollen abschließend zumindest zwei konkrete Beispiele aus Rom vorgeführt werden.

[88] Zusammenfassend dazu Fiocchi Nicolai 2016, 637.
[89] Fiocchi Nicolai 2016, 626–639; Yasin 2005, bes. 439–451; Yasin 2009, 69–100.
[90] Fiocchi Nicolai 2016, 627.

Das erste in diesem Zusammenhang in Rom zu nennende Bild ist das der Turtura in der sog. Basilichetta der Commodilla-Katakombe, das eventuell noch dem 6. Jh. oder 7. Jh. n. Chr. angehört (Abb. 9)[91]: Die von Damasus inszenierte Kultstätte der Märtyrer Felix und Adauctus war bald zu eng geworden und um einen echten Feierraum für die Eucharistie, die in einer echten Apsis endende sog. Basilichetta, erweitert worden. An der Flanke dieses Raumes, unmittelbar beim Grab der reichen Turtura, mit Blickkontakt zur Apsis und in der Flucht der Märtyrergräber, stellt ihr Sohn, wie die Inschrift erklärt, seine Mutter Turtura nun in den direkten Schutz der Madonna mit Jesuskind sowie der hier verehrten Märtyrer. Sie alle erscheinen in direkter Frontalität zum Betrachter, hierarchisch nach Größe und Bedeutung sortiert. Die Gottesmutter thront im Zentrum, das Jesuskind auf dem Schoß und flankiert von den Titelheiligen. Zu ihrer Rechten führt Adauctus die um gut ein Drittel kleinere Turtura bei Maria ein, wobei Turtura sich Maria zuwendet und ihr ihre Stiftung in Form eines verhüllten länglichen Gegenstandes darreicht. Turtura hat so selbst dadurch real (im Grab) und visuell (im Bild) Anteil am Kultgeschehen, und diese Anwesenheit garantiert und verstetigt dadurch ihre Präsenz am heiligen Geschehen, dessen Strahlkraft wiederum ebenso wie die Nähe zum Märtyrergrab ihre Heilserwartung absichern. Die Kultgemeinschaft ist nun nicht mehr nur die Familie, wie früher beim Kult am Grab, sondern die ganze anwesende Gemeinde von Besuchern, hier auch und zu allererst Pilger[92].

Das zweite Beispiel hat noch offizielleren Charakter, denn es betrifft nun direkt die Seitenkapelle der zur päpstlichen Residenz auf dem Palatin gehörenden Kirche S. Maria Antiqua auf dem Forum. Dort durfte der hohe Kurienbeamte Theodotus sich und seiner Familie die östliche Seitenkapelle unter Papst Zacharias (741–752 n. Chr.) als Familiengrab einrichten[93]. Unterhalb der Reste der römischen Malerei des 2. Jhs. im Gewölbe und der Abdrücke des *opus sectile*-Dekors des späten 4. Jhs. n. Chr. in der mittleren Wandzone, bilden die mittelalterlichen Fresken einen einzigartigen Zyklus christlicher Bilder. An der gesamten Fläche der Hauptwand erscheint unterhalb einer großen Nische mit dem Bild der Kreuzigung Christi ein großes Stifterbild (Abb. 10a): Zentral thront die Gottesmutter mit dem Jesuskind auf dem Schoß, sie wird von Petrus und Paulus flankiert. Rechts und links folgen nach außen frontal und im Orantengestus die wohl von Theodotus besonders verehrten Heiligen Iulitta und Quiricus, an die ganz außen rechts mit dem Modell seiner Stiftung Theodotus (Abb. 10b), ganz links Papst Zacharias mit einem Codex in der Hand anschließen. Die letzten beiden sind der Mitte zugewandt und durch den blauen, eckigen Nimbus als noch lebend ausgezeichnet. An der linken und dem vorderen Teil der rechten Seitenwand sind in sechs Feldern Szenen aus der Passio der Hl. Iulitta und Quiricus erzählt bis zum groß inszenierten Martyrium des kleinen Quiricus, des Sohnes der Iulitta. Daran nach rechts anschließend, fallen zwei weitere Felder mit Bildern Lebender mit rechteckigem Nimbus an der rechten Seitenwand auf, links des Durchgangs ins Presbyterium, und links an der Rückwand der Kapelle. Sie wurden mit guten Gründen als Votivbilder bezeichnet. Das breitere Bildfeld der Seitenwand zeigte im Zentrum Maria, und rechts und links außen je einen Mann (rechts) und eine Frau (links) mit Opferkerzen, zwischen die noch die Darstellungen zweier Kinder mit dem Nimbus der Lebenden eingeschoben sind. Köpfe und Inschriften der Erwachsenen fehlen leider, doch ist anzunehmen, dass hier die gesamte Stifterfamilie, also Theodotus mit Frau und zwei Kindern zuseiten Mariens, der Hauptheiligen der Kirche, gestellt sind. Das Bildfeld der Eingangswand ist schmaler, es zeigt einen erwachsenen Mann, der mit zwei Kerzen in den Händen links zu Füßen der Heiligen Iulitta und Quiricus kniet und betet (Abb. 11)[94]. In ihm hat man seit der Auffindung den Stifter Theodotus erkennen wollen. Über die Bedeutung der Darstellungen und die Gründe, die zu ihrer Entstehung führten, ist zwar bis heute keine Einigkeit erzielt, nicht zuletzt, weil

[91] Russo 1980–1981; Deckers u. a. 1994, 60 f.; Minasi 1997; Braconi 2016, 55 mit Abb. 17. In der Regel wird die Malerei der Turtura in die Zeit Johannes I. (523–526 n. Chr. bzw. kurz danach) oder ins 7. Jh. n. Chr. datiert.

[92] Das Grab der Turtura bildet insofern eine Ausnahme, weil es sich sozusagen nur zufällig in einer Katakombe befindet: eigentlich sucht es die Nähe der Märtyrergräber und zugleich des Raumes für Eucharistiefeiern, d. h. der Basilichetta. Es ist daher in erster Linie als Stifterbild in einer Kapelle charakterisiert, nicht als Katakombenmalerei. Tatsächlich haben Malereien in den Katakomben im Frühmittelalter kultischen Charakter, als Ausstattung der Heiligengräber, und zumeist offizielle kirchliche Auftraggeber, da eben keine privaten Gräber mehr in die Katakombengänge eingebracht werden. Insofern würde ich das Bild der Turtura nicht unter die typischen Beispiele von Porträts in der Katakombenmalerei aufnehmen wie zuletzt bei Braconi 2016, 55, da es nicht mehr die *familia* als Publikum im Blick hat.

[93] Zuletzt mit der älteren Literatur Bordi 2016.

[94] Ein weiteres Bildfeld mit vier frontal stehenden Heiligen liegt an der Rückwand rechts des Durchgangs nach Norden ins Seitenschiff, vgl. Bordi 2016, 267.

die Köpfe und Inschriften unvollständig sind, und auch, weil man die multiple Bestattung im Nordwesteck nicht einzelnen Personen, etwa aus der Gruppe der Dargestellten, zuordnen konnte. Aber nach wie vor ist die These von Hans Belting sinnvoll, dass es sich um drei verschiedene Stifter- bzw. Votivbilder des Theodotus handelt, einmal als offizieller Stifter mit dem Papst an der Hauptwand, dann mit seiner ganzen Familie als Votivbild bei Maria, und schließlich nochmals als persönliches Votivbild vor den persönlich als Schutzheiligen gewählten Iulitta und Quiricus[95]. Den Anlass der Stiftung wird man am ehesten im frühen Tod eines Kindes der Familie zu sehen haben, vor allem, weil die Geschichte des jung zu Tode gebrachten Quiricus an den Wänden sich als Projektionsfläche für den Tod eines eigenen Kindes anbietet. An der Nutzung als Grabkapelle und durch den Altar als Eucharistieort besteht jedenfalls kein Zweifel, so dass der übergeordnete Sinn der Bilder klar hervortritt. Zu Lebzeiten bereitete Theodotus die Grabkapelle vor und umgab den Altar mit Bildern, die ihn und seine ganze Familie in die Sphäre der hier verehrten Maria und der Heiligen einschreiben und sie zugleich, gemeinsam mit den real Messe feiernden Gläubigen, dauerhaft um den Altar vereinen. Wie zuvor bei Turtura, ist der vormalige Gedanke der älteren Verstorbenen-Porträts am Grab konsequent in einen Messfeierraum übertragen.

Weitere Beispiele solcher Stiftergräber mit Bildnissen in Grabkapellen ließen sich in großer Fülle über das gesamte westliche und byzantinische Mittelalter anführen. Es mag genügen, im Osten exemplarisch an die Stifterbildern in den kappadokischen Höhlenkirchen, in byzantinischen Einraumkirchen Kretas, oder in Konstantinopel an das Parekklesion der Chora-Kirche zu erinnern[96].

Das spätantike Verstorbenen-Porträt findet, wie beschrieben, nun auf gesellschaftlich hohem Niveau, sein mehr oder weniger direktes Fortleben in solchen Stifterbildern, die sich bevorzugt in Räumen befinden, die zugleich als Grabort und Feierraum der Eucharistie fungieren. Mit der Auflösung von Grabort und Kultort für die große Masse der Bestatteten hatte das Grabporträt seinen Sinn und Zweck am Grab verloren, doch es lebte jedenfalls in Teilen dort gewandelt weiter, wo es seine ursprüngliche Funktion im Rahmen einer Gedenkfeier beibehalten bzw. weiterentwickeln konnte. Die genannten Stifterbilder in Grabkapellen sind nur eine mögliche, aber vielleicht die deutlichste Fortsetzung dieser römischen Bildtradition[97].

Norbert Zimmermann
Wissenschaftlicher Direktor
Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom
Via Sicilia 136
I-00187 Rom
norbert.zimmermann@dainst.de

[95] Belting 1987, 55–69; zur Disskussion um die Deutung mit der weiteren Literatur Bordi 2016, 265–267.

[96] Etliche kappadokische Höhlenkirchen dienten zur Bestattung, und die Stifterbilder sind auch in diesem Kontext zu sehen. Vgl. für die kretischen Einraumkapellen Tsamakda 2012; s. auch V. Tsamakda, z. B. Abb. 1. 4. 18, sowie A. Lymberopoulou, z. B. Abb. 1. 2. 4. 9 in diesem Band. Für das Parekklesion der Chora-Kirche und sein Bildproramm vgl. Underwood 1966.

[97] Eine weitere Fortentwicklung der spätantiken Verstorbenen-Porträts sind etwa die Clipei mit den Papstbildnissen in S. Paolo fuori le mura, was aber an anderer Stelle vertieft werden soll.

Bibliographie

Arbeiter – Korol 2016
A. Arbeiter – D. Korol (Hrsg.), Der Kuppelbau von Centcelles. Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang (Madrid 2016).

Baldini Lippolis 2003
I. Baldini Lippolis, La fine di domus e palatia, in: J. Ortalli – M. Heinzelmann (Hrsg.), Abitare in città. La cisalpina tra impero e medioevo (Wiesbaden 2003) 173–186.

Belting 1987
H. Belting, Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom, in: L. Irving (Hrsg.), Studies in Honor of Ernest Kitzinger on his Seventy-Fifth Birthday, DOP 41 (1987) 55–69.

Bergmann – Kovacs 2016
M. Bergmann – M. Kovacs, Portrait styles, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 280–294.

Bisconti 2013
F. Bisconti, Lo sguardo della fanciulla. Ritratti e fisionomie nella pittura catacombale, in: RivACr 89 (2013) 53–84.

Bisconti 2015
F. Bisconti, I volto degli aristocratici nella tarda antichità. Fisionomie e ritratti nelle catacombe romane e napoletane, in: C. Ebanista – M. Rotili (Hrsg.), Aristocrazie e società fra transizione romano-germanica e alto medioevo. Atti del convegno internazionale di studi Cimitile-Santa Maria Capua Vetere 14–15 giugno 2012 (Cimitile 2015) 27–46.

Bisconti – Braconi 2013
F. Bisconti – M. Braconi (Hrsg.), Incisioni figurate della tarda antichità. Atti del convegno di studi Roma 22–23 marzo 2012 (Città del Vaticano 2013).

Bisconti u. a. 2013
F. Bisconti – R. Giuliani – B. Mazzei, La catacomba di Priscilla. Il complesso, i restauri, il museo (Todi 2013).

Bonacasa Carra 2000
R. M. Bonacasa Carra, Il ritratto nella pittura funeraria paleocristiana, in: S. Ensoli – E. La Rocca (Hrsg.), Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra (Rom 2000) 317–322.

Bonacasa Carra 2013
R. M. Bonacasa Carra, Ritratto femminile su una lastra incisa da S. Callisto e l'iconografia del defunto nell'arte funeraria paleocristiana, in: Bisconti – Braconi 2013, 115–127.

Bordi 2016
G. Bordi, La cappella del Primicerius Teodoto, in: M. Andaloro – G. Bordi – G. Morganti (Hrsg.), Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra a Santa Maria Antiqua 17 marzo – 11 settembre 2016 (Rom 2016) 260–269.

Braconi 2018
M. Braconi, Il Cubicolo del Docente nel Cimitero Maggiore a Roma: dai primi scavi ai recenti restauri, RivACr 94, 2018, 293–329.

Bragantini – Sampaolo 2009
I. Bragantini – V. Sampaolo, La pittura pompeiana (Napoli 2009).

Brandenburg 2004
H. Brandenburg, Osservazioni sulla fine della produzione e dell'uso dei sarcofagi a rilievo nella tarda antichità nonché sulla loro decorazione, in: Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali. Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (École Française de Rome, 8 maggio 2002) (Città del Vaticano 2004) 1–34.

Burgunder 2014
P. Burgunder, Dialogue intime avec la mort: le discours funéraire du sarcophage de Kertch, in: Zimmermann 2014, 689–694.

Caillaud 2009
A. Caillaud, La figure du commanditaire dans l'art funéraire des catacombes de Rome (IIIe–VIe siècles), in: S. Brodbeck – A.-O. Poilpré (Hrsg.), La culture des commanditaires. L'oeuvres et l'empreinte. Actes de la journée d'étude organisée à Paris le 15 novembre 2013 (Paris 2015) 66–121.

Carandini u. a. 1982
A. Carandini – A. Ricci – M. de Vos, Filosofiana. The Villa of Piazza Amerina (Palermo 1982).

Cipriano 2010
G. Cipriano, La decorazione pittorica nei contesti funerari della Sicilia, III–V secolo d.C. (Palermo 2010).

Corneli 2010
C. Corneli, Il Ritratto nella pittura cristiana delle origini (IV–VI secolo) (Diss. Università degli Studi della Tusca 2010).

Corneli 2013
C. Corneli, Studies of the painting of Rome's christian catacombs. On the trail of a portrait included in the wall of *arcosolium*, in: Foletti 2013, 29–41.

Croci 2013
C. Croci, Portraiture on Early Christian Gold-Glass: some observations, in: Foletti 2013, 43–59.

van Dael 1978
P. C. J. van Dael, De Dode. Een Hoofdfiguur in de oudchristelijke Kunst (Amsterdam 1978).

Deckers 1996
J. G. Deckers, Vom Denker zum Diener. Bemerkungen zu den Folgen der konstantinischen Wende im Spiegel der Sarkophagplastik, in: B. Brenk (Hrsg.), Innovation in der Spätantike. Kolloquium Basel 1994 (Wiesbaden 1996) 137–172.

Deckers u. a. 1994
J. Deckers – G. Mietke – A. Weiland, Die Katakombe „Commodilla“, Repertorium der Malerei (Città del Vaticano 1994).

Deckers – Serdaroğlu 1993
J. G. Deckers – Ü. Serdaroğlu, Das Hypogäum beim Silivi Kapı in Istanbul, JbAC, 36, 1993, 140–163.

Di Berardino u. a. 2012
A. Di Berardino – G. Pilara – L. Spera (Hrsg.), Roma e il sacco del 410: realtà, interpretazione, mito. Atti della Giornata di Studio Roma 6 dicembre 2010 (Rom 2012).

Dresken-Weiland 1995
J. Dresken-Weiland 1995, Sulla rappresentazione di defunti nei sarcofagi paleocristiani, in: «XLI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina», seminario internazionale sul tema "Ravenna, Costantinopoli, Vicino Oriente" Ravenna 12–16 settembre 1994, in memoria di Friedrich Wilhelm Deichmann (Ravenna 1995) 109–130.

Dresken-Weiland 2003
J. Dresken-Weiland, Sarkophagbestattungen des 4. bis 6. Jahrhunderts im Westen des römischen Reiches, RQ Suppl. 55 (Città del Vaticano 2003).

Dresken-Weiland 2004
J. Dresken-Weiland, Ricerche sui commitenti e destinari dei sarcofagi paleocristiani a Roma, in: Bisconti - Brandenburg 2004, 149–153.

Dresken-Weiland 2010
J. Dresken-Weiland, Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts (Regensburg 2010).

Dresken-Weiland 2018
J. Dresken-Weiland, Spätantike und frühchristliche Sarkophage in stadtrömischen Katakomben und Kirchen, in: O. Dally – J. Fabricius – H. von Hesberg, Bilder und Räume. Antike Sarkophage im Kontext. Sarkophag-Studien 10 (Wiesbaden 2018) 71–82.

Ellis 1988
S. P. Ellis, The end of the Roman house, AJA 92, 1988, 565–576.

Engemann 1997
J. Engemann, Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke (Darmstadt 1997).

Fasola 1975
U. M. Fasola, Le catacombe di S. Gennaro a Capodimonte (Rom 1975).

Fasola 1982
U. M. Fasola, Le raffigurazioni di defunti e le scene bibliche negli affreschi delle catacombe di S. Gennaro, in: C. C. Marcheselli (Hrsg.), Parola e spirito. Studi in onore di Settimio Cipriani (Brescia 1982) 763–776.

Fiocchi Nicolai 2012
V. Fiocchi Nicolai, Il sacco dei Goti e la fine delle catacombe: un mito storicografico?, in: Di Berardino u. a. 2012, 283–310.

Fiocchi-Nicolai 2016
V. Fiocchi Nicolai, Le aree funerarie cristiane di età costantiniana e la nascita delle chiese con funzione sepolcrale, in: Costantino e i Costantinidi: l'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Atti del XVI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana Roma 22–28 settembre 2013 (Città del Vaticano 2016) 619–670.

Fittschen 2011
K. Fittschen, Il volto dei potenti. Il fenomeno della assimilazione delle immagini nella ritrattistica romana di età imperiale, in: La Rocca – Parisi Presicce 2011, 247–253.

Foletti 2013
I. Foletti (Hrsg.), The Face of the Dead and the Early Christian World. Proceedings of International Conferences, Masaryk University Brno 18th October 2012 (Brünn 2013).

Jensen 2008
R. M. Jensen, Dining with the Dead: From the Mensa to the Altar in Christian Late Antiquity, in: L. Brink – D. Green (Hrsg.), Commemorating the Dead (Berlin 2008) 107–143.

Koch 1993
G. Koch, Sarkophage der römischen Kaiserzeit (Darmstadt 1993).

Koch 2000
G. Koch, Frühchristliche Sarkophage. HdArch (München 2000).

Laflı – Zäh 2009
E. Laflı – A. Zäh, Beiträge zur frühbyzantinischen Profanarchitektur aus Hadrianupolis – Blütezeit unter Kaiser Iustinian I., ByzZ 102, 2009, 639–659.

La Rocca 2011a
E. La Rocca, Il ritratto e la somiglianza, in: La Rocca – Parisi Presicce 2011, 21–29.

La Rocca 2011b
E. La Rocca, Egitto, Grecia, Roma. Innamorati dell'immortalità. Ritratto realistico e ritratti ideale: Medio Oriente, Egitto, Grecia, Roma, in: La Rocca – Parisi Presicce 2011, 53–83.

La Rocca – Parisi Presicce 2011
E. La Rocca – C. Parisi Presicce (Hrsg.), Ritratti. Le tante facce del potere. Catalogo della mostra, Roma Musei Capitolini, 10 marzo – 25 settembre 2011 (Rom 2011).

Lipps u. a. 2013
J. Lipps – C. Machado – Ph. von Rummel (Hrsg.), The Sack of Rome in 410 AD: the event, its context and its impact. Proceedings of the conference held at the German Archaeological Institute at Rome 4–6 November 2010, Palilia 28 (Wiesbaden 2013).

Liverani – Spinola 2010
P. Liverani – G. Spinola, Le necropoli vaticane (Mailand 2010).

Marki 2006
E. Marki, Η νεκρόπολη τησ Θεσσαλονίκης στούς υστερορωμαίκους καί παλαιοχριστιανικούς χρόνους (μέσα του 3ου έως μέσα του 8ου αι. μ. Χ.) (Athen 2006).

Mazzei 2010
B. Mazzei (Hrsg.), Il cubicolo degli apostoli nelle catacombe romane di S. Tecla. Cronaca di una scoperta (Città del Vaticano 2010).

Mazzei 2012
B. Mazzei, Patroni e defunti. Il restauro dell'arcosolio di Pascentius a S. Gaudioso (Napoli), in: A. Coscarella – P. De Santis (Hrsg.), Martiri, santi, patroni: per una archeologia della devozione. Atti del X Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Università della Calabria 15–18 settembre 2010 (Rossano 2012) 413–423.

Minasi 1997
M. Minasi, Le vicende conservative dell'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla, RivACr 73 1997, 65–97.

Morey 1959
C. R. Morey, The Gold-Glass Collection of the Vatican Library with additional Catalogues of other Gold-Glass Collections (Città del Vaticano 1959).

Nestori 1993
A. Nestori, Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane (=Roma sotteranea cristiana 5) ²(Città del Vaticano 1993).

Nieddu 2002
A. M. Nieddu, L'arte paleocristiana in Sardegna: la pittura, in: P. G. Spanu (Hrsg.), Insula Christi. Il cristianesimo primitivo in Sardegna, Corsica e Baleari. 365–386 = Mediterraneo tardoantico e medievale. Scavi e ricerche 16 (Oristano 2002).

Proverbio 2006
C. Proverbio, L'arcosolio di Primerius et Severa sulla parete ovest della galleria F12, in: M. Andaloro (Hrsg.), L'orrizonte tardoantico e le nuove immagini 312–468 (Mailand 2006) 196–199.

Raeck 1987
W. Raeck, Publica non despiciens. Ergänzungen zur Interpretation des Dominus-Julius-Mosaiks aus Karthago, RM 94, 1987, 295–308.

Raeck 2006
W. Raeck, Über die Ähnlichkeit antiker Porträts, in: M. Sahin – I. H. Mert (Hrsg.), Ramazan Özgan'a Armağan. Festschrift Ramazan Özgan (Istanbul 2006) 291–295.

Rathmayr – Zimmermann 2014
E. Rathmayr – N. Zimmermann, Dynamische Konzepte im Hanghaus 2 in Ephesos. Interaktion zwischen Skulptur und Wandmalerei im Kontext, in: Zimmermann 2014, 717–722.

Rea 2004
R. Rea (Hrsg.), L'ipogeo di Trebio Giusto sulla Via Latina. Scavi e restauri (Città del Vaticano 2002).

Rebillard 2010
É. Rebeillard, Les chrétiens et les repas pour les fêtes des morts (IVe–Ve siècles), in: J. Rüpke – J. Scheid (Hrsg.), Bestattungsrituale und Totenkult in der römischen Kaiserzeit = Rites funéraires et culte des morts aux temps impériales, Potsdamer altertumswissenschaftliche Beiträge 27, 2010, 281–290.

Repertorium I
H. Brandenburg, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage I. Rom und Ostia (Wiesbaden 1967).

Repertorium II
J. Dresken-Weiland, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage II. Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt (Mainz 1998).

Rüpke 2009
J. Rüpke, Der Tod als Ende der Sterblichkeit. Praktiken und Konzeptionen in der römischen Antike, in: A. Lang – P. Marinković (Hrsg.), Bios – Cultus – (Im)mortalitas. Zu Religion und Kultur – Von den biologischen Grundlagen bis zu Jenseitsvorstellungen. Beiträge der interdisziplinären Kolloquien vom 10.–11. März 2006 und 24.–25. Juli 2009 in München (Rahden/Westphalen 2012) 199–209.

Russo 1980–1981
E. Russo, L'affresco di Turtura nel Cimitero di Commodilla, l'icona di S. Maria in Trastevere e le più antiche feste della Madonna a Roma, Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo e Archivio Muratoriano 89, 1980–1981, 71– 150.

Shelton 1981
K. J. Shelton, The Esquiline Treasure (London 1981).

Smith – Ward-Perkins 2016
R. R. R. Smith – B. Ward-Perkins (Hrsg.), The last statues of antiquity (New York 2016).

Spera 2005
L. Spera, Riti funerari e "culto dei morti" nella tarda antichità: un quadro archeologico dai cimiteri paleocristiani di Roma, in: Augustinianum 45, 2005, 5–34.

Spera 2009
L. Spera, Forme di autodefinizione identitaria nel mondo funerario: cristiani e non cristiani a Roma nella tarda antichità, in: C. Braidotti - E. Dettori - E. Lanzillotta (Hrsg.), Οὐ πᾶν ἐφήμερον. Scritti in onore di Roberto Pretagostini II. (Rom 2009) 759–793.

Studer-Karlen 2012a
M. Studer-Karlen, Verstorbenendarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen, Bibliothèque de l'Antiquité Tardive 21 (Turnhout 2012).

Studer-Karlen 2012b
M. Studer-Karlen, Les représentations des défunts sur les sarcophages chrétiens: sarcophages païens et chrétiens en comparaison, in: M. Gailinier – F. Baratte (Hrsg.), Iconographie funéraire romaine et société: corpus antique, approches nouvelles? (Perpignan 2013) 233–243.

Studer-Karlen 2013
M. Studer-Karlen, Zu den Verstorbenendarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen (3./4. Jh.): einige Überlegungen, in: Akten CIAC Toledo 2008 (Città del Vaticano 2013) 1543–1552.

Tsamakda 2012
V. Tsamakda, Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki. Werkstattgruppen, kunst- und kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalerei des 14. Jhs. auf Kreta (Wien 2012).

Underwood 1966
P. A. Underwood, The Kariye Djami 1–3, Bollingen Series 70 (New York 1966).

Wilpert 1903
J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms (Freiburg i. Br. 1903).

Wilpert 1916
J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert (Freiburg i. Br. 1916).

Wilpert 1929
J. Wilpert, I sarcofagi cristiani antichi, Tavole 1. 2 (Città del Vaticano 1929).

Yasin 2005
A. M. Yasin, Funerary Monuments and Collective Identity: From Roman Family to Christian Community, ArtB 87, 2005, 433–457.

Yasin 2009
A. M. Yasin, Saints and Church Spaces in the Late Antique Mediterranean. Architecture, Cult and Community (Cambridge 2009).

Zanker 2003
Paul Zanker, Die mythologischen Sarkophagreliefs als Ausdruck eines neuen Gefühlskultes. Reden im Superlativ, in: K.-J. Hölkeskamp – J. Russen – E. Stein-Hölkeskamp – H. Th. Grütter (Hrsg.), Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum (Mainz 2003) 335–355.

Zanker 2011
P. Zanker, Individuo e tipo. Riflessioni sui ritratti individuali realistici nella tarda Repubblica, in: La Rocca – Parisi Presicce 2011, 109–119.

Zanker – Ewald 2004
P. Zanker – B. C. Ewald, Mit Mythen leben: die Bilderwelt der römischen Sarkophage (München 2004).

Zimmermann 2002
N. Zimmermann, Werkstattgruppen römischer Katakombenmalerei, JbAC Erg.-Bd. 35 (Münster 2002).

Zimmermann 2006
N. Zimmermann, Die Malwerkstatt der Kammern D–O der via Latina Katakombe in Rom, in: Akten des XIV CIAC, Wien 19.–26.09.1999 (Wien 2006) 981–988.

Zimmermann 2007
N. Zimmermann, Verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei, JbAC 50, 2007, 154–179.

Zimmermann 2010
N. Zimmermann, Die Wandmalerei der Wohneinheit 2, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheiten 1 und 2. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII, 8, Textband Wohneinheit 2 (Wien 2010) 449–471.

Zimmermann 2010a
N. Zimmermann, Art. Mahl VI (Architektur und Darstellungen), in: Reallexikon für Antike und Christentum 23, 2010, 1105–1135.

Zimmermann 2011
N. Zimmermann, Zur Wiederentdeckung des Fossors Diogenes, in: BMonMusPont 29, 2011, 119–151.

Zimmermann 2012
N. Zimmermann, Zur Deutung spätantiker Mahlszenen: Totenmahl im Bild, in: G. Danek (Hrsg.), Rituale –Identitätsstiftende Handlungskomplexe. Akten der Tagung des ZAA 02. November 2009 (= Origines, Schriften des Zentrums Archäologie und Altertumswissenschaften Band 2) (Wien 2012) 171–185.

Zimmermann 2014
N. Zimmermann (Hrsg.), Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA (Association Internationale pour la Peinture Murale Antique) 13.–17. September 2010 in Ephesos (Wien 2014).

Abbildungen

Abb. 1: Porträt der Verstorbenen im Arkosolbogen in Kammer N, Via Latina-Katakombe, Rom (nach: Zimmermann 2002, Taf. VIII 48)
Abb. 2: *Dionysas in pace*, Arkosolfront der sog. Kammer der „Cinque Santi“, Katakombe S. Callisto, Rom (nach: Wilpert 1903, Taf. 111)
Abb. 3: Arkosol 43: alle Familienangehörigen frontal als Oranten im Lünettenfeld, Katakombe S. Callisto, Rom (nach: Wilpert 1903, Taf. 90, 2. 9)
Abb. 4: Arkosol der ‚Erbivendola‘, Katakombe S. Callisto, Rom (nach: Wilpert 1903, Taf. 143, 2)
Abb. 5: Arkosol der Veneranda: Die Verstorbene wird von ihrer Patronin Petronilla ins Paradies geleitet. Domitilla-Katakombe, Rom (nach: Wilpert 1903, Taf. 213)
Abb. 6: Sarkophag-Wanne (Repertorium I 66), S. Maria Antiqua, Rom (nach: Wilpert 1929, Taf. III 1)
Abb. 7: Sabinus-Sarkophag (Repertorium I 6), Museo Pio Cristiano, Rom (nach: Wilpert 1929, Taf. CXXVII 1)
Abb. 8: Verstorbene zu Füßen Christi, Stadttor-Sarkophag (Repertorium II 149), Museo Diocesano, Ancona (nach: Wilpert 1929, Taf. 14, 3)
Abb. 9: sog. Basilichetta: Bild der Turtura mit Gottesmutter und den lokalen Heiligen der Katakombe Felix und Adauctus, Commodilla-Katakombe, Rom (nach: Wilpert 1916, Taf. 136)
Abb. 10a: Stifterbild an der Hauptwand, Theodotus-Kapelle, S. Maria Antiqua, Rom (nach: Wilpert 1916, Taf. 179 [unterer Teil])
Abb. 10b: Detail Abb. 11a: Theodotus mit seiner Stiftung, der Grabkapelle, Theodotus-Kapelle, S. Maria Antiqua, Rom (nach: Wilpert 1916, Taf. 182, 2)
Abb. 11: Dedikationsbild des Theodotus, Theodotus-Kapelle, S. Maria Antiqua, Rom (nach: Wilpert 1916, Taf. 184)

Johanna Auinger

Spätantike Porträts in Ephesos
Nochmals zur Statue eines Mannes im Himation*

(Taf. 30–32, Abb. 1–10)

Abstract

This contribution focuses on the statue of a late antique himation figure whose fragmented parts were found in various places in Ephesos during the excavation campaigns in the past century. By discussing first the find context of the fragments and the reconstruction of the entire statue – plinth, body and head – the problems of late antique statuary in Ephesos and possible original locations of the himation figure are further considered. The most famous two examples from Ephesos, where the pasticcio of statue and (re-used) base are preserved together – the statues of Stephanos and Alexandros – are taken into account as their ensemble exemplifies best late antique statuary practice in Ephesus.

Dieser Beitrag widmet sich einem spektakulären spätantiken Statuen-Monument aus Ephesos, dessen Fragmente an unterschiedlichen Orten im Stadtgebiet, innerhalb eines Zeitraums von 95 Jahren gefunden und erst im Jahr 2010 als zusammengehörig erkannt wurden[1]. Es handelt sich um die überlebensgroße Darstellung einer hochgestellten Persönlichkeit des spätantiken, wohl ephesischen, öffentlichen Lebens. Anlass der Errichtung sowie ursprünglicher Aufstellungskontext der Statue sind unklar; es ist auch nicht bekannt, wer dargestellt wurde. Das (anonyme) Bildnis eines Mannes, gekleidet in ein Himation[2], gibt uns auf Grund seiner Fund- und Erforschungsgeschichte dennoch berechtigten Anlass, die spätantike Skulptur in Ephesos erneut in ihren Kontexten zu besprechen[3].

* Norbert Zimmermann (Deutsches Archäologisches Institut, Rom) und Vasiliki Tsamakda (Johannes Gutenberg-Universität Mainz) sei herzlichst für die Einladung an der Tagung teilzunehmen und einen Beitrag in dem Kongressband zu publizieren gedankt. Ohne die vielfältigen Hilfestellungen von Manuela Laubenberger und Georg Plattner (beide Kunsthistorisches Museum, Wien) bei der Anpassung des Kopf-Abgusses an den Torso wäre der Beitrag nicht möglich gewesen. Karl Herold (ehem. Österreichisches Archäologisches Institut [= ÖAI], Wien) sei für die Anfertigung des Abgusses und Viktor Freyberger (ehem. Kunsthistorisches Museum, Wien) für die Unterstützung während des Anpassungsversuches gedankt. Mein Dank gilt vor allem Alexander Sokolicek (Universität Salzburg), der die spätantiken Inschriften der Stadt Ephesos mit Verf. diskutierte, sowie Elisabeth Rathmayr (Institut für Kulturgeschichte der Antike, Österreichische Akademie der Wissenschaften [ÖAW], Wien) für die kritische Durchsicht des Manuskripts. Ferner sei Niki Gail (ÖAI/ÖAW, Wien) für die kompetente Anfertigung und Bearbeitung der Abbildungen gedankt.

[1] Zur Zusammengehörigkeit von Torso und Plinthe s. Auinger 2005; die Zusammengehörigkeit von Kopf und Torso kurz erwähnt bei Auinger – Sokolicek 2016, 164. 172.

[2] Durchgehend wird hier nicht die lateinische Bezeichnung für den Mantel »Pallium« verwendet, sondern die griechische Bezeichnung des Mantels »Himation« gewählt.

[3] Zur Spätantike und byzantinischen Zeit in Ephesos s. allgemein: Foss 1979; Ladstätter – Pülz 2007, 391–433; Külzer 2010, 521–539, bes. 522 f.; Pülz 2010, 541–571; Ladstätter 2010, 493–519; Ladstätter 2017, 238–248. Überblicksartige Beiträge zur Skulptur der Stadt Ephesos in der Spätantike sind zahlreich erschienen, s. vor allem: Bauer 1996; Auinger – Rathmayr 2007, 237–269; Auinger 2009; Auinger – Aurenhammer 2010; Auinger 2011, 67–79; Aurenhammer – Sokolicek 2011, 43–66; Auinger – Sokolicek 2016. Die spätantike Skulptur der Stadt ist zusammengestellt von: Kollwitz 1941; İnan – Rosenbaum 1966; İnan – Rosenbaum 1979; Goette 1990; Gehn 2012; Kovacs 2014 und sämtliche publizierte Skulptur in LSA; s. dazu aber auch Einzeluntersuchungen und Publikationen von Neufunden, bes. Alzinger 1955, 27–42; Oberleitner 1959, 83–100; Oberleitner 1964–1965, 5–35; Oberleitner 1971, 31–38; Sande 1975, 65–106; Aurenhammer 1983, 105–146, bes. 140–144 Abb. 14–15; Auinger 2004, 11–14. Zu den spätantiken Inschriften der Stadt Ephesos, in Auswahl s. Foss 1984, 196–218; Bauer 1996; Roueché 2002, 527–546; Roueché 2009, 155–169; Feissel 1998; Auinger – Sokolicek 2016, sowie zu sämtlichen spätantiken Inschriften auf Statuenbasen in Ephesos s. LSA.

Die Bilderwelt einer spätantiken Stadt unterscheidet sich in wesentlichen Details von jener der vorangegangenen Epochen, da sie durch mannigfache Überlagerungen, Transformationen und ebenso durch neu geschaffene Monumente geprägt ist. Kaiserzeitliche und ältere Bauwerke bestimmen neben zeitgenössischen die Gestalt des öffentlichen Raumes, und gemeinsam mit den statuarischen Darstellungen bedeutender Vorfahren und Zeitgenossen formen sie – neben der mythologischen Skulptur – die komplexe Bilderwelt der spätantiken Stadt[4]. Die Darstellungsform realer Personen auf Monumenten, die bis in das 6. Jh. n. Chr. errichtet wurden und die uns im öffentlichen Raum von Ephesos begegnen, setzt sich, so wie in anderen Städten auch[5], aus dem Bildnis – gemeint ist hier die Statue mit Porträtkopf – und einer Statuenbasis, auf der eine Inschrift angebracht ist, zusammen. Basen dienen der erhöhten Aufstellung einer Statue, die Inschrift gibt über die Identität des Dargestellten und den Anlass der Aufstellung Auskunft.

In der Spätantike begegnen uns weit weniger Ehrenstatuen als in der Kaiserzeit. Die Statuenmonumente – Basen und Statuen – unterscheiden sich wesentlich von den kaiserzeitlichen Vorgängern[6], da sämtliche Basen (zumindest in Ephesos) wiederverwendet werden[7], und neue Inschriften die älteren ersetzen. Gerne werden Epigramme verwendet, die den Dargestellten in einer altertümlichen, elitären Sprache verehren. Über die guten Taten, die Familie und die Karriere bleibt man aber – anders als in der römischen Kaiserzeit – meist im Unklaren. Der Bezug zu früheren Zeiten kommt in den Inschriften deutlich zum Ausdruck; historische, altertümliche Begriffe in den Epigrammen evozieren eine glorreiche Vergangenheit[8]. Die Gewandung der Statuen ändert sich grundlegend; es ist vor allem die spätantike Toga, die ältere Kleidungsformen verdrängt[9]. Man findet aber auch kaiserzeitliche, weiter verwendete Torsen mit neu angefertigten Köpfen auf kaiserzeitlichen Basen mit spätantiken Inschriften neben vollkommen neu gearbeiteten, hochqualitativen Statuen: diese ›neuen‹ Statuenmonumente sind Pasticci aus Wiederverwendetem und Neuem.

Die über wenige Fakten informierenden Inschriften machen es heute schwer, spätantike Porträtstatuen zu interpretieren. Über den Anlass und die Bedeutung der Aufstellung kann die Statue selbst keinen Aufschluss geben, dies wird erst aus dem Gesamtkomplex von Statue, Basis und Inschrift deutlich. Wenn im Idealfall auch der ursprüngliche Aufstellungskontext bekannt ist, kann ferner die Wertigkeit der Darstellung und damit die Interpretation im Gesamtbild des öffentlichen Raums diskutiert werden.

Die Himation-Statue

Bei der Himation-Statue[10] handelt es sich um einen überlebensgroßen Torso eines Mannes, der in spätantiker Zeit[11] hergestellt wurde und in drei Fragmenten erhalten ist. Die Statue wurde wahrscheinlich im Jahr 1904 während der Grabungen von Rudolf Heberdey und Josef Keil in Ephesos in der Nähe des Oktogon gefunden (Abb. 1–3) und kam infolge der offiziellen Fundteilung zwischen dem Osmanischen Reich und der

[4] s. z. B. Bauer 1996. Zu Untersuchungen von Platzanlagen vor allem im Westen des Reiches s. Witschel 2007, 113–170 und Borg – Witschel 2001, 47–120. Für den Osten: Lavan 2006. Zur statuarischen Ausstattung Konstantinopels s. bes. Bassett 2004.

[5] s. die Informationen zu sämtlichen in der Spätantike wiederverwendeten und neu produzierten Statuenbasen und Skulpturen in der Datenbank LSA.

[6] Zu den kaiserzeitlichen Bildnisstatuen s. vor allem Smith 1998, 56–93, bes. 65–69. Die klare Trennung der spätantiken Bildnisstatuen von den kaiserzeitlichen Vorgängern bei Smith 1999b, 159–161.

[7] s. Auinger – Sokolicek 2016, 160.

[8] Zu spätantiken Epigrammen aus Ephesos s. Merkelbach – Stauber 1998.

[9] Zur Toga in der Spätantike s. grundlegend: Goette 1990; Smith 1999b, 155–189, bes. 178–181; Gehn 2012 (mit Rezension Kovacs 2016).

[10] Torso der Himation-Statue: Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv. AS I 950; LSA 737. Publiziert von Kollwitz 1941, 88 f. Nr. 12; 104 f. 168 Anm. 1; 171 Taf. 23; Oberleitner 1959, 96 f.; Grabar 1963, 35; Polaschek 1969, 121. 193 Nr. 1; Oberleitner 1973, 152 mit Anm. 292; Bauer 1996, 425; Auinger 2005, 39–44 Abb. 1; Auinger – Aurenhammer 2010, 671 mit Anm. 32 Abb. 14.

[11] Kollwitz 1941, 105 datiert den Torso kurz vor dem Torso aus Tahtakale in Istanbul (420–430 n. Chr.), Polaschek 1969, 121. 193 schließt sich der Datierung an. Smith 1999a, 718 mit Anm. 16 datiert einen Himation-Träger aus Aphrodisias, der stilistisch jenem in Ephesos nahesteht, mit Vorsicht in das 4. Jh. n. Chr.

Österreichisch-Ungarischen Monarchie nach Wien, wo sie heute im Ephesos-Museum ausgestellt wird[12]. Eine Plinthe, von der sowohl Fundjahr als auch Fundort im Stadtgebiet von Ephesos unbekannt sind, die aber eindeutig der Himation-Statue zugeordnet werden kann, befindet sich in einem Depot des Archäologischen Museums in Selçuk (Abb. 4)[13]. Im Vergleich mit anderen ephesischen Plinthen ist diese aus folgenden Gründen sehr ungewöhnlich: sie ist wesentlich höher, besitzt eine um die Schuhsohle umlaufende Bohrrille und hat keine Klammerbettungen auf der Oberseite für die Fixierung mit der zu erwartenden Basis[14]. Im Jahr 1998 wurde ein spätantiker Kopf in einem Kanal der Tetragonos Agora gefunden und von Verf. zur Himation-Statue zugehörig erkannt (Abb. 5–9); der Kopf befindet sich ebenfalls im Archäologischen Museum in Selçuk[15]. Diese schrittweise Annäherung an den Originalzustand des vor über 100 Jahren gefundenen Torsos verändert die Sichtweise auf denselben, der schon lange durch die Publikation von Johannes Kollwitz bekannt war[16]. Die nun zusammengesetzten Fragmente – Kopf, Torso und Plinthe – ergeben das Bild einer sehr qualitätvoll gearbeiteten Statue. Eine endgültige Beurteilung hinsichtlich der Gesamterscheinung dürfte aber erst mit der tatsächlichen Zusammenfügung der Fragmente mit Hilfe von Gipsabgüssen möglich und sinnvoll sein.

Die besondere Art der Rückseitenbehandlung, die Dimensionen des Halsbruches sowie die ungewöhnliche Erscheinung des Torsos ließen eine mögliche Identifizierung des fehlenden Kopfes unter den erhaltenen ephesischen spätantiken Bildnisköpfen günstig erscheinen. Im Zuge der Arbeiten am *Last Statues of Antiquity*-Projekt der Universität Oxford[17] konnte Verf. das gesamte Material der spätantiken Skulptur aus Ephesos systematisch erfassen. Dabei fiel der zuvor genannte, überlebensgroße Kopf eines Mannes aus einem Kanal der Tetragonos Agora auf (Abb. 5–9)[18]: die Überlebensgröße, die Bearbeitungsspuren – bes. der Rückseite –, die zeitliche Stellung und die Halsbruchfläche ließen eine Zusammengehörigkeit von Kopf und Torso als sehr wahrscheinlich erscheinen. Tatsächlich konnte mittels eines Kopf-Abgusses eine erfolgreiche Anpassung im Depot des Kunsthistorischen Museums in Wien vorgenommen werden (Abb. 10). Der Kopf, der unter sämtlichen bekannten spätantiken Porträts keine direkte Parallele findet, wurde von Maria Aurenhammer publiziert und aus stilistischen Gründen in die erste Hälfte des 5. Jhs. n. Chr. datiert, bzw. auf Grund zweier Details, »der schmale Nasenrücken, oft ein Merkmal theodosianischer Porträts, und die noch natürliche Augenzeichnung mit den runden, seicht eingetieften Pupillen dicht am Oberlid«[19], eher an

[12] Zu den Grabungen von Rudolf Heberdey und Josef Keil am westlichen Ende der Kuretenstraße zwischen Hadrianstor und Oktogon mit älterer Literatur s. Auinger 2009, 36 f. Anm. 74: »Tagebuch der Ausgrabungen in Ephesos, Eintrag vom 03.–05.10.1904: ›Besonders häufig treten jetzt Statuenfunde auf; dieselben liegen teils lose im Schutt, teils sind sie in späten Mauern verbaut. … Eine große Männerstatue im Himation, eine überlebensgroße Frauenstatue; außerdem sehr schlechte Togastatuen.‹«. Leider ist das Tagebuch zu ungenau in der Beschreibung der Himation-Statue, so dass nicht entschieden werden kann, um welche genau es sich handelt. Auf einem Archivphoto das zeitgleich mit den Grabungen entstand (Foto Nr. A-W-OAI-N III 0011), s. Auinger 2009, Abb. 19 sind jedenfalls zwei andere Himation-Statuen abgebildet (s. Auinger 2009, 36 Anm. 71).

[13] Plinthe: Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 274; LSA 737. Die Zusammengehörigkeit der Plinthe mit dem Torso wurde von Verf. erkannt und publiziert: Auinger 2005, 39–44 Abb. 2. Folgende Kurzbeschreibung mit Maßangaben s. bei Auinger 2005, 39 Anm. 3: erh. H 0,57 m; Plinthen H (von vorne nach hinten abfallend) 0,25–0,22 m. Bei dem Material der Plinthe handelt es sich um mittelkörnigen, weißen bis hellgrauen Marmor. Die gesamte Oberfläche ist hellgrau verwittert und stellenweise mit Moos bewachsen. Erhalten ist die vollständige Plinthe mit dem linken Bein – dieses bis Höhe des Gewandsaumes – und dem Rollenbündel. Der rechte Fuß ist lediglich von der Ristmitte bis zur Zehenpartie erhalten. Die Zehen beider Füße sind partiell bestoßen. Die Vorderseite ist mit dem feinen Zahneisen und die Rückseite nur durch summarische Meißelschläge bearbeitet.

[14] Alle anderen bekannten Plinthen von spätantiken Porträtstatuen in Ephesos haben Klammerbettungen für die Fixierung mit einer Basis erhalten.

[15] Der Kopf wurde von Aurenhammer 2000, 17–33, bes. 25–33 Abb. 13–18 publiziert. Die Zugehörigkeit zu dem Torso ist bereits bei Auinger – Sokolicek 2016, 164. 172 erwähnt. Kritische Auseinandersetzung mit Datierung bei Kovacs 2014, 207.

[16] Kollwitz 1941, 88 f. Nr. 12; 104 f. 168 Anm. 1.

[17] Unter der Leitung von Roland R. R. Smith und Brian Ward-Perkins, s. dazu LSA.

[18] Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 35/18/98. Maß- und Materialangaben bei Aurenhammer 2000, 25 Anm. 30 (H 0,345 m, Kopf H 0,30 m; Kopf B 0,236 m; Kopf T 0,272 m); S. 25 f.: »… grobkörniger hellgrauer, blaustichiger Marmor … stellenweise graue Adern und Flecken …«.

[19] Aurenhammer 2000, 33.

den Beginn des Jahrhunderts gerückt. Martin Kovacs sieht den Kopf aus mindestens einem älteren Bildnis umgearbeitet und datiert die letzte Umarbeitung in das 6. Jh.[20].

Der Kopf ist zur linken Seite gewendet, das Gesicht ist asymmetrisch[21]. Lediglich das Gesicht und das umrahmende Haar sind vollständig ausgearbeitet. Bereits auf Höhe der Ohren beginnt die bossierte Rückseite, d. h. ab da ist nur mehr die kugelige, mit dem Zahneisen geglättete Kopfform angegeben. Auch die Nebenseiten und die Rückseite des Torsos, sowie die Rückseite des Gewandrestes auf dem Rollenbündel der Plinthe weisen diese Art der Oberflächenbehandlung auf. Eine abrupte Trennung zwischen ausgearbeiteter Vorderseite und mit dem Zahneisen bossierter Rückseite ist auch in ungefährer Mitte der Nebenseiten vom Kopf bis zur Fußpartie der Statue zu sehen (Abb. 2–3)[22].

Auffallend an der Frisur des Mannes sind – wie bereits M. Aurenhammer feststellte – drei in die Stirn fallende Löckchen und eine darüber liegende hakenförmige Locke[23]. Diese ist singulär im Vergleich zu allen anderen erhaltenen spätantiken Porträts und erinnert an die Gestaltung des Mittelhaarmotives der Frisur eines Mannes der ephesischen Elite des 2. Jhs. n. Chr., nämlich an die Bildnisse des sogenannten Flavius Damianus oder Vedius Antoninus[24]. Die Bildnisse waren – soweit wir wissen – zumindest in den Fassadensälen des Vedius- und Ostgymnasiums noch weit bis in das 5. Jh. n. Chr. sichtbar[25]. Daher könnte angenommen werden, dass die über einen langen Zeitraum aufgestellten Statuen des Flavius Damianus/Vedius Antoninus die Gestaltung der Lockenfrisur der Himation-Statue motivierten, dass es sich also um ein bewusstes Zitat handelt. Ähnlich wie bei der in spätantiken Inschriften üblichen Evozierung der glorreichen Vergangenheit könnte die Frisur als Zeichen für die Verbundenheit mit dem Ort verstanden werden; sie könnte eine beabsichtigte Anspielung auf den ephesischen Mäzen bzw. Philosophen und Rhetor des 2. Jhs. n. Chr. sein.

Der überwiegende Teil, der im spätantiken Ephesos neu angefertigten Statuen, trägt die spätantike Toga; nur wenige gewandete Statuen sind in eine Chlamys gehüllt[26]. Einzig die hier besprochene Statue hat ein Himation, die zivile Kleidung, als Übergewand. Dies darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass kaiserzeitliche Himationstatuen in der Spätantike weiter-, bzw. wiederverwendet wurden und daher im Gesamtbild der Stadt durchaus präsent waren. In Ephesos wurden entlang der Kuretenstraße zwei wiederverwendete, kaiserzeitliche Himation-Statuen auf – ebenfalls wiederverwendete – Basen gestellt und durch neue Inschriften mit einer neuen Identität versehen: Alexandros (ein Arzt)[27], und Damocharis (ein Prokonsul)[28]. Die Statue des Damocharis scheint sogar mit einem neuen Einsatzkopf versehen worden zu sein.

Spätantike Neuschaffungen von Himation-Statuen sind auch andernorts ungewöhnlich, da der Bestand aus der Kaiserzeit reichlich war und man sich offenbar kaum davor scheute, ältere Statuen weiter zu verwenden. Roland R. R. Smith, der sich mit dieser Frage auseinandersetzte, sieht die Antwort darin, dass zwar das

[20] Kovacs 2014, 207 f., 294 B 146 Taf. 119, 1. 2. M. Kovacs vergleicht die Locken in der Stirnmitte mit dem älteren Chlamydatus auf dem ravennatischen Kaisermosaik oder den bekannten Togabüsten des 6. Jhs. aus Ephesos (Kovacs 2014, B 139 und B 143), ferner zieht er für die Datierung in das 6. Jh. die Art der Pupillengestaltung heran. Die Umarbeitungen macht er u. a. an einer Falte oberhalb des rechten Auges fest, die für ihn ein Lid des ursprünglichen Lides sei. Das ist für Verf. nicht nachvollziehbar, denn das Orbital über dem linken Auge liegt wesentlich höher als über dem rechten Auge und zeigt keine Spur eines Oberlides. Es wäre für Verf. durchaus denkbar, dass der Kopf für den Verkauf nur in grober Bosse angelegt war – vergleichbar etwa mit der Statue des Beamten mit dem Tintenfässchen aus Aphrodisias (LSA 154) – und, dass erst in einem späteren Arbeitsschritt der Kopf fertig gestellt wurde.

[21] Der Kopf soll hier nicht nochmals ausführlich beschrieben werden, s. Aurenhammer 2000, 25–29.

[22] s. bes. an der rechten Nebenseite.

[23] Vgl. Aurenhammer 2000, 30–31 mit Anm. 41 f. Die Gestaltung der Frisur kann nicht mit jenen bei Kovacs 2014, 207 angeführten Vergleiche verbunden werden, da das charakteristische Element v. a. die über den in die Stirn fallenden Löckchen liegende hakenförmige Locke ist.

[24] In der Forschung besteht Uneinigkeit über die Identifizierung der in insgesamt vier Porträts unterschiedlichen Formats erhaltenen Persönlichkeit. Für eine Identifizierung als Vedius II oder III s. Dillon 1996, 261–274; ebenso Smith 1998, 81 f. Für eine Identifizierung mit Flavius Damianus, s. Fittschen 1999, 105 f.

[25] s. Auinger – Rathmayr 2007, 237–269; Auinger 2011, 67–79.

[26] Aus Ephesos kennen wir vorläufig zwei spätantike Chlamydati; davon ist einer, der fragmentarisch erhalten ist, bislang unpubliziert, zu dem anderen s. LSA 1590. Zu den Chlamydati allgemein s. Smith 1999b, bes. 176–178; Gehn 2012.

[27] Zur Statue und Inschrift des Alexandros s.: LSA 735. 736.

[28] Zur Statue und Inschrift des Damocharis s.: LSA 727. 728.

›alte‹, kaiserzeitliche Gewand tragbar war, aber dass die Geehrten in einer neuen Haltung, nämlich sitzend oder eher formell dargestellt werden sollten, sowie, dass neue Attribute wie z. B. ein Kodex Teil der Komposition sein sollten. Die Gestaltung des Gewandes prägte ein zeitgenössischer Stil, mit flacher, einfacher Wiedergabe der Falten. Aus Aphrodisias sind immerhin drei in der Spätantike neu geschaffene Statuen mit Himation bekannt[29]. Smith erkennt ferner in jenen mit einem Himation gekleideten Dargestellten Vertreter der lokalen Aristokratie: »These men tended to be aristocratic landowners, conservative, pagan, attached to the old ways, and perhaps philosophically interested.«[30]. Das Himation scheint – so wie die Toga und die Chlamys – als Kleidung bewusst gewählt worden zu sein.

Den besten und bislang einzigen Vergleich in Bezug auf stilistische und technische Übereinstimmungen findet die hier besprochene Himation-Statue tatsächlich in einem Torso aus Aphrodisias[31]. Ein großer Unterschied zwischen den beiden Statuen besteht jedoch im Gegenstand, den sie in der linken Hand halten. Bei der Statue aus Aphrodisias ist es ein Kodex, bei jener aus Ephesos eine Schriftrolle[32]. Abgesehen von den unterschiedlichen Attributen in den Händen weisen die stilistischen und technischen Übereinstimmungen auf eine mehr oder minder zeitgleiche Produktion, wahrscheinlich in ein- und dieselbe Werkstatt[33].

Nur wenige spätantike Statuen aus Ephesos sind so vollständig erhalten und aufgefunden worden, dass ihr Kontext auf der einen Seite Auskunft über die Darstellung und auf der anderen Seite über die Länge der Aufstellung geben kann.

Der Fundkontext des Kopfes der Himation-Statue informiert uns relativ eindeutig über die Datierung der Deponierung und deren Umstände[34]. Der Kopf wurde im obersten Schichtpaket der Füllung des Kanals auf der Tetragonos Agora entdeckt. Er ist ausgezeichnet erhalten und war lediglich mit Sinter überzogen, wies aber keine Spuren von Mörtel auf[35]. Er dürfte also nicht als Baumaterial verwendet worden sein, bevor er in den Kanal gelangte. Insgesamt konnten während der Grabungen 1998 im Kanal drei Schichtpakete festgestellt werden, von denen das mittlere in das 6. Jh. n. Chr. datiert werden kann. Die oberste Schicht, in der sich der Kopf befand, konnte auf Grund des Fehlens von signifikanten Funden nicht datiert werden. Daraus folgt, dass der Kopf erst nach dem 6. Jh. in den Kanal gelangte.

Die bekannte Statue des Arztes Alexandros[36] am nordöstlichen Ende der Kuretenstraße ist ein Beispiel für einen gut dokumentierten Fundkontext. Für die Errichtung des Monumentes wurde eine kaiserzeitliche Himation-Statue verwendet. Sein Kopf ist heute nicht mehr erhalten, es dürfte aber der ursprüngliche Kopf (mit eventuellen Umarbeitungen) weiter verwendet worden sein[37]. Er stand vor den Säulen einer Stoa, die noch vor dem 7. Jh. n. Chr. zerstört wurde. Aus der photographischen Dokumentation der Grabung geht her-

[29] Smith 1999b, 155–189, bes. 181 f.; LSA 172. 215. 218.

[30] Smith 1999b, 182.

[31] LSA 215.

[32] Zur Argumentation, warum es sich bei dem gering vorhandenen Rest um eine Schriftrolle handelt s. Auinger 2005, 41.

[33] Verweis auf stilistische Parallelen der Himation-Statue aus Aphrodisias bereits in: Auinger 2005.

[34] Die Freilegung des Kanals unterhalb der Tetragonos Agora im Jahr 1998 hatte den Zweck, das anfallende Regenwasser des damals neu errichteten Schutzdaches über dem Hanghaus 2 im antiken Kanal ableiten zu können. Zur Fundsituation s. Aurenhammer 2000, 23–25 mit Anm. 23: »Dabei kamen bei Laufmeter 37, gemessen vom Agora-Südhallen-Frontstylobat nach Nordwesten, genau im Bereich eines eingestürzten Putzdeckels (Sondage II, Einstieg 3, verantwortliche Sondagenleiterin D. Akar), zwei Marmorköpfe zum Vorschein. Die Kanalfüllung besteht über die ganze 1998/99 ergrabene Länge von 100 Laufmetern sehr einheitlich aus drei Schichten. Über dem Steinplattenboden liegt eine meist um 0,60 m hohe, stark sandige und mit Unmengen an kleinster Keramik und anderem Kulturmaterial versetzte Einschwemmung, die sich von der Bauzeit im mittleren 1. Jh. n. Chr. an bis mindestens an das Ende des 6. Jhs. n. Chr. ablagerte. Darüber folgt eine homogene rötlichbraune, so gut wie fundleere Einschwemmung aus kompakter verdichteter, wenig sandiger Erde (Löß), die sich in nachantiker Zeit, als der Kanal außer Betrieb geriet bzw. nicht gewartet wurde, ansammelte. Zuoberst, vor allem im Bereich der Einstiege und an Stellen, an denen das frühbyzantinische Kanaldeckelgewölbe eingestürzt war, befand sich ein lockeres Gemisch aus brauner Erde und Schutt. – Einer dieser Köpfe zeigt das spätantike Bildnis eines Mädchens, lag im Südbereich des Einstiegschachts 3, nach den Aufzeichnungen von D. Akar im Grenzbereich der rötlichen Lößschicht zur sandigen Einschwemmung; der Kopf dürfte demnach nicht vor dem 4. Jh., aber spätestens an der Wende vom 6. zum 7. Jh. n. Chr. eingebracht worden sein.«; und weiters Aurenhammer 2000, 25 mit Anm. 30: »… der Kopf lag im Nordteil des Einstiegs 3 in der zuoberst liegenden Schuttschicht, kam also erst nach Aufgabe des Kanals in dessen Füllung«.

[35] Vgl. die Abbildungen des Kopfes vor und nach der Restaurierung bei Aurenhammer 2000, Abb. 13–18.

[36] LSA 735. 736. Zum Fundkontext ausführlich, s. Auinger 2009, 35–36.

[37] Fraglich ist, ob der mit extrem tiefen Falten durchzogene Hals bei dem ursprünglichen kaiserzeitlichen Kopf in dieser Form gestaltet war.

vor, dass die Statue des Alexandros noch nach der Zerstörung der Stoa aufrecht gestanden sein muss. Der Fundkontext der Statue des Stephanos vom südwestlichen Ende der Kuretenstraße ist ebenso gut dokumentiert[38]. Den Aufzeichnungen und den Fotos ist zu entnehmen, dass die Statue auf seiner Vorderseite oberhalb einer 30 cm dicken Erdschicht lag, die das Straßenpflaster bedeckte. Das Pflaster der Kuretenstraße war also nicht mehr sichtbar, als das Stephanos-Monument zerstört wurde.

Die hier besprochene Himation-Statue, Alexandros[39], Stephanos[40] sowie eventuell auch Damocharis[41], und wahrscheinlich Scholastikia[42] dürften deutlich länger als 100 Jahre nach ihrer Aufstellung aufrecht in einem teilweisen Ruinenfeld als ›last standing man‹ bzw. ›woman‹ gestanden sein. Interessant ist, dass einige dieser Statuen an eine Zeit erinnerten, als das antike Zeitalter am Beginn des 7. Jhs. endgültig untergegangen war.

Mit der Himation-Statue haben wir nun die erste spätantike Ganzstatue aus Ephesos vor uns, deren ursprünglicher in einem Stück mit der Statue gearbeiteter Kopf erhalten ist[43]. Die individuelle Gestaltung sowohl des Torsos als auch des Kopfes, vor allem der Frisur mit dem charakteristischen Mittelhaarmotiv, lässt die Himation-Statue aus dem bekannten Schema der spätantiken statuarischen Ehrungen herausstechen. Trotzdem ist die Identifizierung der dargestellten Persönlichkeit nicht möglich – der ursprüngliche Kontext der Aufstellung, Ort und Funktion, sowie die Basis mit Inschrift sind unbekannt. Annäherungen an eine Identifizierung des Dargestellten, oder zumindest seiner sozialen Stellung können nur über den Vergleich besser bekannter Statuenmonumente in Ephesos gelingen. Im Folgenden werden die bekannten Monumente in Kürze referiert.

Aufstellung spätantiker Statuendenkmäler in Ephesos

Für die Bewertung von Form und Anlass spätantiker Porträtstatuen ist die Lokalisierung ihrer Aufstellung von höchster Bedeutung. In Ephesos liefert hierfür der Bereich der Kuretenstraße bis zum Südende der Marmorstraße gute Anhaltspunkte[44]. Die höchste Konzentration an kopflosen Torsen wurde am Beginn des 20. Jhs. an der Biegung der Marmorstraße zur Kuretenstraße und im Gebiet des Vorplatzes der Celsus-Bibliothek entdeckt. Einige Torsen waren in spätantiken bzw. byzantinischen Mauern verbaut am Südende der Marmorstraße gefunden worden, bei anderen bleiben die genauen Fundumstände unklar[45].

Aus den Fundkontexten der Kuretenstraße lassen sich sowohl Einzelehrungen als auch Ensembles von Ehrungen unterscheiden. Die Position der unterschiedlichen Statuengruppen zeigt, dass ihre Standorte sorgsam ausgewählt wurden. Kaiserliche Ehrungen stehen in Gruppen, wobei auffallend ist, dass kaiserliche und nicht-kaiserliche Statuen-Gruppen deutlich voneinander getrennt aufgestellt waren[46]. Auch andere Straßenzüge in Ephesos – wie etwa die Theaterstraße – spielten eine wichtige Rolle im spätantiken öffentlichen Leben, aber hier sind nur Basen erhalten und keine Statuenfunde getätigt worden[47]. Die Gestaltung des öffentlichen Raumes durch Porträtstatuen beschränkt sich freilich nicht nur auf den Straßenraum, sondern erstreckt sich, wenn auch in geringerem Ausmaß, auf die Ausstattung der Fassaden prachtvoller Bauwerke[48].

[38] LSA 698. 732. Zum Fundkontext ausführlich, s. Auinger 2009, 33–35.
[39] LSA 735. 736.
[40] LSA 698. 732.
[41] LSA 727. 728.
[42] LSA 741. 742. s. neuerdings Bielefeld 2016, die die Diskussion um Scholastikia als eine in der Spätantike geschaffene Skulptur wieder aufnimmt.
[43] Die Statue des Stephanos (LSA 698) von der Kuretenstraße ist gemeinsam mit einem Kopf gefunden worden. Es handelt sich aber um einen zum Statuenkörper diachronen Einsatzkopf. Von drei spätantiken Büsten sind die in einem Stück gearbeiteten Köpfe bekannt: LSA 690. 697 und 707.
[44] Zu den Fundkontexten spätantiker Skulptur auf der Kuretenstraße s. Auinger 2009. Zur Kuretenstraße in der Spätantike: Thür 1999, 104–120.
[45] s. Auinger 2009.
[46] Auinger 2009, 39 f. Zu den kaiserlichen Ehrungen s. Roueché 2009, 155–169.
[47] Zu den Basen der Theaterstraße s. zuletzt: LSA und Auinger – Sokolicek 2016, 165 mit Anm. 36.
[48] Zu denken ist hier bes. an die Fassade der Celsus-Bibliothek, die als Prospekt eines Nymphäums diente, zugleich aber auch Stephanos ehrte (LSA 487). Zur Ausstattung der Bäder und Nymphäen im spätantiken Ephesos, s. Auinger – Rathmayr 2007, 237–269.

Auffällig an der Ausstattung der Kuretenstraße ist das vollständige Fehlen kaiserzeitlicher Ehrungen verdienter Bürger im Straßenbild. Viele kaiserzeitliche Basen und Basenaufsätze des 1.–3. Jhs. n. Chr. – vermutlich Teile der ehemaligen Ausstattung der Straße – dienten als Baumaterial für den im Südwest-Teil der Scholastikiatherme liegenden, konstruktiv wichtigen Eckpfeiler des gesamten Gebäudes, bekannt als der sogenannte Inschriftensockel[49].

In Ephesos überdauerten sieben Statuenmonumente die Zerstörung ihrer Umgebung in ihrer ursprünglichen Position und geben uns heute die Möglichkeit, die statuarische Praxis im spätantiken Ephesos zu verstehen. Sie wurden alle bereits mehr oder minder ausführlich publiziert, weshalb sie hier nur aufgezählt werden sollen[50]: die Büste des Eutropius[51], sowie die Statuenmonumente für Stephanos[52], Damocharis[53], Alexandros[54], Scholastikia[55] und – mit Vorbehalt – die beiden Panzerstatuen von Constans und Constantius II.[56].

Aus den Inschriften auf den Statuenbasen gehen die Anlässe der Ehrungen hervor[57]: verdiente Bürger der Provinz, Prokonsuln und Kaiser mit deren Angehörigen wurden aufgrund der guten Taten für Ephesos oder aufgrund ihres Amtes, wie etwa die Prokonsuln Damocharis[58] und Stephanos[59], geehrt. Ein prominentes Beispiel für eine Ehrung aufgrund der ›guten Tat‹ ist Eutropius[60], dessen Büste höchstwahrscheinlich auf einer Konsole an einem Gebäude an der Marmorstraße angebracht war: er zeichnete für die Pflasterung der Marmorstraße, und wahrscheinlich auch für die Instandsetzung des Kanals unter der Straße verantwortlich. Ein weiteres Beispiel ist Probus[61], von dem eine Statuenbasis vor der Alytarchenstoa erhalten ist; der sonst Unbekannte aus dem späten 4. Jh. errichtete einen Getreidespeicher. Dass Scholastikia[62] in ihrer Therme eine Statue erhielt, verwundert weniger aufgrund des Anlasses, als dass es sich um eine einflussreiche Frau der Spätantike handeln dürfte – außerhalb der Sphäre des Kaiserhauses sind Stiftungen und damit verbundene Ehrungen von Frauen in Ephesos sehr selten. Bei der Statue des Alexandros[63] sind wir lediglich durch die Inschrift informiert, dass er ein Arzt war, der offenbar seinen Beruf erfolgreich ausgeübt hatte. Die Position der Statue könnte vielleicht über die Hintergründe der Ehrung Auskunft geben. Alexandros steht am Ende einer Serie von Statuenmonumenten, die um die (nicht erhaltene) Statue der Flaccilla gruppiert sind[64]. Von der gesamten Gruppe haben sich nur die Basen erhalten, aber aus den Inschriften geht klar hervor, dass sie Nike-Statuen, wohl kaiserzeitliche, wiederverwendete, getragen haben. Die einzigen realen Personen dieser Gruppe sind Flaccilla und Alexandros, und es mag sein, dass der Arzt – die Identifizierung mit dem bekann-

[49] Die Demontage des Sockels fand unter der Leitung von Gerhard Langmann in den Jahren 1968–1969 statt. Zu den Inschriften s. Knibbe 1968–1971a, 1–56 und Knibbe 1968–1971b, 57–88. Bei Knibbe 1968–1971b, 57 bereits die Äußerung, dass es sich um Teile der Ausstattung der Kuretenstraße handeln würde: »Wie bei den 1968 zutage geförderten Inschriften handelt es sich auch bei den aus der dem Pfeilergang zugewandten Mauerseite geborgenen Steinen durchwegs um Basismittelstücke und -aufsätze einst an der Kuretenstraße aufgestellt gewesener Denkmäler hochmögender Persönlichkeiten des 1.–3. Jhs. der Kaiserzeit.«; s. auch Auinger 2009, 39: »Da diese Basen bis ins 3. Jh. n. Chr. reichen, darf angenommen werden, dass nach diesem Zeitpunkt – möglicherweise in tetrarchischer Zeit – mit der Demontage des kaiserzeitlichen Ensembles begonnen und der Transformationsprozess in Form eines Austausches des Bildprogramms der Straße eingeleitet wurde.« Zur zeitlichen Stellung des Sockels s. Knibbe 1968–1971a, 5: »Dem bisherigen Befund zufolge läßt sich sagen, daß die Steine im Zuge der Erneuerung der Therme durch die reiche Christin Scholastikia hier versetzt worden sind, wobei man diese Reparatur unschwer mit den großen Erdbeben in Verbindung bringen wird, die Ephesos in den fünfziger und sechziger Jahren des 4. Jhs. heimgesucht haben.«.

[50] Alle sieben Statuenmonumente behandelt bei: Auinger – Sokolicek 2016, 169 f.

[51] LSA 611. 690.

[52] LSA 698. 732.

[53] LSA 727. 728.

[54] LSA 735. 736.

[55] LSA 741. 742.

[56] LSA 1122. 1123; 739 (Basis für Constans). 2079 (Basis für Constantius II).

[57] Zu den Anlässen der Aufstellungen der spätantiken Skulpturen im öffentlichen Raum anhand ihrer Inschriften; für die ephesischen Inschriften s. Foss 1984, 196–218; Feissel 1998, 91–104; Horster 1998, 37–59; Gehn 2012, Kap. VI.

[58] LSA 727. 728.

[59] LSA 698. 732.

[60] LSA 611. 690.

[61] LSA 734.

[62] LSA 741. 742.

[63] LSA 735. 736.

[64] Roueché 2002; Auinger 2009.

ten Arzt Alexandros aus Tralleis muss ausgeschlossen werden[65] – vielleicht Hofarzt war, wie vor ihm Galen am Hofe des Mark Aurel. Allgemein genoss die Zunft der Ärzte in der Spätantike hohes Ansehen[66].

Wie bereits erwähnt, wird bei zwei dieser vollständig erhaltenen Statuenmonumente als Gewand das Himation verwendet. Sowohl der Arzt Alexandros[67] trägt die zivile Kleidung, als auch der Prokonsul Damocharis[68], bei dem man die Toga in ihrer spätantiken Form zu erwarten hätte. Daher scheint es schwierig zu sein, den Anlass der Ehrung unserer Himation-Statue auf Grund seines Gewandes weiter einzuengen.

Nach möglichen Aufstellungsorten für die Himation-Statue zu suchen, wäre in der Nähe des möglichen Fundortes des Torsos – dem Oktogon[69] – an der Kuretenstraße gegeben[70]. Auch wenn diese Überlegung freilich einer sicheren Grundlage entbehrt, sind die Aufstellungsorte spätantiker Ganzstatuen im öffentlichen Raum in Ephesos nur entlang von Straßen wie etwa auf der Kuretenstraße, die aufgrund der Fülle von spätantiken Monumenten in Ephesos eine besondere Stellung einnimmt, oder vor bzw. in den Fassaden öffentlicher Gebäude zu suchen. Bereits das überlebensgroße Format des Dargestellten engt die Möglichkeiten der ursprünglichen Aufstellung ein, zumindest ist von einer großen und stabilen Basis auszugehen. Ein möglicher Standort ist das späthellenistische Oktogon selbst, das unweit des Auffindungsortes liegt. In die Paneele der Sockelfrontseite wurden zwei Briefe der Kaiser Valentinian I, Valens und Gratian an die Statthalter der Provinz Asia – Eutropius und Festus – eingemeißelt[71]. In der Spätantike wurde zu beiden Seiten des Grabmals je eine Basis errichtet. Die östliche besitzt keine Inschrift[72], die westliche Basis hingegen ehrt den Prokonsul Flavius Anthemius Isidorus nach der Erfüllung seines Amtes (410–436 n. Chr.)[73]. Die Basis wurde für die Statue des Isidorus wiederverwendet; ursprünglich war ihr Aufsatz für eine kaiserzeitliche Bronzestatue gefertigt worden. Sie gehört zu den größeren ephesischen Basen[74] und würde auch der Himation-Statue genügend Platz bieten. Interessant in diesem Zusammenhang ist wohl, dass Isidorus zuständig zeichnete für die Wiedererrichtung eines Statuendenkmals für den Kaiserpriester Piso des 2. Jhs. n. Chr.[75].

Das Gros der spätantiken Basen der Stadt Ephesos datiert in theodosianische Zeit bzw. in frühtheodosianische Zeit und ist somit zeitgleich zu unserer Himation-Statue. Für die zweite Hälfte des 5. Jhs. n. Chr. sind darüber hinaus keine Basen bekannt, abgesehen von jenen, deren Datierung strittig ist, wie beispielsweise die Basis des Damocharis[76].

Bislang fehlt für Ephesos eine Untersuchung der Basenoberseiten in Kombination mit den Klammerbettungen der erhaltenen spätantiken Plinthen[77]. Vielleicht können solche Untersuchungen dazu beitragen, Statuen bestimmten Basen mit einer hohen Wahrscheinlichkeit zuzuordnen. Mit unserem heutigen Wissensstand kann jedenfalls keine einzige Basis einer der vielen erhaltenen Statuen mit Sicherheit zugewiesen werden.

---

[65] Der Arzt Alexandros aus Tralleis (*525; †605) war ein Sohn des Arztes Stephanos. In der Inschrift aus Ephesos ist es aber explizit ein Arzt Alexandros, Sohn eines Alexandros, genannt. Zu Alexandros aus Tralleis: Puschmann 1878 und 1879.

[66] s. Demandt 2008, 290; allg. s. Schulze 2005.

[67] LSA 735. 736.

[68] LSA 727. 728.

[69] s. vor allem Thür 1990, 43–56, mit älterer Literatur.

[70] Der Fundort hat leider oftmals wenig Relevanz, um der Frage nach dem Aufstellungsort nachzugehen. Das bekannteste Beispiel in Ephesos stellen diesbezüglich sicherlich die Platten des Parthermonumentes dar. s. zu den Fundorten innerhalb der Stadt bei Oberleitner 2009, 19–38, bes. Abb. 1. Ferner wurden gerade in dem vermeintlichen Fundgebiet der Himation-Statue auf der Straße zu einem unbestimmten Zeitpunkt Schuttsperren errichtet, ausführlich bei Auinger 2009. Weder die Angabe eines exakten Fundortes noch einer detaillierteren Fundsituation unserer Statue sind überliefert, s. o.

[71] Zu den Inschriften: IvE I a 264–277 Nr. 42. 43; im Osten ist der Brief an Eutropius (Nr. 42) und im Westen jener an Festus (Nr. 43) erhalten.

[72] Vielleicht war eine Inschrift auf der Basis aufgemalt gewesen.

[73] Westlich des Oktogons steht die Basis für Flavius Anthemius Isidorus: LSA 729. Ehrung für einen ehemaligen Prokonsul in einem Zeitrahmen von 410–436 n. Chr. Zur Übersetzung s. LSA 729: »To Good Fortune. The leader Isidorus, you are looking at. He, born from the land of Pharaohs and of the Nile, who, holding the office of proconsuls and prefects, managed famous events and for the citizens brought about the bountiful wealth of fruit-bearing Demeter«.

[74] Freundliche Auskunft von A. Sokolicek.

[75] LSA 662; Knibbe 1995, 100–102; diskutiert auch bei Roueché 2006, 240.

[76] Die genaue zeitliche Verteilung der spätantiken Baseninschriften aus Ephesos, s. bei Auinger – Sokolicek 2016, 162 f.

[77] Sämtliche Basenoberseiten konnten von A. Sokolicek in Form von Skizzen erfasst werden.

Die Vielschichtigkeit der Bilderwelt des spätantiken Ephesos ist nur in eingeschränkter Form nachvollziehbar, da uns in vielen Fällen der Kontext und die Zusammengehörigkeit von Statuentorso, Kopf und Basis nicht bekannt sind. Überraschenderweise ist die Mehrzahl der Porträts in Ephesos neu geschaffen, nur ein geringer Teil der Köpfe wurde aus kaiserzeitlichen Bildnissen umgearbeitet[78]. Von allen spätantiken Porträtstatuen – gemeint sind Torsen, Köpfe und Fragmente – gibt es in Ephesos wesentlich weniger Umarbeitungen von kaiserzeitlichen Statuen, als man allgemein in der Spätantike vermuten würde. Den Großteil der Statuen stellt *ex novo* erzeugte Skulptur dar[79]. Diese Praxis zeugt nicht nur vom dynamischen Formungswillen der spätantiken Skulpturenwerkstätten, sondern auch davon, dass der Wiedergabe des persönlichen Auftretens, der individuellen Physiognomie und des Habitus ein nach wie vor großer Stellenwert beigemessen wurde.

Die Frage nach den Anlässen, Porträts zu erschaffen, kann nicht allein durch die Betrachtung der Bildwerke selbst beantwortet werden, sondern nur durch das Lesen der Inschriften auf den Statuenbasen. Erst im Zusammenspiel zwischen schriftlicher Information und Statue wird der Gesamtkontext verständlich. Es ist ein äußerst reizvolles Unterfangen, Anlass und Form der statuarischen Praxis in Ephesos miteinander zu verknüpfen; allerdings kann dies nur eingeschränkt gelingen. Die Anlässe der Ehrungen sind durch die erhaltenen Inschriften der Statuenbasen und teilweise der Gebäudeinschriften bekannt, und in wenigen Ausnahmen – wie gezeigt wurde – durch Hinzunahme des statuarischen Materials, ist auch die Form des gesamten Ehrenmonumentes rekonstruierbar.

Johanna Auinger
Universität Wien
Institut für Alte Geschichte und Altertumskunde, Papyrologie und Epigraphik
Universitätsring 1
A-1010 Wien
j_auinger@hotmail.com

Bibliographie

Alzinger 1955
W. Alzinger, Zwei spätantike Porträtköpfe aus Ephesos, ÖJh 42, 1955, 27–42.

Auinger 2004
J. Auinger, Zu dem Neufund eines spätantiken Porträtfragments aus Ephesos: ein Nachtrag, ÖJh 73, 2004, 11–14.

Auinger 2005
J. Auinger, Eine ›vergessene‹ spätantike Plinthe aus Ephesus, in: B. Brandt – V. Gassner – S. Ladstätter (Hrsg.), Synergia. Festschrift Friedrich Krinzinger (Wien 2005) 39–44.

Auinger 2009
J. Auinger, Zum Umgang mit Statuen hoher Würdenträger in spätantiker und nachantiker Zeit entlang der Kuretenstraße in Ephesos. Fundorte und Fundumstände, in: Ladstätter 2009, 29–52.

Auinger 2011
J. Auinger, Sculptural Decoration of Ephesian Bath Buildings in Late Antiquity, in: Dally – Ratté 2011, 67–79.

Auinger – Aurenhammer 2010
J. Auinger – M. Aurenhammer, Ephesische Skulptur am Ende der Antike, in: Daim – Drauschke 2010b, 663–696.

Auinger – Rathmayr 2007
J. Auinger – E. Rathmayr, Zur spätantiken Ausstattung der Thermen und Nymphäen in Ephesos, in: Bauer – Witschel 2007, 237–269.

Auinger – Sokolicek 2016
J. Auinger – A. Sokolicek, Ephesus, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 160–173.

Aurenhammer 1983
M. Aurenhammer, Römische Porträts aus Ephesos. Neue Funde aus dem Hanghaus 2, ÖJh 54, 1983, Beibl. 105–146.

[78] Auinger – Sokolicek 2016, 164 f.

[79] Anders für Ephesos bei Prusac 2011, die z. B. den Kopf des Eutropius aus einem älteren Kopf/Büste? postuliert. Zur Situation in Ephesos s. Auinger – Sokolicek 2016.

Aurenhammer 2000
M. Aurenhammer, Drei neue römische Porträtköpfe von der Tetragonos Agora in Ephesos, ÖJh 69, 2000, 17–33.

Aurenhammer – Sokolicek 2011
M. Aurenhammer – A. Sokolicek, The Remains of the Centuries. Sculptures and Statue Bases in Late Antique Ephesus: The Evidence of the Upper Agora, in: Dally –Ratté 2011, 43–66.

Bassett 2004
S. Bassett, The Urban Image of Late Antique Constantinople (Cambridge 2004).

Bauer 1996
F. A. Bauer, Stadt, Platz und Denkmal in der Spätantike. Untersuchungen zur Ausstattung des öffentlichen Raums in den spätantiken Städten Rom, Konstantinopel und Ephesos (Mainz 1996).

Bauer – Witschel 2007
F. A. Bauer – Ch. Witschel (Hrsg.), Statuen in der Spätantike, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz 23 (Wiesbaden 2007).

Bielefeld 2016
D. Bielefeld, Nochmals zur Datierung der Scholastikia in Ephesos, in: E. Dündar – Ş. Aktaş – M. Koçak – S. Erkoç (Hrsg.), Lykiarkhissa: Havva İşkan'a Armağan. Festschrift Havva İşkan (Istanbul 2016) 119–127.

Borg – Witschel 2001
B. Borg – Ch. 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.

Daim – Drauschke 2010b
F. Daim – J. Drauschke (Hrsg.), Byzanz – Das Römerreich im Mittelalter 2: Schauplätze (Mainz 2010).

Dally – Ratté 2011
O. Dally – Ch. Ratté (Hrsg.), Archaeology and the Cities of Asia Minor in Late Antiquity (Ann Arbor 2011).

Demandt 2008
A. Demandt, Die Spätantike. Römische Geschichte von Diocletian bis Justinian, 284–565 n. Chr. [2](München 2008).

Dillon 1996
S. Dillon, The Portraits of a Civic Benefactor of 2nd c. Ephesos, JRA 9, 1996, 261–274.

Feissel 1998
D. Feissel, Vicaires et proconsuls d'Asie du IVe au VIe siècle. Remarques sur l'administration du diocèse asianique au Bas-Empire, AntTard 6, 1998, 91–104.

Fittschen 1999
K. Fittschen, Prinzenbildnisse antoninischer Zeit (Mainz 1999).

Foss 1979
C. Foss, Ephesus after Antiquity. A late Antique, Byzantine and Turkish City (Cambridge 1979).

Foss 1984
C. Foss, Stephanus, Proconsul of Asia, and Related Statues, in: C. Mango – O. Pritsak (Hrsg.), ›Okeanos‹. Essays Presented to Ihor Ševčenko, Harvard Ukrainian Studies 7, 1984, 196–218.

Gehn 2012
U. Gehn, Ehrenstatuen in der Spätantike. Chlamydati und Togati, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz 34 (Wiesbaden 2012).

Goette 1990
H. R. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen (Mainz 1990).

Grabar 1963
A. Grabar, Sculptures Byzantines de Constantinople (1963).

Horster 1998
M. Horster, Ehrungen spätantiker Statthalter, in: Les gouverneurs de province dans l'Antiquité tardive, AntTard 6, 1998, 37–59.

İnan – Rosenbaum 1966
J. İnan – E. Rosenbaum, Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor (London 1966).

İnan – Rosenbaum 1979
J. İnan – E. Alföldi-Rosenbaum, Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde (Mainz 1979).

IvE
H. Wankel (Hrsg.), Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien 11,1. Inschriften von Ephesos I a Nr. 1–47 (Bonn 1979).

Knibbe 1968–1971a
D. Knibbe, Neue Inschriften aus Ephesos II, ÖJh 49, 1968–1971, Beibl. 1–56.

Knibbe 1968–1971b
D. Knibbe, Neue Inschriften aus Ephesos III, ÖJh 49, 1968–1971, Beibl. 57–88.

Knibbe 1995
D. Knibbe, Die statuarische Wiederauferstehung des Kaiserpriesters Ti. Claudius Piso Diophantos unter dem christlichen Statthalter Fl. Anthemius Isidorus, in: D. Knibbe – H. Thür (Hrsg.), Via Sacra Ephesiaca II, BerMatÖAI 6, 1995, 100–102.

Kollwitz 1941
J. Kollwitz, Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 12 (Berlin 1941).

Kovacs 2014
M. Kovacs, Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz 40 (Wiesbaden 2014).

Kovacs 2016
M. Kovacs, Rezension zu Ulrich Gehn, Ehrenstatuen in der Spätantike. Chlamydati und Togati (Wiesbaden 2012), Klio 98/1, 2016, 376–388.

Külzer 2010
A. Külzer, Ephesos in byzantinischer Zeit: ein historischer Überblick, in: Daim – Drauschke 2010b, 521–539.

Ladstätter 2009
S. Ladstätter (Hrsg.), Neue Forschungen zur Kuretenstraße von Ephesos, Akten des Symposiums für H. Thür vom 13. Dezember 2006 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, DenkschrWien 382 (= Archäologische Forschungen 15) (Wien 2009).

Ladstätter 2010
S. Ladstätter, Ephesos in byzantinischer Zeit. Das letzte Kapitel der Geschichte einer antiken Großstadt, in: Daim – Drauschke 2010b, 493–519.

Ladstätter 2017
S. Ladstätter, Ephesus, in: Ph. Niewöhner (Hrsg.), The Archaeology of Byzantine Anatolia. From Late Antiquity until the Coming of the Turks (Oxford 2017) 238–248.

Ladstätter – Pülz 2007
S. Ladstätter – A. Pülz, Ephesus in the Late Roman and Early Byzantine Period: Changes in its Urban Character from the Third to the Seventh Century AD, in: A. Poulter (Hrsg.), The Transition to Late Antiquity on the Danube and Beyond, BSR 141, 2007, 391–433.

Lavan 2006
L. Lavan, Fora and Agorai in Mediterranean Cities During the 4th and 5th c. AD, in: W. Bowden – A. Gutteridge – C. Machado (Hrsg.), Social and Political Life in Late Antiquity, Late Antique Archaeology 3, 1 (Leiden 2006) 195–249.

LSA
University of Oxford, ›Last Statues of Antiquity (LSA)‹-Database. <http://laststatues.classics.ox.ac.uk/>.

Merkelbach – Stauber 1998
R. Merkelbach – J. Stauber, Steinepigramme aus dem griechischen Osten, 1: Die Westküste Kleinasiens von Knidos bis Ilion (Stuttgart 1998).

Oberleitner 1959
W. Oberleitner, Fragment eines spätantiken Porträtkopfes aus Ephesos, ÖJh 44, 1959, 83–100.

Oberleitner 1964–1965
W. Oberleitner, Beiträge zur Geschichte der spätantiken Porträtplastik aus Ephesos, ÖJh 47, 1964–1965, 5–35.

Oberleitner 1971
W. Oberleitner, Bildnisse der Spätantike. Erläutert an sechs Porträtköpfen im Wiener Kunsthistorischen Museum, AW 2, 1971, 31–38.

Oberleitner 1973
W. Oberleitner, Zwei spätantike Kaiserköpfe aus Ephesos, JbKHMWien 69, 1973, 127–165.

Oberleitner 2009
W. Oberleitner, Das Partherdenkmal von Ephesos, Schriften des Kunsthistorischen Museums 11 (Wien 2009).

Polaschek 1969
K. Polaschek, Untersuchungen zu griechischen Mantelstatuen. Der Himationtypus mit Armschlinge (Berlin 1969).

Prusac 2011
M. Prusac, From Face to Face: Recarving of Roman Portraits and the Late-Antique Portrait Arts (Leiden 2011).

Pülz 2010
A. Pülz, Das Stadtbild von Ephesos in byzantinischer Zeit, in: Daim – Drauschke 2010b, 541–571.

Puschmann 1878 und 1879
Th. Puschmann (Hrsg.), Alexander von Tralles. Nebst einer einleitenden Abhandlung: Ein Beitrag zur Geschichte der Medizin 1. 2 (Wien 1878 und 1879).

Roueché 2002
C. Roueché, The Image of Victory: New Evidence From Ephesus, in: V. Déroche (Hrsg.), Mélanges Gilbert Dagron, ouvrage publié avec le concours de la Fondation Ebersolt du Collège de France, TravMem 14 (Paris 2002) 527–546.

Roueché 2006
C. Roueché, Written Display in the Late Antique and Byzantine City, in: E. Jeffrey (Hrsg.), Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, London, 21–26 August 2006, I. Plenary Papers (London 2006) 235–254.

Roueché 2009
C. Roueché, The Kuretenstraße: The Imperial Presence in Late Antiquity, in: Ladstätter 2009, 155–169.

Sande 1975
S. Sande, Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts, ActaAAHist 6, 1975, 65–106.

Schulze 2005
Ch. Schulze, Medizin und Christentum in Spätantike und frühem Mittelalter (Tübingen 2005).

Smith 1998
R. R. R. Smith, Cultural Choice and Political Identity in Honorific Portrait Statues in the Greek East in the Second Century A.D., JRS 98, 1998, 56–93.

Smith 1999a
R. R. R. Smith, A Late Roman Portrait and a Himation Statue From Aphrodisias, in: H. Friesinger – F. Krinzinger (Hrsg.), 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos, Akten des Symposions in Wien 1995, DenkschrWien 260 (Wien 1999) 713– 719.

Smith 1999b
R. R. R. Smith, Late Antique Portraits in a Public Context: Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria, A.D. 300–600, JRS 89, 1999, 155–189.

Smith – Ward-Perkins 2016
R. R. R. Smith - B. Ward-Perkins, Last Statues of Antiquity (Oxford 2016)

Thür 1990
H. Thür, Arsinoe IV, eine Schwester Kleopatras VII, Grabinhaberin des Oktogons von Ephesos? Ein Vorschlag, ÖJh 60, 1990, 43–56.

Thür 1999
H. Thür, Die spätantike Bauphase der Kuretenstraße, in: R. Pillinger – O. Kresten – F. Krinzinger – E. Russo (Hrsg.), Efeso paleocristiana e bizantina, Referate des vom 22. bis 24. Februar 1996 im Historischen Institut beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom durchgeführten internationalen Kongresses aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums der Österreichischen Ausgrabungen in Ephesos, DenkschrWien 282 (Wien 1999) 104–120.

Witschel 2007
Ch. Witschel, Statuen auf spätantiken Platzanlagen in Italien und Africa, in: Bauer – Witschel 2007, 113–170.

Abbildungen

Abb. 1: Torso der Himation-Statue, Vorderseite (© Kunsthistorisches Museum [= KHM], Wien, Antikensammlung I 950, SW III 31423, Foto: Niki Gail)
Abb. 2: Torso der Himation-Statue, linke Nebenseite (© KHM, Wien, Antikensammlung I 950, SW III 31425, Foto: Niki Gail)
Abb. 3: Torso der Himation-Statue, rechte Nebenseite (© KHM, Wien, Antikensammlung I 950, SW III 31424, Foto: Niki Gail)
Abb. 4: Plinthe, Vorderseite (© Österreichisches Archäologisches Institut/Österreichische Akademie der Wissenschaften [=ÖAI], Wien, Neg. EPH 37/96,11, Foto: Niki Gail)
Abb. 5: Kopf, Vorderseite (© ÖAI, Wien, A-W-OAI-DIA-018452, Foto: Niki Gail)
Abb. 6: Kopf, frontal (© ÖAI, Wien, A-W-OAI-DIA-018448, Foto: Niki Gail)
Abb. 7: Kopf, rechte Nebenseite (© ÖAI, Wien, A-W-OAI-DIA-018455, Foto: Niki Gail)
Abb. 8: Kopf, linke Nebenseite (© ÖAI, Wien, A-W-OAI-DIA-018457, Foto: Niki Gail)
Abb. 9: Kopf, Rückseite (© ÖAI, Wien, A-W-OAI-DIA-018454, Foto: Niki Gail)
Abb. 10: Anpassungsversuch (© KHM, Wien, Antikensammlung, Foto: Georg Plattner)

Martin Büchsel

Die Autorität des Wortes und die Intellektualität des Einzelnen

Überlegungen zum Autorenporträt des Hrabanus Maurus

In honorem sanctae crucis

(Taf. 33–37, Abb. 1–10)

Abstract

Am Anfang der frühchristlichen Kunst steht der Konzeption des Privatporträts das Philosophen- oder Intellektuellenbild in der Typenvielfalt der Antike noch zur Verfügung. Das lehren frühe christliche Sarkophage. Indem aber das Christusbild wesentliche Anleihen an das Philosophenbild macht und das Verfassen des ‚Wortes' – gerade im Evangelistenbild – sakralisiert wird, wird es für das Privatporträt immer schwieriger, Intellektualität zum Ausdruck zu bringen. Auch der Intellektuelle muss sich als Beter darstellen lassen. Ob es dennoch innerhalb des Privatporträts Möglichkeiten gibt, auf die eigene Bildung aufmerksam zu machen, ist die Frage, der ich meine Überlegungen widmen möchte.

Das Wort hat im frühen Christentum eine autoritative Fixierung erfahren, die den Autor in den Hintergrund treten lässt. Die Verbindlichkeit des Evangeliums und seine Authentizität einfordernde Interpretation steht der Propagierung der Intellektualität eines christlichen Schriftstellers entgegen – eine der signifikanten Zäsuren gegenüber der paganen Kultur. Paul Zanker hat eine umfassende Vorstellung vom antiken Gelehrten, insofern er im Bild erscheint, entwickelt. Dazu gehören Dichter, Rhetoren und Philosophen. Er demonstriert noch einmal, in welchem Maße das Christusbild Anleihen an das Philosophenbild gemacht hat[1]. Diese dokumentieren nicht nur das Verständnis Christi, sondern auch die Aneignung eines Bildtypus durch die oberste Lehrautorität, die es jedem christlichen Intellektuellen schwer macht, sich selbst noch bildlich als Philosoph zu definieren. Auch die beliebte Darstellung, die den Autor schreibend zeigt, wurde sakralisiert: es wurde zum Bildtypus des Evangelisten. Das gilt gleichermaßen für den Osten wie den Westen. Das antike Bildschema, das einen von einer inspirierenden Macht geleiteten Gelehrten zeigt, ist in der byzantinischen Kunst als Bild von Autoren nichttheologischer Texte weiter benutzt worden, wie es etwa der Wiener Dioskurides aus dem frühen 5. Jahrhundert bezeugt. Das Porträt des Arztes Dioskurides (Abb. 1) wird zusammen mit einem Illustrator und der inspirierenden Epinoia dargestellt – nicht das einzige Autorenbild in dieser Handschrift[2]. Der Autor theologischer oder exegetischer Texte jedoch hat den Evangelisten vor Augen, der par excellence den Schreiber, der göttlich autorisiert das Wort niederlegt, präsentiert. Karin Krause hat sich jüngst mit dem frühchristlichen „inspirierten Evangelistenbild" auseinandergesetzt[3]. Hier sei nur der Purpurkodex von Rossano aus dem 6. Jh. n. Chr. (Abb. 2) erwähnt. Bei dem Markusbild – auf dem Rotulus ist der Anfang des Markusevangeliums zu lesen –, ist noch die antike Herkunft sichtbar, das Bild eines Autors, der von einer die Inspiration ausdrückenden Personifikation im Schreiben geführt wird.

[1] Zanker 1994, 168.
[2] Anderson 2009, 32–39.
[3] Krause 2011, 41–83.

Es fehlt der weiblichen Gestalt die erklärende Inschrift, so dass die übliche Benennung als „Sophia“ unsicher bleibt[4].

In der byzantinischen Kunst ist die Darstellung der Autorisierung des Wortes ganz besonders ausgebildet worden. Stellvertretend sei an die Miniatur des Cod. A 172 sup. der Bibliotheca Ambrosiana (Abb. 3) erinnert. Dieser Codex enthält die 32 Homilien des Chrysostomos zum Paulusbrief an die Römer und den Beginn der ersten Homilie zum Epheserbrief, außerdem die Homilien zum Brief an die Galater. Der Codex wird in der Literatur weitgehend ins 12. Jahrhundert datiert, neuerdings hat K. Krause vorgeschlagen, die Miniatur als spätere Ergänzung aus dem 14. Jahrhundert zu betrachten. Paulus schaut auf Chrysostomos, der auf einem hölzernen Stuhl vor einem Pult sitzt, über die Schultern und diktiert dem Heiligen offenbar den Text der Homilie. Christus selbst sendet dazu noch den inspirierenden Geiststrahl herab. Aus der Homilie ergießt sich ein Wasserschwall, aus dem fünf Bischöfe aus dem Kreis der Bischöfe und Mönche, die sich versammelt haben, trinken. Die kniefällige Figur ist nach den Überlegungen von Krause ein späterer Zusatz. Die Miniatur formt drastisch eine in der byzantinischen Kunst vielfach variierte Ikonographie aus, die auf unterschiedliche Weise deutlich machen will, dass alles, was von Belang ist, nur auf dem offenbarten Wort beruhen kann. Dass dem Heiligen selbst der Apostel über den Rücken schaut, mindert nicht seinen Rang, sondern gibt seiner Predigt Gewicht. Die Miniatur zeigt die Hierarchie der Wortvermittlung: Christus, Paulus, Chrysostomos, Bischöfe.

Wie kann sich unter dieser Voraussetzung der Autor theologischer oder exegetischer Schriften definieren, der selbst kein Heiliger ist, dessen Schriften nicht durch Heiligkeit legitimiert sind? Kann ein lebender Autor solcher Schriften seine Intellektualität zum Ausdruck bringen? Kann sich ein solcher Autor das Vorbild eines Heiligen zu eigen machen?

Die letzte Frage hat indirekt die Diskussion eines Gelehrtenbildes im *Codex Amiatinus* bestimmt. Seit den Überlegungen von Ernst Heinrich Zimmermann[5], fortgeführt durch Rupert Leo Scott Bruce-Mitford[6], war es bis vor kurzem Konsens, indem Bild, das den Tempel- und Schriftenerneuerer Esra zeigt (Abb. 4), ein direktes oder indirektes Autorenbild Cassiodors zu sehen. Denn man hielt es für eine Kopie aus Cassiodors *Codex grandior*. Entweder sei Esra stellvertretend für den Gelehrten oder dieser sei als Esra dargestellt worden, um auf seine Tätigkeit als Bibelhersteller in dem durch den Gotenkrieg ruinierten Italien aufmerksam zu machen[7]. Denn Esra, der sich in der Zeit nach dem Ende der Babylonischen Gefangenschaft um die Wiederherstellung des alttestamentlichen Kultes bemühte, galt als Schriftenerneuerer. Celia Chazelle verneint dagegen die Möglichkeit, dass das Esrabild nach einer Vorlage aus dem *Codex grandior* kopiert worden ist und lässt dadurch die Diskussion um das Cassiodorbild als obsolet erscheinen[8].

Eine Frage wurde in dieser Diskussion nicht gestellt: Kann ein Autor im sechsten Jahrhundert seine schriftstellerische Tätigkeit mit derjenigen eines Heiligen oder einer heiliggemäßen Person – je nachdem wie man hier Esra innerhalb des Mediums des Bildes definiert – vergleichen? Das könnte wohl Cassiodor nur dann, wenn er sich als Schreiber mit dem Schreiber Esra identifizierte, nicht aber, wenn er damit seine eigene schriftstellerische Tätigkeit nobilitieren und autorisieren möchte. Die überlieferten frühmittelalterlichen Autorenbilder lassen nur diesen Schluss zu[9]. Aber dass es einem Autor theologischer oder exegetischer Texte möglich war, in seinem Bild seine Intellektualität zu definieren, zeigt *In honorem sanctae crucis* (*De laudibus sanctae crucis*) von Hrabanus Maurus.

Hrabanus Maurus wurde wohl in Tours unter der Leitung Alkuins mit der Kunst der Figurengedichte vertraut. Alkuin kannte Gedichte von Publius Optatianus Porfyrius, dessen unter Kaiser Konstantin geschriebene *carmina figurata*, ihn selbst zu eigenen Figurengedichten angeregt haben[10]. Auch Hrabanus Maurus bekennt sich in dem Prolog zu seinen Figurengedichten zu diesem spätantiken Autor[11]. Die erste

[4] Krause 2011, 43.
[5] Zimmermann 1916, 112.
[6] Bruce-Mitford 1969, 11–13.
[7] Weitzmann 1977, 126.
[8] Chazelle 2007, 81–98. Zu dem Esra-Bild zuletzt De Gregorio 2011, 115–125. Scott De Gregorio vertritt die traditionelle Auffassung zum Esra-Bild, ohne jedoch Celia Chazelle zu diskutieren.
[9] Prochno 1929.
[10] Ernst 1991, 168–178. 222.
[11] Perrin 1997, 19; cf. Ernst 1991, 324 Anm. 252.

Fassung von *In honorem sanctae crucis* muss zwischen 806 und 814 in Fulda entstanden sein, wohin Hrabanus nach Alkuins Tod 804 wieder zurückgekehrt war[12].

Hrabanus ließ bis zu seinem Tod als Mainzer Erzbischof 856 mehrere Handschriften des Textes anfertigen – dabei wurden verschiedene Ergänzungen gemacht. Auch Ludwig der Fromme und Papst Gregor IV. erhielten oder sollten ein Exemplar erhalten. Der Papst starb, bevor er das für ihn vorgesehene in Empfang nehmen konnte. Mehrere Handschriften des Textes aus dem 9. Jahrhundert sind überliefert[13]. Das während des ganzen Mittelalters beliebte Buch ist in mehr als achtzig Handschriften, die zwischen dem 9. und späten 16. Jahrhundert geschrieben worden sind, erhalten[14].

Die Gedichtsammlung besteht aus 28 Figurengedichten neben Erläuterungen zu den einzelnen *carmina*. Harabanus fügte – womöglich noch nicht 814 – ein zweites Buch mit Prosafassungen des in Versen geschriebenen Textes hinzu[15]. Diese *carmina* sind Gittergedichte, *carmina cancellata*, die wiederum meistens als *carmina quadrata* angelegt sind. Die Buchstaben bilden durch die gleiche vertikale wie horizontale Anzahl von Buchstaben ein Quadrat. Bei dem letzten und dem ersten Gedicht, das die Gestalt des Gekreuzigten enthält, ist das Gitter aber jeweils ein Rechteck. Die Figuren, die innerhalb des Buchstabengitters eingezeichnet werden, schneiden aus dem Text sinnhafte Intextverse aus, die sich selbst oft durch das Metrum vom Metrum des Gittertextes unterscheiden[16]. Die eingezeichneten Figuren können Zeichen sein – häufig das Kreuzzeichen –, abstrakte Figuren wie Kreise oder Quadrate, Wörter wie im 3. Gedicht CRUX SALUS, oder konkrete Gestalten wie der Crucifixus, die Cherubim und Seraphim, das Lamm inmitten der Evangelistensymbole oder wie im letzten Gedicht der betende Hrabanus.

Alle überlieferten frühen Handschriften des Textes sind mit zwei oder einem Dedikationsbild ausgestattet. Das erste Bild zeigt die Übergabe der Handschrift an den hl. Martin, bzw. an Otger, den Erzbischof von Mainz, das zweite Dedikationsbild die Übergabe an den Papst Gregor IV. (Abb. 5)[17]. Betrachtet man diese Dedikationsbilder im Kontext des Frühmittelalters, dann sind sie als bloße Bilder nicht von einem Bild eines Schreibers oder eines Stifters zu unterscheiden, die in der einen oder anderen Funktion einen Codex einer übergeordneten Person überreichen, einem Heiligen, einer kirchlichen oder weltlichen Autorität. Das Dedikationsbild intendiert, dass die überreichte Schrift durch eine kirchliche Autorität oder einen Heiligen nobilitiert oder autorisiert werde, ohne dass damit propagiert würde, dass sie göttlich inspiriert sei. Sie ordnet sich der kirchlichen Autorität unter.

Das ist signifikant. Es gibt keine breite Literatur zum frühmittelalterlichen Autorenbild. Man muss immer noch auf die Studie von Joachim Prochno zurückgreifen[18]. Es war wohl der Gender-Aspekt, der Katrin Graf veranlasste, eine Arbeit zu Bildnissen schreibender Frauen im frühen und hohen Mittelalter zu verfassen[19]. Das Autorenbild entfaltet sich oder scheint sich in einem kleinen Spektrum zu entfalten. Die Möglichkeiten, darin Aussagen zu machen, sind offenbar sehr beschränkt.

Aber die Dedikationsbilder sind nicht die einzigen Autorenbilder in den Exemplaren von *In honorem sanctae crucis*. Das letzte Figurengedicht zeigt den kniefällig betenden Hrabanus unter dem Kreuz (Abb. 6. 7)**.** Von diesem Bild sagt der karolingische Theologe selbst: *depinxeram*[20].

Das 28. Gedicht ist ein Gebet und selbst die Erklärung dazu, die *Declaratio figurae*, beginnt mit einem Gebet. Die Intextverse innerhalb des Kreuzes und der Figur des Beters sind selbst wiederum Gebete. Das Gittergebet und die Intextgebete sind die Gebete des Hrabanus Maurus. Sie sind nicht nur keine liturgischen Texte, sondern sie sind Texte, die von keinem anderen als eigene Gebete nachgesprochen werden können, die nicht in den Gebetsschatz einer irgendwie gearteten *communitas* eingehen können; sondern es sind die

[12] Müller 1973, 29–31; Perrin 1997, XII–XIX.
[13] Perrin 1997, XX–XXVI, XXX–LV.
[14] Dreyer – Ferrari 2011, 88.
[15] Perrin 1997, XVII f.
[16] Ernst 1991, 328.
[17] Prochno 1929, 11–13; Bloch 1962, 471–494; Perrin 1988, 38.
[18] Prochno 1929.
[19] Graf 2002.
[20] Perrin 1997, 220. Erst nach der Fertigstellung der Druckfahnen erschien der Beitrag von M. Schulz (2016) und konnte daher nicht mehr berücksichtigt werden.

Gebete des Mönchs und zugleich des *poeta*, der sich durch seine Namensnennung, die er wiederum mit seinem Bild verbindet, als Hrabanus Maurus ausweist.

In der Prosaversion verbindet Hrabanus mit der Bitte um ein günstiges Gericht die Beschreibung seiner kniefälligen Gebetshaltung:

... obsecro ut tunc a flammis ultricibus sancta crux me eripiat, atque ab ira Agni proprium poetam defendat, cui cano carmen praesens, et utinam usque in finem uitae meae placita illi et honorifica semper decantem, minimus omnium seruorum tuorum et peccator Hrabanus, hymnis et laudibus, corde, ore, manu et totius corporis gestu ...

„Ich bitte inständig, dass das heilige Kreuz mich aus den rächenden Flammen herausreißt, und seinen Dichter von dem Zorn des Lammes schützt, für das ich das gegenwärtige Lied singe, dass ich doch bis zum Ende meines Lebens immer dem Kreuz wohlgefällig und ehrenhaft singen möge, ich der Sünder Hrabanus, der Geringste aller Deiner Diener, mit Hymnen, Lobeserhebungen, mit Herz, Mund und Hand und dem Gestus des ganzen Körpers."

Diese Beschreibung erklärt das Bild des Hrabanus als Ausdruck der betenden Gesamthaltung dessen, der sich zu dem geringsten aller Diener erklärt. Zuvor wird darauf schon angespielt: *... te Dominum uerum supplex et laetus adoro …* („Ich verehre Dich, den wahren Herrn, demütig und fröhlich …"). Im Gittergedicht dagegen liest man oberhalb des Querbalkens des Kreuzes: *Namque ego te Dominum pronus et laetus adoro* („Denn ich bete Dich Herr gebeugt und fröhlich gestimmt an"). Statt *supplex* steht *pronus*, um die körperlich ausgedrückte demütige Haltung anzugeben. Das geschieht an der Stelle, an der das Gebet von der Anrede des Dominus, der zu Beginn des Gedichtes der Adressat ist, zu der Anrede des Kreuzes wechselt. Aus dem Gebet an das Kreuz schneidet das Kreuz den Intextvers aus. In der Prosaversion wird dagegen die körperliche Haltung des Betenden dort beschrieben, wo im Gittergedicht die Gestalt des Betenden eingetragen wird.

Innerhalb des Kreuzes steht jeweils auf jedem Kreuzbalken: *Oro te ramus aram ara sumar et oro.* Beim Querbalken ist das die verkürzte Aussage von:

Spem oro te ramus, aram ara sumar et oro hinc.

„Ich bitte Dich, Hoffnung und Altar, dass ich auf dem Altar als Frucht (oder Spross) [des Kreuzes] erwählt werde, ich bitte von dieser Stelle aus."[21].

Der Text geht weiter:

Hoc meus est ardor clarus, hoc ignis amoris,
Hoc mea mens poscit primum, hoc famen et ora,
Hoc sitis est animi, mandendi magna cupido,
Vt me tu pie suscipias, bone Christe, per aram
Oblatum famulum, quod uictima sim tua, Iesus,
Hostia quod tua sim ...

„Dies ist meine reine Glut, dies das Feuer meiner Liebe,
Dies verlangt mein Geist zuerst, dies meine Rede, meine Sprache,
Darin besteht der Durst meiner Seele, ihr großer Hunger,
Damit Du mich gütig, guter Christus, als Diener aufnimmst, der auf Deinem Altar geweiht wird, dass ich Dein Opfer sein möge, Jesus,
Dass ich Deine Hostie sein möge."

Dagegen steht in der Prosafassung:

O lignum uitale et ara salutifera, te adoro, spem uitae aeternae, deprecans ut per te structuram sanctissimam hostia grata Deo oblatus exsistam. Hoc meum est desiderium, hoc ualidus amoris feruor, hoc tota intentio mentis et famina linguae exorant, hoc esuries cordis et sitis est animae, ut per passionis tuae gratiam me tibi oblatum famulum suscipias ...

[21] Perrin 1988, 103, betrachtet dagegen *ramus* als den Angeredeten: "ô bois, je t'implore, toi qui es /espérance et autel, je t'implore; emporte-moi d'ici-bas sur ton autel." So übersetzt, verwundert jedoch die Wahl des Nominativs, da zwei Zeilen darüber steht: *namque ego te Dominum pronus et laetus adoro.* Klingenberg 1968, 294, versteht *ramus* – sinnvoll übersetzend – als Kreuzarm.

„O lebensspendendes Holz und heilbringender Altar, ich bete Dich an, die Hoffnung des ewigen Lebens, und bitte, dass ich durch Dich, die heiligste Ordnung, als Gott wohlgefälliges Opfer, als Oblatus angenommen werde. Dies ist meine Begierde, dies die starke Leidenschaft meiner Liebe, dies der ganze Wille des Geistes; die Anrufungen meiner Zunge bitten flehentlich. Dies ist der Hunger meines Herzens, der Durst meiner Seele, dass Du durch die Gnade Deiner Passion mich als Dir geweihter Diener annimmst …“.

Hier definiert Hrabanus seinen Status als Mönch. Er kam selbst in jungen Jahren als Oblate, als *puer oblatus*, nach Fulda[22]. Er nennt seinen Dienst „Opfer“, das sich in einem tugendhaften Erziehungsprogramm äußert, welches die Glut des Fleisches erkalten lässt, die Laster bricht, den Zorn mäßigt, die Widerrede durch Güte ersetzt. Diese Definition als Oblate wird im Gebet der *declaratio figurae* noch dadurch gesteigert, dass auf das Stillgebet bei der Messe, in dem der Vater angerufen wird, die eucharistischen Gaben anzunehmen, und wohl auch auf das folgende *memento vivorum* angespielt wird:

Te, pater clementissime, peto ut qui primitus me hoc opus conscribendo uoluisti perficere, quod ad laudem Redemptoris et Saluatoris nostri pertinet, redemptionis et saluationis eius gratiam per ipsum consequi merear:

„*Te, pater clementissime*, der Du wollen mögest, dass ich zuerst dieses Werk schreibend vollende, das auf das Lob unseres Erretters und Erlösers hinzielt, bitte ich, dass ich verdienen möge, die Gnade seiner Erlösung und Errettung durch ihn selbst zu erlangen.“

Das Stillgebet beginnt: *Te igitur, clementissime Pater, … supplices rogamus ac petimus, uti accepta habeas, et benedicas haec dona*[23]. Im *memento vivorum* heißt es: *vel qui tibi offerunt hoc sacrificium laudis*[24].

Die Bitte um das Erlangen der Gnade wird mit der Bitte, dass Gott wollen möge, dass Hrabanus die Kreuzgedichte vollende, verbunden. Hier werden die Kreuzgedichte als Werk des Oblaten definiert, die der *pater clementissimus* wie die eucharistischen Gaben annehmen möge, indem er akzeptiere, dass die Gedichte ihm geopfert werden. Dass Hrabanus sein Mönchtum als *oblatus* definiert, bedeutet zugleich die größte *humilitas*. Denn der Oblate steht in der Hierarchie der Klostergemeinschaft weit unten.

Der Intextvers des Kreuzes des 28. *carmen* ist eine Besonderheit innerhalb der Gittergedichte, worauf Hrabanus Maurus in seiner Erklärung selbst hinweist. Er ist ein Palindrom:

In cruce uero antecedentis paginae est unus uersus scriptus, .XXVII. litterarum, qui eisdem litteris legi et relegi potest in hunc modum: ORO TE RAMVS ARAM, ARA SVMAR ET ORO.

“Im Kreuze aber auf der vorangegangen Seite ist ein Vers von 27 Buchstaben geschrieben, der auf diese Weise zu lesen und rückwärts in denselben Buchstaben zu lesen ist:

Oro te ramus aram ara sumar et oro.

An jedem Kreuzende steht also *oro*. Dass der Intextvers von allen Kreuzenden aus gleich zu lesen ist, kann als Interpretation der Absolutheit des Kreuzes verstanden werden oder der völligen Angleichung des Betenden an das Kreuz. Gebet und Kreuz werden eins. Aber zugleich ist es auch das größte Kunststück, das Hrabanus bei einem Intextvers vollbringt. Man braucht nur diesen Vers mit den anderen Intexten der Kreuzzeichen in den Gittergedichten zu vergleichen[25]. Er überbietet auch das zweite Figurengedicht, wo an allen

[22] Perrin 1997, V.

[23] Schott 1920, 14.

[24] Schott 1920, 15.

[25] Die Intexte zum 4. Gedicht heißen vertikal (als Mesostichon): *EN ARX CRVCIS, EN FABRICA SANCTA SALVTIS; horizontal: EN THRONVS HIC REGIS, HAEC CONCILIATIO MVNDI.* Der Intext (vertikal wie horizontal) zum 5. Gedicht: *INCLYTA CRVX DOMINI CHRISTI FVNDAMEN ET AVLAE.* Der Intext des 23. Gedichts ist vertikal: *FORTIS CONPLEVIT CHRISTVS SVA FAMINA VIRTVS*, horizontal: *VICTOR CONSIGNANS IESVS PIA PROEMIA CLARVS.* Dabei sind die jeweiligen Anfangs – und Endwörter von einem Kreuzzeichen als jeweils auf dieses pyramidal zulaufendes Intextgitter gestaltet. Der Intext –vertikal wie horizontal gelesen – heißt: *ES PLACITA SUPERIS, CRUX, HVIC ES NAVITA MVNDO.* Und der Intext des 27. Carmen ist: *SI DO TE TIBI METRA SONO HIS TE, IESVS, IN ODIS*, horizontal: *SI DO NISVS EI ET SI HONOS ARTEM IBIT ET ODIS*.

Enden des Kreuzes, auch im Scheitel und an den Ecken des Quadrats jeweils ein O steht[26]. Die Mitte, das *medium*, die durch ein M gekennzeichnet wird, wird von vier A umgeben. A in der Relation zu O an den jeweiligen Kreuzenden erinnert an das Alpha und Omega[27]. Das M im Schnittpunkt wird an allen Seiten von *ara* umgeben. Die Mitte bildet so selbst einen „Kreuzaltar". Der Text, der auf jedem Kreuzbalken an das M anschließt, enthält jeweils 13 Buchstaben und damit die gleiche Zahl wie der Name Jesus Christus[28].

Folgt man Heinz Klingenberg, dann ist mit den bisherigen Feststellungen das Technopägnion des Intextverses des Kreuzzeichens noch nicht ganz entschlüsselt. Nach lateinischer Gematrie gehe aus den Halbversen der Name Maurus hervor[29]. *Ramus* enthält die gleichen Buchstaben wie *sumar.* Man kann die Buchstaben jeweils – fast – zu Maurus umstellen[30]. Nach einem Anagramm zu suchen, nach einem Beispiel verhüllender Onomastik, liegt bei der Konstruktionsweise der Intextverse nahe. Folgt man dieser Idee, dann knüpfte die Namensnennung im Intextvers des Betenden an die verhüllende Namensnennung im Binnengebet des Kreuzes an. Seinen ihm von Alkuin gegebenen Ehrennamen Maurus – Maurus war der Lieblingsschüler Benedikts – hätte Hrabanus dem mit dem Kreuzzeichen verbundenen Gebet überlassen.

Hrabanus Maurus definiert sich aber nicht nur als betender *oblatus*, sondern auch als betender *poeta*. Der Definition als Oblate, aus der der Intextvers innerhalb des Kreuzes entnommen ist, korrespondiert der Intextvers innerhalb des betenden Hrabanus: *Rabanum memet clemens rogo, Christe, tuere, O pie iudicio.* Diesen Text schneidet das Bild aus den Versen aus:

Tum rogo me eripiat flammis ultricibus ipsa
Atque poetam agni proprium defendat ab ira
*Cui cano; iure canam H**raba**nus uersibus ore,*
*Corde, manu, semper do**num me**morabile cantu,*
*Quod dederat uitae me**met cle**menter in ara,*
*Quando ipsa Iesus cle**mens rog**o ab eruit imo*
*Inferni. Requiem nunc, **o Christe**, arce polorum*
*Da mihi; hoc posco, spero, e**t uer**a omnia credo*
*Quae promisisti, hoc ten**eo pie**tate fide que*
*Quod uerax facis ordine **iudicio** omnia uero.*

„Dann flehe ich: Möge es mich aus den Flammen der Rache erretten und seinen Dichter vor dem Zorn des Lammes schützen,
Für das ich singe; ich Hrabanus singe zu Recht in Versen mit Mund,
Herz und Hand, immer mit meinem Gesang die erinnerungsnotwendige Gabe.
Ich flehe hoffend, dass es mich (schon) gütig auf dem Altar des Lebens geweiht hatte,
Als es, der gütige Jesus, aus der untersten Hölle (die Seelen) herausgerissen hat.
Gib mir, oh Christus, nun die Ruhe am himmlischen Ort;
Ich bitte, ich hoffe und ich glaube, dass alles wahr ist,
Was Du versprochen hast; ich halte in Frömmigkeit und Glauben daran fest,
Dass Du wahrhaftig nach der Ordnung und nach dem wahrhaftigen Gericht alles vollbringst."

Hrabanus bittet im Intextvers den milden Christus um ein gnädiges Gericht. Das 3. Gedicht sagt, dass es das Kreuz ist, das alle im Himmel wie auf Erden und selbst in der Hölle auf die Knie zwingt[31]. Vor diesem

[26] Die *Declaratio* zitiert und erklärt die Intexte zum 2. Gedicht: *Sunt quoque uersus duo in ipsa cruce conscripti, quorum prior est: O CRVX QVAE SVMMI ES NOTO DEDICATA TROPAEO, a summo in ima descendens. Alter uero: O CRVX QVAE CHRISTI ES CARO BENEDICTA TRIVMPHO, a dextra in sinistram crucis tendens. Sunt et in tetragono circa crucem quattuor uersus, quorum primus, qui supra crucem, est hic: O CRVX QVAE EXCELLIS TOTO ET DOMINARIS OLYMPO. Qui uero infra, hic est: O CRVX QVAE DEDERAS RVPTO PLEBEM IRE AB AVERNO. Qui autem in dextra, hoc est, in anachrosticide positus est, hic est: O CRVX DVX MISERO LATO QVE REDEMPTIO MVNDO. Et qui in sinistra, hoc est, in telesticide hic: O CRVX VEXILLVM SANCTO ET PIA CAVTIO SAECLO.*

[27] Klingenberg 1968, 286 f; cf. Ernst 1991, 291.

[28] Klingenberg 1968, 290.

[29] Klingenberg 1968, 295.

[30] Klingenberg 1968, 296 f.; Schmitt 2009, 229.

[31] Perrin 1997, 43, 8–9.

Kreuz, dessen Endzeitkompetenz besungen wird, erschauert, beugt er seine Knie. Für beide Intextgebete des 28. Gedichts ist die kniefällige Haltung angemessen. Er beschreibt in dem Figurengedicht den schreckenerregenden Adventus, der den ganzen Olymp mit Blitzen erleuchtet und schließlich das Zeichen des Kreuzes am Himmel erscheinen lässt. Das Motiv des Weltgerichts verknüpft er offenbar mit der antiken Dichtung. Es ist ein Sujet, das in der Tradition des antiken Epos steht. Damit wird die zweite Definition des Hrabanus, eingeleitet. Hrabanus antwortet als *poeta*, der als Hrabanus von dem Zorn des Lammes verschont werden möge, von dem aber Hrabanus als *poeta* singt: *cantu* reagiert auf *cornu*, das Instrument der apokalyptischen Ankündigung: *cornu iam mugit ... semper donum memorabile cantu*.

Zu seinem Bild sagt er in der *Declaratio*:

Imago uero mea, quam subter crucem genua flectentem et orantem depinxeram, Asclepiadeo metro conscripta est, priorem uersum tenens hexametrum heroicum, secundum hemistichium heroici, ita: ‚Rabanum memet clemens rogo, Christe, tuere, / O pie iudicio‘.

„Mein Bild aber, in dem ich mich unter dem Kreuz mit gebeugten Knien und betend dargestellt habe, ist im asklepiadëischen Metrum beschrieben. Es enthält als ersten Vers einen heroischen Hexameter, als zweiten ein heroisches Hemistichium, nämlich so: *Rabanum memet clemens rogo, Christe, tuere, / O pie iudicio*“.

Hrabanus nennt seinen germanischen Namen Raban, abgeleitet von Hram, hochdeutsch Rabe, nicht seinen ihm von Alkuin verliehenen monastischen Ehrennamen Maurus. Man kann unterstellen, dass mit dieser Namensnennung auch die germanische Semantisierung des Raben als Vogel Odins, als Vogel, der für den Gott späht, präsent ist. Dagegen ist der Rabe in der Bibel als Aasfresser negativ konnotiert. Raban tritt damit in doppelter Weise aus dem lateinischen monastischen Kontext heraus. Dieser Germane definiert sein kniefälliges Bildgebet, seinen Bildintext durch den Asclepiadeus, durch ein lyrisches Metrum, das nach dem griechischen Dichter Asklepiades genannt wird, während das Gittergedicht selbst im Metrum des Epos geschrieben ist[32].

Hrabanus Maurus schafft im 28. Figurengedicht mit den Begriffen *oblatus* und *poeta* zwei Relationen, die im polivalenten Spiel der Figurengedichte unterschiedliche Kombinationsmöglichkeiten eröffnen. Als *oblatus* strebt er die größtmögliche Verähnlichung mit dem *Kreuz* an, als *poeta* besingt er das Kreuz beim Weltgericht. Er bittet – seinem Verständnis nach – in heroischen Versmaßen. Er zittert vor dem Adressat seines Lieds, während er als *oblatus* fröhlich gestimmt die Knie beugt. Hrabanus hat den *sermo humilis* der hl. Schrift in anspruchsvolle Technopägnien verwandelt[33]. Er nimmt aber die demütigste Haltung ein, die Haltung eines, der nur zu bitten hat, der alles empfängt, dabei aber nicht Werkzeug ist wie der Evangelist. Als *poeta* betet er in seinem Gedicht in einer angstbestimmten bittenden Haltung und hat deshalb viel zu sagen. Im Kommentar konfrontiert er sein Gedicht mit dem Verbot des *vaniloquium*, das als Schweigegelübde dem Mönch auferlegt ist, der das überflüssige Wort meidet, um von allem, was der Nähe zu Christus entgegensteht, gereinigt zu werden. Der völligen Angleichung des *oblatus* an das Kreuz, der dabei seine Individualität fröhlich gestimmt auflöst, steht die Angst vor dem Weltgericht, die Angst, das Opfer nicht wirklich vollbracht zu haben, gegenüber. Für den *oblatus* ist die demütige Haltung Ausdruck der Selbstaufgabe auf dem Altar des Kreuzes. Für den *poeta* bringt sie dagegen das Wissen um die Gottesferne zur Erscheinung. Gegenstand der Dichtung ist damit nicht nur das Schauspiel, das Ereignis, sondern auch die Differenz des Betenden, auch die emotionale Differenz zu dem Richter: darin besteht die Angst vor dem Gericht und die Imagination der Schrecken. Hrabanus bittet mit dem Lied des Dichters, der nicht sicher ist, dass das Opfer des Mönchs angenommen wird. Die demütige Haltung als *oblatus* drückt die erreichte *conformitas* mit dem Kreuz aus, die gleiche Haltung als *poeta* dokumentiert das angstvolle Flehen angesichts des Gerichts. Seine Eigenschaft als Dichter erweist dennoch auch das Gebet des *oblatus* als größte Kunstfertigkeit und verschafft diesem dadurch die Relativität der poetischen Position. So präsentiert das Gedicht eine Bild-Text-Figur, in der eine theologisch semantisierte, aber poetisch verschobene Raumsyntax entwickelt wird[34].

Die anderen Figurengedichte bekräftigen in unterschiedlicher Weise die beiden Annäherungen an das Kreuz, die durch die Namen *oblatus* und *poeta* ausgedrückt werden. Das Verhältnis von Zeichen und Bild

[32] Ich danke für den Hinweis von Hans Bernsdorff.

[33] Embach 2007, 26.

[34] Ernst 2003, 24.

im 28. Figurengedicht gleicht demjenigen im 4. *carmen* (Abb. 8), das durch das 3. Gedicht vorbereitet wird, in dem das Kreuz als Siegeszeichen als CRUX SALUS – wie der Intext lautet –, das die Engel regiert, beschrieben wird. In den Buchstaben von *crux salus* sind als Intext die neun Engelchöre eingetragen[35]. Im vierten Gedicht regiert das Kreuz als Zeichen über zwei Seraphim und zwei Cherubim, die sich in ihrer „Körperhaltung" dem Kreuz angeglichen haben. Die Intextverse geben den huldigenden Dienst an[36].

Die Seraphim und die Cherubim konkretisieren die Funktion des Kreuzes als Regent der Engelshierarchie, die im Gedicht zuvor beschrieben wird. Sie sind Werkzeuge des Kreuzes. Sie haben das Kreuz verinnerlicht, existieren in völligem Einklang mit dem Kreuz, so dass sie dieses in ihrer „Körperhaltung" veräußerlichen. Hrabanus muss hingegen um ein gütiges Gericht beten, weil er um seine Differenz weiß, nämlich um die trennende Sünde, die ihn zum Bittenden unter dem Kreuz macht. Er schreit als Beter kniefällig hinauf zum Kreuz. In der Prosaversion des 12. Gedichts vergleicht er sich jedoch insofern mit den Engeln, als er feststellt, dass er bisher nach all seinem Vermögen, das Lob des Kreuzes gesungen habe. Da er es aber hierin nicht genügen könne, solle sich Christus an die Engel wenden, die für alle Zeiten das Lob des Kreuzes sängen. Die Angleichung an das Kreuz, die die Seraphim und die Cherubim im 4. Gedicht durch ihre Gestalt dokumentieren, weiß Hrabanus jedoch im 28. Gedicht durch sein Intextgebet im Kreuz auszudrücken. Damit vergleicht und unterscheidet Hrabanus seine Figurengedichte von der himmlischen Liturgie der Engel. Diese kennen nicht das Gefühl der Gottesferne. Sie haben deshalb keinen Grund, in heroischen Versmaßen zu dichten.

Die *carmina* sind das Lob des Kreuzes, die nach der größtmöglichen Angleichung des betenden *oblatus* an das Kreuz streben. Aber zugleich stellt Hrabanus seine Dichtung in unterschiedlicher Weise in die antike Tradition. Der Prolog setzt mit einer Museninvokation als Exordialtopos ein:

Musa cita studio gaudens nunc dicere numen / Nostra cupit, pariter carmine alloquiis, / Dona patris summi, quae largus reddidit orbis.

„Unsere schnellfüßige Muße, glücklich in ihrem Eifer, begehrt, nun – gleichermaßen in Versen und in Prosa – die Gottheit zu verkünden, die Gaben des höchsten Vaters, die er freigiebig dem Erdkreis gegeben hat."

Porfyrius ruft im Carmen XX zu Beginn des Hexameterteils Klio an. Dabei wird die poetische Technik des Technopägnions erläutert, auf die Kühnheit des Formexperiments hingewiesen und die Muse um das Gelingen der Verstexturen gebeten, die durch die Verschiedenheit der Ausdehnung der Verse und dem metrischen Baugesetzt definiert werden[37]. Eine solche Spezifikation fehlt bei Hrabanus Maurus, obwohl er sich

[35] Reudenbach 1984, 294.

[36] Perrin 1997, 55: *In cruce quoque hic uersus est in longitudine a summo deorsum uadens: EN ARX ALMA CRVCIS, EN FABRICA SANCTA SALVTIS.*
Iste quidem in latitudine: EN THRONVS HIC REGIS, HAEC CONCILIATIO MVNDI.
In Seraphim quoque et Cherubim uersus elegiaci conscripti sunt.
Nam in Seraphim illo quod supra dextrum cornu crucis stat, hi sunt uersus: SIGNA CRVCIS CHRISTI AST SERAPHIM CAELESTIA MONSTRANT PENNARVM ATQVE SITV HAC CVNCTA SACRATA PROBANT.
In eo uero quod supra cornu sinistrum, hi: NAM HAEC SOCIA EXSVLTANT CELEBRANDO HAC LAVDE SVPERNVM CONCLAMANT QVE TRIBVS SCEPTRA SABAOTH VICIBVS.
In Cherubim namque dexteriore uersus isti sunt: HINC SIGNANT CHERVBIM HAEC LABBARA SANCTA TRIVMPHVM, DISTENSIS QVE ALIS BRACHIA TENSA NOTANT.
In sinisteriore quippe isti: QVAE LATERE ASSISTVNT ARCAE ET SACRA OPERCVLA CONDVNT FACTA QVE PROPITIA OFFICIO IPSA PROBANT.

[37] Ernst 1991, 105 f.; Porph. Hor. Comm: Publius Optatianus Porfyrius, Carmina (Polara 1973, 80); Pipitone 2012, 124 f.:
O si diuiso metiri limite Clio
una lege sui, uno manantia fonte
Aonio, uersus heroi iure manente,
ausuro donet metri felicia texta,
augeri longo patiens exordia fine,
exiguo cursu, paruo crescentia motu,
ultima postremo donec fastigia tota
ascensu iugi cumulate limite claudat,
uno bis spatio uersus elementa prioris

durch das Versmaß und auch durch die Kunstgriffe als Dichter definiert, aber nicht mehr eine Muse bei Namen nennt und auch nicht für sich durch die Museninvokation einen Platz unter den großen Dichtern reklamiert, wie dies Porfyrius noch in seinem 26. Gedicht tut[38]. Porfyrius möchte unter die *vates* aufgenommen werden[39]. Aber auch Hrabanus erinnert am Schluss seines 27. Gedichtes an die *vates antiqui*, an die Propheten, die Dichter des Altertums, die nach christlichem Verständnis sogar deshalb prophetisch auf die Botschaft des Kreuzes hinweisen, weil an ihnen die Verkündigung des Alten Testaments nicht spurlos vorübergegangen sei[40]. Bezieht sich Hrabanus in dieser Formulierung auf Porfyrius, dann ist der Gedanke naheliegend, dass er damit indirekt die Tradition der paganen Dichtung für sich in Anspruch nimmt.

In der *Declaratio* ist zum 27. Gedicht zu lesen, dass im Bild des heiligen Kreuzes zwei heroische Verse zu lesen sind: *SI DO TE TIBI METRA SONO HIS TE, IESVS, IN ODIS./ SI DO NISVS EI ET SI HONOS ARTEM IBIT ET ODIS*[41]. Michel J.-L. Perrin hat die Verse frei übersetzt: „O Jésus, si je te donne mes vers, je te fais résonner dans mes chants. / Si je lui donne mon art et mes efforts, sa gloire s'exprimera dans mes chants"[42]. Genauer übersetzt heißt es: „Wenn ich Dich Dir als Metra gebe, Jesus, bin ich in diesen Oden *te* (in Bezug auf Dich oder durch Dich). / Wenn ich ihm den Schwung (des Versmaßes) und die Kunst gebe, wird in den Oden der Ruhm sein." Hier wird das Metrum, das Mittel der Dichtung, mit Christus verschmolzen. Aber, das Subjekt, das das Metrum Christus gibt, ist Hrabanus.

In den Kreuzgedichten wird nicht nur im Prolog die Muse angerufen, sondern auch im 12. Gedicht. Die Muse soll in einem *versus speciosus* die *salutifera laus*, das heilbringende Lob des Kreuzes singen[43]. Diese Museninvokation wird hier erst einsichtig, wenn man den Intextvers liest, der, in griechischen Majuskeln geschrieben, das Wort Adam bildet: *SANCTA METRO ATQVE ARTE EN DECET VT SINT CARMINA CHRISTO HINC*[44] ("Es geziemt sich, dass die Gedichte für Christus durch das Metrum und die Kunst heilig sind"). Wenn die Gedichte durch ihr Metrum und ihre Kunst heilig sind, dann müssen das Metrum und die Mittel der Kunst selbst heilig deduzierbar sein. In den Erklärungen werden reichlich Bibel- und Väterzitate angeführt. Das ist der übliche Autoritätsbeweis[45]. Aber dennoch sind die Verse Technopägnien, Kunstgriffe, die Hrabanus als Dichter ausweisen. Hrabanus gibt Christus das göttlich begründete Metrum. In der *Declaratio* des 28. Gedichts heißt es:

... quod mihi peccatori inspirare dignatus es honorem sanctae crucis tuae quantulumcumque decantare, et communem omnium nostrum salutem conseruis meis praedicare.

---

dinumerans, cogens aequari lege retenta
parua nimis longis et uisu dissona multum
tempore sub parili, metri rationibus isdem,
dimidium numero Musis tamen aequiperantem.

38 Ernst 1991, 101.

39 Ernst 1991, 101 f. Zu dem 26. Figurengedicht des Porfyrius, das die Form eines Altars hat, der in den Schlussversen von Apollon erfleht, sein Dichter möge froh unter den heiligen Chören weilen, führt er aus: „Zu dem hohen Kunstanspruch, den der Autor verkündet, stimmt seine Erklärung, der Altar sei passend für die Tempel geschaffen, in denen die *vatum chori* opfern, und man müsse ihn in den Hainen der Lieder aufstellen. Der Dichter begnügt sich somit keineswegs mit der Rolle eines Versifikateurs, sondern erhebt den Anspruch auf den Ruhmestitel *vates*, will seinen römischen Dichterkollegen ebenbürtig sein und prätendiert für sein Werk gleichsam einen Ehrenplatz im Schatzhaus zeitgenössischer Poesie."

40 Perrin 1997, 210: *Sic et apostolicus laudat concorditer ordo, / Vatibus antiquis coniungis cuncta rapina, / Passio sancta pie Iesu per saecula Christi.*„So lobt in Eintracht die apostolische Ordnung, / Mit den Propheten des Altertums führst du, / heilige Passion Jesu Christi durch alles, was (durch diese) aufgegriffen wurde, durch die Jahrhunderte zusammen."

41 Perrin 1997, 215: *Sunt autem duo uersus hic heroici in sanctae crucis imagine eisdem litteris conscripti, quorum prior qui in longitudine scriptus est crucis hic est: SI DO TE TIBI METRA SONO HIS TE, IESVS, IN ODIS. Hic autem si eisdem litteris relegatur, id est, a fine usque ad initium eius facit hunc uersum, qui in transuerso crucis scriptus est tramite: SI DO NISVS EI ET SI HONOS ARTEM IBIT ET ODIS. Qui per easdem litteras relectus redit in priorem, eum scilicet qui in longitudine crucis est.*

42 Perrin 1988, 142.

43 Perrin 1997, 101: *Perge salutiferam specioso dicere uerso / Musa crucis Domini laudem, solamen et actum.*

44 Perrin 1997, 105. Cf. Ernst, 1991, 264.

45 Perrin 2010, 219–245, hat die benutzten Quellen zusammengestellt.

„Du hast es für würdig erachtet, mir Sünder einzuhauchen, die Ehre Deines Kreuzes zu singen, wie ungenügend auch immer, und unser Heil, das allen gemein ist, (mit?) meinen Mitbrüdern zu verkünden“[46].

Hier übernimmt Christus die Funktion der inspirierenden Muse. Ernst stellt zu den Kreuzgedichten von Venantius Fortunatus fest, dass im Gegensatz zu Optatianus Porfyrius das ludische Element völlig zurücktrete, dass sie vielmehr im Dienst der patristischen *theologia crucis* stünden, die von dem bibelexegetischen Verfahren der Allegorese geprägt ist[47]. Die zweite Aussage gilt auch für Hrabanus Maurus[48]. Dennoch kehrt bei Hrabanus Maurus das ludische Element wieder zurück, das er sogar selbst anspricht. So heißt es in der Widmung an den Papst: *Quae Christi ad laudem conscripta est tempore prisco / Ludere dum libuit carmine uersifico*[49].

Die göttliche Dichtung des Metrums, das *inspirare*, auf das er sich beruft, hindert Hrabanus nicht daran, die Gittergedichte als sein Opus zu begreifen. Im Prolog (Abb. 9), in dem Hrabanus die Musen anruft, bringt er sogar seinen Autorenvermerk unter. Jeder siebte Buchstabe des Prologs, selbst schon ein Gittergedicht, wird rot markiert. Diese Buchstaben ergeben den Text: *MAGNENTIUS HRABANUS MAURUS HOC OPUS FECIT.* Das sind 36 Buchstaben, jeweils 6 horizontal und vertikal. Der Zusammenhang mit den sechs Tagen der Weltschöpfung ist offensichtlich[50]. Mit seinem Autorenvermerk proklamiert er ein perfektes Werk, das er als Dichter signiert. Daran knüpft er im 14. Gittergedicht an, in dem er die Zeiten berechnet – realisiert durch griechische Buchstaben, die zugleich als Zahlen fungieren –, und in dem zum Ausdruck gebracht wird, dass von der Weltschöpfung bis zur Passion 5231 Jahre vergangen sind[51]. Aber das perfekte Opus erschließt sich der Gematrie; es besteht in der Wahrheit der Zahlensymbolik, über die selbst das Kreuz regiert. Das perfekte Werk ist das Werk des Kreuzes. Dennoch kann der Dichter des Kreuzes sein Werk, das er nicht nur empfängt, sondern selbst herstellt, mit dem Sechstagewerk vergleichen.

Alles kann auf Gott zurückgeführt werden, so auch das Metrum. Und dennoch gibt dessen Beherrschung Hrabanus das Recht, sich als Dichter zu verstehen. Mit *poeta* ist kein modernes Dichterverständnis verbunden, obwohl die Figurengedichte zu Recht mit modernen poetischen Verfahren verglichen worden sind[52]. Jede Definition der Dichtung kann „theologisch“ verankert werden. Sie benennt aber dennoch das Verständnis einer Ars, die durch den Dichter, durch den Intellektuellen realisiert werden muss und die Intellektualität des Dichters ausmacht. Es geht nicht um Dichterphantasie; und dennoch wird hier ein Meditationsspiel betrieben und beim Leser initiiert, dem bewusst ist, dass eine Kunst betrieben wird, die viel Kunstfertigkeit verlangt. So ist es gerade das Wort, obwohl es das Wort des demütig Betenden ist, dasjenige, was dem demütigen Bild die Qualität verleiht, nicht nur in der Unterwerfung unter das „Wort“, ohne Werkzeug zu sein, zu bestehen, sondern auch das Bild eines Dichters zu sein, der in der antiken Dichtkunst geschult, das Wort führt.

In dreifacher Hinsicht nimmt Hrabanus sein Bild für sich in Anspruch. Sein Bild bezeugt, dass das 28. Gedicht das Gebet des Hrabanus ist und keines anderen, der *oblatus* und zugleich *poeta* ist. Schmitt definiert das Bild selbst als spirituelles Repräsentationsbild, das nur durch die Gebetsinschrift auf Hrabanus beziehbar sei[53]. In der Tat ist es als bloßes Bild ein Bild eines Tonsierten, in das man viele Namen reinschreiben könnte. Und doch gibt sich Hrabanus selbst mit diesem Bild als christlicher Dichter ein intertextuelles Gesicht. Die Repräsentation ist zweitrangig und austauschbar. Erstrangig ist die reflexive Struktur, in der Hrabanus das Bild des Mönchs, der zugleich Dichter ist, zu entfalten weiß. Nicht als repräsentatives, sondern

[46] Perrin 1988, 143: „Car tu as daigné inspirer au pécheur que je suis de chanter, dans la mesure de mes faibles moyens, la gloire de ta sainte croix, et de proclamer avec ceux qui te servent comme moi, notre salut commun à tous.“

[47] Ernst 1991, 155.

[48] Dreyer – Ferrari 2011, 87–97.

[49] Perrin 1997, 8.

[50] Reudenbach 1984, 283.

[51] Perrin 1997, 115; Klingenberg 1968, 273.

[52] Ernst 2003, 13–15.

[53] Schmitt 2009, 22 f.

als intertextuelles Bild gewinnt es individuelle Züge, dessen Grenzen durch die beiden unterschiedlichen ‚Ämter' gezogen werden[54].

Alle vergleichbaren karolingischen Darstellungen sind später entstanden. Die karolingische Kunst hat sich erst mit dem Bild Karls des Kahlen dem Porträt als Gattung zugewandt. Unter Karl dem Großen spielt das Bildnis keine Rolle – sieht man von den Münzbildern ab. Daher ist es schon erstaunlich und bemerkenswert, dass Hrabanus sein Bild malen ließ, von dem er sogar bemerkt ‚*depinxeram*'. Ob Hrabanus Maurus damit sagen möchte, dass er selbst das Bild gemalt habe, lässt sich nicht mehr entscheiden. Dass er aber dieses Bild als derjenige, der mitteilt *Magnentius Hrabanus Maurus hoc fecit*, als sein eigenes Bild reklamiert, ist unstrittig. Hrabanus wählt nicht das Bild des von den Musen inspirierten Autors, obwohl er die Musen anruft. Das würde dem Inhalt der Kreuzgedichte unangemessen sein. Er zeigt sich auch nicht als von Christus selbst inspirierter Dichter, obwohl er das göttliche *inspirare* für seine Gedichte in Anspruch nimmt. Er kann es nicht, weil in der Ikonographie des Autorenbildes, die Inspiration an das Heiligenbild übergegangen ist, besonders an das Evangelistenbild. Er wählt einen Typus, der der frühchristlichen Kunst als besonders demütige Verehrungshaltung vertraut ist – wie etwa auf dem Mailänder Elfenbein, das die Frauen vor dem Engel, der ihnen die Auferstehung verkündet, zeigt[55]. Erst im frühen Mittelalter drückt er eine typische Gebetshaltung aus. In keiner anderen Bildgattung erfüllt sich im Mittelalter der Begriff ‚Privatporträt' gleichermaßen wie im Bild des Betenden, das häufig wie beim Psalter Karls des Kahlen (Abb. 10) nur an den Dargestellten selbst, den Benutzer des Manuskripts adressiert ist. Das ist bei dem Bild des Hrabanus insofern anders, als ja mehrere Abschriften für illustre Adressaten hergestellt wurden.

Hrabanus zeigt sich als Beter und erfüllt im Gebet am vollkommensten seine poetische Kompetenz. Es ist das Bild unbescheidener Bescheidenheit oder bescheidener Unbescheidenheit. Derjenige, der sich das Bild dessen gibt, der nichts zu sagen hat, hat dabei alles zu sagen, indem er daraus das Höchstmaß seiner Kunstfertigkeit macht.

Appendix

Hrabanus Maurus, In honorem sanctae cruces, lib. 1, carmen 28

Omnipotens uirtus, maiestas alta, Sabaoth Excelsus Dominus, uirtutum summe creator, Formator mundi hominum tu uere Redemptor, Tu mea laus, uirtus, tu gloria cuncta, salus que, Tu rex, tu doctor, tu es rector, care magister, Tu pastor pascens, protector uerus ouilis.
Portio tu que mea, sancte saluator et auctor, Dux, uia, lux, uita, merces bona, ianua regni es,
Vox, sensus, uerbum, uirtutum laeta propago.
Ad te direxi, et cumulans nunc dirigo uerba.
Mens mea te loquitur, mentis intentio tota, Quicquid lingua, manus orat et bucca beate Cor humile, et uita iusta, sacrata uoluntas, Omnia te laudant et cantant, Christe serene.
Namque ego te Dominum pronus et laetus adoro,
Atque cruci demisse tuae hinc dico salutans: Spem oro te ramus aram, ara sumar et oro hinc.
Hoc meus est ardor clarus, hoc ignis amoris, Hoc mea mens poscit primum, hoc famen et ora,
Hoc sitis est animi, mandendi magna cupido, Vt me tu pie suscipias, bone Christe, per aram Oblatum famulum, quod uictima sim tua, Iesus,
Hostia quod tua sim, memet crucifixio totum Iam tua consumat, et passio mitiget aestum Carnalem, uitia confringat, deprimat iram, Refrenet linguam, pietatis uerba reponat, Mentem pacificet, uitam deducat honestam.
Namque tuus quando toto fulgescet Olympo Igneus aduentus, torrebit et ardor iniquos, Tempestas stridet, cornu iam mugit et orbe Ante apparebit quando crucis aere signum, Tum rogo me eripiat flammis ultricibus

[54] Bedos-Rezac 2011, 75–205, hat das stereotype Bild des Siegels mit Hilfe der Zeichentheorie von Peirce zu beleben versucht: Das Bild werde innerhalb der anzunehmenden symbolischen Kommunikation und assoziativen Wahrnehmung durch die Akteure individualisiert. Cf. Büchsel 2012. Während in diesen Überlegungen die Grenze zwischen sinnvoller Kontextualisierung und zur Willkür neigenden Interpretation schwer zu ziehen ist, ist die Individualisierung des Bildes im Kontext des Gittertextes minutiös nachweisbar.

[55] Vollbach 1976, Nr. 111.

ipsa Atque poetam agni proprium defendat ab ira Cui cano; iure canam Hrabanus uersibus ore, Corde, manu, semper donum memorabile cantu,
Quod dederat uitae memet clementer in ara, Quando ipsa Iesus clemens rogo ab eruit imo Inferni.
Requiem nunc, o Christe, arce polorum Da mihi; hoc posco, spero, et uera omnia credo
Quae promisisti, hoc teneo pietate fide que Quod uerax facis ordine iudicio omnia uero.
I nunc ad superos, in caelis rite triumphas.
O laus alma crucis semper sine fine ualeto[56].

28. Gedicht
„Allesvermögende Kraft, hohe Majestät, Sabaoth
Erhabener Herr, höchster Schöpfer der Tugenden,
Schöpfer der Welt, Du wahrer Erlöser der Menschen,
Du mein Lob, Kraft, meine Glorie und Heil,
Du König, Du Lehrmeister, Du bist der Leiter, teurer Magister,
Du weidender Hirte, wahrer Beschützer der Schafe.
Du mein Anteil, mir heiliger Erretter und Vollbringer,
Führer, Weg, Licht, Leben, Lohn; Du bist die Tür zum Königreich,
Stimme, Sinn, Wort, freudvoller Spross aller Tugenden.
An Dich habe ich mich gewandt und richte nun, um zu Ende zu kommen, das Wort an Dich.
Mein Geist, mit dem ganzen Verlangen des Geistes, spricht zu Dir,
Die Zunge, die Hand und der Mund, das demütige Herz, das gerechte Leben
Und der geheiligte Willen, auf welche Weise sie immer glückselig beten,
Alle loben und besingen Dich, friedlicher Christus.
Nämlich Dich Herr bete ich gebeugt und fröhlich gestimmt an, Ich grüße demütig hinauf zum Kreuz und sage hier:
Ich bitte Dich, Hoffnung und Altar, dass ich auf dem Altar als Frucht (oder Spross) [des Kreuzes] erwählt werde, ich bitte von dieser Stelle aus[57].
Dies ist meine reine Glut, dies das Feuer meiner Liebe,
Dies verlangt mein Geist zuerst, dies meine Rede, meine Sprache,
Darin besteht der Durst meiner Seele, ihr großer Hunger,
Damit Du mich gütig, guter Christus, als Diener aufnimmst, der auf Deinem Altar geweiht wird, dass ich Dein Opfer sein möge, Jesus,
Dass ich Deine Hostie sein möge. Deine Kreuzigung verzehrt mich jetzt schon als ganzen, und das Leiden mildert die Glut des Fleisches,
Bricht die Laster, unterdrückt den Zorn,
Zügelt die Zunge, erwidert Worte der Güte,
Macht den Geist friedfertig, führt zu einem ehrenhaften Leben.
Denn, wenn Deine feurige Ankunft auf dem ganzen Olymp erstrahlen wird,
Wenn die Flamme die Unfrommen versehren wird,
Wenn das Unwetter tosen wird, wenn das (apokalyptische) Horn schon über dem Erdkreis brüllen wird,
Bevor das Zeichen des Kreuzes am Himmel erscheinen wird,
Dann flehe ich: Möge es mich aus den Flammen der Rache erretten und seinen Dichter vor dem Zorn des Lammes schützen,
Für das ich singe; ich Hrabanus singe zu Recht in Versen mit Mund,
Herz und Hand, immer mit meinem Gesang die erinnerungsnotwendige Gabe.
Ich flehe hoffend, dass es mich (schon) gütig auf dem Altar des Lebens geweiht hatte,

[56] Perrin 1997, 217 f.
[57] Perrin 1988, 103: “ô bois, je t’implore, toi qui es/ Espérance et autel, je t’implore: emorte-moi d’ici-bas sur son autel.”

Als es, der gütige Jesus, aus der untersten Hölle (die Seelen) herausgerissen hat[58].
Gib mir, oh Christus, nun die Ruhe am himmlischen Ort;
Ich bitte, ich hoffe und ich glaube, dass alles wahr ist,
Was Du versprochen hast; ich halte in Frömmigkeit und Glauben daran fest,
Dass Du wahrhaftig nach der Ordnung und nach dem wahrhaftigen Gericht alles vollbringst.
Gehe nun zu den Himmlischen, Du triumphierst zu Recht im Himmel.
O erquickendes Lob des Kreuzes, Du sollst immer und ohne Ende gegrüßt sein."

Hrabanus Maurus, *In honorem sanctae cruces, lib.* 2. *Versio prosaica*, 28.
Omnipotens maiestas, uirtus excelsa, creator caelestium et formator terrestrium, Dominus Deus Sabaoth, qui uerus conditor et redemptor es hominum, tu laus es nostra, tu uirtus et gloria cum salute uera, tu Rex es regum, tu doctor ignorantium, rector fidelium et magister credentium, tu summus et princeps es pastorum, tu pius protector tuarum ouium, tu sancte Saluator auctor es totius boni, dux bonus, uia recta, lux uera et uita perpetua, merces clara et ostium salutis aeternae.
Ex te omnis sensus, uox, uerbum et uirtutum omnium fructus procedit.
Ad te ergo direxi sermonem in primordio huius operis, et quaecumque in sequentibus addidi, ad tuam laudem peruenire optaui.
Cor meum ad te se eleuat, mentis meae tota intentio ad te clamat, quicquid usquam lingua rectae confessionis seu manus bonae operationis cum deuotione piae mentis profert, totum ad laudem tuam pertinet.
Omnia namque te glorificant et benedicunt, quae in imis et quae in supernis sunt, nec non et ego pars minima tuae creaturae, te Dominum uerum supplex et laetus adoro, atque cruci tuae submisse et humiliter salutans dico: O lignum uitale et ara salutifera, te adoro, spem uitae aeternae, deprecans ut per te structuram sanctissimam hostia grata Deo oblatus exsistam.
Hoc meum est desiderium, hoc ualidus amoris feruor, hoc tota intentio mentis et famina linguae exorant, hoc esuries cordis et sitis est animae, ut per passionis tuae gratiam me tibi oblatum famulum suscipias, tua que crucifixio totum quod in me tibi contrarium sit consumat, et carnalem aestum temperet, iram exstinguat, linguam a prauo et uaniloquio conpescat, et pietatis uerba in os meum reponat; omnem perturbationem mentis pacificet, et uitam honestam deducat.
Ergo quando adueneris, Domine Iesu, iudicare uiuos ac mortuos ac saeculum per ignem, et consumpserit flamma aduersarios tuos, omnes que qui oderunt nomen tuum, in nouissima tuba et tempestate ualida, quando secundum Euangelium tuum apparebit signum filii hominis in caelo, et plangent super se omnes tribus terrae, intuentes in eum in quem pupugerunt, obsecro ut tunc a flammis ultricibus sancta crux me eripiat, atque ab ira Agni proprium poetam defendat, cui cano carmen praesens, et utinam usque in finem uitae meae placita illi et honorifica semper decantem, minimus omnium seruorum tuorum et peccator Hrabanus, hymnis et laudibus, corde, ore, manu et totius corporis gestu, hoc semper memorans, quanta bonitate nos tu conditor noster creasti, et quanta pietate redemisti, cum ab inferni carcere et gehennae flamma nos liberasti.
Et nunc, bone Saluator, deprecor ut des mihi requiem illam quam fidelibus tuis promiseras te daturum in arce polorum, ubi uere populus tuus sabbatizat, sabbato perenni fruens.
Interim quoque, quamdiu sim in hoc corpusculo, dirige me in semita recta fidei catholicae, sustenta firma spe, refice tua dilectione, ut ipse mihi sis refrigerium in uia, quem requiem desidero habere in patria.
Sine ulla enim diffidentia, omnia promissa tua credo esse uerissima, iudicia tua pertimesco rectissima, dona tua exspecto dulcissima.
Praesta ut in te gaudens te cum permaneam in aeterna laetitia.

[58] Perrin 1988, 103: "Car, lorsque ton avènement de feu étincellera dans tout l'Olympe, / Que ta chaleur réduira en cendres les méchants, / Que la tempête hurlera, que la corne de l'Apocalypse mugira sur la terre, / Que le signe de la croix apparaître dans le ciel, / Alors, je t'en prie: qu'elle m'arrache aux flammes vengeresses / Et protège son poète privilégié de la colère de l'Agneau pour lequel / Je chante; fasse le ciel que moi, Raban, par ma bouche, mon coeur, ma main, / Je célèbre justement en vers le don qu'il faut rappeler et chanter sans cesse: / Avec bonté, Jésus m'a donné la vie su l'autel de la croix, /Quand, avec bonté, il m'a, grâce à elle, arraché aux profondeurs du bûcher infernal."

O crux alma Dei, usque huc, quantum potui, laudem tuam cecini; sed quia triumphum perpetem expetis, quem in mortalibus pleniter et perfecte non inuenis, confer te ad caelestia angelorum agmina, ibi que tibi laus perpetua per cuncta sonabit saecula[59].

Prosaversion

„Allesvermögende Majestät, erhabene Kraft (Tugend), Schöpfer des Himmels, Former der Erde, Herr, Gott, Sabaoth, der Du der wahre Erzeuger und Erlöser des Menschen bist. Du bist unser Lob, Du Kraft und wahrer heilvoller Ruhm. Du bist der König der Könige, Du Lehrmeister der Unwissenden, Leiter der Frommen und Lehrer der Gläubigen. Du bist der Höchste und der Erste der Hirten, du der fromme Hüter deiner Schafe. Heiliger Salvator, Du bist der Schirmherr alles Guten, guter Fürst, rechtes Leben, wahres Licht und ewiges Leben, reiner Lohn und die Tür zum ewigen Heil. Aus Dir geht jeder Sinn, Stimme, Wort und Frucht aller Tugenden hervor. An Dich habe ich daher die Rede am Anfang (*in primordio*, am Uranfang) dieses Werkes gerichtet, und was immer ich im Folgenden hinzufüge, soll zu Deinem Lob geschehen. Mein Herz erhebt sich zu Dir, das ganze Verlangen meines Geistes ruft zu Dir. Was immer irgendwie die Zunge an rechtem Bekenntnis oder die Hand an gutem Werk mit der Devotion des frommen Geistes vollbringt, alles geschieht zu Deinem Lob. Alle Dinge nämlich rühmen und segnen Dich, die ganz unten und die ganz oben sind, und ich der kleinste Teil Deiner Kreatur, ich verehre Dich, den wahren Herrn, demütig und fröhlich, und grüße demütig hinauf zum Kreuz und sage: O lebensspendendes Holz und heilbringender Altar, ich bete Dich an, die Hoffnung des ewigen Lebens, und bitte, dass ich durch Dich, die heiligste Ordnung, als Gott wohlgefälliges Opfer, als Oblatus angenommen werde. Dies ist meine Begierde, dies die starke Leidenschaft meiner Liebe, dies der ganze Wille des Geistes; die Anrufungen meiner Zunge bitten flehentlich. Dies ist der Hunger meines Herzens, der Durst meiner Seele, dass Du durch die Gnade Deiner Passion mich als Dir geweihter Diener annimmst und dass Deine Kreuzigung alles, was in mir Dir entgegengesetzt ist, vernichtet und die Fleischeswallung mäßigt, den Zorn auslöscht, die Zunge von der Verkehrtheit und der leeren Rede bewahrt und in meinem Mund mit Worten des Mitleids antwortet. Es befriedigt jede Verwirrung des Geistes und führt zum ehrenhaften Leben. Denn, wenn Du kommen wirst, Herr Jesus, um die Lebenden und die Toten und die Zeitalter durch das Feuer zu richten, wird die Flamme Deine Gegner verzehren, alle, die Deinen Namen hassen. Beim Schall der Posaune (*novissima tuba*) beim kräftigen Unwetter, wenn nach dem Evangelium das Zeichen des Menschensohnes am Himmel erscheinen wird, werden alle Gauen der Erde über sich weinen, da sie in ihm denjenigen sehen werden, den sie bekämpfen. Ich bitte inständig, dass das heilige Kreuz mich aus den rächenden Flammen herausreißt, und seinen Dichter von dem Zorn des Lammes schützt, für das ich das gegenwärtige Lied singe, dass ich doch bis zum Ende meines Lebens immer dem Kreuz wohlgefällig und ehrenhaft singen möge, ich der Sünder Hrabanus, der Geringste aller Deiner Diener, mit Hymnen, Lobeserhebungen, mit Herz, Mund und Hand und dem Gestus des ganzen Körpers. Immer denke ich daran, mit welch großer Wohltat du unser Schöpfer uns geschaffen hast, und mit welch großer Güte Du uns errettet hast, Du uns aus dem Höllenkerker und der Höllenflamme befreit hast. Und nun, guter Erlöser, bitte ich inständig, dass Du mir jene Ruhe gibst, die Du Deinen Frommen als Geschenk im Himmel versprochen hast, wo Dein Volk wahrhaft ruhen wird, die ewige Ruhe genießend. Inzwischen, solange ich in diesem Körperchen bin, leite mich wirklich den rechten Pfad des rechten Glaubens, erhalte die feste Hoffnung, erneuere Deine Wahl, dass Du mir selbst Labung auf dem Weg seist, die ich als Ruhe im Vaterland zu haben begehre.

Ohne irgendeinen Mangel an Vertrauen, glaube ich, dass alle Deine Versprechen reinste Wahrheit sind, fürchte ich Dein Gericht als das gerechteste, und erwarte Deine Gabe als die süßeste. Gewähre, dass ich mich in dir freuend mit Dir in der ewigen Freude sein werde. Oh gütiges Kreuz Gottes, bis hierin, wie ich konnte, habe ich Dein Lob gesungen. Aber, weil Du den ununterbrochenen Triumph forderst, den Du nicht bei diesen Sterblichen vollständig und in vollem Maße findest, wende Dich an die himmlischen Scharen der Engel, wo Dir das ewige Lob für alle Zeiten erklingt."

[59] Perrin 1997, 285–287.

Hrabanus Maurus, *In honorem sanctae cruces, lib*.1, *Declaratio* 28

Deus omnipotens, Pater Domini nostri Iesu Christi, qui Vnigenitum tuum ex te ante saecula natum carnem et animam humanam in tempore adsumere, et crucem subire pro humani generis salute uoluisti: te adoro, tibi gratias ago, quod mihi misero famulo tuo concedisti gratiam tuam (quamuis indigno et multorum facinorum mole aggrauato) ut dilecti Filii tui passionem laudibus (licet non condignis, tamen deuotis) canendo et conscribendo depromerem.

Tibi, Domine Iesu Christe, Filii Dei unigenite, humiles preces offero et uota oris persoluo, quod mihi peccatori inspirare dignatus es honorem sanctae crucis tuae quantulumcumque decantare, et communem omnium nostrum salutem conseruis meis praedicare.

Nec me ab incepto retardauit propriorum conscientia delictorum, sed magis illud mihi fiduciam tribuit quod hoc in carmine celebrarem in quo peccati regnum destruxisti et toto mundo ueniam omnium delictorum dedisti.

Tibi, sancte Spiritus Paracletus, totis praecordiis meis grates refero, quod me tua gratia in ipso opere adiuuare et consolari dignatus es.

Te deprecor ut si aliqua, pro fragilitate mea, inconuenienter posui, seu rite non intellexi, tua uisitatione me inlustrare digneris, ut ea decenter corrigam, mei que erroris per te ueniam consequar, ut ipse, quem ante inceptum opus in auxilium aduocaui, sine naufragio ad optatum litus me perducas.

Te aeterna et perpetua Deus Trinitas et inseparabilis unitas, toto corde, tota anima, tota mente et tota uirtute colo, adoro, exopto, desidero.

Tu inluminatio mea, tu salus mea, tu laus mea, tu uirtus mea, creator, redemptor, reparator, pater, arbiter, magister, beatitudo, fortitudo, alacritudo, aeternitas, felicitas, serenitas, Deus unus omnipotens, Deus deorum Dominus, Deus rerum creator omnium, Deus lux et uita fidelium, uita uiuens, uita a uiuente, uiuificator uiuentium, amans et amatus, amor que amicissimus, genitor et genitus potenter que regenerans, dicens et uerbum ac procedens ab utrisque, diligens et dilectus amborum que dilectio, uerum lumen, lumen ex lumine, uera inluminatio, consiliator, consilium et communicatio, a quo, per quem et in quo sunt omnia, tibi laus et gloria in sempiterna saecula.

Te, pater clementissime, peto ut qui primitus me hoc opus conscribendo uoluisti perficere, quod ad laudem Redemptoris et Saluatoris nostri pertinet, redemptionis et saluationis eius gratiam per ipsum consequi merear: et quicquid deinceps operis agam, ex tua, et per tuam, et in tua gratia ad laudem tuam totum peruenire facias, me que deinceps tutiorem a peccatis, et in bonis operibus ualidiorem esse praecipias; et quamdiu in hoc corpusculo uiuam, aliquid seruitii tibi semper exhibeam.

Post uero exitum animae meae a corpore, ueniam peccatorum omnium consequi et uitam aeternam percipere per ipsum mihi concedas qui te cum et cum Spiritu Sancto coaequalis uiuit et regnat Deus, per omnia saecula saeculorum. Amen.

In cruce uero antecedentis paginae est unus uersus scriptus, .XXVII. litterarum, qui eisdem litteris legi et relegi potest in hunc modum: ORO TE RAMVS ARAM, ARA SVMAR ET ORO.

Imago uero mea, quam subter crucem genua flectentem et orantem depinxeram, asclepiadeo metro conscripta est, priorem uersum tenens hexametrum heroicum, secundum hemistichium heroici, ita: HRABANVM MEMET CLEMENS ROGO, CHRISTE, TVERE, O PIE IVDICIO.

Continet autem totus iste liber XXVIII figuras metricas cum sequente sua prosa, absque superliminari pagina et prologo: qui numerus intra centenarium suis partibus perfectus est, ideo que iuxta huius summam opus consummare uolui, quia illam formam in eo cantaui quae consummatrix et perfectio rerum est[60].

Erklärung des 28. Gedichtes

„Allesvermögender Gott, Vater des Herrn unseres Jesus Christus, der Du wolltest, dass Dein Eingeborener und aus Dir vor den Zeitaltern Geborener das Fleisch und die menschliche Seele in der Zeit annehme und das Kreuz zum Heil des menschlichen Geschlechts auf sich nehme: Dich bete ich an, Dir erweise ich Ehre, der Du mir Deinem elenden Diener Deine Gnade gewährt hast (obwohl unwürdig und beschwert mit dem Gewicht vieler Sünden), dass ich das Leid Deines erwählten Sohnes mit Lob im Gesang und Schreiben bedenke (das steht frei den nicht ganz Würdigen, aber Devoten). Dir, Jesus Christus, eingeborener Sohn

[60] Perrin 1997, 219–221.

Gottes, bringe ich demütige Bitten dar und erfülle die Gelübde meines Mundes. Du hast es für würdig erachtet, mir Sünder die Ehre Deines Kreuzes zu singen einzuhauchen, wie ungenügend auch immer, und unser Heil, das allen gemein ist, (mit?) meinen Mitbrüdern zu verkünden.
Und mich hat nicht das Wissen der Geliebten (wohl der Mitbrüder) gehemmt, sondern jene Sache (das Kreuz), mit dem Du das Reich der Sünde zerstört hast und der ganzen Welt den Weg aller Geliebten gewiesen hast, hat mir mehr Zuversicht verliehen, dass ich diese Sache (das Kreuz) im Lied zu zelebrieren vermöge[61]. Dir, Heiliger Geist, Tröster, gebe ich aus ganzem Herzen den Dank zurück, dass Du mich für wert gehalten hast, in diesem Werk durch Deine Gnade zu helfen und zu trösten. Ich bitte Dich, dass Du, wenn ich aufgrund meiner Schwäche in irgendwelchen Dingen ungeschickt bin oder nicht auf angemessene Weise verstehe, mich würdigst, mich durch Dein Sehen zu erleuchten, damit ich diese geziemend korrigiere, damit ich den Weg meines Irrtums durch Dich nachverfolge, damit Du, den ich vor Beginn des Werkes um Hilfe angerufen habe, mich, ohne dass ich Schiffbruch erleide, an die sichere Küste leitest.
Dich ewige und immerwährende göttliche Trinität und untrennbare Einheit verehre, ersehne, begehre ich mit ganzem Herzen, ganzer Seele, ganzem Geist und ganzer Kraft. Du meine Erleuchtung, Du mein Heil, Du mein Lob, Du meine Kraft, Schöpfer, Erlöser, Wiederhersteller, Vater, Gebieter, Lehrer, Schönheit, Stärke, Lust, Ewigkeit, Glückseligkeit, Heiterkeit, allesvermögender einiger Gott, Gott und Herr der Götter, Gott, der Schöpfer aller Dinge, Gott das Licht und das Leben der Frommen, lebendes Leben, Leben vom Lebenden, Beleber der Lebenden, Liebender und Geliebter, freundlichster Liebhaber, Zeuger und fähiger wie wiederzeugender Gezeugter. Rede und Wort, ausgehend von beidem, Zuneigung empfindender und Zuneigung erhaltender und Zuneigung von beidem, wahres Licht, Licht aus dem Licht, wahre Erleuchtung, Ratgeber, Rat und Mitteilung, von der, durch die und in der alle sind, Dir Lob und Ehre für alle Zeiten.
Te, pater clementissime, der Du gewollt hast, dass ich zuerst dieses Werk schreibend vollende, das auf das Lob unseres Erretters und Erlösers hinzielt, bitte ich, dass ich verdienen möge, die Gnade seiner Erlösung und Errettung durch ihn selbst zu erlangen: Und was ich immer hinfort tue, aus Dir, durch Dich, und in Deiner Gnade lasse ich alles zu Deinem Lob geschehen, und dringe hinfort darauf, dass ich geschützter vor der Sünde und in guten Werken kräftiger sei. Und solange immer ich in diesem Körperchen lebe, irgendeinen Dienst möge ich Dir immer verrichten. Nach dem Ausgang der Seele aus meinem Körper aber, gestehe mir zu, den Weg aller Sünder zu gehen und das ewige Leben durch den zu empfangen, der als Gott mit Dir und mit dem Heiligen Geist wesensgleich zusammen durch alle Zeitalter hindurch lebt und regiert. Amen."

Im Kreuze aber auf der vorangegangen Seite ist ein Vers von 27 Buchstaben geschrieben, der auf diese Weise zu lesen und rückwärts in denselben Buchstaben zu lesen ist:

Oro te ramus aram ara sumar et oro.

Mein Bild aber, in dem ich mich unter dem Kreuz mit gebeugten Knien und betend dargestellt habe, ist im asklepiadëischen Metrum beschrieben. Es enthält als ersten Vers einen heroischen Hexameter, als zweiten ein heroisches Hemistichium, nämlich so: *‚Rabanum memet clemens rogo, Christe, tuere, / O pie iudicio‘*.

Das ganze Buch enthält aber 28 metrische Figuren mit nachfolgendem Prosatext, sieht man vom Titelblatt (*pagina superliminaris*) und dem Prolog ab. Die Zahl, die in ihren Teilen aus 100 besteht, ist perfekt (d. h. die Figuren enthalten insgesamt 100 Buchstaben). Daher will ich mit dieser Summe das Werk vollenden, weil ich in ihm jene Form (sc. das Kreuz), die die Vollenderin und Perfektion der Dinge ist, besungen habe[62].

Martin Büchsel
Goethe Universität Frankfurt a. M.
Senckenberganalge 31
D-60325 Frankfurt a. M.
buechsel@kunst.uni-frankfurt.de

[61] Perrin 1988, 143: „La conscience de mes fautes personelles ne m'a pas détourné de mon entreprise."

[62] Perrin 1988, 143: „A l'intérieur de la tranche des dizaines, ce nombre est le seul parfait par ses parties. Aussi ai-je voulu achever mon œuvre conformément au total qu'il représente, car j'ai chanté en elle la forme qui achève et parfait toutes choses."

Bibiographie

Anderson 2009
J. C. Anderson, The Vienna Dioscorides and Portraits that tell stories, in: J. D. Alchermes (Hrsg.), Anathemata eortika: Studies in honor of Thomas F. Mathews (Mainz 2009) 32–39.

Bedos-Rezak 2011
B. M. Bedos-Rezak, When Ego was Imago. Signs of Identity in the Middle Ages (Leiden 2011).

Beuckers 2002
K. B. Beuckers, Die Ottonen (Petersberg 2002).

Bloch 1962
P. Bloch, Zum Dedikationsbild im Lob des Kreuzes des Hrabanus Maurus, in: V. Elbern (Hrsg.), Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr 1 (Düsseldorf 1962) 471–494.

Bruce-Mitford 1969
R. L. S. Bruce-Mitford, The Art of the Codex Amiatinus. Jarrow Lecture 1967, The Journal of the British Archaeological Association 1969, 1–25.

Büchsel 2012
M. Büchsel, Le portrait au Moyen Age, Perspective 2012, 401–406.

Cavallo 1992
G. Cavallo, Codex purpureus Rossanensis (Rom 1992).

CCCM
Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis.

Chazelle 2007
C. Chazelle, "Romaness" in Early Medieval Culture, in: V. C. Chazelle – F. Lifshitz (Hrsg.), Paradigms and methods in Early Medieval Studies (New York 2007) 81–98.

De Gregorio 2011
S. De Gregorio, The Figure of Ezra in the Writings of Bede and the Codex Amiatinus, in: V. E. Mullins – D. Scully (Hrsg.), Listen, Isles, unto Me. Studies in Medieval Word and Image (Cork 2011) 115–125.

Dreyer – Ferrari 2011
M. Dreyer – M. C. Ferrari, Vana in imagine forma? Hrabanus Maurus über Bild und Text, in: Krause – Schellewald 2011, 87–97.

Embach 2007
M. Embach, Die Kreuzesschrift des Hrabanus Maurus. De laudibus sanctae crucis (Wien 2007).

Ernst 1991
U. Ernst, Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters (Köln 1991).

Ernst 2003
U. Ernst, Die Kreuzgedichte des Hrabanus Maurus als multimediales Kunstwerk. Textualität – Ikonizität – Numeralität, in: U. Schmitz – H. Wenzel (Hrsg.), Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000 (Berlin 2003) 13–37.

Graf 2002
K. Graf, Bildnisse schreibender Frauen im Mittelalter, 9. bis Anfang 13. Jahrhundert (Basel 2002).

Klingenbarg 1968
H. Klingenberg, Hrabanus Maurus: In honorem sanctae crucis, in: V. H. Birkhan (Hrsg.), Festschrift Otto Höfler 2 (Wien 1968) 273–300.

Krause 2004
K. Krause, Die illustrierten Homilien des Johannes Chrysostomos in Byzanz (Wiesbaden 2004).

Krause 2011
K. Krause, Heilige Schrift im Bild: Spätantike Portraits der inspirierten Evangelisten als Spiegel eines neuen Medienbewusstseins, in: Krause – Schellewald 2011, 41–83.

Krause – Schellewald 2011
K. Krause – B. Schellewald (Hrsg.), Bild und Text im Mittelalter (Köln 2011).

Mazal 1998 und 1999
O. Mazal, Der Wiener Dioskurides: Codex medicus Graecus 1 der Österreichischen Nationalbibliothek (Graz 1998 und 1999).

Merten 1987
J. Merten, Die Esra-Miniatur des Codex Amiatinus. Zu Autorenbild und Schreibgerät, TrZ 50, 1987, 301–319.

Müller 1973
H. G. Müller, Hrabanus Maurus, De laudibus sanctae crucis. Studien zur Überlieferung und Geistesgeschichte mit dem Faksimile-Textabdruck aus Codex Reg. Lat. 124 der vatikanischen Bibliothek (Kastellaun/Düsseldorf 1973).

Perrin 1988
M. J.-L. Perrin, Raban Maur, Louanges de la sainte croix, tr., an. p. (Paris 1988).

Perrin 1997
M. J.-L. Perrin (Hrsg.), Rabani Mauri in honorem sanctae crucis, CCCM 100 (Turnhout 1997).

Perrin 2010
M. J.-L. Perrin, Les lectures de Raban Maur pour l'In honorem sanctae crucis: ébauche d'un bilan, in: Ph. Depreux – St. Lebecq – M. J.-L. Perrin – O. Szerwiniack (Hrsg.), Raban Maur et son temps (Turnhout 2010) 219–245.

Pipitone 2012
G. Pipitone, Dalla figura all'interpretazione: scoli a Optaziano Porfirio (Neapel 2012).

Polara 1973
I. Polara (Hrsg.), Publius Optatianus Porfyrius, Carmina 1 (Turin 1973).

Prochno 1929
J. Prochno, Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (Berlin 1929).

Reudenbach 1984
B. Reudenbach, Das Verhältnis von Text und Bild in 'De laudibus sanctae crucis" des Hrabanus Maurus, in: K. Grubmüller – R. Schmidt-Wiegand – K. Speckenbach (Hrsg.), Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters (München 1984) 282–320.

Schmitt 2009
J.-C. Schmitt, La Mort, les morts et le portrait, in: D. Olariu (Hrsg.), Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation XIII^{e}–XV^{e} siècles (Bern 2009) 15–33.

Schott 1920
A. Schott (Hrsg.), Missale Romanum ^{21}(Freiburg i. Br. 1920).

Schulz 2016
M. Schulz, Der codierte Christus. Figurationen als Bild-Text-Dynamik in De laudibus sanctae Crucis des Hrabanus Maurus, ZKuGesch 79, 2016, 10–43.

Volbach 1976
F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters ^{2}(Mainz 1976).

Weitzmann 1977
K. Weitzmann, Spätantike und frühchristliche Buchmalerei (München 1977).

Zanker 1994
P. Zanker, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst (München 1994).

Zimmermann 1916
E. H. Zimmermann, Die Vorkarolingischen Miniaturen, Denkmäler deutscher Kunst III (Berlin 1916).

Abbildungen

Abb. 1: Dioskurides, Illustrator, Epinoia, Wiener Dioskurides, Codex medicus Graecus 1, fol. 5v, Österreichische Nationalbibliothek, Wien (nach: Mazal 1998 und 1999, 6)
Abb. 2: Markus, Purpurkodex, 16 fol. 121r, Rossano Calabro, Museo dell'Arcivescovado (nach: Cavallo 1992, Abb. 16)
Abb. 3: Chrysostomos schreibt die Paulushomilien, Cod. A 172 sup., fol. 263v, Biblioteca Ambrosiana, Mailand (nach: Krause 2004, Abb. 233)
Abb. 4: Esra, Codex Amiatinus I, folio 5r., Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz (nach: Graf 2002, Abb. 87)
Abb. 5: Hrabanus übergibt Papst Gregor seine Schrift (nach: Perrin 1988, 38)
Abb. 6: 28. Figurengedicht (nach: Perrin 1988, 102)
Abb. 7: Porträt des Hrabanus, 28. Figurengedicht (nach: Perrin 1988, 102)
Abb. 8: 4. Figurengedicht (nach: Perrin 1988, 54)
Abb. 9: Prolog (nach: Perrin 1988, 44)
Abb. 10: Karl der Kahle, Gebetbuch Karls des Kahlen, fol. 38v, München, Residenz (nach: Beuckers 2002, 70)

Katherine Marsengill

Painting Icons from Icons: The Theological Significance of Portraits in Late Antiquity

(Taf. 38–42, Abb. 1–13)

Abstract

In late-antique theological discourse, copying portraits of the saints – painting icons from icons, as Basil of Caesarea describes – proves a consistent metaphor for the spiritual perfection of the soul. Christians followed the saintly exemplars, endeavoring to trace the life of the spiritually accomplished in their own lives, to paint their souls with all the colors of virtue, indeed, to become icons of icons. We may dismiss this as mere rhetorical flourish. Yet there were underlying notions about the ability of portraiture to reveal spiritual transformation that influenced this theological trend. This paper examines the idea of saints as icons and looks at the role actual painted portraiture may have had in shaping conceptions about both metaphorical and real icons.

Sometime in the last decade or so of the 4th century, John Chrysostom presented to his congregation in Antioch one of his many sermons on Paul's epistles[1]. This particular sermon, the exact date of which is unknown, was largely inspired by a verse from Paul's second letter to the Corinthians 4, 16: "I beseech you, be you imitators of me, as I also am of Christ." A pithy verse; but John was nothing if not prolix when it came to his favorite subject, the apostle Paul[2]. In the homily he delivered that day, John shifted fluidly between exegesis of Paul's words and a literary portrait of Paul that lauded the apostle as the perfect follower of Christ. Paul, John explained to his congregation, tells Christians that it is possible to approach Christ more closely by following his example. To do this, one must have a model to emulate, a portrait. John expounded upon the meaning of the verse using a seal as metaphor: to imitate Paul is to imitate Christ, just as a seal may be impressed into another substance and yet the latter is just as if it had been pressed from the original mold: "For he who copies the perfect impression of the seal, copies the original model." He then described how copying a painted portrait of Paul, as a painter copies another image, does not permit true knowledge of the apostle in the same way as hearing his words and envisioning the metaphorical portrait John proposed to impart to them. He says,

"Let us see then in what way [Paul] followed Christ: for this imitation needs not time and art, but a steady purpose alone. Thus if we go into the study of a painter, we shall not be able to copy the portrait, though we see it ten thousand times. But to copy him we are enabled by hearing alone. Will ye then that we bring the tablet before you and sketch out for you Paul's manner of life? Well, let it be produced, that picture far brighter than all the images of Emperors: for its material is not boards glued together, nor canvas stretched out; but the material is the work of God: being as it is a soul and a body: a soul, the work of God, not of men; and a body again in like wise"[3].

In other words, if one desires to gaze upon the person of the beloved apostle, a much more accurate portrait can be found in the description of his soul, for his good deeds cannot fully be reproduced by limning his face on canvas stretched on panels, nor his character imitated with paint.

[1] Homily XIII 112; *PG* 61, 110; English translation: NPNF I 12, 132–133.
[2] Mitchell 2002.
[3] Above note 1.

In this way, John introduced the theme of his sermon. Using the comparable but inadequate example of a painted portrait, he commenced his description of Paul from feet to hands and head, using the body of the apostle not to illustrate his physical attributes, but to sketch the spiritual portrait after which he wanted his congregation to fashion their own spiritual likenesses.

John was not the only Christian to assert that knowledge of saints was gained through study of their words and deeds, not their physical appearances. Among others, Amphilochius, bishop of Iconium in the 4th century, claimed, "…there is no point in painting the physical faces of the saints with colors on tablets, since we do not need such things but rather to imitate their way of life by virtuous deeds of our own"[4]. We recognize in these words, as in John's, certain remnants of the Platonic conception of the body as lifeless and irrelevant material in comparison to the soul. Platonic philosophy, especially the spiritual aspects of Plato's thought, had influenced learned Christians of Late Antiquity just as it had become popular among well-educated pagans[5]. Besides philosophical influences, there was plenty of rhetorical precedent. The use of portraiture as a rhetorical device had already a long history by the end of the 4th century, serving as a foil for the superiority of the written word when forming an accurate picture of someone and found in the writings of various authors, both philosophical and otherwise[6]. It can be found, for example, in a verse by the 1st-century poet and wit, Martial, describing a portrait he had painted and sent to Bithynia-Pontus, along with his book, to his friend, Pliny the Younger. "While my portrait is being taken for Caecilius Secundus [Pliny], and the picture, painted by a skillful hand, seems to breathe, go, my book, to the Getic Peuce [Bithynia-Pontus] and the submissive Danube… You will be a little gift to my dear friend, but acceptable: my countenance will be more truly read in my verse than in the picture"[7]. Despite his insistence that words are more revealing of his countenance, the portrait is sent, as well. One does not negate the other. In the 4th century, Paulinus of Nola echoes the refrain when he answers his friend Sulpicius Severus in a letter addressing how Severus could acquire a portrait of Paulinus. Paulinus advises that Severus could have it sketched by an artist according to the description of Paulinus that Severus has in his heart (the two had never met)[8]. Paulinus, like Martial, acquiesces to his portrayal, even accepts the portrait's display in Severus' baptistery, though he wraps the circumstances of the portrait's display in rhetorical humility[9]. As contrast, one may consider the much more strident censure of the disciple, Amelius, by the 3rd century philosopher, Plotinus, who objected to having his portrait made because, he insisted, it would be "a spectacle to posterity, an image of the image"[10]. Such a dismissal of the portrait demonstrates the philosopher's belief in the body as a useless container of the transcendent soul, and the portrait as even further removed in its ability to express the nature of the person depicted.

Yet portrait painting also served a much more elevated purpose among 4th-century Christians than as a metaphor for superficial or inferior knowledge of the saints that John Chrysostom or Amphilochius describe. In other sources, the metaphorical images of the saints were the outlines sketched on the Christian heart, their virtues were the bright colors one used to paint the details of their lives on one's soul. John himself had elsewhere told catechumens to "consider your soul to be an image"[11]. Basil of Caesarea penned a letter to Gregory Nazianzus advising how one should go about reading and studying scripture. "As painters when they paint icons from icons," Basil says, "looking closely at the model, are eager to transfer the character of the model to their own work, so he who strives to perfect himself in all branches of virtue must look to the lives of saints as if to moving and living images and make their virtue his own by imitation"[12]. In these instances, portrait painting is not impugned as an inferior or impossible task. Without denigrating the visceral experience of a painting, Basil's words reflect the same underlying concept found in John's sermon,

[4] As he was quoted at Nicaea II in 754; Krannich *et al.* 2002, 54; Anastos 1954, esp. 155.

[5] See the seminal study on eastern Christian thought, including its philosophical origins, in Gross 1938; see also Frede 1999.

[6] On the subject, see also Francis 2003, who concludes that biographies of holy men and icons were dependent upon one another for their development.

[7] Martial, Epigrams 7, 84; English translation: Bohn 1897, 842. Recent critical edition with Latin-Spanish translation: Moreno Soldevila *et al.* 2005.

[8] Letter 30, 6; English translation: Walsh 1968, 123 f.; Latin: Hartel 1999.

[9] Letter 32; Walsh 1968, 134–137. For a discussion of the portrait of Paulinus, Marsengill 2013, 197 f.

[10] Porphyry, Life of Plotinus 1; Brisson *et al.* 1992, 132 f.

[11] *Ad illuminados catechesis* II 4; *PG* 49, 235; English translation: Mango 1986, 47.

[12] Epistle 2. 3; Courtonne 1957, 8.

namely, that one may imitate the saints as a way to imitate Christ. This mimesis serves as a mediate step. The saints, according to Gregory, are icons. Christians should follow the saintly exemplars and paint their souls with all the colors of saintly virtue, indeed, to become icons of icons[13].

I began with John because his sermon is the kind of evidence that scholars have upheld as indicative of the spirit of the age, when images were just one component in the overall sensuous experiences of the saints, experiences guided primarily by inner visualization enhanced by constructed holy atmospheres. Real, painted icons, it is held by scholars, had no role in the Early Church. But Basil's words are closer to the heart of my subject of scrutiny, demonstrating a subtle shift away from the emphasis of the spiritual over the material that is indebted to Platonism, Middle and Neoplatonism, a shift that was further developed in the writings of Athanasius, among others. The body was perceived to be instrumental to human salvation, the flesh elevated through the Incarnation, and thus was not to be discarded, but transformed into the likeness of the divine[14]. In this conception, it is possible to see a greater appreciation for portraiture and its implications, implications that I would argue were always under the surface even in the wake the most adamant of transcendental philosophers. Basil capitalizes on the painted icon as a conceptual tool, most famously in his use of imperial portraits to explain Christ's relationship to the Father, "…for the honor shown to the image is transmitted to the prototype"[15]. But was the portrait confined to the conceptual? Why use the portrait at all?

Certainly, Basil uses it to illustrate a Christological point, yet the metaphor he relies upon – the veneration of the imperial portrait – was one drawn from his reality. That painted imperial portraits were set up in cities and towns across the Empire, in public spaces, in judicial courts, in private homes and shops, is known from texts[16]. We have, however, only one imperial painted panel that has survived, that of Emperor Septimius Severus and his family, now in Berlin's Staatliche Museen[17]. On the other hand, though texts referring to images of the saints survive, as well as a few painted images of saints on walls and ceilings, the existence of panel icons during Basil and John's time is still not recognized. The painted saints' portraits that are referred to in the patristic literature are understood only as metaphors[18]. Images of saints during this period, it is argued, appear within narratives of their martyrdom, and cannot be described as isolated figures set out for veneration. Meanwhile, Christ is portrayed with generalized features and can be found in scenes illustrating his miracles or enveloped in a typified appearance such as the Good Shepherd, not adored in portraits. If there were portraits, as some primary sources would suggest, these were not icons. For it has long been accepted that icons did not come about until the 6th century at the earliest, and more recently, some scholars assert that icons cannot be said to have truly existed at all until after Iconoclasm[19].

---

[13] In another example, Gregory of Nyssa writes, "Therefore, just as if we were learning the art of portrait painting, when the teacher set before us some beautifully painted form on a panel, it would be necessary for each person to copy the beauty of that form completely in one's own painting, so that everyone be painted according to the example of beauty which had been set out. In the same way, since each person is a painting of one's own life, and the power of free will is the master crafter, and the virtues are the colors for finishing off the portrait, it is no small danger that the copying/imitation of the beauty of the prototype might alter the given shape into an ugly and misformed face, if with dirty colors they are sketching in the character of evil instead of the form of the master. But as it is possible, one must use the clean colors of the virtues, mixed with one another in accordance with a proper craft for such blends, so that we might become an image of an image, on account of this work of a sort of imitation, as best as possible having created an impression of the beauty of the prototype, as Paul used to do, in becoming a copyist of Christ through his life lived according to virtue." *De perfectione*; Jaeger 1977, 195. English translation: Mitchell 2002, 64 f.

[14] For example, the often repeated "He [God], indeed, assumed humanity that we might become God," written by Athanasius, *De Incarnatione* 8, 54; Thomson 1971, 268; English translation NPNF 2, 4, 43.

[15] *De Spiritu Sancto*, XVIII; *PG* 32, 149; English translation: Mango 1986, 47.

[16] Grabar 1936; Bruun 1976, 122–131; Nowicka 1993, 33–66; Belting 1994, 102–109; Marsengill 2013, 203–207.

[17] Inv. 31328. It has been convincingly explained by Thomas Mathews that the panel was not originally a tondo at all, but a rectangular panel. In his joint lecture with Jaś Elsner, "New Faces from Egypt: Hellenistic Panel Paintings and their European Consequence," (April 19, 2012, Institute of Fine Arts, New York University), he presented his findings after close examination of the panel, including evidence for the center puncture made by a compass for cutting the panel into a circle sometime in more recent years.

[18] Haldon – Brubaker 2001, 54. See also, Brubaker 2009, esp. 94 f.

[19] The model of icon development was set by Kitzinger 1954. The 6th century as the advent of the icon was called into question more recently, by scholars who propose icons did not really exist until the 9th century. See Brubaker 1998; Barber 2002. Mathews – Muller 2016 argue for the 2nd-century advent of Christian icons modeled after pagan panels of gods, not within the tradition of portraiture, as I do.

I would like to reconsider this accepted theory and argue that images of Christ and the saints – what we call icons – emerged very early in Christianity, perhaps as early as the second century. Yet they have escaped scholarly attention precisely because contemporaries understood these images to be portraits. Modern scholars, on the other hand, have been searching for icons in their developed state, as objects set out for veneration, or serving as the focus of cult activities, perceived as such and therefore described thusly in the primary sources. Not surprisingly, they have not been able to locate holy icons during the early period. Part of the problem lies in terminology. How we define an icon is quite different than how the Byzantines did, who understood them to be portraits. These were not necessarily certain kinds of portraits painted for certain uses or contexts. Byzantine portraits of people, who were perceived to be saintly, holy, or effective intercessors, might be venerated alongside the imperial portrait, and their portraits might be reproduced and disseminated. When this occurs, we call the images icons. However, there was no word either in Late Antiquity or in Byzantium that designated one kind of portrait over another kind, such as a portrait of a friend or of an emperor, or a portrait of a holy person. The word for a painted portrait was simply *eikon*. The only distinctions in kinds of portraits that can truly be discerned in textual sources concern various materials – it seems that other terms come into play when describing sculptures, either full-length or in bust. There is little need to review these distinctions here. For the purposes of this study, the most important issue in Christian sources discussing images is not about kinds of portraiture, but about when a figural image is an idol[20]. In this case, Early Christian apologetic writers tell us that idols represent either deities that do not exist, or are representations of people who were posthumously deified long ago but were not actually gods. According to Early Christian writers like Lactanius when discussing pagan idolatry, commemorative ceremonies of once-living humans, regular people such as Hercules and even Jupiter, evolved into the idolatrous cults of Roman paganism[21].

There is another clarification that needs to be made in regard to the notion of metaphor. The use of the word "metaphor" to describe the literary constructions of Church Fathers urging fellow Christians to make themselves into icons after the saints is not quite correct, though a better word is lacking. I do not believe the Christians of Late Antiquity of Byzantium thought of this phenomenon in the same way we do, as a hypothetical model used to illustrate an abstract concept. The imitation of a saint was understood as something that resulted in perceptible effects, especially in the face, or countenance, which could be transformed to reflect the state of one's soul. In numerous sources throughout the centuries of Eastern Roman Christendom, descriptions of the holiest of persons tell us that they glowed, radiated, or otherwise shone with light[22]. This is not, I believe, a rhetorical "topos", but a phenomenon of perception, a change in beholders' ways of seeing that was generated by pilgrims' stories, hagiography, and other accounts, as well as the visual arts – the appearances of icons and other kinds of spiritualized portraiture – that affected the experience of encountering holy persons[23]. The Greek word "metamorphosis," is more appropriate for the context I wish to explore, describing instead a transfiguration, in this case, a transfiguration of the self from one state of being into another. In 2 Cor 3, 12–18, Paul describes how Christians are able to become images of Christ, declaring that we, "with unveiled face, reflecting the glory of the Lord, are being changed into His likeness from one glory to another." In this passage, the original Greek for "being changed into His likeness," is "eikona metamorphoumetha." A better translation, then, would be that Christians are "transfigured into [His] icon." When 4th-century Christians endeavored to make themselves into icons of saints, it was not meant metaphorically or symbolically. The desired result was their complete and perceptible spiritual transfiguration. That they needed intercessory saints to emulate and imitate in no way discredits the notion that they desired to be transformed into images of Christ. Again, the concept is that Christians become transfigured into the icons of those who have already become transfigured icons of Christ. In this context, an icon transcends its materi-

[20] For example, Lactanius' The Divine Institutes II 2, in which he is positive toward the practice ANF 7, 84; Bigham 2004, 9–13; 158–160. The Hieria in 754 was cautious to distinguish that the images that were being over zealously venerated were not idols.

[21] Based in 4th century BC, Euhermerism, named after the Greek philosopher who claimed the origins of the gods were historical personages. Finney 1994, 44.

[22] See Kazhdan – Maguire 1991, esp. 2; Marsengill 2013, 209–293.

[23] Frank 2000. My recent article (Marsengill 2018a) further explores this perception to include the self-framing of living holy men as icons using the visual idiom of the painted icon. Ultimately I conclude that ‚form' unites icon and person, coexistent, and that the person and his or her painted icon are both material expressions of the perfected form.

al state as a portrait to become actual appearances; icons are the countenances of the transfigured. In this way, we approach more closely the greater significance of portraiture as a means of revelation. Icons are not metaphors, they are ontological states.

It is now necessary to establish the historical circumstances for the portraits of the saints that I argue must have existed when 4th-century Church Fathers told their coreligionists to become icons of icons. This is a difficult task, especially when many sources, like John preaching about Paul, seem to advocate spiritual knowledge of the saints over visual[24]. So strident is the Early Christian apologies against the use of images that historians first posited that early church leaders were uniformly aniconic. This position has in more recent years been almost completely overturned. Most scholars today recognize that Christian apologists such as Tertullian, Minucius Felix, Lactanius, and others directed their attacks against pagan idolatry and the making of false images, the folly of worshipping something that had been fashioned out of material, and were not including in their assessments their own Christian images, not the narratives of the Bible, not even images of Christ. Others, like Origen and Clement, followed Platonic philosophy more closely in the conceptual abandonment of the material in pursuit of the spiritual realm and may indeed have eschewed religious images[25]. However, it would seem as these attitudes were hardly the majority and, in any case admitted a spiritual elite that surpassed the capabilities of most. The situation, as it turns out, was much more nuanced and complex than first considered.

Nevertheless, the historical narrative persists which describes icons as only those images that we see appearing in texts beginning in the 6th-century – when miraculous images and icon cults are attested – or in their developed states after Iconoclasm, from the 9th century on, when icons are given a sacred status and find their way into liturgy and ritual veneration. I have argued elsewhere that icon cults, like those that emerge in the 6th century, were part of a distinct phenomenon that have been mistakenly used by scholars as the standard by which we measure the veneration of icons[26]. Nor should they be placed in the same lineage as pagan panels, as has been argued, most assiduously by Thomas Mathews[27]. This connection to pagan icons, I believe, would have almost certainly caused much greater concern than what is evidenced in contemporary sources. Indeed, icons were first and foremost portraits, and therefore should be understood as part of the late antique portrait tradition[28]. As such, there was never mention of images of saints in relation to pagan idolatry, which addressed the worship of false images of non-existent deities. Centuries later the objections of the iconoclasts centered not on the question of whether or not portraits of Christ and his saints were idols, for clearly they were not. Rather, debates revolved around what exactly could be portrayed in an icon other than a mere likeness fashioned out of lifeless material. Were the physical features reason enough to warrant veneration? How could one avoid venerating material if the essence of the person portrayed was not available in a portrait? Much like the Platonists of old, Byzantine iconoclasts proposed that the physical appearances could not encapsulate spiritual reality, and thus were incomplete representations[29].

The reason there is so little about saints' portraits in the earliest Christian apologies against the use of images is not because they did not exist, but because in the discussion of idolatry, portraiture was not at issue. The word 'idol' is not used by Christian apologists within the context of describing a portrait. Several references to imperial portraiture, such as what we read in Basil's Christological metaphor, appear. This practice is not denigrated in spite of the fact that the imperial cult was hardly a thing of the past. It may have indeed been prudent for Christians not to object to imperial icons[30]; however, if it were that simple, the sub-

[24] Basil similarly remarks that holy writings are better, "because they provide a guide for conduct, together with the biographies of the blessed ones, that serve as living images of a godly life and inspiration for the emulation of god-like behavior." Epistle 2.3; Courtonne 1957, 8; Eng.: Anastos 1954, 154 f.

[25] Finney 1994, 42–44. See also Bigham 2004, 132–140.

[26] Marsengill 2011.

[27] Recently, Mathews 2006 and Mathews – Muller 2016; before him, there was Rassart-Debergh 1990.

[28] Sande 1993; Sande 2005. Even the Jews had portraits, despite what Josephus claims; see Bigham 2004, 55–57.

[29] Other objections that venerators of icons mistook wood and paint for saints were no doubt as consciously hyperbolic as the arguments of Early Christian apologists accusing pagans of worshipping stone and bronze. Porphyry commented on this very issue, saying that only the most simple minded would confuse the material with what it represents (Fragment, *Peri agalmatōn* ("On statues"); Smith 1993, frag. 351. See Finney 1994, 47–53, on the exaggerations by Early Christians to illustrate the follies of pagans, especially *hylotheism*.

[30] Finney 1994, 79.

ject of the veneration of imperial portraits could have just been avoided. Instead, the painted imperial portrait is evoked by Basil and John and revived by John of Damascus and other iconophiles to explain how it is possible to venerate the person through his or her icon[31]. Much earlier, before the Peace of the Church, Justin Martyr chastised those who refashioned imperial portraits into images of gods and worshiped them, but not the creation of imperial portraits as portraits[32]. A handful of other early instances discussing other kinds of portraits reveal little if any censure. The second-century Tatian, for example, writing about the virtuousness of Christian women who are not recognized by pagans as deserving of respect, describes numerous honorific statues of pagan women whom he feels unworthy, unchaste and altogether bad examples. Only one among them, a woman named Melanippi, is described as wise. We may presume Tatian felt she alone merited a commemorative portrait[33]. And possibly for similar reasons Gregory of Nazianzus takes the time to describe a portrait of a student of Xenocrates named Poleman; though merely a reformed profligate and not a saint, his portrait – kept in the home of a dissipated young man – inspired a visiting prostitute to give up her way of life[34]. Irenaeus of Lyons mentions a few portraits but evinces a distrust of them only when they become objects of worship, such as when a portrait of Simon Magus and his wife were remade into the image of Jupiter and Minerva[35].

Irenaeus also mentions a portrait of Christ kept by the Gnostics, which they believed was painted by Pontius Pilate[36]. The passage is not obscure and has long been recognized and discussed by scholars. And yet how this early instance of Christ's portrait is related to the development of icons remains unexplained. Of 4th-century Christian writers, the most famous regarding the subject of portraits of Christ and the apostles, of course, is Eusebius. Eusebius gives us our best evidence, if his letter to Constantia in which his opinion about her request for a portrait of Christ can be read is authentic[37]. Even if it is an iconoclastic invention, it is very telling in its own way. Denying that such images are used by Christians, either in churches or in private, he nevertheless explains how he had confiscated from a woman the portraits of two men whom the woman claimed were Paul and Christ and kept these for himself. Though he seems skeptical, he does not once describe the portraits as false. In the same letter, he says that the followers of Simon Magus worship paintings of the sorcerer, and also expresses his disapproval of the Manicheans for carrying around the image of their spiritual founder. Neither does he condemn as idols or false images. If he finds the behavior distasteful, it is likely that it is because the misguided disciples of Simon worship images of a mere man while the Manicheans honor a portrait of a heretic. In another passage from his "History of the Church", we find out that Eusebius has seen for himself portraits of Christ, Paul, and Peter that were painted during their lifetimes[38]. He is otherwise describing the circumstances for the dedication of a statue of Christ at Paneas set up by the woman with the issue of blood who was healed by Christ, which likewise he accepts as authentic. Although ultimately, he deems this to be a pagan practice – a tradition in which people honor their saviors with commemorative images, he does not dispute that Christians, too, possess such images.

Epiphanius of Salamis and Evagrius of Pontius stand out as ones who doubt the veracity of portraits. I will concentrate on Epiphanius, who overtly denies that images used by his congregation are actually modeled after real portraits of Christ and the saints[39]. He thinks the images are the fabrications of painters; and yet he does not think Christ had no physical appearance at all – indeed he is quite opinionated on the subject,

[31] Among others, for example, is Basil's *De spiritu sancto ad Amphilichium*, quoted by John of Damascus *De imaginibus* 1, 35; Kötter 1976, 147.

[32] First Apology 55, "Symbols of the cross;" Eng. ANF 1, 483.

[33] Address to the Greeks 33, "Vindication of Christian Women;" English translation: ANF 2, 157. We find in Athenagoras that it is not the portraits of famous people that are offensive, but that Greeks and Romans believe they have oracular powers or make sacrifices to them, etc., though they be but matter; A Plea for the Christians 26 (ANF 2, 319).

[34] Verses 1, 2, 10 (*PG* 37, 738), which were also cited at Nicaea II.

[35] *Adversus haereses* 1.23.4; English translation: ANF 1, 914; Crit. ed: Rousseau – Doutreleau 1979.

[36] *Adversus haereses* 1.25.6; English translation: ANF 1, 921. Ireneaus' skepticism of the portrait's authenticity may have more to do with Ireneaus' disapproval of the Gnostic's syncretistic worship of Christ among other philosophers; see Bigham 2004, 113–116.

[37] The fragments of the letter have been edited by von Stockhausen 2002, 92–112; English translation: Mango 1986, 17 f. On the authenticity of the letter, see Gero 1981. On the invention of the letter by Iconoclasts, see Bigham 2004, 193–199.

[38] *Historia Ecclesiastica* 7, 18, 4; English translation: Mango 1986, 16.

[39] Letter to the Emperor Theodosius; Holl 1928, 360–362; English translation: Mango 1986, 41 f.

stating that Christ should have short hair, not the long hair he is usually portrayed as having. He seems to feel as if it is possible to have an actual likeness, but it is not available, and more importantly, not necessary for worship. However, once again, if the texts are authentic, it should be noted that images of Christ and the apostles were being painted, and they were believed by others – if not Epiphanius – to be likenesses of their subjects.

To understand better the place of Christian portraiture in the 4th century, we must go back a little further. It is the 3rd century when we have our first appearances of Christian art, or what survives of it, and it has been duly noted for centuries that among the images painted by Early Christians, icons of Christ, Mary, and the apostles do not occur. This would indeed appear to be an insurmountable obstacle to my argument. Paul Corby Finney some 20 years ago advanced our interpretation of the earliest Christians writings on art past the one-sided view that it was actively and consciously resisted until around the year 200, when popular practices subverted and then eventually overwhelmed official protests. Instead, Finney argues, Christians finally gained economic status and cultural identity enough to begin participating in visual arts and to develop their own imagery. Still, he argues, the lack of iconic images in the 3rd-century catacombs demonstrates that early Christians were against portraiture, which he conjectures was most likely due to their unfortunate associations between the genre and previously enforced worship of the imperial image[40].

Let us take a closer look at this particular evidence – catacomb painting – from the vantage point of contemporary practices. We find that the figural representations in 3rd-century Christian tombs are not unlike those found in pagan tombs of the period. The painting is spare and mostly decorative, consisting of outlined vaults and walls framed by colored lines (linear, framing style), embellished with floral motifs and mythical or fantastical figures, and punctuated by abbreviated narrative scenes from their mythology. One of the earliest Christian underground tombs, the so-called cubiculum of the *velatio* in the catacomb of Pricilla, is in true linear style, with discrete floral and animal embellishment and two framed biblical scenes. The center of the vault displays the Good Shepherd (Abb. 1)[41]. There is the more elaborate 3rd-century tomb of the Corsini[42], the appearance of which survives in a 17th-century survey drawing (Abb. 2). We see the ceiling segmented by intricate borders in which various images are depicted. Among them are a row of cherubs, women standing at altars, scenes of boating, victories drawn in chariots, and sea creatures. Portraits of the deceased appear in the center medallion, their children presumably are the bust figures painted in the four corner medallions. Compare this to the ceiling of the 3rd-century demi-Christian hypogeum of the Aurelii (Abb. 3)[43], while the 3rd-century catacomb of the Giordani features an *arcosoleum* with a portrait medallion of the deceased, but the pagan mythological figures – winged victories and muses – are secondary, hardly iconic amid the geometric lines (Abb. 4)[44]. Pagan narrative scenes in niches and *arcosolea* show images of gods and heroes that are full-length with generalized features, not unlike the instances of Christ when he appears in scenes of his miracles[45].

Portraits of the deceased appear in both Christian and pagan tombs. In addition to the Corsini tomb and the portrait in the *arcosoleum* of the Giordani tomb, the example of the painted portrait of the pagan Aelia Arisuth (Abb. 5) serves to illustrate (4th c. Tripoli)[46]. Panel portraits of the deceased, too, were more common than surviving examples suggest. We have, for example, the framed painting of a woman from Hawara, Egypt, found in a tomb (Abb. 6) presumably hers, which dates to the 2nd century[47]. Though very damaged, the quality of the painting is evident, telling us that this was a woman of status. Far cruder is the funerary portrait of a young girl named Artemis (Abb. 7)[48], and there are a few other funerary portraits on panels[49].

[40] Finney 1994, 102–108.
[41] Borg 2013, 310; Nicolai *et al.* 1999, 97.
[42] Nowicka 1993, 151 fig. 56; Polzer 1996, pl. 6 a.
[43] See Toynbee 1971, 200. 209 f.; Bisconti 1985.
[44] Dunbabin 1982, 83 and fig. 21.
[45] One may compare, for example, the images of "Alcestis, Hercules, and Cerebus," from the Catacomb of the Via Latina, and "Christ and the Bleeding Woman," from the Catacomb of Saints Peter and Marcellinus.
[46] Nowicka 1993, 149 pl. 4.
[47] London, British Museum, inv. GR 1889.10188.1. Marsengill 2013, 24. 28 f.
[48] Louvre, Département des Antiquités égyptiennes, inv. E9449; Marsengill 2013, 28. 42.
[49] See Sörries 2003, for a catalogue of ancient panel paintings, including deities and portraits.

A 1st-century inscription from Apateira near Ephesos survives to tell us the inventory of tomb furnishings, which apparently included some 13 painted portraits of Nona and Paula (“*eikones graptai Nonis tis kai Paulis thekatreis*”)[50]. The most abundant evidence is the mummy portraits from Egypt, encaustic and tempera paint on boards that were placed in the mummy wrappings, used in these cases in place of the ancient tradition of mummy masks. Though some of these were cut down from panels, it seems that the manufacture of such portraits became its own industry, fulfilling this precise role[51]. However, it might be helpful if we keep in mind that such painted portraits existed before they were placed on mummies, a Greek and Roman art that was adapted in Egypt for this purpose[52].

Among Christian examples, the Roman catacombs offer many, usually half or full-length portraits with the deceased shown in *orans*. The *donna velata* from the Catacomb of Saint Pricilla is a famous example[53]. Though her identity is unknown, the individual imagery – a woman and her child to the right of the praying figure, her husband and other children on the other side – leaves little doubt that this is a portrait. And we must not forget portraits executed in gold glass (Abb. 8) that were embedded in the mortar closing *loculi*, upon which iconic saints’ images as well as portraits of living popes also appeared early[54].

If portraits of gods and goddesses appeared in pagan tombs – portraits in bust, as we would expect the icons of Christ and the saints to look – they were portable, either small statues or paintings. However, the reason why neither portrait-like images of pagan deities nor Christian saints appear in 3rd-century funerary art, I would argue, is because these images were more appropriate for the context of private households. That said, it is not always easy to find portraits of deities that make strong cases as precedents for Christian icons. Most painted images of deities that were situated in places set up for worship show full-length figures. The *lararia* of Pompeii that feature figural imagery usually have more than one household deity painted within a niche, upon which would also be placed statuettes as well as panel paintings of gods[55]. There is one example of a bust-length Mercury set in a niche, which implies that others certainly existed[56]. Portrait-like images of gods are found elsewhere decorating the homes, like a medallion with an image of Aphrodite painted above a doorway in the home of Marcus Fabius Rufus, a series of gods that surround a shop entrance (Abb. 9–10)[57], and the bust portraits featuring personifications of the months and days, also in the house of Marcus Fabius Rufus, represented by a gods such as Diana, but also by a variety of minor deities such as Selena[58].

Among portraits that were venerated, both in private households and in tombs, were those of family members. Of this tradition, we have more information, from Pliny in the 1st century to Augustine in the 4th century, telling about portraits of ancestors that were displayed in atria for public acknowledgment, as well as kept in cupboards, shrines, and at tombs for private worship[59]. These varied in material and included the wax masks that were used in funerary rituals and stored in home shrines, the bronze and silver clipeate portraits that lined the atria, and the encaustic portraits that demarcated family trees[60].

[50] Kubinska 1968, 125; Nowicka 1993, 141.

[51] Marsengill 2013, 28.

[52] Nowicka 1993, 158.

[53] Nicolai *et al*. 1999, 106–108.

[54] Grig 2004.

[55] Numerous statuette busts of deities survive, but few bust paintings; see Boyce 1937. Of the panel paintings of gods and goddess that survive, most are full length; see Sörries 2003. Mathews and Muller have published their corpus of pagan panels from Egypt; there are only a few of bust images of pagan deities that perhaps served as central images for cultic purposes, though there are examples of bust images that are painted on the doors of shrines. For statuettes of emperors, which were often used in shrines, see Schneider 1976.

[56] Casa del Criptoportico; see Boyce 1937, 25 pl. 9 fig. 3.

[57] Boyce 1937, 111 no. 24.

[58] See Bragantini – Sampaolo 2009, 530–533 nos. 309–312; Pappalardo 2009, 214–216.

[59] Pliny, Natural History 35, 2, 4–6; English: Rackham 1952, 265. Augustine, *De moribus ecclesiae catholicae* 34, 75; English translation: *CSEL* 90, 81.

[60] A few of these objects survive, perhaps the framed panel from Hawara, although the exact use of this example before or after it was brought to the tomb cannot be known, as well as a home shrine for a deceased child in the Egyptian Museum, Cairo, inv. M 33269. There are also several wall paintings from Pompeii with portraits. Clearer evidence of framed portraits of individuals survives in an interior painting of a 1st-century sarcophagus showing a painter in his studio with various kinds of portraits hanging on the wall behind him (1st century, from Pantikapaion, Bosporan Kingdom [present-day Kerch, Crimea], The State Hermitage Museum, St. Petersburg, inv. P-1899.81). However, like tomb portraits painted directly on walls that mimic framed

I will not present evidence for portraits or discuss their function in Roman ancestor cults, because this is not the purpose of this article. Indeed, what is perhaps more remarkable for the decoration of houses in the early centuries of the Common Era is the presence of philosopher portraits, and it is here that I think we might find some answers to the questions about early Christian icons. The most esteemed philosophers of Late Antiquity – Aristotle, Plato, and so on – are commonly portrayed in bust, painted on walls and ceilings and also depicted in floor mosaics (Abb. 11–12)[61]. Their images are not just decorative, but indicative of the values of the elite and well-educated Romans of the time, many of whom placed greater value on the spiritual writings of the philosophers than in the ancient pantheon of gods. Philosopher "cults" began to take firmer shape in Rome with the Neoplatonists, though Pliny's mention of Epicurus' disciples and their private devotions to the philosopher's images indicates earlier roots, as do the plentiful images of philosophers in the houses of Pompeii[62]. Philosophers were thus the subjects of veneration, and their images reflected this role[63]. Dio Chrysostom, for example, comments that images of philosophers show them clothed and bearded as if male divinities, resembling Zeus, Poseidon, Asklepeos, and Sarapis[64]. It is an interesting observation that philosophers were fashioned in the likenesses of the gods and yet, in later centuries, the image of the philosopher evolved into a portrait type after which so many Roman men of letters and aristocratic Hellenophiles modeled their own portraits[65].

Alexander Severus had two *lararia*; the larger had, among others, a portrait of Apollonius of Tyana, but which also had portraits of Christ and Abraham; the smaller included an image of Plato[66]. Similarly, Marcus Aurelius' *lararium* had golden images of famous teachers[67]. That some philosophers' portraits were painted, though none survives, is attested in extant epigrams, such as one recorded as having been inscribed on a picture of Socrates, stating, "Painter, who hast reproduced the form of Socrates, would thou couldst have put his soul into the wax!"[68]. In the syncretic environment of the second to fifth centuries, Jesus appears to have

portraits, there are portraits on the walls of the homes of Pompeii that allow us to glimpse the appearances of such objects. The famous couple, the baker and his wife, shows us a combined portrait. The so-called „Sappho" from Pompeii is probably a portrait of a woman in the guise of a muse, while another image of young man with a laurel crown and scroll is also likely a portrait of a family member as a poet. Several others survive that we can assume were portraits, though their subjects are in the guise of deities. A mosaic discovered on the floor of a bedchamber of a private home shows what is unquestionably the portrait of the matron of the household. It has been further suggested that the painter-like qualities are signs that it was made after a painted image, undoubtedly an encaustic portrait on panel (for these and other portraits from Pompeii, Bragantini – Sampaolo 2009, esp. 94–98; 516 no. VI.1 (mosaic portrait); 517 no. VI.2 (baker and his wife); 526 f. no. 305 („Sappho"); 528 no. 306 (poet [portrait?]); 522 no. 302 (Dionysius, Maenad, and Satyr [portraits?]).

[61] Wall paintings include numerous from Pompeii of seated philosophers and philosopher bust portraits and examples from an excavated home in Ephesus (see Strocka 1977, fig. 264). The Trier ceiling from the early 4th century (Trier, Episcopal Museum) is probably the most famous example with philosopher portraits; the most numerous surviving examples are, of course, floor mosaics, including Cologne's Philosopher mosaic in the Römisch-Germanisches Museum, Köln from the late 2nd–mid 4th century (see Lorenz 1965, 34, along with numerous other depictions in various media, sculpture, relief sarcophagi, mosaic). Nowicka 1993, 90–104, discusses philosopher portraits.

[62] Natural History 35, 2, 5; Eng. Rackham 1952, 263. Frischer 1982, 247, remarks that in the statue of Epicurus (Göttingen University, Abgusssammlung) he is seated on a throne almost exclusively reserved for divinities. On the importance of theurgist philosophers in late antiquity, see Fowden, 1982; Brown 1980. For a wider discussion of the influence of philosophers on Roman visual culture beginning around 200 AD, see Zanker 1995b, and Borg 2004b. The philosophers' marble shield portraits in Aphrodisias testifies to their elevated position in the 4th and 5th centuries; see Smith 1990. Perhaps due to our conception of philosophy, despite the numerous texts referring to the deification of late antique philosophers, testimony of their disciples and larger followings, and the numerous pictorial representations of them, even their veneration in *lararia* (see below), the notion of larger philosopher "cults" is not one that appeals. Susan Walker (Walker 1995, 42) for example, will only go so far as to say that portraits of philosophers are "emblems of a much-admired culture". My recent article (Marsengill 2018b) looks a little bit deeper into the influence of philosopher portraits in the early development of Christian icons of saints.

[63] Grabar 1968, 85.

[64] *Peri tou schymatos* 72. 2; 72. 5. See Frischer 1982, 246.

[65] See Zanker 1995b.

[66] As written in the history of Augustus Severus by Lampridius; *Historia Augusta, Severus Alexander* 29, 2; Magie 1953, 235.

[67] *Historia Augusta, Marcus Antonius* 3, 5; Magie 1921.

[68] Patton 1917, 331.

been counted as one of the philosopher-sages, not just by pagans, but by some Christians, as well[69]. That Christianity was integrated into larger philosopher cults is amply illustrated in the early 3rd century tomb of the Gnostic Aurelii with its program dominated by images of philosophers and Christian subjects, and especially dedicated to Pythagoras, the "patron saint of theurgical Neoplatonism," whose "great status rested not on geometry but on his unrivalled knowledge of divine cult and mysteries"[70]. Additionally, well learned Christian Romans fashioned themselves into the images of philosophers, as the 3rd century sarcophagus from Santa Maria Antiqua of a married couple with biblical scenes such as Jonah under the gourd vine indicates, the husband in the guise of the seated thinker with a scroll, the wife in the combined role of muse and orante[71].

Christians were not immune to this influence. Irenaeus of Lyons, as I mentioned earlier, reveals the existence of an early portrait of Christ. The image, believed to have been made by Pontius Pilate, was venerated by misguided Gnostics along with portraits of Plato, Aristotle, and Pythagoras. The charge is taken up again by Augustine in the late 4th century, who describes Marcellina as kneeling before the images of Pythagoras, Plato, Christ, and Paul[72]. These were likely painted portraits, since it would be a weak claim by the Gnostics if they asserted Pilate to have been a sculptor. The earliest textual evidence for Christian portraiture can be found in the Apocryphal Acts of John, composed sometime in the first quarter of the second century, which describes how a man named Lycomedes set up a painted portrait of John in his private room, garlanded and censed it, and placed oil lamps in front of it[73]. In this way, he venerated the portrait of his spiritual leader and savior. Upon seeing it, John's reaction is filled with Platonic sentiment, telling Lycomedes that he had painted "a dead likeness of that which is dead." Plontinus' portrait was similarly painted in secret one assumes for his disciples and for posterity. We might also conjecture from Constantia's request for a portrait of Christ that this is what Christians were doing with the portraits – keeping them as personal objects of veneration[74].

By way of conclusion, I would like to once again consider John Chrysostom and his literary portrait of Paul. Margaret M. Mitchell has written extensively on this subject, and I would defer to her authority concerning the spiritual kinship John felt toward the apostle. As far as I know – and Mitchell only says that John possessed literary, not graphic portraits – John never wrote about whether or not he possessed his own image of Paul, though his biography as it was written down at the beginning of the 7th century does describe how John kept an icon of Paul in his room. Yet images of Paul were far from uncommon in the late 4th century. Gold glass and tomb paintings survive from the 4th century with Paul's portrait (Abb. 13). His features, like Peter's, had become fixed into a recognizable appearance. And though John asserted the superiority of the written word as a means to gain knowledge of the saint, he was unhesitant in the declaration of his desire to go to Rome and embrace Paul's relics for himself, suggesting some closeness to the apostle's spirit might be gained beyond contemplation of his epistles[75]. Moreover, John seems to directly contradict himself when he says that not just teaching of the saints but also their appearances have benefits, "even the very style of their garments and their type of sandals"[76].

---

[69] Hanfmann 1951, esp. 216 f., provides examples of early Christians and contemporary pagans who made comparisons between Christ and Socrates, or else thought of Christ in the same terms as the philosophers: a letter by Mara bar Sarapion from Samosata (late 2nd or early 3rd century) who from prison wrote his own defense, including among his quoted philosophers, Pythagoras and Socrates, "the wise king of the Jews," described as one who was also wrongly put to death. Celsus (*True Logos*) suggests that Christ studied Plato. Justin Martyr, in his second *Apology*, made explicit comparison between Socrates and Christ. Origen and Clement likewise ponder the similarities between Socrates and Jesus. Tertullian's attack on Socrates (*De anima* I) indicates the importance of philosophy to early Christians and the circulating notions of the relationship between Socrates and Christ.

[70] Quote from Smith 1990, 143, though not discussing this particular tomb, the program of which is discussed by Carcopino 1956.

[71] Zanker 1995b, 286.

[72] *De haeresibus* 7; English translation: Müller 1956, 139.

[73] Acts of John 24–29; English translation Elliot 2005, 313–14.

[74] But not all comparisons drawn between holy figures and Greek philosophers made by Christians were negative. Eusebius (*Praeparatio Evangelica* 11), as Clement of Alexandria (*Stromata* 1, 22, 150), quotes Numenius by calling Plato an Attic-writing Moses. See Ridings 1995.

[75] Mitchell 2002, 40 states that his portraits were word portraits and "not graphic artistic renderings."

[76] *In illud:salutate Priscillam et Aquilam*, (Rom. 16.3) *et quae sequentur, Sermo* 2; *PG* 51, 196; English translation: Mitchell 2002, 46 n. 56.

I cannot believe that John was unaware or disinterested in Paul's portraits. Indeed, the philosophic tradition in which he was educated would suggest otherwise. Just as Martial sent his portrait to Pliny, the Gnostics and Alexander Severus possessed portraits of philosophers, and Plotinus' followers limned his features in secret to conserve his portrait for future generations, John would have deemed it common and even expected that one should keep a portrait of one's spiritual leader and inspiration. His own teacher, Libanius, was dedicated to the writings of the second century Sophist, Aristeides. In a letter to a friend, Libanius mentions three portraits of Aristeides, two that he owned and one that he desired to own. He expresses his gratitude to his friend for the gift of a portrait of the philosopher, which he says he gazes at while studying, feeling as if the image were the living man. This was evidently a bust portrait, since he also requests another, one that includes hands and feet, which Libanius admits an eagerness to see[77].

In what is perhaps one of John Chrysostom's most famous statements, for it was quoted by the Iconoclasts in 754, he says, "We enjoy the presence of the saints in their writings, in which we have images, not of their bodies, but of their souls, since their words are images of their souls"[78]. Yet John was not speaking out against images by vaunting the written word, nor relating to us scholars 1700 years later that painted images of saints were not desired by the Early Church and therefore did not exist. We cannot find criticism, for example, in his funerary encomium for Meletius, in which he states that Antiochenes were keeping portraits of their deceased bishop depicted on rings and painted on bowls and on walls[79]. The physical appearances of Christ and the apostles were most likely unknown in reality. I certainly do not mean to argue here that Jesus or his apostles had actual portraits that were universal and copied already by the 2nd or 3rd century. However, it seems clear that some believed they were in possession of such objects or interpolated existing images as portraits of these Christian holy figures. As portraiture was important in posthumous veneration of spiritual leaders among pagans, so Christians may have engaged in such activity as well, with images presented and accepted, unthreatening in the guise and tradition of portraiture and therefore rarely commented upon until episodes of overzealous veneration brought them to the minds of contemporaries. They also have therefore remained unnoticed by modern scholars who, though they have traced the iconography of philosopher portraits into later images of the apostles and the development of the iconography of the philosopher-Christ, have not considered the prominent role of portraiture, especially that of esteemed spiritual leaders, in Late Antiquity.

Katherine Marsengill
Independent Scholar
kmarsengill@gmail.com

[77] Epistle 143; Norman 1992, 295–297. It is interesting to note that, upon receiving a portrait of Aristeides previously, he believed it to have been an image of Asclepius and so he dedicated the portrait to the Temple of Zeus Olympius near a painting of Apollo with Asclepius and Hygieia. The mistake was made due to the abundance of hair, which one might assume Libanius considered atypical of philosophers, which were more appropriately portrayed bald as a physiognomic indicator of intelligence. Indeed, portraits of Aristeides that survive show him as balding.

[78] Krannich *et al.* 2002, 52 f.

[79] Homily on Meletius (*PG* 50, 516); Mayer – Neil 2006, 39–48, esp. 43.

Bibliographie

Anastos 1954
M. V. Anastos, The Ethical Theory of Images Formulated by the Iconoclasts in 754 and 815, DOP 8, 1954, 151–160.

ANF
Ante-Nicene Fathers.

Barber 2002
C. Barber, Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm (Princeton 2002).

Belting 1994
H. Belting, Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art (Chicago 1994).

Bianchi Bandinelli 1971
R. Bianchi Bandinelli, Rome, the Late Empire: Roman Art, A.D. 200–400 (New York 1971).

Bigham 2004
S. Bigham, Early Christian Attitudes toward Images (Rollinsford, New Hampshire 2004).

Bisconti 1985
F. Bisconti, L'ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni: In esempio di sincresi privata, Augustinianum 25, 1985, 889–903.

Bohn 1897
H. G. Bohn (ed.), The Epigrams of Martial (London 1897).

Borg 2004a
B. Borg (ed.), Paideia: The World of the Second Sophistic (Berlin 2004).

Borg 2004b
B. Borg, Glamorous Intellectuals: Portraits of papaideumenoi in the Second and Third Centuries AD, in: Borg 2004a, 157–178.

Borg 2013
B. Borg, Crisis and Ambition: Tombs and Burial Customs in Third-Century CE Rome (Oxford 2013).

Boyce 1937
G. K. Boyce, Corpus of Lararia of Pompeii, MemAmAc 14, 1937, 5–112.

Bragantini – Sampaolo 2009
I. Bragantini – V. Sampaolo (eds.), La pittura pompeiana (Naples 2009).

Brisson *et al.* 1992
L. Brisson *et al*., Porphyrius: La vie de Plotin. 2. Études d'introduction, texte grec et traduction française, commentaire, notes complémentaires, bibliographie, Histoire des doctrines de l'antiquité classique 16 (Paris 1992).

Brown 1980
P. Brown, The Philosopher and Society in Late Antiquity: protocol of the thirty-fourth colloquy, 3 December 1978 (Berkeley 1980).

Brubaker 1998
L. Brubaker, Icons before Iconoclasm?, in: Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto medioevo 2 (Spoleto 1998) 1215–1254.

Brubaker 2009
L. Brubaker, Image, Meta-text and Text in Byzantium, in: S. Sato (ed.), Herméneutique du texte d'histoire: orientation, interprétation et questions nouvelles (Tokyo 2009) 93–100.

Bruun 1976
P. Bruun, The Transmission of Imperial Images in Late Antiquity, in: K. Ascani – T. Fischer-Hansen – F. Johansen – S. Skovgaard Jensen – J. E. Skydsgaard (eds.), Studia Romana in Honorem Petri Krarup Septuagenarii (Odense 1976) 122–131.

Carcopino 1956
J. Carcopino, De Pythagore aux apôtres (Paris 1956).

CSEL
Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum.

Courtonne 1957
Y. Courtonne, Saint Basile, Lettres 1 (Paris 1957).

Dunbabin 1982
K. Dunbabin, The Victorious Charioteer on Mosaics and Related Monuments, AJA 86, 1982, 65–89.

Elliot 2005
J. K. Elliot, The Apocryphal New Testament: A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation (Oxford 2005).

Finney 1994
P. C. Finney, The Earliest Christians on Art (New York 1994).

Fowden 1982
G. Fowden, The Pagan Holy Man in Late Antique Society, JHS 102, 1982, 33–59.

Francis 2003
J. A. Francis, Living Icons: Tracing a Motif in Verbal and Visual Representation from the Second to Fourth Centuries CE, AJPh 124/4, 2003, 575–600.

Frank 2000
G. Frank, The Memory of the Eyes: Pilgrims to Living Saints in Christian Late Antiquity (Berkeley 2000).

Frede 1999
M. Frede, Monotheism and Pagan Philosophy in Later Antiquity, in: P. Athanassiadi – M. Frede (eds.), Pagan Monotheism in Late Antiquity (Oxford 1999) 41–67.

Frischer 1982
B. Frischer, The Sculpted Word: Epicureanism and Philosophical Recruitment in Ancient Greece (Berkeley 1982).

Gero 1981
S. Gero, The True Face of Christ: Eusebius' Letter to Constantia Reconsidered, Journal of Theological Studies 32/2, 1981, 460–470.

Grabar 1936
A Grabar, L'Empereur dans l'art byzantine: recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient (Paris 1936).

Grabar 1968
A. Grabar, Christian Iconography: A Study of its Origins (Princeton 1968).

Grig 2004
L. Grig, Portraits, Pontiffs and the Christianization of Fourth-Century Rome, BSR 72, 2004, 203–230.

Gross 1938
J. Gross, La divinisation du chrétien d'après les pères grecs: Contribution historique à la doctrine de la grâce (Paris 1938).

Haldon – Brubaker 2001
J. Haldon – L. Brubaker, Byzantium in the Iconoclast Era (c. 680–850): The Sources: An Annotated Survey (Aldershot 2001).

Hanfmann 1951
G. M. A. Hanfmann, Socrates and Christ, HarvStClPhil 60, 1951, 205–233.

Hartel 1999
G. De Hartel (= W. von Hartel) (ed.), *Sancti Pontii Meropii Paulini Nolani Opera* 1: *Epistulae*, *CSEL* 29 (Vienna 1999).

Holl 1928
K. Holl, Epistulae ad Theodosium fragmenta, in: K. Holl (ed.), Gesammelte Aufsatz zur Kirchengeschichte 2 (Tübingen 1928) 360–362.

Jaeger 1977
W. Jaeger, Gregorii Nysseni Opera 8/1 (Leiden 1977).

Kazhdan – Maguire 1991
A. Kazhdan – H. Maguire, Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art, DOP 45, 1991, 1–22.

Kitzinger 1954
E. Kitzinger, The Cult of Images in the Age before Iconoclasm, DOP 8, 1954, 83–150.

Kötter 1975
B. Kötter (ed.), Orationes de imaginibus tres, in: Die Schriften des Johannes von Damaskos 3 (Berlin 1975).

Krannich *et al*. 2002
T. Krannich – C. Schubert – C. Sode (eds.), Die Ikonoklastische Synode von Hiereia 754: Einleitung, Text, Übersetzung (Tübingen 2002).

Kubinska 1968
J. Kubinska, Les monuments funéraires dans les inscriptions grecques de l'Asie Mineure (Warsaw 1968).

Lorenz 1965
T. Lorenz, Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern (Mainz 1965).

Magie 1921
D. Magie, *Scriptores Historiae Augustae* 1 (Cambridge, Mass. 1921).

Magie 1953
D. Magie, *Scriptores Historiae Augustae* 2 (London 1953).

Mango 1986
C. Mango, Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents (Toronto 1986).

Marsengill 2011
K. Marsengill, Icons and Portraits in Late Antiquity, in: A. Lazaridou (ed.), Transition to Christianity: Art of Late Antiquity, 3rd–7th Century A. D. (New York 2011) 55–60.

Marsengill 2013
K. Marsengill, Portraits and Icons: Between Reality and Spirituality in Byzantine Art (Turnhout 2013).

Marsengill 2018a
K. Marsengill, The Influence of Icons on the Perception of Living Holy Persons, in: J. Bogdanović (ed.), Perceptions of the Body and Sacred Space in Late Antiquity and Byzantium (New York 2018) 87–104.

Marsengill 2018b
K. Marsengill, Painted Panels and Early Christian Icons, in: M. Jensen – M. D. Ellison (eds.), Routledge Handbook of Early Christian Art (London 2018) 191–206.

Mathews 2006
T. Mathews, Early Icons of the Holy Monastery of Saint Catherine at Sinai, in: R. S. Nelson – K. M. Collins (eds.), Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai (Los Angeles 2006) 39–55.

Mathews – Muller 2016
T. F. Mathews – N. E. Muller, The Dawn of Christian Art in Panel Paintings and Icons (Los Angeles 2016).

Mayer – Neil 2006
W. Mayer – B. Neil, The Cult of the Saints: Select Homilies and Letters By Saint John Chrysostom (Crestwood/NY 2006).

Mitchell 2002
M. M. Mitchell, The Heavenly Trumpet: John Chrysostom and the Art of Pauline Interpretation (Louisville 2002).

Moreno Soldevila *et al.* 2005
R. Moreno Soldevila – J. F. Valverde – E. Montero Cartelle (eds.), Marco Valerio Marcial. Epigramas 2 (libros 8–14) (Madrid 2005).

Müller 1956
L. C. Müller, *De haeresibus* of Saint Augustine (Washington D.C. 1956).

Nicolai *et al.* 1999
V. F. Nicolai – F. Bisconti – D. Mazzoleni, The Christian Catacombs of Rome: History, Decoration, Inscriptions (Regensburg 1999).

Norman 1992
A. D. Norman (ed.), Autobiography and Selected Letters 2 (Cambridge 1992).

Nowicka 1993
M. Nowicka, Le portrait dans la peinture antique (Warsaw 1993).

NPNF
Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church.

Pappalardo 2009
U. Pappalardo, The Splendor of Roman Wall Painting (Los Angeles 2009) 214–216.

Patton 1917
W. R. Patton, The Greek Anthology 3 (London 1917).

PG
Patrologia Graeca (J.-P. Migne [ed.], P*atrologiae Cursus Completus, Series Graeca* [Paris 1857–1866])

Polzer 1986
J. Polzer, A Late Antique Goddess of the Sea, JbAC 29, 1986, 71–108.

Rackham 1952
H. Rackham, Pliny, Natural History 9: Books 33–35 (Cambridge 1952).

Rassart-Debergh 1990
M. Rassart-Debergh, De l'icône païenne à l'icône chrétienne, Le Monde Copte 18, 1990, 39–70.

Ridings 1995
D. Ridings, The Attic Moses: The Dependency Theme in Some Early Christian Writers (Göteborg 1995).

Rousseau – Doutreleau 1979
A. Rousseau – L. Doutreleau, Irénéé de Lyon: Contre les hérésies (Paris 1979).

Sande 1993
S. Sande, The Icon and its Origins in Graeco-Roman Portraiture, in: L. Ryden – J. O. Rosenquist (eds.), Aspects of Late Antiquity and Early Byzantium (Istanbul 1993) 75–84.

Sande 2005
S. Sande, Pagan Pinakes and Christian Icons, Continuity or Parallelism?, ActaAArtHist 18, 2005, 81–100.

Schneider 1976
B. Schneider, Studien zu den kleinformatigen Kaiserporträts von den Anfängen der Kaiserzeit bis ins 3. Jh. (Diss. München 1976).

Smith 1993
A. Smith, Porphyrius Fragmenta (Leipzig 1993).

Smith 1990
R. R. R. Smith, Late Roman Philosopher Portraits from Aphrodisias, JRS 80, 1990, 127–155.

Sörries 2003
R. Sörries, Das Malibu-Triptychon: ein Totengedenkbild aus dem römischen Ägypten und verwandte Werke der spätantiken Tafelmalerei (Dettelbach 2003).

von Stockhausen 2002
A. von Stockhausen, Letter to Constantina, in: T. Krannich – C. Schubert – C. Sode (eds.), Die Ikonoklastische Synode von Hiereia 754: Einleitung, Text, Übersetzung (Tübingen 2002).

Strocka 1977
V. M. Strocka, Die Wandmalereien der Hanghäuser in Ephesos, FiE VIII, 1 (Vienna 1977).

Thomson 1971
R. W. Thomson, *Contra gentes* and *De Incarnatione* (Oxford 1971).

Toynbee 1971
J. M. C. Toynbee, Death and Burial in the Roman World (Baltimore 1971).

Walker 1995
S. Walker, Greek and Roman Portraits (London 1995).

Walsh 1968
P. G. Walsh, Letters of St. Paulinus of Nola 2 (London 1968).

Zanker 1995b
P. Zanker, The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity (Berkeley 1995).

Abbildungen

Abb. 1: Vault of the *cubiculum* of the *velatio*, 3rd century, Catacomb of Pricilla, Rome (From: Nicolai *et al.* 2009, fig. 107)
Abb. 2: Funerary portrait of a couple, 3rd century, Tomb of the Corsini, Rome (From: Nowicka 1994, fig. 56)
Abb. 3: Vault, 3rd century, Hypogeum of the Aurelii, Rome (From: Nicolai *et al.* 2009, fig. 76)
Abb. 4: Portrait of the deceased, 3rd century, Catacomb of the Giordani, Rome (From: Nowicka 1994, fig. 54)
Abb. 5: Tomb and portrait of Aelia Arisuth, 4th century, Gargaresh, Libya (From: Bianchi Bandinelli 1971, fig. 242)
Abb. 6: Portrait of a woman from Hawara, 2nd century, London, British Museum (© Trustees of the British Museum)
Abb. 7: Funerary portrait painting of Artemis, 3rd century, Museé du Louvre, Paris (Photo: Hervé Lewandowski ©RMN-Grand Palais/Art Resource, New York)
Abb. 8: Portrait of a man, gold glass, 4th century, Catacomb of Panfilo, Rome (From: Nicolai *et al.* 1999, fig. 152)
Abb. 9: Aphrodite fresco, 1st century, House of Marcus Fabius Rufus, Pompeii (From: Pappalardo 2008, 216)
Abb. 10: Portraits of gods and goddesses, shop exterior, 1st century, Pompeii (Photo: Katherine Marsengill)
Abb. 11: Portrait of a philosopher, detail from the painted ceiling at Trier, early 4th century, Trier, Episcopal Museum (Photo: Marco Prins, livius.org, CC0 1.0 Universal)
Abb. 12: Floor mosaics with philosophers' portraits, 2nd–4th century, Cologne, Römisch-Germanisches Museum (Mr. Arifnajafov for Wikimedia commons)
Abb. 13: Portrait of Saint Paul, Catacomb of St. Thecla, mid-4th century, Rome (Wikimedia commons)

Rudolf H. W. Stichel

‘Privatporträts’ in den Kaisermosaiken von San Vitale in Ravenna

Ein neuer Vorschlag zur Identifizierung

(Taf. 43, Abb. 1–2)

Abstract

In den Kaisermosaiken von S. Vitale zu Ravenna sind bisher allein die drei Hauptfiguren eindeutig identifizierbar: das Kaiserpaar Justinian und Theodora sowie der Bischof Maximianus. Aber auch weitere der dargestellten Personen müssen mit ihrer großen Nähe zu den Herrschern und mit ihren teilweise sehr ausgeprägten porträthaften Gesichtszügen als konkrete historische Persönlichkeiten verstanden werden. Während bisher schon von vielen Seiten unterschiedliche Namen vorgeschlagen wurden, die letztlich kaum überzeugend wirken, hatten Deichmann und andere jeden Versuch einer Identifizierung als aussichtslos abgelehnt. Es wird dennoch ein neuer Benennungsversuch zur Diskussion gestellt, mit dem die beiden Bildfelder inhaltlich eine deutlich stärkere Geschlossenheit gewinnen.

Die Kirche San Vitale in Ravenna gehört fraglos zu den bedeutendsten Monumenten, die aus der Spätantike erhalten sind[1]. Denn sie wurde nach längerer Bauzeit im Jahre 547 oder 548 in einem Moment eingeweiht, als die Bemühungen Kaiser Justinians zur Wiederherstellung der alten Größe des Römischen Reiches in eine sehr kritische Phase geraten waren[2]. Allein schon ihre anspruchsvolle Architektur stellt eine Herausforderung für die Interpreten dar; noch weit tiefere Einblicke in ihre Zeit sind aber wohl von den figürlichen Mosaiken zu erwarten, die als originale Ausstattung an Wänden und Gewölben des Presbyteriums fast vollständig erhalten sind. In diesem Ensemble von thematisch vielfältigen Bildern gebührt den beiden Feldern, die an den Seitenwänden der Apsis an die drei zentralen Fenster anschließen, ein besonderer Rang (Abb. 1, 2)[3]. Denn hier sind mehrere historische Personen gezeigt, die dicht nebeneinander gereiht dem Betrachter frontal gegenüberstehen, und damit scheinbar einen fast persönlichen, unmittelbaren Zugang versprechen. Jeweils eine zentrale Figur ist durch purpurfarbenes Obergewand und reichen Edelsteinschmuck eindeutig als Kaiser bzw. Kaiserin ausgezeichnet. Aber auch die anderen Personen sind, wie der Bildaufbau anzudeuten scheint, für das Verständnis des Ganzen schwerlich nebensächlich. Doch wird die Identifizierung dieser ‘Privatporträts’ kontrovers diskutiert und scheint bisher nicht überzeugend gelöst; sie allein soll hier im Mittelpunkt der Überlegungen stehen.

Alle Figuren in den beiden ‘Kaisermosaiken’ sind unterschiedlich leicht bewegt und wirken dabei doch wie erstarrt; dies ist vor allem eine Folge davon, dass in der Darstellung von Körpern und Gewändern die dreidimensionalen Qualitäten weitgehend unterdrückt sind, in weitaus stärkerem Ausmaß als bei den Gestalten in den anderen Mosaikfeldern dieser Kirche. Die beiden Bilder haben vielfach den Eindruck erweckt, als ob eine Prozession, die sich in die Apsis hinein bewegt, für einen Moment stehen geblieben sei, um sich dem Betrachter zu präsentieren. Dabei wurden die offenbar kostbaren Gefäße in den Händen des Kaiserpaares als Hinweis auf eine szenische Darstellung einer liturgische Opferprozession verstanden; unklar blieb nur,

[1] Deichmann 1969, 226–249; Deichmann 1976, 47–206; Angiolini Martinelli 1997.

[2] Vgl. allgemein Stein – Palanque 1949. Von den zahlreichen weiteren historischen Darstellungen seien hier nur zwei jüngere Arbeiten genannt: Meier 2004; Leppin 2011.

[3] Vgl. die jüngeren Zusammenfassungen: Pasi 2006; Kniffitz 2009, 92–101; Morelli 2009; Teteriatnikov 2009; Mauskopf Deliyannis 2010, 242 f. Zur Gesamtinterpretation s. auch besonders Gulowsen 1999.

unter welchen Umständen denn eine solche kaiserliche Oblatio stattgefunden haben könnte, wenn schon nicht konkret, so wenigstens in einer Art von Gedankenbild – Justinian und Theodora hatten ja niemals Ravenna besucht. Freilich lassen sich mit derartigen Thesen nicht alle Gegebenheiten der beiden Mosaikbilder schlüssig vereinen[4].

Wie längst erkannt und allgemein akzeptiert, kann mit dem Kaiserpaar nur Justinian (527–565) und seine Frau Theodora gemeint sein. Dies bestätigt nicht zuletzt die neben dem Kaiser stehende Figur (Abb. 1), der als einziger ein Name beigeschrieben ist, und die durch ihre Bekleidung – ein Pallium (Omophorion) über einer Kasel (Phainolion) – eindeutig als Bischof zu erkennen ist. Es handelt sich demnach um ein Bildnis des Maximianus[5], der von Justinian zum Bischof von Ravenna erhoben wurde, weil er sich im Streit um die Verurteilung der 'Drei Kapitel' als einer der wenigen Geistlichen des Westens auf die Seite des Kaisers gestellt hatte. Seine Bischofsweihe erhielt er im Oktober des Jahres 546 durch Papst Vigilius (537–555) bei einem offenbar arrangierten Zusammentreffen in Patras, als dieser auf der Reise von Sizilien nach Konstantinopel dort vorbeikam. Doch reichte die Autorität von Kaiser und Papst nicht aus, Maximianus in Ravenna Anerkennung zu verschaffen; vielmehr musste er sich gegen massiven lokalen Widerstand mit erheblichen Bestechungssummen den Eintritt in die Stadt und die Übernahme des Bischofssitzes erkaufen[6], den er dann bis zu seinem Tode (um 556) innehatte[7]. Hier hat er dann bald mehrere Kirchen eingeweiht, die zuvor schon fast vollendet waren, darunter eben auch San Vitale.

Im Mosaik stehen neben dem Bischof Maximianus zwei Diakone, die durch Tracht und Attribute gekennzeichnet sind. Ihre Gesichter wirken individuell gestaltet; doch ist es angesichts der Überlieferungslage nicht möglich, ihre Namen zu bestimmen. Dies bleibt freilich für das Gesamtverständnis des Bildes unerheblich, da ihre Anwesenheit in jedem Fall als Betonung der Würde des Bischofs verstanden werden kann. Ähnliches lässt sich auch für die speertragenden Soldaten in farbenprächtigen Gewändern aussagen, die mit weit weniger individualisierten Gesichtern am anderen Bildrand eine dichtgedrängte Gruppe bilden; denn der fast demonstrativ vorgewiesene Schild mit seinem Edelsteinschmuck und dem großen 'Chi-Rho' erweist sie als Leibgarde des Kaisers[8]. Doch stehen sie im Bild nicht unmittelbar neben ihrem Herrn, dem sie zugeordnet sein müssten. Vielmehr sind sie von ihm durch einen deutlichen Abstand getrennt, den zwei Männer unterschiedlichen Alters in weißer Chlamys einnehmen; demnach möchte man ihnen eine sehr hohe gesellschaftliche Position und eine besonders enge Nähe zum Kaiser zuschreiben. Dasselbe gilt auch für einen weiteren Chlamydatus mit markanten Gesichtszügen, der auf der anderen Seite zwischen Kaiser und Bischof fast wie nachträglich eingefügt wirkt. Freilich lassen sich allein aus dem räumlichen Verhältnis zum Kaiser im Bild keine eindeutigen Hinweise auf die Identität der drei Personen ableiten; denn die wenigen erhaltenen spätantiken Darstellungen lassen in dieser Hinsicht keine eindeutigen Regeln erkennen[9].

In dem Bildfeld mit der Kaiserin auf der gegenüberliegenden Wand (Taf. 44, 2) können einige der Figuren ebenfalls als untergeordnete Beifiguren aufgefasst werden, deren persönliche Identifizierung keinen wesentlichen Beitrag zum Verständnis des Ganzen leisten würde. Dies gilt besonders für die dichtgedrängte Gruppe von fünf Frauen am rechten Bildrand. Zwar weisen die Schmuckstücke, die sie tragen, darunter so exquisite wie ein Juwelenkragen und ein Diadem, anscheinend darauf hin, dass individuelle, gesellschaftlich sehr hochstehende Personen gemeint sind, vielleicht gar Schwestern und Nichten des Kaiserpaares. Doch wirken ihre Gesichtszüge eher konventionell, und es ist ansonsten nichts erkennbar, was eine genauere Identifizierung begründen könnte. So kann man sie weiterhin nur etwas unscharf als Gefolge der Kaiserin bezeichnen. In gleicher Weise dürfen aber wohl auch die beiden Chlamydati in der anderen Bildhälfte aufgefasst werden, obwohl sie viel größeren Platz einnehmen und damit autonomer wirken. Da sie in der Größe von erwachsenen Männern, aber bartlos gezeigt sind, können beide, wie bereits vielfach vertreten, als Eunu-

[4] Vgl. dazu zuletzt McClanan 2002, 128–131.

[5] Zur Person Pietri – Pietri 2000, II 1446–1452.

[6] Agnellus von Ravenna, Liber Pontificalis, cap. 71 (Übersetzung: Nauerth 1996, I 304 f.).

[7] Vgl. Deichmann 1976, 186, der zu Recht in diesen historischen Zusammenhängen einen Schlüssel zum Verständnis der Mosaiken erkannte.

[8] Vgl. dazu neuerdings besonders: Fourlas 2010, 225 (mit der älteren Literatur).

[9] Die Reliefs der Obeliskenbasis und der Arkadius-Säule in Konstantinopel zeigen jedenfalls unterschiedliche Gruppierungen von Kaisern, Leibwächtern und anderen Begleitfiguren.

chen hohen Ranges verstanden werden[10], wobei man an Positionen wie den *praepositus cubiculi* oder ähnliches denken darf[11]. Mit dieser Deutung findet ihre räumliche Nähe zur Kaiserin ausreichend Erklärung; gleichzeitig bleibt im Bild die Geschlossenheit eines der Männerwelt unzugänglichen „Frauenzimmers“ gewahrt[12].

Die beiden Frauen neben der Kaiserin, anscheinend eine ältere und eine jüngere, sind dagegen in Haltung, Tracht und Schmuck deutlich von den anderen Frauen unterschieden, und zeichnen sich nach dem Urteil von Friedrich W. Deichmann[13] „durch besonders gut gearbeitete Gesichter aus“. Aus ihrer Position direkt neben der Kaiserin wird man – wie bei den drei Chlamydati neben dem Kaiser – auf eine enge Beziehung zum Herrscherpaar schließen dürfen. Einen gewissen Hinweis kann man vielleicht in dem Ring mit grünem Edelstein erkennen, den beide an der Hand tragen und mit unterschiedlicher Geste geradezu zur Schau zu stellen scheinen; möglicherweise ist darin ein Hinweis auf ihre eheliche Verbindung mit Personen doch wohl hohen Ranges zu erkennen[14].

Ein Blick auf die Gesichter der drei Männer neben dem Kaiser sowie der beiden Frauen neben der Kaiserin zeigt, dass die Suche nach ihren Namen nicht grundsätzlich abwegig ist. Zwar kann man in Augenschnitt und Gesichtsausdruck auch zeittypische, überindividuelle Züge sehen, und gelegentlich wurde aus solchen Beobachtungen geschlossen, „che si tratti di tipi generici, che non raffigurino cioè determinate personalità storiche”[15]. Doch wurde denselben Gesichtern von anderer Seite vielfach ein ausgesprochener Porträtcharakter zugeschrieben. So hat Richard Delbrueck von „ehrfurchtsgebietenden Porträts von eindringend kluger Psychologie gesprochen“ – das war 1927 formuliert –, und manche andere Forscher hatten einen gleichartigen Eindruck[16]. Dabei wäre es jedoch unsinnig, „Porträts nach dem Leben“ zu erwarten, da dies schwerlich antiken Darstellungsgewohnheiten entspricht; es ist freilich nicht möglich, an dieser Stelle kritisch auf den Porträtbegriff einzugehen, der für die Spätantike immer wieder sehr unscharf benutzt wird.

Die Benennungen, die bisher für diese fünf Personen vorgeschlagen wurden, sollen hier nur kurz und ohne detaillierte Nachweise referiert werden; denn sie wurden in jüngerer Zeit mehrfach ausführlich zusammengestellt, so dass eine erneute ausführliche Besprechung entbehrlich erscheint und pauschal auf diese Arbeiten verwiesen werden kann[17]. In der älteren Frau direkt neben der Kaiserin wollte man vielfach Antonina erkennen, die nach Prokop eng mit Theodora befreundet gewesen sein soll. Gleichzeitig wollte man den bärtigen Chlamydatus zur Seite des Kaisers mit ihrem Mann Belisar identifizieren, dem 540 die Einnahme Ravennas gelungen war, und der insofern in Ravenna am rechten Platz schien; freilich wurde er unmittelbar danach von dort abberufen und hatte in der Folge nur noch geringe Verbindungen zu diesem Ort. Die jüngere Frau hielt man dann für Belisars Tochter Johannina, und damit konnte schließlich der jüngere Chlamydatus gegenüber als ihr Gemahl Anastasius bezeichnet werden, ein Enkel der Theodora von einer illegitimen Tochter. Dass mit dieser Deutung die Familie des Belisars im Bildzusammenhang ein sehr starkes Gewicht erhält, ist bisher anscheinend nicht als problematisch aufgefallen. Einen deutlich abweichenden Benennungsvorschlag hat kürzlich Salvatore Cosentino veröffentlicht[18]: Er will neben Justinian dessen Vetter Germanus sowie einen seiner Neffen, den späteren Kaiser Justinus II., erkennen, während Theodora auf der einen Seite von ihren Enkeln, auf der anderen von ihren beiden Schwestern begleitet sein soll.

[10] Die Gewandfarbe des linken Chlamydatus, der mit seinem Arm zum Türvorhang greift, hat m. W. bisher keine ausreichende Erklärung erfahren. Denselben Farbton weist die Kasel (Phainolion) des Maximianus auf, und beide Gewänder werden gelegentlich als olivbraun bzw. olivgrün, oder aber als golden (golddurchwirkt) beschrieben. Das Problem kann hier nicht verfolgt werden. Ich danke Benjamin Fourlas für Hinweise und Ratschläge, die mich vor Fehlurteilen bewahrten. Zu Goldgewändern vgl. Fourlas 2010, 204. 210. Zur Farbigkeit der Gewänder vgl. Gehn 2012, 22–25.

[11] So z. B. McClanan 1998, 14; McClanan 2002, 130.

[12] Vgl. dazu besonders: McClanan 1998. Anders, ohne Benennungsvorschlag: Barber 1991, 37: „…the designer of the mosaic has ... made explicit her (Theodora’s) status as a transgressor of the perceptions of gender in this society through setting her between a male public office holder and a female without office“.

[13] Deichmann 1976, 195.

[14] Gegen eine wichtige Rolle der Ringe: Angiolini Martinelli 1969, 41.

[15] Bovini 1970, 254.

[16] Delbrueck 1927, 10; Deichmann 1976, 184–185. Zum Porträtcharakter vgl. auch neuerdings Mauskopf Deliyannis 2010, 241–242.

[17] Piccinini 1992, 189–208; Pasi 2006; Morelli 2009; Kniffitz 2009, 91–101; Mauskopf Deliyannis 2010, 238–243.

[18] Cosentino 2005.

Warum diese eher obskuren Verwandten der Theodora in einer ravennatischen Kirche in so prominenter Position dargestellt worden sein sollten, wird nicht erklärt. Für den Mann zwischen Justinianus und Maximianus war mehrfach der Name des Bankiers Iulius Argentarius ins Gespräch gebracht worden, ohne dass dabei seine geringe gesellschaftliche Stellung bedacht wurde, die schwerlich eine so enge Nähe zu Kaiser und Bischof ausreichend begründen könnte[19]. Andere haben in dieser Figur einen General erkennen wollen und Narses oder Johannes, den Neffen des Vitalianus, vorgeschlagen.

Eine kritische Überprüfung aller Benennungsvorschläge zeigt, dass in keinem Fall echte Argumente vorgebracht wurden: Es handelt sich durchweg um nicht mehr als theoretische Möglichkeiten, denen sich durchaus mit gleichem Recht andere hinzufügen ließen[20]. Somit möchte man bereitwillig F. W. Deichmann zustimmen, der eine begründete Identifizierung grundsätzlich nicht für möglich hielt[21]. Wenn hier dennoch neue Benennungen vorgeschlagen werden, so vor allem deswegen, weil ein antiquarisches Detail, das ein weiterführendes Ergebnis zu versprechen scheint, bisher nur unzureichend in die Diskussion eingezogen wurde.

Es geht um die Tunika der älteren Dame neben Theodora, die in ihrer tiefdunklen Purpurfärbung optisch fast mit der Chlamys der Kaiserin verschmilzt. Diese Farbgebung ist ungewöhnlich und erklärungsbedürftig, wie wohl erstmals Gerhard Steigerwald hervorgehoben hat[22]. Nach seiner breiten Kenntnis der Verwendung von Purpurkleidung[23] war sie allein dem Kaiser erlaubt und wurde darüber hinaus nur der Frau oder der Mutter des Kaisers zugestanden. Daher schlug Steigerwald vor, in der Frau neben Theodora ein Bildnis der Mutter Justinians zu erkennen. Allerdings ist ihr Name nicht überliefert, wie denn überhaupt keinerlei Nachrichten über irgendeine Rolle während der Herrschaft ihres Sohnes vorliegen. Daher wurde die These Steigerwalds auch schon als „adventurous contribution" bezeichnet[24], ein Urteil, das aber keineswegs den Kern seiner Argumentation trifft. Jedenfalls bleibt weiterhin die Frage nach der Stellung der Frau offen, deren Tunika farblich mit dem Purpurmantel der Kaiserin übereinstimmt.

In seinen Überlegungen hatte Steigerwald nicht berücksichtigt, dass das Purpurprivileg nicht nur für die römischen Kaiser galt, sondern zeitweise ebenso auch von den Gotenkönigen in Anspruch genommen wurde[25]. Nun scheint es auf den ersten Blick abwegig[26], in dem gerade erst wieder unter kaiserliche Kontrolle gelangten Ravenna an die Darstellung einer Gotenkönigin zu denken, zudem noch mit einem Bestandteil ihrer Kleidung, der mit seiner Farbe unverkennbar herrschaftliche Ansprüche verkündet. Doch ist es nicht schwer, eine Person zu finden, die gut in das Bild passen könnte: Matasuntha (Matasuentha), die Enkelin des Ostgotenkönigs Theoderich[27]. Sie war zunächst mit dem Ostgotenkönig Vitigis (reg. 536–540) verheiratet und verschaffte ihm, der nicht dem Königsgeschlecht der Amaler angehörte, damit eine Legitimation seiner Herrschaft. Beide wurden 540 im Anschluss an die Besetzung Ravennas durch Belisar nach Konstantinopel gebracht. Während Vitigis, zum Patricius ernannt und materiell gut versorgt, bald darauf (wohl 542) verstarb, bahnte sich für Matasuntha eine neue herausragende Stellung an. Denn sie wurde mit Germanus (vor 505–550), einem Vetter Justinians[28], verheiratet. Dieser, schon unter Justin I. als hoher Offizier bezeugt, wurde 549 mit der oberste Führung im Gotenkrieg beauftragt, übernahm sie tatsächlich aber erst 550; von der gleichzeitigen Hochzeit mit Matasuntha erhoffte sich Germanus, wie Prokop mitteilt, dass die Goten ihre Waffen nicht gegen ihre ehemalige Königin richten würden[29], und folglich auch nicht gegen ihren neuen

[19] So bereits Deichmann 1976, 185.

[20] In diesem Sinne bereits McClanan 2002, 128.

[21] Deichmann 1976, 185. Allerdings hat er an anderer Stelle eine Identifizierung mit Inhabern bestimmter Ämter, und damit konkrete Amtsinhaber („luogotenente dell'imperatore che svolgeva l'oblatio ... a S. Vitale" bzw. *praef. praet. p. Italiam* vorgeschlagen, deren Namen nicht bekannt sind): Deichmann 1952, 8. Vgl. auch bereits Cecchelli 1950, 5–13, der eindringlich vor den "ingeniosi" und ihren reinen Hypothesen warnte.

[22] Steigerwald 1997.

[23] Steigerwald 1990. Vgl. auch Steigerwald 1999.

[24] McClanan 2002, 128.

[25] Vgl. Prok. BG 2, 30, 17. 26.

[26] Leppin 2011, 313, der bei den Kaisermosaiken „ein deutliches Bekenntnis des Auftraggebers zu Ostrom und gegen die Ostgoten" bemerken will.

[27] Zur Person: PLRE 3, 851–852 s. v. Matasuentha.

[28] Zur Person: PLRE 2, 505–507 s. v. Germanus 4.

[29] Prok. BG 3, 39, 14–15.

Ehemann. In Serdica, gewissermaßen an der Grenze zum ostgotischen Machtbereich, zu dem auch Illyricum gehörte, warb Germanus ein Heer an, ist aber kurz vor dem Aufbruch nach Italien noch im selben Jahr verstorben.

Wenn in den ‘Kaisermosaiken’ von San Vitale tatsächlich die ehemalige Ostgotenkönigin Matasuntha dargestellt war, kann ihr zweiter Ehemann Germanus nicht gefehlt haben. Fast zwanglos kann er in dem bärtigen Mann in der Chlamys erkannt werden, der ihr in der Kirche direkt gegenübersteht; als Vetter Justinians und als Oberbefehlshaber der kaiserlichen Truppen im Westen erscheint für ihn ein Platz direkt neben dem Kaiser nicht unangemessen. Der junge Mann neben ihm könnte dann ebenso problemlos mit Justinus[30], seinem Sohn aus erster Ehe, identifiziert werden. Auch für ihn scheint ein Platz in unmittelbarer Nähe zum Kaiser passend, zumal er bereits 540 in jungen Jahren den Konsulat, das traditionelle höchste Staatsamt, bekleidet hatte, und später sogar fast Justinians Nachfolger geworden wäre. Im Jahre 549 unterstützte er seinen Vater bei der geplanten Unternehmung gegen die Ostgoten, so dass auch aus dieser Sicht sein Platz im Mosaik, halb von seinem Vater überschnitten, nicht unbegründet erscheint. Damals war er nach der Angabe Prokops immer noch sehr jung und fast bartlos[31], was der Charakterisierung im Mosaikbildnis jedenfalls nicht widerspricht.

Für die zweite, jüngere Frau neben Theodora lässt sich nun ebenso zwanglos der Name Justina vorschlagen[32], der Tochter des Germanus aus erster Ehe. Sie hätte also einen Platz direkt neben ihrer Stiefmutter Matasuntha gefunden. Im Jahr 545 wurde sie im Alter von 18 Jahren mit Johannes[33], dem Neffen des Vitalian[34] verheiratet, einem tüchtigen General, der am Gotenkrieg Justinians in führender Position beteiligt und der an harte Lebensweise und an Strapazen gewöhnt war; sein Ansehen war im Jahre 538 nach der Besetzung von Ariminium so hoch, dass ihm Matasuntha die Heirat und die Übernahme der Macht in Italien angeboten haben soll[35]. Im Jahre 540, als Belisar aus Italien abberufen wurde, blieb Johannes dort und leistete dann später – nach 552 – einen erheblichen Beitrag zum Erfolg des Narses bei der endgültigen Überwindung der Ostgoten. Sein Name kann für den Mann zwischen Kaiser und Bischof vorgeschlagen werden[36], wo er als angeheiratetes Mitglied der Kaiserfamilie einen passenden Platz einnehmen würde. Da über das Lebensalter des Johannes nur wenig bekannt ist, kann diese Identifizierung allerdings nur mit deutlicher Zurückhaltung vertreten werden. Nach dem Mosaikbildnis könnte er jedenfalls kein junger Mann mehr gewesen sein, wie dies gelegentlich für Johannes – wenn auch letztlich ohne ausreichende Argumente – angenommen wird[37]. Als Gegenargument kann jedoch schwerlich ernsthaft angeführt werden, dass Theodora die Hochzeit des Johannes und der Justina verhindern, ja sogar den Bräutigam beseitigen lassen wollte; denn diese Nachrichten, allein durch die tendenziösen und verzerrenden Anekdota des Prokopios überliefert, sind zumindest in dieser zugespitzten Form unglaubwürdig[38].

Mit diesen neuen Benennungen ergibt sich für die dargestellten Personen der ‘Kaisermosaiken’ von San Vitale eine klare Ordnung. Neben dem Kaiser Justinian steht auf der einen Seite sein Vetter Germanus, der Befehlshaber des Westens, und dessen Sohn Justinus, der ihn bei dieser Aufgabe Unterstützung geben sollte, sowie auf seiner anderen Seite Johannes, der seit langem in Italien und Illyricum wichtige militärische Aufgaben wahrnahm, und der als Gemahl der Justina zur kaiserlichen Familie gerechnet werden darf. In dem anderen Bildfeld steht neben der Kaiserin Theodora die zukünftige (und ehemalige) Herrscherin des Westens Matasuntha, die durch Germanus mit dem Kaiser verschwägert war, und neben ihr ihre Stieftochter Justina. Auch über den Raum hinweg zeichnen sich enge Verbindungen ab: Justinian steht gegenüber seiner Frau Thedora, Germanus gegenüber seiner zweiten Frau Matasuntha, sowie schließlich als weiteres Paar die Kinder des Germanus, Justinus und seine Schwester Justina. Die eheliche Verbindung zwischen Johannes

[30] Zur Person: PLRE 3, 750–754 s. v. Iustinus 4.
[31] Prok. BG 3, 32, 14.
[32] Zur Person: PLRE 3, 742–743 s. v. Iustina 1.
[33] Zur Person: PLRE 3, 652–661 s. v. Ioannes 46.
[34] Zur Person: PLRE 2, 1171–1176 s. v. Vitalianus 2. Vitalian hatte als römischer General mit seinen germanischen Truppen mehrfach Kaiser Anastasius bedroht und wäre auch – anstelle von Justin I. – als dessen Nachfolger in Frage gekommen.
[35] Prok. BG 2, 10, 11–12.
[36] So bereits, mit anderer Begründung: Andreescu-Treadgold – Treadgold 1997, 721.
[37] z. B. Pasi 2006, 24.
[38] Prok. HA 5, 8–13. Anders Piccinini 1992, 189–208; ebenso auch Abramowski 2001, 296 Anm. 37.

und Justina ist im Bildaufbau weniger stark in einer diagonalen Beziehung abzulesen, und scheint so ihrer relativ nachgeordneten Stellung zu entsprechen.

Wenn diese Benennungen zutreffen, ergeben sich sehr enge Zeitgrenzen für die ‘Kaisermosaiken’: Sie könnten nicht entstanden sein, bevor Germanus den Oberbefehl für Italien erhalten und Matasuntha geheiratet hatte, oder dies wenigstens vorbereitet und geplant war; andererseits scheint es nicht denkbar, dass dasselbe Konzept noch über den Tod des Germanus hinaus verfolgt wurde. Das Bildprogramm wäre also nur im Jahre 550, im Extrem vielleicht schon ab 549 und bis spätestens 551, möglich. Dass San Vitale schon zuvor geweiht wurde (547 oder 548), lässt sich mit den neuen Benennungen vereinbaren, da die Mosaikausstattung zu diesem Zeitpunkt nicht vollendet gewesen sein muss. Aber auch das Todesdatum der Theodora (548) kann nicht als Widerspruch gewertet werden, da ihr Name wie ihr Bildnis noch lange nach ihrem Tod – zusammen mit denen ihres Mannes – öffentlich angebracht wurden. Eindeutig bezeugt ist dies für das liturgische Mobiliar der im Jahre 562 nach dem Kuppeleinsturz wieder eingeweihten Hagia Sophia von Konstantinopel, wo ihr Monogramm auf den Schrankenplatten und ihr Name am Altartisch zu lesen sowie ihr Bildnis auf den Vorhängen des Altares zu sehen war[39].

Steht also von der Seite der Chronologie her den neuen Benennungen nichts Gravierendes entgegen, führt die Interpretation eines technischen Befundes durch Irina Treadgold-Andreescu und Warren Treadgold[40], die bereits mehrfach Zustimmung gefunden hat[41], zu einem deutlichen Widerspruch. Danach hat es nämlich angeblich zwei relativ dicht aufeinander folgende Phasen der Ausführung gegeben: Der Chlamydatus mit seiner ausdrucksstarken Physiognomie neben dem Bischof sei erst nachträglich eingefügt, und zugleich sei der Kopf des Bischofs verändert und der Name hinzugefügt worden. Demnach wäre hier zunächst ein Bildnis des Bischofs Victor (538–545) vorgesehen gewesen, das Maximianus beseitigen und durch sein eigenes ersetzen ließ, was wohl nur sehr bald nach seiner Übernahme des Bischofstuhles denkbar erscheint. Dass man bereits so früh an Matasuntha – und damit auch an Germanus und seine Familie – als mögliche Regenten in Ravenna gedacht hätte, lässt sich nicht belegen, und wäre auch unwahrscheinlich.

Die These von den zwei Phasen im ‘Kaisermosaik’ stützt sich auf die Beobachtung, dass in den Gesichtern des Bischofs und des Chlamydatus vorwiegend steinerne Tesserae benutzt sind, während bei den anderen Figuren des Bildfeldes ausschließlich gläserne Steinchen Verwendung fanden. Für einen solchen Materialwechsel sind jedoch durchaus auch andere Erklärungen möglich; darauf hat bereits F. W. Deichmann hingewiesen, der dasselbe Phänomen beobachtete. So könnte man mit ihm einen Grund in „besonders gewollte(n) Wirkungen“, also in künstlerischen Absichten sehen; weitaus überzeugender ist aber sein Gedanke, dass einfach das Fehlen von anderem Material verantwortlich war, wie es bei der Organisation einer so umfangreichen Mosaikausstattung durchaus glaubhaft erscheint[42]. Aus dieser Sicht scheinen die hier vorgestellten, neuen Vorschläge zur Benennung der in den ‘Kaisermosaiken’ von San Vitale dargestellten ‘Privatporträts’ vorerst keineswegs erschüttert[43].

Es scheint angemessen, abschließend erneut auf die entscheidende Grundlage dieser Deutungen hinzuweisen. Einziger Ausgangspunkt ist die Tunika der Frau neben der Kaiserin Theodora, deren purpurne Färbung als Hinweis auf einen herrschaftlichen Zusammenhang verstanden werden muss. Wenn hier die ehemalige Ostgotenkönigin Matasuntha dargestellt war, die mit ihrem neuen Ehemann Germanus wieder wichtige Aufgaben im Westen übernehmen sollte, ergeben sich fast zwanglos die Benennungen auch für die anderen Personen.

Dargestellt sind neben dem Kaiserpaar die ranghöchsten Personen des Römischen Reiches, die mit ihm verwandtschaftlich verbunden waren, begleitet und eingefasst von nachgeordneten Gruppen, die diese hohe Position bestätigen und betonen. Justinian und Theodora stehen Germanus und Matasuntha zur Seite, die zukünftig als ihre Vertreter den Westen beherrschen oder verwalten sollten, und neben ihnen die Kinder des

[39] Paulus Silentiarius, Sophia, 714–715. 802 (De Stefani). Vgl. Fobelli 2005, 160. Zur Altarinschrift s. auch Stichel 2006. Zu den Vorhängen s. Ierusalimskaja 1988.

[40] Andreescu-Treadgold – Treadgold 1997, 708–723.

[41] z. B. Pasi 2006, 26; Kniffitz 2009, 91–101. Kritisch bereits Abramowski 2001, 296.

[42] Deichmann 1976, 195.

[43] Die zur Verfügung stehenden Fotos reichen nicht aus, die Beobachtungen mit ausreichender Sicherheit nachzuvollziehen oder zu überprüfen. Daher muss für ein abschließendes Urteil eine detaillierte Publikation des Befundes abgewartet werden.

Germanus, die gewissermaßen die Nachfolge garantierten. In diesen Zusammenhang fügt sich die Darstellung des Bischofs Maximianus als der höchsten geistlichen Autorität des Ortes bestens ein.

Im Bild bleibt das Auftreten dieser Angehörigen der Machtelite weitgehend zurückhaltend; die uneingeschränkte Oberhoheit des Kaiserpaares wird vom Bildaufbau nicht in Frage gestellt; einzig beim Bischof kann man eine gewisse formale Dominanz gegenüber dem Kaiser erkennen. Doch gilt es dabei zu beachten, dass er vom Kaiser ausgewählt war, den theologischen Positionen des Kaisers, die im Westen überwiegend abgelehnt wurden, uneingeschränkte Geltung zu verschaffen und so eine Rechtgläubigkeit, wie der Kaiser sie verstand, im ganzen Reich einheitlich durchzusetzen. Der Bischof blieb Instrument des Kaisers, und es war das Kaiserpaar, das die Ordnung garantierte, auf der im Verständnis der Zeit das Wohlergehen des Staates beruhte. In dieser Richtung lassen sich auch die liturgischen Geräte in ihren Händen deuten, die ihre potenzielle *pietas* demonstrieren. Denn diese Tugend allein sicherte ihre über alle Menschen herausgehobene, von Gott geschützte Stellung, der sie alle Erfolge verdankten[44].

So erscheinen die beiden Bildfelder als ein allgemeines Repräsentationsbild des Kaiserpaares und der ihnen unmittelbar nachgeordneten Teilhaber der Macht, weitgehend losgelöst von konkreten historischen Ereignissen, und damit ganz so, wie es für die Spätantike charakteristisch erscheint. Eine ganz ähnliche Interpretation der beiden Bildfelder hat vor kurzem Johannes Deckers vorgelegt, ohne auf die Frage der Benennungen der neben Kaiser und Kaiserin dargestellten Personen einzugehen und sie für seine Argumentationen zu benutzen[45]. Dabei hat er in einer großen Übersicht des spätantiken Repräsentationsbildes nahezu alles erschöpfend dargelegt, was zu diesem Thema gesagt werden muss. Dies enthebt uns hier der Mühe, die sehr enge Diskussion um die Identifizierung der ‚Privatporträts’ zu verlassen und auf übergreifende Aspekte einzugehen.

Rudolf H. W. Stichel
Technische Universität Darmstadt
Fachbereich Architektur, Fachgebiet Klassische Archäologie
El-Lissitzky-Straße 1
D-64287 Darmstadt
stichel@klarch.tu-darmstadt.de

Bibliographie

Abramowski 2001
L. Abramowski, Die Mosaiken von S. Vitale und S. Apollinare in Classe und die Kirchenpolitik Kaiser Justinians, ZAntChr 5, 2001, 289–341.

Andreescu-Treadgold – Treadgold 1997
I. Andreescu-Treadgold – W. Treadgold, Procopius and the imperial panels of S. Vitale, ArtB 79, 1997, 708–723.

Angiolini Martinelli 1969
P. Angiolini Martinelli, Il costume femminile nei mosaici ravennati, in: Corso di cultura sull’arte ravennate e bizantina 16 (Ravenna 1969) 7–64.

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

Barber 1991
Ch. Barber, The imperial panels at San Vitale: a reconsideration, Byzantine and Modern Greek Studies 14, 1991, 19–42.

Bovini 1970
G. Bovini, Edifici di culto d’età teodoriciana e giustinianea a Ravenna (Bologna 1970).

Cecchelli 1950
C. Cecchelli, Le ‚imagines’ imperiali in S. Vitale, FelRav 54, 1950, 5–13.

[44] Vgl. dazu die justinianische Widmungsinschrift des Altares der Hagia Sophia: Stichel 2006. Zur spätantiken Auffassung des Verhältnisses von Kaiser zu Gott vgl. auch: Stichel 2010, 47–50.

[45] Deckers 2002b.

Cosentino 2005
S. Cosentino, Simbologia e colore nei palatini del mosaico giustinianeo di San Vitale, in: S. Pasi (Hrsg.), Studi in Memoria di Patrizia Angiolini Martinelli (Bologna 2005) 109–123.

Daim – Drauschke 2010b
F. Daim – J. Drauschke (Hrsg.), Byzanz – Das Römerreich im Mittelalter 2: Schauplätze, Monographien des RGZM 84, 2 (Mainz 2010).

Deckers 2002b
J. Deckers, Der erste Diener Christi. Die Proskynese der Kaiser als Schlüsselmotiv der Mosaiken in S. Vitale (Ravenna) und in der Hagia Sophia (Istanbul), in: N. Bock – P. Kurmann – S. Romano (Hrsg.), Art, cérémonial et liturgie au moyen âge, Actes du colloque Lausanne – Fribourg 2000 (Rom 2002) 11–70.

Deichmann 1952
F. W. Deichmann, Contributi all'iconografia e al significato storico dei mosaici imperiali di San Vitale, FelRav 60, 1952, 5–20.

Deichmann 1969–1976
F. W. Deichmann, Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes (Wiesbaden 1969–1976).

Deichmann 1969
F. W. Deichmann, Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes I. Geschichte und Monumente (Wiesbaden 1969).

Deichmann 1974
F. W. Deichmann, Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes II. Teil 1. Kommentar (Wiesbaden 1974).

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

Delbrueck 1927
R. Delbrueck, Denkmäler spätantiker Kunst, AD 4 (Berlin 1927).

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

Fourlas 2010
B. Fourlas, Κτίστας θεωρεῖς. Wer ist der zivile Würdenträger auf dem Stiftermosaik in der Demetrios-Kirche in Thessaloniki?, Βυζαντινά Σύμμεικτα 20, 2010, 195–244.

Gehn 2012
U. Gehn, Ehrenstatuen in der Spätantike. Chlamydati und Togati, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz 34 (Wiesbaden 2012).

Gulowsen 1999
K. Gulowsen, Liturgical illustrations or sacred images? The imperial panels in S. Vitale, Ravenna, ActaAArtHist 11, 1999, 115–146.

Ierusalimskaja 1988
A. A. Ierusalimskaja, Tkani sobora sv. Sophii v Konstantinopole v poeme Pabla Silentiarja, in: Vostočnoe sredizemnomorje i Kavkaz IV–XVI vv. Sbornik statei (Leningrad 1988) 8–19 (mit engl. summary: Textiles of St. Sophia in Constantinople, based on Paulus Silentiarius' poem, 160).

Kniffitz 2009
L. Kniffitz (Hrsg.), L'imperium e l'oblatio nei mosaici di Ravenna e Costantinopoli (Ravenna 2009).

Leppin 2011
H. Leppin, Justinian: das christliche Experiment (Stuttgart 2011).

Mauskopf Deliyannis 2010
D. Mauskopf Deliyannis, Ravenna in Late Antiquity (Cambridge 2010).

McClanan 1998
A. L. McClanan, Ritual and representation of the byzantine empress' court at San Vitale, Ravenna, in: N. Cambi – E. Mann (Hrsg.), Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae Split – Porec 25.9.–1.10.1994, II (Città del Vaticano 1998) 11–20.

McClanan 2002
A. McClanan, Representations of early byzantine empresses: image and empire (New York 2002).

Meier 2004
M. Meier, Das andere Zeitalter Justinians: Kontingenzerfahrung und Kontingenzbewältigung im 6. Jahrhundert n. Chr., Hypomnemata 147 (Göttingen 2004).

Morelli 2009
G. Morelli, La tela del regno: personaggi vecchi e nuovi al fianco di Giustiniano e Teodora di San Vitale (Ravenna 2009).

Nauerth 1996
C. Nauerth, Agnellus von Ravenna, Liber Pontificalis, Fontes Christiani 21, 1 (Freiburg 1996).

Pasi 2006
S. Pasi, Ravenna, San Vitale: il corteo di Giustiniano e Teodora (Modena 2006).

Piccinini 1992
P. Piccinini, Immagini di autorità a Ravenna, in: A. Carile (Hrsg.) Storia di Ravenna 2/2: dall’età bizantina all’età ottoniana: ecclesiologia, cultura e arte (Venedig 1992) 189–208.

Pietri – Pietri 2000
Ch. Pietri – L. Pietri (Hrsg.), Prosopographie chrétienne du Bas-Empire 2: Prosopographie de l’Italie chrétienne (Rom 2000) 1446–1452.

PLRE
A. H. M. Jones – J. R. Martindale – J. Morris (Hrsg.), The prosopography of the later Roman empire 1 (A.D. 260–395); 2 (A.D. 395– 527); 3 (A.D. 527–641) (Cambridge 1971, 1980, 1992).

Steigerwald 1990
G. Steigerwald, Das kaiserliche Purpurprivileg in spätrömischer und frühbyzantinischer Zeit, JbAC 33, 1990, 209–239.

Steigerwald 1997
G. Steigerwald, Ein Bild der Mutter des Kaisers Justinian (527–565) in San Vitale zu Ravenna (547)?, in: U. Lange – R. Sörries (Hrsg.), Vom Orient an den Rhein: Begegnungen mit der Christlichen Archäologie. Peter Poscharsky zum 65. Geburtstag (Dettelbach 1997) 123–145.

Steigerwald 1999
G. Steigerwald, Purpurgewänder biblischer und kirchlicher Personen als Bedeutungsträger in der frühchristlichen Kunst, Hereditas 16 (Bonn 1999).

Stein – Palanque 1949
E. Stein – J.-R. Palanque, Histoire du Bas-Empire II: De la disparition de l’empire d’occident à la mort de Justinien (476–565) (Paris 1949).

Stichel 2006
R. H. W. Stichel, TA SA EK TON SON: Kaiser Justinian am Altar der Hagia Sophia, in: M. Altripp – C. Nauerth (Hrsg.), Architektur und Liturgie. Akten des Kolloquiums Greifswald 25. bis 27. Juli 2003 (Wiesbaden 2006) 163–174.

Stichel 2010
R. H. W. Stichel, Die Hagia Sophia Justinians, ihre liturgische Einrichtung und der zeremonielle Auftritt des frühbyzantinischen Kaisers, in: Daim – Drauschke 2010b, 25–57.

Teteriatnikov 2009
N. Teteriatnikov, Gender and ritual: mosaic panels of Justinian and Theodora in San Vitale, in: J. D. Alchermes (Hrsg.), Anathemata Heortika: Studies in honor of Thomas F. Mathews (Mainz 2009) 296–304.

Abbildungen

Abb. 1: Ravenna, S. Vitale, Mosaik: Kaiser Justinian und Gefolge (Foto: D-DAI-ROM-57.1744R)
Abb. 2: Ravenna, S. Vitale, Mosaik: Kaiserin Theodora und Gefolge (Foto: D-DAI-ROM-57.1760)

Benjamin Fourlas

Zwei Bischöfe, ein Diakon und ein Presbyter

Überlegungen zu einem Mosaikpaneel des 7. Jhs. in der Demetrios-Basilika in Thessaloniki

(Taf. 44–52, Abb. 1–20)

Abstract

Two Bishops, a Deacon and a Presbyter
Thoughts on a Mosaic Panel of the 7th Century in Hagios Demetrios at Thessaloniki

The paper examines a badly damaged mosaic panel in the church of Hagios Demetrios in Thessaloniki that has not received the same attention as the better-preserved mosaics in this church. Until c. 1949–1950 it was covered by a marble revetment. The mosaic shows the portraits of two bishops, a deacon and a presbyter together with Saint Demetrios. As the heads of the bishops seem to have been deliberately destroyed, they are considered to have suffered a *damnatio memoriae*. In order to find a plausible explanation for this assumed *damnatio* we will discuss the condition of the mosaic, its relation to the other mosaics in the church with portraits of the 7th century, its chronology and the meaning of its iconography. The paper concludes that the image was fixed around 649 and that it is connected to the Monothelite controversy. The panel is interpreted as to depict the bishop of Thessaloniki as well as two leading clergymen of the city together with the patriarch of Constantinople. The intention of the image was to publically attest the acceptance of the Monothelite doctrine of the patriarch and, therefore, the loyalty to imperial church policy. Its covering would have been a consequence of the condemnation of Monothelitism on the Sixth Ecumenical Council in 681. Furthermore, some passages of the second collection of miracles of St. Demetrios will be discussed. Especially the introduction and the part dealing with the earthquake and subsequent burning of the church (c. 620–650) indicate that an Orthodox revision had taken place after 681. The covering of the mosaic is likely to have been a complementary action to the alterations in the text.

Die Wandmosaiken in der Demetrios-Basilika in Thessaloniki gehören zu den wenigen in größerem Umfang erhaltenen Ensembles dieser Kunstgattung aus der vorikonoklastischen Zeit im östlichen Mittelmeerraum. Seit ihrer Entdeckung im frühen 20. Jh. waren die Mosaiken der Kirche Gegenstand zahlreicher Einzelstudien und Monographien[1]. Die Einteilung der Mosaiken in zwei Phasen ist Konsens. Die ältere Ausstattung wird meist in das 6. Jh. datiert und ist m. E. in der justinianischen Zeit entstanden[2]. Die jüngeren Mosaiken befinden sich an den beiden Sanktuariumspfeilern, der Wandfläche über den Arkaden zwischen den beiden nördlichen Seitenschiffen sowie an der Westwand des Mittelschiffs (Abb. 1: 1–8). Es handelt sich

[1] Neben der Monographie von Mentzos 2010, die sich ausschließlich mit den Mosaiken des 7. Jhs. beschäftigt, ist die wichtigste Forschungsliteratur bis Ende 2010 bei Fourlas 2012, 110 f. mit Anm. 6–8 zusammengestellt. An neuerer Forschungsliteratur seien vor allem Bauer 2013, 185–215 und Bakirtzis 2012b (mit hervorragenden Farbaufnahmen) genannt.

[2] Fourlas 2012, 112–117 (Zusammenfassung des Forschungsstandes zur relativen Chronologie); 136–149 (Datierung der älteren Phase).

um insgesamt acht Bildfelder (Anhang 1–8). Die Entstehung dieser zweiten Phase wird meist im Zeitraum um die Mitte des 7. Jhs. bis zum beginnenden 8. Jh. angenommen[3].

Die Mosaiken der jüngeren Phase sind für das Themenfeld dieser Tagung von besonderem Interesse, da auf ihnen insgesamt elf Porträts von Klerikern und weltlichen Würdenträgern überliefert sind, wobei manche der Kleriker mehrfach dargestellt sind. Bisher standen von diesen Mosaiken vor allem die Paneele an den Sanktuariumspfeilern und die *clipei* im nördlichen Inneren Seitenschiff im Mittelpunkt der Diskussion (Abb. 11–14). Relativ wenig Aufmerksamkeit kam bisher dem stark beschädigten Mosaikbild an der Westwand des Mittelschiffs zwischen dem nördlichen Durchgang des Trivelums und dem im Jahr 1481 errichteten Grab des Loukas Spandounis zuteil (Abb. 3–8). Dieses Paneel (Mosaik 8) wurde wohl erst zwischen 1949 und 1950 unter der Marmorinkrustation der Wand entdeckt[4]. Das Bild zeigt zwei Bischöfe, einen Diakon und einen weiteren Kleriker zu Seiten des Titelheiligen. Bemerkenswert ist das Mosaik vor allem deshalb, da es anscheinend bereits sehr früh wieder von einer Marmorinkrustation verdeckt wurde[5] und die Porträts der beiden Bischöfe nach vorherrschender Meinung mutwillig zerstört wurden[6].

Über die Deutung dieses Bildes und seine Datierung herrscht bisher in der Forschungsliteratur keine Einigkeit. Konsens ist, dass es einige Zeit nach den Pfeilermosaiken anzusetzen ist, wobei häufig das spätere 7. oder 8. Jh. vorgeschlagen wird[7]. In der Forschung wird in letzter Zeit davon ausgegangen, dass die Zerstörung des Mosaiks mit den monotheletischen Streitigkeiten des 7. und beginnenden 8. Jhs. zusammenhängt[8]. Geōrgios Velenis und Aristotelēs Mentzos haben in diesem Zusammenhang auch konkrete Vorschläge zur Benennung der Personen gemacht. G. Velenis geht davon aus, dass es sich um Bischof Paulos von Thessaloniki (um 649) und Papst Honorius I. (625–638) handelt. Die Zerstörung der Köpfe der Bischöfe und die Abdeckung des Bildes erklärt er mit ihrer Ächtung als monotheletische Herätiker durch das sechste Ökumenische Konzil im Jahr 681[9].

A. Mentzos hat sich bisher am ausführlichsten mit dem Mosaikbild befasst und einen umfassenden Deutungsvorschlag unterbreitet[10]. Er geht wie Velenis davon aus, dass das Bild in einem gewissen zeitlichen Abstand zu den übrigen Mosaiken des 7. Jhs. in der Kirche entstanden ist. Die Köpfe der Bischöfe seien im Sinne einer *damnatio memoriae*[11] gezielt zerstört worden und das beschädigte Paneel wohl längere Zeit sichtbar gewesen. Er nimmt weiterhin an, dass das Bild um 705–711 oder kurz danach entstanden ist, jedoch vor ca. 730/40. Zum historischen Kontext vermutet er eine Beteiligung der dargestellten Bischöfe an der kurzfristigen monothelethischen ›Renaissance‹ des Kaisers Philippikos Bardanes (711–713)[12] und deren Teilnahme an einer später als häretisch verurteilten Synode. Im weißgekleideten Bischof sieht er den Oberhirten von Thessaloniki, im pupurgewandeten den Patriarchen von Konstantinopel Johannes VI. (711–715)[13]. Für den Diakon schlägt Mentzos eine Benennung als Andreas, Diakon der Hagia Sophia in Konstantionopel und späterer Bischof von Kreta vor[14].

Ausgehend von den bisherigen Forschungsansätzen wird dieses rätselhafte und in seiner Deutung umstrittene Mosaikbild nun erneut in den Blick genommen, da die umfangreichen Ausführungen von Mentzos eine Reihe von grundlegenden Fragen nicht zufriedenstellend beantworten und zudem Defizite in

[3] Mentzos 2010, 39–43 mit Diskussion der bisherigen Datierungsansätze. Zur Datierung um die Mitte des 7. Jhs. s. zuletzt Fourlas 2010, 230–232.

[4] s. u. Anm. 287.

[5] Den verdeckten Zustand dokumentieren verschiedene ältere Bildzeugnisse, z. B. Bauer 2013, 94 Abb. 42 und Kakissis – Kotoula 2012, Abb. 3. 11 (1888–1890); meine Abb. 9 (1909); Bakirtzis 2012b, Abb. 5–6. 11 (nach 1917 bzw. 1932); Chlepa 2011, Abb. 183 (1940er Jahre).

[6] Eine mutwillige Zerstörung der Köpfe nehmen z. B. an: Mentzos 2010, 96. 98; Xyngopoulos 1969, 16; Sōtēriou 1952, 198.

[7] z. B. Gkioles 2007, 115 (Ende 7./Anfang 8. Jh.); Gounarēs 2007, 263 (sicher Ende 7. Jh.); Hoddinott 1963, 155 (vielleicht 8. Jh.).

[8] z. B. Gkioles 2007, 115.

[9] Vélénis 2001, 308. Leider liegt der Beitrag nur in einer knappen Zusammenfassung eines Vortrags vor, so dass seine Argumentation im Detail nicht nachvollzogen werden kann. Zu Papst Honorius s. Winkelmann 2001, 213 mit weiterführenden Literaturverweisen. Zu Bischof Paulos PmbZ 5764.

[10] Mentzos 2010, 95–102 Taf. 7.

[11] Allgemein zur *damnatio memoriae* Elm 2011.

[12] PmbZ 6150.

[13] PmbZ 2954.

[14] PmbZ 362.

der Argumentation aufweisen. Ziel dieses Beitrags ist es, die ursprüngliche Funktion des Bildes und seine Stellung im Kontext der Mosaikporträts des 7. Jhs. in der Kirche näher zu bestimmen. Dabei drängt sich vor allem die Frage nach dem Grund der Zerstörung des Bildes auf. Um eine tragfähige Basis für eine Deutung zu erarbeiten, wird zunächst eine Beschreibung des Befundes, der bei der bisherigen Diskussion nicht hinreichend berücksichtigt wurde, und eine Inhaltsbestimmung der Darstellung vorgenommen[15].

Als Grundlage für die Beschreibung des Bildes dienen vor allem die vor 1952 aufgenommenen schwarzweiß Fotos des Ehepaars Geōrgios A. und Maria G. Sōtēriou (Abb. 5–8). Sie stellen die älteste Bilddokumentation des Paneels nach der Abnahme der Marmorplatten dar. Zur Bewertung des Stils dienen ergänzend Farbaufnahmen der letzten Jahre (Abb. 3–4), die den restaurierten und leicht reduzierten Bestand der Mosaikfläche abbilden, wobei die beschädigten Flächen von modernem Mörtel verdeckt sind.

Aufbauend auf der Beschreibung stehen in diesem Beitrag vier Fragen im Vordergrund: 1. Wie sind die Beschädigungen des Paneels zu bewerten? 2. In welchem zeitlichen Verhältnis steht das Mosaikbild zu den übrigen Mosaiken der jüngeren Phase? 3. Auf welchen Zeitraum lässt sich die Datierung eingrenzen? 4. Welche inhaltliche Aussage vermittelt das Bild? Die Ergebnisse der Diskussion dieser Fragen bilden die Grundlage für den Versuch einer Deutung des Bildes im historischen Kontext[16]. Im Wesentlichen geht es dabei um die Frage, ob das Mosaik einigermaßen glaubhaft zu historischen Ereignissen in Beziehung gesetzt werden kann.

Beschreibung

Das Paneel ist außen von einem rot bemalten Putzstreifen umgeben. Daran schließt sich eine in Mosaik ausgeführte Rahmenzone aus zwei Reihen weißer und zwei Reihen schwarzer *tesserae* an. Am oberen Ende des Rahmens sind vier kleine Ringe dargestellt, an denen ein grüner Vorhang aufgehängt ist, der durch die Aufhängung fünf halbrunde Aussparungen bildet, die mit weißgrauen *tesserae* ausgefüllt sind. Diese Hintergrundgestaltung strukturiert das Bild, denn unter jeder dieser Aussparungen ist eine Person dargestellt: im Zentrum der heilige Demetrios und jeweils zwei Kleriker zu jeder Seite des Heiligen. Während der Kopf des heiligen Demetrios nach Ausweis der erhaltenen Reste durch einen goldenen Nimbus ausgezeichnet war sind die Köpfe der Kleriker von weißen rechteckigen Tafeln umgeben, die von einem dunklen Rahmen aus schwarzen und blauen *tesserae* umrandet sind. Es handelt sich um sogenannte Rechtecknimben, die den Porträtcharakter der Bildnisse anzeigen[17] und die dargestellten Personen in ihrem Status als sterbliche optisch vom Heiligen abgrenzen[18]. Die einzelnen schwarzen *tesserae* in der oberen linken Ecke der Tafel der Bischöfe bzw. weiter unten links des Kopfes des linken Bischofs imitieren wohl Nagelköpfe, mit denen solche Bildtafeln an Wänden oder in größeren Malereikompositionen angebracht wurden[19].

In der Mitte des Paneels sind unverkennbar zwei Bischöfe dargestellt, deren Rang an den Omophoria eindeutig ersichtlich ist[20]. Der hinter diesen stehende Heilige Demetrios legt ihnen wie in Mosaik 2 (Abb. 12) die Hand auf die Schultern. Die Köpfe der beiden Bischöfe sind heute vollständig zerstört[21]. Der Bischof auf dem Ehrenplatz zur rechten Seite des Heiligen trägt ein purpurfarbenes Gewand – das Phelonion – mit einem Muster aus rötlichen Dreiecken. Sein Omophorion besteht aus weißgrauen *tesserae* und ist von vier Linien silberüberfangener Mosaiksteine durchzogen. Faltentäler sind durch gebogene Linien aus türkisfarbenen Steinen angegeben. Jeweils vor der Schulter des Bischofs ist ein kleines schwarzes Kreuz griechischen

[15] Als Blaupause dient das dreistufige Modell der Bildinterpretation. Dazu Engemann 1997, bes. 35–44.

[16] Für wertvolle Hinweise und Anregungen zu den historischen Aspekten danke ich Wolfram Brandes (Frankfurt) und Günter Prinzing (Mainz).

[17] So bereits Sōtēriou 1952, 198. Zum Rechtecknimbus und seiner Bedeutung s. z. B. Warland 2013b, 936–938; Fourlas 2010, 214–217 mit Anm. 93–94 (jeweils mit weiterführender Literatur) und vor allem grundlegend Ladner 1941.

[18] Vgl. Belting 1987, 56.

[19] So z. B. bei den Porträts des Theodotus und des Papstes Zacharias in der Theodotus-Kapelle in S. Maria Antiqua in Rom (Mitte 8. Jh.), die auf einer separaten Stucktafel gemalt und mit Nägeln an der Wand befestigt wurden: Belting 1987, 56 Abb. 1–4; Ladner 1941, 20–23.

[20] Sōtēriou 1952, 198. Zur Form des Omophorion im 6./7. Jh.: Thierry 1976, 327. Allgemein zum Omophorion: Piltz 2009, 253–256; Papas 1995, 760–764.

[21] So Sōtēriou 1952, 198.

Typs mit geschweiften Enden erkennbar. Der vor der Brust drapierte Teil des Omophorions überschneidet den von der linken Schulter des Bischofs herabhängenden Streifen, auf dessen unteren Ende der Rest eines weiteren schwarzen Kreuzes sichtbar ist.

In den verhüllten Händen hält er ein schätzungsweise 30 cm hohes goldenes Kreuz, das mit grünen und roten Gemmen besetzt ist. An den Ecken der Kreuzarme befinden sich dünne goldene Ansätze. Eine dünne goldene Linie unterhalb der Längshaste legt nahe, dass das Kreuz über einen Haltedorn verfügt.

Der Bischof zur Linken des Heiligen Demetrios trägt ein Phelonion, das aus weißen und hellgrauen *tesserae* besteht. Soweit ersichtlich wird sein Omophorion nur von drei parallel verlaufenden Linien aus silberüberfangenen *tesserae* durchzogen. Vor der rechten Schulter des Bischofs ziert ein kleines schwarzes Kreuz das Omophorion, wie es auch beim anderen Bischof vorhanden ist. Ein Pendant des Kreuzes vor seiner linken Schulter ist nicht zu erkennen, zumal der herabhängende Streifen hier über die vor der Brust verlaufende Partie geführt ist. Der Bischof präsentierte offenbar einen frontal vor der Brust gehaltenen Codex, von dem noch das obere Ende erhalten ist. Dieser verfügte anscheinend über einen goldenen Einband. Zwei rote Verschlussbänder überspannen den Buchblock, dessen Seiten durch hellblaue Linien angedeutet sind. Der Kopf des Bischofs war ursprünglich nicht ganz zerstört. Auf den alten Fotos sind noch der obere Teil der Kalotte mit dem dunklen Haar und ein Rest seiner rechten Gesichtshälfte erhalten gewesen (Abb. 5. 8).

Im Hintergrund zwischen den Schultern der beiden Bischöfe ist der Oberkörper und der untere Rest des Kopfes eines Mannes zu erkennen, bei dem es sich nur um den heiligen Demetrios handeln kann (s. u.). Vom Kopf ist nur das durch eine rötliche Abschattierung plastisch wirkende Kinn erhalten. Der Kopf war nach den erhaltenen Resten zu urteilen von einem goldenen Nimbus umgeben, der außen von einer Reihe weißer und einer weiteren schwarzer *tesserae* begrenzt ist. Der Heilige ist mit einer weißen Chlamys bekleidet, die auf Brusthöhe ein zentrales Ornament aufweist. Es besteht aus einem roten Kreis, der außen von einer Reihe roter Punkte umgeben ist. Im Zentrum befindet sich ein rosettenförmiges Ornament, das aus zwei überkreuzten blauen und roten Kreuzen besteht. Rechts neben diesem Ornament und darunter erscheint als weiteres Ornament noch ein kleines Kleeblatt in Aufsicht, das in seinen Konturen durch eine rote Linie gebildet wird. Weiter unten erscheint zwischen den beiden Bischöfen ein Teil des blauen Tablions. Die Chlamys des Heiligen wird über seiner rechten Schulter von einer goldenen Fibel zusammengehalten. Dabei handelt es sich offenbar um eine Gewandschließe vom Typ der Zwiebelknopffibeln[22]. Der lange gerade Fuß endet in einem kurzen gebogenen Bügel, zu dessen Seiten drei einzelne *tesserae* die ‚Zwiebelknöpfe' angeben.

Der Mann am linken Rand des Mosaiks wird von der Figur des in einer vorderen Bildebene stehenden Bischofs überschnitten. Er trägt ein weißes Sticharion und darunter eine *tunica manicata*. Er ist von mittlerem Alter, trägt eine schmale schwarze Haarkappe mit Tonsur über einer hohen Stirn und einen kurzen schwarzen Vollbart. Ein über seine linke Schulter herabhängendes Orarion, das mit einem schwarzen lateinischen Kreuz verziert ist, charakterisiert ihn als Diakon[23]. In seinen Händen hält der Diakon einen Codex mit goldenem Einbanddeckel, der mit grünen tropfenförmigen Edelsteinen besetzt ist. Das Buch liegt auf seiner vom Orarion verhüllten linken Hand auf, während seine rechte Hand den Einband vorne festhält. In der linken unteren Ecke des Bildfeldes ist noch ein Teil seines Fußes zu sehen, der in einem schwärzlichen Schuh steckt. Die Bodenzone wird überwiegend von weißen *tesserae* gebildet. Im Bereich links der Ferse sind drei Reihen türkisfarbener und schwarzer Mosaiksteine zu erkennen.

Am rechten Rand des Paneels ist eine weitere Figur dargestellt, die ebenfalls auf der hinteren Bildebene steht und von dem Bischof zu seiner Rechten teilweise überschnitten wird. Der Mann ist kahlköpfig und mit einem bis auf die Brust reichenden grauweißen Vollbart dargestellt. Sein Kopf wird von einem bogenförmigen schwarzen Konturschatten umgeben. Dieses Detail, das bereits in den Fresken der Synagoge von Dura Europos (um 245 n. Chr.) eine Parallele findet, dient vermutlich dem Zweck, das grauweiße Barthaar und die vergleichsweise helle Glatze als Kontrastmittel vom hellen Grund der rechteckigen Tafel abzuheben[24]. Der

[22] Zum Fibeltyp zusammenfassend Steuer 2007 und Bonnekoh 2013, 415–425 (vor allem zu bildlichen Darstellungen).

[23] Zum Sticharion: Papas 1995, 743–745; Braun 1964, 92–98. Zum Orarion: Piltz 2009, 257 f.; Papas 1995, 745–748; Braun 1964, 601–607 Abb. 287–288.

[24] Kraeling 1956, 238 Taf. 78 vermutet für die schwarze Umrahmung des Kopfes Abrahams in der Synagoge von Dura Europos eine Anspielung auf die Nachtschwärze. Es scheint jedoch eher wahrscheinlich, dass der einzige Kopf in den Fresken der Synagoge mit grauweißem Haupt- und Barthaar durch diese spezielle Farbe seines Rechtecknimbus besser zur Geltung gebracht werden sollte.

Mann trägt ein weißes Gewand mit breitem Halsausschnitt und einen Codex mit goldenem Einband in den Händen. Ein ranganzeigendes Acessoire wie z. B. ein Orarion ist nicht zu erkennen[25]. Aufgrund des breiten Halsausschnitts des Gewandes, der in den Mosaiken der Kirche sonst nur beim Bischof auftritt (Abb. 12. 14), und der vertikal vor der Brust verlaufenden Naht ist das Gewand als Phelonion anzusprechen[26]. In ähnlicher Weise wie der Diakon hält er einen Codex in seiner vom Gewand verhüllten linken Hand. Nach den erhaltenen Resten zu urteilen besaß das Buch ebenfalls einen goldenen Einband.

Wie sind die Beschädigungen des Paneels zu bewerten?

Bisher ist die Frage nach der Zerstörung des Mosaikpaneels noch nicht ausführlich diskutiert worden. Charalampos Bakirtzis äußerte jüngst ohne nähere Begründung die Vermutung, dass der Kopf des heiligen Demetrios des Paneels 8 herausgenommen und in das Medaillon in Mosaik 7 (Abb. 14) eingesetzt worden sein könnte[27]. Er schlägt vor, dass die Abdeckung des Mosaiks 8 vorgenommen wurde, um dessen vollständige Zerstörung oder die Abnahme der Figuren zwecks Zweitverwendung zu verhindern[28]. In der Regel folgt die Fachliteratur jedoch der Vermutung von G. A. und M. G. Sōtēriou, dass die Köpfe der Bischöfe mutwillig zerstört worden sind, ohne dies weiter zu hinterfragen[29]. Für die Frage der Bewertung des Mosaikbildes ist es elementar wichtig einzuschätzen, wie die Zerstörungen zu erklären sind und ob sich eine mutwillige Beschädigung im Sinne einer *damnatio memoriae* wahrscheinlich machen lässt, zumal bei einer solchen Annahme die Beschädigung des Kopfes des Titelheiligen Demetrios Fragen aufwirft[30].

Die Verkleidung, mit der das Paneel 8 abgedeckt wurde, bestand aus zwei rechteckigen grünlichen Marmorplatten mit weißlicher Äderung (wohl Cipollino aus Karystos)[31]. Die Platten waren an allen Seiten von schmalen leicht vorstehenden gezahnten Marmorleisten begrenzt (Abb. 9: A–B)[32]. Eine schmale querrechteckige grauschwarze Marmorplatte mit weißer Äderung schloss die Inkrustation nach oben ab (Abb. 9: C). Im Vergleich mit der Verkleidung der südlichen Wandfläche, die anscheinend dem Originalzustand entspricht, sind die Unterschiede offensichtlich: dort besteht der Dekor aus einem zentralen Feld aus vier hochrechteckigen Platten schwarzen Marmors mit weißlicher Äderung (wohl Marmor Scyreticum/Breccia di Settebasi)[33] sowie zwei kleinen querrechteckigen Anstückungen am oberen Ende (Abb. 9, links). Das Feld wird von umlaufenden gezahnten Marmorleisten eingefasst. Daran schließt sich eine umlaufende Zone aus schmalen Platten eines gräulich-beigefarbenen Marmors an, der an zwei Stellen durch grauweißen Marmor ersetzt wurde (vielleicht aufgrund einer Beschädigung). Die Wandverkleidung unter dem Mosaikpaneel 8 ist bis heute von hochrechteckigen Platten schwarzen Marmors mit weißlicher Äderung bedeckt, die allerdings

[25] Gounarēs 2007, 263 geht irrtümlich davon aus, dass auch diese Person ein Orarion trägt. Analog zur Drapierung des Orarions in der linken Hand des Diakons in diesem Mosaik und in Mosaik 1 (Abb. 11) müsste es unter der unteren Kante des Buches zum Vorschein kommen.

[26] Zum Phelonion: Papas 1995, 753–756; Braun 1964, 234–247. Man vgl. etwa auch die Mäntel bzw. Phelonia der Heiligen in den Mosaiken von Hagios Georgios in Thessaloniki: Bakirtzis 2012a, Abb. 69. 94–95 (Bischöfe Philippos und Kyrillos). 102–103. 108–109 (Presbyter Ananias). Zur Datierung der Kuppelmosaiken in den Zeitraum von 428–Anfang 6. Jh.: Fourlas 2012, 177–195.

[27] Bakirtzis 2012b, 174.

[28] Bakirtzis 2012b, 176.

[29] Sōtēriou 1952, 198.

[30] Zum Problem des beschädigten Kopfes des Demetrios, der nicht recht zu einer mutwilligen *damnatio* passt, s. Bauer 2013, 230 Anm. 46; Kazamia-Tsernou 2009, 306; Gkioles 2007, 114.

[31] So Mentzos 2010, 97. Zum Cipollino: Mielsch 1985, 58. Allgemein zur Marmorinkrustation und zur Anbringungstechnik, s. Orlandos 1994, 245–257; Asēmakopoulou-Atzaka 1980, 7–12.

[32] Generell zu diesen Leisten: Orlandos 1994, 250 Abb. 200–201 und Kalopisē-Bertē – Panagiōtidē-Kesisoglou 2010, 90 Abb. 193. Zur Verwendung solcher Leisten in der Marmorinkrustation von Hagios Demetrios vgl. Bauer 2013, 123–125 Abb. 78 a–c; 79; 80 a–b.

[33] Mentzos 2010, 97; Sōtēriou 1952, 159 f. mit Anm. 1. Zur Verwendung dieses Steins für die Inkrustation der Wände im Narthex, s. Orlandos 1994, 247 Anm. 4 Abb. 202. Zum Breccia di Settebasi: Mielsch 1985, 47 f.

nicht wie auf der Wandfläche südlich des Trivelums der Maserung entsprechend symmetrisch zu einem Muster zusammengesetzt sind (Abb. 9, links)[34].

Es ist also davon auszugehen, dass die Fläche für das Mosaikbild erst geschaffen werden musste, indem man wenigstens den oberen Teil der Wandverkleidung entfernte. Als man dann zu einem späteren Zeitpunkt die Darstellung wieder verdeckte, waren die originalen Platten anscheinend nicht mehr in Gänze vorhanden. Man brachte über den beiden unteren Platten des ursprünglichen zentralen Feldes eine gezahnte Mamorleiste an (Abb. 3), auf die man die beiden Platten A und B aufsetzte und in der Wand verdübelte. Nach der Befestigung an der Wand platzierte man an den Längsseiten und der oberen Kante der Platten A und B weitere Marmorleisten, um als oberen Abschluss die querrechteckige Platte C anzubringen (Abb. 9). Am oberen Ende der Wandfläche sind in der roten gemalten Bordüre des Mosaikpaneels zwei mit Mörtel modern verschlossene Löcher vorhanden, in denen ursprünglich vermutlich die Metallhaken zur Fixierung der Platte C im Mauerwerk befestigt waren (Abb. 3). Über der Platte C wurde als Abschluss zur oberen Zone des *opus sectile* noch ein schmaler gräulicher Plattenstreifen mit weißer Äderung eingepasst[35].

Die alten Fotos dokumentieren noch weitgehend unverfälscht den Befund des Mosaiks 8 nach der Abnahme der Platten und sind in diesem Zusammenhang sehr aufschlussreich (Abb. 5–8). Denn auf den Bildern ist genau im Bereich der Bischofsköpfe jeweils eine Metallkrampe zu erkennen[36]. Beim rechten Exemplar weist der stiftförmige Haken nach unten und belegt somit, dass er ursprünglich die obere Kante der Marmorplatte B fixierte. Es ist davon auszugehen, dass der stiftförmige Haken in einem Bohrloch in der Kante der Platte befestigt gewesen ist. Neben dem Haken ist noch der Marmorkeil erkennbar, mit dem das lange Ende der Krampe üblicherweise in einem Loch im Mauerwerk befestigt wurde (Abb. 7)[37]. Beim Pendant der Krampe im Kopf links ist der umgebogene Haken offenbar abgebrochen. Er wird die Platte A der Marmorverkleidung fixiert haben.

Die Zerstörungen in den Köpfen der Bischöfe sind wohl in erster Linie durch das Einbringen der Metallkrampen zu erklären. Anders als beim Heiligen Demetrios und beim Bischof rechts war zur Zeit der Aufnahmen (Abb. 5. 8) beim Kopf des linken Bischofs anscheinend bereits eine Sicherungsmaßnahme erfolgt. Bis auf den Bereich um die Metallkrampe ist sein Kopf von einer glattgestrichenen Mörtelschicht bedeckt. Der ursprüngliche Umfang der Zerstörung in diesem Bereich kann somit nicht mehr ermittelt werden.

Links neben dem Kopf des Diakons am linken Rand des Bildfeldes ist auf den alten Fotos noch eine weitere Metallkrampe mit flachem breiten und nach unten weisenden Haken zu erkennen, die anscheinend noch ein Bruchstück einer Marmorplatte festhielt (Abb. 6). Der Haken liegt nicht auf einer horizontalen Achse mit den zuvor genannten, sondern ragt mehrere Zentimeter über diesen aus der Wand. Vermutlich lag der Metallhaken hier wie auch sonst zuweilen bezeugt[38] auf der Außenfläche der Marmorplatte auf und war somit ursprünglich sichtbar. Da die Steinsetzung des Mosaiks auf den von der Krampe fixierten Plattenrest Rücksicht nimmt und hier eine andere Anbringungstechnik vorliegt, muss der Haken älter als die Mosaikfläche sein. Es wird sich hierbei um einen Rest der ersten Verkleidung dieser Wand handeln, der bei der Anbringung des Mosaiks nicht vollständig entfernt wurde.

Auch die übrigen Beschädigungen des Mosaikpaneels sind wahrscheinlich ausschließlich auf die konstruktiven Anforderungen der Anbringung der Inkrustation zurückzuführen. Die Metallhaken dienten nur zur Justierung der Platten und verhinderten ein Abkippen nach vorne[39]. Zusätzlich war eine Hinterfütterung mit

[34] Einzelplatten, die aus demselben Block gesägt waren, wurden in der Regel so aneinandergesetzt, dass die Äderung symmetrisch zur mittleren Schnittkante verlief und so ein Muster ausbildete. Dazu Orlandos 1994, 251 Abb. 202; Kleinert 1979, 2. Zu erwarten wäre hier eigentlich eine analoge Komposition zur südlichen Wandfläche. Es ist bisher m. W. nie geprüft worden, ob diese Platten einst ebenfalls entfernt wurden, um unter dem Mosaikpaneel weiteren Mosaikschmuck, oder eine umfangreiche Inschrift anbringen zu können.

[35] Bakirtzis 2012b, Abb. 5.

[36] Nach Ausweis des bei Grabar 1957, Abb. 85 publizierten Fotos erfolgte die Restaurierung, bei der die Metallhaken aus der Wand entfernt wurden, vor 1957. Offenbar existiert keine Dokumentation über die Restaurierungen, die während des Wiederaufbaus der Basilika durchgeführt wurden. Bakirtzis u. a. 2005, 502 Anm. 1.

[37] Zur Technik der Anbringung von Marmorplatten mittels Metallkrampen vgl. z. B. die Befunde aus San Vitale in Ravenna und aus Trier: Raabe 1976, 124–128; Krencker 1929, 306 f., bes. Abb. 457–459. 464–465.

[38] Krencker 1929, 307 Abb. 458.

[39] Raabe 1976, 124–126.

Mörtel üblich, um eine feste Haftung an der Wandfläche zu gewährleisten[40]. In Hagios Demetrios wurden die Platten in den oberen Wandbereichen z. T. nicht mit einer massiven Mörtelschicht hinterlegt, sondern mit mehreren kleinen Mörtelpackungen mit dem Mauerwerk verbunden[41]. Die Handwerker entfernten anscheinend vor allem im unteren Bereich der großen Platten A und B die Mosaikfläche großflächig, um dort Mörtelpackungen aufbringen zu können. Zum Zeitpunkt der Aufnahmen des Ehepaars Sōtēriou waren diese Mörtelpackungen aber bereits größtenteils entfernt und das Mauerwerk freigelegt worden.

An den äußeren Rändern der Mosaikfläche befinden sich auf Schulterhöhe des Diakons und des Presbyters annähernd rechteckige Fehlstellen. Die linke dieser Fehlstellen war ursprünglich mit vier übereinandergeschichteten Ziegelstücken und einer massiven Mörtelpackung gefüllt (Abb. 6). Diese Konstruktion diente hier anscheinend hauptsächlich als Auflager für die schmale vertikale Marmorplatte, welche Platte A des zentralen Feldes seitlich begrenzte[42]. Es ist davon auszugehen, dass die Mosaikfläche auch am rechten Rand des Paneels im Schulter- und Brustbereich des Presbyters entfernt worden ist, um eine ähnliche Hinterlegung aufzunehmen. Die schmalen Seitenstreifen waren offenbar anders als die Platten A und B nicht mit Haken in der Wand verklammert, sondern nur mit Mörtel auf der Wandfläche befestigt gewesen[43]. Neben einem größeren Auflager am oberen und unteren Ende der Seitenplatten waren sie anscheinend zusätzlich auch mit kleineren Mörtelpackungen auf der Mittelachse mit dem Mauerwerk verbunden. Dies legt eine Putzpackung mit einem eingedrückten Ziegelstück nahe, welches sich im Bereich des rechten Ellenbogens des Diakons befand (Abb. 6).

Die Zerstörung im Kopfbereich des Demetrios reicht nur bis zur Oberkante der Platten A und B herab, die aus der Position der Metallhaken ersichtlich ist (Abb. 10). Ursprünglich waren noch Reste der gepickten weißen Bettungsschicht mit Abdrücken von Mosaiksteinen und vereinzelten *tesserae* vorhanden (Abb. 8). Anscheinend war zur Zeit der Aufnahmen bereits begonnen worden, die Mörtelreste im Bereich des Kopfes wie auch bei der großen Fehlstelle am rechten Rand des Paneels zu entfernen (Abb. 5. 8). Wahrscheinlich wurden in diesem Bereich die Mosaiksteine entfernt, um eine Mörtelpackung aufzubringen, mit welcher die Platte C in der Mitte hinterlegt wurde[44]. Beim grauschwarzen Belag, der auf dem gepickten Setzbett aufliegt, dürfte es sich um Reste dieser Mörtelpackung handeln (Abb. 8). Auf den kleineren beschädigten (und wohl z. T. bereits restaurierten) Partien der Mosaiktextur vor allem im Bereich über den Rechtecknimben (Abb. 6–8) werden wohl einst kleinere Mörtelpackungen aufgesessen haben.

Aus den angeführten Beobachtungen wird ersichtlich, dass sich die Zerstörungsspuren des Mosaiks allein mit den konstruktiven Anforderungen der Marmorinkrustation erklären lassen. Die mit der Abdeckung beauftragten Handwerker entfernten anscheinend nur diejenigen Partien, die für das Anbringen der Metallkrampen bzw. einer Hinterlegung mit Mörtel als notwendig erachtet wurden. Der Befund spricht gegen die Annahme einer ostentativen und länger sichtbaren Eradierung bzw. Verstümmelung der Köpfe beider Bischöfe, wie sie für römische Kaiserbilder häufig bezeugt sind[45]. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass die Abdeckung des Mosaiks mit dem Akt der Zerstörung zusammenfiel. Dies spricht eher für den Willen, das gesamte Bild vollständig und nachhaltig zu beseitigen, als an einzelnen Personen eine länger sichtbare ‚Bildnisstrafe' zu exekutieren. Der Zeitpunkt der Abdeckung lässt sich nicht genauer spezifizieren. Die angeführten Beobachtungen zu den technischen Aspekten sprechen aber für ein hohes Alter der Inkrustation und lassen eine Abdeckung des Paneels bereits in frühbyzantinischer Zeit möglich erscheinen[46].

[40] Raabe 1976, 127.

[41] Dies ist auf Fotos aus der Zeit nach der Zerstörung der Kirche durch den großen Brand von 1917 an mehreren Stellen erkennbar. Chlepa 2011, Abb. 172–173; Sōtēriou 1952, Taf. 25 β; 31 α; 32 α–β. Dazu auch Asēmakopoulou-Atzaka 1980, 10; Sōtēriou 1921, 22.

[42] Derartige, in Mörtel gebettete Terrakottastreifen (z. T. aus Amphorenscherben), sind typisch für die Unterfütterung von *opus sectile* auf Wänden und Böden. Dunbabin 1999, 257 Abb. 271; Asēmakopoulou-Atzaka 1980, 8 und bes. Sōtēriou 1921, 23 zur Verwendung von Keramik in der Unterfütterung des *opus sectile* in Hagios Demetrios.

[43] Kleinere Marmorteile wurden offenbar nicht immer mit Haken verklammert. Mielsch 1985, 22.

[44] Mentzos 2010, 96 dagegen vermutet für die Zerstörung des Kopfes Eisenkrampen, mit denen die Platten verbunden waren, als Ursache.

[45] So z. B. beim berühmten Severertondo in Berlin: Varner 2004, 181 f. Abb. 187. Weiteres Material zu verstümmelten Kaiserporträts ebd. Eus. HE 9, 11, 2 (ed. Winkelmann 1999) berichtet von der Schwärzung der Gesichter des Maximinus Daia und seiner Kinder auf Bildern, nachdem sie zu Staatsfeinden erklärt worden waren.

[46] Sōtēriou 1952, 198 sprechen allgemein vom hohen Alter der Inkrustation.

Aus der schriftlichen Überlieferung kann entnommen werden, dass die Beseitigung und die Zerstörung von Bischofsbildern in erster Linie im Zusammenhang mit der Absetzung derselben und/oder mit ihrer (teils postumen) Verurteilung als Häretiker erfolgten. Die Bilder der betreffenden Bischöfe wurden beseitigt, sobald deren Gegner dies durchsetzen konnten[47]. Der Befund des Mosaiks 8 erinnert an die Umarbeitung der Mosaiken von Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna, der arianischen Palastkirche Theoderichs des Großen. Diese erfolgte unter Bischof Agnellus (557–570) anlässlich der Überführung des Baus in den katholischen Kult, der in Zusammenhang mit der politisch motivierten Konfiskation des Vermögens der arianischen Kirche von Ravenna steht[48]. Als Teil der Maßnahmen der Rekonziliation wurde auch die Mosaikdekoration bereinigt. Im Fries an den Hochwänden des Mittelschiffs wurden die ursprünglichen dargestellten Personen, wohl arianische Würdenträger und Kleriker, entfernt und durch Märtyrer ersetzt[49]. Weiterhin wurde ein Bildnis der nun maßgeblichen kirchlichen Autorität, des (rechtgläubigen) Bischofs Agnellus in der Kirche angebracht, wobei angenommen wird, dass es das Bild des ursprünglichen arianischen Bischofs ersetzte, der die Kirche konsekriert hatte[50].

In welchem zeitlichen Verhältnis steht das Mosaikpaneel zu den übrigen Mosaiken der jüngeren Phase?

Wie in der Fachliteratur bereits mehrfach hervorgehoben wurde, ist die kahlköpfige Person am rechten Rand des Bildes das verbindende Element zu den übrigen Mosaiken des 7. Jhs. in der Kirche. Es handelt sich unverkennbar um den Diakon der Mosaiken 1 und 7 (Abb. 7. 11. 14)[51]. Der Mann fungiert nun offensichtlich nicht mehr als Diakon. Er wird demnach in der kirchlichen Hierarchie aufgestiegen sein und nun zu den Presbytern gehören, woraus sich ein gewisser zeitlicher Abstand zu den Mosaiken 1 und 7 ableiten lässt. Wie viel Zeit zwischen der Ausführung der Porträts des Mannes als Diakon und als Presbyter verstrichen ist, kann nur grob geschätzt werden. Mentzos bewertet das Porträt im Paneel 8 als leicht gealtert und setzt es kurze Zeit nach Mosaik 7 an[52]. Da der Mann auf den Mosaiken 1 und 7 bereits ein Alter zwischen etwa 45 und 60 Jahren aufweist, und auf Paneel 8 keine klar ersichtlichen zusätzlichen Altersmerkmale zu erkennen sind, ist m. E. von einem zeitlichen Abstand von wohl nicht mehr als 10–15 Jahren auszugehen.

Mehrere Forscher haben die Ansicht vertreten, dass Mosaik 8 keine engeren stilistischen Bezüge zu den übrigen Mosaiken des 7. Jhs. in der Kirche aufweise und deshalb ein zeitlicher Abstand zu diesen anzunehmen sei[53]. In der Tat weist das Bild insbesondere im Vergleich zu den Mosaiken 1 und 2 (Abb. 11. 12) eine geringere malerische Qualität auf. Es wurden weniger Farbschattierungen verwendet, weshalb die Köpfe und Körper flacher und weniger lebensnah wirken. Der Kopf des kahlköpfigen Presbyters wirkt wie auf einen zu breiten Rumpf aufgesetzt, und seine rechte Hand ist zu schmal und sehr flach umgesetzt. Der Kopf ist zur Gänze von einer schwarzen und oben gebogenen Kontur eingefasst. Dies ist hier anscheinend notwendig, um neben dem grauenweißen Bart auch die vergleichsweise helle Glatze vom weißen Hintergrund der Bildnistafel abzusetzen. In den Mosaiken 1 und 7 dagegen (Abb. 11. 14) erscheint diese schwarze Einrahmung nur im Bereich des Bartes von den Ohren bis zu den Schultern, da die Glatze durch eine dunkle

[47] So ließ z. B. der Patriarch von Konstantinopel Johannes III. Scholastikos (565–577), der energisch gegen die Monophysiten vorging, die „Bildnisse der orthodoxen Väter" (so nach dem monophysitischen Autor Johannes von Ephesos) aus allen Kirchen und Klöstern entfernen und zerstören und stattdessen sein eigenes aufstellen. Sein 565 abgesetzter Vorgänger Eutychios (552–565; 577–582), der nach dem Tod des Johannes wiederum zum Patriarchen erhoben wurde, ließ diese Bilder des Johannes zerstören und durch sein eigenes ersetzten. Johannes von Ephesos, Kirchengeschichte 3, 1, 36; 3, 2, 27; 3, 2, 34. Übersetzung bei Schönfelder 1862. Dabei war die Nichtentfernung der Bildnisse anscheinend unter Strafe gestellt. Johannes von Ephesos, Kirchengeschichte 3, 2, 27. Zu einem weiteren Beispiel der Entfernung der Bilder häretischer Bischöfe s. u. „Versuch einer historischen Einordnung".

[48] Urbano 2005, passim.

[49] Dresken-Weiland 2016, 195–209; Urbano 2005, 92–98.

[50] Zum Porträt des Agnellus (bezeugt bei Agnellus, LP 86, ed. Nauerth 1996) und einem möglichen älteren Bild eines arianischen Bischofs Deichmann 1989, 316; Deichmann 1974, 151. Zudem wird meist angenommen, dass das Bildnis Theoderichs zum Porträt Justinians umgearbeitet wurde. Zum Porträt und seiner Umarbeitung s. zuletzt Dresken-Weiland 2016, 209 f.; Puhle – Köster 2012, 278–280 Nr. II.40 (M. Kovacs) mit Literaturverweisen.

[51] Mentzos 2010, 95 Abb. 7; Brubaker 2004, 66; Belenēs 2003, 43; Bakirtzis 1997, 415. Vgl. Wright 1975, 13.

[52] Mentzos 2010, 96. Ebenso: Fourlas 2012, 114 Anm. 27.

[53] So z. B. Gkioles 2007, 114; Gounarēs 2007, 263; Bakirtzis 1998, 56; Hoddinott 1963, 155; Sōtēriou 1952, 198.

Abschattierung ihrer Kontur deutlich genug vom hellen Hintergrund hervorgehoben ist. Der Vorhang im Hintergrund erreicht aufgrund einer reduzierten Faltenangaben und geringerer farblicher Schattierungen nicht die stoffliche Wirkung der Exemplare der Pfeilermosaiken (Mosaik 1–4; 6). Die weißen Rechtecknimben weisen keinerlei farbliche Differenzierung oder Binnenzeichnung wie in den Mosaiken 1 und 2 auf. Sie sind von einer massiven Konturlinie umgeben und entfalten keine raumgreifende Wirkung.

Bei einer näheren Betrachtung sind aber auch eine Fülle von Gemeinsamkeiten zu den Mosaiken 1–7 festzustellen, wie bereits Leslie Brubaker betont hat[54]. Die Komposition des Bildfeldes orientiert sich ganz offensichtlich an Mosaik 2, und die Rahmenzone ist weitgehend identisch mit den Mosaiken 1–6, die auch alle außen von einer gemalten roten Zone umgeben sind[55]. Der weiße Hintergrund im oberen Bereich entspricht dem Mosaik 3 und soweit erkennbar, orientiert sich auch die Gestaltung der Bodenzone im Wesentlichen an den Mosaiken 1–6. Der Presbyter und der Diakon überschneiden geringfügig die Rahmenzone des Paneels, wie es auch beim Würdenträger des Mosaiks 2 zu beobachten ist. Für Details der Kleidung finden sich Parallelen in den Mosaiken 1–3 und 7. So weisen die Ornamente der Chlamys des Heiligen Übereinstimmung mit dem Clipeusbild des Demetrios (Abb. 14)[56] und der Chlamys des Sergios (Mosaik 3) auf[57]. Das Muster des purpurfarbenen Phelonions des Bischofs findet eine Parallele in den Chlamydes des Demetrios (Abb. 11. 17) und des Theodor (Mosaik 5). Orarion und Omophoria sind wie in den Mosaiken 1 und 2 mit Linien silberüberfangener *tesserae* durchsetzt (Abb. 11. 12). Die beigefarbenen Faltenangaben bei den Gewändern des Diakons und des Presbyters (unterer Bereich) entsprechen der Tunika des Demetrios in Mosaik 1 und dem Phelonion des Bischofs in Mosaik 2 (Abb. 11. 12). Bei den Codices ist die perspektivische Ansicht mit dem sichtbaren Buchblock und die roten Verschlussbänder mit den Mosaiken 1–2 vergleichbar[58]. Die plastische Gestaltung mit dem rötlich abgesetzten Kinn des Demetrios liegt in ähnlicher Form auch bei den Heiligen in Paneel 1 und 4 vor. Die rötliche Abschattierung der Finger des Heiligen findet sich auch bei Sergios und Georgios (Mosaik 3 und 4)[59].

Die Summe der Übereinstimmungen und Parallelen in den Details bekräftigen zusätzlich, dass das Mosaik 8 in einem geringen zeitlichen Abstand zu den Mosaiken 1–7 angefertigt wurde[60], und zwar wohl von Handwerkern aus dem Umkreis derselben Werkstatt.

Auf welchen Zeitraum lässt sich die Datierung eingrenzen?

Entgegen der vor allem von Ernst Kitzinger vertretenen und von vielen Forschern akzeptierten Datierung der Mosaiken 1–7 um die Mitte des 7. Jhs.[61], hat Mentzos jüngst einen ausführlich begründeten Vorschlag für eine Entstehung am Ende des 7. Jhs. unterbreitet. Deshalb ist es notwendig, hier nochmals die Grundlagen für die zeitliche Einordnung der Mosaiken der zweiten Ausstattungsphase zu diskutieren und vor allem den neuen Ansatz von Mentzos zu prüfen.

Eine wichtige Grundlage für die Datierung der zweiten Mosaikphase stellt die Verknüpfung der Mosaikinschriften mit Ereignissen dar, die in der anonymen Wundersammlung des heiligen Demetrios geschildert werden. Diese Sammlung wurde in den 680er Jahren sehr wahrscheinlich von einem Geistlichen aus Thessaloniki verfasst[62]. Die ersten drei Wunder schildern Ereignisse während und unmittelbar nach dem

[54] Brubaker 2004, 70.

[55] Brubaker 2004, 66. Alle Mosaiken weisen außen eine doppelte Reihe weißer *tesserae* auf. Darauf folgt eine einfache Reihe schwarzer *tesserae*, an die sich eine weitere in einer anderen Farbe anschließt (Graublau, Grün oder Rotbraun). Beim Mosaik 2 besteht die Rahmung im oberen Teil wie bei Mosaik 8 aus einer doppelten Reihe schwarzer Mosaiksteine, in den unteren zwei Dritteln aus rotbraunen.

[56] z. B. Bakirtzis 2012b, 174; Brubaker 2004, 73.

[57] Brubaker 2004, 66.

[58] Man beachte z. B. die identische Gestaltung der Verschlussbänder beim Codex des rechten Bischofs und des Presbyters aus einer Reihe orangeroter und einer Reihe dunkelroter Mosaiksteine zu denen der Mosaiken 1 und 2.

[59] In Mosaik 1 wurden beim Diakon rosafarbene, in Mosaik 2 bei Demetrios graubraune *tesserae* für die Abschattierung der Finger verwendet.

[60] Brubaker 2004, 70 vermutet sogar “the same campaign of decoration”. Ähnlich Spieser 1984, 198 Anm. 194–195.

[61] Kitzinger 1984, 214; Kitzinger 1958, 25–28. Vgl. ergänzend dazu Fourlas 2010, 218–220. 230–232.

[62] Lemerle 1981, 84 f. Vorgeschlagen wird zuweilen eine Identität mit Bischof Johannes II. (s. u. Anm. 249).

Episkopat Johannes I. (610–spätestens 649)[63] während die Wunder 4–5 sich auf Ereignisse der Jahre um 676/78–685 beziehen[64].

Von zentraler Bedeutung für die Chronologie des musivischen Dekors der Kirche ist die Inschrift unter Mosaik 7 (Abb. 14): „Zur Zeit Leons siehst Du nun blühend / die einst niedergebrannte Kirche des Demetrios“[65]. Es ist bisher in der Fachliteratur weitgehend Konsens, dass der dort erwähnte Brand mit dem im dritten Wunder angeführten Ereignis zusammenhängt[66]. Aus der Schilderung des Wunders geht hervor, dass der Brand der Kirche kurze Zeit nach einem Erdbeben stattfand[67]. Bischof Johannes I. verstarb einen Monat vor dem Erdbeben[68]. Im Wunder wird betont, dass die Kirche wieder in ihrer alten Form hergestellt wurde[69]. Der Darstellung des Wunders zufolge erfolgte der Wiederaufbau der Kirche anscheinend unmittelbar nach dem Brand ohne große zeitliche Verzögerung[70]. Der Brand wird üblicherweise gegen 620 datiert. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass das dritte Wunder aufgrund der chronologischen Kohärenz in zeitlicher Nähe zum zweiten Wunder, welches auf eine Belagerung im Jahr 618 zu beziehen ist, stattgefunden habe[71]. Dies ist jedoch nicht zwingend zumal auch das im Wunder geschilderte Erdbeben anderweitig nicht genauer zeitlich eingegrenzt werden kann[72].

Die Wesentlichen chronologischen Anhaltspunkte für die Mosaiken 1–7 bieten die besagte Belagerung im Jahr 618 und der Episkopat des Bischofs Johannes I., dessen genaue Amtszeit unbekannt ist. Spätestens 649 ist jedoch ein Bischof namens Paulos bezeugt[73]. Sofern man den Ereignissen im dritten Wunder Historizität zubilligt, lassen sich der Brand und der anschließende Wiederaufbau also auf den Zeitraum von um 620 bis etwa 649 eingrenzen. Einige Anhaltspunkte nähren m. E. den Verdacht, dass der Brand und Wiederaufbau der Kirche wohl während des Höhepunkts der monotheletischen Kontroverse in den 640er Jahren stattfand (s. dazu u. „Weiterführende Überlegungen zur anonymen Wundersammlung“).

Der Ausgangspunkt von Mentzos‘ Datierungsansatz der Mosaiken beruht auf einer Interpretation von Angaben aus der anonymen Wundersammlung in Kombination mit einer Deutung der Mosaiken und der zugehörigen Inschriften. Wie bereits Ch. Bakirtzis nimmt er aufgrund von gewissen Übereinstimmungen in der Diktion der Inschriften der Mosaiken 1 und 7 mit Formulierungen im Text des dritten Wunders an, dass der Verfasser der Inschriften und der Autor der Wunder identisch sind[74]. Als Autor der Wundersammlung identifiziert er den Diakon in Mosaik 1 (und 7 bzw. 8)[75]. Zudem hält er es für gesichert, dass es sich beim Codex in den Händen des Diakons in Mosaik 1 und des Presbyters in Mosaik 8 nicht um das Evangelium, sondern die gesamte zweite Wundersammlung handelt[76]. Weiterhin nimmt er an, dass die Inschrift unter Mosaik 2 nicht auf die Ereignisse um bzw. vor 620 zu beziehen ist, sondern auf die Summe der wiederholten Attacken der Slawen und Awaren auf die Stadt bis um 676/78[77]. Mentzos folgert, dass die Mosaiken 1–7 gleichzeitig mit der Abfassung der zweiten Wundersammlung um 690 entstanden sind[78]. Er sieht in der

[63] PmbZ 2858.

[64] Zur Komposition und Chronologie der Wunder s. den Kommentar bei Lemerle 1981, 84–169. 172–174. Das sechste Wunder wurde nach Lemerle 1981, 166 f. nicht vom Anonymus verfasst.

[65] Übersetzung nach Rhoby 2009, 389.

[66] Zum Brand und seiner Verknüpfung mit der Inschrift unter Mosaik 7 zuletzt Bauer 2013, 208 f. Kommentar zur Schilderung des Brandes bei Lemerle 1981, 108–110. Speck 1993, 290 mit Anm. 40 betont dagegen, dass die Verknüpfung der Inschrift mit dem im Wunder erwähnten Brand nicht gesichert ist. Belenēs 2003, 43 meint, die Inschrift und die Medaillons des Mosaiks 7 seien auf eine Restaurierung des Ciboriums zu beziehen. Kritisch zu dieser These Mentzos 2010, 60 f. Zustimmend: Bauer 2013, 223 Anm. 106.

[67] Lemerle 1979, § 224–225.

[68] Lemerle 1979, § 217.

[69] Lemerle 1979, § 228–229.

[70] So auch Cormack 1985a, 72; Spieser 1973, 155.

[71] Lemerle 1981, 105. Zur Belagerung, die im zweiten Wunder der anonymen Sammlung geschildert wird s. Lemerle 1981, 94–103. Text bei Lemerle 1979, § 195–215.

[72] Zum Erdbeben und dem Problem seiner Datierung vgl. Ambraseys 2009, 218 f.

[73] PmbZ 5764.

[74] Mentzos 2010, 31 f. 34; Bakirtzis 1997, 414 f.

[75] Mentzos 2010, 33.

[76] Mentzos 2010, 33.

[77] Mentzos 2010, 36 f. So auch bereits Mentzos 2001, 240.

[78] Mentzos 2010, 37.

zweiten Wundersammlung ein in sich stimmiges Werk. Der anonyme Verfasser habe für die Wunder 1–3, die sich etwa 70 Jahre vor seiner Zeit ereigneten, nicht wie meist angenommen eine ältere Quelle verwendet, sondern auf der Grundlage von zeitgenössischen Ereignissen der Jahre um 690 die Schilderung des Brandes der Kirche und des Wiederaufbaus ausgeschmückt und in die Vergangenheit verlegt[79]. Ansonsten sei eine herausragende Rolle eines einfachen Klerikers bei der Renovierung der Kirche schwer zu erklären, zumal der anonyme Verfasser mit einem Abstand von 70 Jahren zu den Ereignissen kein erkennbares Interesse daran gehabt haben dürfte, eine nachrangige Person in den Vordergrund zu rücken[80]. Die Formulierung im dritten Wunder, dass die Kirche nach dem Brand wiederhergestellt wurde, „wie ihr sie jetzt seht“[81] würde nach Mentzos so eine Erklärung finden.

Für seine weiterführende Argumentation ist auch die Inschrift unter Mosaik 7 wichtig (Abb. 14). Mentzos geht davon aus, dass die Formulierung ἐπὶ χρόνων in Verbindung mit einem Namen sich üblicherweise auf Kaiser bezieht. Deshalb identifiziert er den genannten Leon mit Usurpator Leontios (695–698), der als Kaiser den Namen Leon annahm[82]. Er nimmt weiter an, dass dieser in seiner Funktion als Stratege von Hellas vor seiner Machtergreifung für die Renovierung der Kirche verantwortlich gewesen sei[83]. Zudem verweist Mentzos auf Übereinstimmungen des Münzporträts des Leontios (695–698) zum Porträt des zivilen Würdenträgers in Mosaik 2, bei dem es sich nach Ausweis seiner Kleidung und Insignien um einen Ehrenkonsul (ἀπὸ ὑπάτων) handeln muss, eine Würde, die der spätere Kaiser vor seiner Machtergreifung bekleidet habe[84]. Den in den Mosaiken 2 und 7 dargestellten Bischof identifiziert Mentzos mit Bischof Sergios, dessen Amtszeit er in den Jahren 690–695 annimmt[85]. Bischof Sergios habe zudem das Mosaik 3 mit der Darstellung des gleichnamigen Heiligen bestellt[86].

Zur Bekräftigung der Datierung im späten 7. Jh. verweist Mentzos außerdem auf die in der Kirche gefundene Inschrift des Jahres 688/89 (IG X 2 1,24)[87], welche die Schenkung einer Saline an die Kirche durch Kaiser Justinian II. (685–695; 705–711) dokumentiert. Aus den Einkünften der Saline sollen die Kosten der Beleuchtung, der Entlohnung des Klerus und aller seiner Bedürfnisse sowie der Erneuerung der Kirche bestritten werden. Dabei folgt Mentzos dem Ehepaar Sōtēriou, das die in der Inschrift genannte Erneuerung mit der Ausschmückung der Kirche in Zusammenhang bringt, und einen Bezug zu den jüngeren Mosaiken in Erwägung zog[88].

An kunsthistorischen Argumenten für eine Datierung der Mosaiken am Ende des 7. Jhs. verweist er im Wesentlichen nur auf die Mosaiken in der Kapelle Papst Johannes VII. bei Alt-Sankt-Peter in Rom. Konkret nennt er die Verwendung weißer Marmortesserae für Weiß anstelle von Glasflüssen, und betont die Verwandtschaft in technischer Hinsicht, die Per Jonas Nordhagen festgestellt hat[89].

Die referierte Argumentation beruht auf einer Kette von mehreren hypothetischen Annahmen und Zirkelschlüssen. Erweist sich eine der zentralen Annahmen als nicht tragfähig, so ergeben sich schwerwiegende Probleme für die Gesamtthese und die damit verbundene Datierung. Die wichtigsten Problempunkte der Argumentation von Mentzos seien im Folgenden kommentiert.

Entscheidend ist, wie man die Historizität der Ereignisse einschätzt, die in der anonymen Wundersammlung geschildert werden. Dabei ist vor allem die Bewertung des im dritten Wunder erwähnten Erdbebens

[79] Mentzos 2010, 32 f. 42.

[80] Mentzos 2010, 33.

[81] Lemerle 1979, § 229.

[82] Mentzos 2010, 62. Zu Leontios: PmbZ 4547. Früher hatte Mentzos 2001, 242. 245 eine Identität mit Kaiser Leon III. (717–741) angenommen.

[83] Mentzos 2010, 64–74.

[84] Mentzos 2010, 63 f. Zum Würdenträger und seinen konsularischen Insignien ausführlich Fourlas 2010. Mentzos 2010, 69 geht davon aus, dass der spätere Kaiser Leontios mit dem gleichnamigen ἀπὸ ὑπάτων identisch ist, der 680/81 am sechsten Ökumenischen Konzil teilnahm (PmbZ 4549), was aber abwegig ist (Hinweis W. Brandes, Frankfurt).

[85] Mentzos 2010, 75–78. Zu Sergios und dessen möglicher Amtszeit in den Jahren 681–688: PmbZ 6539.

[86] Mentzos 2010, 78. 88.

[87] Mentzos 2010, 83–85. So bereits Mentzos 2001, 242–245. Zur Inschrift s. Dölger – Wirth 2009, 129 f. Nr. 258 und Nigdelēs 2007, 19–30 mit der älteren Literatur. Text bei Spieser 1973, 156–159 Nr. 8 mit französischer Übersetzung. Abweichender Ergänzungsvorschlag zur Lücke in der letzten Zeile bei Kresten 2002, 285. Deutsche Übersetzung bei Bauer 2013, 248 f.

[88] Sōtēriou 1952, 25.

[89] Mentzos 2010, 41. So bereits Mentzos 2001, 241 mit Anm. 81; Nordhagen 1990a, 96 f.

und Brandes für die Chronologie der Mosaiken elementar. Paul Lemerle und Bakirtzis gehen davon aus, dass der Verfasser für die ersten drei Wunder auf eine ältere Quelle zurückgriff, vielleicht eine Chronik[90]. Paul Speck bewertet die Passage zum Brand als lückenhafte und redaktionell bearbeitete Fassung einer älteren Vorlage[91]. Es gibt m. E. keine gewichtigen Anhaltspunkte, um die Historizität eines Brandes der Kirche nach dem Ableben Bischof Johannes I. grundsätzlich anzuzweifeln, ohne zunächst unabhängig davon den Nachweis erbracht zu haben, dass Mosaik 7 und die zugehörige Inschrift ins späte 7. Jh. zu datieren sind. Zudem legen m. E. einige gewichtige Anhaltspunkte den Verdacht nahe, dass der Anonymus das vor seiner Zeit stattgefundene Erdbeben und den Brand aus ideologischen Gründen umgedeutet hat (s. dazu. u. „Weiterführende Überlegungen zur anonymen Wundersammlung“).

Mentzos‘ These setzt bei den Parallelen zur Diktion der Inschriften unter den Mosaiken 1 und 7 zur Schlusspassage des dritten Wunders an[92]. Aufgrund dieser allgemeinen Bezüge ist z. T. angenommen worden, dass der Autor der ersten drei Wunder mit dem Verfasser der Mosaikinschriften identisch ist. Bakirtzis geht davon aus, dass es sich um den Diakon handelt, der in den Mosaiken 1, 7 und 8 (dort als Presbyter) dargestellt ist[93]. Mentzos greift diese Überlegung auf, nimmt nun aber zusätzlich als gesichert an, dass der Codex in den Händen des Diakons als Hinweis auf dessen Autorenschaft der gesamten anonymen Wundersammlung zu werten ist[94]. Diese für Mentzos Datierungsansatz grundlegende Annahme überzeugt nicht. Wie eine Fülle von Bildzeugnissen belegt, ist das prachtvoll verzierte Buch ein Standesattribut der Kleriker, das ihre privilegierte Rolle im Gottesdienst und ihr Lehramt zum Ausdruck bringt[95]. Der Codex ist in diesem Zusammenhang keinesfalls auf die Autorenschaft einer bestimmten Schrift zu beziehen.

Bei der Schilderung des dritten Wunders eine Projektion zeitgenössischer Verhältnisse des späten 7. Jhs. in die Vergangenheit anzunehmen, ist rein hypothetisch und unnötig. Die Tatsache, dass der Heilige Demetrios im dritten Wunder einem anonymen ἄξιον ἄνδρα erscheint, in dem meist der Diakon der Mosaiken 1 und 7 gesehen wird[96], und nicht etwa einem Bischof, ließe sich dadurch erklären, dass der Verfasser der anonymen Sammlung im späten 7. Jh. die durch das Mosaik 1 und 7 offenkundige maßgebliche Beteiligung eines Nachfolgers Johannes I. an der Restaurierung der Kirche bewusst verschleiern wollte (s. dazu u. „Weiterführende Überlegungen zur anonymen Wundersammlung“). Der Gegenwartsbezug im dritten Wunder zur Renovierung der Kirche „wie ihr sie jetzt seht“[97] ist ebenfalls kein stichhaltiges Indiz für die These von Mentzos, dass der Verfasser im späten 7. Jh. zeitgenössische Ereignisse in die Vergangenheit projiziert. Der Anonymus (oder seine Vorlage) betont damit, dass die in der Vergangenheit wiederhergestellte Kirche dem gegenwärtig sichtbaren Zustand entspricht[98]. In ähnlicher Weise äußerte sich Bischof Johannes I. zum silbernen Ciborium seiner Zeit, welches unter seinem Vorgänger Eusebios erneuert worden war[99].

Die von Mentzos postulierte Loslösung der Inschrift unter Mosaik 2 von den Ereignissen um 614 und ein Bezug auf alle Angriffe auf die Stadt bis 676/78 entbehrt eindeutiger philologischer und historischer Anhaltspunkte. Mentzos meint, dass die ständige Bedrohung Thessalonikis durch die Slawen erst im späten 7. Jh. ein Ende fand, weshalb sich die Erlösung der Stadt auf die Summe aller Belagerungen beziehen müsse.

[90] So Lemerle 1981, 84. Vgl. Bakirtzis 2012b, 170; Bakitzis 1997, 415; Cormack 1985a, 71. Zu Indizien für die Existenz einer Chronik der Kirche Thessalonikis s. auch Fourlas 2012, 359 f.

[91] Speck 1993, 290. 364–367.

[92] Lemerle 1979, § 229: »[…], ὡς ὁρᾶτε καὶ νῦν, ὁ ὑπερκαλλὴς οὗτος καὶ ἰαματοφόρος οἶκος ἀνιερώθη, ξένων καὶ πολιτῶν σωτήριος […]«. Zum Wortlaut der Inschriften s. u. Anhang Nr. 1 und 7.

[93] Bakirtzis 2012b, 170; Bakirztis 1997, 414.

[94] Bakirtzis hat vorsichtiger als Frage formuliert, ob der Codex die Sammlung der Wunder des Demetrios darstellt: Bakirtzis 1997, 415; Bakirtzis 2012b, 170; vgl. Bakirtzis 2006, 130.

[95] Anderson 1999, 61. Vgl. Belting 1990, 107. Die meines Wissens frühesten Beispiele für Codices in der Kunst als Attribute von Bischöfen, finden sich in der sog. Bischofskrypta in Neapel. Fourlas 2012, 317. 321 Abb. 590. 597. 601 mit der älteren Literatur. Als Beispiele für frontal dargestellte Diakone mit einem Codex sei insbesondere auf den heiligen Septimus in der Venantius-Kapelle in Rom (Matthiae 1967, Taf. 119) sowie den heiligen Stephanus auf den Silberobjekten des Attarouthi-Schatzes verwiesen (Piguet-Panayotova 2009, 19. 24. 27. 29 Abb. 1, 3. 4, 2. 5, 4. 6, 3. 6, 7; Piguet-Panayotova 1998, 648 f. Abb. 16. 22). Dass der Codex als Verweis auf Bildung fungieren kann legt auch das Attribut der personifizierten Sophia auf einem Bodenmosaik in Petra nahe. Waliszewski 2001, 253 f. 320 (Abb.).

[96] So Bakirtzis 2012b, 170; Belenēs 2003, 42 f.; Papazōtos 1983, 372; Tafrali 1909a, 98 f.

[97] Lemerle 1979, § 229 (Zitat o. in Anm. 92).

[98] Vgl. Bakirtzis 1997, 414; Lemerle 1981, 109.

[99] Lemerle 1979, § 61: »Ἐξ ὧν παραχρῆμα κατεσκευάσθη τὸ περικαλλὲς τοῦτο καὶ νῦν φαινόμενον ἔργον, […].«.

Diese Einschätzung ergibt sich jedoch erst aus der Retrospektive. Nach der im zweiten Wunder geschilderten Belagerung ist bis um 676/78 nichts über eine ernstzunehmende Bedrohung der Stadt überliefert. Legt man die von vielen Forschern vertretene Datierung der Mosaiken bis um die Mitte des 7. Jhs. und eine frühere Abfassung der Wunder 1–3 zugrunde, wäre es nur konsequent gewesen, sich in der Inschrift auf ein aktuelles historisches Ereignis der jüngeren Vergangenheit zu beziehen[100].

Die Diskussion um den historischen Bezug der Inschrift hängt vor allem von der zugrunde gelegten Bedeutung des Wortes στόλῳ ab. Es stehen sich zwei Deutungsansätze gegenüber: die Interpretation von στόλῳ als Flotte oder im Sinn von Heer (στρατός)[101]. In ersterem Fall würde sich vor allem aus inhaltlichen Gründen ein Bezug zur Belagerung von 614 anbieten, die im ersten Wunder der anonymen Sammlung geschildert wird[102]. In dem Wunder erlöst der heilige Demetrios die Stadt, indem er die Flotte slawischer Boote, welche Thessaloniki von der Seeseite arg bedrängte, durch sein direktes Eingreifen abwehrte. Es wird geschildert, wie der Heilige die Ordnung der Boote störte, sodass sie aneinanderstießen und viele Angreifer ins Meer stürzten[103]. Zudem wurde dieses Ereignis in einer (wohl monumentalen) Darstellung in der Stadt festgehalten[104]. Die Auffassung von στόλῳ nach der älteren Hauptbedeutung als „Heer", der Mentzos folgt, geht auf einen Ansatz von Bakirtzis zurück, dem die ältere Lesung στόλω(ν) zugrunde liegt[105]. Anders als von Mentzos behauptet, ist die Bedeutung von στόλος als Flotte bzw. Kriegszug zu See nicht erst nach dem 7. Jh. aufgekommen[106]. Jüngst hat Andreas Gkoutzioukostas auf der Grundlage einer sorgfältigen Diskussion der philologischen Aspekte des Epigramms den Bezug der Inschrift zur Belagerung des Jahres 614 bekräftigt[107].

Mentzos irrt in der Annahme, dass die Formel ἐπὶ χρόνων + Name in der Inschrift unter Mosaik 7 üblicherweise auf Kaiser zu beziehen sei. Die Kombination von ἐπὶ mit einem Namen ist in Bauinschriften weit verbreitet und nennt üblicherweise den hauptverantwortlichen bzw. die genehmigende Instanz, wobei der Namensnennung indirekt auch datierende Funktion zukommt[108]. Bei Kirchenbauten ist dies nahezu ohne Ausnahme ein Vertreter des Klerus, d. h. in der Regel der Bischof, bei profanen Bauten meist der zuständige Vertreter der weltlichen Verwaltung[109]. Zudem trägt die Schilderung des Wunders Nr. 3 im Codex Parisinus gr. 1517 aus dem 12. Jh. die Marginalnote ἐπὶ τῶν χρόνων Λέοντος ἐπάρχου (zur Zeit des Präfekten Leon), aufgrund derer in dem dort genannten Leon in der Inschrift in Mosaik 7 meist ein ansonsten nicht bezeugter Präfekt des Illyricum gesehen wird[110]. Dieser Codex, der die einzige vollständig erhaltene Fassung der anonymen Sammlung enthält, gehörte wohl zum Archiv der Kirche von Thessaloniki[111], und Mentzos betont, dass der Name Leons mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit auf einer wahren Überlieferung beruht.

---

100 Vgl. dazu Gkoutzioukostas 2014, 21.

101 Rhoby 2009, 387 mit Anm. 49.

102 Belenēs 2003, 38; Fourlas 2010, 230 f. Anm. 142; Gkoutzioukostas 2014, 21–23. Text bei Lemerle 1979, § 185–191. Zur Datierung der Ereignisse ins Jahr 614 vgl. Lemerle 1981, 91–93.

103 Lemerle 1979, § 189. Zu den Ereignissen s. auch Korres 1998, 177–182.

104 Lemerle 1979, 174 § 194 mit Anm. 19. Zum möglichen Anbringungsort der Malerei: Bakirtzis 1997, 406 f. Vgl. auch jüngst Gkoutzioukostas 2014, 24.

105 Mentzos 2010, 36 f. mit Anm. 63. 68; Bakirtzis 1985, 1057 f. Er vermutet einen Bezug zu den ersten vier Belagerungen Thessalonikis durch Awaren und Slawen. Vgl. dazu auch jüngst Bakitzis 2012b, 169 f., der nun die Lesung στόλῳ akzeptiert, jedoch weiterhin die Deutung als Heer und einen Bezug auf mehrere Belagerungen vertritt.

106 Mentzos 2010, 36 (ohne Belege). Gkoutzioukostas 2014, 20 betont, dass die Bedeutung Flotte nicht jünger, sondern genauso alt ist. Mit der alleinigen Bedeutung Flotte wird στόλος etwa von Prokopios von Kaiseraia verwendet. z. B. Prok., BV 3, 6, 1–2. 10–11; 3, 12, 6; 3, 13, 1. 4. 18; 3, 14, 4. 8; BG 8, 22, 18. 30 (ed. Haury – Wirth 1962–1963).

107 Gkoutzioukostas 2014.

108 Fourlas 2010, 228 f. mit Anm. 131–132. Zur Formel s. auch Caraher 2003, 210 f. Anm. 28; Di Segni 1995, 312 f.

109 Fourlas 2010, 229 f. mit Anm. 132–134 (Beispiele). Auf sieben Bodenmosaiken des 5. und 6. Jhs. in Kirchen Griechenlands sind mehrheitlich Bischöfe und manchmal Presbyter nach dem Schema ἐπὶ + Name genannt. Assimakopoulou-Atzaka – Parcharidou-Anagnostou 2009, 26 Abb. 2; 28 Abb. 3; 32–33. 37. Caraher 2003, 317 Nr. 7; 322 Nr. 20; 325 f. Nr. 27–29; 332 Nr. 46; 335 Nr. 55. Grundlegend zur solchen Nennung der verantwortlichen Autorität s. Baumann 1999, 277–282. Vgl. auch Di Segni 1995, 313. Auch auf liturgischen Silberobjekten werden ausnahmslos die Namen von Bischöfen bzw. Priestern mit ἐπὶ eingeleitet. Ševčenko 1992, 41 f.

110 Cod. Par. gr. 1517, fol. 162r. PmbZ 4245. Die Deutung des genannten Leons als Präfekt geht auf Tafrali 1909a, 97; Tafrali 1909b, 36 zurück. Vgl. Fourlas 2010, 200 f. mit Anm. 23.

111 Mentzos 2010, 57 f.; Lemerle 1979, 15–19 (Inhalt des Manuskripts) 34 f. (Quellenwert).

Seine These, dass es sich bei dem genannten Leon um den späteren Kaiser Leontios handelt, ist nicht überzeugend. Leon ist ein häufig vorkommender Name und die postulierte Identität mit dem genannten Kaiser macht eine umfangreiche Uminterpretation der schriftlichen Zeugnisse und der gängigen Meinungen zur Verwaltungsgeschichte notwendig, die ausschließlich auf spekulativen Annahmen beruht[112]. Davon seien hier nur einige zentrale Aspekte kommentiert. Die Chronik des Theophanes und das Geschichtswerk des Patriarchen Nikephoros (spätes 8. bzw. frühes 9. Jh.) überliefern, dass der ehemalige Strategos des Themas Anatolikon von Kaiser Justinian II. (685–695; 705–711) nach dreijähriger Haft freigelassen und als Strategos nach Hellas gesandt werden sollte, womit nur die Region des späteren Themas gleichen Namens gemeint sein kann[113]. Leontios entzog sich jedoch diesem militärischen „Strafkommando“ [114] und usurpierte die Macht u. a. mithilfe der Besatzung dreier Kriegsschiffe, mit denen er sich nach Hellas begeben sollte. Mentzos postuliert, dass Leontios sein Amt als Stratege von Hellas tatsächlich für einige Zeit ausübte, und zwar einige Jahre vor seiner Machtergreifung im Jahr 695. Er sei während der Ausübung dieses Amts inhaftiert worden und sollte nach seiner Freilassung auf den Posten nach Hellas zurückkehren[115]. Zudem nimmt er an, dass alle vom Kaiser kontrollierten Territorien des östlichen Illyricum (d. h. auch Thessaloniki) zum Machtbereich des Strategen von Hellas gehörten, obwohl Hellas in der Regel stets das südliche Griechenland bezeichnet[116]. Um einen Bezug zur Inschrift unter Mosaik 7 bzw. zur Marginalnote des Cod. Par. gr. 1517 herstellen zu können, muss Mentzos voraussetzen, dass das für Leontios durch die Chroniken überlieferte Amt eines Strategos anachronistisch ist und Leontios tatsächlich als ἔπαρχος von Hellas fungiert habe. Dies ist ausgeschlossen. Ein Eparch von Hellas ist nirgends bezeugt. Als Strategos ist Leontios eindeutig als militärischer Kommandeur charakterisiert[117] während im Thessaloniki des 7. Jhs. der Eparch nur der Prätorianerpräfekt des Illyricum sein kann, der rein zivile Kompetenzen hatte[118].

Der in der Inschrift Justinians II. (IG X 2 1,24) formulierte Zweck der Schenkung der Saline an die Kirche zur Deckung der laufenden Kosten und der Erneuerung ist nicht ungewöhnlich[119]. Für privat initiierte Neubauten von Kirchen war die Bereitstellung eines ausreichenden Stiftungsvermögens auch für die Instandhaltung des Gebäudes üblich und durch ein Gesetz des Jahres 538 sogar vorgeschrieben. Dabei werden wie in der Inschrift dezidiert Einkünfte zur Deckung der Kosten für Beleuchtung, Erhaltung des Gebäudes und den Unterhalt des zugehörigen Personals (d. h. des Klerus) genannt[120]. Die Bestimmungen des Privilegs folgen also einer gängigen Rechtspraxis, weshalb die Inschrift überhaupt nichts mit einer tatsächlichen Renovierung der Kirche um das Jahr 688/89 zu tun haben muss[121].

---

[112] Die erste Abteilung der PmbZ 4242–4544 führt über 300 Personen namens Leon auf! Zu seinen Hypothesen Mentzos 2010, 66–75.

[113] Theophanes, Chronographia 368 f. (ed. De Boor 1888); Nikephoros, Historia Syntomos 40 (ed. Mango 1990). Zum im späten 7. Jh. eingerichteten Thema (bzw. der Strategeia) Hellas: Brubaker – Haldon 2011, 733 mit Anm. 31; Nesbitt – Oikonomides 1994, 22 f.; Koder – Hild 1976, 57 f.

[114] So Koder – Hild 1976, 57.

[115] Mentzos 2010, 68.

[116] Die historische Forschung geht davon aus, dass das Thema Hellas zunächst auf Teile Thessaliens, Mittelgriechenlands, Euböas und vielleicht auch die östliche Peloponnes beschränkt war. Koder – Hild 1976, 57. Zur vornehmlichen geographischen Begrenzung von Hellas auf das südliche Griechenland vgl. Koder – Hild 1976, 38. 52. Auch in den Wundern des Heiligen Demetrios, bezeichnet Hellas eine von Thessaloniki entfernte Region im südlichen Griechenland. Lemerle 1979, § 86. 179. 296. 307.

[117] Zur ausschließlich militärischen Funktion der Strategen s. Brubaker – Haldon 2011, 734–739.

[118] Zum Eparchen und seinen Kompetenzen jetzt ausführlich Gkoutzioukostas 2013, bes. 50–63 (Hinweis W. Brandes, Frankfurt).

[119] IG X 2 1,24 Z. 11 f.: »[…] καὶ πᾶσαν αὐτὴν εἰς οἰκεῖον ἀποφέρεσθαι κέρδος ὀνόματι φωταγωγίας καὶ διαρίων τοῦ θεοφιλοῦς κλήρου καὶ πάσης ἱερατικῆς ὑπουργίας, ἔτι δὲ κ[αὶ τῆς] ἀνανεώσεως τοῦ εἰρημένου σεπτοῦ ναοῦ […].« Zur Inschrift s. die oben in Anm. 87 angeführte Literatur.

[120] Nov. 67,2: »Ἔπειτα μὴ ἄλλως αὐτὸν ἐκκλησίαν ἐκ νέου οἰκοδομεῖν, πρὶν ἂν διαλεχθείη πρὸς τὸν θεοφιλέστατον ἐπίσκοπον καὶ ὁρίσειε τὸ μέτρον ὅπερ ἀφορίζει πρός τε τὴν λυχνοκαΐαν καὶ τὴν ἱερὰν λειτουργίαν καὶ τὴν ἀδιάφθορον τοῦ οἴκου συντήρησιν καὶ τὴν τῶν προσεδρευόντων ἀποτροφήν.« Zur Instandhaltung von Kirchen aus den Einkünften des Stiftungsvermögens s. auch Thomas 1987, 40. 47. 52 f.

[121] Auch Spieser 1984, 198 Anm. 194 zweifelte an einen Zusammenhang der Inschrift mit dem Brand. Ebenso Lemerle 1979, 192 Anm. 5. Speck 1993, 371 dagegen argumentiert wie Mentzos und möchte aus der Inschrift gar einen *terminus post quem* von 688/89 für die Datierung der jüngeren Mosaiken gewinnen. Nach Thomas 1987, 118 ist die Schenkung der Saline im Rahmen von gängigen Landzuweisungen an Kirchen zu sehen. Kresten 1977, 43–46 betont die politische Intention des Kaisers, den Kult des Heiligen Demetrios, dessen Unterstützung der Sieg über die Slawen im Jahr 688 zugeschrieben wurde, wirtschaftlich zu fördern (Hinweis G. Prinzing, Mainz).

Der Schwerpunkt von Mentzos Argumentation liegt auf der Interpretation der Schriftzeugnisse und historischer Sachverhalte, ohne diese mit einer angemessenen Diskussion stilistischer und ikonographischer Aspekte der Mosaiken zu verknüpfen[122]. Ein tragfähiger Versuch einer Einordnung der Mosaiken in den historischen Kontext muss aber auf der Grundlage einer Bewertung ihrer Beziehung zu möglichst fest datierten Referenzdenkmälern erfolgen, sofern keine gesicherten historischen Daten verfügbar sind. Die von Mentzos angeführte Tatsache, dass die Technik der Mosaiken im Oratorium Johannes VII. (705–707) in Rom mit den Mosaiken der Demetrios-Basilika vergleichbar ist, reicht als alleiniger Anhaltspunkt für eine Datierung der letzteren nicht aus, da es sich nicht um eine Innovation der Zeit um 700 handelt. Die in beiden Denkmälern nachweisbare Verwendung verschiedenfarbiger Stein- bzw. Marmorsorten für die Gestaltung der Gesichter ist bereits früher nachweisbar und gilt als ein Charakteristikum für die östlich-byzantinische Tradition der Mosaikwerkstatt, die im Oratorium in Rom tätig war[123].

Stilistische und ikonographische Anknüpfungspunkte zu den Mosaiken der jüngeren Phase weisen vor allem eine Ikone des Sinai-Klosters sowie die Mosaiken der Venantius-Kapelle in Rom auf. Die Heiligen auf der Ikone (Abb. 15)[124] tragen wie die Heiligen in den Mosaiken 1–6 wadenlange Tuniken mit goldenem Gürtel. Die Ornamente auf der Chlamys des Heiligen Theodor sind weitgehend mit denen auf dem Mantel des Demetrios in den Mosaiken 7 und 8 identisch (Abb. 4. 8. 14). Das Gittermuster des Mantels des heiligen Georgios findet wiederum auf den Mosaiken 3 und 4 eine ungefähre Entsprechung (Abb. 13)[125]. Außerdem sind auch der Knick in der unteren Kante der Tablia sowie die Fortsetzung der Ornamente der Mäntel in denselben bei den Mosaiken 1–5 festzustellen. In etwa vergleichbar ist auch die Mauer im Hintergrund, die auf der Ikone eine Nische ausbildet. Den oberen Abschluss bildet ein goldgelbes Gesims mit plastisch vorstehenden runden Ornamenten. Dies erinnert entfernt an die Zierstreifen auf den Mosaiken 3, 5 und 6. Bei Mosaik 5 sind auf dem roten Zierstreifen der Mauer zudem stilisierte Lilienblüten zwischen den runden Ornamenten vorhanden, die in ähnlicher Form auch oberhalb der Mauer auf der Ikone vorkommen. Weiterhin ähnelt die Gestaltung der Bodenzone der Ikone – aus einer weißgrauen vorderen Zone und einer anschließenden graugrünen mit gewundener Kante zwischen und hinter den Füßen der Heiligen – der Bodengestaltung der Mosaiken 1–6 (Abb. 11–13).

Für die Ikone sind Datierungen vom 6. bis zur ersten Hälfte des 7. Jhs. vorgeschlagen worden. Kitzingers Ansatz in die erste Hälfte des 7. Jhs. scheint mir zwar das Richtige zu treffen, basiert aber auf der von ihm angenommenen Datierung der Mosaiken der Demetrios-Kirche[126]. Deshalb kann die Ikone beim jetzigen Forschungsstand zwar als ein Indiz für eine Entstehung der Mosaiken in der ersten Hälfte des 7. Jhs., nicht aber als gewichtiger chronologischer Fixpunkt zur engeren Eingrenzung der Chronologie der Mosaiken herangezogen werden.

Kitzinger und andere haben zu Recht auf Bezüge des Stils zu den Mosaiken der Kapelle San Venanzio beim Lateransbaptisterium in Rom (642–649) hingewiesen, und zwar insbesondere zur Darstellung der Heiligen beiderseits der Apsis (Abb. 16)[127]. Als generelle Gemeinsamkeit ist die Proportionierung der Figuren mit den langen Körpern, kleinen Köpfen und volumenreichen Frisuren zu nennen. In beiden Monumenten ist ein Bemühen zu erkennen, die einzelnen Gewandlagen voneinander zu scheiden und durch eine raumgreifende Stofflichkeit der Gewandmasse eine Art Reliefwirkung zu suggerieren. Tendenziell ist die impressionistische Farbwirkung in den Mosaiken der Venantius-Kapelle stärker ausgeprägt (vor allem in der Apsis) als in den Mosaiken 1–8. Gleichwohl sind einige Übereinstimmungen bei der farbigen Gestaltung vor allem des Faltenwurfs der Gewänder zu nennen. In der Venantius-Kapelle dominieren bei den Chlamydati starre, aus grauen, bräunlichen oder bläulichen *tesserae* gebildete Faltentäler. Für die Gestaltung des Faltenwurfs

[122] Vgl. dazu besonders Mentzos 2010, 42, wo er ohne weitere Argumentation feststellt, dass die stilistische Bewertung der Mosaiken der von Lemerle herausgearbeiteten Abfassungszeit der anonymen Wundersammlung im späten 7. Jh. entgegensteht.

[123] Nordhagen 1990a, 103 f. Zur östlichen Tradition der Gestaltung von Gesichtern mit Steintesserae s. auch Nordhagen 1990b.

[124] Fourlas 2008, 524 f. Nr. 24 mit Verweisen auf die ältere Literatur. Grundlegend zur Ikone Weitzmann 1976, 18–21 Nr. B 3 Taf. 4–6 c (mit Datierung ins 6. Jh.).

[125] So bereits Sōtēriou 1946, 556; Hoddinott 1963, 154.

[126] Kitzinger 1984, 235 f.

[127] Gkioles 2007, 115. 236 f.; Themelly 1999, 329 f.; Kitzinger 1984, 214; Wilpert – Schumacher 1976, 332; Wright 1975, 15; Matthiae 1967, 196 f.; Kitzinger 1958, 28. Allgemein zur Kapelle, ihrem Mosaikdekor und der Datierung Marin 2009, passim, mit der älteren Literatur; Matthiae 1967, 191–197 Taf. 104–124.

der Gewänder der Mosaiken 1–6 und 8 wurden in etwa ähnliche Farben verwendet (Graubraun, Graublau, Beige und Türkis) (Abb. 4. 11–13). Die Plastizität suggerierende Abschattierung der linken Schulterpartie des Demetrios in den Mosaiken 1 und 2 sowie des Bischofs in Mosaik 2 (Abb. 11. 12) findet z. B. bei der linken Schulter der Heiligen Paulianus und Telius in der Venatius-Kapelle eine in stärkerem Farbkontrast gesetzte Entsprechung (Abb. 16). Die Abschattierung aus einer hellblauen und einer grünen Linie ähnelt derjenigen der linken Schulter des weißgekleideten Bischofs in Mosaik 8 (Abb. 4: Türkis und Blau).

Auffällig sind auch die Gemeinsamkeiten bei der Gestaltung der Tablia. Die parallel zum Saum durch den Gewandeinsatz der Chlamydes verlaufende senkrechte weiße Linie findet sich sowohl in San Venanzio als auch in den Mosaiken 1–6, sowie in der Sinai-Ikone (Abb. 15). Weiterhin sind bei den Tablia der Heiligen in San Venanzio mit weißen *tesserae* zwei querverlaufende Linien mit geschweiften Enden vorhanden, die in den Gewandeinsätzen der Mosaiken 1, 2 und 3 eine Entsprechung finden (Abb. 16. 17). Dieses außergewöhnliche Detail ist mir ansonsten von keinem weiteren Denkmal bekannt.

Es ist wichtig zu betonen, dass die in den Jahren 642–649 entstandenen Mosaiken der Venantius-Kapelle Rom weiterhin als der wichtigste fest datierte Bezugspunkt für die chronologische Einordnung der jüngeren Mosaiken von Hagios Demetrios zu gelten haben[128]. Die wenigen Wandmosaiken aus der zweiten Hälfte des 7. und dem frühen 8. Jh. in Italien weisen dagegen keine engen Übereinstimmungen auf[129].

Ein Vergleich der Porträts des Ehrenkonsuls in Mosaik 2 mit den Münzbildern des 7. Jhs. liefert ebenfalls einige Anhaltspunkte für eine Eingrenzung der Mosaiken in die Zeit etwa um die Mitte des 7. Jhs., wie bereits Kitzinger und David Wright angemerkt haben[130]. Die hagere, kantige Kopfform des Würdenträgers

[128] Neben den Mosaiken der Venatius-Kapelle weist auch das Apsismosaik in Santo Stefano Rotondo in Rom (642–649) einige allgemeine Beziehungen zum Stil der Bemamosaiken auf. So auch Davis-Weyer 1989, 75; Matthiae 1967, 187. Dagegen Brenk 2003b, 1047. Zum Apsismosaik: Ihm 1992, 143 f.; Davis-Weyer 1989, bes. 72–76; Davis-Weyer 1988, 385–408; Matthiae 1967, 181–190 Taf. XXIII. XXIV; S. 103 und die Bestandszeichnung (ohne Zählung). So ist z. B. der Bartansatz des Ehrenkonsuls in Mosaik 2 an der Wange ähnlich wie beim Märtyrer Primus (Matthiae 1967, Taf. XXIII) mit rötlichen *tesserae* betont. Bei der Haarkappe des Felicianus (Matthiae 1967, Taf. XXIV) sind direkt über der Stirn kurze Strähnen aus grünen und gelben *tesserae* platziert, was an die Haargestaltung des Demetrios in Mosaik 1 und 2 erinnert.

[129] Privilegia-Paneel in Sant'Apollinare in Classe (666 oder 676–678): Dresken-Weiland 2016, 269. 278; Pasi 2011, 81–95 Abb. 1. 3–7; Deichmann 1989, 318 f.; Iannucci 1986, 183–189 Abb. 9–12; Deichmann 1976, 273–280; Deichmann 1958, Taf. 404–406; Wilpert 1916, Taf. 112 (farbig). Das Mosaik ist aufgrund des geringen originalen Bestandes und der erheblich gestörten Textur für einen Stilvergleich kaum geeignet. Die Köpfe sind in eine ältere Komposition (des 6. Jhs.?) eingesetzt worden, wobei in letzter Zeit vorgeschlagen wurde, dass die heute erhaltenen Köpfe nicht dem 7. sondern dem 12. Jh. angehören. Zur Einfügung der Köpfe s. Deichmann 1969, Plananhang 286; Delbrück 1914, Abb. 5; 6 a–b; 7 a. In der Fachliteratur ist z. T. vermutet worden, dass der architektonische Rahmen dem 6. Jh. angehören könnte. Vgl. Deichmann 1976, 246. 278 f.; Fourlas 2012, 279 Anm. 216. Zu Vorschlägen für eine Datierung der Köpfe ins 12. Jh. s. Pasi 2011, 94 f.; vgl. Iannucci 1986, 187. Für die hier diskutierte Fragestellung ist aber vor allem wichtig zu betonen, dass, selbst wenn eine Entstehung im 7. Jh. zutreffen sollte, die Köpfe nicht die Lebendigkeit, Plastizität, und malerische Qualität aufweisen, welche die Porträts der Mosaiken 1, 2 und 7 der Demetrioskirche ausmacht. Selbst die beiden erhaltenen Porträts des Mosaiks 8 wirken noch lebensnäher. Zum Mosaikpaneel des Heiligen Sebastianus in San Pietro in Vincoli in Rom (um 680): Bartolozzi Casti – Mazzilli Savini 2004, bes. 364–393 Abb. 9 (farbig). 15. Außerdem Flaminio 2000, 425–438; Nordhagen 1990a, 93; Matthiae 1967, 199–201 Taf. XV. 125. Es steht in der Tradition der Mosaiken von San Venanzio und ist sowohl bei der Gestaltung des Kopfes als auch der Gewandung durch eine fortgeschrittene Abstraktion sowie stärkere Farbkontraste charakterisiert. Auch die Gestaltung des Tablions des Sebastianus weist keine der oben für San Venanzio angesprochenen Parallelen auf. Das Volumen des Bartes (die Haarkappe gilt als restauriert) ist deutlich weniger ausgeprägt als in den Mosaiken von San Venazio, Santo Stefano Rotondo (Anm. 128) und der Demetrios-Basilika. Zur Kapelle Johannes VII. (705–707) aus dem Oratorium in Alt-Sankt-Peter: Nordhagen 1990a; Wilpert – Schumacher 1976, 67–71. 332–334 Taf. 111–112; Matthiae 1967, 215–224 Taf. XXVII–XXVIII. 132–135. Die Figuren und Gesichter weisen keinen lebendigen und lebensnahen Eindruck auf. Zudem sind die Gestalten weitgehend von massiven schwarzen Konturlinien umgeben und weisen im Vergleich mit den Mosaiken in Hagios Demetrios eine geringere farbliche Modellierung sowie ein reduziertes Volumen auf. Als weiterer Unterschied ist zu vermerken, dass die *tesserae* nicht so dicht gesetzt sind und somit die Fugen zwischen den Steinen sichtbar sind (Nordhagen 1990a, 85). Als einziges Mosaik aus Konstantinopel, für das eine Datierung ins 7. oder 8. Jh. in Frage kommt, ist das Kopffragment eines Engels anzuführen. Aufgrund von Bezügen zu den Mosaiken aus dem Oratorium Johannes VII. wird eine Entstehung im späten 7. oder frühen 8. Jh. vorgeschlagen. Nordhagen 1990a, 97 f. Taf. 26. Vgl. Wright 1975, 13.

[130] Wright 1975, 13; Kitzinger 1958, 27: "[…], beards and mustaches only a little less generous than those of the ageing Heraclius and his successor, are sported by some of our Salonikan donors, whose exclusively grave and gloomy mien seems to be what was expected in a state portrait of that period. It is not difficult to visualize in mid-seventh century Constantinople an official art bearing much the same characteristics as our panels".

mit dem breiten Kinn, die Bartform mit dem ausgeprägten und langen Schnurrbart sowie die Frisur mit den seitlichen Ausstülpungen und insbesondere der Haarzunge in der Stirn passen m. E. am ehesten zum Münzporträt Konstans II. der konstantinopler Solidi des Typs II, die in den Jahren 647–651 geprägt wurden[131]. Ab 651 trägt Konstans II. auf den Münzbildern einen langen bis auf die Brust reichenden Vollbart[132]. Die Münzbildnisse der Kaiser ab Konstantin IV. (668–685) sind durch kürzere Bärte und in der Regel längere sowie welligere Haare und mehr dreieckige Kopfformen charakterisiert. Das Münzporträt des Kaisers Leontios (695–698)[133], das von Mentzos als enge Parallele zum Porträt des Würdenträgers angeführt wird, ist zwar vom Typus vergleichbar, weist aber einen breiteren und mehr rundlichen Kopf als die angeführten Bildnisse Konstans II. auf. Außerdem ragen bei Leontios nur selten einzelne Haarsträhnen unter dem Diadem hervor.

Als gewichtiges ikonographisches Indiz ist bei der Diskussion der Datierung der Mosaiken zu berücksichtigen, dass die Chlamydes der Heiligen und auch der beiden Knaben mit goldenen Zwiebelknopffibeln geschlossen sind, vor allem in den Mosaik 1, 3, 4 und 8 (Abb. 4. 11–13)[134]. Die spätesten erhaltenen goldenen Fibeln dieses Typs werden von der Mitte des 5. bis in die erste Hälfte des 6. Jhs. eingeordnet[135], während sie auf bildlichen Darstellungen nur bis in die erste Hälfte des 7. Jhs. auftreten[136]. Das späteste sicher datierbare Bildzeugnis, das ähnlich wie bei Demetrios in Mosaik 8 noch differenziert Zwiebelknöpfe, Bügel und Fuß wiedergibt, findet sich wiederum in den Mosaiken in der Venantius-Kapelle der Lateranskirche in Rom (642–649) (Abb. 16). Auf sicher in die zweite Hälfte des 7. oder gar das 8. Jh. datierten Darstellungen ist dieser Fibeltyp bisher m. W. nicht eindeutig nachgewiesen worden[137].

Wie ich bereits an anderer Stelle dargelegt habe, bietet das Zepter des Ehrenkonsuls in Mosaik 2 (Abb. 12) ein weiteres ikonographisches Indiz für eine engere zeitliche Eingrenzung. Da es nur von einer stilisierten Büste bekrönt wird, ist davon auszugehen, dass das Paneel während der Alleinherrschaft eines Kaisers angefertigt wurde[138]. Deshalb ist die Regierungszeit des Herakleios, der 613 und 638 seine Söhne Konstantin III. und Heraklonas zu Mitregenten erhob, wohl auszuschließen. Unter Berücksichtigung der oben genannten Anhaltspunkte kommt m. E. am ehesten die alleinige Regentschaft Konstans II. in den Jahren 641–654 in Betracht[139]. Diese Zeitspanne bietet auch einen Referenzpunkt für Mosaik 8, das (wie oben dargelegt) in zeitlicher Nähe zu den Pfeilermosaiken entstanden sein wird.

131 Fourlas 2010, 218–220 Abb. 13–14. Zu den Münzen Konstans II.: Grierson 1968, 93 (Haarzunge). 403 f. 423 f. Nr. 13c. 15c. 16a. 17b Taf. 24.

132 Grierson 1968, 404.

133 Grierson 1968, 92. 610–623 Taf. 40. Mentzos 2010, Abb. 8.

134 Gute Detailabbildungen bei Bakirtzis 2012b, Abb. 1–2. 37–39. 46.

135 Zusammenstellung und Diskussion bei Deppert-Lippitz 2000, 56–60. Bei der erst 2011 in Istanbul ergrabenen Zwiebelknopffibel mit Kreuzmonogramm dürfte es sich um das bislang jüngste Exemplar aus Gold handeln. Zur Fibel Kızıltan 2013, 127 Nr. 72 (mit Datierungsangabe Ende 5./frühes 6. Jh.). Zum Auftreten des Kreuzmonogramms ab den 530er Jahren s. Seibt 2005, 592 f.

136 s. dazu die ausführliche Diskussion der bildlichen Zeugnisse bei Bonnekoh 2013, 415–425, bes. 421–425. Liste der Bildzeugnisse bei Steuer 2007, 613–616.

137 Bonnekoh 2013, 423–425 betont, dass die wenigen Bildzeugnisse aus der Zeit nach der Mitte des 7. Jhs., die eine Zwiebelknopffibel oder in etwa ähnliche Gewandschließen zeigen, in ihrer Datierung umstritten sind oder auf ältere Bildvorlagen zurückgehen könnten. Bei Steuer 2007, 615 wird unter Verweis auf Theune-Großkopf 1995, 111 Anm. 9 auf die Darstellung des sog. Herakleios im Privilegia-Mosaik in Sant'Apollinare in Classe (um 666 oder 676–678) als spätes Beispiel für die Darstellung einer Zwiebelknopffibel verwiesen: Deichmann 1958, Taf. 406. Von der Fibel sind anscheinend nur wenige goldene *tesserae* des Originalbestandes erhalten (Wilpert 1916, Taf. 112). Anscheinend (Delbrück 1914, Abb. 7 a) gehörte die Fibel zum Originalbestand des Mosaiks (aus dem 6. Jh.?), in den im 7. bzw. 12. Jh. die Köpfe der kaiserlichen Familie eingesetzt wurden, was aber am Original gründlich überprüft werden müsste. Zum Privilegia-Mosaik und dessen stark restauriertem Zustand s. die in Anm. 129 angeführte Literatur. Im Mosaik in San Pietro in Vincoli (um 680) trägt der heilige Sebastianus eine Fibel, die sich offensichtlich an gotisch-langobardischen Formen orientiert. Flaminio 2000, 434 Anm. 50.

138 Fourlas 2010, 232 mit Anm. 145.

139 Fourlas 2010, 232 f.

Welche Bildaussage vermittelt das Mosaik?

Zur Intention für die Anbringung des Klerikerpaneels und seine inhaltliche Aussage sind bisher in der Fachliteratur verschiedene Überlegungen geäußert worden. Nach L. Brubaker ist einer der wichtigsten Aspekte der Mosaikporträts des 7. Jhs. die Dokumentation der für die Restaurierung der Kirche verantwortlichen Personen[140]. Sie sieht in dem Bild eine dritte Präsentation der Verantwortlichen und vermutet, dass alle drei Stellen eine besondere Bedeutung im Prozess der Restaurierung oder im Kult einnahmen. Auch Geōrgios Gounarēs meint in Bezug auf Mosaik 8, dass der Mosaizist versuchte, in dem Bild alle Personen abzubilden, die über einen längeren Zeitraum konkret zur Restaurierung der Kirche beigetragen hatten[141]. Zum Anlass für die Anbringung des Paneels hat bisher einzig Velenis einen konkreteren Vorschlag gemacht. Er meint, dass das Bild eine (ansonsten nicht belegte) Erneuerung des Ciboriums des heiligen Demetrios (bzw. von dessen Ausstattung) dokumentiert, das sich genau gegenüber dem Mosaik im Mittelschiff befand (Abb. 1)[142].

Den referierten Thesen liegt die Annahme zugrunde, dass die Bildaussage analog zum Mosaik 2 mit einer Restaurierungsmaßnahme in der Kirche in Verbindung steht. Es gilt jedoch zu hinterfragen, ob eine solche Annahme zwingend ist oder auch andere Möglichkeiten in Frage kommen. Um die Bildaussage des Mosaiks 8 näher zu bestimmen, ist es sinnvoll, zunächst die übrigen Mosaikpaneele mit Porträts in den Blick zu nehmen und zu versuchen, die Gründe für die Darstellung der porträtierten Personen zu bestimmen und die spezifische Bildaussage zu erschließen.

Zunächst ist die Feststellung von Mentzos hervorzuheben, dass die Position der prominenten Mosaiken sich wahrscheinlich an der Route der Gläubigen auf dem Weg zum Ciborium des heiligen Demetrios orientiert (Abb. 2)[143]. Demnach wurde das Mosaik 1 als erstes wahrgenommen, wobei die leichte Wendung des Diakons nach rechts und seine vorgestreckte rechte Hand als wegweisende Geste aufgefasst werden kann (Abb. 11)[144]. Anschließend geriet Mosaik 2 mit dem Bischof und dem Ehrenkonsul ins Blickfeld, dann Mosaik 4 mit den beiden Knaben, sowie danach im nördlichen Inneren Seitenschiff Mosaik 7 mit *clipei* des Bischofs und des Diakons. Nimmt man eine Fortführung der Route am Ciborium vorbei durch das Trivelum an, dann hätte man abschließend auch Mosaik 8 wahrgenommen. Zwei Besonderheiten lassen vermuten, dass zumindest die Porträts der Paneele 1, 2, 4 und 7 tatsächlich bewusst entlang der angenommenen Prozessionsroute angeordnet wurden. Bei Mosaik 4 ist der größere und somit ältere Knabe nicht wie zu erwarten zur Rechten des Heiligen Georgios platziert (Abb. 13)[145]. Auch bei den beiden Medaillonbildern des Bischofs und des Diakons ist der rangniedrigere merkwürdigerweise an der prominenteren Position dargestellt[146]. Das verbreitete Konzept des Ehrenplatzes zur Rechten der wichtigsten Person[147] wäre dann nicht auf eine frontale Betrachtung ausgelegt, sondern aufgrund der Bewegungsrichtung der Prozessionsroute ins Gegenteil verkehrt.

---

[140] Brubaker 2004, 88.

[141] Gounarēs 2007, 263.

[142] Belenēs 2003, 43. Eine Erneuerung des silbernen Ciboriums ist in den Wundersammlungen des Heiligen Demetrios zuletzt für die Zeit des Bischofs Eusebios (gesichert 597–603) bezeugt. Lemerle 1979, § 55–61. 102–104. Vgl. dazu die Kommentare bei Bakirtzis 1997, 384 f.; Lemerle 1981, 69–73.

[143] Mentzos 2010, 45–47 Abb. 6; Mentzos 2001, 232–237 Abb. 4. Dies schließt er aus den spätbyzantinischen Prozessionen am 28. Oktober (dem Festtag des Heiligen), die sich der Kirche von Südosten näherten, wo sich in frühbyzantinischer Zeit ein Hauptzugang befand. Er geht jedoch davon aus, dass es im 7. Jh. keine Altarraumabschrankung gab und die Gläubigen unmittelbar vor dem Altar das Sanktuarium von Süden nach Norden queren konnten. Die vom Ehepaar Sōtēriou 1952, 107 f. 110 Taf. 28 β–γ ergrabenen Stylobatreste der Schrankenanlage unmittelbar nördlich des südlichen Pfeilers (Abb. 2) liegen im Abstand von 0,25 m übereinander und belegen eine Abschrankung an dieser Stelle zu zwei aufeinanderfolgenden Perioden. Sie bringen die jüngere Abschrankung in Verbindung mit der Renovierung nach dem Brand im 7. Jh. (vgl. Papazōtos 1983, 366 Zeichnung 1). Mentzos 2006, 264 dagegen, schreibt den Stylobat - ohne nähere Begründung - einer älteren Anlage zu. Zur vermutlichen Zugänglichkeit vom nördlichen Seitenschiff zum Mittelschiff durch das Interkolumnium östlich des Ciboriums s. Peschlow 2006, 60 Abb. 14.

[144] So Mentzos 2010, 47; Mentzos 2001, 238.

[145] Darauf hat zuerst Hennessy 2008, 90 hingewiesen. Sie mutmaßt, dass es sich bei dem größeren Knaben um ein Mädchen handelt und deshalb der Ehrenplatz von dem jüngeren Kind eingenommen wird, was jedoch m. E. auszuschließen ist, da der Frisurentyp und das Dienstkostüm eindeutig für ein männliches Geschlecht sprechen. Dazu Fourlas 2010, 219 Anm. 99.

[146] So bereits Cormack 1985a, 91; Tafrali 1909a, 98.

[147] Zum Ehrenplatz z. B. Engemann 1997, 91.

Für die als Einheit konzipierten Mosaiken 1 und 2 wurde ein Bildformular gewählt, das den Diakon, den Bischof und den Ehrenkonsul gemeinsam mit dem Heiligen Demetrios präsentiert, der ihnen eine Hand auf die Schulter legt (Abb. 11. 12) [148]. Die Hintergrundgestaltung mit einer schulterhohen Mauer und einem aufgesetzten „Rechtecknimbus“ stellt anscheinend eine spätestens seit dem 3. Jh. n. Chr. bekannte und verbreitete Bildformel dar, welche die Porträthaftigkeit der dargestellten Personen betont[149]. Die Geste der Umarmung durch den Titelheiligen bringt ein besonderes Nahverhältnis, die Eintracht mit ihm und vor allem die Protektion durch ihn zum Ausdruck[150]. Die Ikonographie mit dem Umarmungsgestus erinnert damit an die Szenen der Einführung (*praesentatio*) von neuen Heiligen oder Stiftern bei Christus bzw. der Gottesmutter[151]. In diesem Fall werden die Umarmten aber gleichsam von ihrem Patron Demetrios bei dem Betrachter ‚eingeführt‘. Vergleichbar ist z. B. das Tafelbild im Louvre (6./7. Jh.), auf dem der Abt Menas anscheinend als neuer Heiliger von Christus präsentiert wird[152]. Das Bildformular erinnert vor allem auch an profane Darstellungen wie z. B. die Elfenbeintafel des Konsuls Basilius aus dem Jahr 541, auf dem die Personifikation der Roma dem Betrachter den Konsul präsentiert[153]. Mit dem Bildformular des Mosaiks 2 vergleichbar ist z. B. auch die Darstellung auf einem Gewicht im British Museum (spätes 4./5. Jh.), auf dem wiederum eine weibliche Tyche (wohl Roma) zwei Kaiser umarmt (Abb. 18)[154]. Gudrun Bühl hat gezeigt, dass spätantike Stadtpersonifikationen bevorzugt als insignienhafte Bildzeichen für die politische Macht und Legitimation von Konsuln und Kaisern auftreten[155]. Eine ähnliche Bildaussage ist m. E. auch bei den Mosaiken 1 und 2 anzunehmen, wobei die Stadttyche durch den Schutzheiligen von Thessaloniki ersetzt wurde.

Die Vergesellschaftung von Stiftern und lokalen Märtyrern tritt seit dem 6. Jh. vor allem in Apsismosaiken auf. Mit dieser Bildsprache wird eine privilegierte Beziehung der dargestellten Personen, bei denen es sich vor allem um Bischöfe handelt, zu den Heiligen zum Ausdruck gebracht[156]. Das Nahverhältnis der in den Mosaiken 1 und 2 dargestellten Personen zum Heiligen Demetrios legitimiert ihre Autorität und führt sie gleichsam als Fürsprecher beim himmlischen Patron der Bürger der Stadt und somit Garanten des Heils und des Wohlergehens der Metropole vor[157]. Nur durch die Inschrift unter Mosaik 2 erfährt der Betrachter, dass der Bischof und der Ehrenkonsul Stifter (κτίσται) sind. Ikonographisch wird dieser Aspekt nicht wie sonst üblich durch die Darbringung eines Kirchenmodells zum Ausdruck gebracht[158]. Es ist davon auszugehen, dass der Bischof in Kirchen vor allem aufgrund seiner institutionellen Rolle dargestellt wurde, da er alle Baumaßnahmen bei Sakralbauten zu genehmigen hatte[159]. Ob er sich in der Demetrios-Kirche tatsäch-

[148] Papazōtos 1983, 369–371 Abb. 1; Zeichnung 2–3. Zur Einheit der Mosaiken bereits Kitzinger 1958, 26 Anm. 100.

[149] Fourlas 2010, 216 f. Vergleichbar mit der Hintergrundgestaltung der Mosaiken 1 und 2 ist auch der Hintergrund des Porträts des Evangelisten Markos im Rossano-Evangeliar (fol. 121r), wo der von Vorhängen gerahmte Rechtecknimbus allerdings funktionslos ist, da der Evangelisten als Sitzfigur dargestellt ist. Sörries 1993, Taf. 40.

[150] Spieser 1984, 198 Anm. 195. Vgl. Grabar 1978, 75 f.; Hoddinott 1963, 150. Das verwandte Bildformular von Darstellungen frisch vermählter Ehepaare betont die eheliche *concordia*. Reinsberg 1983, 312–317 Abb. 130–132.

[151] So erstmals Grabar 1978, 75 f. Zur *praesentatio* s. Ihm 1992, 24–27.

[152] Brenk 2010, 94 f. Abb. 100; Rutschowscaya 1992, 58 Nr. 39; Belting 1990, 111 Abb. 48.

[153] Cameron 1998, 393 Abb. 2–3. Vgl. Fourlas 2010, 202 mit Anm. 30 Abb. 5. Zum Forschungsstand zum Diptychon des Basilius s. Cameron 2012, 513–530.

[154] Inv.-Nr. P&E 1980,6–1.8. Den Hinweis auf das Objekt verdanke ich Bendeguz Tobias, Innsbruck: Entwistle a, 18 Nr. 108 (ich danke Chris Entwistle, der mir das Manuskript zugänglich gemacht hat). Ein vergleichbares Bildformular weisen zwei Gewichte in der Menil Collection in Houston auf (spätes 4.–5. Jh.): Weitzmann 1979, 343 f. Kat.-Nr. 325–326 (M. C. Ross): zwei Kaiser zuseiten einer Tyche (wohl Constantinopolis). Vgl. Bühl 1995, 161 f. Abb. 85. 87.

[155] Bühl 1995, vor allem 58 Abb. 25; 157. 170–175 Abb. 90. 224. 231.

[156] Jäggi 2003, 37 f. meint, dass die bildliche Aufnahme vor allem von Bischöfen in die Schar der Heiligen in Apsismosaiken wie etwa in San Venanzio in Rom vor allem ihre Rolle als Patron und Interzessor zum Ausdruck bringt. Caillet 2011, passim betont stärker den Aspekt der Legitimation der Autorität der dargestellten Personen, die auf dem Nahverhältnis zu den jeweiligen Heiligen beruht.

[157] Zu diesem Aspekt s. Skedros 1999, 101 f.

[158] Zum Stifterbild mit dem Kirchenmodell vgl. Caillet 2011, passim; Angar 2008, bes. 435 f.; Jäggi 2003, passim. Vgl. auch den Beitrag von V. Tsamakda in diesem Band.

[159] Fourlas 2010, 197 mit Anm. 8; Jäggi 2003, 35 f. 38. Vgl. Caillet 2011, 163.

lich auch an den Kosten der Renovierung beteiligte, bleibt unklar[160]. Das enge Zusammenwirken von Bischof und weltlichen Würdenträgern ist jedoch bei Kirchenbauten auch sonst bezeugt[161].

Für den Diakon in Mosaik 1 nimmt Thanasēs Papazōtos an, dass er ebenfalls zu den Stiftern gehörte und die Renovierung mit finanzierte[162]. Er dürfte aber wie der Bischof vor allem auch deshalb dargestellt sein, weil er als Archidiakonos und Oikonomos die prestigeträchtige Position als ‚rechte Hand' des Bischofs bekleidete[163], sowie als Hauptverantwortlicher mit der Bauaufsicht betraut war[164]. Letzteres ist auch für den Archidiaconus Claudius angenommen worden, der gemeinsam mit Bischof Euphrasius im Apismosaik der gleichnamigen Basilika in Poreč dargestellt ist[165]. Zwar ist grundsätzlich nicht auszuschließen, dass der Diakon auf Mosaik 1 sich auch mit seinem Privatvermögen an den finanziellen Lasten der Renovierung beteiligte[166], ikonographisch kommt ihm jedoch die Rolle eines ‚Hinweisenden Assistenten' zu, der den Besucher in Richtung des Mosaiks 2 lenkt[167].

Die gemeinsame Zusammenstellung von Bischof, Diakon und Ehrenkonsul wird in erster Linie mit ihrer besonderen Rolle bei der Renovierung der Kirche zusammenhängen, wenn auch das Bildformular im Wesentlichen die vom Titelheiligen legitimierte Autorität der wichtigsten Vertreter des Klerus und der weltlichen Hierarchie zum Ausdruck bringt.

Eine unmittelbare Verbindung mit dem Vorgang der Renovierung ist auch für die Darstellung der beiden Knaben auf Mosaik 4 anzunehmen[168]. Sie tragen eine wadenlange weiße Tunika mit goldenem Gürtel und eine weiße Chlamys mit purpurfarbenem Tablion, die von einer goldenen Zwiebelknopffibel geschlossen wird. Ihre Kleidung entspricht abgesehen von den undefinierbaren schwarzblauen ‚Stiefeln' dem üblichen Dienstkostüm hochrangiger Beamter[169]. Da Kindern vornehmer Familien häufig ein Ehrenamt oder ein

[160] Eine finanzielle Beteiligung von Bischöfen an den Kosten von Kirchenbauten ist vergleichsweise selten nachzuweisen. So Haensch 2011, 174–176.

[161] So lobt Chrorikios in seiner Laudatio auf Bischof Markianos den Proconsul der Palaestina Prima, „…weil er die Bürger mit dem Tempel [der Sergios-Kirche in Gaza] beschenkte und dazu als Helfer in den Mühen den Bischof [Markianos] nahm". Chorikios, Laud. Marc. I § 30. (ed. Foerster – Richtsteig 1929), Übersetzung nach Thümmel 1997, 52. Zu Stephanos: PLRE III, 1184 f. s. v. Stephanus 7. Im Apsismosaik war der Proconsul offenbar am äußeren rechten Rand mit einem Kirchenmodell dargestellt und wurde vom Titelheiligen bei der thronenden Gottesmutter eingeführt (Laud. Marc. I § 31). Zum Mosaik s. auch Ihm 1992, 193 f. Ein weiteres Beispiel bietet die Inschrift der Südkapelle in Kafr Kama (Israel), welche ein Bischof Euphrasios und ein *magister militum* Theodoros anscheinend gemeinsam finanzierten. Ovadiah 1987, 88 Nr. 138. Zur vermutlich gemeinschaftlichen Finanzierung, s. Haensch 2011, 174 f.

[162] Papazōtos 1983, 372. 375. Ebenso Mentzos 2010, 47.

[163] So bereits Cormack 1985a, 91. Zur Funktion des Diakons bzw. des Erzdiakons insbesondere in der Verwaltung des Kirchenvermögens Hübner 2005, 58–64.

[164] Caillet 2011, 163; Fourlas 2010, 198 f. mit Anm. 15. Zur Bauaufsicht von Erzdiakonen, Diakonen und Presbytern s. Hübner 2005, 60 f. mit Anm. 255 (in ihrer Eigenschaft als Oikonomoi); Baumann 1999, 283 f.

[165] Caillet 2011, 159. 163; Jäggi 2003, 35 f.

[166] Auf frühbyzantinischen Stifterinschriften im Heiligen Land ist gerade die finanzielle Beteiligung der Personen, die für die Bauaufsicht verantwortlich waren, nur selten klar zum Ausdruck gebracht. So Baumann 1999, 285. Vgl. Haensch 2011, 174 f.

[167] Vgl. Papazōtos 1983, 366. Als Analogie sei auf den Engel im Apsismosaik von San Vitale in Ravenna verwiesen, der den Stifter Bischof Ecclesius mit einer ähnlichen Geste der rechten Hand präsentiert. Deichmann 1958, Taf. 353. Man vgl. auch die wegweisende Geste des heiligen Demetrios in einem der zerstörten Mosaiken des nördlichen Seitenschiffs. Bakirtzis 2012b, Abb. 27.

[168] Bakirtzis 2012b, 158 dagegen vermutet neuerdings, dass die Darstellung der Kinder mit einer Spezialisierung des heiligen Demetrios auf die Heilung von Kindern zurückzuführen ist. Dies ist für die zahlreichen Darstellungen von Kindern in der ersten Phase der Mosaikausstattung eine Möglichkeit. In diesem Fall erscheint mir aber der Zusammenhang der Renovierung der wesentliche Aspekt zu sein, zumal die Kinder nicht zuseiten des Titelheiligen Demetrios erscheinen.

[169] Zum Dienstkostüm grundlegend Delbrück 1929, 36–40, bes. 39 und jüngst Gehn 2012, 17–34 sowie Bonnekoh 2013, 298–354. Zum goldenen Gürtel als Amtszeichen s. auch Albrecht 2010, 82–84. Beim vollständigen Beamtenkostüm wären schwarze *campagi* mit weißen Socken zu erwarten gewesen, wie sie die Heiligen in den Mosaiken 1–6 tragen. Allerdings tragen einige der Märtyrer in der Mosaikkuppel von Hagios Georgios anscheinend dunkelblaue Socken zu den schwarzen *campagi*. Bakirtzis 2012a, Abb. 86. 94. 98.

Ehrentitel verliehen wurde, können sie zuweilen ebenfalls Würdezeichen bzw. das Beamtenkostüm tragen[170]. Sie erheben ihre Hände unter der Chlamys im Gestus der *manus velatae*[171] und bringen somit die Demut gegenüber dem Heiligen zum Ausdruck. Inhaltlich knüpft die Bildaussage somit an den älteren Mosaiken der Kirche an[172]. Das Berühren der Schulter des älteren Knaben durch Georgios verweist zudem auf die Protektion durch den Heiligen[173]. Beim Mosaik 4 liegt somit eine andere Intention als in den Mosaiken 1 und 2 zugrunde. Es zeigt Kinder von vornehmem Stand nicht im Nahverhältnis zum Titelheiligen, sondern zu Georgios. Dieses Bild sollte dadurch anscheinend von der Bildaussage der Paneele 1 und 2 abgesetzt werden, die in exklusiver Weise das Nahverhältnis der Amtsträger zum Schutzheiligen Thessalonikis zum Ausdruck bringen. Trotzdem gehören die Knaben zu den privilegierten Personen, die durch Bildnisse präsent sind. Die Dedikanten der Mosaiken 5 und 6 sind dagegen nur durch anonyme Inschriften präsent (s. Anhang: Nr. 5–6).

Da ansonsten in den Mosaiken des 7. Jhs. nur hochrangige Personen dargestellt sind, ist es sehr wahrscheinlich, dass es sich um die Kinder eines der drei in den Mosaiken 1 und 2 dargestellten Männer handelt[174]. Frühbyzantinische Stifter- und Votivinschriften bringen häufig die Bitte um Heil für den oder die stiftenden bzw. schenkenden und ihre Kinder zum Ausdruck. Derartige Inschriften nennen meist Laien, zuweilen aber auch Diakone[175]. Da das Amtskostüm eine Zugehörigkeit zur zivilen Hierarchie zum Ausdruck bringt, kommt der zivile Würdenträger in Mosaik 2 am ehesten als Vater der Kinder in Frage[176]. Die Knaben sind vielleicht deshalb von ihrem Vater separiert, da die legitimierende Bildaussage der Paneele 1 und 2 sie nicht miteinschließt, sie aber an der mit der Stiftung ihres Vaters verbundenen Kommemoration partizipierten[177].

In Mosaik 7 sind nochmals der Diakon[178] und der Bischof als Brustbilder in einem *clipeus* zuseiten eines ebensolchen Bildnisses des Titelheiligen dargestellt gewesen (Abb. 14). Darunter befand sich die bereits erwähnte Inschrift. Die Hintergrundgestaltung der *clipei* des Bischofs und des Diakons weisen einen hellblauen äußeren Rand und eine (ähnlich einem Nimbus an den Schultern ansetzende) weißgraue Fläche im Zentrum auf. Diese Hintergrundgestaltung folgt einer in der spätantiken Monumentalmalerei gängigen Kon-

[170] Vgl. z. B. die Darstellung des neunjährigen Ardabur iunior auf dem Missorium des Ardabur Aspar (434) oder das sog. Diptychon des Stilicho in Monza mit der Darstellung eines Knaben im Chlamyskostüm (frühes 5. Jh.): Delbrück 1929, 154–156 Nr. 35; 245 Nr. 63. Als prominentes Vergleichsbeispiel für die Darstellung eines Knaben mit Würdezeichen (Gürtelgarnitur) im Kontext eines Stifterbildes sei auf die Malerei in der Theodotus-Kapelle in Santa Maria Antiqua in Rom verwiesen (Mitte 8. Jh.). Hennessy 2008, 98–102 Abb. 3, 3. Zur Gürtelgarnitur s. Rettner 2000, 273–276 Abb. 4–7. Speziell zu Zwiebelknopffibeln bei Kindern von Amtsträgern s. Bonnekoh 2013, 421 f.

[171] Gerszke 2010, 130 Taf. 6 c.

[172] Bakirtzis 2012b, Abb. 22. 25–27. 30. 33.

[173] Brenk 2010, 89; Belting 1990, 101. Durch die Berührung nur des älteren Knaben wird zusätzlich zum Ausdruck gebracht, dass er der wichtigere der beiden ist, obwohl er nicht den Ehrenplatz einnimmt.

[174] Hennessy 2008, 89–91; vgl. Fourlas 2010, 233 Anm. 147. Mentzos 2010, 92 f. dagegen vermutet, dass es sich um die Kinder des anonymen Dedikanten des Mosaiks 5 handelt. Es stellt sich allerdings die Frage, warum dieser nur seine Kinder, nicht jedoch sich selbst darstellen ließ.

[175] Es sei hier stellvertretend auf zwei aussagekräftige Beispiele eines senatorischen Ehepaares und eines Diakons verwiesen. Mosaikinschrift am Eingang zum Bema einer Basilika in Daphnousia/Phthiotidos (Mittelgriechenland, Ende 4./Anfang 5. Jh.): „Εὐγένειος ὁ λαμ(πρότατος) καὶ Διονυσεία ὑπὲρ εὐχῆς ἑαυτῶν καὶ τῶν πεδίων αὐτῶν σύμπαν τὸ ἔργον τῆς ἁγίας τοῦ θ(εο)ῦ ἐκκλησίας ἐκ θεμελίων ἐπλήρωσαν“. Caraher 2003, 212. 333 Nr. 49; Asēmakopoulou-Atzaka 1987, 175 Taf. 292 α. Inschrift auf einem Bodenmosaik des Baptisteriums einer Basilika in Gülbahçe (10 km westlich von Klazomenai, wohl 6. Jh.): „Ὑπὲρ εὐχῆς Ῥουφῖνος ὁ εὐλαβ(έστατος) διάκο(νος) ἑαυτοῦ καὶ τῶν τέκνων αὐτοῦ ἐκέντησεν ἐν τετραέντῳ.“; Scheibelreiter-Gail 2011, 266 f. Nr. 45 Abb. 250.

[176] Hennessy 2008, 89–91; Hennessy 2003, 164 f.; vgl. Fourlas 2010, 233 Anm. 147; Kitzinger 1958, 25. Der kleine Euphrasius im Apsismosaik der Euphrasius-Basilika in Poreč dagegen trägt eine einfache beigefarbene Lacerna. Er wird aufgrund der zugehörigen Inschrift meist als Sohn des Archidiaconus Claudius angesprochen. Hennessy 2008, 104; Terry – Maguire 2007, 112. Dagegen Warland 2010, passim, der m. E. ohne überzeugende Argumente eine Vaterschaft des Bischofs postuliert.

[177] Vgl. Hennessy 2008, 91.

[178] Auffällig ist das im Vergleich mit Mosaik 1 und 8 deutlich dunklere und durch weiße Linien gegliederte Inkarnat des Diakons. Dies könnte daran liegen, dass das Porträt vom Mosaizisten des Paneels 2 gesetzt wurde, wo die Gesichter des Bischofs und des Würdenträgers graubraunes Inkarnat mit weißen Lichthöhungen aufweisen. Auch die Faltengestaltung des Phelonions des Diakons in Mosaik 7 erinnert mit seinen linearen Faltentälern an das Gewand des Bischofs in Mosaik 2 (Abb. 12). Im meinem Beitrag Fourlas 2010, Anm. 20 hatte ich noch gänzlich andere Mosaizisten als bei den Paneelen 1–3 vermutet.

vention, die eine räumliche Tiefe des Bildnismedaillons suggeriert[179]. Da hier anders als in den Mosaiken 1 und 2 die Bildnisse voneinander separiert sind, wurde eine besondere ikonographische Absetzung der Porträts vom Bildnis des Heiligen Demetrios durch einen Rechtecknimbus offenbar nicht für notwendig erachtet.

Es stellt sich aber die Frage, warum der Bischof und der Diakon hier ein weiteres Mal dargestellt sind. Ausschlaggebend für die Anbringung der Bildnisse und der Inschrift an dieser Stelle war zweifellos die Nähe zum Ciborium des Heiligen Demetrios, dem Focus des Kultes in der Kirche[180]. Velenis hat vorgeschlagen, dass Mosaik 7 und die zugehörige Inschrift mit einer Erneuerung nur des Ciboriums in Verbindung stehen könnte, wobei Mosaik 8 dann die Vollendung des Dekors oder der Ausstattung dokumentieren würde[181]. Dies würde aber voraussetzen, dass der in der Inschrift genannte ναός nicht die gesamte Kirche, sondern nur das Ciborium bezeichnet, wofür es aber keine Anhaltspunkte gibt[182]. Grundsätzlich scheint die doppelte Anbringung der Bildnisse der Kleriker nicht zwingend auf einen separaten Vorgang hinzuweisen, da es auch nicht ungewöhnlich ist, die verantwortlichen Erbauer einer Kirche an mehreren Stellen durch Inschriften zu ehren[183].

Als Parallele für die Kombination einer Bauinschrift mit Medaillonbildnissen von Klerikern sei auf die *clipei* des Abts Longinos und des Diakons Johannes in der Bordüre des Apsismosaiks der Kirche des Katharinen-Klosters auf den Sinai verwiesen (Abb. 19. 20). Der Abt wird in der Bauinschrift als höchster Vertreter des Klosters als eponym angeführt:

> † *Im Namen des Sohnes und des Vaters und des Heiligen Geistes. Dieses gesamte Werk wurde gemacht zum Heil der Fruchtbringenden, zur Zeit des Longinos, des frommsten Presbyters und Abtes* † / † *Durch den Eifer des Theodoros des Presbyters und Secundarius, Indiktion 14*[184].

Im Diakon dürfte seine ‚rechte Hand' zu sehen sein, die *de facto* als wichtigste Person in der Verwaltung nach dem Abt fungierte und dem in diesem Fall nicht die Bauaufsicht oblag[185]. Es handelt sich bei dieser Prosainschrift um die Dokumentation der Fertigstellung des Werkes, womit entweder die gesamte Kirche oder nur das Apsismosaik gemeint sein wird. Aus der Inschrift geht nicht hervor, ob Abt und Diakon (vermutlich der Oikonomos) auch zur Gruppe der Geldgeber gehören. Ihnen sind offenbar qua Amt Bildnisse an bevorzugter Stelle vorbehalten, nicht jedoch dem Initiator des Bauvorhabens und wohl auch dem Hauptfinanzier Kaiser Justinian[186]. Dieser wird aber an anderer Stelle in separaten Inschriften genannt, und zwar über dem Hauptportal des Klosters und an einem der hölzernen Deckenbalken der Kirche[187].

Anders als in den Mosaiken 1 und 2 ist in den *clipei* des Mosaiks 7 das Nahverhältnis der dargestellten Kleriker zum Titelheiligen und ihre Rolle als Patrone hier nicht so stark betont. Bischof und Diakon dürften hier analog zu den Porträts des Longinos und des Johannes im Apsismosaik auf dem Sinai in erster Linie in ihrer Eigenschaft als führende Kleriker Thessalonikis dargestellt sein, unter deren Ägide die Renovierungs-

[179] Man vgl. z. B. die Medaillonbilder der römischen Bischöfe in S. Paolo fuori le mura in Rom: Andaloro 2006, 380–393 Abb. 2–25. 27–40. 42.

[180] Mentzos 2010, 61; Brubaker 2004, 88 f.; Belenēs 2003, 40. 43.

[181] Belenēs 2003. 43.

[182] Mentzos 2010, 61.

[183] So wird z. B. der Erbauer der Basilika A in Nikopolis (Epeiros), Bischof Doumetios, in drei Mosaikepigrammen an unterschiedlichen Stellen des Kirchenraums genannt. Assimakopoulou-Atzaka – Parcharidou-Anagnostou 2009, 35 f.; Caraher 2003, 323 f. Nr. 21–23. Juliana Anicia, welche die Euphemia-Kirche in Konstantinopel restaurierte, wurde in fünf verschiedenen Epigrammen in der Kirche lobend erwähnt. Anth. Gr. I 12–17 (ed. Beckby 1965). In der Basilika A in Demetrias wird eine Damokrita sowohl vor dem Eingang zum Mittelschiff als auch zum Bema namentlich erwähnt. Caraher 2003, 334 Nr. 52–53.

[184] Ševčenko 1966, 259–261. 263 Nr. 7: »† Ἐν ὀνόματι π(ατ)ρ(ὸ)ς κ(αὶ) ὑ(ιο)ῦ κ(αὶ) ἁγίου πν(εύματος)· γέγονεν τὸ πᾶν ἔργον τοῦτο ὑπὲρ σωτηρίας τῶν καρποφορησάντ(ων), ἐπὶ Λογγίνου τοῦ ὁσιωτ(άτου) πρεσβ(υτέρου) κ(αὶ) ἡγουμ(ένου) † / † Σπουδῇ Θεοδώρου πρεσβ(υτέρου) καὶ δευτ(εραρίου), ἰνδ(ικτιῶνος) δῖ †«.

[185] Zur Rolle Theodors vgl. Cormack 1985a, 191.

[186] Wie Tsamakda 2010, 25–30 Abb. 1–3 überzeugend dargelegt hat, handelt es sich beim Medaillonbild Davids anders als zum Teil in der Fachliteratur postuliert, nicht um eine visuelle Angleichung an das Porträt Justinians. Auch in San Vitale werden nur die Bischöfe Ecclesius und Maximian durch ein Bild an prominenter Stelle im Bau geehrt. Ersterer gab das *mandatum* für den Bau, letzterer weihte ihn. Vom Finanzier des Baus, Julianus Argentarius, dagegen ist kein Bildnis erhalten. Dazu Jäggi 2003, 35. Zur Benennung der Personen in den Kaisermosaiken s. den Beitrag von R. Stichel in diesem Band.

[187] Hauptportal: Ševčenko 1966, 262 Nr. 1; Deckenbalken: Ševčenko 1966, 262 Nr. 5.

arbeiten zum Abschluss gebracht und der Bau geweiht wurde, und zwar unabhängig davon, ob sie gleichzeitig auch als Stifter fungiert haben mögen[188].

Über die Bedeutung der Inschrift unter den *clipei* und die Identität Leons ist in der Fachliteratur viel gerätselt worden, ohne dass bei diesem Problem bisher Konsens erzielt wurde[189]. Die Inschrift bringt zwei Wesentliche Aspekte der Renovierung der Kirche zum Ausdruck: den Abschluss der Arbeiten und eine eponyme Person namens Leon. Wie oben bereits dargelegt, wäre bei einer offiziellen Bauinschrift eigentlich zu erwarten, dass der genannte Leon mit dem Bischof identisch ist[190]. Warum sollte nun an dieser Stelle gerade der Eparch, d. h. der höchste Vertreter der weltlichen Hierarchie im östlichen Illyricum, als eponymer Amtsträger genannt werden, wie es die Marginalnote zu den Ereignissen des Brandes in Cod. Par. gr. 1517 nahelegt? Das Epigramm greift mit der Formel ἐπὶ + Name die Diktion von in Prosa gehaltenen Bauinschriften auf, hat aber den Charakter eines Dedikationsepigramms, welches üblicherweise die Rolle des Finanziers des Bauvorhabens lobend hervorhebt[191]. Dies würde auch das Fehlen einer Amtsbezeichnung des genannten Leon erklären, die gerade in ehrenden Epigrammen auf die Erbauer oder Erneuerer von Kirchen nicht selten fehlt[192]. Die Angabe zum Amt Leons in der Marginalnotiz dürfte dann aus anderer Quelle eingeflossen sein[193].

Als ein Grund für die namentliche Nennung Leons könnte somit vermutet werden, dass es sich um den Hauptfinanzier handelt, der in der Regel mit dem in Mosaik 2 dargestellten Ehrenkonsul identifiziert wird[194]. Seine alleinige namentliche Nennung wäre in erster Linie als Stifterlob aufzufassen[195]. Die für die Durchführung der Renovierung und die Weihe institutionell verantwortlichen Personen, der Bischof und sein Diakon, sind dagegen durch ihre Bildnisse präsent. Mosaik 7 würde somit stärker den Aspekt der ordnungsgemäßen Vollendung der Renovierung der Kirche durch die Trias Bischof, Diakon und den Hauptfinanzier dokumentieren, während in den Mosaiken 1 und 2 und den zugehörigen Inschriften mehr das Nahverhältnis der drei Personen zu Demetrios und dessen Rolle als Schutzheiliger der Stadt im Vordergrund steht.

Als primäre Botschaft des Mosaiks 8 ist aufgrund des eng verwandten Bildformulars zum Mosaik 2 eine identische Grundaussage anzunehmen. Hier wird im Wesentlichen die Eintracht des Klerus mit zwei Bischöfen vorgeführt, welche unter der Protektion des Heiligen Demetrios stehen und vom Schutzheiligen der Stadt gleichsam beim Betrachter eingeführt werden. Die Bedeutung der Porträts wird durch den Vor-

[188] In Ravenna steht die Darstellung eines einzelnen Bischofs in einer Kirche in erster Linie mit seiner Eigenschaft als *consecrator* in Verbindung. Rizzardi 2005, 1197 f. Generell zu den Anlässen für die Anbringung von Bischofsbildern im Kirchenraum als *fundator*, *constructor* und *dedicator et consecrator* Deichmann 1989, 316.

[189] Bakirtzis 2012b, 174 f. fragt sich, ob der im Cod. Par. gr. 1517 erwähnte Präfekt Leon und der in den Passiones genannte Stifter Leontios nicht ein und dieselbe Person sind. Diese Überlegung ist bereits von Tafrali 1909b, 39 verworfen worden. Zusammenfassung des Forschungsstandes zur Identität Leons bei Rhoby 2009, 390 und Belenēs 2003, 39. 42. 44.

[190] Auch Cormack 1969, 44 und Papagēorgiou 1908, 333 dachten bereits an einen Bischof. Vgl. auch Fourlas 2010, 230.

[191] So wird im Dedikationsepigramm von San Vitale in Ravenna neben dem Auftraggeber Bischof Ecclesius vor allem der Finanzier des Baus Julianus lobend erwähnt (und zwar vor Ecclesius). In der Dedikationsinschrift dagegen wird an erster Stelle der verstorbene Bischof Ecclesius genannt, anschließend der Finanzier Julianus Argentarius und schließlich der weihende Bischof Maximian. CIL XI 1 Nr. 292 (Dedikationsepigramm); CIL XI 1 Nr. 288 (Dedikationsinschrift). Deichmann 1976, 3–7. 15–21 (zum Vorgang und der rechtlichen Stellung von Kirchenstiftungen). 27–30 (zum Dedikationsepigramm). Vgl. außerdem die in Anm. 192 zitierten Epigramme aus Konstantinopel. In meiner älteren Studie (Fourlas 2010, 228–230) hatte ich die Inschrift einzig unter dem Gesichtspunkt einer offiziellen Bauinschrift bewertet.

[192] Als Parallelen in Kirchenbauten in Konstantinopel sei auf folgende Beispiele verwiesen: Anth. Gr. I 2; 5–6; 8–9; 12; 14–17; 109 (ed. Beckby 1965). Tafrali 1909b, 386 vermutete, dass das Fehlen des Titels durch das Versmaß oder den zur Verfügung stehenden Platz bedingt sein könnte. Belenēs 2003, 42 hat dagegen vorgeschlagen, dass die Inschrift einem Chiasmus unterliegt und das Fehlen einer näheren Spezifizierung des Amtes auf eine allgemein bekannte Person zur Zeit der Erbauung der Kirche schließen lasse. Seine Vorschläge, es würde sich um Papst Leo I. (440–461) oder Kaiser Leo I. (451–474) handeln, sind in der jüngeren Fachliteratur aus verschiedenen Gründen abgelehnt worden. Fourlas 2010, 227–230 und vor allem Rhoby 2009, 390.

[193] Möglicherweise stammt sie aus einer Chronik, die Lemerle 1981, 84 als Quelle des Anonymus für die ersten drei Wunder annimmt. Gerade in lokalen Chroniken wurden mitunter die amtierenden Präfekten vermerkt. Vgl. Fourlas 2010, 229. Das Amt könnte ggf. auch durch die Diptychen der Kirche überliefert worden sein, in denen die Namen der Stifter verzeichnet wurden. Zu dieser Praxis: von Zhismann 1888, 48 f. Bakirtzis 1997, 413 f. dagegen glaubt, dass die Marginalnotiz aus der Inschrift selbst herzuleiten ist. Diese Möglichkeit hat auch Lemerle 1979, 192 Anm. 5 in Betracht gezogen.

[194] So zuletzt Bauer 2013, 208 f.

[195] Zum Stifterlob in Inschriften s Baumann 1999, 309–311.

hang im Hintergrund besonders hervorgehoben[196]. Die Bischöfe sind die Hauptpersonen der Komposition. Sie stehen in der vordersten Bildebene und ihre Bedeutung wird anscheinend noch dadurch unterstrichen, dass ihre Porträts durch die Angabe von Nagelköpfen beim Rechtecknimbus als separat angefertigte Bildtafeln charakterisiert sind[197].

Der Bischof auf dem Ehrenplatz zur Rechten des Heiligen ist als der höherrangige anzusehen[198]. Die hierarchische Abstufung wird nicht grundsätzlich am purpurfarbenen Phelonion ersichtlich[199], sondern aus der Position im Bild und dem Gegensatz zum weißen Gewand des Bischofs zur linken des Demetrios deutlich. Wie eingangs erwähnt, sieht Velenis in dem Bischof im Purpurgewand Papst Honorius I. Die Ikonographie entspricht aber einer rein östlichen Darstellungskonvention. Auf den bildlichen Darstellungen des 6. und 7. Jhs. aus Italien haben die Oberhirten das dem Omophorion entsprechende *pallium* ausnahmslos mit einer ausgeprägten V-Form vor der Brust drapiert. Es ist zudem von rein weißer Farbe und in der überwiegenden Zahl der Fälle nur am herabhängenden Ende mit einem Kreuz geschmückt[200], nicht auf dem vor der Brust verlaufenden Streifen, wie es in dieser Zeit für östliche Bischöfe typisch ist[201]. Weiterhin sind die kleinen Herzblatt-Ornamente des purpurfarbenen Phelonions charakteristisch für die Kleidung hochgestellter Personen aus dem Milieu des Kaiserhofes (Abb. 11. 17)[202]. Bei einem Bischof tritt ein derartig gemusterter Stoff ansonsten nur bei der *casula* des Apollinaris im Apsismosaik von Sant'Apollinare in Classe auf[203]. Da der Bischof in den Mosaiken 1 und 7 ein weißes Phelonion trägt, ist anzunehmen, dass es sich beim zweiten Bischof in Mosaik 8 um den Oberhirten von Thessaloniki handelt. Beim höherrangigen Bischof könnte es sich dann um den Patriarchen von Konstantinopel handeln, wie auch Mentzos aus anderen Gründen annimmt[204]. Nachrangige Personen sind der Diakon und der Presbyter, die beide von den Bischöfen überschnitten werden. Der Presbyter ist mit dem Diakon der Mosaiken 1 und 7 identisch, erscheint hier aber nun in einer weniger prominenten Rolle. Er ist ganz offensichtlich in diesem Mosaik 8 weniger wichtig.

Bei der Frage nach der Bildaussage des Mosaiks 8 ist auch die Bedeutung des Kreuzes zu berücksichtigen, dass der höherrangige Bischof trägt. Ansonsten kann in den erhaltenen vorikonoklastischen Bildzeugnissen nur Bischof Maximian im Kaisermosaik von San Vitale in Ravenna als Parallele angeführt werden.

196 Zur gängigen Hervorhebung von Porträts durch ein Parapetasma im Hintergrund s. Studer-Karlen 2012a, 64–66.

197 s. o. Anm. 19.

198 Mentzos 2010, 96.

199 Steigerwald 1999, 191–195 betont, dass die purpurfarbene *casula* generell die Bischofswürde anzeigen konnte. Weiterhin waren die Bischöfe offenbar nicht an das Tragen der purpurfarbenen *casula* gebunden.

200 Thierry 1976, 327 f.; Braun 1964, 643 f. In den Bildzeugnissen aus Italien des 6.–7. Jhs. sind zahlreiche Darstellungen von Bischöfen mit *pallium* bezeugt: Bischof Ecclesius und Maximian in den Mosaiken von San Vitale in Ravenna (um 547): Deichmann 1958, Taf. 353. 359. 369–370, s. auch den Beitrag von R. Stichel in diesem Band Abb. 1; die Bischöfe Ursicinus, Ursus, Severus und Ecclesius im Sanktuarium von Sant'Apollinare in Classe (um 549): Deichmann 1958, Taf. 394–396. 398. 400 (generell zu den Bischofsbildern in Ravenna s. auch Rizzardi 2005, 1189–1202); der Bischof Silvester in einem Wandmosaik der Unterkirche von S. Martino ai Monti in Rom (wohl 509–514): Wilpert – Schumacher 1976, 59; Wilpert 1916, 327–330 Taf. 96; die beiden Bischöfe im Apsismosaik von S. Agnese in Rom (625–638): Matthiae 1967, 169–177 Taf. 90; die fünf Bischöfe im Mosaikdekor der Venantius-Kapelle in Rom (642–649): Matthiae 1967, Taf. 104. 106. 109–110. 116. 119–120; Bischof Gregor auf der Malerei der Innenseite des Boethius-Diptychons in Brescia (7. Jh.): Hubert u. a. 1968, 142 f. Abb. 148; die Kirchenväter Basileios, Johannes Chrysostomos und Papst Leo I. in den Fresken von Santa Maria Antiqua in Rom (um 649–655): Nordhagen 1990c, 185–187 Taf. 3. 6; Wilpert 1916, Taf. 142, 2; 143, 2 (jeweils mit Kreuzen auch im Schulterbereich); das Privilegia-Mosaik in S. Apollinare in Classe (nach 666): Wilpert 1916, Taf. 112. Das *pallium* des Pelagius im Triumphbogenmosaik von San Lorenzo in Rom gehört nicht zum Originalbestand (Matthiae 1967, Grafici dei Restauri, ohne Zählung).

201 Als Beispiel für eine vergleichbare Drapierung des Omophorions und den Schmuck mit Kreuzen im Schulterbereich sei auf eine Wandmalerei in der Kathedrale von Mren in Armenien (wohl 7. Jh., mit etwas tiefer über die Brust verlaufendem Streifen), den Dekor des Silberkelchs Nr. 8 des Attarouthi-Schatzes (um 600) sowie einen Triptychonflügel des Sinaiklosters (7. Jh.) verwiesen. Wandmalerei: Thierry 1976, 327; Thierry 1971, 77 Abb. 37; Silberkelch: Piguet-Panayotova 2009, 32 Abb. 7.4; Triptychonflügel: Weitzmann 1976, 48 f. Nr. B 24 Taf. 20.

202 Koenen 2012, 129 f. Abb. 4–6. 10–11 (mit Beispielen) bezeichnet die herzförmigen Ornamente generell als höfisches Motiv. In etwa vergleichbar ist auch das goldene Pfeilmotiv auf den purpurfarbenen Tunikabesätzen des Anführers der Gardisten im Kaisermosaik von San Vitale in Ravenna. Fourlas 2010, 225 f. Abb. 17 und Beitrag von R. Stichel in diesem Band Abb. 1.

203 Die *casula* gehört größtenteils nicht zum Originalbestand des 6. Jhs. Deichmann 1958, Taf. 389. Bestandszeichnung bei Deichmann 1969, Plananhang 289.

204 Mentzos 2010, 99 f.

Er hält in seiner rechten Hand ein mit Edelsteinen besetztes goldenes Kreuz[205]. Für die Darstellung Maximians und der beiden Diakone, die Evangelium und Weihrauchfass mitführen, wird meist ein liturgischer Kontext angenommen[206]. Diskutiert werden vor allem der Einzug zu Beginn der Liturgie[207] und eine idealisierte Darstellung einer Prozession anlässlich der Einweihung der Kirche bzw. der Stiftung des Altargeräts durch das Kaiserpaar[208]. Es ist umstritten, ob das Kreuz Maximians dabei als Segenskreuz fungiert, wie es von den Bischöfen noch bis heute im orthodoxen Ritus während der Liturgie verwendet wird[209]. Von vergleichbarem Format ist das mit Edelsteinen besetzte goldene Kreuz Justins II. im Vatikan, welches wohl auch bei Prozessionen mitgeführt wurde, und zwar möglicherweise vom römischen Bischof[210]. Es ist somit anzunehmen, dass es sich bei dem Kreuz des Bischofs in Mosaik 8 um ein während der Liturgie verwendetes Prozessionskreuz handelt[211]. Es zeichnet den höherrangigen Bischof als obersten Liturgen aus. Möglicherweise wird in Mosaik 8 konkret auf den Einzug zu Beginn der Liturgie angespielt[212]. Dazu würde auch die Position neben dem *Trivelum* passen, durch das Bischof und Klerus sich zu Beginn der Liturgie zum Altarraum begeben haben werden[213].

Das Mosaik bringt somit m. E. primär zwei Aussagen zum Ausdruck: Die Protektion des Bischofs von Thessaloniki und eines höherrangigen östlichen Bischofs durch den Heiligen Demetrios, womit ihre Autorität und Legitimität betont werden. Als zweiter zentraler Aspekt wird die Eintracht des Bischofs und des Klerus von Thessaloniki mit einem höherrangigen Bischof in Szene gesetzt. Der durch das Prozessionskreuz angedeutete liturgische Kontext legt nahe, dass die Eintracht der dargestellten Personen wohl in erster Linie auf Glaubensfragen zu beziehen ist. Die Bildaussage, welche in Analogie zu Mosaik 2 neben dem örtlichen Metropoliten einen höherrangigen Bischof als zentralen Garanten des Heils und des Wohlergehens der Stadt propagiert, ist von erheblicher kirchenpolitischer Relevanz, da sie die Akzeptanz der geistigen Führerschaft des letzteren impliziert. Dagegen ist ein Zusammenhang mit einer konkreten Renovierungsmaßnahme in der Kirche wie auch bei Mosaik 2 durch die Ikonographie überhaupt nicht zum Ausdruck gebracht.

Versuch einer historischen Einordung

Es bleibt abschließend zu prüfen, ob sich die oben dargelegten Beobachtungen und Schlussfolgerungen in eine sinnvolle Beziehung zum historischen Kontext setzen lassen. Dabei erlaubt die dürftige Quellenüberlieferung zur Geschichte Thessalonikis im 7. Jh. nur eine versuchsweise Annäherung. Als Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen dient die eingangs referierte These von Velenis, dass die Bischöfe des Mosaiks 8 in die monotheletische Kontroverse involviert waren und die Abdeckung des Paneels in Verbindung mit der Verurteilung des Monotheletismus als Häresie auf dem sechsten Ökumenischen Konzil steht[214]. Zwei Briefe Papst Martins I. (649–653), welche die Rolle der Kirche Thessalonikis im monotheletischen Streit beleuchten, bieten m. E. einen Anhaltspunkt, um diesen Ansatz näher zu konkretisieren, als bisher geschehen.

---

[205] s. den Beitrag von R. Stichel Abb. 1.

[206] Zusammenfassung des Diskussionsstandes bei Gulowsen 1999, 123–132. Vgl. auch den Beitrag von R. Stichel in diesem Band.

[207] Cotsonis 1994, 24 f. Abb. 9; Mathews 1971, 146 f. Vgl. Gulowsen 1999, 124–126.

[208] Deichmann 1976, 180 f.

[209] Zur Deutung des Handkreuzes der Bischöfe (und konkret auch Maximians) als Segenskreuz während der Liturgie: Nussbaum 1964, 265 f. Beim Betreten der Kirche zur Feier der Eucharistie segnet der Bischof mit dem Handkreuz die Gläubigen. Die Funktion des Handkreuzes Maximians als Segenskreuz wird von Dinkler – Dinkler-von Schubert 1995, 149 angezweifelt. Sie vermuten, dass es sich um ein von Maximian gestiftetes Reliquienkreuz handelt.

[210] Belting-Ihm 1965, 158. Zum Kreuz s. jetzt Guido 2013, passim mit der älteren Literatur. Insbesondere Lipinski 1968, 187–190. 201 plädiert für eine Funktion des Objekts als Handkreuz des Bischofs von Rom. Vgl. Guido 2013, 26. Zu goldenen Prozessionskreuzen allgemein Cotsonis 1994, 20 Abb. 6–7 (mit Edelsteinbesatz).

[211] So auch Mentzos 2010, 96. Allgemein zur Verwendung von Kreuzen während liturgischer Prozessionen Cotsonis 1994, 14–26.

[212] So sind in einem Fresko in der Demetrios-Kirche in Markov Manastir in Sušica (um 1371), das als Darstellung des ersten Einzugs gedeutet wird, ebenfalls zwei Bischöfe dargestellt, von denen der eine ein mittelgroßes mit Perlen und Edelsteinen besetztes Kreuz, der andere das Evangelium trägt. Cotsonis 1994, 25 Abb. 10.

[213] Zum Einzug des Bischofs von der Eingangstür längs durch den Kirchenraum zum Bema s. Strube 1973, 97; Mathews 1971, 139. Zum Einzug von Prozessionen durch das Tribelon s. Stouphē-Poulmēnou 1999, 146.

[214] Vélénis 2001, 308.

Im Zentrum des monoenergetischen-monotheletischen Streits stand die vom Patriarchen Sergios I. von Konstantinopel (610–638) mit Billigung des Kaisers Herakleios (610–641) entwickelte Formel der einen Wirksamkeit (ἐνέργεια) Christi. Diese Formel war als Grundlage für eine Kompromisslösung gedacht, welche eine vor allem auch politisch motivierte Union der Reichskirche mit den Gegnern des Konzils von Chalkedon ermöglichen sollte[215]. Dieser Ansatz zur Union war nur kurzfristig erfolgreich. Ab 634 führte die dogmatische Debatte zu einer verstärkten Spaltung der Kirche und zu innenpolitischen Verwerfungen, welche Kaiser Herakleios durch ein Edikt, die Ekthesis, zu entschärfen suchte. Darin wird die Diskussion um eine oder zwei Wirksamkeiten Christi untersagt und der eine Willen (θέλησις) Christi in den Vordergrund gerückt[216].

Gegen den mit der Ekthesis als gültige Lehre festgeschriebenen Monotheletismus bezog vor allem die Kirche in den westlichen Provinzen unter Führung Roms und maßgeblicher Beteiligung des Maximos Homologetes in den 640er Jahren eine dyotheletische Gegenposition[217]. Die Debatte eskalierte vollends, als Papst Theodor I. (642–649) im Jahr 647 in einer Art Ultimatum die politische Loyalität des Westens von einer Unterwerfung des Kaisers und des Patriarchen Paulos II. (641–653) von Konstantinopel unter die römische Verurteilung des Monotheletismus abhängig machte[218]. Dies war durchaus keine leere Drohung. So hatten die Dyothelethen kurz zuvor mit dem afrikanischen Usurpator Gregorios (646–647) sympathisiert[219].

Die Auseinandersetzung war für die Reichsregierung brandgefährlich, da die Dyotheleten die Autorität des Kaisers in Frage stellten[220] und der Streit den Zusammenhalt des Reiches gefährdete, das gleichzeitig von Seiten der Araber unter Druck stand. Deshalb erließ Kaiser Konstans II. 648 auf Betreiben des Patriarchen Paulos II. ein Edikt (den sog. Typos), welches den Streit beenden sollte und jegliche Diskussion über Wirksamkeit und Willen Christi unter Androhung schwerster Strafe untersagte[221]. Bischöfen und Klerikern droht bei Zuwiderhandlung die Absetzung[222].

In Rom reagiert man mit einer noch offeneren Herausforderung der kaiserlichen Autorität. Noch unter Papst Theodor I. wurde eine Synode im Lateran vorbereitet, die schließlich im Oktober 649 von seinem Nachfolger Papst Martin I. (649–653) abgehalten wurde[223]. Auf der Synode wurden die Positionen der Kirche von Konstantinopel unter Einschluss des Typos verworfen und die Hauptvertreter des Monotheletismus, darunter Patriarch Paulos II. zu Häretikern erklärt[224]. Kaiser Konstans II. befahl dem Exarchen von Ravenna Olympios Martin I. festzunehmen. Der Exarch paktierte jedoch mit dem Papst und schwang sich in den Jahren 649–652 zum Usurpator in Italien auf[225].

Diese Auseinandersetzung berührte auch den Bischof von Thessaloniki, der als apostolischer Vikar in einer besonderen Beziehung zum Bischof von Rom stand[226]. Im November 649 direkt im Anschluss an die Lateransynode schrieb Martin I. einen Brief an Erzbischof Paulos von Thessaloniki[227]. Dem ist zu entnehmen, dass eine päpstliche Gesandtschaft vorausgegangen war, die Paulos offenbar ein dyotheletisches Glaubensbekenntnis zur Unterschrift vorgelegt hatte[228]. Martin I. bezeichnet das Bekenntnis des Paulos als monotheletisch und spricht den Bann über ihn, bis er die Beschlüsse der Lateransynode anerkennt und wie der Papst die monotheletischen Häretiker (d. h. auch den amtierenden Patriarchen von Konstantinopel) ana-

[215] Zum theologischen Streitobjekt und den politischen Hintergründen zuletzt: Lange 2012, 531–540. Außerdem Winkelmann 2001, 13–33; Haldon 1997, 299–304; Beck 1980, 54–57.

[216] Zur Ekthesis Dölger – Wirth 2009, 88 Nr. 211. Zum historischen Ablauf des Streits s. Lange 2012, 540–622; Winkelmann 2001, 34–43; Beck 1980, 54–61. Vgl. auch Brandes 2003, bes. 105–109.

[217] Winkelmann 2001, 39 f.; Haldon 1997, 56 f. 306 f. Zu Maximos: Winkelmann 2001, 238–245; PmbZ 4921.

[218] Haldon 1997, 307 f.; van Dieten 1972, 88 f. Zu Paulos II.: Winkelmann 2001, 247 f.; PmbZ 5763. Zu Theodor I. Winkelmann 2001, 274; PmbZ 7769.

[219] Zu Gregorios und seiner Rebellion s. PmbZ 2345; Brandes 2001, 92 f.

[220] Zu diesem Aspekt s. Brandes 2001, 106; Haldon 1986, 177.

[221] Zum Typos Dölger – Wirth 2009, 100 Nr. 225; Winkelmann 2001, 40. 123 Nr. 106; Beck 1980, 59.

[222] Brandes 1998, 144.

[223] Zur Lateransynode: Winkelmann 2001, 40 f. 125–127 Nr. 110. Zu Martin I.: PmbZ 4851; Winkelmann 2001, 236 f.

[224] ACO II 1, 390 Z. 4–14.

[225] Haldon 2016, 205 f.; Beck 1980, 59. Zu Olympios: PmbZ 5650.

[226] Den aktuellen Forschungsstand zum apostolischen Vikariat von Thessaloniki bietet Kötter 2012, 163–186.

[227] Text PL 87, 181–192. Zum Brief s. auch Winkelmann 2001, 133 f. Nr. 123.

[228] Stratos 1975, 103. Zu den päpstlichen Gesandten, dem Bischof Pithanos und dem Diakon Ignatios vgl. PmbZ 2757. 6262.

thematisiert. In einem zweiten Brief von November 649 an Klerus und Volk von Thessaloniki verkündet Martin I. die Absetzung des Erzbischofs Paulos von Thessaloniki aufgrund seines häretischen Bekenntnisses. Er verfügt, dass rechtgläubige Presbyter und Diakone die Liturgie feiern sollen, bis Paulos die Position Roms annimmt oder ein anderer zum Bischof ordiniert wird[229]. Über die Reaktionen des Bischofs Paulos auf seine Absetzung und den Versuch des Papstes, Bevölkerung und Klerus Thessalonikis gegen ihn aufzuhetzen, ist nichts bekannt[230]. Die Akten der Lateransynode und die zugehörigen Briefe gelten jedoch in der Forschung als maßgeblich von Maximos Homolegetes und seinem Kreis verfasste Propagandaschrift[231], so dass sich nicht genau sagen lässt, ob die Briefe überhaupt Dokumente realer Vorgänge sind. Sie belegen aber eindeutig, dass die Kirche von Thessaloniki im Jahr 649 klar Stellung für die Position Konstantinopels bezogen hatte. Angesichts der politischen Dimension des Streits und der Verfolgung Papst Martins I. wegen Hochverrats stand eine offene Parteinahme für den Standpunkt Roms für Erzbischof Paulos vollkommen außer Frage[232].

Legt man eine Entstehung des Mosaiks 8 in zeitlicher Nähe zur Lateransynode zugrunde, ergibt sich eine plausible Intention für dessen Anbringung. Die inhaltliche Aussage des Bildes kann vor dem historischen Hintergrund m. E. als öffentliche Dokumentation der Akzeptanz des Patriarchen von Konstantinopel und seiner monotheletischen Position (und damit der offiziellen „orthodoxen" Linie des Kaisers) aufgefasst werden. Durch die einträchtige Darstellung mit seiner Person wird die Verbindlichkeit seiner Lehrmeinung für die Kirche Thessalonikis zu Ausdruck gebracht. In ähnlicher Weise präsentierte der Kaiser Philippikos Bardanes (711–713), der für kurze Zeit den Monotheletismus wieder zur kirchenpolitischen Maxime erhob[233], die Maßstäbe der „Orthodoxie" in der Öffentlichkeit. Er ließ sich und den Patriarchen Sergios I. (610–638), den Begründer der monotheletischen Lehre, im Zentrum einer Darstellung der ersten fünf ökumenischen Konzilien am Milion in Konstantinopel abbilden[234], während er das Bild des sechsten ökumenischen Konzils im Vestibül des Kaiserpalastes zerstören ließ[235]. Derartige bildliche Positionsbestimmungen waren im Kontext der monotheletischen Kontroverse offenbar nicht ungewöhnlich. So wurden in der um 650–653 entstandenen Malereiausstattung von Santa Maria Antiqua in Rom eindeutig die Beschlüsse der Lateransynode propagiert[236].

Mosaik 8 unterstreicht weiterhin, dass der Schutzpatron Thessalonikis auf der Seite der „orthodoxen" Lehre steht[237]. Angesichts der beiden Papstbriefe ist es m. E. naheliegend, dem Vorschlag von Velenis zu folgen, dass es sich beim rechten Bischof um Paulos I. von Thessaloniki handelt. In dem Patriarchen dürfte aber m. E. am ehesten sein Namensvetter Paulos II. von Konstantinopel zu sehen sein.

[229] Winkelmann 2001, 134 Nr. 124. Text PL 87, 191–198.

[230] Lemerle 1981, 28.

[231] Winkelmann 2001, 127; Riedinger 1977, 254–257.

[232] Stratos 1975, 103 betont, dass Paulos sich dem direkten Zugriff der Staatsgewalt bei Zuwiderhandlung gegen die Bestimmung des Typos kaum hätte entziehen können. Das Glaubensbekenntnis des Bischofs Euthalios von Sulci auf Sardinien belegt, dass die staatlichen Autoritäten Bischöfe dazu nötigten, ein monotheletisches Bekenntnis zu unterzeichnen. Brandes 2014, 274–276 vermutet eine reichsweite Maßnahme nach den Hochverratsprozessen gegen Maximos Homologetes im Jahr 655 und 662. Zum Glaubensbekenntnis des Euthalios s. auch Brandes 2003, 109 f. Zum 653 gegen Papst Martin I. geführten Hochverratsprozess in Konstantinopel vgl. Brandes 1998, 159–177.

[233] Beck 1980, 62.

[234] So nach dem Epilog des Agathon zu den Akten des sechsten Ökumenischen Konzils: ACO II 2, 2, 900 Z. 29–35. Engl. Übersetzung bei Mango 1972, 141.

[235] Agathon, Epilog zu den Akten des sechsten Ökumenischen Konzils: ACO II 2, 2, 899 Z. 16–19.

[236] In Santa Maria Antiqua sind vier Kirchenväter mit Schriftrollen dargestellt, deren Textzitate den Testimonia in den Akten der Lateranssynode entsprechen: Nordhagen 1990d, 162–167 (zu den Malereien); Rushforth 1902, 68–73 (Zitate der Testimonia). Zur anti-monotheletischen bzw. pro-dyotheletischen Aussage des Bildprogramms s. Brenk 2004, 77 f.; Brenk 2003b, bes. 1006. 1012–1015. 1019–1022. 1031 f. 1053. Für die Wandmalerei der Panagia Drosianēs auf Naxos (insbesondere das ungewöhnliche Kuppelbild mit den zwei Büsten Christi) hat Gkioles 2007, 263–265; Gkioles 1999, 65–70 vorgeschlagen, dass sie eine dyotheletische Position zum Ausdruck bringen könnte.

[237] Teil der sehr wahrscheinlich unter Papst Martin I. ausgeführten Malereidekoration von Santa Maria Antiqua in Rom (s. Anm. 235) ist eine Darstellung des Heiligen Demetrios, die auch im Hinblick auf die erwähnten Briefe Martins I. vielleicht als Ausdruck der Vereinnahmung des Schutzpatrons von Thessaloniki durch die Partei der Dyotheleten zu verstehen ist. Zum Fresko: Mentzos 2008, 370 Abb. 9 und vor allem Nordhagen 1990c, 193 f. Taf. 28 a–b; Nordhagen 1990d, 163–165 (Datierung).

Die Abdeckung des Mosaiks 8 wird dann wohl unmittelbar nach der Beilegung des monotheletischen Streits erfolgt sein. Kaiser Konstantin IV. (668–685) bemühte sich nach dem Ende der arabischen Bedrohung im Jahr 678, das Verhältnis zwischen Rom und Konstantinopel nachhaltig zu verbessern[238]. Er ergriff die Initiative zu einer Verständigung mit der römischen Kirche und berief 680/81 das sechste Ökumenische Konzil ein[239], an dem ab der 10. Sitzung auch Bischof Johannes II. von Thessaloniki teilnahm[240]. Aus seiner Titulatur als Vikar und Legat Roms[241] kann geschlossen werden, dass zwischen Rom und Thessaloniki spätestens zu diesem Zeitpunkt wieder ein einvernehmliches Verhältnis herrschte. Auf dem Konzil wurde der monotheletische Streit endgültig beigelegt und die Glaubenseinheit mit der römischen Kirche wieder hergestellt[242]. Der Monotheletismus wurde zur Häresie erklärt und ihre Hauptvertreter, darunter die Patriarchen Konstantinopels Sergios I. (610–638), Pyrrhos (638–641; 654), Paulos II. (641–653) und Petros (654–666) sowie Papst Honorius I. (625–638), postum anathematisiert[243]. Zu den beschlossenen Maßnahmen gehörte u. a. eine Vernichtung der monotheletischen Schriften[244]. Zudem wurden offenbar zumindest in Konstantinopel auch die Bilder der als häretisch verurteilten Bischöfe entfernt, die der monotheletische Kaiser Philippikos Bardanes (711–713) bei seiner Machtergreifung wieder an ihrem angestammten Platz aufstellen ließ[245].

Akzeptiert man die dargelegte Verknüpfung des Mosaiks 8 mit der Eskalation des monotheletischen Streits in den Jahren um 649, so fände die Abdeckung eine plausible Erklärung im Zusammenhang mit der Umsetzung der Beschlüsse des sechsten Ökumenischen Konzils. Die Darstellung der Eintracht des Klerus von Thessaloniki mit einem Häretiker war nach dem Konzil nicht mehr zu tolerieren. Mosaik 8 hatte nicht nur seine ursprüngliche, in der Situation um 649 passende Funktion als Dokument der (monotheletischen) „Orthodoxie“ der Kirche von Thessaloniki verloren, sondern seine inhaltliche Aussage war durch die Beschlüsse des Konzils geradezu ins Gegenteil verkehrt worden. Durch die vollständige Abdeckung des Paneels konnte gewährleistet werden, dass dieser Makel in der rechtgläubigen Tradition der Metropole nachhaltig bereinigt wurde, was eine länger sichtbare Zerstörung nur des Kopfes des häretischen Patriarchen nicht hätte leisten können. Dabei wurde auch die Beschädigung des Kopfes des Titelheiligen in Kauf genommen, dessen Darstellung als Patron von Häretikern mit der nach 681 gültigen Auffassung von Rechtgläubigkeit seine Funktion verloren hatte.

Die Mosaiken 1–2 sowie 7 dagegen, die keine religionspolitische Aussage enthielten, waren offensichtlich unproblematisch und bedurften keiner Abdeckung[246], obwohl zumindest der Diakon der Mosaiken 1 und 7 als Presbyter auch in Mosaik 8 dargestellt war. Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob der Bischof der Mosaiken 2 und 7 mit demjenigen in Mosaik 8 (rechts) identisch gewesen ist. Legt man eine Personengleichheit zugrunde, würde für ihn aber das gleiche wie für den Diakon gelten. Die reine Darstellung seiner Person war offenbar unproblematisch, zumal kein Bischof Thessalonikis zu den Protagonisten des Monotheletismus gehörte und postum als Häretiker anathematisiert wurde. Als Parallele sei nochmals auf den monotheletischen Kaiser Philippikos Bardanes (711–713) verwiesen. Während die erwähnten Porträts des Kaisers und des Patriarchen Sergios I. am Milion nach dem Ende seiner Herrschaft aufgrund ihrer spezifischen reli-

238 Winkelmann 2001, 42 f.

239 Leontsinē 2006, 161–175; Haldon 1997, 313–317; Beck 1980, 60 f.

240 Zur Person: PmbZ 2708. Zur Teilnahme Johannes II. ab der 10. Sitzung s. Riedinger 1979, 7. Damit gehörte er zu jenen Bischöfen, die erst erscheinen, als der Ausgang des Konzils (nämlich die Verurteilung des Monotheletismus) bereits abzusehen war. Diese Bischöfe wollten offenbar nicht riskieren, als Häretiker verdammt zu werden. Dazu Brandes 2003, 117.

241 ACO II 2, 2, 822 Z. 22 f.

242 Zum Ablauf des Konzils s. die Einleitung von Riederer zu ACO II 2, 2, X–XXIV.

243 ACO II 2, 1, 274, Z. 15–276, Z. 5; ACO II 2, 2, 852 Z. 8–20; Winkelmann 2001, 161–163 Nr. 161. Zum Anathema, dem gänzlichen Ausschluss aus der Kirche, als „Kampfmittel“ in Zusammenhang mit dem monenergetisch-monotheletischen Streit Brandes 2014.

244 Brandes 2003, 109; Speyer 1970, 146; ACO II 2, 2, 626 Z. 13–19.

245 Agathon, Epilog zu den Akten des sechsten Ökumenischen Konzils: ACO II 2, 899 Z. 20–24. Engl. Übersetzung bei Mango 1972, 141. Brenk 2002, 1760. 1762 Abb. 5 hat darauf hingewiesen, dass die im Original nicht erhaltenen Köpfe der Bischöfe im Apsismosaik von S. Agnese in Rom als Folge der Anathematisierung des Stifters Honorius I. nach dem sechsten Ökumenischen Konzil mutwillig zerstört worden sein könnten.

246 Auch in Sant’Apollinare Nuovo in Ravenna wurden im Zuge der katholischen Rededikation nur bestimmte Bilder getilgt und auch die Stifterinschrift Theoderichs nicht entfernt. Urbano 2005, 97 f. Schmitt 2013, 31 f. betont, dass die unvollständige Tilgung im Mosaikdekor von Sant’Apollinare Nuovo Teil der Memorialkultur ist, welche die katholische Rekonziliation hervorhebt.

gionspolitischen Aussage durch ein Bild des sechsten Ökumenischen Konzils ersetzt wurden[247], blieb ein Einzelbild des Kaisers in den Zeuxippos-Thermen unbehelligt[248].

Weiterführende Überlegungen zur anonymen Wundersammlung

Abschließend sei noch der Verdacht geäußert, dass es sich bei der Abfassung der anonymen Wundersammlung um eine komplementäre Maßnahme zur Abdeckung des Mosaiks 8 handeln könnte, die in einem Zusammenhang mit einer ideologisch bedingten ‚Bereinigung' und Modifikation der Tradition der Kirche Thessalonikis nach dem sechsten Ökumenischen Konzil steht. Im Vorwort bringt der Anonymus, für den zuweilen eine Identität mit Bischof Johannes II. (um 680/81) vorgeschlagen wird[249], seine große Wertschätzung für Johannes I. eindeutig zum Ausdruck[250]. Er unterstellt den Nachfolgern Johannes I., dessen Schriften verborgen zu haben, was vielleicht darauf hinweist, dass es sich in den Augen des Anonymus um Abweichler von der Orthodoxie handelt[251]. Weiterhin stellt sich der Autor im Vorwort in eine Reihe mit Zorobabel, der die Juden aus dem babylonischen Exil zurückführte und den Grundstein für den Wiederaufbau des Jerusalemer Tempels legte[252]. Die mit dem Verweis auf Zorobabel geweckten Bezüge zu Exil und Erneuerung des Tempels legen m. E. den Verdacht nahe, dass der Autor sich als Erneuerer der Kirche stilisiert[253] und offenbar direkt an die Tradition des rechtgläubigen Vorbildes Johannes I. anknüpfen wollte.

Gerade das dritte Wunder, in dem ein Erdbeben und der Brand der Kirche geschildert werden, enthält eindeutige Hinweise, dass die Kirche Thessalonikis aus der Perspektive des anonymen Autors nach dem Tod Bischof Johannes' I. vom rechten Glauben abgewichen war. Zunächst wird herausgestellt, dass Johannes I. das Erdbeben prophezeit wurde und er erwirken konnte, dass es nicht zu seinen Lebzeiten stattfand[254]. Das Erdbeben wird als gottgesandte Strafe charakterisiert, weil die Gemeinde Thessalonikis vom Glauben abgewichen war und »wie der Hund zum eigenen Erbrochenen zurückkehrte«[255]. Bei dem Zitat handelt es sich um ein alttestamentliches Sprichwort, mit dem im zweiten Petrusbrief, der sich gegen falsche Lehren wendet, Abweichler von den heiligen Geboten charakterisiert werden[256]. Der Anonymus dürfte dabei auf die (für 649 sicher bezeugte) monotheletische Gesinnung der Kirche Thessalonikis anspielen, zumal mit dem Sprichwort vom Hund, der zum eigenen Erbrochenen zurückkehrt, auch das Verhalten des Patriarchen Pyrrhos von Konstantinopel (638–641; 654) charakterisiert wurde[257], der sein dyotheletisches Bekenntnis, dass er 647 im Exil in Rom abgelegt hatte, wiederrief und sich erneut zum Monotheletismus bekannte.

---

247 Agathon, Epilog zu den Akten des sechsten Ökumenischen Konzils: ACO II 2, 2, 900 Z. 29–35.

248 Parastaseis syntomoi chronikai § 82 (ed. Preger 1901). Engl. Übersetzung bei Mango 1972, 133. Berger 1988, 495 vermutetet ein Wandgemälde oder farbig gefasstes Relief.

249 PmbZ 10705; Chrysanthopoulos 1955, 309.

250 Lemerle 1979, § 176. 217. Zu Johannes I. PmbZ 2858.

251 Lemerle 1979, § 176. Das Vernichten von Schriften (bzw. ihre Sekretierung im bischöflichen Archiv) gehörte zu den gängigen Maßnahmen in innerkirchlichen Auseinandersetzungen, und zwar auch während des monotheletischen Streits. Speyer 1970, bes. 146 f. Vgl. Haldon 2016, 109. 115; Brandes 2003, 109. Mentzos 2010, 32 betont allgemein die negative Einstellung des Anonymus gegenüber den Nachfolgern Johannes I. Lemerle 1979, 167 Anm. 4 vermutet mögliche Streitigkeiten im Zusammenhang mit seiner Nachfolge. Ihm folgt Bakirtzis 1997, 399.

252 Lemerle 1979, § 177; Esr 3. 5; Hagg 1–2.

253 Der Vergleich mit Zorobabel wird bei den Kirchenvätern zuweilen in Zusammenhang mit den wieder errichteten Kirchenbauten nach dem Kirchenfrieden verwendet. Eus., HE 10, 4, 36 (ed. Winkelmann 1999); Theodoret von Kyrrhos, Historia Religiosa 1,10 (ed. Canivet – Leroy-Molinghen 1977).

254 Lemerle 1979, § 217. s. dazu auch den Kommentar von Speck 1993, 287–289.

255 Lemerle 1979, § 217 Y. 10–16: Μετὰ γὰρ τῶν ἤδη λεχθέντων πλωτήρων σκλαβίνων, ἔτι δὲ καὶ τῶν Ἀβάρων, τὴν γενομένην εἰς ἡμᾶς σωτηρίαν, ὁ πολλάκις ῥηθεὶς ὁ ὅσιος ἡμῶν πατὴρ Ἰωάννης, τὴν μέλλουσαν τῇ πόλει γίνεσθαι θεήλατον τῶν σεισμῶ ἐπεξέλευσιν ἐκ θείας ἀποκαλύψεως ἐγνωκώς, διὰ τὸ ἀνεπίστροφον ἡμῶν, ὅτι τηλικούτων κινδύνων καὶ αἰχμαλωσιῶν δι' αὐτοῦ ῥυσθέντων καὶ μηδὲν κατορθωσάντων, ἀλλ' ὡς κύων ἐπὶ τὸν ἴδιον ἔμετον ἐπαναστραφέντων, τὸν ἀγαθὸν καὶ φιλάνθρωπον ἠτεῖτο θεὸν ἐπὶ αὐτοῦ μὴ ταύτην ἡμῖν γενέσθαι τὴν ἐπεξέλευσιν.

256 Prov 26, 11; 2. Petr 2, 22.

257 So in den Akten der Lateransynode ACO II 1, 18 Z. 4 f. Außerdem in einer wohl wenige Jahre nach dem sechsten Ökumenischen Konzil entstandenen „Geschichte" des Monotheletismus: Hoffmann – Brandes 2013, 170 Z. 51 f.; 289 (mit weiteren Quellenbelegen). Zu Pyrrhos: PmbZ 5386.

Die Passagen zum Brand der Kirche sind merkwürdig verstümmelt, was P. Speck zum Anlass nimmt, eine spätere redaktionelle Bearbeitung einer älteren Vorlage anzunehmen[258]. Hier werden ebenfalls wiederholt die Sünden und mangelnde Bußfertigkeit der Bewohner Thessalonikis als Ursache des Brandes genannt[259], was die Annahme einer späteren, ideologisch motivierten Umdeutung der Ereignisse des dritten Wunders durch den Anonymus bekräftigt. Es ist bemerkenswert, dass Johannes I. im dritten Wunder als einziger namentlich erwähnt wird. Insbesondere die Personen, die nach Ausweis der Mosaiken 1, 2 und 7 offensichtlich maßgeblich an der Erneuerung der Kirche beteiligt waren, finden in der Schilderung des Brandes und der anschließenden Renovierung keine namentliche Erwähnung, obwohl eigentlich das Gegenteil zu erwarten wäre[260]. Der Autor charakterisiert den Hauptakteur als einen anonymen ἄξιον ἄνδρα[261]. Zudem dient in der oben diskutierten Marginalnote des Cod. Par. gr. 1517 die Amtszeit des Präfekten Leon zur Datierung und nicht wie sonst üblich der amtierende Bischof oder der Kaiser[262]. Dies nährt den Verdacht, dass der Anonymus wohl insbesondere den Namen des amtierenden Bischofs mutwillig verschwieg, weil der Nachfolger Johannes I. für den Monotheletismus Partei ergriffen (und vielleicht auch die Anbringung des Mosaiks 8 zu verantworten) hatte[263]. Akzeptiert man diese Überlegungen wäre anzunehmen, dass Erdbeben, Brand und Renovierung der Kirche eher während der Hochphase des monotheletischen Streits in den 640er Jahren zu verorten wären und nicht wie sonst meist angenommen gegen 620/30.

Es wäre m. E. lohnend, diesem Verdacht, der hier nur knapp angerissen werden konnte, in einer separaten quellenkritischen Studie der anonymen Wundersammlung ausführlicher nachzugehen.

Anhang: Katalog der Mosaiken des 7. Jhs. in der Demetrios-Basilika

Die im Katalog zusammengestellten Mosaiken sind m. E. alle der jüngeren Mosaikphase nach dem Brand zugehörig. Mosaik 5 wurde bis in die jüngste Zeit häufig von den übrigen Paneelen der Bemapfeiler abgesetzt und eine Datierung ins 9. Jh. vertreten. Stil und Farbigkeit sprechen aber für eine Gleichzeitigkeit[264]. Das Mosaik in der Apsidiole an der südlichen Außenseite der Apsis (Abb. 1 a), für das stets eine Gleichzeitigkeit mit den Bemamosaiken angenommen wird, gehört m. E. mit einiger Wahrscheinlichkeit zur älteren Phase[265].

Nr. 1. Der Heilige Demetrios umarmt einen Diakon (Abb. 1: 1; Abb. 11)
Maße: ca. 2 × 0,95 m[266]
Zustand: 1917 entdeckt; Restaurierung 1959, 1977, 1998–2002[267]
Inschrift: in Mosaik unter dem Paneel † Πανόλβιαι Χριστοῦ μάρτυς φιλόπολις / φροντίδα τίθη καὶ πολιτῶν καὶ ξένων (Ganz seliger Märtyrer Christi, Freund der Stadt / trage Sorge für die Stadtbewohner und die Fremden)[268]

[258] Speck 1993, 287–290. 364–367.
[259] Lemerle 1979, § 224 Z. 31 f.; § 225 Z. 15–17; § 226 Z. 28 f.
[260] Es war üblich, die Namen von Stiftern in den Diptychen zu verzeichnen, sie während der Liturgie in das Kirchengebet einzubeziehen und auch sonst in ehrender Erinnerung zu halten. Zum Anspruch von Stiftern auf namentliche Erwähnung und Kommemoration vgl. Baumann 1999, 24; Thomas 1987, 254; von Zhismann 1888, 48 f.; s. auch Angar 2008, 438. Von mehreren Geldgebern für die Erneuerung des Ciboriums zur Zeit des Bischofs Eusebios (gesichert 597–603) werden die Hauptspender Johannes und Menas sowie der Bischof namentlich genannt. Lemerle 1979, § 61.
[261] Lemerle 1979, § 228–229.
[262] Vgl. Lemerle 1979, § 51. 55. 62. 82. 179.
[263] Bischof Johannes I. hatte bspw. den Namen des blasphemischen Präfekten im elften Wunder aufgrund seiner Verfehlungen explizit nicht genannt. Lemerle 1979, § 96: »[…] τί γὰρ δὴ καὶ τοὔνομα λέγειν ἐπ᾽ ὀνειδισμῷ αἰωνίζοντι; […]«.
[264] Zur Argumentation für eine Gleichzeitigkeit s. Bauer 2013, 210. 213 mit Anm. 70; Fourlas 2012, 114 Anm. 26; Anderson 1999, 58; Xyngopoulos 1969, 26 f.; Hoddinott 1963, 154 f.
[265] Zum Mosaik Bakirtzis 2012b, 166; Xyngopoulos 1969, 29 f. Taf. 28. Zur wahrscheinlichen Zugehörigkeit zur älteren Mosaikphase s. Fourlas 2012, 115 Anm. 28 Abb. 269.
[266] Nach Sōtēriou 1921, 27 f.
[267] Bakirtzis u. a. 2005, 502; Kanonidis – Mastora 2003, 405–407; Kourkoutidou-Nikolaïdou u. a. 1977, 230.
[268] Übers. nach Rhoby 2009, 388.

Literaturauswahl:
Sōtēriou 1921, 27 f. (Aufdeckung); Sōtēriou 1952, 196 f. Taf. 67–68; Hoddinott 1963, 152 f. Taf. 32; Papazōtos 1983; Xyngopoulos 1969, 27 f. Taf. 24–26; Cormack 1985a, 91 Abb. 31; Bakirtzis 1998, 52 f. Taf. 28; Brubaker 2004, 69 f. Abb. 14; Witt 2006, 95. 236 Nr. E III 16; Gkioles 2007, 111 f. Abb. 34; Rhoby 2009, 388 f. Nr. M 3 (zur Inschrift); Fourlas 2010, 198 f. Abb. 2; Mentzos 2010, bes. 35. 48. 57 Abb. 7 Taf. 1; Bakirtzis 2012b, 170 Abb. 48–50. 52; Bauer 2013, 205. 207 Abb. 18.

Nr. 2. Der Heilige Demetrios umarmt einen Bischof und einen Ehrenkonsul (Abb. 1: 2; Abb. 12)
Maße: 1,9 × 1,8 m[269]
Zustand: 1908 entdeckt; Restaurierungen 1959, 1977, 1998–2002[270]
Inschrift: in Mosaik unter dem Paneel † Κτίστας θεωρεῖς τοῦ πανενδόξου δόμου / ἐκεῖθεν ἔνθεν μάρτυρος Δημητρίου // τοῦ βάρβαρον κλύδωνα βαρβάρων στόλῳ / μετατρέποντος κ(αί) πόλιν λυτρουμένου † (Die Stifter des hochberühmten Hauses siehst Du / rechts und links vom Märtyrer Demetrios / der gegen die barbarische Flut die Flotte der Barbaren / wendet und die Stadt erlöst)[271]

Literaturauswahl:
Papageōrgiou 1908, 379 f.; Sōtēriou 1921, Taf. 1; Sōtēriou 1952, 193 f. Taf. 61 α; 63–64; Hoddinott 1963, 150–152 Taf. 32; Xyngopoulos 1969, 18–21 Taf. 11–14; Spieser 1973, 155 f. Nr. 7 (zur Inschrift); Papazōtos 1983; Cormack 1985b, 72 Nr. 40–41; Bakirtzis 1998, 51 f. Taf. 25–27; Vélénis 2001, 308; Belenēs 2003, 37 f. Abb. 1–2 (zur Inschrift); Brubaker 2004, 68 f. Abb. 12; Witt 2006, 95. 101. 236 Nr. E III 14; Gkioles 2007, 108–111 Abb. 33; Rhoby 2009, 385–387 Nr. M 2 (zur Inschrift); Fourlas 2010, passim; Mentzos 2010, bes. 35–37. 63 f. Taf. 2. 5; Bakirtzis 2012b, 166–170 Abb. 47–48. 51; Bauer 2013, 205 Abb. 17; Gkoutzioukostas 2014 (zur Inschrift).

Nr. 3. Der Heilige Sergios (Abb. 1: 3)
Maße: 1,9 × 0,89 m[272]
Zustand: 1907 entdeckt; Restaurierung 1959, 1977, 1998–2002[273]
Inschrift: im oberen Teil des Bildfeldes † Ὁ ἅγιος Σέργις (Der heilige Sergios)

Literaturauswahl:
Papageōrgiou 1908, 347 f. Taf. V 3; Sōtēriou 1952, 194 Taf. 65 α; Hoddinott 1963, 153 f. Taf. 33 b; Xyngopoulos 1969, 23 f. Taf. 19–20; Cormack 1985b, 72 Nr. 40; Bakirtzis 1998, 54 Taf. 29; Brubaker 2004, 69 Abb. 13; Witt 2006, 95. 236 Nr. E III 15; Gkioles 2007, 112 f. Abb. 36; Mentzos 2010, 78. 88 Taf. 3; Bakirtzis 2012b, 164. 166 Abb. 45–46; Bauer 2013, 209 Abb. 22. 24 d.

Nr. 4. Der Heilige Georgios von zwei Knaben flankiert (Abb. 1: 4; Abb. 13)
Maße: 1,9 × 0,89 m[274]
Zustand: 1907 entdeckt; Restaurierung 1977, 1998–2002[275]
Inschrift: über dem Bild auf die rote Putzbordüre gemalt Ὁ ἅγιος Γεώργιος (Der Heilige Georgios)

Literaturauswahl:
Papageōrgiou 1908, 348 Taf. V 1; Sōtēriou 1952, 194 f. Taf. 65 β; Hoddinott 1963, 153 Taf. 33 a; Xyngopoulos 1969, 21–23 Taf. 15–18; Cormack 1985b, 72 Nr. 42; Bakirtzis 1998, 54 f. Taf. 30–31; Hennessy 2003, 164 f. Abb. 11.6; Brubaker 2004, 67 Abb. 9; Bakirtzis 2006 (bes. zur Inschrift); Witt 2006, 95 f. 236 Nr. E III 17; Gkioles 2007, 112 Abb. 35; Hennessy 2008, 89–91 Taf. 6; Fourlas 2010, 219 mit Anm. 99; 233 Anm. 147 Abb. 15–16; Mentzos 2010, 92 f. Taf. 4; Bakirtzis 2012b, 158 Abb. 36–39; Bauer 2013, 209 Abb. 21. 24 c.

Nr. 5. Gottesmutter und Christusbüste (Paraklesis), der Heilige Theodor Tiron (Abb. 1: 5)
Maße: 1,9 × 1,8 m[276]
Zustand: 1908 entdeckt; Restaurierung 1959, 1976[277]
Inschriften: im Bild auf Schriftrolle der Gottesmutter Δέησις / Κ(ύρι)ε ὁ Θ(εὸ)ς / εἰσάκου/σον τῆς / φονῆς τῆς / δαιήσεώς μου ὅτι ὑ/πὲρ τοῦ κόσ/μου δέο/με (Fürbitte. Herr und Gott, erhöre die Stimme meiner Fürbitte, da ich für die Welt bitte)[278]; in Mosaik unter

[269] Nach Papageōrgiou 1908, 379.
[270] Kanonidis – Mastora 2003, 405–407 Abb. 2; Bakirtzis u. a. 2005, 502. 504 Abb. 1; Kourkoutidou-Nikolaïdou u. a. 1977, 230.
[271] Die Übersetzung beruht auf den Ergebnissen der Studie von Gkoutzioukostas 2014, 25.
[272] Papageōrgiou 1908, 347.
[273] Bakirtzis u. a. 2005, 502; Kanonidis – Mastora 2003, 405 f.; Kourkoutidou-Nikolaïdou u. a. 1977, 230.
[274] Nach Papageōrgiou 1908, 348.
[275] Bakirtzis u. a. 2005, 502. 505; Kourkoutidou-Nikolaïdou u. a. 1977, 230.
[276] Nach Papageōrgiou 1908, 380.
[277] Kanonidis – Mastora 2003, 405; Kourkoutidou-Nikolaïdou u. a. 1976, 265.
[278] Übersetzung nach Bauer 2013, 209.

dem Paneel [...π]ᾶσιν ἀνθρόποις ἀπελπισθεὶς παρὰ δὲ τῖς σῆς δυνάμεως ζωοποιηθὴς εὐχαριστῶν ἀνεθέμην[279] (… von allen Menschen entmutigt, aber bewahrt durch deine Stärke, dankend gewidmet)

Literaturauswahl:
Papageōrgiou 1908, 380 f.; Sōtēriou 1952, 195 f. Taf. 66; Hoddinott 1963, 154 f. Taf. 34; Xyngopoulos 1969, 24–27 Taf. 21–23; Cormack 1985b, 72 Nr. 42; Phountoulēs 1991; Bakirtzis 1998, 57 f. Taf. 34; Anderson 1999; Vélénis 2001, 308 (zur zweiten Inschrift); Brubaker 2004, 68 Abb. 11; Witt 2006, 96. 98 Nr. 237 E III 18; Gkioles 2007, 113 f. Abb. 37; Fourlas 2008, 522 f. Nr. 16 Abb. 43 (zum Heiligen Theodor); Mentzos 2010, 88–92 Taf. 6; Bakirtzis 2012b, 162 Abb. 40–42; Bauer 2013, 209 f. 213 Abb. 23–24 a–b.

Nr. 6. Der Heilige Demetrios (Abb. 1: 6)
Maße: 2 × 0,95 m[280]
Zustand: 1917 entdeckt; Restaurierung 1959[281]
Inschrift: in Mosaik unter dem Paneel † Ὑπὲρ εὐχῆς οὗ (ο)ἶδεν ὁ Θ(εὸ)ς τὸ ὄνομα † (Zur Fürbitte desjenigen, dessen Name Gott kennt)[282]

Literaturauswahl:
Sōtēriou 1921, 27 f. (Entdeckung); Sōtēriou 1952, 197 f. Taf. 71 α; Xyngopoulos 1969, 28 f. Taf. 27; Bakirtzis 1998, 56 f. Taf. 33; Brubaker 2004, 67 Abb. 10; Witt 2006, 96. 101. 237 Nr. E III 19; Gkioles 2007, 113; Mentzos 2008, 269 f. (Zweifel, ob Demetrios); Bakirtzis 2012b, 164 Abb. 44 (als Heiliger Nestor angesprochen); Bauer 2013, 213 mit Anm. 74 Abb. 25 (kritisch zur Deutung als Heiliger Nestor).

Nr. 7. Medaillons des Heiligen Demetrios, eines Bischofs und eines Diakons (Abb. 1: 7; Abb. 14)
Maße: Inschrift 1,68 × 17,8 cm[283]; Dm. der Medaillons ca. 55 cm
Zustand: 1907 entdeckt, beim Brand der Kirche 1917 zerstört, Inschrift in restaurierter Form erhalten[284]; der obere Bereich des mittleren Medaillons wurde zu unbestimmter Zeit restauriert[285]
Inschrift: in Mosaik unter den Medaillons † Ἐπὶ χρόνων Λέοντος ἡβῶντα βλέπεις / καυθέντα τὸ πρὶν ναὸν Δημητρίου (Zur Zeit Leons siehst du nun blühend / die einst niedergebrannte Kirche des Demetrios)[286]

Literaturauswahl:
Papageōrgiou 1908, 325 f. Taf. III 6; Sōtēriou 1952, 189 Abb. 76; Hoddinott 1963, 150 Taf. 29 b–c; Cormack 1969, 40 f. Taf. 8. 15 a; Xyngopoulos 1969, 20 Taf. 31; Spieser 1973, 155 Nr. 6 (zur Inschrift); Cormack 1985a, 90 f. Abb. 28. 30; Cormack 1985b, 70 f. Nr. 34 Taf. 15 a; Belenēs 2003, 38–44 Abb. 3–4 (bes. zur Inschrift); Rhoby 2009, 389 Nr. M4 (zur Inschrift); Fourlas 2010, 200 f. 227–230 Abb. 4 (zur Inschrift); Mentzos 2010, Abb. 5. 7; Bakirtzis 2012b, 174 Abb. 53; 59–61; Bauer 2013, 199 Abb. 13–14 a–c.

Nr. 8. Der Heilige Demetrios, zwei Bischöfe, ein Diakon und ein Presbyter (Abb. 1: 8; Abb. 3–8. 10)
Maße: ca. 2 m breit
Zustand: Anscheinend erst zwischen 1949 und 1950 unter der Marmorinkrustation der Wand entdeckt[287]. Erste Sicherungsmaßnahmen erfolgten offenbar bereits während der Aufdeckung bzw. vor 1957[288]. Restaurierung 1959, 1977[289]
Inschrift: Nicht erhalten (vgl. o. Anm. 34)

[279] Lesung nach Bakirtzis 2012b, 164 mit Anm. 59 mit Angaben zu geringfügig abweichenden Lesungen. Nach der Abb. ebd. Abb. 42 lese ich wie bereits Papageōrgiou 1908, 381 ζωοποιηθὶς.
[280] Nach Sōtēriou 1921, 27 f.
[281] Kanonidis – Mastora 2003, 405.
[282] Übersetzung nach Witt 2006, 96: In Erfüllung eines Gelübdes dessen, dessen Name Gott kennt.
[283] Nach Cormack 1969, 40.
[284] Sōtēriou 1921, 19.
[285] So Bauer 2013, 198 Anm. 36 Abb. 13. Zur Restaurierung dieser Partien s. auch Fourlas 2012, 115 f. Anm. 32 mit weiterführenden Verweisen.
[286] Übersetzung nach Rhoby 2009, 389.
[287] In dem 1946 erscheinen Führer ist dieses Mosaik noch nicht erwähnt: Xyngopoulos 1946. Auch im Beitrag von Xyngopoulos 1948 anlässlich der Weihe der Basilika, in dem er die wichtigsten Entdeckungen nach dem Brand von 1917 diskutiert, wird das Paneel nicht erwähnt. Vermutlich wurde es während der Restaurierungsarbeiten an der Marmorinkrustation entdeckt, die in den Jahren 1949/50 durchgeführt wurden. Erwähnung der Arbeiten in EpetByzSpud 19, 382 und EpetByzSpud 20, 383.
[288] s. o. Anm. 36.
[289] Kanonidis – Mastora 2003, 405; Kourkoutidou-Nikolaïdou u. a. 1977, 230.

Literaturauswahl:
Sōtēriou 1952, 198 Taf. 69–70; Hoddinott 1963, 155 Taf. 33 c; Xyngopoulos 1969, 16 f. Taf. 8–10; Bakirtzis 1998, 52 f. Taf. 32; Vélénis 2001, 308; Brubaker 2004, 66 Abb. 6; Gkioles 2007, 114 f. Abb. 38; Mentzos 2010, 95–102 Abb. 7 Taf. 7; Bakirtzis 2012b, 175 f. Abb. 54; Bauer 2013, 207 mit Anm. 46 Abb. 19 a–c.

Benjamin Fourlas
Römisch-Germanisches Zentralmuseum
Leibniz-Forschungsinstitut für Archäologie
Ernst-Ludwig-Platz 2
D-55116 Mainz
fourlas@rgzm.de

Bibliographie

ACO II 1
R. Riedinger (Hrsg.), Acta Conciliorum Oecumenicorum. Series secunda, volumen primum: Acta Conciliorum Lateranense a. 649 celebratum (Berlin 1984).

ACO II 2, 2
R. Riedinger (Hrsg.), Acta Conciliorum Oecumenicorum. Series secunda, volumen secundum: Concilium Universale Costantinopolitanum Tertium (680–681). Acta Conciliorum Oecumenicorum, pars 2 (Berlin 1992).

Albrecht 2010
S. Albrecht, Warum tragen wir einen Gürtel? Der Gürtel der Byzantiner – Symbolik und Funktion, in: Daim – Drauschke 2010a, 79–95.

Ambraseys 2009
N. Ambraseys, Earthquakes in the Mediterranean and Middle East. A Multidisciplinary Study of Seismicity up to 1900 (Cambridge 2009).

Andaloro 2006
M. Andaloro, L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini 312–468, La pittura medievale a Roma 312–1431. Corpus I (Mailand 2006).

Anderson 1999
J. C. Anderson, A Note on the Sanctuary Mosaics of St. Demetrius, Thessalonike, CArch 47, 1999, 55–65.

Angar 2008
M. Angar, Stiftermodelle in Byzanz und bei christlich–orthodoxen Nachbarkulturen, in: C. Kratzke – U. Albrecht (Hrsg.), Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination (Leipzig 2008) 433–453.

Asēmakopoulou-Atzaka 1980
P. Asēmakopoulou-Atzaka, Ἡ τεχνικὴ opus sectile στὴν ἐντοίχια διακόσμηση. Συμβολὴ στὴν μελέτη τῆς τεχνικῆς ἀπὸ τὸν 1ο μέχρι τὸν 7ο μ.Χ. αἰῶνα μὲ βάση τὰ μνημεῖα καὶ τὰ κείμενα, Βυζαντινὰ Μνημεῖα 4 (Thessaloniki 1980).

Asēmakopoulou-Atzaka 1987
P. Asēmakopoulou-Atzaka, Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος II. Πελοπόννησος, Στερεά Ελλάδα, Βυζαντινά Μνημεία 7 (Thessaloniki 1987).

Assimakopoulou-Atzaka – Parcharidou-Anagnostou 2009
P. Assimakopoulou-Atzaka – M. Parcharidou-Anagnostou, Mosaici con inscrizioni vescovili in Grecia (dal IV al VII secolo), in: R. Fariolo Campanati – C. Rizzardi – P. Porta – A. Augenti – I. Baldini Lippolis (Hrsg.), Ideologia e cultura artistica tra Adriatico e Mediterraneo orientale (IV-X secolo). Il ruolo dell'autorità ecclesiastica alla luce di nuovi scavi e richerce. Atti del Convegno Internazionale Bologna-Ravenna, 26–29 Novembre 2007, Studi e scavi 19 (Bologna 2009) 25–43.

Bakirtzis 1985
Ch. Bakirtzis, „… βάρβαρον κλύδωνα βαρβάρων στόλων …“, Byzantina 13, 1985, 1055–1058.

Bakirtzis 1997
Ch. Bakirtzis (Hrsg.), Αγίου Δημητρίου Θαύματα. Οι συλλογές αρχιεπισκόπου Ιωάννου και Ανωνύμου. Ο βίος, τα θαύματα και η Θεσσαλονίκη του Αγίου Δημητρίου (Thessaloniki 1997).

Bakirtzis 1998
Ch. Bakirtzis, The Basilica of St. Demetrius, Archaeological Guides I.M.X.A 6 ²(Thessaloniki 1998).

Bakirtzis 2006
Ch. Bakirtzis, Προεικονομαχικό ψηφιδωτό του αγίου Γεωργίου στή Θεσσαλονίκη, in: Δώρον. Τιμητικός τόμος στόν καθηγητή Νίκο Νικονάνο (Thessaloniki 2006) 127–134.

Bakirtzis 2012a
Ch. Bakirtzis, Rotonda, in: Ch. Bakirtzis (Hrsg.), Mosaics of Thessaloniki. 4th–14th century (Athen 2012) 51–117.

Bakirtzis 2012b
Ch. Bakirtzis, St. Demetrios, in: Ch. Bakirtzis (Hrsg.), Mosaics of Thessaloniki. 4th–14th century (Athen 2012) 131–179.

Bakirtzis u. a. 2005
Ch. Bakirtzis – P. Mastora – N. Pitsalidis, Conservation, Maintenance, and Presentation of the Wall Mosaics in the Basilica of St Demetrios, Thessaloniki: Principles, Methods, and Results, in: Ch. Bakirtzis (Hrsg.), 8ο Συνέδριο Διεθνούς Επιτροπής γιά τή Συντήρηση των Ψηφιδωτών (ICCM). Εντοίχια και επιδαπέδια ψηφιδωτά: Συντήρηση, διατήρηση, παρουσίαση, Θεσσαλονίκη 29 Οκτωβρίου – 3 Νοεμβρίου 2002. Πρακτικά (Thessaloniki 2005) 501–511.

Bartolozzi Casti – Mazzilli Savini 2004
G. Bartolozzi Casti – M. T. Mazzilli Savini, Il culto parallelo a s. Sebastiano nelle chiese di S. Pietro in Vincoli di Roma e di Pavia, RendPontAc 76, 2003–2004, 345–448.

Bauer 2013
F. A. Bauer, Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios (Regensburg 2013).

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

Beck 1980
H.-G. Beck, Geschichte der orthodoxen Kirche im byzantinischen Reich. Die Kirche in ihrer Geschichte 1 Lfg. D 1 (Göttingen 1980).

Beckby 1965
H. Beckby (Hrsg.), Anthologia Graeca 2(München 1965).

Belenēs 2003
G. Belenēs, Σχόλια σε δύο ψηφιδωτές επιγραφές του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, DeltChrA 24, 2003, 37–44.

Belting 1987
H. Belting, Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom, in: L. Irving (Hrsg.), Studies in Honor of Ernest Kitzinger on his Seventy-Fifth Birthday, DOP 41 (1987) 55–69.

Belting 1990
H. Belting, Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst (München 1990).

Belting-Ihm 1965
Ch. Belting-Ihm, Das Justinuskreuz in der Schatzkammer der Peterskirche zu Rom, JbRGZM 12, 1965, 142–166.

Berger 1988
A. Berger, Untersuchungen zu den Patria Konstantinupoleos, Poikila Byzantina 8 (Bonn 1988).

Bonnekoh 2013
P. Bonnekoh, Die figürlichen Malereien in Thessaloniki vom Ende des 4. bis zum 7. Jahrhundert. Neue Untersuchungen zur erhaltenen Malereiausstattung zweier Doppelgräber, der Agora und der Demetrios-Kirche, Nea Polis 1 (Oberhausen 2013).

Brandes 1998
W. Brandes, Juristische Krisenbewältigung im 7. Jahrhundert? Die Prozesse gegen Papst Martin I. und Maximos Homologetes, Fontes Minores 10, 1998, 141–212.

Brandes 2001
W. Brandes, Konstantin der Große in den monotheletischen Streitigkeiten des 7. Jahrhunderts, in: E. Kountoura-Galake (Hrsg.), Οι σκοτεινοί αιώνες του Βυζαντίου (7ος-9ος) αι. Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, Διεθνή Συμπόσια 9 (Athen 2001) 89–107.

Brandes 2003
W. Brandes, Orthodoxy and Heresey in the Seventh Century: Prosopographical Observations on Monotheletism, in: A. Cameron (Hrsg.), Fifty Years of Prosopography. The Later Roman Empire, Byzantium and Beyond, Proceedings of the British Academy 118 (Oxford 2003) 103–118.

Brandes 2014
W. Brandes, *Damnatio* für die Ewigkeit – zur Entwicklung der Anathematismen auf Konzilien des 7. Jahrhunderts, in: S. Scholz – G. Schwedler – K.-M. Sprenger (Hrsg.), Damnatio in Memoria. Deformation und Gegenkonstruktion in der Geschichte (Köln 2014) 265–277.

Braun 1964
J. Braun, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient (Freiburg 1907; Nachdr. Darmstadt 1964).

Brenk 2002
B. Brenk, Early Medieval Church Decoration in Rome and „the Battle of Images“, in: F. Guidobaldi – A. G. Guidobaldi (Hrsg.), Ecclesiae Ubris. Atti del Congresso Internazionale di Studi sulle Chiese di Roma (IV–X secolo) Roma 4–10 settembre 2000, Studi di Antichità Cristiana 59 (Città del Vaticano 2002) 1749–1762.

Brenk 2003b
B. Brenk, Kultgeschichte versus Stilgeschichte: von der “raison d’être” des Bildes im 7. Jahrhundert in Rom, in: Uomo e spazio nell’alto Medioevo, 4–8 aprile 2002, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo 50 (Split 2003) 971–1053.

Brenk 2004
B. Brenk, Papal Patronage in a Greek Church in Rome, in: J. Osborne – J. Rasmus Brandt – G. Morganti (Hrsg.), Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo. Atti del colloquio internazionale Roma 5–6 maggio 2000 (Rom 2004) 67–81.

Brenk 2010
B. Brenk, The Apse, the Image and the Icon. An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz 26 (Wiesbaden 2010).

Brubaker 2004
L. Brubaker, Elites and Patronage in Early Byzantium: the Evidence from Hagios Demetrios at Thessaloniki, in: J. Haldon – L. I. Conrad (Hrsg.), Elites Old and New in the Byzantine and Early Islamic Near East, The Byzantine and Early Islamic Near East IV (Princeton 2004) 63–90.

Brubaker – Haldon 2011
L. Brubaker – J. Haldon, Byzantium in the Iconoclast Era c. 680–850: A History (Cambridge 2011).

Bühl 1995
G. Bühl, Constantinopolis und Roma. Stadtpersonifikationen in der Spätantike (Zürich 1995).

Caillet 2011
J.-P. Caillet, L’image du dédicant dans l’édifice cultuel (IVe–VIIe s.): aux origines de la visualisation d’un pouvoir de concession divine, AntTard 19, 2011, 149–169.

Cameron 1998
A. Cameron, Consular Diptychs in Their Social Context: New Eastern Evidence, JRA 11, 1998, 384–403.

Cameron 2012
A. Cameron, Basilius and His Diptych Again: Career Titles, Seats in the Colosseum and Issues of Stylistic Dating, JRA 25, 2012, 513–530.

Canivet – Leroy-Molinghen 1977
P. Canivet – A. Leroy-Molinghen (Hrsg.), Théodoret de Cyr Histoire des moines de Syrie, Sources Chrétiennes 234 (Paris 1977).

Caraher 2003
W. R. Caraher, Church, Society, and the Sacred in Early Christian Greece (Diss. Ohio State University 2003).

Chlepa 2011
E.-A. Chlepa, Τα βυζαντινά Μνημεία στη νεότερη Ελλάδα. Ιδεολογία και πρακτική των αποκαταστάσεων 1833–1939 (Athen 2011).

Chrysanthopoulos 1955
Ep. Chrysanthopoulos, Τά βιβλία θαυμάτων του αγίου Δημητρίου, τό Χρονικόν τής Μονεμβασίας και αι Σλαβικαί επιδρομαί εις τήν Ελλάδα. Ιστορική μονογραφία, Θεολογία 26, 1955, 91–106. 293–309. 457–464. 593–619.

Cormack 1969
R. S. Cormack, The Mosaic Decoration of St. Demetrios, Thessaloniki. A Re-examination in the Light of the Drawings of W. S. George, BSA 64, 1969, 17–52 (Nachdr. in: The Byzantine Eye. Studies in Art and Patronage [London 1989] Study I).

Cormack 1985a
R. Cormack, Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons (London 1985).

Cormack 1985b
R. S. Cormack, Ο ναός του Αγίου Δημητρίου. Υδατογραφίες και σχέδια του W. E. George. Ausstellungskatalog Thessalonikē 1985 (Thessaloniki 1985) (Nachdr. in: The Byzantine Eye. Studies in Art and Patronage [London 1989] Study II mit ergänzendem Kommentar).

Cotsonis 1994
J. A. Cotsonis, Byzantine Figural Processional Crosses (Washington 1994).

Daim – Drauschke 2010a
F. Daim – J. Drauschke (Hrsg.), Byzanz – Das Römerreich im Mittelalter 1: Welt der Ideen, Welt der Dinge, Monographien des RGZM 84, 1 (Mainz 2010).

Davis-Weyer 1988
C. Davies-Weyer, Das Apsismosaik von S. Stefano Rotondo in Rom, Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst 17, 1988, 385–408.

Davis-Weyer 1989
C. Davis-Weyer, S. Stefano Rotondo and the Oratory of Theodore I, in: W. Tronzo (Hrsg.), Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance: Functions, Forms and Regional Traditions. Ten Contributions to a Colloquium Held at the Villa Spelmann, Florenz (Bologna 1989) 67–80.

De Boor 1888
C. De Boor (Hrsg.), Theophanes, Chronographia: Theophanis Chronographia 1. Textum Graecum continens (Leipzig 1888).

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

Deichmann 1969
F. W. Deichmann, Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes I. Geschichte und Monumente (Wiesbaden 1969).

Deichmann 1974
F. W. Deichmann, Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes II. Kommentar 1 (Wiesbaden 1974).

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

Deichmann 1989
F. W. Deichmann, Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes II. Kommentar 3 (Wiesbaden 1989).

Delbrück 1914
R. Delbrück, Carmagnola (Porträt eines byzantinischen Kaisers), RM 29, 1914, 71–89.

Delbrück 1929
R. Delbrück, Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 2 (Berlin 1929).

Deppert-Lippitz 2000
B. Deppert-Lippitz, A Late Antique Crossbow Fibula in the Metropolitan Museum of Art, MetrMusJ 35, 2000, 39–70.

Di Segni 1995
L. Di Segni, The Involvement of Local, Municipal and Provincial Authorities in Urban Building in Late Antique Palestine and Arabia, in: The Roman and Byzantine Near East: Some Recent Archaeological Research, JRA Suppl. 14 (Ann Arbor 1995) 312–332.

Diehl – Tourneau 1910
Ch. Diehl – M. Le Tourneau, Les mosaïques de Saint-Démétrius de Salonique, MonPiot 18, 1910, 225–247.

van Dieten 1972
J. L. van Dieten, Geschichte der Patriarchen von Sergios I. bis zu Johannes VI. (610–715) (Amsterdam 1972).

Dinkler – Dinkler von Schubert 1995
E. Dinkler – E. Dinkler von Schubert, RBK V (1995) 1–219 s. v. Kreuz I.

Dölger – Wirth 2009
F. Dölger – P. Wirth, Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches von 565–1453, I 1. [2](München 2009).

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

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

Elm 2011
E. Elm, RAC XXIV (2011) 657–682 s. v. Memoriae damnatio.

Engemann 1997
J. Engemann, Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke (Darmstadt 1997).

Entwistle a
Ch. Entwistle, A Catalogue of the Late Roman and Byzantine Weights and Weighing Equipment in the British Museum (in Druck).

EpetByzSpud 19
Εἰδήσεις, Επετηρίς της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 19, 1949, 380–387.

EpetByzSpud 20
Εἰδήσεις, Επετηρίς της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 20, 1950, 382–387.

Flaminio 2000
R. Flaminio, Il mosaico nella chiesa di San Pietro in Vincoli a Roma, in: F. Guidobaldi – A. Paribeni (Hrsg.), Atti del VI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico Venezia 20–23 gennaio 1999 (Ravenna 2000) 425–438.

Foerster – Richtsteig 1929
R. Foerster – E. Richtsteig (Hrsg.), Choricii Gazaei Opera (Leipzig 1929).

Forsyth – Weitzmann 1973
G. H. Forsyth – K. Weitzmann, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian (Ann Arbor 1973).

Fourlas 2008
B. Fourlas, Eine frühbyzantinische Silberschale mit der Darstellung des heiligen Theodor, JbRGZM 55, 2008, 483–528.

Fourlas 2010
B. Fourlas, Κτίστας θεωρεῖς. Wer ist der zivile Würdenträger auf dem Stiftermosaik in der Demetrios-Kirche in Thessaloniki?, Βυζαντινά Σύμμεικτα 20, 2010, 195–244.

Fourlas 2012
Die Mosaiken der Acheiropoietos-Basilika in Thessaloniki. Eine vergleichende Analyse dekorativer Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts, Millennium-Studien 35 (Berlin 2012).

Gehn 2012
U. Gehn, Ehrenstatuen in der Spätantike. Chlamydati und Togati, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz 34 (Wiesbaden 2012).

Gerszke 2010
W. Gerszke, Die Chlamys in der Spätantike, JbAC 53, 2010, 104–139.

Gkioles 1999
N. Gkioles, Οι παλαιότερες τοιχογραφίες της Παναγίας της Δροσιανής και η εποχή τους, DeltChrA 20, 1998, 65–70.

Gkioles 2007
N. Gkioles, Παλαιοχριστιανική τέχνη. Μνημειακή Ζωγραφική (π. 300–726) (Athen 2007).

Gkoutzioukostas 2013
A. E. Gkoutzioukostas, The Prefect of Illyricum and the Prefect of Thessaloniki, Βυζαντιακά 30, 2012–2013, 45–80.

Gkoutzioukostas 2014
A. E. Gkoutzioukostas, "…τοῦ βάρβαρον κλύδωνα βαρβάρων στόλῳ μετατρέποντος…" Μία πρόταση ερμηνείας της ψηφιδωτής επιγραφής των «κτιστών» από τον ναό του Αγίου Δημητρίου, Βυζαντινά Σύμμεικτα 24, 2014, 11–28.

Gounarēs 2007
G. Gounarēs, Εισαγωγή στην Παλαιοχριστιανική Αρχαιολογία Β΄. Ζωγραφική (Thessaloniki 2007).

Grabar 1957
A. Grabar, L'iconoclasme Byzantin. Dossier archéologique (Paris 1957).

Grabar 1978
A. Grabar, Notes sur les mosaïques de saint-Démétrios à Salonique, Byzantion 48, 1978, 64–77.

Grierson 1968
Ph. Grierson, Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, II: Phocas to Theodosius III, 602–717 (Washington 1968).

Guido 2013
S. Guido, The Crux Vaticana or the Cross of Justin II – New Date and Technical Remarks Resulting from its Restoration, Archivum Sancti Petri, Quaderno d'archivio 4–5, 2013, 12–33.

Gulowsen 1999
K. Gulowsen, Liturgical Illustrations or Sacred Images? The Imperial Panels in S. Vitale, Ravenna, ActaAArtHist s.a. 11, 1999, 115–146.

Haensch 2011
R. Haensch, Christlicher Euergetismus ob honorem. Die Einsetzung von Klerikern in ihre Ämter und die von diesen vorangetriebenen Bauprojekte, in: J. Leemans – P. van Nuffelen – S. W. J. Keough – C. Nicolaye (Hrsg.), Arbeiten zur Kirchengeschichte 119 (Berlin 2011) 167–181.

Haldon 1986
J. F. Haldon, Ideology and Social Change in the Seventh Century: Military Discontent as a Barometer, Klio 68, 1986, 139–190.

Haldon 1997
J. F. Haldon, Byzantium in the Seventh Century: The Transformation of a Culture [2](Cambridge 1997).

Haldon 2016
J. Haldon, The Empire that Would Not Die. The Paradox of Eastern Roman Survival, 640–740 (Cambridge 2016).

Haury – Wirth 1962–1963
J. Haury – G. B. Wirth (Hrsg.), Procopii Caesariensis Opera Omnia I–II (Leipzig 1962–1963).

Hennessy 2003
C. Hennessy, Iconic Images of Children in the Church of St Demetrios, Thessaloniki, in: A. Eastmond – L. James (Hrsg.), Icon and Word: The Power of Images in Byzantium. Studies Presented to Robin Cormack (Aldershot 2003) 157–172.

Hennessy 2008
C. Hennessy, Images of Children in Byzantium (Farnham 2008).

Hoddinott 1963
R. F. Hoddinott, Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia: A Study of the Origins and the Initial Development of East Christian Art (London 1963).

Hoffmann – Brandes 2013
L. M. Hoffmann – W. Brandes, Eine unbekannte Konzilssynopse, Forschungen zur byzantinischen Rechtsgeschichte 30 (Frankfurt 2013).

Hubert u. a. 1968
J. Hubert – J. Porcher – F. W. Volbach, Frühzeit des Mittelalters. Von der Völkerwanderung bis an die Schwelle der Karolingerzeit (München 1968).

Hübner 2005
S. Hübner, Der Klerus in der Gesellschaft des spätantiken Kleinasiens, Altertumswissenschaftliches Kolloquium 15 (Stuttgart 2005).

Iannucci 1986
A. M. Iannucci, I vescovi Ecclesius, Severus Ursus e Ursicinus, le scene dei privilegi e dei sacrifice in S. Apollinare in Classe. Indagine sistematica, XXXIII Corso di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina Ravenna 15–22 Marzo 1986 (Ravenna 1986) 165–193.

Ihm 1992
Ch. Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 4 [2](Stuttgart 1992).

Jäggi 2002/03
C. Jäggi, Donator oder Fundator? Zur Genese des monumentalen Stifterbildes, Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 9/10, 2002/03, 26–45.

Kakissis – Kotoula. 2012
A. Kakissis – D. Koutoula, Βρετανοί Αρχιτέκτονες και Βυζάντιο: καταγραφές στη Θεσσαλονίκη, 1888–1910 = Byzantium and British Architects: Recording Thessaloniki, 1888–1910, in: Αποτυπώματα. Η βυζαντινή Θεσσαλονίκη σε φωτογραφίες και σχέδια της Βρετανικής Σχολής Αθηνών (1888–1910) = Impressions. Byzantine Thessaloniki through the Photographs and Drawings of the British School at Athens (1888–1910) (Thessaloniki 2012) 12–32.

Kalopissi-Verti – Panagiotidi-Kesisoglou 2010
S. Kalopissi-Verti – M. Panagiotidi-Kesisoglou, Πολύγλωσσο εικονογραφημένο Λεξικό όρων Βυζαντινής Αρχιτεκτονικής και Γλυπτικής (Heraklion 2010).

Kanonidis – Mastora 2003
I. O. Kanonidis – P. Mastora, Preservation of the Mosaics of Agios Georgios, the Basilica of Agios Demetrios and the Church of Agia Sofia – Thessaloniki, 1997–1999, in: P. Blanc (Hrsg.), VIIème Conferénce du Comité International pour la Conservation des Mosaïques. Les mosaïques: conserver pour présenter? 22–28 novembre 1999 Arles – Saint-Romain-en-Gal (Arles 2003) 403–413.

Kazamia-Tsernou 2009
M. I. Kazamia-Tsernou, Μνημειακή τοπογραφία Θεσσαλονίκης. Οι ναοί Α΄: 4ος–8ος αιώνας (Thessaloniki 2009).

Kızıltan 2013
Z. Kızıltan (Koordination), Stories from the Hidden Harbor: The Shipwrecks of Yenikapı (Istanbul 2013).

Kitzinger 1958
E. Kitzinger, Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, in: Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress, München 1958 (München 1958) 1–50.

Kitzinger 1984
E. Kitzinger, Byzantinische Kunst im Werden. Stilentwicklung in der Mittelmeerkunst vom 3. bis zum 7. Jahrhundert (Köln 1984).

Kleinert 1979
A. Kleinert, Die Inkrustation der Hagia Sophia. Zur Entwicklung der Inkrustationsschemata im römischen Kaiserreich (Diss. Westfälische Wilhelms-Universität Münster 1979).

Koder – Hild 1976
J. Koder – F. Hild, Hellas und Thessalia, TIB I (Wien 1976).

Koenen 2012
U. Koenen, Ein textiler Musterrapport als technische Hilfe der Emailleure, in: N. Asutay-Effenberger – F. Daim (Hrsg.), Φιλοπάτιον. Spaziergang im kaiserlichen Garten. Beiträge zu Byzanz und seinen Nachbarn, Monographien des RGZM 106 (Mainz 2012) 119–133.

Kötter 2012
J.-M. Kötter, Autonomie der illyrischen Kirche? Die Sixtus-Briefe der Collectio Thessalonicensis und der Streit um das kirchliche Illyricum, Millennium 9, 2012, 163–186.

Korres 1998
Th. Korres, Some Remarks on the First Major Attempts of the Avaroslavs to Capture Thessaloniki (597 and 614), Byzantina 19, 1998, 171–185.

Kourkoutidou-Nikolaïdou u. a. 1976
E. Kourkoutidou-Nikolaïdou – Ch. Tsioumē – Th. Pazaras, Βυζαντινά και μεσαιωνικά μνημεία κεντρικής και δυτικής Μακεδονίας, ADelt 31, 1976, Chron B1 265–272.

Kourkoutidou-Nikolaïdou u. a. 1977
E. Kourkoutidou-Nikolaïdou – Ch. Mauropoulou-Tsioumē – Th. Pazaras, Βυζαντινά και μεταβτζαντινά μνημεία κεντρικής και δυτικής Μακεδονίας, ADelt 32, 1977, Chron B1 230–234.

Kraeling 1956
C. H. Kraeling, The Synagogue. The Excavations at Dura-Europos Final Report VIII, Part 1 (New Haven 1956).

Krencker 1929
D. Krencker, Über römische Marmorwandverkleidung aus Trier, in: D. Krencker – E. Krüger – H. Lehmann – H. Wachtler (Hrsg.), Die Trierer Kaiserthermen I, Trierer Grabungen und Forschungen I (Augsburg 1929) 306–319.

Kresten 1977
O. Kresten, Zur Echtheit des σίγιλλον des Kaisers Nikephoros I. für Patras, Römische Historische Mitteilungen 19, 1977, 15–78.

Kresten 2002
O. Kresten, Ἀκουμένων ἁπάντων. Eine wenig bekannte Formel der großen kaiserlichen Privilegienurkunde in Byzanz, in: L. Gatto – P. Supino Martini (Hrsg.), Studi sulle società e le culture del medioevo per Girolamo Arnaldi 1 (Florenz 2002) 377–300.

Ladner 1941
G. B. Ladner, The So-Called Square Nimbus, Medieval Studies 3, 1941, 15–45.

Lange 2012
Ch. Lange, Mia Energeia. Untersuchungen zur Einigungspolitik des Kaisers Heraclius und des Patriarchen Sergius von Constantinopel, Studien und Texte zu Antike und Christentum 66 (Tübingen 2012).

Lemerle 1979
P. Lemerle, Les plus anciens recueils des miracles de Saint Démétrius et la pénétration des Slaves dans les Balkans I. Le texte (Paris 1979).

Lemerle 1981
P. Lemerle, Les plus anciens recueils des miracles de Saint Démétrius et la pénétration des Slaves dans les Balkans II. Commentaire (Paris 1981).

Leontsinē 2006
M. Leontsinē, Κωνσταντίνος Δ΄ (668–685). Ο τελευταίος πρωτοβυζαντινός αυτοκράτορας, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών/Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών Μονογραφίες 7 (Athen 2006).

Lipinski 1968
A. Lipinski, Kaiser Justinus' II. Kreuz. Seine ursprüngliche Bestimmung im Lichte der jüngsten Forschungen, RQSchr 63, 1968, 185–203.

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

Mango 1990
C. Mango, Nikephoros Patriarch of Constantinople. Short History, Corpus Fontium Historiae Byzantinae 13 (= Dumbarton Oaks Texts 10) (Washington 1990).

Marin 2009
E. Marin, Il mosaico della capella di S. Venanzio al battistero lateranense. Status questionis, in: E. Marin – D. Mazzoleni (Hrsg.), Il cristianesimo in Istria fra tarda antichitá e alto medioevo (Città del Vaticano 2009) 209–215.

Mathews 1971
Th. F. Mathews, The Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy (University Park 1971).

Matthiae 1967
G. Matthiae, Mosaici medioevali delle chiese di Roma (Rom 1967).

Mentzos 2001
A. Mentzos, Ο ναός του αγ. Δημητρίου προ και μετά την πυρκαγιά του 7ου αιώνα, in: Πρακτικά ΙΒ΄ διεθνούς συμπόσιου χριστιανική Θεσσαλονίκη. Ο ναός του αγίου Δημητρίου, προσκύνημα ανατολής και δύσεως, Ιερά Μονή Βλατάδων, 1–3 Οκτωβρίου 1998 (Thessaloniki 2001) 217–245.

Mentzos 2006
A. Mentzos, The Bema and Altar Crypt of the Church of St. Demetrius, in: Rannochristijanski mǎčenici i relikvi i tjachnoto počitane na iztok i zapad meždunarodna konferencija, Varna 20–23 noemvrii 2003 g = Early Christian Martyrs and Relics and their Veneration in East and West. International Conference Varna, November 20th–23rd, 2003, Acta Musei Varnaensis 4 (Varna 2006) 259–272.

Mentzos 2008
A. Mentzos, Ζητήματα της εικονογραφίας του αγίου Δημητρίου, Byzantina 28, 2008, 363–392.

Mentzos 2010
A. Mentzos, Τα ψηφιδωτά της ανοικοδόμησης του ναού του Αγίου Δημητρίου στον 7ο αιώνα μ.Χ. (Thessaloniki 2010).

Mielsch 1985
H. Mielsch, Buntmarmore aus Rom im Antikenmuseum Berlin (Berlin 1985).

Nauerth 1996
C. Nauerth, Agnellus von Ravenna, Liber Potificalis. Bischofsbuch, Fontes Christiani 21 (Freiburg 1996).

Nesbitt – Oikonomides 1994
J. Nesbitt – N. Oikonomides, Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and the Fogg Museum of Art 2 (Washington 1994).

Nigdelēs 2007
P. N. Nigdelēs, Πού βρίσκονταν οι αλυκές του ναού του Αγίου Δημητρίου; Το έδικτο του Ιουστινιανού Β΄. IG X 2 1, 24 και ένα νέο έγγραφο από το αρχείο του Στ. Δραγούμη, Egnatia 11, 2007, 19–30.

Nordhagen 1990a
P. J. Nordhagen, The Mosaics of John VII (705–707 A.D.). The Mosaic Fragments and Their Technique, in: Studies in Byzantine and Early Medieval Painting (London 1990) 58–104 (Nachdr. aus ActaAArtHist 2, 1965, 121–166).

Nordhagen 1990b
P. J. Nordhagen, The Penetration of Byzantine Mosaic Technique into Italy in the Sixth Century, in: Studies in Byzantine and Early Medieval Painting (London 1990) 46–57 (Nachdr. aus F. Farioli Campanati [Hrsg.], III Colloquio internazionale sul mosaico antico 1, Ravenna 1980 [Ravenna 1983] 73–84).

Nordhagen 1990c
P. J. Nordhagen, S. Maria Antiqua. The Frescoes of the Seventh Century, in: Studies in Byzantine and Early Medieval Painting (London 1990) 177–230 (Nachdr. aus ActaAArtHist 8, 1978, 89–142).

Nordhagen 1990d
P. J. Nordhagen, The Earliest Decorations in Santa Maria Antiqua and Their Date, in: Studies in Byzantine and Early Medieval Painting (London 1990) 150–176 (Nachdr. aus ActaAArtHist 1, 1962, 53–72).

Nussbaum 1964
O. Nussbaum, Zur Bedeutung des Handkreuzes, in: A. Stuiber – A. Hermann (Hrsg.), Mullus. Festschrift Theodor Klauser, JbAC Ergbd. 1 (Münster 1964) 259–267.

Orlandos 1994
A. K. Orlandos, Η ξυλόστεγος παλαιοχριστιανική Βασιλική της Μεσογειακής Λεκάνης, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας 36 2(Athen 1994).

Ovadiah 1987
R. Ovadiah – A. Ovadiah, Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel, Bibliotheca Archaeologica 6 (Rom 1987).

Papageōrgiou 1908
P. N. Papageōrgiou, Μνημεῖα τῆς ἐν Θεσσαλονίκῃ λατρείας τοῦ μεγαλομάρτυρος Ἁγίου Δημητρίου, ByzZ 17, 1908, 322–381.

Papas 1995
RBK V (1995) 741–775 s. v. Liturgische Gewänder (A. Papas).

Papazōtos 1983
Th. Papazōtos, Το ψηφιδωτό των κτητόρων του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, in: Αφιέρωμα στη μνήμη Στυλιανού Πελεκανίδη, Μακεδονικά, Παράρτημα 5 (Thessaloniki 1983) 365–376.

Pasi 2011
S. Pasi, Il quadro storico di Sant'Apollinare in Classe. Una lettura attraverso la storia dei restauri, StRomagn 62, 2011, 81–95.

Peschlow 2006
U. Peschlow, Dividing Interior Space in Early Byzantine Churches: The Barriers between the Nave and Aisles, in: S. E. J. Gerstel (Hrsg.), Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West (Washington 2006) 52–71.

Phountoulēs 1991
I. Phountoulēs, Το ψηφιδωτό του ναού του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης με την παράσταση της Παναγίας και του Αγίου Θεοδώρου (Προσπάθεια εορτολογικής ερμηνείας), in: Γ΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Από της

ιουστινιανείου εποχής έως και της Μακεδονικής δυναστείας. (Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών-Ιερά Μονή Βλατάδων, 18–20 Οκτωβρίου 1989) (Thessaloniki 1991) 177–184.

Piguet-Panayotova 1998
D. Piguet-Panayotova, Silver Censers, in: N. Cambi – E. Marin (Hrsg.), Radovi XIII. Međunarodnog Kongresa za Starokršćanscu Arheologiju III, Split – Poreč 1994, Studi di Antichità Cristiana 54 (Città del Vaticano 1998) 639–660.

Piguet-Panayotova 2009
D. Piguet-Panayotova, The Attarouthi Calices, MSpätAByz 6, 2009, 9–47.

Piltz 2009
E. Piltz, Liturgische Gewänder im byzantinischen Ritus, Byzantinoslavica 67, 2009, 231–268.

PLRE
J. R. Martindale (Hrsg.), Prosopography of the Later Roman Empire III (Cambridge 1992).

PmbZ
R. J. Lilie – C. Ludwig – Th. Pratsch – I. Rochow – B. Zielke, Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit 1: 641–847 (Berlin 1998–2001).

Preger 1901
Th. Preger (Hrsg.), Scriptores originum Constantinopolitarum (Leipzig 1901).

Puhle – Köster 2012
M. Puhle – G. Köster (Hrsg.), Otto der Große und das Römische Reich. Kaisertum von der Antike zum Mittelalter. Ausstellungskatalog Magdeburg (Regensburg 2012).

Raabe 1976
H. Raabe, Die Marmorinkrustation der Umgangswände, in: Deichmann 1976, 114–135.

Reinsberg 1983
C. Reinsberg, Concordia. Die Darstellung von Hochzeit und ehelicher Eintracht in der Spätantike, in: Beck – Bol 1983, 312–317.

Rettner 2000
A. Rettner, Zu einem vielteiligen Gürtel des 8. Jahrhunderts in Santa Maria Antiqua (Rom), in: F. Daim (Hrsg.), Die Awaren am Rand der byzantinischen Welt. Studien zu Diplomatie, Handel und Technologietransfer im Frühmittelalter, Monographien zur Frühgeschichte und Mittelalterarchäologie 7 (Innsbruck 2000) 267–282.

Rhoby 2009
A. Rhoby, Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken, Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung 1 (= Veröffentlichungen zur Byzanzforschung 15), DenkschrWien 374 (Wien 2009).

Riedinger 1977
R. Riedinger, Griechische Konzilsakten auf dem Weg ins lateinische Mittelalter, Annuarium Historiae Conciliorum 9, 1977, 253–301.

Riedinger 1979
R. Riedinger, Die Präsenz- und Subskriptionslisten des VI. oekumenischen Konzils (680/81) und der Papyrus Vind. G. 3, AbhMünchen N. F. 85 (München 1979).

Rizzardi 2005
C. Rizzardi, Le immagini musive dei vescovi di Ravenna dal tardoantico all'altomedioevo, in: H. Morlier (Hrsg.), La mosaïque Gréco-Romaine IX (Rom 2005) 1189–1202.

Rushforth 1902
G. M. Rushforth, The Church of S. Maria Antiqua, BSR 1, 1902, 3–119.

Rutschowscaya 1992
M.-H. Rutschowscaya, La peinture Copte (Paris 1992).

Scheibelreiter-Gail 2011
V. Scheibelreiter-Gail, Die Mosaiken Westkleinasiens. Tessellate des 2. Jahrhunderts v. Chr. bis Anfang des 7. Jahrhunderts n. Chr. (Wien 2011).

Schmitt 2013
J.-C. Schmitt, Images and the Work of Memory, with Special Reference to the Sixth-Century Mosaics of Ravenna, Italy, in: E. Brenner – M. Cohen (Hrsg.), Memory and Commemoration in Medieval Culture (Farnham 2013) 13–32.

Schönfelder 1862
J. M. Schönfelder, Die Kirchengeschichte des Johannes von Ephesus (München 1862).

Seibt 2005
RBK VI (2005) 590–614 s. v. Monogramm (W. Seibt).

Ševčenko 1966
I. Ševčenko, The Early Period of the Sinai Monastery in the Light of its inscriptions, DOP 20, 1966, 255–264.

Ševčenko 1992
I. Ševčenko, The Sion Treasure: The Evidence of the Inscriptions, in: S. A. Boyd – M. M. Mango (Hrsg.), Ecclesiastical Silver Plate in Sixth-Century Byzantium. Papers of the Symposium Held May 16–18, 1986 at the Walters Art Gallery, Baltimore and Dumbarton Oaks, Washington D.C. (Washington D.C. 1992) 39–56.

Skedros 1999
J. C. Skedros, Saint Demetrios of Thessaloniki. Civic Patron and Divine Protector, Harvard Theological Studies 47 (Harrisburg 1999).

Sörries 1993
R. Sörries, Christlich-antike Buchmalerei im Überblick (Wiesbaden 1993).

Sōtēriou 1921
G. A. Sōtēriou, Ἔκθεσις περὶ τῶν ἐργασιῶν τῶν ἐκτελεσθεισῶν ἐν τῇ ἠρειπωμένῃ ἐκ τῆς πυρκαϊᾶς Βασιλικῇ τοῦ Ἁγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης κατὰ τὰ ἔτη 1917–1918, ADelt 4, Συμπλήρωμα 1–47.

Sōtēriou 1946
G. A. Sōtēriou, Εγκαυστική εικών της ενθρόνου Θεοτόκου της μονής του Σινά, BCH 70, 1946, 552–556.

Sōtēriou 1952
G. A. Sōtēriou – M. Sōtēriou, Ἡ Βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 34 (Athen 1952).

Speck 1993
P. Speck, De Miraculis Sancti Demetrii, Qui Thessalonicam profugus venit oder Ketzerisches zu den Wundergeschichten des Heiligen Demetrios und zu seiner Basilika in Thessalonike, Ποικίλα Βυζαντινά 12 = Varia IV, 1993, 257–532.

Speyer 1970
W. Speyer, Büchervernichtung, JbAC 13, 1970, 123–152.

Spieser 1973
J. M. Spieser, Inventaires en vue d'un Recueil des inscriptions historiques de Byzance 1. Les inscriptions de Thessalonique, TravMem 5, 1973, 145–180.

Spieser 1984
J.-M. Spieser, Thessalonique et ses monuments du IVe au VIe siècle, BEFAR 254 (Paris 1984).

Steigerwald 1999
G. Steigerwald, Purpurgewänder biblischer und kirchlicher Personen als Bedeutungsträger in der frühchristlichen Kunst, Hereditas 16 (Bonn 1999).

Steuer 2007
H. Steuer, Reallexikon der Germanischen Altertumskunde² 34 (2007) 605–623 s. v. Zwiebelknopffibel.

Stouphē-Poulēmenou 1999
I. Stouphē-Poulēmenou, Το φράγμα του ιερού βήματος στα παλαιοχριστιανικά μνημεία της Ελλάδος. Μελέτη αρχαιολογική και λειτουργική, Εκδόσεις Κληροδοτήματος Βασιλικής Δ. Μωραΐτου 2 (Athen 1999).

Stratos 1975
A. N. Stratos, Byzantium in the Seventh Century III. 642–668 (Amsterdam 1975).

Strube1973
Ch. Strube, Die westliche Eingangsseite der Kirchen von Konstantinopel in justinianischer Zeit, Schriften zur Geistesgeschichte des östlichen Europa 6 (Wiesbaden 1973).

Studer-Karlen 2012a
M. Studer-Karlen, Verstorbenendarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen, Bibliothèque de l'Antiquité Tardive 21 (Turnhout 2012).

Tafrali 1909a
O. Tafrali, Sur la date de l'église et des mosaïques de Saint-Démétrius de Salonique, RA 13, 1909, 83–101.

Tafrali 1909b
O. Tafrali, Sur les réparations faites au VIIe siècle à l'église de Saint-Demetrius de Salonique, RA 14, 1909, 380–386.

Terry – Maguire 2007
A. Terry – H. Maguire, Dynamic splendour. The Wall Mosaics in the Cathedral of Euphrasius at Poreč (University Park 2007).

Themelly 1999
A. Themelly, Il mosaico di San Venanzio in Laterano (640–649). Arte romana e influssi dall'oriente bizantino negli anni della crisi monotelita, Romanobarbarica 16, 1999, 317–345.

Theune-Großkopf 1995
B. Theune-Großkopf, Zwiebelknopffibeln und ihre Träger – Schmuck- und Rangabzeichen, in: B. Deppert-Lippitz – R. Würth (Hrsg.), Die Schraube zwischen Macht und Pracht. Das Gewinde in der Antike. Ausstellungskatalog Küzelsau-Gaisbach (Sigmaringen 1995) 77–112.

Thierry 1971
M. Thierry – N. Thierry, La cathédrale de Mrèn et sa décoration, CArch 21, 1971, 43–77.

Thierry 1976
N. Thierry, Les plus anciennes représentations cappadociennes du costume épiscopale byzantine, REByz 34, 1976, 325–331.

Thomas 1987
J. Ph. Thomas, Private Religious Foundations in the Byzantine Empire, Dumbarton Oaks Studies 24 (Washington D.C. 1987).

Thümmel 1997
H. G. Thümmel, Die Schilderung der Sergioskirche in Gaza und ihrer Dekoration bei Chorikios von Gaza, in: U. Lange – R. Sörries (Hrsg.), Vom Orient bis an den Rhein. Begegnungen mit der Christlichen Archäologie. Peter Poscharsky zum 65. Geburtstag, Christliche Archäologie 3 (Dettelbach 1997) 49–64.

Tsamakda 2010
V. Tsamakda, König David als Typos des byzantinischen Kaisers, in: Daim – Drauschke 2010a, 23–54.

Urbano 2005
A. Urbano, Donation, Dedication, and Damnatio Memoriae: The Catholic Reconciliation of Ravenna and the Church of Sant'Apollinare Nuovo, JEChrSt 13/1, 2005, 71–110.

Varner 2004
E. R. Varner, Mutilation and Transformation. Damnatio memoriae and Roman Imperial Portraiture, Monumenta Graeca et Romana 10 (Leiden 2004).

Vélénis 2001
G. Vélénis, Ταυτίσεις προσώπων σε ψηφιδωτά του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης (Identification des personnages représentés sur les mosaïques de Saint-Démétrios à Thessalonique), in: XXe Congrès International des Études Byzantines Collège de France – Sorbonne 19–25 août 2001, Pré-Actes III (Paris 2001) 308.

Waliszewski 2001
T. Waliszewski, Mosaics, in: Z. T. Fiema – Ch. Kanellopoulos – T. Waliszweski – R. Schick, The Petra Church (Amman 2001) 219–270.

Warland 2010
R. Warland, Der Knabe im Apsismosaik der Basilika Eufrasiana in Poreč und die visuelle Repräsentation frühbyzantinischer Bischöfe, JbÖByz 60, 2010, 173–179.

Warland 2013b
RAC 25 (2013) 915–938 s. v. Nimbus (R. Warland).

Weitzmann 1976
K. Weitzmann, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons I (Princeton 1976).

Weitzmann 1979
K. Weitzmann (Hrsg.), Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Ausstellungskatalog New York (New York 1979).

Wilpert 1916
J. Wilpert, Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert (Freiburg i. Br. 1916).

Wilpert – Schumacher 1976
J. Wilpert – W. N. Schumacher, Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom 4.–13. Jahrhundert (Freiburg 1976).

Winkelmann 1999
F. Winkelmann (Hrsg.), Eusebius Werke 2: Die Kirchengeschichte. Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte N. F. 6 [2](Berlin 1999).

Winkelmann 2001
F. Winkelmann, Der monenergetisch-monotheletische Streit, Berliner byzantinistische Studien 6 (Frankfurt a. M. 2001).

Witt 2006
J. Witt, »Hyper euches«. In Erfüllung eines Gelübdes. Untersuchungen zum Votivwesen in frühbyzantinischer Zeit (Diss. Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 2006).

Wright 1975
D. H. Wright, The Shape of the Seventh Century Art, First Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of papers (Chicago 1975) 9–28.

Xyngopoulos 1946
A. Xyngopoulos, Η Βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Δημοσιεύματα της Εταιρείας των Φίλων της Βυζαντινής Μακεδονίας 1 (Thessaloniki 1946).

Xyngopoulos 1948
A. Xyngopoulos, Ἀρχαιολογικός ἀπολογισμός. Ἐπ' εὐκαιρίᾳ τῶν ἐγκαινίων τοῦ ἱ. ναοῦ τοῦ Ἁγ. Δημητρίου, Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς 30, 1948, 209–214.

Xyngopoulos 1969
A. Xyngopoulos, The Mosaics of the Church of Saint Demetrius in Thessaloniki (Thessaloniki 1969).

von Zhisman 1888
J. von Zhisman, Das Stifterrecht (Τὸ κτητορικὸν δίκαιον) in der morgenländischen Kirche (Wien 1888).

Abbildungen

Abb. 1. Thessaloniki, Hagios Demetrios, Grundriss mit Position der Mosaiken 1–8 (nach: Sōtēriou 1952, Taf. 5 ergänzt um Beschriftung)
Abb. 2. Thessaloniki, Hagios Demetrios, Grundriss mit angenommenem Bauzustand des 7. Jhs. (nach: Sōtēriou) und hypothetischer „Prozessionsroute“ zum Ciborium (nach: Sōtēriou 1952, 144 Abb. 60, ergänzt um Route [Foto: RGZM/Benjamin Fourlas, Michael Ober])
Abb. 3. Thessaloniki, Hagios Demetrios. Mosaik 8: Gesamtansicht (Foto: Thomas Kaffenberger)
Abb. 4. Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 8: obere Hälfte (nach: Bakirtzis 2012b, Abb. 54 [Athen: Editionen Kapon 2012]).
Abb. 5. Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 8: Zustand um 1949–1952 (nach: Sōtēriou 1952, Taf. 69)
Abb. 6. Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 8: Detail, Zustand um 1949–1952 (nach: Sōtēriou 1952, Taf. 70 β)
Abb. 7. Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 8: Detail, Zustand um 1949–1952 (nach: Sōtēriou 1952, Taf. 70 α)
Abb. 8. Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 8: Detail, Zustand um 1949–1952 (Archiv von Geōrgios M. Sōtēriou, Byzantinisches und Christliches Museum Athen)
Abb. 9. Thessaloniki, Hagios Demetrios, Aquarell der Westwand des Mittelschiffs um 1909 (nach: Bakirtzis 2012b, Abb. 11. Ausschnitt ergänzt um Beschriftung)
Abb. 10. Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 8: Zustand um 1949–1952 mit ungefährer Position der Abdeckungsplatten, rot umrandet (nach: Sōtēriou 1952, Taf. 69 ergänzt um Linien)
Abb. 11. Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 1 (nach: Bakirtzis 2012b, Abb. 49 [Athen: Editionen Kapon 2012])
Abb. 12. Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 2 (nach: Bakirtzis 2012b, Abb. 47 [Athen: Editionen Kapon 2012])
Abb. 13. Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 4 (nach: Bakirtzis 2012b, Abb. 36 [Athen: Editionen Kapon 2012])
Abb. 14. Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 7 (nach: Diehl – Tourneau 1910, Taf. 20, 1)
Abb. 15. Sinai-Kloster, Ikone (nach: Weitzmann 1976, Taf. IV)
Abb. 16. Rom, Lateransbaptisterium, Kapelle des Heiligen Venantius: Detail der Stirnwandmosaiken (Foto: Thomas Kaffenberger)
Abb. 17. Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 1, Detail (nach: Bakirtzis 2012b, Abb. 52 [Athen: Editionen Kapon 2012])
Abb. 18. London, British Museum (Inv. 1980,0601.8), Gewicht (© Courtesy of the Trustees of the British Museum)
Abb. 19. Sinai-Kloster, Apsismosaik, Porträt des Abtes Longinos (nach: Forsyth – Weitzmann 1973, Taf. 121)
Abb. 20. Sinai-Kloster, Apsismosaik, Porträt des Diakons Johannes (nach: Forsyth – Weitzmann 1973, Taf. 120)

Joanita Vroom

Public Portraits, Private Lives:
Human Images on Byzantine and Medieval Ceramics from Cyprus (ca. 12th/early 13th–15th century)

(Taf. 53–62, Abb. 1–20; Table 1)

Abstract

This paper sets out to discuss human representations on glazed decorative pottery, dating from the Middle Byzantine period to Late Medieval times (ca. 12th–15th centuries). The material mostly originates from the Eastern Mediterranean region, in particular from Cyprus. Some aspects of these human representations that will be touched upon in this paper are gender representation and distinction, bodily representation, ornaments and appearance.

Introduction

'It takes a long time for a man to look like his portrait,' remarked the American-born artist James Abbott Whistler (1834–1903), who lived, worked and died in Europe. He was right, of course, as far as the long time it takes to look like your portrait is concerned. That is perhaps the reason why archaeologists never recognized the importance of the enigmatic portraits on Byzantine and Medieval wares from Cyprus. It is not clear whether these images fall in the category 'Private Portraits', but it seems quite certain that they are quite unique in the entire range of representations of human figures in Byzantine and Medieval art. These human images on Cypriot pottery are as puzzling as they are simple. Depicted in the 'incised sgraffito' technique with alternating thin and thick incisions, following Byzantine and Islamic decorative styles but without much detail or artistry, these portraits were all but forgotten since their creation[1].

In this paper I present a first inventory and discussion of circa 91 images of these human representations on glazed decorative pottery produced on Cyprus and dating in Late Byzantine/Late Medieval times (ranging mostly from the late 12th/early 13th to the early 16th century). The material mostly originates from the Eastern Mediterranean region, in particular from grave contexts on Cyprus. The pottery finds are nowadays on display in several museum collections in Europe and in Cyprus (*e. g.* Leventis Collection, Pierides Collection). Some aspects of these images that will be touched upon here are bodily communication, gender representation and distinction, as well as differences in appearance through the use of clothes and objects through different centuries. It is the intention to compare the human depictions on the ceramics with contemporary art (such as wall paintings, miniatures, icons, metalware etc.).

[1] Vroom 2014, 90–91; see also Vroom 2005, 90–91.

Museum Collections

Because of my work for the TAESP Project (shortening for 'Troodos Archaeological and Environmental Survey Project'), which yielded large quantities of locally made decorated fragments of the Late Byzantine and Late Medieval periods in central Cyprus, I became interested in the decoration and the iconographical aspects of these artefacts[2]. For the study on human representations, however, I had to move from small survey fragments to more complete vessels. The most complete local products from Medieval Cyprus (with the most complete shapes and the most complete decorative designs) can nowadays be found in various museum collections.

Consequently, I have selected in this article published material from four collections: the Leventis collection in Nicosia, the Pierides collection in Larnaca, the E. von Post collection in Stockholm, and the Sèvres collection in Paris (Table 1)[3]. It concerns here a total of circa 244 vessels, which can approximately be dated between the 13th and the 16th centuries. We should keep in mind, however, that these well-preserved vessels in museums and private collections often come from clandestine excavations (such as robbed tombs)[4]. So, we have complete shapes and designs, but unfortunately no provenances, nor good archaeological contexts of these vessels.

If we zoom in into the pottery shapes from these four collections, it is clear that we are dealing here mostly with open shapes (such as dishes, bowls and goblets). The most common shape among the 244 vessels is the footed bowl. And among these most popular are footed bowls, which can be dated in the 14th century (Abb. 1). When looking at the motifs on these 244 vessels we may notice that these can be divided between designs with human figures, with animals (such as birds and fishes), with objects (such as keys and heraldic shields), as well as with vegetal and finally with (more abstract) geometric motifs (Abb. 2). Of these motifs, the vessels with vegetal motifs are most common, especially in the 14th century.

If we take the material from one collection – in this case, the vessels from the Leventis collection, for example, with a total amount of 97 published bowls – we may notice the same pattern, with a dominance of vegetal designs (in particular, floral designs) in the 14th century, followed by geometric motifs in the 14th century and thirdly by human beings and animals in the 15th century (Abb. 3). In addition, the most common motif within the repertoire of human figures of the published vessels from the Leventis collection is the portrayal of a single man, represented by 64 % of the total (Abb. 4). If we differentiate the amount of the depiction of the human figures in all four collections over the centuries, it is clear that the motif of a single man is most common among the published vessels of the 14th century (Abb. 5).

Although the iconography of these Cypriot glazed ceramics was already studied by other scholars (I mention, for instance, Demetra Papanikola-Bakirtzis, Veronique François and Marie-Louise von Wartburg)[5] I use here a different approach by first presenting an initial inventory of the full repertoire and then to try to combine these images with iconographic parallels in art (if possible).

In addition, I need to inform you that all the decorative glazed vessels from these four collections are locally produced. We know that there was pottery production in Cyprus from the 13th century onwards, because evidence was found at Enkomi, at Lapithos and in the Paphos area[6]. In addition, Soloi and Nicosia have been mentioned as production areas[7]. The archaeological evidence includes wasters (or refuse from the pottery making process) as well as potter's tools, such as tripod stilts which were used for separating glazed pottery during firing in the kiln. The Cypriot products were distributed to Syria, Israel, Jordan, Turkey, Greece, Italy, and even to southern France[8].

[2] *e. g.* Given *et al.* 2007; Given *et al.* 2013, vols. 1 and 2; Vroom 2013.

[3] Papanikola-Bakirtzi 1989; Papanikola-Bakirtzi 2004; Piltz 1996; Kontogianis 2003. I would like to thank Demetra Papanikola-Bakirtzi here warmly for allowing me to use the pictures from her catalogues of the Pierides Collection in Larnaca and of the Leventis Collection in Nicosia.

[4] An exception are the ceramic finds from a Medieval well in Nicosia; see Flourentzos 1994.

[5] Papanikola-Bakirtzi 1999a; François 1999; von Wartburg 2001a.

[6] See in general, von Wartburg 2007, 422 f. with further literature.

[7] See Flourentzos 1994, 2 f. for Nicosia.

[8] Vroom 2014, 120 f.; see also Vroom 2005, 120 f.

Male Depictions

In this article I first present quickly some material, and towards the end I aim to give some observations and interpretations on the depictions. Apart from using published vessels from the already mentioned four museum collections, I also have added a few other published examples of Cypriot human representations in order to reinforce the existing patterns.

In the Cypriot pottery repertoire are various well-executed images of a single standing beardless and bare-headed male figure, depicted frontally on 13th century vessels[9]. One figure on a bowl in the Pierides Collection is surrounded by three birds or birds of prey (Abb. 7, left)[10]. All these 13th-century male images are either wearing a knee-length vertically striped or pleated skirt with a belt, and scale or mail armour on the upper body[11]. Their hair is depicted either straight or curly, around chin length, and their eyes are large[12].

Looking at the bodily postures on the 13th-century Cypriot bowls, it is clear that all single men are active and in movement, sometimes holding objects or a bird in their hands. One male figure is holding two birds and is surrounded by another third bird (Abb. 7, left)[13]. Three other depicted males seem to make music (with cymbals, castanets or a lute/*tambouras*?)[14]. One figure is wearing a large elongated object (maybe a shield or a sword?)[15] and other figures appear to hold banners, liturgical fans or lances/spears in their hands (Abb. 8, left)[16].

The images of a single standing male figure, depicted a century later, show a completely different picture. One may suddenly notice on 14th-century vessels heavily armoured men or soldiers with short curly hair, wearing knee-length (scale and mail armoured) garments with long sleeves (Abb. 9, left)[17]. All figures are in action, holding a sword and a shield in their hands in order to distinguish themselves in battles and tournaments[18]. One male figure has an additional bird on his left side[19] and two others an extra shield or unrecognizable coat-of-arms[20].

Images of a single standing man with short curly hair are depicted again frontally on vessels of the 14th–early 15th centuries. This time we can distinguish next to the figure a spiral vegetal shoot[21], a spiral vegetal shoot in combination with a bird[22], or two birds[23]. Whereas some male figures at first still have arms and

[9] Papanikola-Bakirtzi 1989, 70 f.; Papanikola-Bakirtzi 1993, pl. 2 a–b; Papanikola-Bakirtzi 1996, pl. 9 no. 45 and nos. 47–48; pl. 15 no. 73 (Benaki) and pl. 21 no. 106; Papanikola-Bakirtzi 2004, 51 (Leventis); Papanikola-Bakirtzi *et al.* 1999, 155. 161 no. 335 (Benaki), although described here as a female figure. See also Du Plat Taylor – Megaw 1951, pl. 4 no. 3, and Dikigoropoulos – Megaw 1958, 84 fig. 5.

[10] Papanikola-Bakirtzi 1989, 70 f.; Papanikola-Bakirtzi 1993, pl. 2 a; Papanikola-Bakirtzi 1996, pl. 9 no. 45 (Pierides).

[11] An exception is the warrior depicted on a bowl from the Theatre excavations at Paphos (see Cook 2004, fig. 6 b). This male figure is dressed totally in chain mail (including his legs and feet). Furthermore, he is holding a western-style shield and sword in his hands.

[12] One may notice the same features (curly hair and large eyes) in the warrior depictions of the Byzantine frontier hero Digenes Akritas on 12th-century pottery; see Notopoulos 1964, 121.

[13] Papanikola-Bakirtzi 1989, 70 f.; Papanikola-Bakirtzi 1993, pl. 2 a; Papanikola-Bakirtzi 1996, pl. 9 no. 45 (Pierides).

[14] Papanikola-Bakirtzi 1993, pl. 2 b; Papanikola-Bakirtzi 1996, pl. 15 no. 73 (Benaki) and pl. 21 no. 106; Papanikola-Bakirtzi 2004, 51 (Leventis); Papanikola-Bakirtzi *et al.* 1999, 155. 161 no. 335 (Benaki). See also Papanikola-Bakirtzi 1996, pl. 9 nos. 47–48 for more male figures on 13th-century Cypriot vessels, and Papanikola-Bakirtzi 1999b, 31 no. 9 for a warrior playing the lute on a Byzantine vessel of the second half of the 12th century.

[15] Papanikola-Bakirtzi 1996, pl. 9 no. 46.

[16] Du Plat Taylor – Megaw 1951, pl. 4 no. 3; von Wartburg 1998, figs. 62–63 no. 26 (from "Grube" 30A in Palaiopaphos), suggesting that the depicted man is holding a liturgical fan (*flabellum*). See also Stern 2012, 61 fig. 4, 21 b; pl. 4, 44 no. 1 showing a 13th-century Cypriot dish with a male figure from the Knight's Hotel in Akko (Israel). Are these images perhaps referring to the military saint of St. George?

[17] Papanikola-Bakirtzi 1989, 132 f.; Papanikola-Bakirtzi 1996, pl. 34 no. 1 (Pierides); Papanikola-Bakirtzi 2004, 55. 56. 58 (Leventis); Piltz 1996, 44 no. 27 (von Post).

[18] As one can also find them on funerary slabs from this period of time; see Imhaus 2004.

[19] Papanikola-Bakirtzi 2004, 56 (Leventis).

[20] Piltz 1996, 44 no. 27 (von Post); Papanikola-Bakirtzi 2004, 55 (Leventis).

[21] Flourentzos 1994, pl. 11 no. 22 (Nicosia well); Piltz 1996, 53 no. 36 (von Post).

[22] Papanikola-Bakirtzi 1989, 158 f.; Papanikola-Bakirtzi 1996, pl. 34 no. 2 (Pierides); Papanikola-Bakirtzi 2004, 37 no. 7 (Leventis).

[23] Du Plat Taylor – Megaw 1951, pl. 6 no. 16; Papanikola-Bakirtzi 1996, pl. 34 no. 3.

hands, others are gradually keeping theirs underneath a decorative or embroidered cloak (Abb. 10, left). This gives them a rather stiff and rigid impression, although the feet and legs of all are still shown.

There exist many images of a single standing man with short curly hair depicted frontally on vessels of the 14th–15th/early 16th centuries[24]. These figures all have their hands and arms hidden away underneath a decorative cloak with embroidered panel, or underneath a cloak with a more abstract herringbone motif (Abb. 10, left). They only have two spiral shoots or stylized ferns on both sides. All look immobile and inactive in this period. During the 15th century the male figures sometimes become more schematic and abstract[25].

Two Cypriot vessels show two men with short curly hair, depicted frontally on vessels of the early 15th century (Abb. 6, left). We may notice here the same pattern again as on the previous vessels, but this time the two men are portrayed underneath one large decorative cloak next to stylized ferns[26]. Their two faces look towards each other (like in the Embrace of the holy Apostles Saints Peter and Paul), but there is only one pair of feet turning to the right. This double silhouette looks stiff and immobile, and it looks as if the two men cannot be separated. One bowl from the Pierides collection, dated to the late 14th century, is even more complex, with five men portrayed as schematic figures without arms and hands around a small shield in the centre[27].

Female Depictions

We now turn to the female depictions on the published Cypriot ceramics. As far as I know, there exist no female depictions on 13th-century Cypriot vessels. We can start distinguishing various images of a single standing woman, depicted frontally on vessels of the 14th century (Abb. 11, left)[28]. They are dressed in a foot-length decorative or embroidered garment, and they all wear a long embroidered veil which hangs almost to their feet. Furthermore, they have in their spread out arms and hands all kinds of objects, which can be related to drinking habits (such as jugs and goblets). One female figure has a bird next to her[29], two others have an added heraldic shield or coat-of-arms on one side[30]. Another female image on a 14th-century bowl from the Pierides collection is wearing an embroidered napkin or scarf (*mandil*) at her left arm[31]. They all look very active and mobile (pleasure-bearing) figures, with active body movements.

We see the same pattern again on images of a single standing woman, depicted frontally on vessels from the 14th to early 16th centuries[32]. But this time these women have less objects in their spread out hands and arms. Furthermore, we see the female images in the early 16th century becoming more schematic and abstract[33]. Nevertheless, they all look like very active and mobile figures, who were actively moving or perhaps even dancing. Only one woman on a 15th-century vessel has an object in her hand, although it is not clear what it exactly is (perhaps a jug?)[34].

[24] *e. g.*, Du Plat Taylor – Megaw 1951, pl. 6 nos. 13–15; Papanikola-Bakirtzi 1989, 154–157. 160–169 (Pierides); Papanikola-Bakirtzi 1993, pl. 3 b; Papanikola-Bakirtzi 1996, pl. 35 nos. 4–6; pl. 36 nos. 7–8; pl. 37 no. 9; pl. 61 no. 77 and pl. 61 nos. 76–77; Papanikola-Bakirtzi 2004, 60–65 nos. 10–15 (Leventis); Flourentzos 1994, pl. 11 (Nicosia well); Piltz 1996, 14 fig. 5; 60–64 nos. 43–47 (von Post); Kontogiannis 2003, 318 nos. 1–5; 324 no. 14 (Sèvres).

[25] Papanikola-Bakirtzi 1989, 162–165 (Pierides); Papanikola-Bakirtzi 1996, pl. 35 no. 6.

[26] Papanikola-Bakirtzi 1989, 152 f. (Pierides); Papanikola-Bakirtzi 2004, 59 no. 9 (Leventis).

[27] Papanikola-Bakirtzi 1989, 130 f. (Pierides).

[28] *e. g.*, Megaw 1968, 106 fig. 320; Papanikola-Bakirtzi 1989, 94–99 (Pierides); Flourentzos 1994, pl. 14 (Nicosia well); Piltz 1996, 54 no. 37 is because of the depicted garments not a male but a female figure (von Post); von Wartburg 2001a, pl. 71 nos. 2. 4. 5–7.

[29] Flourentzos 1994, pl. 14 (Nicosia well).

[30] Papanikola-Bakirtzi 1989, 94 f. (Pierides); Piltz 1996, 54 no. 37 (von Post).

[31] Papanikola-Bakirtzi 1989, 98 f. (Pierides).

[32] Papanikola-Bakirtzi 2004, 53 f. nos. 3–4 (Leventis); Flourentzos 1994, pl. 14 (Nicosia well).

[33] Papanikola-Bakirtzi 2004, 54 no. 4 (Leventis).

[34] Papanikola-Bakirtzi 2004, 53 no. 3 (Leventis). The object mentioned is perhaps a stylized depicted jug.

The images of two women portrayed together on 14th-century vessels look more mobile and active than the two men together (Abb. 6, right)[35]. They are wearing very decorative, embroidered garments and long veils, having their arms and hand spread out. On one vessel from the Pierides Collection the women have a jug and an embroidered napkin or scarf in their hands[36]. On another bowl, they are not portrayed frontally but towards each other with the hands up, as if they are dancing[37].

Couples and Others

Mobile and active also are the images of a couple, of a man and a woman portrayed frontally together on 14th-century published vessels (Abb. 12, left)[38]. The men portrayed in the couples often wear festive looking clothes. The man is often holding a sword in his hands; only on one vessel he is holding a jug[39]. Furthermore, there are occasionally added objects such as one bird, one shield and various heraldic devices shown next to the couples. The same pattern of decorated garments can be seen in the couples on the 14th-century vessels. The only exceptions are two images on Cypriot vessels, where we suddenly see the couple portrayed behind each other[40].

The images of human faces are also noteworthy, depicted in the centre of 13th- and 14th-century vessels[41]. They often portray an anthropomorphic sun or moon, borrowing this image from astrological imagery (Abb. 14, left). A bowl from the Pierides collection even shows eight women dancing around the sun or moon figure[42]. In this group one can also distinguish more realistic looking human faces on 14th-century vessels[43]. They include a young man's face, a bearded figure and a double head (perhaps a kind of a 'grylle', a composite monster of the cephalopod variety)[44].

Finally, I show you some images, which are put in the category 'other'. They include fantastic mythical creatures (such as a hunting centaur surrounded by four dogs)[45] as well as a mounted saint dressed in chain mail[46] (Abb. 13, left) and a sitting male figure with a goblet and a sword in his hands[47]. They are complex images, borrowing themes from magical astrological imagery, from traditional Greco-Roman themes, from Byzantine art and from Christian faith.

Wider Context

If we put the images of the human figures on the Cypriot ceramics in a wider context, it is clear that these depictions can be connected to similar looking contemporary images from various regions in the Mediterranean. It is, for instance, interesting to see how Late Medieval contemporary garments and realistic looking objects are depicted on the Cypriot ceramics. I would like to discuss a few examples here in relation to art, where the shown objects and clothes tell an interesting story.

[35] Papanikola-Bakirtzi 1989, 88 f. (Pierides); Papanikola-Bakirtzi 2004, 52 no. 2 (Leventis); Flourentzos 1994, pl. 15 (Nicosia well); Piltz 1996, 4, no. 25, because of the clothes this is a depiction of two women and not of a couple (von Post).

[36] Papanikola-Bakirtzi 1989, 86 f. 90–93 (Pierides).

[37] Papanikola-Bakirtzi 2004, 52 no. 2 (Leventis).

[38] Papanikola-Bakirtzi 1989, 86 f. 90–93 (Pierides); Papanikola-Bakirtzi 1993, pl. 4 b (Limassol); Flourentzos 1994, pl. 12 (Nicosia well); Piltz 1996, 43 no. 26; 50 no. 30 (von Post); Saladin 2001, 134 (wrongly dated).

[39] Papanikola-Bakirtzi 1989, 90–93 (Pierides).

[40] von Wartburg 2001a, pl. 71 no. 8; von Wartburg 2007, fig. 4 no. 6.

[41] Papanikola-Bakirtzi 1989, 100 f. 124–129 (Pierides); Papanikola-Bakirtzi 1996, pl. 11 no. 60 and pl. 12 no. 65; Papanikola-Bakirtzi 2004, 66 f. nos. 16–17 (Leventis); Flourentzos 1994, pl. 9 (Nicosia well); see also Violaris 2004, fig. 17 (Nicosia).

[42] Papanikola-Bakirtzi 1989, 100 f. (Pierides).

[43] Papanikola-Bakirtzi 1989, 124–129 (Pierides).

[44] François 1999, 71 f.; see also Baltrušaitis 1994, 17–73 on '*gryllen*' in art.

[45] Papanikola-Bakirtzi 1989, 118 f. (Pierides). Cf. François 1999, 69 fig. 3 no. 3 and von Wartburg 2001a, 459 note 12, showing different interpretations on this hunting centaur. See also Notopoulos 1964, 118 f., Morgan 1942, cat. no. 651 and Papanikola-Bakirtzi 1999, 168 no. 195; 177 no. 204 for Byzantine centaur dishes found in Corinth.

[46] Papanikola-Bakirtzi 1989, 120 f. (Pierides).

[47] Du Plat Taylor – Megaw 1951, pl. V no. 9; see also von Wartburg 2001a, 462 no. 1 pl. 71 no. 1.

The 13th-century male figure holding two birds and surrounded by a third bird (on a bowl from the Pierides collection) is probably a falconer (Abb. 7, left). The depicted birds are perhaps birds of prey (such as falcons or hawks), because one of them is shown with jesses[48]. These last ones are thin straps, traditionally made from leather, used to tether a hawk or falcon in falconry. The image coincides very well with a contemporary miniature from the Latin treatise on falconry and ornithology *De Arte Venandi cum Avibus* ('On the art of hunting with birds'), written around 1240 by Emperor Frederick II of Hohenstaufen (1194–1250) and now in the Vatican Library in Rome (Abb. 6, right)[49]. The birds of prey on the 13th-century Cypriot bowls can be connected to western and eastern ways of actual hunting in that period of time. We may notice mounted falconers on Islamic 12th-century bowls from Egypt and Sicily, a mounted falconer on a Byzantine 12th-century dish from Corinth, as well as a huntsman struggling with an animal (a deer?) with a falcon on the shoulder on a Byzantine late 12th-/early 13th-century dish from Thebes[50].

The falconer on the Cypriot bowl is light armoured and dressed in a vertically striped or pleated skirt with a belt, combined with a hauberk of chain mail on the upper body (Abb. 7, left). The same outfit can also be distinguished on eight more male figures depicted on 13th-century Cypriot bowls (see Abb. 7 and 8, left for two examples)[51]. The vertically striped or pleated skirt is known in the Balkans and Greece as *podea* or *fustanella*. This garment is represented by a male drummer on the early 14th century fresco of the Mocking of Christ in the Church of St. Nicholas Orphanos in Thessaloniki as well as by a male blowing a horn on a similar Mocking fresco in the Holy Cross of Agiasmati, near Platanistasa on Cyprus (Abb. 8, right)[52]. The *podea* or *fustanella* is a military outfit of the Byzantine army that was often worn in combination with a shirt of scale armour or chain mail by ceremonial military units or by mobile guerrilla-type of warriors[53]. According to Charles Morgan, this "characteristic garment of latter-day Greece was in common use as early as the twelfth century in Greek lands"[54].

One may notice the same features (chain mail hauberk, *fustanella*, curly hair and large eyes) in the male depictions associated with warriors of Akritic songs (among them, the Byzantine frontier hero Digenis Akritas) on Byzantine pottery of the second half of the 12th-century[55]. Nevertheless, the Byzantinist Alexander Kahzdan remains cautious about the Digenis Akritas imagery on the ceramics: "while 35 plates have the warrior wearing the *podea* or pleated skirt (sometimes called a *fustanella*) attributed to Manuel I, the 'new Akrites', in a Ptochoprodromic poem, and 26 have him slaying a dragon, neither iconographic element is sufficient to identify the hero specifically as Digenes because both the skirt and the deed characterize other *akritai* named in the Akritic Songs"[56]. It has been suggested that the male warrior images on pottery must have 11th-century illuminated manuscripts of the songs as their prototypes[57].

[48] Papanikola-Bakirtzi 1989, 70 f. no. 5; Papanikola-Bakirtzi 1993, pl. 2 a; Papanikola-Bakirtzi 1996, pl. 9 no. 45 (Pierides); Papanikola-Bakirtzi 2005, 52. Birds of prey are also quite common on Byzantine ceramics; see von Wartburg 2001b, 120 f. fig. 12, 12 and pl. 12, 2 (right) with further literature.

[49] Miniature from Vatic. Ms. Pal. Lat. 1071, Biblioteca Apostolica Vaticana, after Levi Pisetzky 1964, fig. 175; cf. Volbach 1939; Wood – Fyfe 1955. See also Jacoby 1986, 164 and Papanikola-Bakirtzi 2005, 51 f. on references of Byzantine books or treatises written on hunting with birds.

[50] Lane 1953, 22 fig. 26 b (Cairo); Curatola 1993, 194 no. 82 (Palermo) with further literature to more examples of falconers in Islamic art; Papanikola-Bakirtzi 1999b, 27 no. 3 (Corinth); 57 no. 49 (Thebes); see also Armstrong 2006, 80 f. fig. 8.

[51] Papanikola-Bakirtzi 1989, 70 f.; Papanikola-Bakirtzi 1993, pl. 2 a–b; Papanikola-Bakirtzi 1996, pl. 9 no. 45 and nos. 47–48; pl. 15 no. 73 (Benaki) and pl. 21 no. 106; Papanikola-Bakirtzi 2004, 51 (Leventis); Papanikola-Bakirtzi *et al.* 1999, 155. 161 no. 335 (Benaki), although described here as a female figure. See also Du Plat Taylor – Megaw 1951, pl. 4 no. 3; Dikigoropoulos – Megaw 1958, 84 fig. 5; Stern 2012, 61 fig. 4, 21 b; pl. 4, 44 no. 1 showing a 13th-century Cypriot dish with a male figure from the Knight's Hotel in Akko (Israel).

[52] Stylianou – Stylianou 1985, fig. 111 a. I would like to thank Maria Parani for drawing my attention to the Thessaloniki wall painting.

[53] Notopoulos 1964, 113–115.

[54] Morgan 1942, 133; see also Verinis 2005 for the more modern use of the *fustanella*.

[55] These refer to the so known *akritai*, the eastern frontier guards of the Byzantine Empire; see Notopoulos 1964, 121; Nicolle 1988, 657 no. 120.

[56] Kazhdan 1991, 47.

[57] Pélékanides 1956, 215–217; Notopoulos 1964, 112.

A century later (in the 14th century), the single man on various Cypriot vessels is becoming more heavily armoured. In fact, he is portrayed as a warrior in action with shield and sword (Abb. 9, left above)[58]. Noteworthy is the 'transitional' warrior depicted on a late 13th-century bowl from the Theatre excavations at Paphos (Abb. 9, left below)[59]. Although his head still has 'Byzantine elements' (large eyes, curly hair), this male figure is totally dressed in chain mail (in a long-sleeved hauberk and in mail chausses) and he is holding a western-style Crusader shield and sword in his hands. One can also find similar looking garments and attributes on contemporary Cypriot gravestones, on a 13th-century fresco in Angera, Italy, as well as on a wall painting with western elements in Anydroi on Crete (AD 1323; Abb. 9, right)[60]. Whether these Crusader warrior presentations are perhaps connected to a new definition of knighthood in the Mediterranean in order to distinguish oneself in a battle or in a tournament, or perhaps to historical events, we do not know yet. We must, however, keep in mind that the generic shields or coat-of-arms shown on these bowls portray not only western elements, because the depiction of shields is also known in the Islamic world, especially during the dynasty of the Mamluks (mid-13th–late 14th centuries)[61].

The decorative mantles with embroidered panels of the single standing man on many 14th–15th/early 16th-century vessels from Cyprus, on the other hand, look analogous to the compact style of Italian Renaissance male cloaks and capes, covering most of the arms and hands (Abb. 10, left and right above)[62]. One male representation on a Cypriot bowl in the 'Cyprus Museum' even wears a flat hat or cap (Abb. 10, left below)[63]. We may distinguish similar looking headwear and hair styles on a wall painting of the early 16th century in the Church of Panagia, Kaminaria (Limassol district), where three male donors are depicted in western-looking 15th/16th-century costumes (Abb. 10, right below)[64]. They wear flat-looking tricorn hats, with their long curly hair put in the fashion of that period.

Furthermore, we may notice on various wall paintings with female donors in Cypriot churches the same female outfits with long dresses, tight waists and long veils as the female garments depicted on the Cypriot vessels (Abb. 11, left). Of these supplicant representations (often depicted in a Western tradition) I would like to mention the three woman donors with embroidered long veils and high-waist long-sleeved gowns on a fresco in the Church of the Archangel Michael in Pedoulas (AD 1474), the veiled female supplicant wearing puffed long sleeves on an early 16th-century wall painting in the Church of the Virgin Mary, Kaminaria (Limassol district), as well as a woman donor in a dress laced by a cord in zigzag manner on a (partly missing) fresco in the Church of Panagia, Kourdali (Nicosia district) (Abb. 11, right)[65]. They all stand or kneel in prayer with their hands raised and show western and Venetian influences in their gowns and headwear then in vogue on Cyprus[66].

On one of the Cypriot bowls from the Pierides Collection with the depiction of an embracing couple, the decorative costume and the pointed footwear of the male figure are noteworthy (Abb. 12, left)[67]. Such footwear reminds us of sabatons ending in a tapered point (in French called 'à la poulaine') and spurs of the knight's armour of a cavalry man. In fact, the whole costume looks quite analogous to a 15th-century portrayal of the Byzantine Emperor John VIII Palaiologos (1425–1448) riding a horse, painted by Benozzo

[58] Papanikola-Bakirtzi 1989, 132 f. no. 35 (Pierides).

[59] Cook 2004, fig. 6 b.

[60] Fresco with scene of Catture di Napo della Torre, Rocca Viscontea, Angera, after Levi Pisetzky 1964, fig. 140; wall painting with scene of St. George in conversation with the Emperor, St. George Church, Anydroi, Crete, AD 1323, after Spatharakis 2001, 63–66 pls. 57–58; see also Tsamakda 2012, 108; late 13th-century incised effigial slab of Sir Brochard de Charpignie from a church in Larnaca, Musée Nationale du Moyen Âge (inv. Cl. 18842), Paris, after Nicolle 2002, XIII 41; see also Imhaus 2004 and Catling 2001 for more gravestone examples from Cyprus.

[61] See in general, Mayer 1933; Leaf – Purcell 1986.

[62] Vocino 1952, costume trecenteschi.

[63] Du Plat Taylor – Megaw 1951, 8 pl. 6 no. 13, who also mention comparisons on 14th-century tombstones in Cyprus.

[64] Stylianou – Stylianou 1985, 345 f. fig. 206; Dometios 2007, 122.

[65] Stylianou – Stylianou 1985, 332 fig. 196; 345 f. fig. 206; Papanikola-Bakirtzi 2004, 46; Dometios 2007, 122. 138. Veiled female supplicants (with a western identity) also appear on icons in this period of time, such as on the Saint Sergius icon from the Monastery of Saint Catherine; see Immerzeel 2004, 41 no. 20 pl. 5.

[66] Tsamakda 2012, 99; see also Emmanuel 1995 for female headdresses in Byzantium.

[67] Papanikola-Bakirtzi 1989, 86 f. no. 12.

Gozzoli on a fresco in Palazzo Medici-Riccardi in Florence (Abb. 12, right above)[68]. In addition, we see the same cavalry garments and boots back on a coin of King James II of Cyprus (ca. 1440–1473), where he is mounted with his sword out (Abb. 12, right below)[69].

The beardless horseman on another bowl from the Pierides Collection, however, is rather the portrayal of an equestrian saint (this could be either the portrayal of Saint George, Saint Sergius or Saint Bacchus) (Abb. 13, left)[70]. The image on the bowl follows closely the attributes of a mounted saint (probably Saint George) on a Cypriot icon of the first half of the 13th century (Abb. 13, centre below)[71]. We see on both images the same round shield (partly hidden from view behind the saint's body), the same coat of mail, the same white horse and the same decorated bridles and reins[72]. This type of equestrian saint first appeared in Syrian Orthodox and Melkite churches and icons in Lebanon and Syria, often with symbols associated with the Crusaders – as we may notice on the Crusader icon of Saint Sergius, now in the Monastery of Saint Catherine in Sinai but probably of Lebanese origin (Abb. 13 right below) – and undoubtedly moved to Cyprus in the second half of the 13th century after the Mamluk conquest[73]. It clearly displays the artistic interaction between indigenous Christians and Westerners living in the Crusader territories.

Furthermore, the equestrian warrior saint is depicted on glazed ceramic dishes (also known as 'Zeuxippus Ware') found in Chersonesos in the southern Crimea[74], which were undoubtedly cheaper imitations of more prestigious metalware. In fact, two 12th-century Byzantine silver dishes from Bulgaria show an engraved central medallion with the same mounted figure of Saint George dressed in coat mail and bearing a round shield (Abb. 13 right above)[75]. The silver dishes were described by Anna Ballian and Anastasia Drandaki (of the Benaki Museum, Athens) as 'products of the common aesthetic and the mixed iconographic vocabulary which developed in the Eastern Mediterranean in the 12th century[76].

From equestrian saints we turn to images of human faces, depicted in the centre of 13th- and 14th-century Cypriot vessels[77]. The ones portraying an anthropomorphic sun or moon are the most striking, borrowing their characteristics from astrological imagery (Abb. 14, left). This is shown on metal vessels of the Mamluk period, as well as on 13th-century Turkoman coins of solar disks with facial features from Mardin (Abb. 14, right)[78]. Apparently, representations of the Sun in a crude and stylized manner with an exaggerated round face appear as regularly on copper coinage of the Artuqids as those of the Moon on Zenghid coins[79].

Finally, jugs and goblets made in glass, metal and earthenware of this period from Syria and Cyprus can be distinguished in similar shapes on the Cypriot ceramics (Abb. 15). It is thus interesting to see how realistic the Late Medieval objects, added objects and garments are depicted on the Cypriot ceramics. When looking at the overview (Abb. 18), we may distinguish in the Cypriot ceramics a gender distinction in objects, with differences between male and female associated objects throughout the centuries.

The men are connected to typical masculine objects, whereas the 14th-century single woman and two women are decoratively dressed, carrying jugs, goblets and napkins with them. They show courtly pleasure such as dancing, in combination with objects related to wine drinking. The couples have a mix of male and

[68] Luchinat 1994, 118. 127. 181.

[69] Metcalf 2000, 157 pl. 20–23. I would like to thank Yannis Violaris for drawing my attention to this coin.

[70] Papanikola-Bakirtzi 1989, 120 f. no. 29.

[71] Durand – Giovannoni 2012, 287, cat. no. 125. I would like to thank Mat Immerzeel for his comments on the potential equestrian saint on this bowl, drawing my attention to this similar looking late 13th-century Cypriot icon with the possible portrayal of St. George.

[72] Immerzeel 2004, 34.

[73] Immerzeel 2009, 131 pl. 110 with further literature; see also Immerzeel 2004, 49–53 no. 20 pl. 5.

[74] Yakobson 1979, fig. 77, 1; see also Armstrong 2006, fig. 1.

[75] Ballian – Drandaki 2003, figs. 1 a–b; 3, who also show in their fig. 10 b, a third mounted figure of Saint George that can be seen on a 12th-century silver bowl from Beriozovo, now in The State Hermitage Museum.

[76] Ballian – Drandaki 2003, 68.

[77] Papanikola-Bakirtzi 1989, 100 f. 124–129 (Pierides); Papanikola-Bakirtzi 1996, pl. 11 no. 60 and pl. 12 no. 65; Papanikola-Bakirtzi 2004, 66 f. nos. 16–17 (Leventis); Flourentzos 1994, pl. 9 (Nicosia well); see also Violaris 2004, fig. 17 (Nicosia).

[78] See the contribution of Ulrike Ritzerfeld on metalware with similar iconography in a forthcoming volume on Medieval Cyprus, as well as Spengler – Sayles 1992 and Sikkeler 2009, 34 f. For Artuqid and Zenghid figural coinage; see also Baltrušaitis 1994, 174–177 for sun and moon faces in Medieval art. Morgan 1942, fig. 101, shows an anthropomorphic sun or moon and small human faces on Byzantine vessels from Corinth.

[79] Spengler – Sayles 1992, 152 f.

female orientated objects. In the end, all the human depictions on the Cypriot vessels show a lifestyle (or an aspired lifestyle) of well-to-do classes.

First Observations

Although the garments and objects of the male and female depictions on the Cypriot bowls look very realistic, it is all at once clear that the human images themselves are generic, perhaps idealistic, but certainly highly stylized and simplified. A chosen image does not necessarily represent the truth. In fact, we are not dealing here with 'private portraits' of specific characters or real persons, in which faces and their expressions are predominant. Furthermore, we cannot detect any names in relation to the human representations on the vessels[80].

Instead, it rather seems that we might be looking at a kind of idealized romantic picture of a specific social class, surely the local wealthy elite, with whom the buyers of this incised pottery wanted to identify themselves. We can distinguish various archetypical, stereotyped types of real-life occupations related to the upper-class (such as falconers, knights or dancers). In addition, we seem to see only one age group depicted, as children or old people are notably absent on the Cypriot bowls. Apart from this, we do not know whether any real persons or scenes from the private lives of specific persons were depicted on these ceramics. Some elements and clothes of the depicted human beings certainly look quite specific (see the couple in Abb. 12, left), but it is quite possible that the potter just used fragments of his memory here and not a free artistic design. But if these are real persons who are depicted on these bowls, in a more general way, we may never know whether any of the human figures on the bowls is a representation of a real person, as it seems impossible to identify anyone without some sort of outside source of information. It may just be impossible for archaeologists in the far future to identify depictions or the cultural meaning of well-known persons of our age (say Madonna or Che Guevara) on plates, mousepads or posters without the support of written information.

If we put all the evidence of the bodily postures together, I would like to suggest that the 13th-century standing single man has a heraldic active appearance, connected to hunting and music making (Abb. 16 and 17). The 14th-century single man is also presented in a heraldic way, but with a more ostentatious military appearance (Abb. 16 and 17). The single man and the two men of the (late) 14th to early 16th centuries, however, have no gestures or the use of hands at all, they look in fact inactive and stiff noblemen (Abb. 16 and 17)[81].

The single woman and the two women of the 14th to early 16th centuries, on the contrary, look very active with hands spread wide out – as if they are moving or dancing – (Abb. 16 and 17). The 14th-century couples are portrayed lively as well, with hands spread out in combination with embracement (Abb. 16 and 17). These vessels with the depiction of embracing intertwined couples are sometimes connected by scholars to marriage customs, to wedding presents or to love couples from episodes in French Medieval chivalric literature (such as the "Roman de Troie", translated from a French original) and in 12th–13th-century Byzantine poems (such as the Digenis Akritas epic, or the story of Libistros and Rodamni as well as of Belthandros and Chrysantza)[82].

It has been suggested that the human figures on Byzantine ceramic vessels stem from the literary or the oral epic or both[83]. They could have epic illustrations or miniatures from illuminated manuscripts as their prototypes, going back to the 11th century, as has been mentioned above[84]. From the 12th century onwards, there starts to appear in Byzantine literature some romance novels, dealing with love stories between young couples according to the conventions of the western "amour Courtois" (among these are Belthandros and

[80] An exception is the name 'Annota' (a diminutive of the name Anna) incised in Greek on the exterior surface of a solely glazed chalice; see Papanikola-Bakirtzi 1989, 176 f. no. 56 (Pierides). In addition, inscriptions of good wishes occur in one or two cases.

[81] See also Vroom 2015, 245–275.

[82] *e. g.* Jouanno 1998; Jacoby 1984; Jacoby 1986; François 1999. See also Frantz 1940–41; Morgan 1942, no. 1685 pl. LII; Notopoulos 1964, 129–132.

[83] Frantz 1941, 9–13; Notopoulos 1964, 118–133.

[84] Pélékanides 1956; see also Notopoulos 1964.

Chrysantza, Kallimachos and Chrysorrhoe or Libistros and Rodamni)[85]. In fact, these narratives undoubtedly belong to the era of the Crusades, reflecting the culture, customs and beliefs of that period of time. They show a knightly culture in a multicultural society with a blend of French, Italian and Greek elements, with an emphasis on personal relations and with a growing interest in an individual's own feelings. In addition, they focus on regional history, especially on areas where the Franks were living.

According to the historian David Jacoby, by AD 1200 chivalry in the Eastern Mediterranean "had become an 'order' with its own specific rituals, morals and obligations shaped by custom, as well as by courtly literature"[86] – this last one originating especially from northern France. He suggests that from the 12th to the 15th century "social contacts, the use of French as a common language and the circulation of books provided them with an intimate knowledge of social and institutional developments in the West and the Eastern Mediterranean", leading ultimately to the renewal of knightly values in the East expressed visually through book illustrations and wall paintings[87]. The role of French Medieval literature in the diffusion of knightly values (such as jousting, dancing, hunting and hawking) is a subject that has already been picked up by Véronique François in combination with the human images on the Cypriot ceramics[88]. Nevertheless, we should not exclude the Byzantine literature (mentioned above) in this respect.

In addition, the objects, added attributes and clothes connected to the human figures on the Cypriot vessels tell – as social markers – an interesting story (Abb. 18). We see that the 13th-century standing single man is light armoured, holding birds and (possibly) musical objects (Abb. 18). He is nicely incised and painted in a style which shows similarities to contemporary Byzantine ceramics. A century later (in the 14th century), the single man is more heavily armoured (Abb. 18). In fact, he is portrayed as a Crusader warrior in action with a western-style shield and sword, as one can also find them on gravestones in this period of time. Whether this last presentation is perhaps connected to a new definition of knighthood (in order to distinguish oneself in a battle or in a tournament), or perhaps to historical events, we do not know yet.

It is clear, though, that from the late 14th century onwards the standing single man is primitively sketched as a stiff nobleman and restricted to a simple cloak in combination with simplified vegetal ornaments such as stylized ferns (Abb. 18). We have to keep in mind, though, that this artificial impassivity and this absence of gestures or movements was often a sign of imperial majesty and dignity in Byzantium and in the West[89]. It is possible that we see therefore the portrayal of dignified noblemen.

Towards the late 15th and 16th centuries the human depictions on the Cypriot bowls become more and more abstract and simplified (Abb. 18). Some questions therefore turn up: is this simplification perhaps related to quick mass-production of these Cypriot decorative vessels, or rather to the disappearance of the potter's craftsmanship in Cyprus, or perhaps to the import of other pottery types in Cyprus (like the high-quality Maiolica from Italy penetrating the market at that time). Again, we cannot answer yet these questions, but this needs further study.

The single woman and two women of the 14th century, on the other hand, are decoratively dressed, carrying jugs, goblets and napkins/scarfs (*mandil*) with them (Abb. 18). They show courtly pleasure such as dancing, in combination with objects connected to wine drinking[90]. In short, we may distinguish in the Cypriot ceramics a difference between male and female associated objects throughout the centuries. Figure 19 shows this gender distinction in attributes and human figures even more strongly. It is further interesting to notice in this graph that the 14th-century couples have a mix of male and female-associated objects.

[85] Jeffreys – Mango 2002, 297; see also Beaton 1996; Jeffreys 2012.

[86] Jacoby 1986, 159.

[87] Jacoby 1986, 159; see also Jacoby 1984.

[88] François 1999.

[89] Maguire 1989, 222 and note 25; Brubaker 2009b, 38; see also Vroom 2015, 245–275.

[90] According to von Wartburg 2001a, 462 and note 29, iconographical elements of this courtly lifestyle are also depicted on art and objects from the Islamic repertoire, such as from the Syro-Iranian region, Egypt, Sicily and Spain.

Discussion

It is evidently interesting to observe that suddenly so many human figures were depicted on Cypriot ceramic bowls between the 13th and the early 16th centuries. At first, in the 13th and 14th centuries, these images were well executed, but they became more sketchy and abstract towards the 16th century – when we start to see a sort of Picasso-like though quite uninspired human depictions (Abb. 20). Before and after this period human figures are quite unknown on Cypriot pottery.

In assessing the artistic value of the human figures, we have to keep in mind that we are dealing with daily-life objects which permitted only a restricted repertoire. The potters and decorators were limited to a small area in the interior of open vessels (such as footed bowls with a small rim diameter) for cutting and painting the designs. In addition, these vessels were local products for a local market, so it was also the task of the potter or a middleman to relate to local customers who were to consume food or liquids from these bowls. In short, the mechanisms of taste and demand, of fashions in design and manners of consumption, were functioning here. It is therefore very well possible that the potters were carefully copying images from incised depictions in silver ware (as in the case of the depiction of Saint George), from wall paintings, from coins or from illustrations in epic literature[91]. In the case of the couples, for instance, it seems that these depictions were inspired by episodes in French Medieval literature and in Byzantine poetry.

Furthermore, we must also not forget that these vessels were found in archaeological contexts connected to graves. So, these bowls could have been used as religious gifts for important occasions during one's lifetime and later placed in graves as an accessory for the afterlife. Or perhaps they were used for burial and libation ceremonies and then placed in or around the graves[92].

The use of a new ambiguous iconography on these portable objects remains intriguing. Surely, the vessels had not only utilitarian but also decorative purposes. We see a mixture, a melting of Byzantine Orthodox, Western European, Armenian, Eastern Christian and Islamic decorative motives from various parts of the Mediterranean and the Near East. These range from heraldic symbols and Western and Eastern elements of chivalry to Byzantine and Western romantic epic traditions, Islamic astrological and mythological images, symbols of Christian faith and scenes of a privileged courtly life (including hunting, hawking, drinking and dancing).

In his 2004-article 'On Sāqīs and ceramics: Systems of representation in the Northeast Mediterranean', Scott Redford suggested that easily replicable and widely diffused objects, such as glazed ceramics, propagated from the 12th century onwards ideas about and a taste for a certain kind of courtly life between Christian, Armenian Cilician and Muslim states, whose artistic production has usually been considered separately[93]. I think his perspective would be fruitful with respect to understanding the Cypriot ceramics discussed in this paper.

This pottery seems to reflect a sort of supra-regional identity, representing a shared ideology and a common artistic ground based on the exchange of motives, styles and ideas. In this cross-cultural iconographical koiné, the potters on Cyprus were easily copying, borrowing and merging elements from surrounding cultures. In doing so they developed a complex imagery on portable objects as a kind of non-verbal communication, the exact content of which we are only beginning to comprehend[94]. Major influences in this process were apparently the Italian-dominated maritime trade and traveling craftsmen.

It is clear that several iconographical elements are still unknown to us and need further study. After the 13th century the Cypriots came in contact with a new visual style for pottery decoration, which included the depiction of human figures in various body postures unknown to them. This new visual language was probably introduced by the influx of heterogeneous groups of immigrants (including artisans) who came to Cyprus since the late 13th century from the Syrian and Cilician mainland[95]. The archetypical – even stereotyped – human depictions surely transmitted new messages through their various bodily postures, which

[91] See also Notopoulos 1964; Jacoby 1986, 169–172.

[92] Vroom 2009, 167.

[93] Redford 2004; see also Georgopoulou 1999 for the mechanisms of the multi-ethnic markets of the Levant.

[94] See also Vroom 2011, 410–412.

[95] Jacoby 1989; Weyl Carr 2009, 129 and note 10 with further literature; see also Imhaus 2004 for an inventory of Frankish, Greek and Syrian funerary slabs found on Cyprus.

may very well be related to social interaction and new social configurations, to shifts in economic and political power, to the growth of a new shared taste, as well as to a cultural transformation and diversification of Late Medieval society in general[96].

The bodily postures on the Cypriot vessels may even help us to understand gender roles (whether or not unconsciously accepted by them – and us), which were emphasized by clothes and attributes associated to traditional male and female behaviour. The female way of dancing on the pottery seems to be a way of distinguishing oneself as feminine by ways of movement, with pleasure-bearing women spreading their arms out in a graceful manner[97]. In addition, the presence of 'elite' attributes, such as harmful weapons for the man *versus* harmless goblets for the women, seem to influence the way the figures perform certain bodily movements. However, it remains doubtful whether these images represent the realities of Cypriot society as they were. Perhaps the depictions show Cypriot realities rather 'as they were supposed to be'. In this perspective, the pottery would reflect the aspirations for new social values by the target group, that is to say, the customers who bought and used these vessels, and perhaps rather dreamed of knightly life than actually lived the courtly life.

My research on this locally made Cypriot group of pottery is still on-going. In particular, I will focus further on the clothes and the artefacts depicted on these ceramics, if possible, in combination with related archaeological and art-historical evidence or with other examples from the ceramic repertoire. I hope that in this way it will be possible to obtain more information about these intriguing human figures on the Medieval Cypriot vessels.

Joanita Vroom
Leiden University
Faculty of Archaeology
P.O. Box 9514
NL-2300 RA Leiden
j.a.c.vroom@arch.leidenuniv.nl

Bibliographie

Armstrong 2006
P. Armstrong, Iconographic observations of figural representation on Zeuxippus Ware, in: P. Armstrong (ed.), Ritual and Art. Byzantine Essays for Christopher Walter (London 2006) 75–93.

Ballian – Drandaki 2003
A. Ballian – A. Drandaki, A middle Byzantine silver treasure, MusBenaki 3, 2003, 47–80.

Baltrušaitis 1994
J. Baltrušaitis, Das phantastische Mittelalter. Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik (Berlin 1994).

Beaton 1996
R. Beaton, The medieval Greek romance ²(London 1996).

Brubaker 2009b
L. Brubaker, Gesture in Byzantium, Past and Present, Suppl. 4, 2009, 36–56.

Burke 1991
P. Burke, The language of gesture in early modern Italy, in: J. Bremmer – H. Roodenburg (eds.), A cultural history of gesture: from antiquity to the present day (Cambridge 1991) 71–83.

Carboni – Whitehouse 2001
S. Carboni – D. Whitehouse, Glass of the Sultans (New York 2001).

Catling 2001
H. Catling, A Medieval tombstone in the Paphos Museum, in: J. Herrin – M. Mullett – C. Otten–Froux (eds.), Mosaic. Festschrift A. H. S. Megaw, British School at Athens Studies 8 (London 2001) 139–144.

Cook 2004
H. Cook, The Hellenistic theatre at Nea Paphos and its Medieval players, MedA 17, 2004, 275–285.

[96] See also Schmitt 1991, 67.
[97] According to Burke 1991, 77 and note 21, dancing was a 'festive mode of inculcating discipline' in Renaissance Italy.

Curatola 1993
O. Curatola, Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia (Milan 1993).

Dikigoropoulos – Megaw 1958
A. Dikigoropoulos – P. Megaw, Early glazed pottery from Polis, RDAC 1940–1948 (1958) 77–93.

Dometios 2007
M. Dometios, A journey through the painted churches of Cyprus ²(Nicosia 2007).

Du Plat Taylor – Megaw 1951
J. Du Plat Taylor – P. Megaw, Cypriot medieval glazed pottery, RDAC 1937–39 (1951) 1–13.

Durand – Giovannoni 2012
J. Durand – D. Giovannoni (eds.), Chypre entre Byzance et l'Occident, IVe–XVIe siècle (Paris 2012).

Emmanuel 1995
M. Emmanuel, Some notes on the external appearance of ordinary women in Byzantium. Hairstyles, headdresses: Texts and iconography, Byzantinoslavica 56, 1995, 769–778.

Flourentzos 1994
P. Flourentzos, A hoard of medieval antiquities from Nicosia (Nicosia 1994).

François 1999
V. François, Une illustration des romans courtois. La vaisselle de table chypriote sous l'occupation franque, CahCEC 29, 1999, 59–80.

Frantz 1940–41
A. Frantz, Digenis Akritas. A Byzantine epic and its illustrations, Byzantion 15, 1940–41, 87–91.

Georgopoulou 1999
M. Georgopoulou, Orientalism and Crusader art: Constructing a new canon, Medieval Encounters 5, 1999, 289–321.

Given *et al.* 2007
M. Given – H. Corley – L. Sollars, Joining the dots: Continuous practice and the interpretation of a Cypriot landscape (with interactive GIS and integrated data archive), Internet Archaeology 20.
>http://intarch.ac.uk/journal/issue20/taesp_index.html>

Given *et al.* 2013
M. Given – B. Knapp – J. Noller – L. Sollars – V. Kassianidou (eds.), Landscape and interaction: The Troodos Archaeological and Environmental Survey Project, Cyprus, vol. 1: Methodology, analysis and interpretation; vol. 2: The TAESP Landscape, Levant Supplementary Series (London 2013).

Imhaus 2004
B. Imhaus (ed.), Lacrimae Cypriae: Les larmes de Chypre ou recueil des inscriptions lapidaires pour la plupart funéraires de la période franque et vënitienne de l'île de Chypre (Nicosia 2004).

Immerzeel 2004
M. Immerzeel, Holy horsemen and Crusader banners. Equestrian saints in wall paintings in Lebanon and Syria, Eastern Christian Art 1, 2004, 29–60.

Immerzeel 2009
M. Immerzeel, Identity puzzles. Medieval Christian art in Syria and Lebanon, Orientalia Lovaniensia Analecta 184 (Leuven 2009).

Jacoby 1984
D. Jacoby, La littérature française dans les états latins de la Méditerranée orientale à l'époque des croisades: diffusion et création, in: Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IXe congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Padoue/Venise 1982 (Modena 1984) 617–646.

Jacoby 1986
D. Jacoby, Knightly values and class consciousness in the Crusader States of the eastern Mediterranean, MedHistR 1, 1986, 158–186.

Jacoby 1989
D. Jacoby, The rise of a new emporium in the eastern Mediterranean: Famagusta in the late thirteenth century, in: D. Jacoby, Studies on the Crusader States and on Venetian expansion (London 1989, article 8) 143–177.

Jeffreys 2012
E. Jeffreys, Four Byzantine Novels (Liverpool 2012).

Jeffreys – Mango 2002
E. Jeffreys – C. Mango, Towards a Franco–Greek culture, in: C. Mango (ed.), The Oxford History of Byzantium (Oxford 2002) 294–305.

Jouanno 1998
C. Jouanno, Digénis Akritas, le héros des frontières. Une épopée byzantine (version de Grottaferrata) (Turnhout 1998).

Kazhdan 1991
A. Kazhdan (ed.), Oxford Dictionary of Byzantium (Oxford 1991).

Kontogiannis 2003
N. Kontogiannis, Κυπριακή Μεσαιωνική κεραμική στο Μουσείο των Σεβρών, in: Επιστημονική Επετηρίδα του Τμήματος Αρχαιοτήτων για το 2003, 311–326.

Lane 1953
A. Lane, Early Islamic Pottery (London 1953).

Leaf – Purcell 1986
W. Leaf – S. Purcell, Heraldic symbols: Islamic insignia and western heraldry (London 1986).

Levi Pisetzky 1964
R. Levi Pisetzky, Storia del costume in Italia (Milan 1964).

Luchinat 1994
C. A. Luchinat (ed.), The Chapel of the Magi: Benozzo Gozzoli's frescoes in the Palazzo Medici Riccardi Florence (London 1994).

Maguire 1989
H. Maguire, Style and ideology in Byzantine imperial art, Gesta 28/2, 1989, 217–231.

Mayer 1933
L. A. Mayer, Saracenic heraldry, A survey (Oxford 1933, repr. 1999).

Megaw 1968
P. Megaw, Byzantine pottery, in: R. J. Charleston (ed.), World ceramics (London 1968) 100–106.

Metcalf 2000
D. M. Metcalf, The Gros, Sixains and Cartzias of Cyprus (Nicosia 2000).

Morgan 1942
C. Morgan, Excavations at Corinth XI: The Byzantine pottery (Cambridge, Mass 1942).

Nicolle 1988
D. Nicolle, Arms and armour of the Crusading era, 1050–1350 (White Plains, N.Y. 1988).

Nicolle 2002
D. Nicolle (ed.), A Companion to medieval arms and armour (Woodbridge 2002).

Notopoulos 1964
J. A. Notopoulos, Akritan iconography on Byzantine pottery, Hesperia 33, 1964, 108–133.

Papanikola–Bakirtzi 1989
D. Papanikola–Bakirtzi, Μεσαιωνική Κυπριακή κεραμεική στο Μουσείο του Ιδρύματος Πιερίδη (Larnaca 1989).

Papanikola–Bakirtzi 1993
D. Papanikola–Bakirtzi, Cypriot medieval glazed pottery: Answers and questions, in: A. A. M. Bryer – G. S. Georghallides (eds.), The sweet land of Cyprus. Papers given at the twenty–fifth Jubilee Spring Symposium of Byzantine Studies Birmingham March 1991 (Nicosia 1993) 115–130.

Papanikola–Bakirtzi 1996
D. Papanikola–Bakirtzi, Μεσαιωνική εφυαλωμένη κεραμική της Κύπρου. Τα εργαστήρια Πάφου και Λαπήθου (Thessaloniki 1996).

Papanikola–Bakirtzi 1999a
D. Papanikola–Bakirtzi, Cypriot medieval ceramics: A contribution to the study of individual artists, in: N. Patterson Ševčenko – Ch. Moss (eds.), Medieval Cyprus. Studies in art, architecture, and history in memory of Doula Mouriki (Princeton 1999) 197–204.

Papanikola–Bakirtzi 1999b
D. Papanikola–Bakirtzi (ed.), Byzantine glazed ceramics. The art of Sgraffito (Athens 1991).

Papanikola–Bakirtzi 2004
D. Papanikola–Bakirtzi, Colours of medieval Cyprus through the medieval collection of the Leventis Municipal Museum of Nicosia (with essays by Sir David Hunt and Eleni Loizides) (Nicosia 2004).

Papanikola–Bakirtzi 2005
D. Papanikola–Bakirtzi, Falcons and falconers in medieval Cyprus, in: L. Olympios, Το φόρεμα της Ελεονώρας / Eleonora's Gown (Nicosia 2005) 50–53.

Papanikola–Bakirtzi *et al.* 1999
D. Papanikola–Bakirtzi – F. Mavrikiou – Ch. Bakirtzis, Byzantine glazed pottery in the Benaki Museum (Athens 1999).

Pélékanides 1956
St. Pélékanides, Un bas-relief byzantin de Digénis Akritas, CArch, Fin de l'antiquité et moyen âge, 15, 1965, 215–227.

Piltz 1996
E. Piltz, The Von Post Collection of Cypriote late Byzantine glazed pottery, SIMA 119 (Jonsered 1996).

Redford 2004
S. Redford, On Sāqīs and ceramics: Systems of representation in the northeast Mediterranean, in: D. H. Weiss – L. Mahoney (eds.), France and the Holy Land. Frankish culture at the end of the Crusades (Baltimore 2004) 282–312.

Saladin 2001
L'Orient de Saladin. L'Art des Ayyoubides. Exposition présentée à l'institut du monde arabe (Paris 2001).

Schmitt 1991
J.–C. Schmitt, The rationale of gestures in the west: third to thirteenth centuries, in: J. Bremmer – H. Roodenburg (eds.), A cultural history of gesture: From antiquity to the present day (Cambridge 1991) 59–70.

Sikkeler 2009
Sikkeler ne anlatir? Ortaçağ Anadolu Sikkelerinde Simgeler ve Çokkültürlülük (Istanbul 2009).

Spatharakis 2001
I. Spatharakis, Dated Byzantine wall paintings of Crete (Leiden 2001).

Spengler – Sayles 1992
W. F. Spengler – W. G. Sayles, Turkoman figural bronze coins and their iconography, vol. I: The Artuqids, vol. II: The Zengids (Lodi 1992).

Stern 2012
E. J. Stern, Akko I. The 1991–1998 excavations. The Crusader–period pottery, Israel Antiquities Authority Reports 51/1–2 (Jerusalem 2012).

Stylianou – Stylianou 1985
A. Stylianou – J. A. Stylianou, The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art (London 1985).

Tsamakda 2012
V. Tsamakda, Die Panagia–Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki. Werkstattgruppen, kunst– und kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalerei des 14. Jhs auf Kreta, Archäologische Forschungen 21 (Vienna 2012).

Verinis 2005
J. P. Verinis, Spiridon Loues, the Modern foustanela, and the symbolic power of pallikaria at the 1896 Olympic Games, Journal of Modern Greek Studies 23, 2005, 139–175.

Violaris 2004
Y. Violaris, Excavations at the site of Palaion Demarcheion, Lefkosia, CahCEC 34, 2004, 69–80.

Vocino 1952
M. Vocino, Storia del costume. Venti secoli di vita italiana (Rome 1952).

Volbach 1939
W. F. Volbach, Le miniature del codice Vatic. Pal. Lat. 1071 *De arte venandi cum avibus*, RendPontAc 15, 1939, 145–175.

Vroom 2005
J. Vroom, Byzantine to Modern Pottery in the Aegean. An Introduction and Field Guide (Utrecht 2005).

Vroom 2009
J. Vroom, Breaking pots: Medieval and post-medieval ceramics from Central Greece, in: J. Bintliff – H. Stöger (eds.), Medieval and post-medieval Greece. The Corfu Papers, BARIntSer 2023 (Oxford 2009) 167–176.

Vroom 2011
J. Vroom, The Morea and its links with southern Italy after AD 1204: Ceramics and identity, Archeologia Medievale 38, 2011, 409–430.

Vroom 2013
J. Vroom, Medieval-modern fine wares, in: Given *et al.* 2013, 23–32.

Vroom 2014
J. Vroom, Byzantine to Modern Pottery in the Aegean. An Introduction and Field Guide ²(Turnhout 2014).

Vroom 2015
J. Vroom, Strike a pose: Human representations and gestures on Medieval ceramics from Cyprus (ca. 13th–15th/16th centuries), in: S. Rogge – M. Grünbaert (eds.), Medieval Cyprus. A Place of Cultural Encounter, Schriften des Instituts für Interdisziplinäre Zypern-Studien 11 (Münster 2015) 245–275.

von Wartburg 1998
M.–L. von Wartburg, Mittelalterliche Keramik aus dem Aphroditeheiligtum in Palaiopaphos, AA 1998, 133–165.

von Wartburg 2001a
M.–L. von Wartburg, 'Hochzeitspaare' und Weintrinker. Zu Bildmotiven der mittelalterlichen Keramik Cyperns, in: S. Buzzi – D. Käch – E. Kistler – E. Mango – M. Palaczyk – O. Stefani (eds.), Zona Archeologica. Festschrift Hans Peter Isler, Antiquitas, Reihe 3, Band 42 (Bonn 2001) 457–465.

von Wartburg 2001b
M.–L. von Wartburg, Bowl and birds: Some middle Byzantine bowls from Swiss private collections, in: J. Herrin – M. Mullett – C. Otten-Froux (eds.), Mosaic. Festschrift A. H. S. Megaw, British School at Athens Studies 8 (London 2001) 115–130.

von Wartburg 2007
M.–L. von Wartburg, Chronology and stratigraphy of the medieval pottery of Cyprus: A critical review, in: B. Böhlendorf-Arslan – A. O. Uysal – J. Witte-Orr (eds.), Çanak. Late antique and medieval pottery and tiles in Mediterranean archaeological contexts, Byzas 7 (Istanbul 2007) 419–440.

Weyl Carr 2009
A. Weyl Carr, Iconography and identity: Syrian elements in the art of Crusader Cyprus, Church History and Religious Culture 89, 2009, 127–151.

Wood – Fyfe 1955
C. A. Wood – F. M. Fyfe (eds.), The Art of falconry, being the *De Arte Venandi cum Avibus* of Frederick II of Hohenstaufen ²(Boston 1955).

Yakobson 1979
A. L. Yakobson, Keramika I keramicheskoe proizvodstvo srednevekovoy Tavriki (in Russian) (Leningrad 1979).

Abbildungen

Abb. 1: Four museum collections: total of main shapes of the Medieval Cypriot glazed decorated vessels by century (after Papanikola-Bakirtzi 1996, passim)
Abb. 2: Four museum collections: total of main designs on the Medieval Cypriot glazed decorated vessels by century (after Papanikola-Bakirtzi 1989, passim; Papanikola-Bakirtzi 2004, passim)
Abb. 3: Leventis Collection, Nicosia: total of main designs on the Medieval Cypriot glazed decorated vessels by century (after Papanikola-Bakirtzi 2004, passim)
Abb. 4: Leventis Collection, Nicosia: total of main human depictions on the Medieval Cypriot glazed decorated vessels (after Papanikola-Bakirtzi 2004, passim)
Abb. 5: Four museum collections: total of main human depictions on the Medieval Cypriot glazed decorated vessels by century (after Papanikola-Bakirtzi 1989, passim)
Abb. 6: Left: Pierides Collection, Larnaca: early 15th-century bowl with depiction of two men (after Papanikola-Bakirtzi 2004, 59 no. 93); right: Medieval Castle, Limassol: 14th-century bowl with depiction of two women from Nicosia (after Flourentzos 1994, pl. 15 no. 28)
Abb. 7: Left: Pierides Collection, Larnaca: 13th-century bowl with depiction of a single man with birds (after Papanikola-Bakirtzi 1989, 71 no. 5); right: 13th-century miniature with falconer, *De Arte Venandi cum Avibus*, Pal. Lat. 1071, Biblioteca Apostolica Vaticana (after Levi Pisetzky 1964, fig. 175)
Abb. 8: Left above: 13th-century bowl with depiction of a single man (after Flourentzos 1994, 21, fig. 7, 2); left below: 13th-century dish with depiction of a single man from Akko (after Stern 2012, pl. 4, 44 no. 1); right above: early 14th-century fresco of the Mocking of Christ, St. Nicholas Orphamos Church, Thessaloniki; right below: fresco of the Mocking of Christ, Holy Cross of Agiasmati, Platanistasa, Cyprus (after Stylianou – Stylianou 1985, fig. 111 a)
Abb. 9: Left above: Pierides Collection, Larnaca: 14th-century bowl with depiction of a single man (after Papanikola-Bakirtzi 1989, 133 no. 35); left below: late 13th-century bowl with depiction of a single man from Paphos (after Cook 2004, fig. 6 b); centre above: AD 1323 wall painting with scene of St. George in conversation with the Emperor, St. George Church, Andydroi, Crete (after Spatharakis 2001, 63–66 pls. 57–58); centre below: 13th-century fresco with scene of Catture di Napo della Torre, Rocca Viscontea, Angera (after Levi Pisetzky 1964, fig. 140); right: late 13th-century incised effigial slab of Sir Brochard de Charpignie from Larnaca, Musée Nationale du Moyen Âge, inv. Cl. 18842, Paris (after Nicolle 2002, XIII-41)
Abb. 10: Left above: Pierides Collection, Larnaca: 15th-century bowl with depiction of a single man (after Papanikola-Bakirtzi 1989, 167 no. 52); left below: 15th-century bowl with depiction of a single man (after Du Plat Taylor – Megaw 1951, 8 pl. 6 no. 13); centre and right above: Italian Renaissance male cloaks and capes (after Vocino 1952, costume trecenteschi); right below: early 16th-century fresco with three male donors, Church of Panagia, Kaminaria, Cyprus (after Stylianou – Stylianou 1985, fig. 206)
Abb. 11: Left: Pierides Collection, Larnaca: 14th-century bowl with depiction of a single woman (after Papanikola-Bakirtzi 1989, 97 no. 17); centre above: AD 1474 fresco, Church of the Archangel Michael, Pedoulas, Cyprus (after Papanikola-Bakirtzi 2004, 46); centre below: early 16th-century fresco, Church of Panagia, Kaminaria, Cyprus (after Stylianou – Stylianou 1985, fig. 206); right below: dedicatory fresco, Church of Panagia, Kourdali, Cyprus (after Dometios 2007, 138)
Abb. 12: Left: Pierides Collection, Larnaca: 14th-century bowl with depiction of a couple (after Papanikola-Bakirtzi 1989, 87 no. 12); right above: 15th-century fresco of the Byzantine Emperor John VIII Palaiologos, Palazzo Medici-Riccardi, Florence (after Luchinat 1994, 118. 127. 181); right below: 15th-century coin of St. James II of Cyprus (after Metcalf 2000, 157 pl. 20–23)
Abb. 13: Left: Pierides Collection, Larnaca: early 15th-century bowl with depiction of a horsed saint (after Papanikola-Bakirtzi 1989, 121 no. 29); centre and right above: 12th-century silver dishes with engraved warrior saints from Bulgaria, Benaki Museum, Athens (after Ballian – Drandaki 2003, figs. 1 a–b and 3); centre below: 13th-century icon with warrior saint from Cyprus (after

Durand – Giovannoni 2012, 287 cat. no. 125); right below: late 13th-century icon with Saint Sergius, Monastery of Saint Catherine in Sinai, Egypt (after Immerzeel 2009, 131 pl. 110)

Abb. 14: Left: Pierides Collection, Larnaca: 14th-century bowl with an anthropomorphic sun or moon face (after Papanikola-Bakirtzi 1989, 101 no. 19); centre and right above: 13th-century Turkoman coins with solar faces from Mardin (after Sikkeler 2009, 34 f.); centre and right below: 13th-century Artuqid coins with solar faces (after Spengler – Sayles 1992, 153)

Abb. 15: Left above: 14th-century dish with depiction of a single woman from Nicosia (after Flourentzos 1994, pl. 14 no. 27); centre and right above: 13th-century glass beakers from Syria (after Saladin 2001, 191 no. 204 and Carboni – Whitehouse 2001, 123 no. 40); left and centre below: late 12th/13th-century jug from Syria, Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art, Cambridge MA; 14th-century jug from Cyprus, Department of Islamic Arts, Louvre Museum, Paris; right below: Pierides Collection, Larnaca: 15th-century ceramic goblet from Cyprus (after Papanikola-Bakirtzi 1989, 139 no. 38)

Abb. 16: Representation, use of hands and appearance of human depictions by century on the Medieval Cypriot glazed decorated vessels from four museum collections (Photo: Joanita Vroom)

Abb. 17: Standard appearance and variations of appearance of human depictions by century on the Medieval Cypriot glazed decorated vessels from four museum collections (Photo: Joanita Vroom)

Abb. 18: Objects, added objects and clothes of human depictions by century on the Medieval Cypriot glazed decorated vessels from four museum collections (Photo: Joanita Vroom)

Abb. 19: Male and female associated objects and added objects of human depictions on the Medieval Cypriot glazed decorative vessels from four museum collections (Photo: Joanita Vroom)

Abb. 20: Overview with details on various vessels with human depictions from the Pierides Collection in Larnaca and from the Leventis Collection in Nicosia (after Papanikola-Bakirtzi 1989; Papanikola-Bakirtzi 2004)

Table 1: Four museum collections with Medieval Cypriot glazed decorated complete vessels from Cyprus (Joanita Vroom)

Angeliki Lymberopoulou

Representations of Donors in the Monumental Art of Venetian Crete

(Taf. 63–68, Abb. 1–9; Map 1)

Abstract

The monumental art of Venetian Crete (1211–1669) provides rich and informative material for the study of late and post-Byzantine wall paintings. A number of these churches include portraits of the donors that financed their erection and/or decoration. Using as a starting point the depiction of the donors of the Church of the Archangel Michael at Kavalariana in Chania, dated 1327/28, this paper will attempt to offer a general survey through selected representative examples on the depiction of Cretan donors by focusing on their placement within the iconographic programme of the church and their appearance. Furthermore, it will try to assess to what extend the representation of the donors reflect the Cretan society of their time and the cross-cultural interaction between the native Greek Orthodox and the Roman Catholic colonists population.

In the year 1327/28 the families of Theotokis Kotzis, Manuel Melisourgos, and Nikitas and Demetrios Sideris, residents of the village of Kavalariana, in the former province of Selino, prefecture of Chania, in south western Crete, combined their finances in order to erect and decorate a church dedicated to the Archangel Michael (Abb. 1–2 and Map 1)[1]. The use of the verb εγεγώνει (was made/built) in the dedicatory inscription that accompanies their portraits[2], suggests that the erection and decoration of this edifice was a direct product of the wish of this group of donors – in other words they did not renovate an already existing church (as the use of the verb ανακενύστει [renovated] in other dedicatory inscriptions probably indicates)[3]. In this inscription, unusually, the Venetians are addressed as 'great' and 'masters'[4].

At the time these three Cretan families decided to execute their wish to build a church dedicated to the Archangel Michael, their island had been under Venetian rule for just over a century, since 1211. The Venetians held on firmly to their precious possession in the Mediterranean for a further three-and-a-half centuries, until 1669, when they were forced to hand it over to the Ottoman Turks at the end of a prolonged war that led the Republic almost to financial ruin[5]. The rule of the Venetians over Crete is culturally one of the most prolific periods in the long history of the island and with over eight-hundred surviving churches built and/or decorated between the fourteenth and early sixteenth centuries it has created a visual paradise for any researcher who wishes to engage with late Byzantine monumental decoration.

[1] Lymberopoulou 2006, 204–217. Please note that in 1997 the Greek goverment introduced a compulosry merging of small local authorities with a programme bearing the symbolic name 'Ioannis Kapodistrias'. Under this initiative the geographical qualification between prefecture and province became obsolete. Until this development took place, however, the division of the island in four prefectures with a total of twenty provinces had changed very little since the fourteenth century, when it was introduced by the Venetians (Lymberopoulou 2010a, 160 f.). I have deemed necessary to mention the former provinces in my present paper, since the majority of existing publications on the monumental art of the island refer to them.

[2] Lymberopoulou 2006, 194 f.

[3] The verb is included in a large number of church inscriptions recorded by Giuseppe Gerola: Gerola 1932, 390–595.

[4] Gerola 1932, 453 f. no. 28; Lymberopoulou 2006, 194 f.; Lymberopoulou 2013, 61–63.

[5] For a concise summary on the history of the island under the Venetians see Maltezou 1988; Maltezou 1991.

Historical Context and Cultural Interaction on Crete

Like all imposed rules, Venetian domination was initially opposed by the native Cretans. The predominant opinion is that the local population remained hostile towards the colonists until the fall of Constantinople in 1453, that until then there was no in-depth cultural interaction between the two sets of the island's inhabitants[6]. The unique formula that the Kavalariana inscription uses, where the Venetians are addressed as 'great' and 'masters', has been interpreted many a time as an exception that proves this rule.

Historically speaking, the building of the Church of the Archangel Michael falls between two major events that seem to mark shifts in Veneto-Cretan relations. Twenty-eight years before, in 1299, the Venetians negotiated a treaty with probably the most powerful Cretan aristocrat and landowner, Alexios Kallergis, who had led an uprising against the colonists since 1283[7]. Kallergis, driven by personal goals and gain, mainly to maintain land, possessions and a position of standing within Cretan society, pressurized the Venetian authorities to such an extent that by 1299, they were willing to negotiate and to settle in order to safeguard their control over the island. The treaty demonstrated that by the thirteenth century the Cretan nobility, as long as their status was guaranteed, did not show a preference for either the emperor in Constantinople or the doge in Venice.

About forty years after the completion of the church, between 1363 and 1367, the island witnessed the violent Saint Titus uprising, in which Venetian settlers joined forces with the native population against the rule of the central government in Venice[8]. The attack by Venetians against the mother city meant that the Republic was not interested in a settlement in this case: The rebellion was crushed and the leaders beheaded. The Serenissima's different approach towards this rebellion is irrelevant for the purpose of this paper; what should be underlined is that, clearly, a number of Cretans were not opposed to political collaboration with Venetian settlers, about a century-and-a-half after their arrival.

The interaction between the native inhabitants and Venetians during these two uprisings suggests that the romantic notion of a struggle between Cretans and their foreign rulers should be taken with a grain of salt.

The Kavalariana donors are not the only group of local inhabitants who joined forces to build and decorate a church in their village. Evidence for the collaboration of individuals, families or even whole villages can be found in a number of churches in the form of inscriptions and/or in the still surviving portraits of their patrons[9]. The large number of churches dated or datable between the fourteenth and the first half of the fifteenth century, suggests a degree of prosperity in their relevant communities, as well as a degree of political stability. In both cases – that is financially and politically – it would be incorrect to ignore the role of the Venetians, who via trade and sustained rule established and facilitated these conditions on Crete[10]. The Venetians traded extensively wine, cheese, honey, wood and later olive oil – products that must have contributed to improving the financial situation of the rural Cretan communities. And after the violent ending of the Saint Titus uprising in 1367, there is no further mention in the sources of any major rebellions against the Venetian rule on the island, which indicates a relative political stability that, in its turn, would have improved conditions for trade even further[11].

The image we have of Cretan church decoration from the Venetian period is by necessity incomplete. Due to urban redevelopment in the major cities on the north coast of Crete – Chania, Rethymnon, Herakleion and Siteia (Map 1) the majority of the churches that once stood in these cities have been lost. Nonetheless, and as mentioned above, Cretan regional monumental decoration offers rich material. Yet, it was only in the mid-1990's that this art begun to be studied systematically. As a consequence, there is not as yet a comprehensive secondary literature on the subjects presented by these wall paintings, such as donor portraits[12]. This paper

[6] Lymberopoulou 2013, 62.

[7] On the treaty: Mertzios 1949; McKee 2000, 74–86.

[8] McKee 1994.

[9] Gerola 1932, 390–595.

[10] Lymberopoulou 2010a, 162–164; Lymberopoulou 2013, 79–81.

[11] The rebellion of Saint Titus is the last mentioned in the Venetian documents as *guerra publica occurente* (open war) between Venice and the Cretans: Maltezou 1988, 126.

[12] Valuable information is available but scattered in various publications. For a reference to this literature see Lymberopoulou 2010b, 370. To these Spatharakis 2010; Spatharakis 2012 and Spatharakis 2015 should be added.

will compare the way the Kavalariana donors have been portrayed in their church to other representations of donors in the island. The choice of the Kavalariana donors as my starting point, is not a coincidence: their church was the subject of my Ph.D thesis and the subsequent monograph based on it[13]; I am therefore not only familiar with this particular and rather intriguing group, but also very fond of them.

The Kavalariana Donors

The Church of the Archangel Michael at Kavalariana is a single nave, barrel-vaulted building, with three blind arches in each of the long walls (north and south)[14]. The sanctuary is situated on the east side, while the original west wall has been demolished in order for a modern extension to be added, a sort of narthex. The church also features a number of further modern additions, such as an iconostasis, a chandelier, and newly fitted floor and windows. The original architecture and dimensions of the edifice are similar to those of the majority of the surviving rural churches on the island[15]. The same is valid for the Byzantine iconography and style of the programme executed by the painter Ioannis (John), as the dedicatory inscription informs us: the Byzantine character and, by Palaiologan standards, conservative nature of the wall paintings also fall within the parameters that we are presented with in this part of the island, in the far south-west, at a fair distance from the nearest major town in the north coast, Chania, and even further away from the capital Candia – present-day Herakleion (Map 1)[16]. Despite the conventional dimensions and decoration, the way the donors are portrayed at Kavalariana is positively intriguing.

In total, fourteen donor portraits are found in the church, divided in two groups of seven and placed symmetrically in the central blind arches of the north and south walls (Abb. 1–2). The dedicatory inscription forms part of this diptych, situated in the middle of the nave without interrupting its religious iconographic programme, while at the same time adding a distinctive secular dimension to it (Abb. 2). On the north wall the upper part of the blind arch is occupied by the Archangel Michael who blesses the donors depicted underneath with extended arms (Abb. 1). Starting on the left, these are: a young woman, whose name has not survived; Anna Kotzena; a male child called Manouel; Theotokis Kotzis; and Theodore. On the west reveal the donor George is depicted, while on the east reveal the donor Michael has been placed (Abb. 1 a, and 1 b)[17]. In all likelihood this consists a family portrait of the Theotokis Kotzis family: himself and his wife Anna in the middle, portrayed in the familiar way of couples, who, as we shall see, are depicted offering a model of their sponsored church between them; here, however, the couple is in supplication towards the patron saint, Archangel Michael; between them stands what must have been their youngest son, Manouel, while the rest of the family comprises three young men, Theodoros (Theodore), Georgios (George) and Michael and a young woman/girl.

Its counterpart, the middle blind arch on the south wall, has been divided in three sections, in order to accommodate the inscription at the top, which, as we have seen, praises the Venetians and their rule (Abb. 2). In the middle row to the left the space is once more occupied by the patron saint, the Archangel Michael, while to the right the Archangel Raphael is depicted. Underneath, the portraits of the remaining seven donors have been placed, who starting on the left are: a female child; Manouel Melisourgos; Nikitas Sideris; Katerina (Catherine); and Demetrios. Two further female donors, whose names do not survive, have been placed on the east and west reveals respectively (Abb. 2 a, and 2 b)[18]. In this part of the wall we have three further families: Manouel Melisourgos with his wife and young daughter; Nikitas Sideris with his wife Catherine; and Demetrios Sideris with his wife. The placement of Demetrios' name in the inscription, after that of Nikitas Sideris and without a surname, suggests that Demetrios' surname was also Sideris. Furthermore, it indicates that he was not the head of the Sideris family, a role clearly held by Nikitas; Demetrios may have been either his eldest son, or his younger brother, or his paternal cousin. Unlike the three young

[13] Lymberopoulou 2006.
[14] On the architecture of the church see Lymberopoulou 2006, 14–18.
[15] On Cretan architecture in general see Gallas 1983.
[16] Lymberopoulou 2006, 181–193.
[17] Lymberopoulou 2006, 204–206. 208.
[18] Lymberopoulou 2006, 206–209.

male Kotzis family members on the blind arch on the opposite wall, Demetrios' married status qualified him as a male adult and earned him a place in the inscription.

The attire of the females in this group portrait follows the Byzantine fashion for women, which consisted of a *hypokamison* and *kamision*, a long dress and a mantle, featuring in other surviving portraits on the island[19]. Their heads and hair are covered by *phakiolia*, a headgear often encountered in other female portraits in Cretan examples[20]. In general, covered heads suggest women of a mature age, usually married and/or widowed. At the same time, it seems that young girls and female children, as those seen at Kavalariana, had the right to keep their hair loose[21].

The wardrobe of the Kavalariana men is more diversified: Theotokis Kotzis is the only one who has opted for Byzantine attire, with the *hypokamison* and a garment on top. A number of other portraits of men from Cretan churches display garments of Byzantine origins, similar to those worn by the donor Kotzis, with inner and outer layers, the outer layer with buttons stiched on (Abb. 3)[22]. All six of the remaining Kavalariana men have chosen to wear garments with red and white checkered patterns, as is the case in the attires of Theodore, George and Michael Kotzis and Demetrios Sideris (Abb. 1–2); or with diagonally alternating stripes, as in the case of Manouel Melisourgos (Abb. 2); or with horizontally alternating stripes as in the case of Nikitas Sideris (Abb. 2). These garments are known as multi-coloured or mi-partie; they refer to heraldic colours and it is generally accepted that they point to a western custom that was followed by other Cretan male donors[23].

The late Stavros Maderakis, in one of his numerous publications on Cretan wall paintings, argued that in cases where the donors are depicted wearing garments pointing to western fashion, this fashion is not directly inspired by Venetian examples[24]. For him this constituted a further indication of the hostility of the native population towards their colonists[25]. Based on the examples discussed in Rosita Levi-Pisetzky's monumental work on Italian costume[26] there is little evidence regarding Italian fashion from any city dating from the fourteenth century. In other words, it would be impossible to verify Maderakis' claim. Yet it is, indeed, unlikely that the shape of the mi-partie garments worn by the Cretan donors was inspired directly by Venetian fashion. Nevertheless, and while a substantial amount of research still needs to be carried out on the attire of Cretan donors, it would be difficult to argue in favour of Maderakis' position. The presence of Venetian glasses in the murals depicting Herod's Feast and the Last Supper at Panagia Kera at Kritsa, dated to the fourteenth century, for example, suggest that there may have been a diffusion of Venetian material culture on Crete and that patrons certainly did not shy away from incorporating such Venetian references in church wall paintings[27].

Class and Ethnic Background of the Donors

Based on the surviving dedicatory inscriptions and representations of donors, in the majority of the cases the erection and/or decoration of churches were the result of a collective donation, which involved either the whole or a part of the community[28]. The inscription at Kavalariana is once more exceptional in that it records the donors alphabetically. In general, the majority of the surviving inscriptions do not reveal any particular plan or apparent order in presenting names. Probably because of their standing in the local communities, priests tend to be among the first mentioned. Nevertheless, individuals may well appear next to families, priests next to widows. While in certain cases the inscriptions suggest that the finances of certain individu-

[19] Lymberopoulou 2006, 216 f.
[20] Spatharakis 2001, 75.
[21] Lymberopoulou 2006, 216.
[22] Lymberopoulou 2006, 213 f.
[23] Lymebropoulou 2006, 214–216 fig. 121.
[24] Maderakis 1988, 42–44. 47–48.
[25] Maderakis 2008, 194.
[26] Levi-Pisetzky 1964–1969. For a brief description of the dress code of men and women of Sfakia on Crete see Vecellio 1598 (2008), 476–477.
[27] Lymberopoulou 2007.
[28] Gerola 1932, 390–595; see also Kalopissi-Verti 2012. See also Lymberopoulou a.

als/families were better than others[29], there is no indication that any of these people belong to the 'upper class'. 'Priest', 'deacon', 'monk', 'nun' and 'nomikos' (lawyer) are among the titles that accompany donors' names.

As Sally McKee has pointed out, in case of Venetian Crete, it would be misleading to make assumptions regarding the ethnic origin on the basis of surnames[30]. While it is safe to assume that the donors of the Cretan rural Byzantine churches were in their majority of Greek Orthodox origin, at the same time the possibility that Venetian Catholic settlers chipped in for erection of some of these churches cannot be excluded. Evidence suggests that these settlers were, actually, attending Orthodox services in regional Crete, due to shortage of Catholic priests[31]. Furthermore, an inscription in the Church of the Holy Apostles at the village of Prines, in the former province of Selino, prefecture of Chania, dated to the fourteenth century, emphasizes specifically that the donors were Orthodox, which suggests they may not all have been so in other instances[32]. Moreover, the inclusion of Saint Francis in the iconographic programmes of four Cretan Orthodox churches, may offer additional indication of Catholic involvement in their decoration[33]. Whatever the ethnic origins of the donors who paid for the edifice and its decoration, it is likely that those who had their portraits painted within it represented the most important contributors and/or those who held the most important social position within the community (such as priests).

Arrangements of Donors' Portraits within Cretan Iconographic Programmes

Representations of donors depicted offering a church are relatively common, not only on Crete but throughout the Byzantine world[34]. On Crete, a number of churches where portraits of the donors are included show the model of the church being held and offered by a couple. In the case of the Church of Christ at Myrthios, in the former province of Hagios Vasileios, prefecture of Rethymnon, dated to the fourteenth century[35], it would be safe to assume that the placement of the couple's young daughter directly under the church model, was probably intentional on her parents' behalf, since it symbolically constitutes a protective roof over the child's head (Abb. 4).

In the Church of the Presentation of the Virgin at Roussospiti in the former province of Rethymnon, prefecture of Rethymnon, dated to the beginning of the fourteenth century (Abb. 5), the couple who presents the church is placed against the background of a tree, indicative of Paradise[36]. The ultimate destination for a faithful Christian is to be admitted in Paradise after death. However, according to the Gospel of Saint Luke (23, 42–43) the good thief, who was crucified with Christ, is the only one who has the certainty of entering Paradise. In the words of Christ: 'Verily I say unto thee, To day shalt thou be with me in paradise'. No other Christian has this assurance. All they could do is strive to achieve it through good deeds. The act of sponsoring a church by contributing towards its erection and/or decoration would have been considered as a mighty aid in achieving this goal. This particular deed, therefore, may well have been encouraged by the local community and its priests as an incentive to further church construction. A number of Cretan examples portray exactly this wish – or even conviction – on behalf of the donors by depicting them among vegetation that stands for Paradise (Abb. 3. 5). It is assumed that when the donors are depicted with their hands crossed over their chest, as for example the child Manouel of the Kotzis family at Kavalariana (Abb. 1) or the male donor in the church of the Saviour at Akoumia, in the former province of Hagios Vasileios, prefecture of Rethymnon, dated 1389 (Abb. 3)[37], it is an indication that they were already deceased by the time their

[29] For example, in the Church of Saint Nicholas in the village of Maza, in the former province of Apokoronas, in the prefecture of Chania, dated 1325/26 and painted by Ioannis (John) Pagomenos: Lymberopoulou 2006, 176 f.; Lymberopoulou a.

[30] McKee 1998, 1, xii.

[31] Lymberopoulou 2006, 9.

[32] Gerola 1932, 466 f. no. 47.

[33] Lymberopoulou 2013, 65 note 17; see also Ranoutsaki 2011.

[34] One of the best known and most frequently quoted examples is the mosaic depicting Theodore Metochitis in his sponsored Chora monastery, completed by 1321: Underwood 1966, 2. 26.

[35] Gerola-Lassithiotakis 1961, 57 no. 301.

[36] Spatharakis 1999, 171–178 no. 17.

[37] Spatharakis 2001, 127–132 no. 45; see also Konstantoudaki-Kitromelidou 2014.

portrait was completed. There is a parallel in western art in images of donors depicted with arms crossed over their chest in their tombs[38].

The depiction of the deceased donor and priest Georgios (George) Klados in the Church of Saint John the Evangelist at Margarites, in the former province of Mylopotamos, prefecture of Rethymnon, dated 1383 (Abb. 6) could be interpreted as rather daring and beyond expressing the conviction that the priest has reached Paradise[39]. Klados has been placed in the *Deesis* to the left side of Christ, replacing the customary presence of Saint John the Baptist (or John the Evangelist, who as the patron saint of this church could have stood in the place of the Baptist here). Hence it is suggested that not only he has reached Paradise, but also once there he acts as an intercessor for the souls of other humans, especially those of his local community.

A number of Cretan wall paintings offer us examples of donors depicted either kneeling or standing in supplication in the proximity of the enthroned Virgin and Child, Christ, the patron saint of the church, or other saints[40]. Numerous examples survive and the assumption is that these donors have sponsored the particular painting in the proximity of which they are depicted. For example, in the case of the Church of Saint Nicholas at Maza in the former province of Apokoronas, prefecture of Chania, dated 1325/26 and signed by the painter Ioannis (John) Pagomenos, it would be safe to assume that the male donor depicted to the left of the patron saint of the church – who is dressed in mi-patrie garments, similar to those worn by Niketas Sideris at Kavalariana (Abb. 2) – was probably called Nicholas and sponsored or substantially contributed to this particular wall painting depicting the patron saint of the church, who was in all probability also his own patron and protector (Abb. 7)[41].

It may be interesting to note here, that in the material I have explored so far, I have not yet found any examples of donors presented to the Virgin and Child by a patron saint, a practice common in western iconography[42]. The donors may be depicted either kneeling or standing in supplication in proximity to holy figures, probably an indication of a personal relation with and devotion to the particular saint. However, visually they do not seem to be placed under their direct protection, which could suggest a different approach to donor portraiture between Byzantine Cretan and western art.

The donors at Kavalariana are depicted neither offering a model of their church to the Archangel Michael, nor in Paradise. Nevertheless, they are depicted standing in supplication towards the Archangel. Due to Michael's crucial role in the Last Judgement, as the one responsible for weighing the souls, the dedication to him by this group of donors is probably indicative that the Kavalariana church was intended as their burial place[43]. There is still a cemetery outside the church today, although this does not prove that there was one also in the fourteenth century. When examined in relation to other Cretan examples, the presentation of the Kavalariana donors suggests a co-ordinated and well-orchestrated plan. They are all grouped together in perfect symmetry and placed in the middle of the nave, effectively forming part of the iconographic programme, something which is unparalleled on Crete. Examples where, perhaps a specific planning in their presentation within the church could be detected, are offered by the donors in Saint George at Komitades in the former province of Sfakia, dated 1313/14 and painted by Ioannis (John) Pagomenos (Abb. 8)[44], and by those in Saint Anne at Anisaraki in the former province of Selino, dated 1457 (Abb. 9 a–c), both in the prefecture of Chania [45]. One could argue that in both these cases the donors made a similar attempt at giving themselves an important presence within the iconographic programme of their churches. At Komitades (Abb. 8), the portraits of the two main donors occupy a large section of the north wall. They are depicted kneeling back-to-back underneath a blessing Saint Sophia. Vasiliki Tsamakda has argued that

[38] See, for example, Richardson 2007, 210 pl. 6, 2; 234 pl. 6, 24; 239 pl. 6, 28.

[39] Spatharakis 2010, 215–228 no. 23 figs. 333–336.

[40] As seen, for example, in the Church of the Virgin in the village of Kakodiki, in the former province of Selino, prefecture of Chania, dated 1331/32 and painted by Ioannis (John) Pagomenos: Lymberopoulou 2006, figs. 126. 128; Tsamakda 2012, figs. 16. 24. 25.

[41] Lymberopoulou 2006, 175–177; Spatharakis 2001, 70–72 no. 23.

[42] A number of western examples, where the patron saints present the donors to the Virgin and Child are illustrated in Velden 2000.

[43] Lymberopoulou 2006, 102–105.

[44] Lymberopoulou 2006, 171–173; Spatharakis 2001, 33–35 no. 11.

[45] Spatharakis 2001, 207–210 no. 68.

this is a representation of God's divine wisdom rather than of the Orthodox female saint[46]; in this case, the two male donors visually convey their belief that God`s wisdom is upon them. In Anisaraki (Abb. 9 a–c), one could argue that there is a movement from right to left, since two sets of donors flank the entrance door on the west wall, while a third set is depicted in the western blind arch of the south wall, and a final donor (dressed in mi-partie garments) depicted to the right of the blind arch[47]. Still neither reaches the well-orchestrated level of the church at Kavalariana, where the display in the form of a diptych remains as unique as the Venetophile inscription that accompanies it. The exceptionally prominent placement of the Kavalariana donors in the middle of the sacred space, surrounded by holy events and persons – effectively surrounded by Paradise – perhaps reflects how secure they felt in their conviction that when the time came, they were all destined for Heaven[48].

Portraiture

The late Stavros Maderakis suggested that the donors depicted in Cretan churches retain their facial characteristics in order to be identified and differentiated from the saintly persons with whom they share sacred space[49]. The differentiation of facial characteristics is not *per se* necessary for such identification – the crucial element being the presence of a halo. None of the surviving portraits of Cretan donors, including those depicted amidst paradisiacal vegetation, are depicted with haloes. It is difficult to make a case for individualization among female donors, whose faces seem to have been comprised using the same basic characteristics regardless of the period and the area: round faces dominated by large, mostly almond-shaped eyes defined by black eyebrows, long noses ending in bulging tips with bulging nostrils and fleshy, well-formed lips. The facial characteristics of the female donors depicted in the church of Kavalariana do not show any attempt at individualization (Abb. 1 and 2). As mentioned above, covered/uncovered heads could be indicative of age of the female donors.

The faces of the male donors, too, display the aforementioned characteristics. However, in their portraits, there is some differentiation in the manner their hair and beards are styled. Obviously, the presence or absence of a beard is indicative of age. For example, at Kavalariana all the male donors whose names are mentioned in the inscription, are heads of families and married, hence of mature age, are depicted bearded; the rest are portrayed as beardless, young men (Abb. 1 and 2). Despite these indications of status within the family, it would be difficult to argue for real portraiture in these wall paintings. Ioannis Spartharakis has suggested that the donor George Klados in the Church of Saint John the Evangelist at Margarites (Abb. 6) is a genuine portrait of the priest[50]. However, the similarity of his facial modelling to that of the enthroned Christ nearby makes this suggestion doubtful. Both faces demonstrate the same thick, arched eyebrows; big, almond-shaped eyes accentuated by a thin line at their corners; bulging tip of the noses and nostrils; short, fleshy lips; dropping moustache; thinly modelled beard with a slim partition in its lower middle part.

The portraiture of the Cretan donors raises a number of issues that require further research in order to be answered: who were these donors and what do we know about them (e. g. socially, financially)? What was the process of deciding to build and decorate a church? How was the level of the financial contributions by the various donors agreed? How was the artist chosen and approached? How was the iconographic programme decided[51]? Such research will also lead to the revelation of further vital aspects of the Veneto-Cretan society.

[46] Tsamakda 2008, 223–225. For the female saint (Saint Sophia), see Lymberopoulou 2006, 105 f.

[47] Spatharakis 2001, 209. On the west wall to the right of the entrance door (as we face it) the donor Michael with his wife presenting a model of the church are depicted; behind Michael is the donor Nikolaos (Nicholas) (Abb. 9 a). On the west wall to the left of the entrance door the donor Georgios (George) and his wife presenting a model of the church are depicted (Abb. 9 b). On the western blind arch on the south wall the donor priest Ioannis (John) with his wife presenting a model of the church are depicted; behind the female donor, stands the donor Vasileios (Basil), son of Petros (Peter). A final donor dressed in mi-partie garments in the style worn by Niketas Sideris at Kavalariana (Abb. 2), is depicted to the right of the blind arch (as we face it; Abb. 9 c).

[48] Lymberopoulou 2018.

[49] Maderakis 1988, 39–40.

[50] Spatharakis 2010, 228, figs. 335. 336.

[51] Financial issues and building processes are examined in Lymberopoulou 2010a; Lymberopoulou 2013; Tsamakda 2012.

The level of interaction, of receptiveness and of rejection between the two different sets of inhabitants – native Greek Orthodox and Venetian Roman Catholic – defined their ethnic identity. On the one hand, we need to explore and assess the cultural dialogue, both socially and economically. On the other, we need to address the rift caused and maintained by religious beliefs. Addressing together the various facets of life on Venetian Crete could provide a true insight into this society, so rich in cross-cultural interaction that would also help us understand present-day issues of multiculturalism. And what better examples to provide such insight than those offered by the actual humans who lived during the era and left us their albeit cryptic, testimonies to decipher.

Angeliki Lymberopoulou
Senior Lecturer, Art History
School of Arts and Humanities, Faculty of Arts and Social Sciences
The Open University
Walton Hall
Milton Keynes MK7 6AA, UK
a.lymberopoulou@open.ac.uk

Bibliography[52]

Gallas 1983
K. Gallas, Mittel- und spätbyzantinische Sakralarchitektur der Insel Kreta: Versuch einer Typologie der Kretischen Kirchen des 10. bis 17. Jahrhunderts (Diss. Technische Universität Berlin 1983).

Gerola 1932
G. Gerola, Monumenti Veneti dell' Isola di Creta 4 (Venice 1932).

Gerola-Lassithiotakis 1961
G. Gerola-Lassithiotakis, Τοπογραφικός Κατάλογος των Τοιχογραφημένων Εκκλησιών της Κρήτης, in: K. E. Lassithotakis (ed.), Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta (Herakleion 1961).

Kalopissi-Verti 2012
S. Kalopissi-Verti, Collective patterns of patronage in late-byzantine village: The evidence of church inscriptions, in: J.-M. Spieser – E. Yota (eds), Donation et donateurs dans le monde byzantine, Actes de colloque international de l'Université de Fribourg, 13–15 Mars 2008 (Paris 2012) 125–140.

Konstantoudaki-Kitromelidou 2014
Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του ναού του Σωτήρος στα Ακούμια Ρεθύμνης: Εικονογραφία και νοήματα, in: Η Επαρχία Αγίου Βασιλείου από την Αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Πρακτικά του Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου. Περιβάλλον – Αρχαιολογία – Ιστορία – Κοινωνία (Σπήλι – Πλακιάς 19–23 Οκτωβρίου 2008), τόμος Β΄, Βυζαντινοί Χρόνοι – Βενετοκρατία (Rethymnon 2014) 51–110.

Levi-Pisetzky 1964–1969
R. Levi-Pisetzky, Storia del costume in Italia, 1–5 (Milan 1964–1969).

Lymberopoulou 2006
A. Lymberopoulou, The Church of the Archangel Michael at Kavalariana: Art and Society on Fourteenth-Century Venetian-dominated Crete (London 2006).

Lymberopoulou 2007
A. Lymberopoulou, Fish on a Dish and its Table Companions in Fourteenth-Century Wall Paintings on Venetian-Dominated Crete, in: L. Brubaker – K. Linardou (eds.), Eat, Drink, and be Merry (Luke 12, 19). Food and Wine in Byzantium, Papers of the 37th Annual Spring Symposium of Byzantine Studies in Honour of Professor A. A. M. Bryer (Aldershot 2007) 223–232.

Lymberopoulou 2010a
A. Lymberopoulou, Fourteenth-Century Regional Cretan Church Decoration: The Case of the Painter Pagomenos and his Clientele, in: P. L. Grotowksi – S. Skrzyniarz (eds.), Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Art and Archaeology (Warsaw 2010) 159–175.

Lymberopoulou 2010b
A. Lymberopoulou, Late and Post-Byzantine Art under Venetian Rule: Frescoes versus Icon and Crete in the Middle, in: L. James (ed.), A Companion to Byzantium (Oxford 2010) 351–370.

[52] I have been unable to consult a recent publication on donor portraits in Byzantine Art: R. Franses, Donor Portraits in Byzantine Art. The Vicissitudes of Contacts between Human and Divine (Cambridge 2018).

Lymberopoulou 2013
A. Lymberopoulou, Regional Byzantine Monumental Art from Venetian Crete, in: A. Lymberopoulou – R. Duits (eds.), Byzantine Art and Renaissance Europe (Farnham 2013) 61–99.

Lymberopoulou 2018
A. Lymberopoulou, Sight and the Byzantine Icon, in: G. Harvey – J. Hughes (eds.), Sensual Religion. Religion and the Five Senses (Sheffield 2018) 109–130.

Lymberopoulou a
A. Lymberopoulou, ‚.....κε παντός του λαου του χορίου τ(ης) Μάζας....› Communal church decoration from rural Venetian Crete, in: R. Duits (ed.), The Art of the Poor: The Aesthetic Material Culture of the Lower Classes in Europe 1300–1600 (London, forthcoming).

Maderakis 1988
St. N. Maderakis, ‘Η Προσωπογραφία των Δωρητών στις Εκκλησίες της Κρήτης’, Ετήσια Έκδοση του Δήμου Χανίων (Chania 1988) 39–49.

Maderakis 2008
St. N. Maderakis, ‘Βυζαντινή Τέχνη της Κρήτης. Θέματα προς Συζήτηση, Μελέτη και Ερμηνεία’, Επιστημονική Περιοδική Έκδοση της Ιεράς Μητροπόλεως Ρεθύμνης και Αυλοποτάμου, περίοδος Β, 27, 2008, 151–266.

Maltezou 1988
Ch. A. Maltezou, Η Κρήτη στη Διάρκεια της Περιόδου της Βενετοκρατίας (1211–1669), in: N. M. Panagiotkis (ed.), Κρήτη: Ιστορία καί Πολιτισμός 2 (Herakleion 1988) 105–161.

Maltezou 1991
Ch. A. Maltezou, The Historical and Social Context, in: D. Holton (ed.), Literature and Society in Renaissance Crete (Cambridge 1991) 17–47.

McKee 1994
S. McKee, The Revolt of St Tito in Fourteenth-Century Venetian Crete: A Reassessment, MedHistR 9, 1994, 173–204.

McKee 1998
S. McKee (ed.), Wills from Late Medieval Venetian Crete 1312–1420, 1–3 (Washington D.C. 1998).

McKee 2000
S. McKee, Uncommon Dominion. Venetian Crete and the Myth of Ethnic Purity (Philadelphia 2000).

Mertzios 1949
K. D. Mertzios, ‘Η Συνθήκη Ενετών-Καλλέργη καί οι Συνοδεύοντες αυτήν Κατάλογοι, KretChron 3, 1949, 262–292.

Ranoutsaki 2011
Ch. Ranoutsaki, Απεικονίσεις του Φραγκίσκου της Ασίζης στις εκκλησίες της Κρήτης, in: M. Andriakis – E. G. Kapsomenos (eds.), Πεπραγμένα Ι’ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Χανιά 1–8 Οκτωβρίου 2006), τόμος Β3, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδος (Chania 2011) 111–134.

Richardson 2007
C. M. Richardson, Art and Death, in: K. W. Woods – C. M. Richardson – A. Lymberopoulou (eds.), Viewing Renaissance Art (New Haven 2007) 207–245.

Spatharakis 1999
I. Spatharakis, Byzantine Wall Paintings of Crete 1: Rethymnon Province (London 1999).

Spatharakis 2001
I. Spatharakis, Dated Byzantine Wall Paintings of Crete (Leiden 2001).

Spatharakis 2010
I. Spatharakis, Byzantine Wall Paintings of Crete 2: Mylopotamos Province (Leiden 2010).

Spatharakis 2012
I. Spatharakis, Byzantine Wall Paintings of Crete 3: Amari Province (Leiden 2012).

Spatharakis 2015
I. Spatharakis, Byzantine Wall Paintings of Crete 4: Agios Basileios Province (Leiden 2015).

Tsamakda 2008
V. Tsamakda, Darstellungen der Hagia Sophia bzw. der Weisheit Gottes in der Kretischen Wandmalerei, ByzZ 101, 2008, 209–230.

Tsamakda 2012
V. Tsamakda, Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki. Werkstattgruppen, kunst- und kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalerei des 14. Jhs. auf Kreta (Vienna 2012).

Underwood 1966
P. A. Underwood, The Kariye Djami, 1–3, Bollingen Series 70 (New York 1966).

Vecellio 1598 (2008)
M. F. Rosenthal – A. R. Jones (eds.), The Clothing of the Renaissance World: Europe Asia, Africa, the America; Cesare Vecellio's Habiti Antichi e Moderni (London 2008).

Velden 2000
H. van der Velden, The Donor's Image. Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold (Turnhout 2000).

Abbildungen

Map 1: Map of Crete (© Angeliki Lymberopoulou and Rembrandt Duits)
Abb. 1: Painter Ioannis (John), Church of the Archangel Michael, Kavalariana, Chania, 1327/1328, middle blind arch of the north wall, donors: (left to right) young woman; Anna Kotzena; child Manouel; Theotokis Kotzis; Theodoros (Theodore) (© Angeliki Lymberopoulou)
Abb. 1 a: Painter Ioannis (John), Church of the Archangel Michael, Kavalariana, Chania, 1327/1328, middle blind arch of the north wall, west reveal, donor Georgios (George) (© Angeliki Lymberopoulou)
Abb. 1 b: Painter Ioannis (John), Church of the Archangel Michael, Kavalariana, Chania, 1327/1328, middle blind arch of the north wall, east reveal, donor Michael (© Angeliki Lymberopoulou)
Abb. 2: Painter Ioannis (John), Church of the Archangel Michael, Kavalariana, Chania, 1327/1328, middle blind arch of the south wall, donors: (left to right) female child; Manouel Melisourgos; Nikitas Sideris; Katerina (Catherine Sideri); Demetrios (Sideris) (© Angeliki Lymberopoulou)
Abb. 2 a: Painter Ioannis (John), Church of the Archangel Michael, Kavalariana, Chania, 1327/1328, middle blind arch of the south wall, east reveal, female donor (© Angeliki Lymberopoulou)
Abb. 2 b: Painter Ioannis (John), Church of the Archangel Michael, Kavalariana, Chania, 1327/1328, middle blind arch of the south wall, west reveal, female donor (© Angeliki Lymberopoulou)
Abb. 3: Church of the Saviour, Akoumia, Rethymnon, 1389, west wall, male donor (© Rembrandt Duits)
Abb. 4: Church of Christ, Myrthios, Rethymnon, fourteenth century, south wall, family of donors (© Angeliki Lymberopoulou and Vasiliki Tsamakda)
Abb. 5: Church of the Presentation of the Virgin, Roussospiti, Rethymnon, beginning of the fourteenth century, south wall, donors (© Rembrandt Duits)
Abb. 6: Church of Saint John the Evangelist, Margarites, Rethymnon, 1383, east blind arch on the north wall, donor Georgios (George) Klados part of the Deesis (© Angeliki Lymberopoulou and Vasiliki Tsamakda)
Abb. 7: Ioannis (John) Pagomenos, Church of Saint Nicholas, Maza, Chania, 1325/1326, north wall, male donor in the proximity of Saint Nicholas (© Rembrandt Duits)
Abb. 8: Ioannis (John) Pagomenos, Church of Saint George, Komitades, Chania, 1313/1314, south wall, two kneeling male donors, Manuel Skordilis (left) and Gerasimos Fourogiorgis (right) (© Angeliki Lymberopoulou and Vasiliki Tsamakda)
Abb. 9: Church of Saint Anne, Anisaraki, Chania, 1457 (© Vasiliki Tsamakda)
Abb. 9 a: West wall, right of the entrance door (as we face it), donor Michael with his wife presenting a model of their church; behind Michael, donor Nikolaos (Nicholas) (© Vasiliki Tsamakda)
Abb. 9 b: West wall, left of the entrance door (as we face it), donor Georgios (George) with his wife presenting a model of the church (© Vasiliki Tsamakda)
Abb. 9 c: Western blind arch on the south wall, donor priest Ioannis (John) with his wife presenting a model of the church; behind the female donor stands donor Vasileios, son of Petros (Basil, son of Peter); to the right of the blind arch (as we face it) male donor (© Vasiliki Tsamakda)

Vasiliki Tsamakda

Darstellungen realer Personen im Kontext christlicher Szenen*

(Taf. 69–77, Abb. 1–18)

Abstract

Reale Personen, insbesondere Stifter, werden als solche in repräsentativer Art und Weise mit dem Objekt, das sie stifteten, dargestellt. Für Stifter einer Kirche wird z. B. als stereotype Formel ihre Darstellung beim Übergeben des Stiftermodels an den Kirchenpatron verwendet oder bei Stiftern eines Codex händigt der Stifter das Objekt an verschiedene (heilige) Personen aus. In diesem Beitrag sollen unkonventionelle, nicht standardisierte Darstellungen von Stiftern oder Verstorbenen besprochen werden, die sie – oft versteckt oder nicht auf den ersten Blick zu erkennen – im Kontext christlicher Szenen zeigen. Es wird durch ausgewählte Beispiele in verschiedenen Bildmedien der spätantiken und byzantinischen Kunst dargelegt, wie einfallsreich dabei diese Personen in ihrer Repräsentation sein können.

In der spätantiken und byzantinischen Kunst finden sich Darstellungen von realen Personen, die nicht zur Kategorie der Heiligen zählen[1], in verschiedenen räumlichen Kontexten (privat, öffentlich, sepulkral, kirchlich etc.) bzw. in verschiedenen Gattungen (Sarkophagplastik, Malerei, Elfenbeinskulptur[2], etc.). Meistens erscheinen sie dabei in ihrer Funktion als Stifter[3] oder Empfänger einer Stiftung bzw. eines Geschenks oder als Verstorbene. Die dafür gewählten Darstellungsweisen lassen sich durch die Verwendung von Standardformeln in unterschiedliche Gruppen einordnen. Grundsätzlich kann man zwischen einer repräsentativen und einer szenischen Wiedergabe unterscheiden.

Zu den Darstellungen repräsentativer Art zählen beispielsweise diejenigen von Verstorbenen, die häufig auf stereotype Art und Weise als Oranten wiedergegeben sind. Zahlreiche Beispiele dafür finden sich in der spätantiken Sepulkralkunst[4]. Auch Stifter (oder Empfänger einer Stiftung) können vor allem in der Buchmalerei oder in kirchlichem Kontext repräsentativ abgebildet werden, mit einem Stiftermodell oder auch ohne das Objekt der Stiftung[5].

* Für die Hilfe bei der Korrektur bedanke ich mich bei Martina Horn, Mainz.

1 Im Rahmen dieses Beitrags werden nur Darstellungen von Personen berücksichtigt, die zu Lebzeiten oder kurz nach ihrem Ableben dargestellt wurden, unabhängig davon, ob dabei eine Porträtähnlichkeit angestrebt wurde bzw. attestiert werden kann. Heilige Personen werden ausgeschlossen, da sie zwar tatsächlich gelebt haben können, aber in der Regel nicht zu Lebzeiten dargestellt wurden.

2 Wenn man von Kaisern und Konsuln absieht, sind Darstellungen realer Personen in der byzantinischen Elfenbeinskulptur auffallend selten.

3 Ich benutze hier die Bezeichnung Stifter im weiteren Sinne und nicht als juristischen Terminus.

4 z. B. auf den Grabmosaiken Nordafrikas; für Beispiele s. Erbelding 2009; für die Verstorbenenporträts in der römischen Katakombenmalerei s. Zimmermann 2007 mit der älteren Literatur; zur Darstellungsweise von Verstorbenen auf Sarkophagen s. Studer-Karlen 2012a. Nach dem Bilderstreit verschwindet die Orantenhaltung bei Verstorbenendarstellungen, die nun in repräsentativen Darstellungen in Fürbittehaltung wiedergegeben werden; für die byzantinischen Grabbildnisse in mittel- und spätbyzantinischer Zeit s. Weißbrod 2003, 79–171.

5 Zum Thema allgemein s. Spieser – Yota 2012; speziell für Stifterinnen s. Theis u. a. 2011/12; s. auch die wichtigen Ausführungen in Jäggi 2002/03; vgl. Caillet 2011; für Darstellungen in der Buchmalerei s. Spatharakis 1976; für Darstellungen auf Ikonen s. Patterson-Ševčenko 1993–1994; Mouriki 1995; Carr 2006; für Darstellungen in Fußbodenmosaiken in Palästina und Arabia s. Britt 2008; für Darstellungen in der Monumentalkunst s. beispielsweise Stylianou – Stylianou 1960; Kalopissi-Verti 1992; für die kretischen Stifterdarstellungen vgl. den Beitrag von A. Lymberopoulou in diesem Band mit der älteren Literatur. Für die palaiologische Zeit s. Velmans 1971.

In anderen Fällen wird ein Bezug zu einer oder mehreren heiligen Personen hergestellt, wenn z. B. Stifterfiguren oder Verstorbene zu Füßen des thronenden Christus[6], der stehenden oder thronenden Gottesmutter[7], oder neben einer heiligen Person zu sehen sind[8]. Zu diesem Themenkreis gehören auch die sog. Einführungs- bzw. Interzessionsszenen[9]. Zudem existieren darüber hinaus originelle Bildkompositionen, die als Varianten dieser Einführungsszenen zu betrachten sind und sich ikonographisch an biblischen Szenen orientieren wie beispielsweise die Darstellung auf fol. 102v des Psalters Oxford, Christ Church College, 61 (Ende 14. Jh.)[10]. Nach dem Vorbild der Ikonographie der Höllenfahrt Christi und inspiriert von dem apokryphen Text über die Höllenfahrt der Gottesmutter wird der Mönch Kaloeidas von der Gottesmutter aus dem Sarkophag gezogen, um dann vor Christus geführt zu werden, der thronend auf der gegenüberliegenden Buchseite (fol. 103r) dargestellt ist[11]. Das bekannte Anastasis-Schema wird also hier personalisiert, um die Hoffnung des Mönchs auf Seelenrettung durch die Vermittlung der Gottesmutter zum Ausdruck zu bringen.

Ein außergewöhnliches Beispiel für ein privates, personalisiertes Interzessionsbild zeigt die selbstbewusste Inszenierung eines Priesters in der Johanneskirche in Margarites (Präfektur Rethymno) (Abb. 1)[12]. Die Komposition, die in einer Nische an der Nordwand des Naos direkt vor der Grenze zum Bema angebracht ist, zeigt eine Deesis-Darstellung mit Christus in der Mitte, der ihm zugewandten Gottesmutter als Interzessorin zu seiner Rechten und einer frontal wiedergegebenen realen Person zu seiner Linken, an der Stelle, wo in der üblichen Ikonographie des Themas Johannes der Täufer als weiterer Fürbitter erscheint[13]. Eine Beischrift informiert, dass es sich um den Priester Georgios Klados handelt, der im Jahr 1383 verstarb und höchstwahrscheinlich in der Kirche bestattet wurde[14]. Seine Darstellung ist also ein Verstorbenenporträt, auf dem er in seiner Amtstracht abgebildet ist: er ist mit einem dunklen Unterkleid mit einer Reihe von weißen Knöpfen in der Mitte, einem gelben Sticharion, darüber einem weißen, mit Kreuzen und der Inschrift IX XC NK (Jesus Christus siegt) geschmückten Phelonion, wie auch einem roten, nur am Hals sichtbaren Epitrachelion bekleidet. Zudem trägt er eine rote Kopfbedeckung, die ihn eventuell als *Protopapas* kennzeichnet[15]. In den Händen hält er einen Kodex als Zeichen seiner Autorität und theologischen Bildung. Das ikonographische Schema, in dem dieses Verstorbenenporträt erscheint, ist einmalig und grenzt an Hybris, weil der Priester formal den Platz Johannes des Täufers in dieser Komposition einnimmt. Er wird zudem praktisch in eine Reihe gestellt mit der für ihn bittenden Gottesmutter und steht sogar etwas höher als diese. Die frontale Darstellungsweise unterscheidet ihn klar von der demütigen Haltung anderer realer Personen, die sich in Proskynese- oder Deesis-Haltung zu heiligen Personen hinwenden, um ihr Seelenheil zu erbitten. Diese selbstbewusste und etwas überhebliche Selbstrepräsentation verrät eine Person, die aufgrund ihrer hohen kirchlichen und sozialen Stellung ein Selbstverständnis hatte, das uns heute eventuell als anmaßend erscheint.

[6] So z. B. die Darstellung des Theodoros Metochites im Narthex der Chora-Kirche, der gleichzeitig Christus das Kirchenmodell präsentiert; s. Underwood 1966, Bd. 2, Taf. 3, und zuletzt Ševčenko 2012.

[7] Für Beispiele s. Ševčenko 1994. Ein seltenes Beispiel in der Elfenbeinkunst bietet eine Tafel in München, Bayerisches Nationalmuseum, 10. Jh., auf der ein Kleriker zu Füßen der stehenden Hodegetria dargestellt wird; s. Stiegemann 2001, Nr. I. 28 a (R. Kahsnitz).

[8] Siehe z. B. die Darstellung der Verstorbenen Nicatiola und Cominia, die den Hl. Ianuarius flankieren in einer Grabmalerei des 5. Jhs. in Neapel, Katakombe S. Gennaro: Fasola 1975, Abb. 70. Ein Beispiel für eine Stifterfigur, die in verkleinerter Form neben einer Heiligenfigur steht, bietet die Darstellung des Hl. Nikolaos mit einem Mönch in Kakopetria, Hagios Nikolaos tes Steges (12. Jh.): s. Stylianou – Stylianou 1997, 62 Abb. 25.

[9] Dieser Bildtypus wird sowohl bei Stiftern als auch bei Verstorbenen angewandt. Als Beispiel aus der Sarkophagplastik sei der stadtrömische Sarkophag im Musée de l'Arles antique (Ende 4. Jh.) genannt; s. Studer-Karlen 2012a, 215 f. Stifter werden häufig von einem Patronheiligen oder der Gottesmutter Christus vorgestellt wie beispielsweise in der Apsis von San Vitale in Ravenna, 6. Jh. (Martinelli 1997, Abb. 451) oder in der Panagia-Kirche in Asinou, 12.–14. Jh. (Stylianou – Stylianou 1997, 114–116 Abb. 57). Für das Kaiserbild s. Wessel 1978.

[10] Yota 2012, 284 f. Abb. 13 a.

[11] Dazu s. Galavaris 1977.

[12] Tsamakda 2012, 225 Abb. 241.

[13] Johannes der Täufer wird häufig vom jeweiligen Patronheiligen der Kirche ersetzt, aber nie von einer Stifter- oder Verstorbenenfigur. Zur Ikonographie der Deesis s. Kazamia-Tsernou 2003 mit Literatur.

[14] Für die Inschrift s. Gerola 1932, 481 Nr. 7.

[15] Zum Amt des Protopapas im Allgemeinen und auf Kreta s. Tomadakis 1977, 5–11; s. auch Tsamakda 2012, 38 f.

Häufig erscheinen reale Personen kniend in Proskynese im Kontext repräsentativer christlicher Szenen wie bei der Deesis-Darstellung in der Karanlık Kilise in Göreme (Kappadokien, 13. Jh.)[16]. In diesen Fällen vermittelt das Bild den Eindruck, als ob die Personen vor einer Ikone knien würden, die verehrte Heiligenfigur scheint ihre Anwesenheit nicht zu bemerken. Sie wirken wie eine Zutat der Bildkomposition, die sich nicht organisch mit den anderen Komponenten verbindet und nicht wirklich integriert wird.

Dieser Beitrag fokussiert auf eine weitere Darstellungsmöglichkeit von Verstorbenen und/oder Stifterfiguren. Eine eher selten vorkommende Variante ist die Darstellung realer Personen im Kontext narrativer bzw. szenischer christlicher Darstellungen, wobei diese Personen, seien es Verstorbene oder Stifter, sich auf verschiedene Art und Weise in die jeweilige Bildkomposition einfügen, so dass sie Teil der Szene werden. Dabei können sie Haupt- oder Nebenfiguren ersetzen oder sich unter die sonstigen Personen einer christlichen Szene mehr oder weniger auffällig mischen. Der Grad ihrer Integration in die Bildkomposition variiert in einem Spektrum von lockerer bis zu sehr enger Verbindung zwischen Szene und realer Person. Im Folgenden seien ausgewählte Beispiele aus Byzanz für diese sehr unterschiedlichen und einfallsreichen Darstellungsmodi besprochen, die seit der Spätantike nachweisbar sind[17]. Die Aufnahme realer Personen in solche szenischen Zusammenhänge ist im Westen sehr verbreitet[18]. Anschließend soll daher auch der Frage nachgegangen werden, ob es eine Verbindung zwischen den östlichen und den westlichen Bildkonzepten dieser Art gibt.

Bereits in der spätantiken Sepulkralkunst und in Anlehnung an pagane Vorbilder finden sich Darstellungen von Grabinhabern, die sozusagen aktiv in szenischem Zusammenhang auftreten und bisweilen in die Rolle biblischer Figuren hineinschlüpfen. Für die Sarkophagplastik hat vor kurzem Manuela Studer-Karlen auf einige Beispiele für die Identifikation und Assimilation von Verstorbenen im Kontext alttestamentlicher Szenen hingewiesen[19]. Das bekannteste Beispiel bietet die stadtrömische Sarkophagplatte der Juliane aus dem frühen 4. Jh., die im Museo Pio Cristiano aufbewahrt wird (Abb. 2)[20]. Links der Tafel mit den Angaben zur Verstorbenen mit Namen Juliane, die auf der rechten Seite der Platte in Orantenhaltung vor einem Parapetasma mit identifizierender Inschrift dargestellt wird, erscheint innerhalb eines Kastens eine frontal stehende Orantenfigur mit Schleier in der bekannten Darstellungsformel des Noah in der Arche. In diesem Bild ersetzt also formal gesehen die Grabinhaberin, die durch ihren Schleier sicher als Frau zu erkennen ist, die alttestamentliche Figur des Noah in der Arche, denn sie nimmt den Platz ein, den Noah in dieser verkürzten Wiedergabe der biblischen Erzählung üblicherweise in der spätantiken Kunst hat[21]. Zudem wiederholt sie seine Orantenhaltung, hält aber zusätzlich eine Taube in der Hand. Noah dient hier der verstorbenen Juliane möglicherweise als Identifikationsfigur[22]. Aus welchem Grund Juliane eine männliche biblische Person auswählt, bleibt rätselhaft, wahrscheinlich ist aber, dass Noah aufgrund seines Glaubens der Verstorbenen als Vorbild fungiert[23]. Hier ist aber vermutlich keine inhaltliche Gleichsetzung Julianes mit der Person des Noah intendiert, vielmehr soll sie als eine der von Gott in der Sintflut Geretteten aufgefasst werden. Die Person des Noah soll nicht ersetzt werden, sondern die Jenseitshoffnung der Verstorbenen durch diese außergewöhnliche Inszenierung deutlich zum Ausdruck gebracht werden. Die Hoffnung auf Errettung wird noch verstärkt und wandelt sich sogar in Zuversicht durch die Darstellung der Taube mit dem Ölzweig in Julianes Hand. Die Taube, die die Arche nach dem Ende der Sintflut erreicht, ist ein Symbol der Rettung der Menschheit und der Gnade Gottes.

[16] Yenipinar – Sahin 1998, Abb. S. 61 f. Zur Datierung in das 13. Jh. s. Warland 2013a, 88–95. Auch diese Bildformel ist seit der Spätantike bekannt: für Beispiele in der Sarkophagplastik s. Studer-Karlen 2012a, 202–215.

[17] Die ausgewählten Beispiele, die hier besprochen werden, sollen nur ein Panorama der verschiedenen Möglichkeiten geben. Es besteht kein Anspruch auf Vollständigkeit.

[18] s. dazu Kocks 1971, bes. 248 f. 252 f. 256–259.

[19] s. das entsprechende Kapitel bei Studer-Karlen 2012a, 174–182.

[20] Studer-Karlen 2012a, 174 Abb. 133.

[21] Zur Ikonographie des Themas in der frühchristlichen Kunst s. Mazzei 2000; zum Thema in der Sarkophagplastik s. Koch 2000, 138 f.

[22] Ansonsten ist Noah als Identifikationsfigur für Verstorbenen selten; für einige weitere Beispiele in der Sarkophagplastik s. Studer-Karlen 2012a, 175–177. Singulär ist allerdings die Gleichsetzung einer weiblichen Figur mit Noah: s. dazu Studer-Karlen 2012a, 175 mit Anm. 1268.

[23] Vgl. die ähnliche Deutung in Studer-Karlen 2012a, 175.

Ähnliche Konzepte finden sich beim näheren Hinsehen öfters auch in der römischen Katakombenmalerei. Als Beispiel sei eine Darstellung Daniels in der Löwengrube in der Katakombe Pietro e Marcellino Nr. 41 (4. Jh.) genannt[24]: im Bogen des Arkosols ist m. E. die individuell gestaltete Oransfigur mit lockigem Haar, die in einer Tunika mit Orbiculi zwischen zwei Löwen steht, als eine Darstellung des Verstorbenen anzusehen, der in die Rolle Daniels schlüpft und hofft, wie die biblische Figur gerettet zu werden. Dass es sich hier nicht um ein gewöhnliches Danielbild handelt, zeigt auch der Umstand, dass bei der Wiedergabe dieses Themas in Rom Daniel meistens nackt dargestellt wird[25].

Auch im Osten finden sich biblische Figuren, bei denen der Kopftypus oder andere bildliche Elemente Anzeichen einer individuellen Gestaltung aufweisen und daher als Verstorbenendarstellungen angesprochen werden können. Im Doppelgrab Nr. 52 (von der Dimosthenous Straße 7) aus der 2. Hälfte des 4. Jhs. in der westlichen Nekropole von Thessaloniki (Abb. 3)[26] fällt z. B. auf, dass in der Szene des Hiob, dem seine Frau Sitis mit einem Stock einen Brotlaib reicht, Hiob, anders als bei der üblichen Wiedergabe des Themas[27], fast frontal auf dem Misthaufen sitzend wiedergegeben ist, mit schwarzem, lockigen Haar und Bart und gekleidet in eine Tunika mit Clavi und runden Besätzen auf den Schultern. Sitis trägt unüblicherweise einen langen grünen Schleier. Die Individualisierung der Personen ist so stark, dass bezeichnenderweise Efterpi Marki die Szene nicht als Hiob mit seiner Frau benennt, sondern von einer Darstellung des verstorbenen Ehepaars spricht[28]. Der Grabinhaber schlüpft hier offensichtlich in die Rolle des exemplarischen biblischen Dulders, mit dem er sich identifiziert. Die Rolle von Sitis in der Hioberzählung der Bibel ist negativ konnotiert und ihre Haltung wurde in der Exegese kritisiert, legte sie doch ihrem Mann nahe, Gott abzuschwören (oder zu verfluchen) und zu sterben (Hiob 2, 9: „Und seine Frau sprach zu ihm: Hältst du noch fest an deiner Frömmigkeit? Sag Gott ab und stirb!“)[29]. Dass mit der verschleierten Figur in der Darstellung in Thessaloniki Sitis gemeint ist bzw. die Ehefrau des Verstorbenen, darf als sicher angesehen werden. Warum würde sich aber die Verstorbene mit Hiobs Frau identifizieren wollen?

Auf die Rolle von Sitis in der bildlichen Wiedergabe des Themas in der frühchristlichen Kunst geht die Forschung meistens nicht ein[30]. Das Motiv mit der Darreichung des Brotes geht auf das apokryphe *Testament Hiobs* zurück[31]. Dort wird berichtet, wie Sitis jahrelang ihrem Mann Brot brachte und wie sie vom Satan, verkleidet als Brotverkäufer, getäuscht wurde. Ausführlich wird von ihrem Leiden und von ihrer Fürsorge berichtet (Kap. 21–26). Als Sitis stirbt, weint die ganze Stadt. Im Kap. 40, 13 liest man: „Seht, Sitidos ist das, die (einst) so berühmte und geehrte Frau! Nicht (einmal) eines angemessenen Begräbnisses hat man

[24] Deckers – Seeliger 1987, 259, Farbtafel 14 b. Ähnlich individualisiert ist auch Daniel zwischen den Löwen in der Katakombe Ermete, Arkosol Nr. 4 (2. Hälfte 4. Jh.): s. Wilpert 1903, Taf. 240, 2; Zimmermann 2007, 176 Abb. 26 a. Eine Parallele in der Sarkophagplastik bietet eventuell der konstantinische, lokal produzierte Friessarkophag im Musée Archéologique Départemental von Saint-Bertrand-de-Comminges, wobei wir hier einen weiblichen Daniel vor uns hätten: s. Sörries 2005, 87; Studer-Karlen 2012a, 178 f.

[25] Zur Ikonographie des Themas s. Sörries 2005. Zum Typus des unbekleideten Daniel als stadtrömischer Standard-Typ, s. Sörries 2005, 174 f.

[26] Marki 2006, 148 Umzeichnung 86, Taf. 8γ–δ.

[27] Zur Ikonographie des Themas in der Kunst s. Terrien 1996; Perraymond 2002.

[28] Marki 2006, 148 beschreibt, dass die Frau ihre Hand auf die Lehne des Thrones, auf dem der Mann sitzt, gelegt hätte. Die Frau hält allerdings deutlich einen Stab mit einem runden Brotstück am Ende, so wie bei anderen Beispielen des Themas. Für die richtige Interpretation der Szene vgl. auch Bonnekoh 2013, 37–50 Taf. 1, 4. Pamela Bonnekoh identifiziert die Figuren als Hiob und Sitis, schlägt allerdings nicht die Brücke zu den Grabinhabern, die hier in die Rolle der biblischen Figuren schlüpfen.

[29] In der Septuaginta wurde folgendermaßen übersetzt: „Sage irgendein Wort zum Herrn und stirb!“ (Übersetzung nach Ziegler 1982). In der griechischen Überlieferung gibt es zwei weitere Varianten: „Segne Gott und stirb!“ und „Verfluche Gott und stirb!“; s. Ziegler 1982, 218 f. kritischer Apparat. Das griechische Hiobbuch bietet eine über den hebräischen Text hinausgehende Klage der Frau Hiobs über ihre Qualen (Hiob 2, 9 a–e: Ziegler 1982, 218 f.; vgl. Kraus – Karrer 2010), die wohl auf dem *Testament Hiobs* basiert; diese Erweiterung erklärt sozusagen die Haltung und Verzweiflung der Frau Hiobs. Für die Exegese zu Hiob allgemein, s. Perraymond 2002, 22–35; für die negative Beurteilung Sitis‘ bei den lateinischen Kirchenvätern, s. Klibengajtis 2006–2007. Anders als bei den Kirchenvätern wird in der Forschungsliteratur Hiobs Frau sehr unterschiedlich beurteilt: s. z. B. Seow 2007; Fischer 2006, 97–109.

[30] Vgl. die Analyse des Junius Bassus-Sarkophags bei Malbon 1990, 54–59, die die Figur der Sitis aber nicht diskutiert. Ausnahmen bilden Hoogland Verkerk 1997, 26–28 und Perraymond 2002, 19 f. 52, der feststellt, dass in Literatur und Kunst Sitis‘ Frevel im Vordergrund steht, im Gegensatz zu Hiob, der als geduldig und fromm und als Typos Christi dargestellt wird.

[31] s. dazu Hoogland Verkerk 1997, 26 f.; Perraymond 2002, 19. Für eine deutsche Übersetzung dieses apokryphen Textes s. Schaller 1979.

sie für würdig erachtet“[32]. Sie erscheint also in diesem Text im positiveren Licht, als Vorbild einer loyalen Ehefrau. Andererseits wird sie bereits in der patristischen Exegese mit Eva parallelisiert, die ebenfalls vom Satan überlistet wurde und ihrerseits Adam verführte[33]. Für die Grabinhaber von Thessaloniki scheint aber wohl das Positive an der Figur der Sitis von Belang gewesen zu sein. Ein Detail der Szene in Thessaloniki ist auch in diesem Zusammenhang interessant: während bei den meisten frühchristlichen Wiedergaben des Themas Sitis ein Tuch vor die Nase hält – zum Schutz vor dem Gestank des Misthaufens oder weil sie sich vor Hiob ekelt – wurde hier von diesem ikonographischen Detail abgesehen. So scheint der Akzent der Aussage auf dem Vorbild der treuen Ehefrau zu liegen, die auch in den schweren Zeiten der Krankheit ihres Mannes zu ihm hält. Dies kann eventuell als ein Hinweis auf entsprechende Ereignisse im Leben des Paares angesehen werden, bevor sie in ihrem Doppelgrab bestattet wurden[34].

Diese Inszenierungen sind charakteristisch für die private Sepulkralkunst, deren Formulierung auf die Verstorbenen selbst oder auf ihre Angehörigen zurückgeführt werden kann bzw. auf die Persönlichkeit der Verstorbenen zugeschnitten war. Auch wenn diese bisweilen als Anmaßung interpretiert werden könnten, waren sie vermutlich unproblematisch, eben aufgrund ihrer Platzierung am eigenen Grab. Dort konnten die Grabinhaber ihre Frömmigkeit und Jenseitshoffnung zum Ausdruck bringen und gleichzeitig ihr Bedürfnis nach Repräsentation erfüllen, auch wenn diese Bilder nicht immer für alle sichtbar waren. Dagegen finden sich im öffentlichen sakralen Bereich in der frühen Zeit keine vergleichbaren Darstellungen, denn sie unterstanden der Kontrolle der Institution der Kirche bzw. des jeweiligen Priesters. Der Adressatenkreis war zudem ein anderer.

Überhaupt sieht man in den nachfolgenden Jahrhunderten in Byzanz von einer solchen Darstellungsweise eher ab. Die Identifikation von realen Personen mit biblischen Figuren nimmt stark ab bzw. wird vermieden. Außerhalb der Sepulkralkunst scheint es Beispiele zu geben, die die Fortsetzung dieser seit der Antike gebräuchlichen Bildtradition der Verleihung der eigenen Gesichtszüge an andere Figuren belegen. Im Zusammenhang mit bestimmten Kaisern werden in der Forschungsliteratur einige repräsentative und szenische Darstellungen diskutiert, bei denen laut Klaus Wessel „byzantinische Kaiser in die Rolle großer Vorbilder aus der Vergangenheit schlüpfen“, die er aber als „eine merkwürdige Erscheinung“ bezeichnet[35].

Auch bei manchen Heiligenfiguren kommt der Verdacht auf, dass sie reale Personen wiedergeben, da sie individuell gestaltet sind. Als Beispiel seien die Darstellungen der Diakone Stephanos und Romanos in der Soter-Kirche in Plemeniana auf Kreta genannt, deren Malereien unterschiedlich, zwischen dem 12. und 14. Jh. datiert wurden (Abb. 4)[36]. Die Diakone sind an der Ostwand links und rechts der Apsis angebracht. Anstatt in der üblichen frontalen Pose gezeigt zu werden, drehen sie sich in Richtung der Kirchenväterliturgie im Apsisrund und schwenken ein Weihrauchfass. Vor allem die besondere Frisur der Diakone, die sonst bei keiner anderen Figur in den Malereien dieser Kirche vorkommt, legt die Vermutung nahe, dass es sich um Porträts handelt, wohl der Diakone dieser Kirche.

In Bezug auf szenische Kompositionen hat beispielsweise Doula Mouriki vorgeschlagen, dass mit der Darstellung Salomos in der Anastasis-Szene im Katholikon des Nea Moni-Klosters auf Chios (11. Jh.) das Porträt des Stifters, Kaiser Konstantinos IX. Monomachos (1042–1055), gemeint ist[37]. Als Argument diente ihr dabei vor allem der Umstand, dass in der byzantinischen Ikonographie Salomo üblicherweise jugendlich

[32] Übersetzung nach Schaller 1979, 361.

[33] Vgl. Seow 2007, 352, die eine intendierte Anordnung der Hiob-Szene neben dem Sündenfall auf dem Junius Bassus-Sarkophag sieht: Hiob wird so als neuer Adam, Sitis als neue Eva hingestellt, eine Parallelisierung, die mit der patristischen Literatur korrespondiert.

[34] Hoogland Verkerk 1997, 29, bietet eine alternative Deutung bzw. Erklärung für die Aufnahme dieser Szene in funeralen Bildprogrammen: „The depiction of Job and Sitis on funerary art indicates that the patrons of these funerary works of art did not see them as vague, simplistic figures of salvation. They were specific and profound in their message. All flesh is cursed and is consumed by worms. This threshold must be crossed in order to see God”). Zur Deutung der Szene als Rettungsparadigma bzw. zur typologischen Interpretation s. Hoogland Verkerk 1997, 21–24 mit Literatur.

[35] Für Beispiele dieser Art, für welche in einigen Fällen allerdings große Zweifel bestehen, s. Wessel 1978, 759–761. Für die Annahme, dass das David-Medaillon des Apsismosaiks im Katharinenkloster auf dem Sinai (6. Jh.) die Porträtzüge Justinian I. zeigt, vgl. z. B. Tsamakda 2010, 25–30.

[36] Maderakis 1985, Taf. 4 mit einer Datierung ins 12. Jh. Vgl. Andrianakis-Giapitsoglou 2012, 392 mit einer Datierung in das ausgehende 13. oder das beginnende 14. Jh.

[37] Mouriki 1985, 136 f. Abb. 48. 52–53.

und ohne Bart dargestellt wird[38]. D. Mouriki stellt zudem Ähnlichkeiten zwischen dem Gesicht Salomos in Nea Moni und bekannten Porträts des Kaisers fest, beispielsweise im Mosaik auf der Empore der Hagia Sophia in Konstantinopel[39].

Diese und andere Beispiele, die bisweilen in der Forschungsliteratur besprochen wurden, betreffen allerdings nur die Übernahme der physiognomischen Merkmale der jeweiligen realen Person. Biblische und heilige Figuren werden dabei als Folie verwendet, auf welche die eigenen Gesichtszüge appliziert werden. Die Absicht der Identifikation mit einer heiligen Figur wird erst durch diesen Austausch der physiognomischen Merkmale und durch die sonstige Individualisierung überhaupt erkennbar und greifbar.

Zwei Beispiele einer Aufnahme realer Personen in eine christliche Szene finden sich in der sog. Königlichen Kapelle in Pyrga auf Zypern, deren Wandmalereien in Bildprogramm, Stil und Ikonographie byzantinische mit westlichen Elementen kombinieren[40]. Die Kirche wird in der Forschungsliteratur mehrheitlich als eine Gründung des Königs Janus de Lusignan (1398–1432) und seiner Frau Charlotte de Bourbon im Jahr 1421 angesehen[41]. Unterhalb der Szene der Kreuzigung an der Ostwand, bei der das königliche Stifterpaar zu Seiten des Kreuzes kniet, ist die Threnos-Darstellung angebracht (Abb. 5)[42]. Hier hält rechts im Bild ein Kleriker mit westlichen Gewändern und Mitra die Füße Christi und ersetzt somit Joseph von Arimathäa oder Nikodemus, die diese Position in der byzantinischen Ikonographie des Themas innehaben[43]. Er neigt seinen Kopf so nahe zu den Füßen Christi herab, als ob er sie küssen möchte. Das Gesicht des Bischofs, der nach einer These eventuell mit Hugo de Lusignan, dem Bruder von König Janus und Bischof von Nikosia ab 1412, zu identifizieren ist, wurde (absichtlich?) zerstört[44]. Wahrscheinlich derselbe Bischof erscheint im Vordergrund des Sterbebettes Mariens in der Koimesis-Darstellung im nördlichen Teil der westlichen Hälfte des Tonnengewölbes, wobei nicht klar ist, in welcher Rolle er in diese Szene eingefügt ist (Abb. 6)[45]. Die Figur ist in Seitensicht nach links gerichtet und blickt nach oben. Aufgrund der Zerstörung der mittleren Partie ist aber nicht klar, ob die Figur lediglich in Deesis-Haltung dargestellt ist oder eventuell die Hand Mariens hält oder sogar die Hände des Juden Jephonias abschneidet. Durch die Integration dieser realen Personen, die offensichtlich eine wichtige Rolle bei der Errichtung und/oder Ausstattung der Kapelle spielten, in eine neutestamentliche Szene, wird eine neue Dimension erreicht.

Neben der quasi Ersetzung biblischer oder heiliger Figuren durch reale Personen bzw. durch ihre Gesichter, begegnet eine weitere, seltenere Form der Darstellung realer Personen, bei der sich diese Personen unter die Figuren christlicher Szenen mischen und dadurch eine ungewöhnliche Erweiterung der Ikonographie der jeweiligen Szene bilden. Ein berühmtes Beispiel dafür, das aus diesem Grund bisher als einzigartig innerhalb der byzantinischen Kunst galt, ist die relativ kleine Ikone (38 × 31,8 cm) im Metamorphosis-Kloster in Meteora (Abb. 7)[46]. Die vieldiskutierte Ikone zeigt eine ungewöhnliche Darstellung des Ungläubigen Thomas[47], die durch eine reale Person erweitert wird[48]. Zwischen den Aposteln auf der linken Bildseite

[38] Zur Ikonographie Salomos s. Kerber 1972; LCI 8 (1976) 307 s. v. Salomo (Solomon).

[39] Für eine Abbildung s. etwa Cutler – Spieser 1996, Abb. S. 331.

[40] Zu dieser Kirche s. zuletzt Wollesen 2010, mit Literatur.

[41] Die Kirche wurde zuletzt von Wollesen 2010, 102–109 in die Zeit der Herrschaft von Heinrich II. (1271–1324) und seiner Frau Konstanze datiert. Für den Forschungsstand s. Wollesen 2010, 3–7. Die traditionelle Datierung geht auf eine heute verlorene Stifterinschrift zurück, die noch Ende des 19. Jhs. dokumentiert wurde. Siehe dazu Wollesen 2010, 7 mit Literatur. Es gibt allerdings keinen Grund, die Richtigkeit der Lesung der Inschrift und damit die Datierung anzuzweifeln.

[42] Stylianou – Stylianou 1997, 429 f. Abb. 258; Wollesen 2010, 50–52 Taf. 25. 29 a; Bacci 2012, 295 Abb. 3.

[43] Zur Ikonographie der Beweinung Christi s. allgemein Lucchesi Palli 1968; Spatharakis 1995. Wollesen 2010, 50 f. ist der Ansicht, dass die Komposition auf westliche Vorbilder zurückgeht, bleibt allerdings eine Begründung schuldig. Für die Ersetzung Josephs von Arimathäa oder Nikodemus' durch eine Stifterfigur gibt es auch im Westen keine Parallelen.

[44] s. dazu Wollesen 2010, 107. Jens T. Wollesen liest hinter der Mitra des Bischofs die Inschriftenreste …GNI (Wollesen 2010, 71) und plädiert für eine Identifizierung mit einem der franziskanischen Bischöfe unter Heinrich II.: Wollesen 2010, 107 f.

[45] Stylianou – Stylianou 1997, 431; Wollesen 2010, 71 f. Taf. 11. 12, Farbtaf. 2; Bacci 2012, 295 Abb. 4.

[46] Xyngopoulos 1964–65, Abb. 18–22; Patterson-Ševčenko 1993–1994, 162–164 Abb. 7; Evans 2004, Nr. 24 A (L. Deriziotis); Gargova 2011/12, Abb. 1.

[47] Zur Ikonographie der Szene s. allgemein LCI 4, 302 f. s. v. Thomaszweifel.

[48] Die Aufnahme von Stiftern in eine Darstellung des Ungläubigen Thomas findet eine Parallele in der nördlichen Kapelle der Kirche Timios Stavros in Pelendri (15. Jh.): Stylianou – Stylianou 1960, 108 f. Die Figuren sind aber repräsentativ am unteren Teil der Szene im Vordergrund dargestellt, ohne aktiv an dieser teilzunehmen.

erscheint direkt hinter dem Apostel Thomas, der im Begriff ist, die Wunde an der Seite Christi anzufassen, eine Frau in purpurfarbener, reich verzierter Kleidung mit Loros und Krone, die von Andreas Xyngopoulos als Maria Angelina Doukaina Palaiologina identifiziert wurde[49]. Maria war die Schwester des Johannes Uros Palaiologos, der Mönch wurde und den Namen Ioasaph annahm und zweiter *Ktetor* des Meteora-Klosters war. Außerdem war sie die Ehefrau des Despoten von Epirus Thomas Preljubović[50]. Maria stammte, wie ihre Namen zeigen, aus einer byzantinischen Kaiserfamilie[51] und betitelte sich selbst stets als *Basilissa*[52]. Das Paar regierte von 1366/7 bis 1384 in Ioannina, beide sind als Stifter von bzw. an Kirchen und Klöstern bekannt[53]. Nach dem Tod von Thomas Preljubović im Jahr 1384 folgte Maria ihrem Ehemann als Herrscherin von Epirus nach, und heiratete kurz darauf – im Jahr 1385 – Esau Buondelmonti. Sie ist 1394 gestorben.

Die ahistorische bzw. anachronistische Hinzufügung einer realen Person in eine neutestamentliche Szene beschränkt sich hier nicht auf die bloße Anwesenheit Maria Palaiologinas in der Bildkomposition. Anders als in den Szenen, in denen Christus oder andere heilige Personen auf das Einfügen realer Personen in die Komposition nicht sichtlich reagieren, wird hier eine direkte Beziehung Christi zu Maria hergestellt: Christus beugt sich in untypischer Weise tief nach vorne und berührt mit seiner Hand ihre Krone, wohl um sie zu segnen und als Zeichen des göttlichen Schutzes. Diese Geste ist einerseits Zeichen und Anerkennung der Frömmigkeit Marias. Sie bildet einen Gegensatz zu dem vor ihr stehenden ungläubigen Thomas, auf den Christus hinzuweisen scheint. Andererseits ist diese Bildformel herrschaftslegitimierend. Aus diesem Grund kann angenommen werden, dass die Ikone in der Zeit nach der Ermordung von Thomas Preljubović im Jahr 1384 entstanden ist, als Maria für einen Monat – bis Januar 1385 – alleine herrschte[54]. Vermutlich stiftete sie die Ikone für das Meteora-Kloster.

Nach einer neuen These, vertreten durch Fani Gargova, ist die Darstellungsweise von Christus und der Maria Palaiologina von westlichen Darstellungen der Krönung Mariens im Himmel durch Christus inspiriert[55]. Die Kombination dieses Themas mit der Szene des Ungläubigen Thomas wird von der Autorin auf die *Legenda Aurea* zurückgeführt und mit den Zweifeln des Apostels Thomas an der Aufnahme der Gottesmutter in den Himmel nach ihrer Entschlafung erklärt, worauf Maria ihm bei der Himmelfahrt ihren Gürtel als Beweis überreichte. Das Bild der Meteora-Ikone wird dann als „…associative integration of both instances of doubt…“ gedeutet. F. Gargova stellt zudem die These auf, dass Maria Palaiologina sich hier mit ihrer Namenspatronin, der Gottesmutter Maria, die im Typus der Regina erscheint, identifiziert. So gesehen hätte Maria Palaiologina lediglich ihre Gesichtsmerkmale der Figur der Gottesmutter ausgeliehen. Das stimmt aber nur teilweise, denn die Gottesmutter wäre hier im Typus der Maria Regina wiedergegeben. Das würde allerdings der westlichen Ikonographie der himmlischen Krönung Mariens widersprechen, denn dort wird sie nicht mit einem königlichen Gewand dargestellt[56].

Herrscherkrönungen oder die Berührung und Segnung der Krone durch Christus sind bekanntlich in der byzantinischen Bildsprache verbreitete Motive, die in verschiedenen Varianten und Medien zwecks Herrschaftslegitimation eingesetzt wurden[57]. Insofern ist es m. E. nicht nötig, die *Legenda Aurea* zu bemühen, zumal dort keine Verbindung zwischen den beiden Episoden, die die Ungläubigkeit des Apostels Thomas thematisieren, hergestellt wird. Es stellt sich außerdem die Frage, inwieweit der/die Auftraggeber der Ikone oder der Ikonenmaler mit der *Legenda Aurea* vertraut waren. Denn weitere Beispiele für diese postulierte Motivkombination sind ansonsten nicht bekannt.

[49] Xyngopoulos 1964–65, 53–67.
[50] Estopañan 1943; Nicol 1984, bes. 139–156; Matanov 1992, 63–68. Zu Maria Palaiologina s. auch Sansaridou-Hendrickx 2011.
[51] Zur Abstammung Marias s. Effenberger 2007.
[52] So z. B. auf Dokumenten (z. B. Mavromatis 1991, 166 f.) wie auch in Stifterinschriften (Vassilaki 2012, 224). Die Chronik von Ioannina bezeichnet Maria stets als Basilissa, im Gegensatz zu Thomas, s. dazu Xyngopoulos 1964–65, 59.
[53] Subotić 1992; Gargova 2011/12. Für Maria Palaiologina als Stifterin s. auch Vassilaki 2012.
[54] So auch Vassilaki 2012, 225. 231.
[55] Gargova 2011/12, bes. 374 f.
[56] Zur Ikonographie der Marienkrönung s. LCI II, 673.
[57] Dazu s. auch Gargova 2011/12, 372 f.

A. Xyngopoulos äußert ferner die Vermutung, dass mit der Figur rechts von Maria im Hintergrund, die unterhalb des Armes Christi und hinter dem Apostel Thomas zu sehen ist, Thomas Prelubović gemeint sei[58]. Die quasi isolierte Platzierung der Figur unter dem Arm Christi bewertet Xyngopoulos als Zeichen des göttlichen Schutzes für den Despoten[59]. Dies würde bedeuten, dass sich Thomas Prelubović im Bild mit einem der Apostel identifiziert und seine Gesichtszüge auf ihn überträgt. Dieser Apostel blickt den Betrachter direkt an und weist mit seiner linken Hand auf Christus bzw. auf die Prüfung der Wunde durch den Ungläubigen Thomas hin, als wollte er die Wahrheit der Auferstehung Christi betonen. Die Figur verstärkt also die christologische Aussage der neutestamentlichen Geschichte und erscheint auf jeden Fall in einem positiven Licht.

Die Hinzufügung von Thomas Prelubović in eine Darstellung des Ungläubigen Thomas wäre allerdings schwierig zu interpretieren. Die Namensgleichheit ruft sofort negative Assoziationen hervor, auch hinsichtlich der sehr unrühmlichen Beurteilung der Person des Thomas Prelubović in den historischen Quellen. Es wäre zunächst unerklärlich, warum nur Maria und nicht auch ihr Ehemann mit herrscherlichen Insignien wiedergegeben wird und warum die Aufmerksamkeit Christi nur Maria und nicht auch ihm oder in erster Linie ihm gilt[60]. Es scheint mir daher plausibler, dass Maria die Ikone nach 1384 stiftete, allerdings nicht um ihren verstorbenen Ehemann zu ehren, wie bisher teilweise in der Forschungsliteratur angenommen wurde[61], sondern u. a. zu eigenen Repräsentationszwecken bzw. zur Legitimation ihres Herrschaftsanspruchs. Maria war vermutlich an der Ermordung des Thomas Prelubović beteiligt. Die Chronik von Ioannina beschreibt ihn mit düsteren Farben als einen verhassten, tyrannischen Herrscher. Aber auch wenn die Haltung der Chronik ihm gegenüber tendenziös und voller Vorurteile sein sollte[62], ist vermutlich ein wahrer Kern vorhanden, der durch die nachträgliche Zerstörung des Porträts von Thomas Prelubović auf dem Diptychon-Reliquiar in der Kathedrale von Cuenca[63] bestätigt wird[64]. Die Absicht der Ehrung einer Person würde die Betonung derselben im Bild voraussetzen, was hier jedoch nicht der Fall ist; die Ehre gilt allein Maria.

Das Selbstverständnis und Selbstbewusstsein Marias, die im Übrigen, wie Nancy Patterson-Ševčenko feststellt[65], keine Trauerkleidung trägt und nur einen Monat nach dem Tod ihres Ehemannes wieder heiratete[66], sind bemerkenswert. Sicherlich scheint die Darstellungsweise wie eine bildliche Umsetzung der Worte

[58] Xyngopoulos 1964–65, 55–58. A. Xyngopoulos argumentiert damit, dass inklusive dieser Figur auf der Ikone zwölf statt elf Apostel – nach dem Wegfall von Judas – zu sehen wären, was allerdings keinen Einzelfall in der Ikonographie des Themas darstellt, wie der Autor selbst zugibt. Zudem fällt auf, dass dem Kopf des hinter Thomas positionierten Apostels, der an sich merkwürdig wiedergegeben ist, kein Körper im Hintergrund zugeordnet werden kann. Ob also tatsächlich im Bild zwölf Apostel zu sehen sind, ist fraglich. Zweifel an der Identifizierung äußerte auch Patterson-Ševčenko 1993–1994, Anm. 21, die auch das zweite Argument von Xyngopoulos entkräftet: für das Fixieren des Betrachters durch diese Figur gibt es in der palaiologischen Kunst weitere Beispiele. Außerdem wird von Xyngopoulos angeführt, dass der Apostel individualisiert sei. Die angenommene Porträtähnlichkeit kann allerdings nicht überprüft werden, da keine Darstellung des Despoten erhalten geblieben ist. Die Abbildung des Thomas Prelubović im Diptychon von Cuenca wurde nachträglich zerstört.

[59] Xyngopoulos 1964–65, 57.

[60] Xyngopoulos 1964–65, 58 f. behauptet, der Despot habe sich nicht aus Demut ohne Insignien abbilden lassen, sondern weil ihm der Titel des Despoten erst 1383, ein Jahr vor seiner Ermordung, offiziell verliehen wurde. Er datiert die Ikone entsprechend vor 1383. Ferner fügt Xyngopoulos hinzu, dass laut dem Chronikon von Ioannina nur Maria als Herrscherin bei der Bevölkerung galt. Dies erklärt allerdings nicht die Tatsache, dass der Despot auf dem Cuenca-Diptychon mit Insignien dargestellt war, wie die Reste der zerstörten Darstellung zeigen.

[61] Diesen Kontext schließt Patterson-Ševčenko 1993–1994, 164 auch nicht aus. Der Tod des Ehemannes stellt für sie allerdings höchstens den Anlass der Stiftung der Ikone dar, wobei nicht die Ehrung des Verstorbenen im Vordergrund stand.

[62] So Nicol 1984, 143.

[63] Zum Cuenca-Diptychon s. Vassilaki 2012, 223 f. Abb. 1 mit Literatur.

[64] Es fällt allerdings auf, dass in manchen Kopien der Ikone in verschiedenen Kirchenprogrammen ab dem 16. Jh. der Apostel hinter dem Apostel Thomas, der den Betrachter direkt anschaut und auf Christus hinweist, weggelassen wird. Zu diesen Kirchen s. Gargova 2011/12, 377–381 mit Abb. 5–10. Hier wäre zu überlegen, ob dieser Apostel in einer Art *damnatio memoriae* wie beim Cuenca-Diptychon getilgt wurde, weil die nachfolgenden Maler oder Auftraggeber ihn auf der Ikone als den Despoten wiedererkannten. Der betreffende Apostel erscheint im frühesten dieser Denkmäler, im Kloster Philanthropinon in Ioannina (1542), zwischen der Herrscherin und dem Ungläubigen Thomas, seine ausgestreckte Hand ist allerdings verschwunden. In diesem Bild wird auch keine Beziehung zwischen Christus und Maria Palaiologina hergestellt.

[65] Patterson-Ševčenko 1993–1994, 165.

[66] Der Umstand, dass ihr zweiter Ehemann im Bild nicht zu sehen ist, spricht dafür, dass die Ikone vor der Hochzeit hergestellt wurde.

Christi über die Menschen, die an ihn glauben, ohne ihn gesehen zu haben (Joh. 20, 27: „Sei nicht ungläubig, sondern gläubig!“, und Joh. 20, 29: „Weil du mich gesehen hast, glaubst du. Selig sind, die nicht sehen und doch glauben.“), wodurch sie als Kontrastfigur zum Apostel Thomas charakterisiert und durch ihren Glauben auf eine Stufe mit den Aposteln gestellt wird. Die Betonung ihrer Frömmigkeit oder ihre Hervorhebung aufgrund der getätigten Stiftung[67] sind aber m. E. als Motiv für ihre Abbildung nicht so stark zu bewerten wie das eigene Repräsentationsbedürfnis. Ob diese innovative Inszenierung ihre Idee war oder diejenige des Ikonenmalers, kann nicht beantwortet werden. Es ist aber gut vorstellbar, dass die Initiative für das Bild von Maria ausging und mit ihrer selbstbewussten Persönlichkeit in Zusammenhang steht. Eventuell ist die Ikone mit einem Gelübde bzw. einer Stiftung für die erfolgreiche Machtübernahme verbunden.

Wie wir gesehen haben, konnten es sich Herrscher und Kleriker erlauben oder leisten, sich auch in einem öffentlichen Kontext auf besondere Art und Weise verewigen zu lassen. Diese Macht hatten auch die Maler, zumindest diejenigen, die so berühmt waren, dass ihr Ansehen nicht in Frage gestellt wurde. So überliefert Nikolaos Mesarites bei der Beschreibung der Mosaiken der Apostelkirche in Konstantinopel aus dem 12. Jh., dass der Maler, der die Mosaiken schuf und der vermutlich mit Eulalios zu identifizieren ist, sich selbst in der Szene der Frauen am Grab als einer der Wachsoldaten abbildete[68]. Anders als die Soldaten, die in der Ikonographie des Themas standardmäßig schlafend vor dem Grab wiedergegeben werden[69], war der Maler stehend und *agrypnos*, also wach, abgebildet. Mesarites gibt an, dass der Maler sich jedoch nicht mit Rüstung, sondern in seiner eigenen Kleidung porträtierte. Er mischte sich unter die Soldaten nicht mit der Absicht, einen der Soldaten zu ersetzen oder sich mit ihm zu identifizieren, also nicht um der Soldatenfigur lediglich seine physiognomischen Züge zu verleihen, sondern um tatsächlich wiedererkannt zu werden. Er selbst als reales, fassbares Individuum wollte sich in die Lage der neutestamentlichen Figur versetzen. Aus welchem Grund der Maler diese Szene auswählte, ist unklar. Eventuell wollte er sich als Zeuge der Auferstehung inszenieren. Auch wenn, wie Otto Demus behauptet, Mesarites in Wirklichkeit David oder eine andere Person sah, ist der Umstand wichtig, dass Mesarites nach seiner eigenen Aussage in dieser Figur den Maler erkannte[70].

Es waren allerdings nicht nur Herrscher und höhergestellten Personen, die sich aufgrund ihres sozialen Status eine solche Darstellungsweise erlauben konnten. Auch einfache Kleriker und Laien folgten diesem Schema weit entfernt von den großen Kunstzentren von Byzanz, wie wir sehen werden.

Belegt sind einige Beispiele für die Integration realer Personen in den Kontext des Jüngsten Gerichts. Dieses Thema eignet sich besonders, um die Rettungshoffnung der Personen zum Ausdruck zu bringen, da es exklusiv auf die eigene Person bezogen werden kann. Die Art und Weise wie dies geschieht, folgt einigen allgemeinen Formeln, lässt aber auch Individualität erkennen.

Im gemeinsamen Narthex der Kirchen des Hl. Herakleios und des Johannes Lambadistis im Kloster Kalopanagiotes auf Zypern findet sich auf der südlichen Hälfte der Ostwand des Narthex eine großflächige Darstellung des Weltgerichts aus der 2. Hälfte des 15. Jhs.[71]. Nach dem bekannten Schema entwickelt sich das Thema in mehreren Zonen[72]. Im oberen Teil der Komposition sind die Deesis und das Aposteltribunal zu sehen; darunter knien Adam und Eva vor dem vorbereiteten Thron mit den Passionswerkzeugen. Ein Engel rollt den Himmel auf. Der Feuerstrom, der vom Thron Christi entspringt, teilt das Bild in zwei Hälften: Auf der linken Seite sind verschiedene Gerechtengruppen unter Bogenstellungen und darunter die Paradiesdarstellung zu sehen. In der Mitte dieser unteren Zone ist die Seelenwägung platziert. Auf der rechten Seite erscheint direkt unterhalb des Aposteltribunals in einem ausgesparten, rot gerahmten Feld vor grünem Hintergrund, eine Gruppe realer Personen, gekleidet in zeitgenössischer Tracht (Abb. 8). Sie reihen sich somit auf der Höhe der Gerechtengruppe links in der Komposition, sind allerdings von diesen durch ihre Kleidung und die unterschiedliche Rahmung zu unterscheiden. Sie sind kniend nach links dargestellt, mit den Händen

[67] Diese Möglichkeit nennt Patterson-Ševčenko 1993–1994, 165.

[68] Nikolaos Mesarites, Beschreibung der Apostelkirche XXVIII 23; Heisenberg 1908, 63 f.; Für die englische Edition und Übersetzung s. Downey 1957; zur Beschreibung und zur kunsthistorischen Auswertung s. auch Baseu-Barabas 1992, 208 f.

[69] Zur Ikonographie des Themas s. allgemein Myslivec – Jászai 1970.

[70] Demus 1979.

[71] Papageorgiou 1974, 196 f. Taf. 30, 1; De Chôlet 1984; Garidis 1989, 43 f.; Stylianou – Stylianou 1997, 306 f.; Hein u. a. 1996, Abb. 97; Emmanuel 1999, 250 Abb. 15; Papageorgiou 2008, 9. 37 Abb. 31.

[72] Zur Ikonographie des Themas s. allgemein Milošević 1963; Brenk 1966.

in Deesis-Haltung, in Richtung also des vorbereiteten Thrones bzw. des Feuerstroms und blicken hoffnungsvoll auf zu Christus. Eine Inschrift oberhalb des Bildfeldes, die sich innerhalb des Feldes fortsetzt, lautet: „Fürbitte des Dieners Gottes Michael, Anagnostes und Domestikos dieser katholischen Kirche, und seiner Ehefrau und seiner Kinder, der Priester und Hebdomadarioi[73] seiner katholischen Kirche, und die Leser (dieser Inschrift sollen) ihrer eingedenk sein beim Herrn, Amen“[74]. Bei den dargestellten Personen handelt es sich wohl von links nach rechts um die beiden Söhne Michaels, um Michael selbst und eine weibliche Figur. Die Haltung der Stifter, die aufrecht knien, statt in Proskynese zu fallen, entspricht der westlichen Praxis und begegnet auf Zypern seit dem 14. Jh.[75]. Die Söhne, die an erster Position knien, sind nach lateinischer Art tonsuriert, tragen aber die Kleidung orthodoxer Priester, d. h. Sticharion, Epitrachelion und Phelonion[76] und sind bärtig. Aufgrund dieser Vermischung von orthodoxen und „katholischen“ Elementen wurde vermutet, dass es sich um Priester handelt, die der im Jahr 1439 in der Synode von Ferrara-Florenz beschlossenen Kirchenunion folgten[77]. Die Durchsetzung dieser Union war auf Zypern zu diesem Zeitpunkt aufgrund der politischen Situation, der fränkischen Herrschaft, möglich. Die Bezeichnung *katholische Kirche* in der Inschrift wird von Athanasios Papageorgiou[78] als Hauptkirche einer Siedlung verstanden bzw. übersetzt, von Andreas und Judith A. Stylianou dagegen als eine Kirche, die im 15. Jh. unter die Jurisdiktion der lateinischen Kirche kam[79]. *Katholisch* in konfessioneller Hinsicht wird allerdings erst ab dem 16. Jh. verwendet[80]. Für Miltiades Garidis wiederum bedeutet diese Bezeichnung, dass die Kirche „…était passée, après 1439, aux catholiques de rite grec“[81]. Leider sind keine historischen Informationen zum Gebäudekomplex vor dem 17. Jh. vorhanden, so dass alle diese Fragen weiterhin offen bleiben müssen[82].

Der Mann hinter den Priestern, wohl der *Anagnostes* (Vorleser) und *Domestikos* (Chorleiter) Michael, trägt eine dunkelblaue Tunika und ein dunkelblaues, langes Obergewand sowie eine für einen orthodoxen Priester ungewöhnliche weiße Kopfbedeckung[83]. Eine Frau folgt an letzter Stelle. Auf der Basis der Inschrift würde man hier die Ehefrau des Klerikers erwarten. Die Frau trägt ein langes, enganliegendes, gegürtetes dunkelblaues Kleid und darüber einen dunkelblauen langen Weihel, während ihr Hals und ihr Kopf mit einem weißen, das Gesicht freilassenden Wimpel bedeckt sind. Die dunkle Farbe der Kleidung und der Schleier kennzeichnen die Frau in Kombination mit dem Wimpel als eine Ordensschwester[84]. Ihre Kleidung unterscheidet sich zudem z. B. von derjenigen der *Presbyterissa* (Priesterfrau) in der Kirche Timios Stavros

[73] Die Bezeichnung *Hebdomadarios* verweist auf die wöchentliche Tätigkeit der Priester in der Kirche; s. zu dieser Bezeichnung Darrouzès 1970, 85 Anm. 3; 121 Anm. 2; 273.

[74] Zur Inschrift s. Stylianou – Stylianou 1960, 109 f.; De Chôlet 1984, 108 mit französischer Übersetzung; Papageorgiou 2008, 9 Abb. 31.

[75] Stylianou – Stylianou 1960, 124.

[76] Einzig die Dekoration des Epitrachelions und der Säume befremdet. Zur liturgischen Gewandung der orthodoxen Kleriker s. Braun 1964; Papas 1965.

[77] Stylianou – Stylianou 1960, 124; Stylianou – Stylianou 1997, 307. Zur Geschichte der orthodoxen Kirche Zyperns s. Hackett 1910, bes. 151 f. Vgl. Emmanuel 1999, 250 f., die die Tonsur der beiden Priester auf westlichen Einfluss zurückführt.

[78] Papageorgiou 2008, 9. 37; auf S. 10 jedoch spricht er von der *katholischen Kirche* im Sinne vom Katholikon (Hauptkirche eines Klosters), obwohl er vermutet, dass das Kloster erst im 16. Jh. gegründet wurde. Emmanuel 1999, 250 übersetzt auch mit „Katholikon“.

[79] Stylianou – Stylianou 1960, 110; Stylianou – Stylianou 1997, 307. So auch De Chôlet 1984, 113. Semoglou 2001, 496 f. erklärt die Kombination von orthodoxen und lateinischen Elementen mit der Versöhnung der beiden Kirchen auf Zypern nach der Hochzeit zwischen Johann II. und Helena Palaiologina und datiert somit die Darstellung zwischen 1440 und 1457.

[80] Emmanuel 1999, 250 Anm. 55 mit Literatur.

[81] Garidis 1989, 41. 48.

[82] Zur Geschichte des Komplexes s. Papageorgiou 2008, 9–14. Die Tatsache, dass in der Apsis der Kirche des Hl. Herakleidis in einem Fragment der älteren Wandmalereien aus dem 12. Jh. zwei kniende Mönche in Deesis-Haltung dargestellt sind (Papageorgiou 2008, Abb. 12), könnte m. E. allerdings darauf hinweisen, dass die Kirche von Anfang an eine Klosterkirche war.

[83] Stylianou – Stylianou 1960, 126 sprechen von der französischen *coiffe*, die ab dem 14. Jh. auf Zypern belegt ist. Zur Kleidung auf Zypern im Mittelalter s. Rice 1937, 100–139; Semoglou 2001. Die weiße Kopfbedeckung ist in Italien ab dem 14. Jh. sehr verbreitet, s. dazu Semoglou 2001, 488.

[84] So auch Stylianou – Stylianou 1960, 110; De Chôlet 1984, 109. Zur Nonnentracht im Westen s. Rocca – Abate 2000. Bemerkenswert ist bei der Frau die Tatsache, dass ihr enges Kleid die Brust deutlich abzeichnet, was zu ihrer ansonsten sehr züchtigen Bekleidung kontrastiert.

in Pelendri (15. Jh.)[85]. Allerdings weicht sie auch von derjenigen der Nonnen ab, die in der Gruppe der gerechten Frauen links in der Bildkomposition des Weltgerichts im Narthex von Kalopanagiotes zu sehen sind[86]. Diese tragen kurze schwarze Weihel mit weißem Rand. Sie entspricht allerdings der Kleidung von Nonnen in der westlichen Kunst[87], mit dem Unterschied, dass bei der zypriotischen Figur zwischen Schleier und Wimpel ein hellrotes, gestreiftes Tuch zum Vorschein kommt. Es stellt sich daher die Frage, ob es sich tatsächlich bei der jungen Frau um die Ehefrau des Klerikers handelt, wie bisher angenommen oder impliziert wurde, da dies ja für eine Nonne nicht vorstellbar wäre.

Die Personen werden hierarchisiert innerhalb des Bildfeldes platziert, allerdings folgt die Rangordnung einem anderen Prinzip als in der Inschrift. Obwohl dort Michael an erster Stelle genannt wird, gefolgt von den Söhnen und der Ehefrau, sind links im Bild zunächst die Priester zu sehen und dann folgt ihr Vater, vielleicht weil sein Amt niedriger war. Die Inschrift fordert den Betrachter auf, Fürbitte für die Personen beim Herrn zu leisten, damit sie, wie durch eine ähnlich lautende zypriotische Inschrift ergänzt werden kann[88], am Tag des Jüngsten Gerichts Gnade finden.

Die seltene Integration dieser realen Personen in den Kontext des Jüngsten Gerichts kann also in diesem Sinne interpretiert werden. Mit dem Eindringen der Personen in die Szene werden mit bildlichen Mitteln ihre Hoffnung und ihr Wunsch zum Ausdruck gebracht, dass sie nicht vom Feuerstrom mitgerissen werden und in der direkt unter ihnen befindlichen Hölle landen. Die Familie wartet also nach dieser Deutung hoffnungsvoll auf den Richterspruch Christi. Hier steht die Zuversicht oder Gewissheit der Personen im Vordergrund, dass sie am Tag des Weltgerichtes ein positives Urteil erhalten werden. Diese Erwartung wäre auf eine angenommene Stiftung zurückzuführen, eine Praxis, die allgemein als Garantie für den Zugang ins Paradies angesehen wurde[89]. Das Vertrauen oder die Hoffnung auf ein positives Urteil könnte aber auch daher rühren, dass es sich bei Michael und seinen Söhnen um Kleriker handelt, was auch in der Inschrift ausführlich durch das Aufzählen der Ämter (*Anagnostes*, *Domestikos*, Priester, *Hebdomadarios*) ins Gedächtnis gerufen wird. Allein ihre Dienste für die Kirche wären eine starke Empfehlung für ihr Seelenheil.

Diane de Chôlet führt die Aufnahme der Stifter in die Komposition des Weltgerichts auf italienischen Einfluss zurück[90]. Tatsächlich finden sich auch in der italienischen Kunst des 13. –15. Jhs. Parallelen. Grundsätzlich werden aber Stifterdarstellungen im Westen nur in seltenen Fällen in ein Weltgericht eingefügt[91]. Eines der bekanntesten Beispiele bildet Enrico Scrovegni, der in Giottos Weltgericht in der Arenakapelle in Padua (geweiht 1305) auf der Seite der Seligen platziert ist und somit, wie Dirk Kocks bemerkt, der Entscheidung des Weltenrichters schon vorgegriffen wird[92]. Dass solche Darstellungen eine Rarität in der westlichen Kunst sind, erklärt D. Kocks damit, dass sie an Hybris grenzen[93].

Einige weitere bekannte Beispiele soteriologischen Charakters, die individuelle Lösungen für die Integration realer Personen in den Themenkomplex des Jüngsten Gerichts anbieten, seien vorgestellt. In der illustrierten bulgarischen Manasses-Chronik (Vat. Slav. 2, 14. Jh.) geht der Buchmaler einen Schritt weiter als in Kalopanagiotes, indem er auf fol. 2v den verstorbenen Ivan Asen, Sohn des Auftraggebers der Handschrift

[85] Stylianou – Stylianou 1960, 108 Abb. 6. Sie trägt ein grünes Kleid und darüber einen roten Mantel mit Segmenten, der auch ihren Kopf bedeckt. Um Kopf und Hals trägt sie ein gestreiftes Tuch.

[86] Papageorgiou 2008, Abb. 29.

[87] z. B. Rocca – Abate 2000, Nr. 28 und 105.

[88] Vergleiche die Inschrift von 1455 in der Kirche des Hagios Mamas in Louvaras: Stylianou – Stylianou 1960, 110.

[89] In der Inschrift ist zwar nicht von einer Stiftung die Rede, sondern es wird um das Andenken für die Familie und vor allem für Michael gebeten. Ihre Aufnahme in die Szene ist allerdings wahrscheinlich vor dem Hintergrund einer Stiftung zu sehen. Sehr wahrscheinlich erscheint auch die Annahme, dass Michael und seine Familie aufgrund der Dienste Michaels in der Kirche bzw. im Kloster privilegiert waren und vielleicht dort bestattet wurden. Neben der Fürbitte-Inschrift an der Ostwand gibt es an der anschließenden Wand im Süden, über dem Südeingang, eine Stifterinschrift, die allerdings nur fragmentarisch erhalten geblieben ist und in welcher sich auch keine Stifternamen erhalten haben: Papageorgiou 1974, 197 Taf. 30, 3; Papageorgiou 2008, Abb. 28. Die Proximität der beiden Inschriften zueinander ist wohl kein Zufall.

[90] De Chôlet 1984, 111.

[91] Für Beispiele s. Kocks 1971, 258 f.

[92] Kocks 1971, 258 Abb. 284–287.

[93] Kocks 1971, 259.

Ivan Alexander (1331–1371), zeigt, wie er im Paradies empfangen wird (Abb. 9)[94]. Das dargestellte Ereignis folgt dem tatsächlichen Tod des Prinzen, der in der Handschrift bildlich immer wieder thematisiert wird[95]. Die Bilder gehen hier auf die Initiative des Auftraggebers zurück und dienen der Ehre und der Memoria des Verstorbenen. Die Hoffnung und die Erwartung verwandeln sich hier in Zuversicht, dass der junge Prinz einen sicheren Platz im Paradies erhält. Die Miniatur zeigt ihn in zwei Szenen mit einem paradiesischen Landschaftshintergrund, die von rechts nach links zu lesen sind: rechts wird Ivan von der thronenden Maria empfangen, die von einem Engel links begleitet wird, während ein weiterer Engel seine Hand auf die Schulter Ivans legt. In der linken Szene wird der Prinz vom thronenden Abraham empfangen, der ihm die Hand reicht. Hinter Abraham steht der gute Schächer mit seinem Kreuz, weiter links an der Ecke stehen weißgekleidete Kinder. Ivan Asen wird nicht wie diese Seelen oder diejenigen auf Abrahams Schoß in der üblichen Ikonographie der Szene als Kleinkind[96], sondern in kaiserlicher Tracht wiedergegeben.

Einem ähnlichen Gedanken unterliegt die Weltgerichtsdarstellung auf fol. 93v des Tetraevangeliars Par. gr.74[97]. Die Handschrift ist im 11. Jh. im Studios-Kloster in Konstantinopel entstanden. Unter den Personen, die sich bereits im Paradies befinden, erscheint der Abt des Klosters, für welchen die Handschrift hergestellt wurde und an den eine Reihe von Gedichten im Codex gerichtet ist. Der Abt führt die Gruppe der Mönche an und steht selbst neben der Gottesmutter. Die Qualifikation des Abtes und sein Erscheinen im Paradies werden als selbstverständliche Tatsachen präsentiert. Sein Platz am Tag des Jüngsten Gerichts ist bereits festgelegt. Dies entspricht dem Wortlaut eines der Gedichte auf fol. 102r, das einen Dialog zwischen Christus und dem Evangelisten Markus enthält[98]. Markus fungiert als Interzessor und bittet Christus um die Seelenrettung des Abtes. Christus versichert ihm, dass der Wunsch des Abtes in Erfüllung gehen wird. Es ist davon auszugehen, dass der Abt als Empfänger den Codex nicht für sich selbst herstellen ließ, sondern dass er ihm geschenkt wurde, wohl von den Mönchen des Klosters, die zusammen mit ihm im Paradies erscheinen. Diese waren von der Fehlerlosigkeit seines Charakters, seiner Frömmigkeit und seinen Führungsqualitäten, die ebenfalls in den Gedichten thematisiert werden, überzeugt. Oder sie wollten ihm wenigstens diesen Eindruck vermitteln.

In diesem Zusammenhang soll die Darstellung auf einer Sinai-Ikone des 12. Jhs. besprochen werden[99]. Sie zeigt die Himmels- oder Paradiesleiter basierend auf dem Werk des Ioannes Klimakos (Abb. 10). In dieser Schrift, die um 600 entstanden ist, beschreibt der Autor, der Abt des Katharinenklosters auf dem Sinai war, wie Mönche das Leben in der Schau Gottes erreichen können, indem sie sich durch Meditationsmethoden, Gebet und Demut von Lastern fernhalten. Dies wird in 30 Schritten der Läuterung geschildert, die 30 Stufen einer Leiter entsprechen. Die letzte Stufe trägt den Titel „Glaube, Liebe, Hoffnung“, diese sind also das Ziel und der Zustand der absoluten Vollkommenheit. Die Sinai-Ikone zeigt auf einer Leiter mit 30 Stufen zahlreiche Mönche, die darum kämpfen, die letzte Stufe zu erreichen. Dabei werden sie von Dämonen belästigt, womit die verschiedenen Versuchungen gemeint sind. Manche Mönche fallen von der Leiter, andere klettern höher. Rechts unten ist eine Gruppe von Mönchen, die das Geschehen beobachtet und links oben eine Gruppe von Engeln. Diese spielen im Text zur Himmelsleiter eine wichtige Rolle, da sie für die Mönche Beschützer und Führer bzw. Vorbilder sind.

Auf der obersten Stufe steht der durch die Inschrift zu identifizierende Autor der Himmelsleiter selbst, Johannes, der vor Christus steht und von ihm empfangen wird. Interessant ist die Figur, die hinter ihm folgt (Abb. 11). Es handelt sich um eine in Bischofstracht gekleidete Person, die durch die Inschrift als Heiliger Erzbischof Antonios bezeichnet wird. Es wurde anhand dieser Beischrift vermutet, dass es sich um eine reale Person handelt, auch wenn sie keine individuellen Merkmale aufweist. Die Figur zeichnet sich, verglichen mit den übrigen Personen, nämlich den Mönchen auf der Leiter, auch durch ihre Größe aus. Es wird ferner vermutet, dass die Ikone für Antonios angefertigt wurde, oder dieser sie im Auftrag gab bzw. stiftete. Durch die Platzierung so nah an Christus, wäre dies ein Zeichen seiner Zuversicht, dass er für die Aufnahme ins

[94] Zu diesem Codex s. die Faksimile-Edition Džurova u. a. 2007 mit der älteren Literatur.

[95] Fol. 2r zeigt den Tod des Prinzen: Džurova 2007, 254–257. Auf fol. 205r, das den Tsaren Ivan Alexander mit seinen Söhnen zeigt, wird sein Sohn Ivan Asen von einem Engel begleitet als Hinweis auf seinem Tod, dazu s. Džurova 2007, 257 f.

[96] Zur Ikonographie des Paradieses als Teil des Weltgerichts s. allgemein Milošević 1963; Brenk 1966.

[97] Milosevic 1963, 27; Spatharakis 1976, 62 Abb. 31.

[98] Spatharakis 1976, 63.

[99] Nelson – Collins 2006, 246 Kat. Nr. 48 (B. Pentcheva).

Paradies qualifiziert ist. Hans Belting, der die Ikone nach Konstantinopel lokalisiert, schlägt vor, dass es sich dabei um einen Erzbischof von Konstantinopel handelt, der die Ikone als Votivbild an das Kloster stiftete. Er vermutet, dass sie als Tagesikone des Hl. Johannes in seinem alten Kloster fungierte[100]. Die Figur ist aber historisch nicht fassbar. Problematisch ist zudem dabei, dass der Erzbischof genauso wie der Hl. Johannes Klimakos als *Hosios* bezeichnet wird[101]. Es könnte sich demnach, anders als bisher angenommen, um einen Heiligen handeln, der einen Bezug zum Sinai-Kloster hatte[102]. *Hosios* ist allerdings auch als Titel für Bischöfe belegt[103]. Bemerkenswert ist jedenfalls, unabhängig von der Identität der Person, dass direkt hinter Johannes Klimakos ein Erzbischof steht und die Mönche erst danach folgen. Die Platzierung des Erzbischofs und die Verwendung des gleichen Titels wie beim Johannes Klimakos lassen an eine Parallelisierungsintension denken.

Abschließend möchte ich einige weniger bekannte Beispiele aus Kreta vorstellen, die das Spektrum der Möglichkeiten der Darstellung realer Personen im Kontext christlicher Szenen erweitern. Zudem sind es nicht nur höhergestellte Personen wie Priester, die sich auf besondere Art und Weise verewigen lassen, sondern auch Laien.

Wir haben einige Beispiele für die Platzierung von Herrschern und Mönchen im Paradies besprochen. Eine Parallele bietet die Kirche Johannes des Täufers in Axos (Präfektur Rethymnon), deren Fresken im ausgehenden 14. Jh. ausgeführt wurden[104]. Die Paradiesdarstellung befindet sich im südlichen Teil des Tonnengewölbes, im westlichen Joch der Kirche (Abb. 12)[105]. Das Paradies wird als eine befestigte Stadt wiedergegeben, im Inneren haben bereits die Gottesmutter links und die Erzväter rechts Platz genommen, während in der Mitte der gute Schächer Dysmas mit seinem Kreuz steht. Vor dem von einem Cherubim bewachten Paradiestor kommen die Gruppen der Gerechten an, der Apostel Petrus steht links der Tür. Direkt am Tor und im Begriff das Paradies zu betreten, ist eine Figur ohne Nimbus in roter Kleidung. Diese Figur stellt weder den guten Schächer Dysmas, noch den Erzmärtyrer Stephanos dar[106], der in einigen byzantinischen Paradiesdarstellungen an dieser Stelle erscheint[107]. Der fehlende Nimbus weist darauf hin, dass es sich um eine reale Person handelt, vermutlich um einen der Stifter oder einen Verstorbenen. Leider hat sich die Stifterinschrift dieser Kirche nicht erhalten, so dass wir die Person nicht identifizieren können. Anders als die bisher besprochenen Beispiele, handelt es sich hier nicht um eine Herrscherfigur oder einen Kleriker, sondern um einen Laien.

Auch für Laien war also das Thema des Jüngsten Gerichts eine willkommene Gelegenheit, Hoffnung und/oder Zuversicht bezüglich des eigenen Schicksals am Tag des Weltgerichts zu thematisieren und sich in einem solchen Kontext verewigen zu lassen. Das Beispiel in Axos scheint nicht singulär auf Kreta zu sein, anscheinend folgen hier die kretischen Kompositionen Ideen, die weit verbreitet waren. Auch wenn das Weltgericht der wichtigste Rahmen ist, in dem Darstellungen realer Personen in szenischem Kontext auftreten, finden sich auch weitere einfallsreiche Beispiele, die nicht endzeitlichen Charakters sind oder die Seelenrettung nach dem Tod ins Zentrum der Aussage stellen.

Ein interessantes Beispiel liefert die Panagia-Kirche in Alikampos (Präfektur Chania), deren Malereien von Ioannes Pagomenos 1315/1316 ausgeführt wurden[108]. In der Taufszene im Tonnengewölbe des Naos

[100] Belting 2011, 305 Abb. 165.

[101] Bei beiden ist vor dem jeweiligen Namen die Abkürzung für OCIOC zu lesen.

[102] In Frage kämen z. B. die Patriarchen von Konstantinopel Antonios II. Kauleas (893–901) und Antonios III. Stoudites (974–979), die beide Mönche waren, bevor sie zu Patriarchen gewählt wurden. Eine direkte Verbindung zu Sinai lässt sich allerdings nicht nachweisen. In der Liste der Äbte des Sinai-Klosters taucht ein Abt Antonios I. auf, der vermutlich im 7. Jh. lebte. Es ist nicht klar, ob diese Äbte gleichzeitig Bischöfe waren: Marinescu 2001, 277 f. Der Bischof von Sinai, Antonios II., kommt nicht in Frage, da er im 16. Jh. lebte (Marinescu 2001, 284). Die Mönche von Sinai waren seit dem 4. Jh. dem Bistum von Pharan unterstellt, ab dem 9. Jh. ist das Bistum Sinai belegt, aber erst im 16. Jh. wird es nachweislich zum Erzbistum erhoben. Sowohl Bistum als auch Erzbistum waren dem Patriarchat von Jerusalem unterstellt, s. Marinescu 2001, 272 f.

[103] Lampe 1961, s.v. ὅσιος.

[104] Zu dieser Kirche s. zuletzt Spatharakis 2010, 97–119 und Albani 2016 mit der älteren Literatur.

[105] Spatharakis 2010, 98 f. 112 f. Abb. 463.

[106] Dies behauptet Spatharakis 2010, 112. Allerdings wird der Erzmärtyrer Stephanos, wie Ioannis Spatharakis auch erwähnt, stets in weißen Diakon-Gewändern wiedergegeben und ist tonsuriert und nimbiert.

[107] Tsamakda 2012, 201 mit Beispielen.

[108] Zu dieser Kirche s. Spatharakis 2001, 48–50 Abb. 37–39; Tsamakda 2012, 106–108 und passim, Abb. 34–40. 42.

erscheint eine weibliche Figur am Ufer des Jordans (Abb. 13 a–b). Sie kniet und hält die Hände in Deesis-Haltung, ihr Blick richtet sich auf Christus[109]. In der palaiologischen Zeit wird die Taufszene durch die Hinzufügung von Genreszenen, wie Fischer oder Badende, bereichert. Bei der jungen Frau in Alikampos handelt es sich allerdings nicht um eine solche Figur, sondern vermutlich um die Tochter einer der in der Stifterinschrift genannten Stifterfamilien[110]. Der Grund dieser einfallsreichen Hinzufügung des Mädchens in die Taufszene könnte damit zusammenhängen, dass sie erst kurz vor der Ausführung der Malereien getauft wurde[111]. Auch im Westen finden sich Parallelen für die Aufnahme von Stifterdarstellungen in Kompositionen der Taufe und dort wendet sich bisweilen Christus sogar den Stiftern zu[112].

Einen bemerkenswerten Fall bietet auch der Tempelgang Mariens in der Panagia Kera in Kritsa (Präfektur Lassithi), deren Fresken aus verschiedenen Phasen stammen (13.–14. Jh.)[113]. Die Szene des Tempelgangs ist im mittleren Schiff, oberhalb der Nordarkade platziert (Abb. 14)[114]. In der Ikonographie dieser Szene erscheinen standardmäßig hinter Maria und ihren Eltern mehrere Jungfrauen[115]. In der Komposition von Kritsa fällt allerdings, wie Katerina K. Mylopotamitaki bereits bemerkte[116], eine Frau im Vordergrund direkt hinter Maria und Joachim auf, die sich von den anderen Jungfrauen aufgrund ihrer Darstellungsweise abhebt. Physiognomisch unterscheidet sich das Mädchen kaum von den übrigen Jungfrauen. Sie trägt aber als einzige ein weißes Gewand und einen roten Mantel und hat zudem Ohrringe. Diese Kleidung lehnt sich an diejenige von Stifterinnen an, so wie sie aus zahlreichen Kirchen Kretas bekannt sind. Es handelt sich um die Standardkleidung kretischer Frauen, bestehend aus einem eng anliegenden Unterkleid, einem weißem Kleid (granatza) und einem roten Mantel. Dazu tragen ältere und verheiratete Frauen ein turbanartig gebundenes Kopftuch[117]. Insofern lehnt sich diese Kleidung auch an die Darstellung der Stifterfamilie in der Kritsa-Kirche an, die sich an der Nordwand des Nordschiffes befindet und Leon Mazizanis mit seiner Frau und ihrer kleinen Tochter zeigt[118].

Bei der Frau im Kritsa-Bild handelt es sich vermutlich um ein junges, unverheiratetes Mädchen, dessen Eltern an der Finanzierung der Ausstattung der Kirche beteiligt waren. Die Art und Weise wie sich diese Figur in die Szene integriert, ist mir sonst nicht bekannt, und stellt eine originelle Lösung dar, die die Jungfräulichkeit und Frömmigkeit der Frau betont. Im Westen scheint es ebenfalls keine vergleichbaren Kompositionen des Tempelgangs Mariens mit Einfügung von Stiftern gegeben zu haben[119].

Eine völlig andere Lösung bietet die Georgskirche in Plemeniana (Präfektur Chania), deren Wandmalereien 1409/10 ausgeführt wurden[120]. An der Südwand des Naos, ganz im Westen, befindet sich eine fragmentarisch erhaltene Darstellung von frontal und repräsentativ stehenden Personen mit vor der Brust gekreuzten Armen, die direkt unterhalb der Paradiesdarstellung platziert sind. Dabei könnte es sich um Mitglieder der in der Stifterinschrift[121] genannten Stifterfamilien handeln. Im Anschluss an diese Darstellung im Osten ist die Darstellung der Drakontoktonia (Abb. 15 a–b), eines der beliebtesten Wunder des Hl. Georgios, angebracht[122]. Der Patronheilige reitet nach links auf einem Pferd, auf dem Boden liegt der besiegte Drache und links daneben ist die Prinzessin zu sehen, die Georgios vom Drachen befreite. Sie führt mit einem Seil den

[109] Tsamakda 2012, 250 Abb. 37.

[110] Zur Stifterinschrift s. Gerola 1932, 430 Nr. 6.

[111] Dieses Beispiel belegt, dass die Aufnahme einer weiblichen realen Person in eine Evangeliumsszene in der Meteora-Ikone keine Ausnahme war, wie Gargova 2011/12, 372 f. behauptete.

[112] Kocks 1971, 253.

[113] Zu dieser Kirche s. Borboudakis 1975; Mylopotamitaki 2005 mit Literatur.

[114] Borboudakis 1975, Abb. 30; Mylopotamitaki 2005, 37 f. Abb. 23.

[115] Zur Ikonographie des Themas s. allgemein Lafontaine-Dosogne 1990, 98 f.

[116] Mylopotamitaki 2005, 38. Die Autorin bleibt allerdings bei dieser Feststellung und erwägt nicht die Identifizierung der Frau mit einer realen Person.

[117] Mylopotamitaki 1987; vgl. Tsamakda 2012, 94–99. 262 f.

[118] Mylopotamitaki 2005, 38. 87 Abb. 60. Zur dazugehörigen Inschrift s. Gerola 1932, 532 Nr. 30. Der Vorname des Stifters wurde von Giuseppe Gerola irrtümlicherweise als Georgios gelesen.

[119] Kocks 1971, 248 f. nennt als häufigste Szenen des Marienlebens, in die Stifterfiguren eingefügt werden, die Verkündigung, den Tod, die Himmelfahrt und die Krönung Mariens.

[120] Zu dieser Kirche s. Gallas u. a. 1983, 218 f.; s. auch Bissinger 1995, 207 Nr. 184.

[121] Zur Stifterinschrift an der Nordwand der Kirche s. Gerola 1932, 459 f. Nr. 35.

[122] Gallas u. a. 1983, Abb. 168. Zur Ikonographie des Hl. Georgios s. Walter 2003, 109–144.

Drachen zur Stadt Lasia, auf deren Stadtmauer die Eltern der Prinzessin glücklich warten. Zwei Personen blasen die Trompeten und verleihen der Szene einen feierlichen, triumphalen Charakter. Im Hintergrund rechts im Bild, am Rande der Szene, beobachtet eine junge Frau das Geschehen, die nicht Teil der Ikonographie der Szene ist. Sie blickt nach links und nimmt sozusagen als Zuschauerin bzw. als Zeugin am Wunder teil. Die Beischrift lautet Καλογράπτου, wobei eventuell der Vorname darübergeschrieben war und nicht mehr lesbar ist[123]. Die Frau ist in der üblichen Tracht kretischer Frauen gekleidet, d. h. in weißer Tunika und rotem Mantel, ihr Kopf ist unbedeckt. Die junge Frau ist vermutlich die Tochter einer der Stifterfamilien, auch wenn der Name Kalograptou in der fragmentarisch erhaltenen Stifterinschrift nicht auftaucht. Sie wurde nicht wie die anderen Familienmitglieder auf repräsentative Art und Weise wiedergegeben, sondern für sie wurde eine besondere Form der Verewigung ausgewählt. Sie erweist dadurch einerseits dem Heiligen Verehrung und hofft andererseits, wie die Prinzessin gerettet zu werden. Im Westen finden sich auch Darstellungen von Stiftern in Heiligenszenen, die als Zuschauer zwanglos dem Geschehen beiwohnen[124].

Sehr originell sind die Darstellungen realer Personen in der Georgskirche in Ano Viannos (Präfektur Herakleion), die 1401 vom Priester Ioannes Mousouros im Auftrag des Georgios Damoro ausgemalt wurde[125]. Diese Darstellungen sind in zwei Szenen im nördlichen Teil des Tonnengewölbes des Naos integriert. Die erste ist eine seltene Variante der Präfigurationen der Gottesmutter (Άνωθεν οι Προφήτες) (Abb. 16)[126]. Sie zeigt in der Mitte die thronende Gottesmutter mit dem segnenden Christuskind, umgeben von zehn Propheten, die hintereinander gestaffelt stehen und ihre Rechte zu ihr erheben: links von oben nach unten sind Aaron, Gideon, Jeremia, Jesaja, David und rechts Mose, Jakob, Hesekiel, Jona und Habbakuk zu sehen. Alle Propheten sind durch Beischriften und ihre Attribute, die gleichzeitig als Präfigurationen der Gottesmutter fungieren, identifizierbar. Auf der rechten Seite ist zwischen der Gottesmutter und Habbakuk im Vordergrund ein Altar zu sehen, auf dem der Stamnos und die Gesetzestafeln liegen, dahinter erkennt man das heilige Zelt. Über der Gottesmutter ist der siebenarmige Leuchter platziert. Die Szene ist an sich einzigartig[127]. Was aber zusätzlich auffällt, ist, dass unterhalb der linken Prophetenreihe, in der linken Ecke des Bildfeldes, eine weitere kniende Person erscheint, die aufgrund des fehlenden Nimbus und der nicht vorhandenen Attribute nur eine reale Person sein kann. Diese Person trägt ein bräunliches Gewand und streckt die Rechte in Richtung der Gottesmutter mit dem Kind aus. Sie wiederholt damit die Geste der Propheten und empfängt genauso wie sie den Segen Christi. Das Gesicht dieser männlichen Figur ist heute nicht mehr gut erhalten. In den älteren Publikationen erkennt man aber, dass der Mann bärtig und sein Kopf mit einer braunen Kapuze bedeckt war[128]. Die Figur wird bisher mit dem Stifter der Kirche, Georgios Damoro, identifiziert[129], vermutlich ein lokaler Landbesitzer venezianischer Abstammung, der die Kirche seinem Patronheiligen widmete[130]. Die braune Kapuze und die einfache Kleidung sind allerdings eher Hinweise darauf, dass es sich bei dieser Figur um einen Mönch handeln könnte. Man kann die Möglichkeit nicht ausschließen, dass Georgios Damoro Mönch geworden ist. In der Stifterinschrift werden jedenfalls weder Frau noch Kinder genannt.

Die zweite Szene schließt an diese im Osten an und zeigt eine ebenfalls einzigartige Darstellung der Kreuzerhöhung (Abb. 17)[131]. In der Mitte hält ein Bischof ein Kreuz mit den Passionsinstrumenten in die Höhe und versucht, es so weit wie möglich himmelwärts zu erhöhen. Die Passionsinstrumente werden von einer Mandorla umgeben, die von Engeln getragen wird, darüber ist in einem Himmelssegment der vorbereitete Thron zu sehen, flankiert von Engeln und Cherubim. Der Bischof in der Mitte ist von einer Gruppe von Klerikern, kaiserlichen Figuren und Laien flankiert. Nur die Bischöfe auf der linken und das Kaiserpaar auf

[123] Ich danke Andreas Rhoby für seine Hilfe bei der Lesung der Inschrift.

[124] Kochs 1971, 257 mit Beispielen.

[125] Zu dieser Kirche s. Papamastorakis 1989; Spatharakis 2001, 148–152.

[126] Zu dieser Darstellung in Ano Viannos s. Papamastorakis 1989, 315–323 Abb. 2–4; Spatharakis 2001, 151 Abb. 132.

[127] Die Szene wiederholt sich nur in Hagios Antonios in Kalloni (Präfektur Herakleion), die vom gleichen Maler ausgemalt wurde. Die Fresken dieser Kirche, die schlechter erhalten sind als diejenigen in Ano Viannos, sind unpubliziert. Der untere Teil der Szene in Kalloni ist beschädigt.

[128] Papamastorakis 1989, Abb. 4; Spatharakis 2001, 151 Abb. 132.

[129] Papamastorakis 1989, 318; Spatharakis 2001, 151 f. Für die Stifterinschrift s. Gerola 1932, 575 Nr. 6.

[130] Gerola 1932, 575 und Papamastorakis 1989, 315 erwähnen, dass der Berg bei Ano Viannos Damoro heißt, was auf den Landbesitzer hinweist.

[131] Papamastorakis 1989, 323–327 Abb. 5; Spatharakis 2001, 151 f. Abb. 131. Auch diese Szene wiederholt sich fast identisch in Hagios Antonios in Kalloni, die, wie bereits erwähnt, vom gleichen Maler ausgemalt wurde.

der rechten Seite, vermutlich Konstantin und Helena[132], sind nimbiert. Zwischen dem Bischof, der das Kreuz erhöht, und der Reihe der Bischöfe links sind drei kleiner dargestellte und nicht nimbierte Personen platziert, die wohl reale Personen abbilden (Abb. 18). Erstaunlicherweise legt der Bischof, der hinter diesen Figuren steht, die Hand auf den Kopf der ersten Figur, wodurch deren Bedeutung betont wird. Sie steht unter dem Schutz des Heiligen Bischofs[133]. Diese erste Person ist ein bartloser Mann in schwarzen Gewändern. Er hält mit beiden Händen ein Buch mit dem Text [CT]A[Y]PO(N) ANHΨOYMENON, das sich auf das Thema der Darstellung bzw. auf das Fest der Kreuzerhöhung bezieht. Außerdem hat er eine kappenartige Frisur und trägt auch eine schwarze Kopfbedeckung. Vergleichbare Kleidung und Frisur weisen die Stifter der Georgskirche in Apodoulou (Präfektur Rethymnon, Anfang 14. Jh.) auf, die Mönche darstellen[134]. Der junge Mann könnte ein Novize sein[135], denn Priester werden in der kretischen Wandmalerei vorwiegend in liturgischen Priestergewändern (meistens weißes oder dunkles Sticharion, weißes Phelonion, Epitrachelion) wiedergegeben[136]. Wahrscheinlicher ist allerdings, dass es sich bei der Figur um einen *Kanonarches* handelt, um einen Lektor bzw. Vorsänger, der aus einem Buch mit Musikkanones die Texteinheiten schrittweise rezitierte, bevor sie vom Chor gesungen wurden[137]. Ähnliche Darstellungen finden sich z. B. in Hagios Ioannes nahe Kapetaniana (Präfektur Herakleion, 1360) in der Szene der Todesfeier des Heiligen Ephraem des Syrers[138] oder in Hagios Nikolaos Orphanos in Thessaloniki (Anfang 14. Jh.) in der Darstellung der Koimesis des Hl. Nikolaos[139]. Dort ist der Kanonarches mit schwarzer Kopfbedeckung, weißem Untergewand und rotem Mantel wiedergegeben.

Rechts vom Kanonarches folgt ein Mann, von dem nur der Kopf zu sehen ist, während sein Körper von einer weiteren Figur im Vordergrund verdeckt wird. Sein Gesicht ist teilweise beschädigt, es handelt sich aber wohl ebenso um einen Mann mit kappenartiger Frisur. Die dritte Figur, deren Gesicht vollkommen zerstört ist, trägt ein weißes Untergewand mit ornamentaler Verzierung am Saum und breiten Ärmeln. Darüber ist sie mit einem roten Mantel mit segmentartiger Verzierung bekleidet. Sie hält eine Kerze. Diese Tracht erinnert an Stifterabbildungen von kretischen Frauen in anderen Kirchen auf Kreta (s. o.). Sie ist allerdings auch vergleichbar mit dem besagten Kanonarches in der Nikolaoskirche in Thessaloniki.

Vermutlich handelt es sich bei allen drei Personen um Chormitglieder. Die wichtigste Person ist der junge Kanonarches, der durch die Handauflegung ausgezeichnet wird. Er muss entweder mit dem Stifter oder mit dem Priester und Maler der Kirche, Ioannes Mousouros, in enger Beziehung gestanden haben. Durch seine Aufnahme in diese außergewöhnliche Darstellung nimmt diese Person aktiv an diesem Fest der Kreuzerhöhung teil, das historische und symbolische Elemente vereint und durch die Verbindung mit der Hetoimasia im oberen Teil der Komposition auch eschatologischen Charakter aufweist.

Die hier besprochenen Darstellungen realer Personen bieten individuelle Lösungen und zeichnen sich unter den übrigen bekannten Bildformeln durch den besonderen bildlichen Kontext aus, in dem sie erscheinen. Die dargestellten Personen, ihre Angehörigen oder die Maler haben sich verschiedene Strategien einfallen lassen, um eine eindrucksvolle, außergewöhnliche Präsentation ihrer Person und Manifestation ihrer Frömmigkeit, Jenseitshoffnungen oder ihrer Selbsteinschätzung visuell umzusetzen. Die Darstellungen können insofern als „unkanonisch“ gelten. Dabei ist eine Einbindung dieser Bildnisse in einen eschatologischen Kontext besonders beliebt. Es steht daher zu vermuten, dass sich oftmals die Bestattung der Abgebildeten örtlich nicht weit entfernt befunden hat, auch wenn dies kaum in jedem Fall zu belegen ist. Die bisweilen gewagten Inszenierungen waren nicht das ausschließliche Privileg von höhergestellten Personen wie Herr-

[132] Die Anwesenheit von Konstantin und Helena verleiht der Darstellung einer historischen Note.

[133] Papamastorakis 1989, 323 bemerkt, dass durch die Handauflegung auf eine Konsekration hingewiesen werden könnte und bezeichnet den Mann als Kleriker. In der entsprechenden Szene in Kalloni ist keine Handauflegung zu sehen.

[134] Spatharakis 2012, 30 Abb. 75.

[135] So Spatharakis 2001, 152. Der Autor bezeichnet alle drei Figuren wegen ihrer kleineren Größe als Kinder und vermutet, dass es sich um die Kinder des Stifters Georgios Damoro handelt.

[136] Für Beispiele s. Tsamakda 2012, 96. 98 und passim. Zu den wenigen Ausnahmen gehört der *Unwürdige Priester* in der Erzengelkirche in Kakodiki und in der Hagia Trias in Hagia Trias, die beide das graue *Anteri* (tägliche Kleidung der Priester) tragen; s. Tsamakda 2012, 157 Abb. 186–187.

[137] s. dazu Moran 1986, 16 f. Das Amt des Kanonarches tritt in den Quellen in erster Linie in Zusammenhang mit Klöstern auf.

[138] Bougrat 1982, 163 Abb. 22–23.

[139] Bakirtzis 2003, Taf. 77; Papamastorakis 1989, 323 Anm. 63 verweist auch auf dieses Vergleichsbeispiel, differenziert allerdings nicht zwischen den drei Personen in der kretischen Darstellung.

schern, Bischöfen und Äbten, sondern wurden ebenso für Kleriker und Laien auch außerhalb der großen byzantinischen Kunstzentren angewandt. Entscheidend für eine solche Darstellungsweise sind auch der private Charakter der Bildträger bzw. des Kontextes und der Adressatenkreis. Wenn man von wenigen Ausnahmen absieht, bei denen die unmittelbare Wahrnehmung des Porträts beabsichtigt war, sind bei den meisten Bildern diese realen Personen erst beim näheren Betrachten der Bilder zu erkennen, was eine gewisse Demutshaltung verrät. Ihre Integration in christliche Szenen versetzt sie visuell in das Geschehen und bringt sie in die Nähe der verehrten heiligen Personen, die bisweilen für sie als Vorbilder und Identifikationsfiguren fungieren.

Bezüglich der Frage, ob die spätbyzantinischen Bildformulierungen auf einen westlichen Einfluss zurückzuführen sind, wie oft in der Forschungsliteratur angenommen wird, ist folgendes zu bemerken: Bei dieser Darstellungsweise ist eine Kontinuität zu konstatieren von frühchristlicher bis spätmittelalterliche Zeit, sowohl im Westen als auch im Osten. Es handelt sich um ein gemeinsames spätantikes Bildschema, das im Mittelalter fortgeführt wurde. Dabei kann die Umsetzung des Konzeptes, also die Art und Weise, wie reale Personen sich in eine christliche Szene einfügen, sehr unterschiedliche Formen annehmen, der ikonographische Rahmen und die Thematik können stark variieren. Dies hängt einerseits damit zusammen, dass sich die ikonographischen Traditionen im Westen und Osten unterschiedlich entwickelt haben. Andererseits zeigt der Osten eine Präferenz für eschatologische Themen, was im Westen weniger der Fall ist. Die Tatsache, dass alle hier besprochenen spätbyzantinischen Bilder sich in fränkisch oder venezianisch beherrschten Regionen des byzantinischen Reiches befinden, ist kein Beweis für einen westlichen Einfluss. Vielmehr ist das Bildkonzept in byzantinischen Werken vor 1204 nachweisbar, wie wir gesehen haben. Denkbar ist allerdings, dass der intensivierte Kontakt, den die Kreuzzüge hervorriefen, auch in diesem Bereich der Kunst einen stärkeren Austausch oder neue Impulse zur Folge hatte.

Vasiliki Tsamakda
Johannes Gutenberg-Universität Mainz
Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft
Abteilung *Christliche Archäologie und Byzantinische Kunstgeschichte*
Jakob-Welder-Weg 12
D-55128 Mainz
tsamakda@uni-mainz.de

Bibliographie

Albani 2016
J. Albani, Εἰ δὲ κακὰ ἐργάζῃ, φοβήθητι τὸν Κριτήν. Σχόλια σε τοιχογραφία με ποινές αμαρτωλών στον Άγιο Ιωάννη της Αξού Μυλοποτάμου, Κρήτη, in: M. S. Patedakis – K. D. Giapitsoglou (Hrsg.), Μαργαρίται. Μελέτες στη μνήμη του Μανόλη Μπορμπουδάκη (Siteia 2016) 360–381.

Andrianakis – Giapitsoglou 2012
M. Andrianakis – K. D. Giapitsoglou, Χριστιανικά Μνημεία της Κρήτης (Heraklion 2012).

Bacci 2012
M. Bacci, Images “votives” et portraits de donateurs au Levant au Moyen Âge tardif, in: Spieser – Yota 2012, 293–308.

Bakirtzis 2003
Ch. Bakirtzis, Ayios Nikolaos Orphanos. The Wall Paintings (Athen 2003).

Baseu-Barabas 1992
Th. Baseu-Barabas, Zwischen Wort und Bild. Nikolaos Mesarites und seine Beschreibung des Mosaikschmucks der Apostelkirche in Konstantinopel (Ende 12. Jh.) (Wien 1992).

Belting 2011
H. Belting, Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst [7](München 2011).

Bissinger 1995
M. Bissinger, Kreta. Byzantinische Wandmalerei, Münchener Arbeiten zur Kunstgeschichte und Archäologie 4 (München 1995).

Bonnekoh 2013
P. Bonnekoh, Die figürlichen Malereien in Thessaloniki vom Ende des 4. bis zum 7. Jahrhundert. Neue Untersuchungen zur erhaltenen Malereiausstattung zweier Doppelgräber, der Agora und der Demetrios-Kirche, Nea Polis 1 (Oberhausen 2013).

Borboudakis 1975
M. Borboudakis, Panhagia Kera. Byzantinische Fresken in Kritsa (Athen 1975).

Bougrat 1982
M. Bougrat, L'église Saint Jean près de Koudoumas, Crète, CahArch 30, 1982, 147–174.

Braun 1964
J. Braun, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung. Verwendung und Symbolik (Freiburg 1907, Nachdruck Darmstadt 1964).

Brenk 1966
B. Brenk, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes, Wiener Byzantinische Studien 3 (Wien 1966).

Britt 2008
K. C. Britt, Fama et memoria. Portraits of Female Patrons in Mosaic Pavements of Churches in Byzantine Palestine and Arabia, Medieval Feminist Forum 44/2, 2008, 119–143.

Caillet 2011
J.-P. Caillet, L'image du dédicant dans l'édifice cultuel (IVe–VIIe s.) : aux origines de la visualisation d'un pouvoir de concession divine, AntTard 19, 2011, 149–169.

Carr 2006
A. W. Carr, Donors in the Frames of Icons: Living in the Borders of Byzantine Art, Gesta 45, 2006, 189–198.

Cutler – Spieser 1996
A. Cutler – J.-M. Spieser, Das mittelalterliche Byzanz 725–1204, Universum der Kunst 41 (München 1996).

Darrouzès 1970
J. Darrouzès, Recherches sur les ophphikia de l'Eglise byzantine (Paris 1970).

De Chôlet 1984
D. De Chôlet, Fresque du Jugement Dernier dans l'église de Saint-Héraclide au monastère de Saint-Jean Lampadistis à Chypre, Cahiers Balkaniques 6, 1984, 107–115.

Deckers – Seeliger 1987
J. G. Deckers – H. R. Seeliger, Die Katakombe „Santi Marcellino e Pietro". Repertorium der Malereien, Roma Sotterranea Cristiana 6, 1–3 (Città del Vaticano 1987).

Demus 1979
O. Demus, „The Sleepless Watcher": ein Erklärungsversuch, JÖB 28, 1979, 241–245.

Downey 1957
G. Downey, Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople, TransAmAss (N. S.) 47/6, 1957, 855–924.

Džurova 2007
A. Džurova, The Illustrated Middle Bulgarian Translation of the Chronicle of Constantine Manasses from 1344–1345 (Vat. Slavo 2), in: Džurova u. a. 2007, 226–266.

Džurova u. a. 2007
A. Džurova – V. Velinova – A. Miteva, Constantine Manasses Synposis Chroniki, Codex Vaticano Slavo 2, 1344–1345 (Athen 2007).

Effenberger 2007
A. Effenberger, Zu den Eltern der Maria Dukaina Komnene Branaina Palaiologina, JbÖByz 57, 2007, 169–182.

Emmanuel 1999
M. Emmanuel, Monumental Painting in Cyprus During the Last Phase of the Lusignan Dynasty, 1374–1489, in: N. Patterson-Ševčenko – Ch. Moss (Hrsg.), Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki (Princeton 1999) 241–251.

Erbelding 2009
S. Erbelding (Hrsg.), Das Königreich der Vandalen. Erben des Imperiums in Nordafrika. Ausstellungskatalog Karlsruhe (Mainz 2009).

Estopañan 1943
S. Cirac Estopañan, Bizancio y España: El legado de la basilissa Maria y de los déspotas Thomas y Esaù de Joannina, 1. 2 (Barcelona 1943).

Evans 2004
H. C. Evans (Hrsg.), Byzantium. Faith and Power (1261–1557). Ausstellungskatalog New York (New York 2004).

Fasola 1975
U. M. Fasola, Le Catacombe di S. Gennaro a Capodimonte (Rom 1975).

Fischer 2006
I. Fischer, Gotteslehrerinnen. Weise Frauen und Frau Weisheit im Alten Testament (Stuttgart 2006).

Galavaris 1977
G. Galavaris, Mary's Descent into Hell: A Note on the Psalter Oxford, Christ Church Arch Wake gr. 61, Byzantine Studies 4, 1977, 189–194.

Gallas u. a. 1983
K. Gallas – K. Wessel – M. Borboudakis, Byzantinisches Kreta (München 1983).

Gargova 2011/12
F. Gargova, The Meteora Icon of the Incredulity of Thomas Reconsidered, in: Theis u. a. 2011/12, 369–381.

Garidis 1989
M. Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination etrangère (Athen 1989).

Gerola 1932
G. Gerola, Monumenti Veneti nell'isola di Creta 4 (Venedig 1932).

Hackett 1910
J. Hackett, A History of the Orthodox Church of Cyprus (London 1910).

Hein u. a. 1996
E. Hein – A. Jakovlevic – B. Kleidt, Zypern, Byzantinische Kirchen und Klöster, Mosaiken und Fresken (Ratingen 1996).

Heisenberg 1908
A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche 2: Die Apostelkirche in Konstantinopel (Leipzig 1908).

Hoogland Verkerk 1997
D. Hoogland Verkerk, Job and Sitis. Curious Figures in Early Christian Funerary Art, MittChrA 3, 1997, 20–29.

Jäggi 2002/03
C. Jäggi, Donator oder Fundator? Zur Genese des monumentalen Stifterbildes, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 9/10, 2002/03, 26–45.

Kalopissi-Verti 1992
S. Kalopissi-Verti, Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece, DenkschrWien 226 (Wien 1992).

Kazamia-Tsernou 2003
M. I. Kazamia-Tsernou, Ιστορώντας τη Δέηση στις βυζαντινές Εκκλησίες της Ελλάδος (Thessaloniki 2003).

Kerber 1972
B. Kerber, LCI 4, 1972, 14–24 s. v. Salomo.

Klibengajtis 2006–2007
Th. Klibengajtis, Hiobs Weib in der Exegese der lateinischen Kirchenväter. Ein Beitrag zur patristischen Frauenforschung, Analecta Cracoviensia 38/39, 2006–2007, 195–229.

Koch 2000
G. Koch, Frühchristliche Sarkophage. HdArch (München 2000).

Kocks 1971
D. Kocks, Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13.–15. Jahrhunderts (Köln 1971).

Kraus – Karrer 2010
W. Kraus – M. Karrer, Septuaginta Deutsch: das griechische Alte Testament in deutscher Übersetzung (Stuttgart 2010).

Lafontaine-Dosogne 1990
J. Lafontaine-Dosogne, RBK IV (1990) 83–101 s. v. Kindheit und Jugend Mariae.

Lampe 1961
G. W. H. Lampe (Hrsg.), A Patristic Greek Lexicon (Oxford 1961).

LCI
E. Kirschbaum – W. Braunfels (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie 1–8 (Freiburg 1968–1976).

Lucchesi Palli 1968
E. Lucchesi Palli, LCI 1 (1968) 278–282 s. v. Beweinung Christi.

Maderakis 1985
S. N. Maderakis, Μια εκκλησία στην επαρχία Σελίνου: Ο Χριστός στα Πλεμενιανά, in: Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου 2 (Herakleion 1985) 250–292.

Mango 1986
C. Mango, The Art of the Byzantine Empire, 312–1453: Sources and Documents (Toronto 1986).

Malbon 1990
E. S. Malbon, The iconography of the sarcophagus of Junius Bassus (Princeton 1990).

Marinescu 2001
A. Marinescu, The Hierarchs' Catalogue of Monastery St. Catherine in Mount Sinai, Études byzantines et post-byzantines 4, 2001, 267–289.

Marki 2006
E. Marki, Η νεκρόπολη τησ Θεσσαλονίκης στούς υστερορωμαίκους καί παλαιοχριστιανικούς χρόνους (μέσα του 3ου έως μέσα του 8ου αι. μ. Χ.) (Athen 2006).

Martinelli 1997
P. A. Martinelli, Mirabilia Italiae 6. La Basilica di San Vitale a Ravenna (Modena 1997).

Matanov 1992
C. Matanov, The Phenomenon Thomas Preljubovic, Πρακτικά διεθνούς συμποσίου γιά το Δεσποτάτο της ,Ηπείρου (Arta 1992) 63–68.

Mavromatis 1991
L. Mavromatis, Autori e destinatari degli atti, in: A. Guillou (Hrsg.), La civiltà bizantina, oggetti e messagio: fonti diplomatiche e società delle province (Rom 1991) 137–174.

Mazzei 2000
B. Mazzei, Art. Noè, in: F. Bisconti (Hrsg.), Temi di iconografia paleocristiana (Città del Vaticano 2000) 231 f.

Milošević 1963
D. Milošević, Das Jüngste Gericht (Recklinghausen 1963).

Moran 1986
N. K. Moran, Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting, Byzantina Neerlandica 9 (Leiden 1986).

Mouriki 1985
D. Mouriki, The mosaics of Nea Moni on Chios 1. 2 (Athen 1985).

Mouriki 1995
D. Mouriki, Portraits des donateurs et invocations sur les icônes du XIIIe siècle au Sinaï, Études balkaniques. Cahiers Pierre Belon 2, 1995, 103–135.

Mylopotamitaki 1987
K. K. Mylopotamitaki, Η βυζαντινή γυναικεία φορεσιά στη Βενετοκρατούμενη Κρήτη, in: Κρητική Εστία 4/1, 1987, 110–118.

Mylopotamitaki 2005
K. K. Mylopotamitaki, Die Kirche der Panagia Kera in Kritsa (Herakleion 2005).

Myslivec – Jászai 1970
J. Myslivec – G. Jászai, LCI 2, 1970, 34–62 s. v. Frauen am Grab.

Nelson – Collins 2006
R. Nelson – K. Collins, Holy Image. Hallowed Ground. Icons from Sinai, Ausstellungskatalog Los Angeles (Los Angeles 2006).

Nicol 1984
D. Nicol, The Despotate of Epiros 1267–1479: A Contribution to the History of Greece in the Middle Ages (Cambridge 1984).

Papageorgiou 1974
A. Papageorgiou, Κύπριοι ζωγράφοι του 15ου και 16ου αιώνα, Report of the Department of Antiquites, 1974, 195–209.

Papageorgiou 2008
A. Papageorgiou, Das Kloster des Hagios Johannes Lambadistes in Kalopanagiotes (Lefkosia 2008).

Papamastorakis 1989
T. Papamastorakis, Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου και της Ύψωσης του Σταυρού σε ένα ιδιότυπο εικονογραφικό κύκλο στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης, DeltChrA, ser. IV, 14, 1989, 315–328.

Papas 1965
T. Papas, Studien zur Geschichte der Messgewänder im byzantinischen Ritus, Miscellanea Byzantina Monacensia 3 (München 1965).

Patterson-Ševčenko 1993–1994
N. Patterson-Ševčenko, The Representation of Donors and Holy Figures on Four Byzantine Icons, DeltChrA, ser. IV, 17, 1993–94, 157–164.

Perraymond 2002
M. Perraymond, La figura di Giobbe nella cultura paleocristiana tra esegesi patristica e manifestazioni iconografiche, Studi di Antichità Cristiana 58 (Vatikan 2002).

Rice 1937
D. T. Rice, The Icons of Cyprus (London 1937).

Rocca – Abate 2000
G. Rocca – B. Abate (Hrsg.), La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli ordini religiosi in Occidente. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2000).

Sansaridou-Hendrickx 2011
Th. Sansaridou-Hendrickx, Maria Angelina Palaiologina: abused wife or husband-slayer?, Journal of Early Christian History 1/1, 2011, 131–142.

Schaller 1979
B. Schaller, Das Testament Hiobs (Gütersloh 1979).

Semoglou 2001
A. Semoglou, Portraits chypriotes de donateurs et le triomphe de l'élégance. Questions posées par'étude des vêtements du XIVe au XVIe siècle. Notes additives sur un matériel publié, in: Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα (Thessaloniki 2001) 485–509.

Seow 2007
Ch.-L. Seow, Job's Wife, With Due Respect, in: Th. Krüger – M. Oeming – K. Schmid – Ch. Uehlinger (Hrsg.), Das Buch Hiob und seine Interpretationen. Beiträge zum Hiob-Symposium auf dem Monte Verità vom 14.–19. August 2005 (Zürich 2007) 351–374.

Ševčenko 1994
N. P. Ševčenko, Close Encounters: Contact Between Holy Figures and the Faithful as Represented in Byzantine Works of Art, in: A. Guillou (Hrsg.), Byzance et les images (Paris 1994) 255–285.

Ševčenko 2012
N. P. Ševčenko, The Portrait of Theodore Metochites at Chora, in: Spieser – Yota 2012, 189–205.

Sörries 2005
R. Sörries, Daniel in der Löwengrube. Zur Gesetzmäßigkeit frühchristlicher Ikonographie (Wiesbaden 2005).

Spatharakis 1976
I. Spatharakis, The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts (Leiden 1976).

Spatharakis 1995
I. Spatharakis, The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos, in: Ch. Moss – K. Kiefer (Hrsg.), Byzantine East, Latin West. Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann (Princeton 1995) 435–446.

Spatharakis 2001
I. Spatharakis, Dated Byzantine Wall Paintings of Crete (Leiden 2001).

Spatharakis 2010
I. Spatharakis, Byzantine Wall Paintings of Crete 2. Mylopotamos Province (Leiden 2010).

Spatharakis 2012
I. Spatharakis, Byzantine Wall Paintings of Crete 3. Amari Province (Leiden 2012).

Spieser – Yota 2012
J.-M. Spieser – E. Yota (Hrsg.), Donation et donateurs dans le monde byzantin (Paris 2012).

Stiegemann 2001
C. Stiegemann (Hrsg.), Byzanz. Das Licht aus dem Osten. Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis zum 15. Jahrhundert. Ausstellungskatalog Paderborn (Paderborn 2001).

Studer-Karlen 2012a
M. Studer-Karlen, Verstorbenendarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen, Bibliothèque de l'Antiquité Tardive 21 (Turnhout 2012).

Stylianou – Stylianou 1960
A. Stylianou – J. Stylianou, Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplications in the Painted Churches of Cyprus, JbÖByz 9, 1960, 97–128.

Stylianou – Stylianou 1997
A. Stylianou – J. Stylianou, The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art [2](Nicosia 1997).

Subotić 1992
G. Subotić, Δώρα και δωρέες τοῦ δεσπότη Θωμά καί της βασίλισσας Μαρίας Παλαιολογίνας, Πρακτικά διεθνούς συμποσίου γιά τό Δεσποτάτο της 'Ηπείρου (Arta 1992) 69–86.

Terrien 1996
S. Terrien, The Iconography of Job Through the Centuries. Artists as Biblical interpreters (Pennsylvania 1996).

Theis u. a. 2011/12
L. Theis – M. Mullet – M. Grünbart (Hrsg.), Female Founders in Byzantium and Beyond, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 60/61, 2011/12.

Tomadakis 1977
N. B. Tomadakis, Οφφικίων Διάκρισις. Περί πρωτοπαπάδων, χωροεπισκόπων και των συναφών αυτοίς, Athena 76, 1977, 3–58.

Tsamakda 2010
V. Tsamakda, König David als Typos des byzantinischen Kaisers, in: F. Daim – J. Drauschke (Hrsg.), Byzanz. Das Römerreich im Mittelalter, Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 84 (Mainz 2010) 24–54.

Tsamakda 2012
V. Tsamakda, Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki. Werkstattgruppen, kunst- und kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalerei des 14. Jhs. auf Kreta (Wien 2012).

Underwood 1966
P. A. Underwood, The Kariye Djami 1–3, Bollingen Series 70 (New York 1966).

Vassilaki 2012
M. Vassilaki, Female Piety, Devotion and Patronage: Maria Angelina Doukaina Palaiologina of Ioannina and Helena Ugljesa of Serres, in: Spieser – Yota 2012, 221–234.

Velmans 1971
T. Velmans, Le portrait dans l'art des Paléologues, in: Art et société à Byzance sous les Paléologues. Actes du Colloque organisé par l'Association internationale des études byzantines à Venise en septembre 1968 (Venedig 1971) 91–148.

Walter 2003
Ch. Walter, The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition (Aldershot 2003).

Warland 2013a
R. Warland, Byzantinisches Kappadokien (Darmstadt 2013).

Weißbrod 2003
U. Weißbrod, „Hier liegt der Knecht Gottes ...". Gräber in byzantinischen Kirchen und ihr Dekor (11. bis 15. Jahrhundert). Unter besonderer Berücksichtigung der Höhlenkirchen Kappadokiens (Wiesbaden 2003).

Wessel 1978
K. Wessel, RBK III (1978) 722–853 s. v. Kaiserbild.

Wilpert 1903
J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms 1. 2 (Freiburg 1903).

Wollesen 2010
J. T. Wollesen, Patrons and Painters on Cyprus. The frescoes in the Royal Chapel at Pyrga (Toronto 2010).

Xyngopoulos 1964–65
A. Xyngopoulos, Νέαι πρωσοπογραφίαι της Μαρίας Παλαιολογίνας και του Θωμά Πρελιούμποβιτς, DeltChrA 4, 1964–65, 53–70.

Yenipınar – Şahin 1998
H. Yenipınar – S. Şahin, Paintings of the Dark Church (Istanbul 1998).

Yota 2012
E. Yota, L'image du donateur dans les manuscrits illustrés byzantins, in: Spieser – Yota 2012, 265–292.

Ziegler 1982
J. Ziegler (Hrsg.), Septuaginta: Vetus Testamentum Graecum Iob, Auctoritate Academiae Scientiarum Gottingensis 11, 4 (Göttingen 1982).

Zimmermann 2007
N. Zimmermann, Verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei, JbAC 50, 2007, 154–179.

Abbildungen

Abb. 1: Margarites, Johanneskirche (1383): Deesis mit Georgios Klados (Foto: Vasiliki Tsamakda)
Abb. 2: Museo Pio Cristiano, Sarkophagplatte der Juliane (frühes 4. Jh.): Juliane in der Arche Noah (Foto: Vasiliki Tsamakda)
Abb. 3: Thessaloniki, Doppelgrab Nr. 52 (von der Dimosthenous Straße 7; 2. Hälfte 4. Jh.): Das Verstorbenenpaar als Hiob und Sitis (nach: Bonnekoh 2013)
Abb. 4: Plemeniana, Soter-Kirche (12./14. Jh.): Diakon (Foto: Archiv Stavros Maderakis)
Abb. 5: Pyrga, Königliche Kapelle (1421): Beweinung Christi (nach: Stylianou – Stylianou 1997)
Abb. 6: Pyrga, Königliche Kapelle (1421): Koimesis (Foto: Vasiliki Tsamakda)
Abb. 7: Meteora, Metamorphosis-Kloster: Ikone mit dem Thema „Ungläubiger Thomas" mit Maria Palaiologina (14. Jh.) (nach: Evans 2004)
Abb. 8: Kloster Kalopanagiotes, Narthex: Weltgericht mit Stiftern (2. Hälfte 15. Jh.) (nach: Hein u. a. 1996)
Abb. 9: Vat. Slav. 2, fol. 2v (14. Jh.): Ivan Asen im Paradies (nach: Džurova u. a. 2007)
Abb. 10: Sinai, Katharinenkloster: Ikone mit der Himmelsleiter des Ioannes Klimakos (12. Jh.) (nach: Nelson – Collins 2006)
Abb. 11: Sinai, Katharinenkloster: Ikone mit der Himmelsleiter des Ioannes Klimakos (12. Jh.). Erzbischof Antonios (nach: Nelson – Collins 2006)
Abb. 12: Axos, Hagios Ioannes Prodromos (Ende 14. Jh.): Paradies (Foto: Vasiliki Tsamakda)

Abb. 13 a: Alikampos, Panagia (1315/1316): Taufe Christi (Foto: Vasiliki Tsamakda)
Abb. 13 b: Alikampos, Panagia (1315/1316): Taufe Christi, Detail (Foto: Vasiliki Tsamakda)
Abb. 14: Kritsa, Panagia Kera (13./14. Jh.): Tempelgang Mariens (Foto: Vasiliki Tsamakda)
Abb. 15 a: Plemeniana, Hagios Georgios (1409/1410): Drakontoktonia (Foto: Vasiliki Tsamakda)
Abb. 15 b: Plemeniana, Hagios Georgios (1409/1410): Drakontoktonia, Detail (Foto: Vasiliki Tsamakda)
Abb. 16: Ano Viannos, Hagios Georgios (1401): Präfigurationen der Gottesmutter (Foto: Vasiliki Tsamakda)
Abb. 17: Ano Viannos, Hagios Georgios (1401): Kreuzerhöhung (Foto: Vasiliki Tsamakda)
Abb. 18: Ano Viannos, Hagios Georgios (1401): Detail der Kreuzerhöhung: Stifterfiguren (Foto: Vasiliki Tsamakda)

Gesamtbibliographie und Abkürzungen

(nach den Richtlinien des DAI >https://www.dainst.org/de/publikationen/publizieren-beim-dai/richtlinien<)

Abramowski 2001
L. Abramowski, Die Mosaiken von S. Vitale und S. Apollinare in Classe und die Kirchenpolitik Kaiser Justinians, ZAntChr 5, 2001, 289–341.

ACO II 1
R. Riedinger (Hrsg.), Acta Conciliorum Oecumenicorum. Series secunda, volumen primum: Acta Conciliorum Lateranense a. 649 celebratum (Berlin 1984).

ACO II 2, 2
R. Riedinger (Hrsg.), Acta Conciliorum Oecumenicorum. Series secunda, volumen secundum: Concilium Universale Costantinopolitanum Tertium (680–681). Acta Conciliorum Oecumenicorum, pars 2 (Berlin 1992).

Albani 2016
J. Albani, Εἰ δὲ κακὰ ἐργάζῃ, φοβήθητι τὸν Κριτήν. Σχόλια σε τοιχογραφία με ποινές αμαρτωλών στον Άγιο Ιωάννη της Αξού Μυλοποτάμου, Κρήτη, in: M. S. Patedakis – K. D. Giapitsoglou (Hrsg.), Μαργαρίται. Μελέτες στη μνήμη του Μανόλη Μπορμπουδάκη (Siteia 2016) 360–381.

Albrecht 2010
S. Albrecht, Warum tragen wir einen Gürtel? Der Gürtel der Byzantiner – Symbolik und Funktion, in: Daim – Drauschke 2010, 79–95.

Alzinger 1955
W. Alzinger, Zwei spätantike Porträtköpfe aus Ephesos, ÖJh 42, 1955, 27–42.

Ambraseys 2009
N. Ambraseys, Earthquakes in the Mediterranean and Middle East. A Multidisciplinary Study of Seismicity up to 1900 (Cambridge 2009).

Amelung 1901
W. Amelung, Due sculture conservate nel Palazzo Colonna, Dissertazione letta alla Pontificia Accademia Romana di Archeologia (Rom 1901).

Anastos 1954
M. V. Anastos, The Ethical Theory of Images Formulated by the Iconoclasts in 754 and 815, DOP 8, 1954, 151–160.

Andaloro 2006
M. Andaloro, L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini 312–468, La pittura medievale a Roma 312–1431. Corpus I (Mailand 2006).

Anderson 1993
G. Anderson, The Second Sophistic: A Cultural phenomenon in the Roman Empire (London 1993).

Anderson 1999
J. C. Anderson, A Note on the Sanctuary Mosaics of St. Demetrius, Thessalonike, CArch 47, 1999, 55–65.

Anderson 2009
J. C. Anderson, The Vienna Dioscorides and portraits that tell stories, in: J. D. Alchermes (Hrsg.), Anathemata eortika: Studies in honor of Thomas F. Mathews (Mainz 2009) 32–39.

Andreae 1984a
B. Andreae (Hrsg.), Symposium über die antiken Sarkophage, Pisa 5.–12. September 1982, MarbWPr 1984.

Andreae 1984b
B. Andreae, Bossierte Porträts auf römischen Sarkophagen – ein ungelöstes Problem, in: Andreae 1984a, 109–128.

Andreae 1995
B. Andreae (Hrsg.), Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums 1. Museo Chiaramonti 1 (Berlin 1995).

Andreescu-Treadgold – Treadgold 1997
I. Andreescu-Treadgold – W. Treadgold, Procopius and the imperial panels of S. Vitale, ArtB 79, 1997, 708–723.

Andren 1964
A. Andren, Antik Skulptur, I svenska Samligar (Stockholm 1964).

Andrianakis – Giapitsoglou 2012
M. Andrianakis – K. D. Giapitsoglou, Χριστιανικά Μνημεία της Κρήτης (Heraklion 2012).

ANF
Ante-Nicene Fathers.

Angar 2008
M. Angar, Stiftermodelle in Byzanz und bei christlich-orthodoxen Nachbarkulturen, in: C. Kratzke – U. Albrecht (Hrsg.), Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination (Leipzig 2008) 433–453.

Angiolini Martinelli 1969
P. Angiolini Martinelli, Il costume femminile nei mosaici ravennati, in: Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina 16 (Ravenna 1969) 7–64.

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

Arbeiter – Korol 2016
A. Arbeiter – D. Korol (Hrsg.), Der Kuppelbau von Centcelles. Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang (Madrid 2016).

Armstrong 2006
P. Armstrong, Iconographic observations of figural representation on Zeuxippus Ware, in: P. Armstrong (Hrsg.), Ritual and Art. Byzantine Essays for Christopher Walter (London 2006) 75–93.

Asēmakopoulou-Atzaka 1980
P. Asēmakopoulou-Atzaka, Ἡ τεχνικὴ opus sectile στὴν ἐντοίχια διακόσμηση. Συμβολὴ στὴν μελέτη τῆς τεχνικῆς ἀπὸ τὸν 1ο μέχρι τὸν 7ο μ.Χ. αἰῶνα μὲ βάση τὰ μνημεῖα καὶ τὰ κείμενα, Βυζαντινὰ Μνημεῖα 4 (Thessaloniki 1980).

Asēmakopoulou-Atzaka 1987
P. Asēmakopoulou-Atzaka, Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος II. Πελοπόννησος, Στερεά Ελλάδα, Βυζαντινά Μνημεία 7 (Thessaloniki 1987).

Assimakopoulou-Atzaka – Parcharidou-Anagnostou 2009
P. Assimakopoulou-Atzaka – M. Parcharidou-Anagnostou, Mosaici con inscrizioni vescovili in Grecia (dal IV al VII secolo), in: R. Fariolo Campanati – C. Rizzardi – P. Porta – A. Augenti – I. Baldini Lippolis (Hrsg.), Ideologia e cultura artistica tra Adriatico e Mediterraneo orientale (IV–X secolo). Il ruolo dell'autorità ecclesiastica alla luce di nuovi scavi e richerce. Atti del Convegno Internazionale Bologna-Ravenna, 26–29 Novembre 2007, Studi e scavi 19 (Bologna 2009) 25–43.

Asmus 1911
J. R. Asmus, Das Leben des Philosophen Isidoros von Damaskios aus Damaskos, Philosophische Bibliothek 125 (Leipzig 1911).

Auinger 2004
J. Auinger, Zu dem Neufund eines spätantiken Porträtfragments aus Ephesos: ein Nachtrag, ÖJh 73, 2004, 11–14.

Auinger 2005
J. Auinger, Eine ‚vergessene' spätantike Plinthe aus Ephesus, in: B. Brandt – V. Gassner – S. Ladstätter (Hrsg.), Synergia. Festschrift Friedrich Krinzinger (Wien 2005) 39–44.

Auinger 2009
J. Auinger, Zum Umgang mit Statuen hoher Würdenträger in spätantiker und nachantiker Zeit entlang der Kuretenstraße in Ephesos. Fundorte und Fundumstände, in: Ladstätter 2009, 29–52.

Auinger 2011
J. Auinger, Sculptural Decoration of Ephesian Bath Buildings in Late Antiquity, in: Dally – Ratté 2011, 67–79.

Auinger – Aurenhammer 2010
J. Auinger – M. Aurenhammer, Ephesische Skulptur am Ende der Antike, in: Daim – Drauschke 2010, 663–696.

Auinger – Rathmayr 2007
J. Auinger – E. Rathmayr, Zur spätantiken Ausstattung der Thermen und Nymphäen in Ephesos, in: Bauer – Witschel 2007, 237–269.

Auinger – Sokolicek 2016
J. Auinger – A. Sokolicek, Ephesus, in: Smith - Ward-Perkins 2016, 160–173.

Aurenhammer 1983
M. Aurenhammer, Römische Porträts aus Ephesos. Neue Funde aus dem Hanghaus 2, ÖJh 54, 1983, Beibl. 105–146.

Aurenhammer 2000
M. Aurenhammer, Drei neue römische Porträtköpfe von der Tetragonos Agora in Ephesos, ÖJh 69, 2000, 17–33.

Aurenhammer – Sokolicek 2011
M. Aurenhammer – A. Sokolicek, The Remains of the Centuries. Sculptures and Statue Bases in Late Antique Ephesus: The Evidence of the Upper Agora, in: Dally –Ratté 2011, 43–66.

Bacci 2012
M. Bacci, Images “votives” et portraits de donateurs au Levant au Moyen Âge tardif, in: Spieser – Yota 2012, 293–308.

Bakirtzis 1985
Ch. Bakirtzis, „… βάρβαρον κλύδωνα βαρβάρων στόλων …“, Byzantina 13, 1985, 1055–1058.

Bakirtzis 1997
Ch. Bakirtzis (Hrsg.), Αγίου Δημητρίου Θαύματα. Οι συλλογές αρχιεπισκόπου Ιωάννου και Ανωνύμου. Ο βίος, τα θαύματα και η Θεσσαλονίκη του Αγίου Δημητρίου (Thessaloniki 1997).

Bakirtzis 1998
Ch. Bakirtzis, The Basilica of St. Demetrius, Archaeological Guides I.M.X.A 6 ²(Thessaloniki 1998).

Bakirtzis 2003
Ch. Bakirtzis, Ayios Nikolaos Orphanos. The Wall Paintings (Athen 2003).

Bakirtzis 2006
Ch. Bakirtzis, Προεικονομαχικό ψηφιδωτό του αγίου Γεωργίου στή Θεσσαλονίκη, in: Δώρον. Τιμητικός τόμος στόν καθηγητή Νίκο Νικονάνο (Thessaloniki 2006) 127–134.

Bakirtzis 2012a
Ch. Bakirtzis, Rotonda, in: Ch. Bakirtzis (Hrsg.), Mosaics of Thessaloniki: 4th–14th century (Athen 2012) 51–117.

Bakirtzis 2012b
Ch. Bakirtzis, St. Demetrios, in: Ch. Bakirtzis (Hrsg.), Mosaics of Thessaloniki: 4th–14th century (Athen 2012) 131–179.

Bakirtzis u. a. 2005
Ch. Bakirtzis – P. Mastora – N. Pitsalidis, Conservation, Maintenance, and Presentation of the Wall Mosaics in the Basilica of St Demetrios, Thessaloniki: Principles, Methods, and Results, in: Ch. Bakirtzis (Hrsg.), 8ο Συνέδριο Διεθνούς Επιτροπής γιά τή Συντήρηση των Ψηφιδωτών (ICCM). Εντοίχια και επιδαπέδια ψηφιδωτά: Συντήρηση, διατήρηση, παρουσίαση, Θεσσαλονίκη 29 Οκτωβρίου – 3 Νοεμβρίου 2002. Πρακτικά (Thessaloniki 2005) 501–511.

Baldassarre 1987
I. Baldassarre, La necropolis dell’Isola Sacra (Porto), in: H. von Hesberg – P. Zanker (Hrsg.), Römische Gräberstraßen. Selbstdarstellung-Status-Stand, Kolloquium München Oktober 1985, AbhMünchen N.F. 96, 1987, 125–138.

Baldini Lippolis 2003
I. Baldini Lippolis, La fine di domus e palatia, in: J. Ortalli – M. Heinzelmann (Hrsg.), Abitare in città. La cisalpina tra impero e medioevo (Wiesbaden 2003) 173–186.

Ballian – Drandaki 2003
A. Ballian – A. Drandaki, A Middle Byzantine silver treasure, MusBenaki 3, 2003, 47–80.

Balmelle 2001
C. Balmelle, Les demeures aristocratiques d’Aquitaine. Société et culture de l’Antiquité tardive dans le Sud-ouest de la Gaule, Aquitania Suppl. 10 (Bordeaux 2001).

Baltrušaitis 1994
J. Baltrušaitis, Das phantastische Mittelalter. Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik (Berlin 1994).

Balty 1982
J. C. Balty, Hierophantes attiques d’époque impériale, in: L. Hadermann-Misguich – G. Raepsaet (Hrsg.), Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye (Brüssel 1982) 263–272.

Balty 1991
J.-Ch. Balty, Porträt und Gesellschaft in der römischen Welt, TrWPr 11, 1991.

Barber 1991
Ch. Barber, The imperial panels at San Vitale: a reconsideration, Byzantine and Modern Greek Studies 14, 1991, 19–42.

Barber 2002
C. Barber, Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm (Princeton 2002).

Barthelet 2012
M. Barthelet, La *skiagraphia*: un art du détail, un art de détaille nécessaire aux effets naturalistes, Ktèma 37, 2012, 191–216.

Bartman 2011
E. Bartman, Ethnicity in Roman Portraiture, in: E. S. Gruen (Hrsg.), Cultural Identity in the Eastern Mediterranean (Los Angeles 2011) 222–254.

Bartolozzi Casti – Mazzilli Savini 2004
G. Bartolozzi Casti – M. T. Mazzilli Savini, Il culto parallelo a S. Sebastiano nelle chiese di S. Pietro in Vincoli di Roma e di Pavia, RendPontAc 76, 2003–2004, 345–448.

Baseu-Barabas 1992
Th. Baseu-Barabas, Zwischen Wort und Bild. Nikolaos Mesarites und seine Beschreibung des Mosaikschmucks der Apostelkirche in Konstantinopel (Ende 12. Jh.) (Wien 1992).

Bassett 2004
S. Bassett, The Urban Image of Late Antique Constantinople (Cambridge 2004).

Bauer 1996
F. A. Bauer, Stadt, Platz und Denkmal in der Spätantike. Untersuchungen zur Ausstattung des öffentlichen Raums in den spätantiken Städten Rom, Konstantinopel und Ephesos (Mainz 1996).

Bauer 2003
F. A. Bauer, Statuen hoher Würdenträger im Stadtbild Konstantinopels, ByzZ 96/2, 2003, 493–513.

Bauer 2013
F. A. Bauer, Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios (Regensburg 2013).

Bauer – Witschel 2007
F. A. Bauer – Ch. Witschel (Hrsg.), Statuen in der Spätantike, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz 23 (Wiesbaden 2007).

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

Baumer 2002
L. E. Baumer, Klassische Bildwerke für tote Philosophen? Zu zwei spätklassischen Votivskulpturen aus Athen und ihre Wiederverwendung in der späten Kaiserzeit, AntK 44, 2001, 55–69.

Baus 1965
K. Baus, Der Kranz in Antike und Christentum. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung Tertullians, Theophaneia 2 ²(Bonn 1965).

Beaton 1996
R. Beaton, The Medieval Greek Romance ²(London 1996).

Bechtle 2006
G. Bechtle, Iamblichus. Aspekte seiner Philosophie und Wissenschaftskonzeption (Sankt Augustin 2006).

Beck 1980
H.-G. Beck, Geschichte der orthodoxen Kirche im byzantinischen Reich. Die Kirche in ihrer Geschichte, Band I, Lfg D 1 (Göttingen 1980).

Beck – Bol 1983
H. Beck – P. C. Bol (Hrsg.), Spätantike und frühes Christentum. Ausstellungskatalog Frankfurt am Main (Frankfurt 1983).

Beckby 1965
H. Beckby (Hrsg.), Anthologia Graeca ²(München 1965).

Bedos-Rezak 2011
B. M. Bedos-Rezak, When Ego was Imago. Signs of Identity in the Middle Ages (Leiden 2011).

Belenēs 2003
G. Belenēs, Σχόλια σε δύο ψηφιδωτές επιγραφές του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, DeltChrA 24, 2003, 37–44.

Belting 1987
H. Belting, Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom, in: L. Irving (Hrsg.), Studies in Honor of Ernest Kitzinger on his Seventy-Fifth Birthday, DOP 41 (1987) 55–69.

Belting 1990
H. Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst (München 1990).

Belting 1994
H. Belting, Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art (Chicago 1994).

Belting 2011
H. Belting, Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst ⁷(München 2011).

Belting-Ihm 1965
Ch. Belting-Ihm, Das Justinuskreuz in der Schatzkammer der Peterskirche zu Rom, JbRGZM 12, 1965, 142–166.

Van den Berg 2001
R. M. van den Berg, Proclus‘ Hymns: Essays, Translations, Commentary (Leiden 2001).

Berger 1988
A. Berger, Untersuchungen zu den Patria Konstantinupoleos, Poikila Byzantina 8 (Bonn 1988).

Bergmann 1977
M. Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. (Bonn 1977).

Bergmann 1982
M. Bergmann, Zeittypen im Kaiserporträt?, WissZBerlin 31, 1982, 143–147.

Bergmann 1999
M. Bergmann, Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike, Palilia 7 (Wiesbaden 1999).

Bergmann 2005
M. Bergmann, La ritrattistica privata di età costantiniana: l'abbandono del prototipo imperiale, in: A. Donati – G. Gentili (Hrsg.), Costantino il Grande. La civiltà antica a bivio tra Occidente e Oriente, Ausstellungskatalog Rimini (Mailand 2005) 157–165.

Bergmann 2007
M. Bergmann, The Philosophers and Poets in the Serapieion at Memphis, in: P. Schultz – R. von den Hoff (Hrsg.), Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context (Cambridge 2007) 246–263.

Bergmann 2010
M. Bergmann, Stil und Ikonographie im kaiserzeitlichen Ägypten, in: Lembke u. a. 2010, 1–36.

Bergmann 2016
M. Bergmann, Mallokouria: Portraits of Local Elite Boys in Roman Egypt, in: S. E. Alcock – M. Egri – J. F. D. Frakes (Hrsg.), Beyond boundaries: connecting visual cultures in the provinces of ancient Rome (Los Angeles 2016) 156–173.

Bergmann – Kovacs 2016
M. Bergmann – M. Kovacs, Portrait styles, in: Smith – Ward Perkins 2016, 280–294.

Beuckers 2002
K. B. Beuckers, Die Ottonen (Petersberg 2002).

Bianchi 2005
L. Bianchi, Ritratti di Leptis Magna fra III e IV secolo, ArchCl 56, 2005, 269–301.

Bianchi Bandinelli 1970
R. Bianchi Bandinelli, Roma. La fine dell'arte antica (Mailand 1970).

Bianchi Bandinelli 1971
R. Bianchi Bandinelli, Rome, the Late Empire: Roman Art A.D. 200–400 (New York 1971).

Bielefeld 2016
D. Bielefeld, Nochmals zur Datierung der Scholastikia in Ephesos, in: E. Dündar – Ş. Aktaş – M. Koçak – S. Erkoç (Hrsg.), Lykiarkhissa: Havva İşkan'a Armağan. Festschrift Havva İşkan (Istanbul 2016) 119–127.

Bierbrier 1997a
M. L. Bierbrier (Hrsg.), Portraits and Masks: Burial Customs in Roman Egypt (London 1997).

Bierbrier 1997b
M. L. Bierbrier, Fayum Cemeteries and their Portraits, in: Bierbrier 1997a, 16–18.

Bigham 2004
S. Bigham, Early Christian Attitudes toward Images (Rollinsford, New Hampshire 2004).

Birk 2013
S. Birk, Depicting the Dead: Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits, Aarhus Studies in Mediterranean Antiquity 11 (Aarhus 2013).

Bisconti 1985
F. Bisconti, L'ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni: un esempio di sincresi privata, Augustinianum 25, 1985, 889–903.

Bisconti 2006
F. Bisconti, La tematica iconografica sui sarcofagi paleocristiani: per uno sguardo di sintesi, BMonMusPont 26, 2006, 375–384.

Bisconti 2013
F. Bisconti, Lo sguardo della fanciulla. Ritratti e fisionomie nella pittura catacombale, RACr 89, 2013, 53–84.

Bisconti 2015
F. Bisconti, I volto degli aristocratici nella tarda antichità. Fisionomie e ritratti nelle catacombe romane e napoletane, in: C. Ebanista – M. Rotili (Hrsg.), Aristocrazie e società fra transizione romano-germanica e alto medioevo. Atti del convegno internazionale di studi Cimitile-Santa Maria Capua Vetere 14–15 giugno 2012 (Cimitile 2015) 27–46.

Bisconti – Braconi 2013
F. Bisconti – M. Braconi (Hrsg.), Incisioni figurate della tarda antichità. Atti del convegno di studi Roma 22–23 Marzo 2012 (Città del Vaticano 2013).

Bisconti – Brandenburg 2004
F. Bisconti – H. Brandenburg (Hrsg.), Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali. Atti della giornata tematica dei seminari di archeologia cristiana, École Française de Rome 2002 (Città del Vaticano 2004).

Bisconti u. a. 2013
F. Bisconti – R. Giuliani – B. Mazzei, La catacomba di Priscilla. Il complesso, i restauri, il museo (Todi 2013).

Bissinger 1995
M. Bissinger, Kreta. Byzantinische Wandmalerei, Münchener Arbeiten zur Kunstgeschichte und Archäologie 4 (München 1995).

Blech 1982
M. Blech, Studien zum Kranz bei den Griechen (Berlin 1982).

Bloch 1962
P. Bloch, Zum Dedikationsbild im Lob des Kreuzes des Hrabanus Maurus, in: V. Elbern (Hrsg.), Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr 1 (Düsseldorf 1962) 471–494.

Blome 1978
P. Blome, Zur Umgestaltung griechischer Mythen in der römischen Sepulkralkunst. Alkestis-, Protesilaos- und Proserpinasarkophage, RM 85, 1978, 435–457.

Blümel 1933
C. Blümel, Staatliche Museen zu Berlin. Katalog der Sammlung antiker Skulpturen 6. Römische Bildnisse (Berlin 1933).

Blumenthal 1978
H. J. Blumenthal, 529 and its Sequel: What happened to the Academy?, Byzantion 48, 1978, 369–385.

Bohn 1897
H. G. Bohn (Hrsg.), The Epigrams of Martial (London 1897).

Bol 1984
R. Bol, Das Statuenprogramm des Herodes-Atticus-Nymphäums, OF 15 (Berlin 1984).

Bonacasa Carra 2000
R. M. Bonacasa Carra, Il ritratto nella pittura funeraria paleocristiana, in: S. Ensoli – E. La Rocca (Hrsg.), Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra (Rom 2000) 317–322.

Bonacasa Carra 2013
R. M. Bonacasa Carra, Ritratto femminile su una lastra incisa da S. Callisto e l'iconografia del defunto nell'arte funeraria paleocristiana, in: Bisconti – Braconi 2013, 115–127.

Bonnekoh 2013
P. Bonnekoh, Die figürlichen Malereien in Thessaloniki vom Ende des 4. bis zum 7. Jahrhundert. Neue Untersuchungen zur erhaltenen Malereiausstattung zweier Doppelgräber, der Agora und der Demetrios-Kirche, Nea Polis 1 (Oberhausen 2013).

Borboudakis 1975
M. Borboudakis, Panhagia Kera. Byzantinische Fresken in Kritsa (Athen 1975).

Bordi 2016
G. Bordi, La cappella del Primicerius Teodoto, in: M. Andaloro – G. Bordi – G. Morganti (Hrsg.), Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra a Santa Maria Antiqua 17 marzo – 11 settembre 2016 (Rom 2016) 260–269.

Borg 1996
B. Borg, Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext (Mainz 1996).

Borg 2004a
B. Borg (Hrsg.), Paideia: The World of the Second Sophistic (Berlin 2004).

Borg 2004b
B. Borg, Glamorous intellectuals: portraits of papaideumenoi in the second and third centuries AD, in: Borg 2004a, 157–178.

Borg 2004c
B. Borg, Konzepte ethnischer Identitäten. Die 'griechisch-römische' Sepulkralkunst Ägyptens, in: R. Bol – D. Kreikenbom (Hrsg.), Sepulkral- und Votivdenkmäler östlicher Mittelmeergebiete (7. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr.). Kulturbegegnungen im Spannungsfeld von Akzeptanz und Resistenz, Internationales Symposium Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 1.–3. November 2001 (Möhnesee 2004) 95–110.

Borg 2009
B. Borg, in: E. La Rocca – S. Ensoli – S. Tortorella – M. Papini (Hrsg.), Roma. La pittura di un impero, Catalogo della mostra Roma, Scuderie del Quirinale, settembre 2009 – gennaio 2010 (Mailand 2009) 304–308.

Borg 2012a
B. Borg, Portraits, in: Riggs 2012, 613–629.

Borg 2012b
B. Borg, The Face of the Social Climber, in: S. Bell – T. Ramsby (Hrsg.), Free at Last! The Impact of Freed Slaves on the Roman Empire (London 2012) 25–49.

Borg 2013
B. Borg, Crisis and Ambition: Tombs and Burial Customs in Third-Century CE Rome (Oxford 2013).

Borg – Witschel 2001
B. Borg – Ch. 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.

Borg u. a. 2005
B. Borg – H. von Hesberg – A. Linfert, Die antiken Skulpturen in Castle Howard, MAR 31 (Wiesbaden 2005).

Bougrat 1982
M. Bougrat, L'église Saint Jean près de Koudoumas, Crète, CahArch 30, 1982, 147–174.

Bovini 1949
G. Bovini, I sarcofagi paleocristiani. Determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti (Città del Vaticano 1949).

Bovini 1970
G. Bovini, Edifici di culto d'età teodoriciana e giustinianea a Ravenna (Bologna 1970).

Bowman 2002
A. Bowman, Recolonising Egypt, in: T. P. Wiseman (Hrsg.), Classics in progress: Essays on ancient Greece and Rome (Oxford 2002) 193–223.

Boyce 1937
G. K. Boyce, Corpus of Lararia of Pompeii, MemAmAc 14, 1937, 5–112.

Braconi 2018
M. Braconi, Il Cubicolo del Docente nel Cimitero Maggiore a Roma: dai primi scavi ai recenti restauri, RivACr 94, 2018, 293–329.

Bragantini 1995
I. Bragantini, Problemi di pittura romana, AIONArch, n. s. 2, 1995, 175–197.

Bragantini 2003
I. Bragantini, La decorazione delle tombe romane in età imperiale, JRA 16, 2003, 516–520.

Bragantini 2011
I. Bragantini, Fayum Painted Portraits, in: R. Pirelli (Hrsg.), Natural and Cultural Landscapes in Fayum: Safeguard and Management of Archaeological Sites and Natural Environments, Proceedings of the International Colloquium, Fayum, October/November 2010 (Kairo 2011) 70–80.

Bragantini – Sampaolo 2009
I. Bragantini – V. Sampaolo, La pittura pompeiana (Napoli 2009).

Brandenburg 2002
H. Brandenburg, Das Ende der antiken Sarkophagkunst in Rom. Pagane und christliche Sarkophage im 4. Jahrhundert, in: Koch 2002, 19–39.

Brandenburg 2004
H. Brandenburg, Oservazioni sulla fine della produzione e dell'uso dei sarcofagi a rilievo nella tarda antichità nonché sulla loro decorazione, in: Bisconti – Brandenburg 2004, 1–34.

Brandenburg 2006
H. Brandenburg, Lo studio dei sarcofagi tardoantichi: Aspetti metodologici ed ermeneutici. I sarcofagi come testimonianze del passaggio dalla Roma pagana alla Roma cristiana, BMonMusPont 26, 2006, 343–374.

Brandes 1998
W. Brandes, Juristische Krisenbewältigung im 7. Jahrhundert? Die Prozesse gegen Papst Martin I. und Maximos Homologetes, Fontes Minores 10, 1998, 141–212.

Brandes 2001
W. Brandes, Konstantin der Große in den monotheletischen Streitigkeiten des 7. Jahrhunderts, in: E. Kountoura-Galake (Hrsg.), Οι σκοτεινοί αιώνες του Βυζαντίου (7ος–9ος) αι. Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, Διεθνή Συμπόσια 9 (Athen 2001) 89–107.

Brandes 2003
W. Brandes, Orthodoxy and Heresey in the Seventh Century: Prosopographical Observations on Monotheletism, in: A. Cameron (Hrsg.), Fifty Years of Prosopography. The Later Roman Empire, Byzantium and Beyond, Proceedings of the British Academy 118 (Oxford 2003) 103–118.

Brandes 2014
W. Brandes, *Damnatio* für die Ewigkeit – zur Entwicklung der Anathematismen auf Konzilien des 7. Jahrhunderts, in: S. Scholz – G. Schwedler – K.-M. Sprenger (Hrsg.), Damnatio in Memoria. Deformation und Gegenkonstruktion in der Geschichte (Köln 2014) 265–277.

Braun 1964
J. Braun, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung. Verwendung und Symbolik (Freiburg 1907, Nachdruck Darmstadt 1964).

Brecoulaki 2015
H. Brecoulaki, Saisir la ressemblance ou surpasser le modèle? La représentation de la figure humaine dans la peinture grecque et la tradition du portrait peint dans l'Égypte gréco-romaine, in: P. Linant de Bellefonds – É. Prioux – A. Rouveret (Hrsg.), D'Alexandre à Auguste. Dynamiques de la création dans les arts visuels et la poésie (Rennes 2015) 95–109.

Brenk 1966
B. Brenk, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes, Wiener Byzantinische Studien 3 (Wien 1966).

Brenk 2002
B. Brenk, Early Medieval Church Decoration in Rome and „the Battle of Images“, in: F. Guidobaldi – A. G. Guidobaldi (Hrsg.), Ecclesiae Ubris. Atti del Congresso Internazionale di Studi sulle Chiese di Roma (IV–X secolo) Roma 4–10 settembre 2000, Studi di Antichità Cristiana 59 (Città del Vaticano 2002) 1749–1762.

Brenk 2003a
B. Brenk, Zum Problem des Altersbildnisses in der spätantik-frühchristlichen Kunst, ArtMediev, N.S. 2, 2003, 9–16.

Brenk 2003b
B. Brenk, Kultgeschichte versus Stilgeschichte: von der “raison d’être” des Bildes im 7. Jahrhundert in Rom, in: Uomo e spazio nell’alto Medioevo, 4–8 aprile 2002, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo 50 (Split 2003) 971–1053.

Brenk 2004
B. Brenk, Papal Patronage in a Greek Church in Rome, in: J. Osborne – J. Rasmus Brandt – G. Morganti (Hrsg.), Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo. Atti del colloquio internazionale Roma 5–6 maggio 2000 (Rom 2004) 67–81.

Brenk 2010
B. Brenk, The Apse, the Image and the Icon. An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz 26 (Wiesbaden 2010).

Brisson u. a. 1992
L. Brisson u. a., Porphyrius: La vie de Plotin. 2. Études d’introduction, texte grec et traduction française, commentaire, notes complémentaires, bibliographie, Histoire des doctrines de l’antiquité classique 16 (Paris 1992).

Britt 2008
K. C. Britt, Fama et memoria. Portraits of female patrons in mosaic pavements of churches in Byzantine Palestine and Arabia, Medieval Feminist Forum 44/2, 2008, 119–143.

Brouskari 2002
M. S. Brouskari, Οἱ ἀνασκαφὲς νοτίως τῆς Ἀκροπόλεως. Τὰ γλυπτὰ, AEphem 141, 2002, 1–204.

Brown 1980
P. Brown, The Philosopher and Society in Late Antiquity: protocol of the thirty-fourth colloquy, 3 December 1978 (Berkeley 1980).

Broux – Depauw 2015
Y. Broux – M. Depauw, The maternal line in greek identification: signalling social status in Roman Egypt, Historia 64, 2015, 467–478.

Brown 1995
P. Brown, Macht und Rhetorik in der Spätantike. Der Weg zu einem „christlichen Imperium“ (München 1995).

Brubaker 1998
L. Brubaker, Icons before Iconoclasm?, in: Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto medioevo 2 (Split 1998) 1215–1254.

Brubaker 2004
L. Brubaker, Elites and Patronage in Early Byzantium: the Evidence from Hagios Demetrios at Thessaloniki, in: J. Haldon – L. I. Conrad (Hrsg.), Elites Old and New in the Byzantine and Early Islamic Near East, The Byzantine and Early Islamic Near East IV (Princeton 2004) 63–90.

Brubaker 2009a
L. Brubaker, Image, Meta-text and Text in Byzantium, in: S. Sato (Hrsg.), Herméneutique du texte d’histoire: orientation, interprétation et questions nouvelles (Tokyo 2009) 93–100.

Brubaker 2009b
L. Brubaker, Gesture in Byzantium, Past and Present, Suppl. 4, 2009, 36–56.

Brubaker – Haldon 2011
L. Brubaker – J. Haldon, Byzantium in the Iconoclast Era c. 680–850: A History (Cambridge 2011).

Bruce-Mitford 1969
R. L. S. Bruce-Mitford, The Art of the Codex Amiatinus. Jarrow Lecture 1967, The Journal of the British Archaeological Association 1969, 1–25.

Bruns 1935
G. Bruns, Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel, IstForsch 7 (Istanbul 1935).

Bruun 1976
P. Bruun, The Transmission of Imperial Images in Late Antiquity, in: K. Ascani – T. Fischer-Hansen – F. Johansen – S. Skovgaard Jensen – J. E. Skydsgaard (Hrsg.), Studia Romana in Honorem Petri Krarup Septuagenarii (Odense 1976) 122–131.

Buckton 1994
D. Buckton (Hrsg.), Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections. Ausstellungskatalog London (London 1994).

Büchsel 2012
M. Büchsel, Le portrait au Moyen Age, Perspective 2012, 401–406.

Bühl 1995
G. Bühl, Constantinopolis und Roma. Stadtpersonifikationen in der Spätantike (Zürich 1995).

Burgunder 2014
P. Burgunder, Dialogue intime avec la mort: le discours funéraire du sarcophage de Kertch, in: Zimmermann 2014, 689–694.

Burke 1991
P. Burke, The language of gesture in early modern Italy, in: J. Bremmer – H. Roodenburg (Hrsg.), A Cultural History of Gesture: From Antiquity to the Present Day (Cambridge 1991) 71–83.

Bussi 2008
S. Bussi, Le élites locali nella provincia d'Egitto di prima età imperiale (Mailand 2008).

Caillaud 2009
A. Caillaud, La figure du commanditaire dans l'art funéraire des catacombes de Rome (IIIe–VIe siècles), in: S. Brodbeck – A.-O. Poilpré (Hrsg.), La culture des commanditaires. L'oeuvres et l'empreinte. Actes de la journée d'étude organisée à Paris le 15 novembre 2013 (Paris 2015) 66–121.

Caillet 2011
J.-P. Caillet, L'image du dédicant dans l'édifice cultuel (IVe–VIIe s.): aux origines de la visualisation d'un pouvoir de concession divine, AntTard 19, 2011, 149–169.

Calza 1977
R. Calza (Hrsg.), Antichità di Villa Doria Pamphilj (Rom 1977).

Cameron 1998
A. Cameron, Consular Diptychs in Their Social Context: New Eastern Evidence, JRA 11, 1998, 384–403.

Cameron 2012
A. Cameron, Basilius and His Diptych Again: Career Titles, Seats in the Colosseum and Issues of Stylistic Dating, JRA 25, 2012, 513–530.

Camp 1986
J. McK. Camp, The Athenian Agora. Excavations in the Classical Heart of Athens (New York 1986).

Camp 1989
J. McK. Camp, The Philosophical Schools of Roman Athens, in: Walker – Cameron 1989, 50–55.

Canivet – Leroy-Molinghen 1977
P. Canivet – A. Leroy-Molinghen (Hrsg.), Théodoret de Cyr Histoire des moines de Syrie, Sources Chrétiennes 234 (Paris 1977).

Caraher 2003
W. R. Caraher, Church, Society, and the sacred in Early Christian Greece (Diss. Ohio State University 2003).

Carandini u. a. 1982
A. Carandini – A. Ricci – M. de Vos, Filosofiana. The Villa of Piazza Amerina (Palermo 1982).

Carboni – Whitehouse 2001
S. Carboni – D. Whitehouse, Glass of the Sultans (New York 2001).

Carcopino 1956
J. Carcopino, De Pythagore aux apôtres (Paris 1956).

Carignani 1990
A. Carignani, Ritratto femminile tardoantico dal Celio, BA 5–6, 1990, 189–191.

Carinci u. a. 1990
F. Carinci – H. Keutner – L. Musso – M. G. Picozzi, Catalogo della Galleria Colonna in Roma: sculture (Rom 1990).

Carr 2006
A.W. Carr, Donors in the Frames of Icons: Living in the Borders of Byzantine Art, Gesta 45, 2006, 189–198.

Cartron 2012
G. Cartron, L'architecture et les pratiques funéraires dans l'Égypte romaine 1–2, BARIntSer 2398 (Oxford 2012).

Cartwright u. a. 2011
C. Cartwright – L. R. Spaabæk – M. Svoboda, Portrait mummies from Roman Egypt: ongoing collaborative research on wood identification, in: Technical Research Bulletin, British Museum 5, 2011, 49–58.
<http://www.britishmuseum.org/pdf/BMTRB_5_Cartwright_Spaab%C3%A6k_and_Svoboda.pdf>

Cassieri 2000
N. Cassieri, La grotta di Tiberio e il Museo archeologico nazionale, Sperlonga (Rom 2000).

Castrén 1989
P. Castrén, The Post-Herulian Revival of Athens, in: Walker – Cameron 1989, 45–49.

Castrén 1994
P. Castrén (Hrsg.), Post-Herulian Athens. Aspects of Life and Culture in Athens A. D. 267–529, Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens 1 (Helsinki 1994).

Catling 2001
H. Catling, A Medieval tombstone in the Paphos Museum, in: J. Herrin – M. Mullett – C. Otten–Froux (Hrsg.), Mosaic. Festschrift A. H. S. Megaw, British School at Athens Studies 8 (London 2001) 139–144.

Cavallo 1992
G. Cavallo, Codex purpureus Rossanensis (Rom 1992).

Cazes 1999
D. Cazes, Le Musée Saint-Raymond. Musée des antiques de Toulouse (Toulouse 1999).

CCCM
Corpus Christianorum: Continuatio Mediaevalis.

Cecchelli 1950
C. Cecchelli, Le ‚imagines' imperiali in S. Vitale, FelRav 54, 1950, 5–13.

Chazelle 2007
C. Chazelle, „Romaness" in Early Medieval Culture, in: V. C. Chazelle – F. Lifshitz (Hrsg.), Paradigms and methods in Early Medieval Studies (New York 2007) 81–98.

Chlepa 2011
E.-A. Chlepa, Τα βυζαντινά Μνημεία στη νεότερη Ελλάδα. Ιδεολογία και πρακτική των αποκαταστάσεων 1833–1939 (Athen 2011).

Chrysanthopoulos 1955
Ep. Chrysanthopoulos, Τά βιβλία θαυμάτων του αγίου Δημητρίου, τό Χρονικόν τής Μονεμβασίας και αι Σλαβικαί επιδρομαί εις τήν Ελλάδα. Ιστορική μονογραφία, Θεολογία 26, 1955, 91–106. 293–309. 457–464. 593–619.

Cima 1995
M. Cima (Hrsg.), Restauri nei Musei Capitolini. Le sculture della salla dei Magistrati e gli originali greci della sala dei Monumenti arcaici (Rom 1995).

Cipriano 2010
G. Cipriano, La decorazione pittorica nei contesti funerari della Sicilia, III–V secolo d.C. (Palermo 2010).

Clinton 1974
K. Clinton, The Sacred Officials of the Eleusinian Mysteries, TransactAmPhilosSoc 64/3, 1974, 1–143.

Comstock – Vermeule 1976
M. B. Comstock – C. C. C. Vermeule, Sculpture in Stone. The Greek, Roman, and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts Boston (Boston 1976).

Cook 2004
H. Cook, The Hellenistic theatre at Nea Paphos and its Medieval players, MedA 17, 2004, 275–285.

Corcoran 1995
L. H. Corcoran, Portrait Mummies from Roman Egypt (I–IV Centuries A.D.) with a Catalog of Portrait Mummies in Egyptian Museums (Chicago 1995).

Corcoran – Swoboda 2011
L. H. Corcoran – M. Svoboda, Herakleides: A Portrait Mummy from Roman Egypt (Los Angeles 2011).

Cormack 1969
R. S. Cormack, The Mosaic Decoration of St. Demetrios, Thessaloniki. A Re-examination in the Light of the Drawings of W. S. George, BSA 64, 1969, 17–52 (Nachdr. in: The Byzantine Eye: Studies in Art and Patronage [London 1989] Study I).

Cormack 1985a
R. Cormack, Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons (London 1985).

Cormack 1985b
R. S. Cormack, Ο ναός του Αγίου Δημητρίου. Υδατογραφίες και σχέδια του W. E. George. Ausstellungskatalog Thessaloniki 1985 (Thessaloniki 1985) (Nachdr. in: The Byzantine Eye. Studies in Art and Patronage [London 1989] Study II mit ergänzendem Kommentar).

Corneli 2010
C. Corneli, Il Ritratto nella pittura cristiana delle origini (IV–VI secolo) (Diss. Università degli Studi della Tuscia 2010).

Corneli 2013
C. Corneli, Studies of the painting of Rome's christian catacombs. On the trail of a portrait included in the wall of *arcosolium*, in: Foletti 2013, 29–41.

Cosentino 2005
S. Cosentino, Simbologia e colore nei palatini del mosaico giustinianeo di San Vitale, in: S. Pasi (Hrsg.), Studi in Memoria di Patrizia Angiolini Martinelli (Bologna 2005) 109–123.

Cotsonis 1994
J. A. Cotsonis, Byzantine figural Processional Crosses (Washington 1994).

Croci 2013
C. Croci, Portraiture on Early Christian Gold-Glass: some observations, in: Foletti 2013, 43–59.

Courtonne 1957
Y. Courtonne, Saint Basile, Lettres 1 (Paris 1957).

CSEL
Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum.

Curatola 1993
O. Curatola, Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia (Mailand 1993).

Cutler – Spieser 1996
A. Cutler – J.-M. Spieser, Das mittelalterliche Byzanz 725–1204, Universum der Kunst 41 (München 1996).

van Dael 1978
P. C. J. van Dael, De dode. een hoofdfiguur in de oudchristelijke Kunst (Amsterdam 1978).

Daim – Drauschke 2010a
F. Daim – J. Drauschke (Hrsg.), Byzanz – Das Römerreich im Mittelalter 1: Welt der Ideen, Welt der Dinge, Monographien des RGZM 84, 1 (Mainz 2010).

Daim – Drauschke 2010b
F. Daim – J. Drauschke (Hrsg.), Byzanz – Das Römerreich im Mittelalter 2: Schauplätze, Monographien des RGZM 84, 2 (Mainz 2010).

Dally – Ratté 2011
O. Dally – Ch. Ratté (Hrsg.), Archaeology and the Cities of Asia Minor in Late Antiquity (Ann Arbor 2011).

Danguillier 2001
C. Danguillier, Typologische Untersuchungen zur Dichter- und Denkerikonographie in römischen Darstellungen von der mittleren Kaiserzeit bis in die Spätantike, BARIntSer 977 (Oxford 2001).

Darrouzès 1970
J. Darrouzès, Recherches sur les ophphikia de l'Eglise byzantine (Paris 1970).

Daszewski 1993
W. A. Daszewski, À la recherche d'une Égypte peu connue: travaux sur la côte nord-ouest, à Marina El-Alamein, CRAI 137/2, 1993, 401–419.

Daszewski 1997
W. A. Daszewski, Mummy Portraits from Northern Egypt: The Necropolis in Marina el-Alamein, in: Bierbrier 1997a, 59–65.

Datsouli-Stavridi 1985
A. Datsouli-Stavridi, Ρωμαϊκά πορτραΐτα στό Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείου τής Αθήνας (Athen 1985).

Datsouli-Stavridi 1987
A. Datsouli-Stavridi, Ρωμαϊκὰ πορτραΐτα στὸ Μουσεῖο τῆς Σπάρτης (Athen 1987).

Davis-Weyer 1988
C. Davies-Weyer, Das Apsismosaik von S. Stefano Rotondo in Rom, Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst 17, 1988, 385–408.

Davis-Weyer 1989
C. Davis-Weyer, S. Stefano Rotondo and the Oratory of Theodore I, in: W. Tronzo (Hrsg.), Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance: Functions, Forms and Regional Traditions. Ten Contributions to a Colloquium Held at the Villa Spelmann, Florenz (Bologna 1989) 67–80.

De Boor 1888
C. De Boor (Hrsg.), Theophanes, Chronographia: Theophanis Chronographia 1. Textum Graecum continens (Leipzig 1888).

De Chôlet 1984
D. De Chôlet, Fresque du Jugement Dernier dans l'église de Saint-Héraclide au monastère de Saint-Jean Lampadistis à Chypre, Cahiers Balkaniques 6, 1984, 107–115.

De Grazia 1973
C. De Grazia, Excavations of the American School of Classical Studies at Corinth: The Roman Portrait Sculpture (Ann Arbor 1973).

De Gregorio 2011
S. De Gregorio, The Figure of Ezra in the Writings of Bede and the Codex Amiatinus, in: V. E. Mullins – D. Scully (Hrsg.), Listen, Isles, unto Me. Studies in Medieval Word and Image (Cork 2011) 115–125.

Deckers 1976
J. G. Deckers, Der alttestamentliche Zyklus von Santa Maria Maggiore in Rom. Studien zur Bildgeschichte (Bonn 1976).

Deckers 1996
J. G. Deckers, Vom Denker zum Diener. Bemerkungen zu den Folgen der konstantinischen Wende im Spiegel der Sarkophagplastik, in: B. Brenk (Hrsg.), Innovation in der Spätantike. Kolloquium Basel 1994 (Wiesbaden 1996) 137–172.

Deckers 2002a
J. G. Deckers, Ein Säulen-Sarkophag aus Konstantinopel, in: Koch 2002, 57–72.

Deckers 2002b
J. Deckers, Der erste Diener Christi. Die Proskynese der Kaiser als Schlüsselmotiv der Mosaiken in S. Vitale (Ravenna) und in der Hagia Sophia (Istanbul), in: N. Bock – P. Kurmann – S. Romano (Hrsg.), Art, cérémonial et liturgie au moyen âge, Actes du colloque Lausanne – Fribourg 2000 (Rom 2002) 11–70.

Deckers u. a. 1994
J. Deckers – G. Mietke – A. Weiland, Die Katakombe „Commodilla", Repertorium der Malerei (Città del Vaticano 1994).

Deckers – Seeliger 1987
J. G. Deckers – H. R. Seeliger, Die Katakombe „Santi Marcellino e Pietro". Repertorium der Malereien, Roma Sotterranea Cristiana 6, 1–3 (Città del Vaticano 1987).

Deckers – Serdaroğlu 1993
J. G. Deckers – Ü. Serdaroğlu, Das Hypogäum beim Silivi Kapı in Istanbul, JbAC, 36, 1993, 140–163.

Dehn 1911
G. Dehn, Die Bronzefunde bei Ponte Sisto, RM 26, 1911, 238–259.

Deichmann 1952
F. W. Deichmann, Contributi all'iconografia e al significato storico dei mosaici imperiali di San Vitale, FelRav 60, 1952, 5–20.

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

Deichmann 1969
F. W. Deichmann, Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes I. Geschichte und Monumente (Wiesbaden 1969).

Deichmann 1974
F. W. Deichmann, Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes II. Teil 1. Kommentar (Wiesbaden 1974).

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

Deichmann 1989
F. W. Deichmann, Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes II. Teil 3. Geschichte, Topographie, Kunst und Kultur: Indices zum Gesamtwerk (Wiesbaden 1989).

Deichmann u. a. 1967
F. W. Deichmann – G. Bovini – H. Brandenburg, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage I. Ostia und Rom (Wiesbaden 1967).

Delbrück 1914
R. Delbrück, Carmagnola (Porträt eines byzantinischen Kaisers), RM 29, 1914, 71–89.

Delbrueck 1927
R. Delbrueck, Denkmäler spätantiker Kunst, AD 4 (Berlin 1927).

Delbrück 1929
R. Delbrück, Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 2 (Berlin 1929).

Deligiannakis 2013
G. Deligiannakis, Late Antique Honorific Statuary from the Province of Achaia, A.D. 300–600. A Contribution to the Topography and Public Culture of Late Antique Greece, in: E. Sioumpara – K. Psaroudakis (Hrsg.), ΘΕΜΕΛΙΟΝ. 24 μελέτες για τον Δάσκαλο Πέτρο Θέμελη από τους μαθητές και τους συνεργάτες του, Festschrift Petros Themelis (Athen 2013) 107–138.

Demandt 2007
A. Demandt, Die Spätantike: Römische Geschichte von Diocletian bis Justinian 284–565 n. Chr., HAW III 6 ²(München 2007).

Demandt 2008
A. Demandt, Die Spätantike. Römische Geschichte von Diocletian bis Justinian, 284–565 n. Chr. ²(München 2008).

Demandt – Engemann 2007
A. Demandt – J. Engemann (Hrsg.), Konstantin der Grosse (Mainz 2007).

Demus 1979
O. Demus, „The Sleepless Watcher“: ein Erklärungsversuch, JÖB 28, 1979, 241–245.

Deppert-Lippitz 2000
B. Deppert-Lippitz, A late antique crossbow fibula in the Metropolitan Museum of Art, MetrMusJ 35, 2000, 39–70.

Di Berardino u. a. 2012
A. Di Berardino – G. Pilara – L. Spera (Hrsg.), Roma e il sacco del 410: realtà, interpretazione, mito. Atti della Giornata di Studio Roma 6 dicembre 2010 (Rom 2012).

Di Segni 1995
L. Di Segni, The involvement of local, municipal and provincial authorities in urban building in late antique Palestine and Arabia, in: The Roman and Byzantine Near East: Some recent archaeological Research, JRA Suppl. 14 (Ann Arbor 1995) 312–332.

Diehl – Tourneau 1910
Ch. Diehl – M. Le Tourneau, Les mosaïques de Saint-Démétrius de Salonique, MonPiot 18, 1910, 225–247.

van Dieten 1972
J. L. van Dieten, Geschichte der Patriarchen von Sergios I. bis zu Johannes VI. (610–715) (Amsterdam 1972).

Dikigoropoulos – Megaw 1958
A. Dikigoropoulos – P. Megaw, Early glazed pottery from Polis, RDAC 1940–1948 (1958) 77–93.

Dillon 1996
S. Dillon, The portraits of a civic benefactor of 2nd c. Ephesos, JRA 9, 1996, 261–274.

Dillon 2006
S. Dillon, Ancient Greek Portrait Sculpture: Contexts, Subjects and Styles (New York 2006).

Dillon 2010
S. Dillon, The Female Portrait Statue in the Greek World (Cambridge 2010).

Dinkler 1979
C. Dinkler, Ikonographische Beobachtungen zum Christustyp der polychromen Fragmente des Museo Nazionale Romano, Gesta 18, 1979, 77–87.

Dinkler – Dinkler von Schubert 1995
E. Dinkler – E. Dinkler von Schubert, RBK V (1995) 1–219 s. v. Kreuz I.

Dölger – Wirth 2009
F. Dölger – P. Wirth, Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches von 565–1453, I 1 ²(München 2009).

Dometios 2007
M. Dometios, A Journey Through the Painted Churches of Cyprus ²(Nikosia 2007).

Dontas 1954
G. Dontas, Kopf eines Neuplatonikers, AM 69/70, 1954, 147–152.

Dontas 2003
G. Dontas, Ritratti attici del V secolo D. C., Polis – Studi interdisciplinari sul mondo antico 1, 2003, 234–246.

Dontas 2004
G. Dontas, Les portraits attiques au Musée de l‘Acropole, CSIR Griechenland I 1 (Athen 2004).

Downey 1957
G. Downey, Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople, TransAmAss (N. S.) 47/6, 1957, 855–924.

Drerup 1933
H. Drerup, Die Datierung der Mumienporträts (Paderborn 1933).

Dresken-Weiland 1995
J. Dresken-Weiland, Sulla rappresentazione di defunti nei sarcofagi paleocristiani, in: «XLI Corso di cultura sull’arte ravennate e bizantina», seminario internazionale sul tema “Ravenna, Costantinopoli, Vicino Oriente” Ravenna 12–16 settembre 1994, in memoria di Friedrich Wilhelm Deichmann (Ravenna 1995) 109–130.

Dresken-Weiland 1997
J. Dresken-Weiland, Zur Rolle der Auftraggeber frühchristlicher Sarkophage, Das Münster 50, 1997, 19–27.

Dresken-Weiland 2003
J. Dresken-Weiland, Sarkophagbestattungen des 4.–6. Jahrhunderts im Westen des Römischen Reiches, RömQ Suppl. 55 (Città del Vaticano 2003).

Dresken-Weiland 2004
J. Dresken-Weiland, Ricerche sui committenti e destinatari dei sarcofagi paleocristiani a Roma, in: Bisconti –Brandenburg 2004, 149–153.

Dresken-Weiland 2010
J. Dresken-Weiland, Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts (Regensburg 2010).

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

Dresken-Weiland 2018
J. Dresken-Weiland, Spätantike und frühchristliche Sarkophage in stadtrömischen Katakomben und Kirchen, in: O. Dally – J. Fabricius – H. von Hesberg, Bilder und Räume. Antike Sarkophage im Kontext. Internationale Tagung, 11.–12. August 2011 in der Abteilung Rom des Deutschen Archäologischen Instituts, Sarkophag-Studien 10 (Wiesbaden 2018) 71–84.

Drexhage 2000
H.-J. Drexhage, Zur wirtschaftlichen Situation der Maler in Ägypten, in: T. Mattern (Hrsg.), Munus. Festschrift Hans Wiegartz (Münster 2000) 71–94.

Dreyer – Ferrari 2011
M. Dreyer – M. C. Ferrari, Vana in imagine forma? Hrabanus Maurus über Bild und Text, in: Krause – Schellewald 2011, 87–97.

Du Plat Taylor – Megaw 1951
J. Du Plat Taylor – P. Megaw, Cypriot Medieval Glazed Pottery: Notes for a Preliminary Classification, RDAC 1937–39 (1951) 1–13.

Du Toit 1997
D. S. Du Toit, Theios Anthropos. Zur Verwendung von ‚Theios Anthropos' und sinnverwandten Ausdrücken in der Kaiserzeit (Tübingen 1997) 2–39.

Dunbabin 1982
K. Dunbabin, The Victorious Charioteer on Mosaics and Related Monuments, AJA 86, 1982, 65–89.

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

Durand – Giovannoni 2012
J. Durand – D. Giovannoni (Hrsg.), Chypre entre Byzance et l'Occident, IVe–XVIe siècle (Paris 2012).

Džurova 2007
A. Džurova, The Illustrated Middle Bulgarian Translation of the Chronicle of Constantine Manasses from 1344–1345 (Vat. Slavo 2), in: Džurova u. a. 2007, 226–266.

Džurova u. a. 2007
A. Džurova – V. Velinova – A. Miteva, Constantine Manasses Synposis Chroniki, Codex Vaticano Slavo 2, 1344–1345 (Athen 2007).

Effenberger 2007
A. Effenberger, Zu den Eltern der Maria Dukaina Komnene Branaina Palaiologina, JbÖByz 57, 2007, 169–182.

Elliot 2005
J. K. Elliot, The Apocryphal New Testament: A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation (Oxford 2005).

Ellis 1988
S. P. Ellis, The end of the Roman house, AJA 92, 1988, 565–576.

Elm 2011
E. Elm, RAC XXIV (2011) 657–682 s. v. Memoriae damnatio.

Elsner – Huskinson 2011
J. Elsner – J. Huskinson (Hrsg.), Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi, Millennium Studies 29 (Berlin 2011).

Embach 2007
M. Embach, Die Kreuzesschrift des Hrabanus Maurus. De laudibus sanctae crucis (Wien 2007).

Emmanuel 1995
M. Emmanuel, Some notes on the external appearance of ordinary women in Byzantium. Hairstyles, headdresses: Texts and Iconography, Byzantinoslavica 56, 1995, 769–778.

Emmanuel 1999
M. Emmanuel, Monumental painting in Cyprus during the last phase of the Lusignan dynasty, 1374–1489, in: N. Patterson-Ševčenko – Ch. Moss (Hrsg.), Medieval Cyprus. Studies in art, architecture, and history in memory of Doula Mouriki (Princeton 1999) 241–251.

Engemann 1997
J. Engemann, Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke (Darmstadt 1997).

Ensoli – La Rocca 2000
S. Ensoli – E. La Rocca (Hrsg.), Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana (Rom 2000).

Entwistle a
Ch. Entwistle, A Catalogue of the Late Roman and Byzantine Weights and Weighing Equipment in the British Museum (in Druck).

EpetByzSpud 19
Εἰδήσεις, Επετηρίς της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 19, 1949, 380–387.

EpetByzSpud 20
Εἰδήσεις, Επετηρίς της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 20, 1950, 382–387.

Erbelding 2009
S. Erbelding (Hrsg.), Das Königreich der Vandalen. Erben des Imperiums in Nordafrika. Ausstellungskatalog Karlsruhe (Mainz 2009).

Ernst 1991
U. Ernst, Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters (Köln 1991).

Ernst 2003
U. Ernst, Die Kreuzgedichte des Hrabanus Maurus als multimediales Kunstwerk. Textualität – Ikonizität – Numeralität, in: U. Schmitz – H. Wenzel (Hrsg.), Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000 (Berlin 2003) 13–37.

Estopañan 1943
S. Cirac Estopañan, Bizancio y España: El legado de la basilissa Maria y de los déspotas Thomas y Esaù de Joannina, 1. 2 (Barcelona 1943).

Evans 2004
H. C. Evans (Hrsg.), Byzantium. Faith and Power (1261–1557). Ausstellungskatalog New York (New York 2004).

Evers 1992
C. Evers, Betrachtungen zur Ikonographie des Maxentius, Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 31, 1992, 9–13.

Ewald 2004
B. C. Ewald, Dokumentation zu Mythos und Ikonographie, in: Zanker 2004, 279–381.

Fasola 1975
U. M. Fasola, Le Catacombe di S. Gennaro a Capodimonte (Rom 1975).

Fasola 1982
U. M. Fasola, Le raffigurazioni di defunti e le scene bibliche negli affreschi delle catacombe di S. Gennaro, in: C. C. Marcheselli (Hrsg.), Parola e spirito. Studi in onore di Settimio Cipriani (Brescia 1982) 763–776.

Feissel 1998
D. Feissel, Vicaires et proconsuls d'Asie du IVe au VIe siècle. Remarques sur l'administration du diocèse asianique au Bas-Empire, AntTard 6, 1998, 91–104.

Fejfer 2008
J. Fejfer, Roman Portraits in Context (Berlin 2008).

Finney 1994
P. C. Finney, The Earliest Christians on Art (New York 1994).

Fiocchi Nicolai 2012
V. Fiocchi Nicolai, Il sacco dei Goti e la fine delle catacombe: un mito storicografico?, in: Di Berardino u. a. 2012, 283–310.

Fiocchi-Nicolai 2016
V. Fiocchi Nicolai, Le aree funerarie cristiane di età costantiniana e la nascita delle chiese con funzione sepolcrale, in: Costantino e i Costantinidi: l'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Atti del XVI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana Roma 22–28 settembre 2013 (Città del Vaticano 2016) 619–670.

Fischer 2006
I. Fischer, Gotteslehrerinnen. Weise Frauen und Frau Weisheit im Alten Testament (Stuttgart 2006).

Fittschen 1984a
K. Fittschen, Über Sarkophage mit Porträts verschiedener Personen, in: Andreae 1984a, 129–161.

Fittschen 1984b
K. Fittschen, Rez. zu J. Inan – E. Alföldi-Rosenbaum, Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei (Mainz 1979), GGA 236, 1984, 188–210.

Fittschen 1985
K. Fittschen, Ritratto funerario infantile di età traianea. Note su un busto di recente acquisizione, BMusRom 32, 1985, 13–23.

Fittschen 1989
K. Fittschen, Griechische Porträts. Zum Stand der Forschung, in: K. Fittschen (Hrsg.), Griechische Porträts (Darmstadt 1989) 1–38.

Fittschen 1991
K. Fittschen, Pathossteigerung und Pathosdämpfung. Bemerkungen zu griechischen und römischen Porträts des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr., AA 1991, 253–270.

Fittschen 1999
K. Fittschen, Prinzenbildnisse antoninischer Zeit (Mainz 1999).

Fittschen 2011
K. Fittschen, Il volto dei potenti. Il fenomeno della assimilazione delle immagini nella ritrattistica romana di età imperiale, in: La Rocca – Parisi Presicce 2011, 247–253.

Fittschen – Zanker 1983
K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom III. Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse, Frauenporträts (Mainz 1983).

Fittschen – Zanker 1985
K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I. Kaiser- und Prinzenbildnisse (Mainz 1985).

Fittschen u. a. 2010
K. Fittschen – P. Zanker – P. Cain, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom II. Die männlichen Privatporträts (Berlin 2010).

Flaminio 2000
R. Flaminio, Il mosaico nella chiesa di San Pietro in Vincoli a Roma, in: F. Guidobaldi – A. Paribeni (Hrsg.), Atti del VI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico Venezia 20–23 gennaio 1999 (Ravenna 2000) 425–438.

Fleck 2008
T. Fleck, Die Portraits Julianus Apostatas, Antiquitates 44 (Hamburg 2008).

Flourentzos 1994
P. Flourentzos, A Hoard of Medieval Antiquities from Nicosia (Nikosia 1994).

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

Foerster – Richtsteig 1929
R. Foerster – E. Richtsteig (Hrsg.), Choricii Gazaei Opera (Leipzig 1929).

Foletti 2013
I. Foletti (Hrsg.), The Face of the Dead and the Early Christian World. Proceedings of International Conferences, Masaryk University Brno 18th October 2012 (Brünn 2013).

Forsyth – Weitzmann 1973
G. H. Forsyth – K. Weitzmann, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian (Ann Arbor 1973).

Foss 1979
C. Foss, Ephesus after Antiquity. A late antique, Byzantine and Turkish City (Cambridge 1979).

Foss 1984
C. Foss, Stephanus, Proconsul of Asia, and Related Statues, in: C. Mango – O. Pritsak (Hrsg.), 'Okeanos'. Essays presented to Ihor Ševčenko, Harvard Ukrainian Studies 7, 1984, 196–218.

Fouquet 1887
D. M. Fouquet, Note sur des peintures récemment découvertes au Fayoum (ancienne nome arsinoïte), en Égypte, CRAI 15, 1887, 229–230.
<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1887_num_31_2_69328>

Fourlas 2008
B. Fourlas, Eine frühbyzantinische Silberschale mit der Darstellung des heiligen Theodor, JbRGZM 55, 2008, 483–528.

Fourlas 2010
B. Fourlas, Κτίστας θεωρεῖς. Wer ist der zivile Würdenträger auf dem Stiftermosaik in der Demetrios-Kirche in Thessaloniki?, Βυζαντινά Σύμμεικτα 20, 2010, 195–244.

Fourlas 2012
Die Mosaiken der Acheiropoietos-Basilika in Thessaloniki. Eine vergleichende Analyse dekorativer Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts, Millennium-Studien 35 (Berlin 2012).

Fowden 1982
G. Fowden, The Pagan Holy Man in Late Antique Society, JHS 102, 1982, 33–59.

Fowden 1995
G. Fowden, Late Roman Achaea: identity and defence, JRA 8, 1995, 549–567.

Francis 2003
J. A. Francis, Living Icons: Tracing a Motif in Verbal and Visual Representation from the Second to Fourth Centuries CE, AJPh 124/4, 2003, 575–600.

François 1999
V. François, Une illustration des romans courtois. La vaisselle de table chypriote sous l'occupation franque, CahCEC 29, 1999, 59–80.

Frank 2000
G. Frank, The Memory of the Eyes: Pilgrims to Living Saints in Christian Late Antiquity (Berkeley 2000).

Frantz 1940–41
A. Frantz, Digenis Akritas. A Byzantine epic and its illustrations, Byzantion 15, 1940–41, 87–91.

Frantz 1979
A. Frantz, A Public Building of Late Antiquity in Athens (IG II² 5205), Hesperia 48, 1979, 194–203.

Frantz 1988
A. Frantz, Late Antiquity: A. D. 267–700, Agora 24 (Princeton 1988).

Frede 1999
M. Frede, Monotheism and Pagan Philosophy in Later Antiquity, in: P. Athanassiadi – M. Frede (Hrsg.), Pagan Monotheism in Late Antiquity (Oxford 1999) 41–67.

Frischer 1982
B. Frischer, The Sculpted Word: Epicureanism and Philosophical Recruitment in Ancient Greece (Berkeley 1982).

Galavaris 1977
G. Galavaris, Mary's Descent into Hell: A Note on the Psalter Oxford, Christ Church Arch Wake gr. 61, Byzantine Studies 4, 1977, 189–194.

Gallas 1983
K. Gallas, Mittel- und spätbyzantinische Sakralarchitektur der Insel Kreta: Versuch einer Typologie der Kretischen Kirchen des 10. bis 17. Jahrhunderts (Diss. Technische Universität Berlin 1983).

Gallas u. a. 1983
K. Gallas – K. Wessel – M. Borboudakis, Byzantinisches Kreta (München 1983).

Gargova 2013
F. Gargova, The Meteora Icon of the Incredulity of Thomas Reconsidered, in: Theis u. a. 2013, 369–381.

Garidis 1989
M. Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination etrangère (Athen 1989).

Geffcken 1920
J. Geffcken, Der Ausgang des griechisch-römischen Heidentums, Religionswissenschaftliche Bibliothek 6 (Heidelberg 1920).

Gehn 2012
U. Gehn, Ehrenstatuen in der Spätantike. Chlamydati und Togati, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz 34 (Wiesbaden 2012).

Gennaccari 1996
C. Gennaccari, Museo Pio Cristiano: documenti inediti di rilavorazioni e restauri settecenteschi sui sarcofagi paleocristiani, BMonMusPont16, 1996, 153–285.

Georgopoulou 1999
M. Georgopoulou, Orientalism and Crusader art: Constructing a new canon, Medieval Encounters 5, 1999, 289–321.

Gering 2011
A. Gering, Das Stadtzentrum von Ostia in der Spätantike. Vorbericht zu den Ausgrabungen 2008–2011, RM 117, 2011, 409–509.

Gerke 1940
F. Gerke, Christus in der spätantiken Plastik ²(Berlin 1940).

Gero 1981
S. Gero, The True Face of Christ: Eusebius' letter to Constantia Reconsidered, Journal of Theological Studies 32/2, 1981, 460–470.

Gerola 1932
G. Gerola, Monumenti Veneti nell'isola di Creta 4 (Venedig 1932).

Gerola-Lassithiotakis 1961
G. Gerola-Lassithiotakis, Τοπογραφικός Κατάλογος των Τοιχογραφημένων Εκκλησιών της Κρήτης, in: K. E. Lassithiotakis (Hrsg.), Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta (Herakleion 1961).

Gerszke 2010
W. Gerszke, Die Chlamys in der Spätantike, JbAC 53, 2010, 104–139.

Giuliano 1957
A. Giuliano, Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense (Vatikan 1957).

Giuliano 1981
A. Giuliano (Hrsg.), Museo Nazionale Romano. Le Sculture I 2. Ali del Chiostro (Rom 1981).

Given u. a. 2007
M. Given – H. Corley – L. Sollars, Joining the dots: Continuous practice and the interpretation of a Cypriot landscape (with interactive GIS and integrated data archive), Internet Archaeology 20.
<http://intarch.ac.uk/journal/issue20/taesp_index.html>

Given u. a. 2013
M. Given – B. Knapp – J. Noller – L. Sollars – V. Kassianidou (Hrsg.), Landscape and interaction: The Troodos Archaeological and Environmental Survey Project, Cyprus, vol. 1: Methodology, Analysis and Interpretation; vol. 2: The TAESP Landscape, Levant Supplementary Series (London 2013).

Gkioles 1999
N. Gkioles, Οι παλαιότερες τοιχογραφίες της Παναγίας της Δροσιανής και η εποχή τους, DeltChrA 20, 1998, 65–70.

Gkioles 2007
N. Gkioles, Παλαιοχριστιανική τέχνη. Μνημειακή Ζωγραφική (π. 300–726) (Athen 2007).

Gkoutzioukostas 2013
A. E. Gkoutzioukostas, The prefect of Illyricum and the prefect of Thessaloniki, Βυζαντιακά 30, 2012–2013, 45–80.

Gkoutzioukostas 2014
A. E. Gkoutzioukostas, "…τοῦ βάρβαρον κλύδωνα βαρβάρων στόλῳ μετατρέποντος…" Μία πρόταση ερμηνείας της ψηφιδωτής επιγραφής των «κτιστών» από τον ναό του Αγίου Δημητρίου, Βυζαντινά Σύμμεικτα 24, 2014, 11–28.

Goette 1989
H. R. Goette, Römische Kinderbildnisse mit Jugendlocken, AM 104, 1989, 203–218.

Goette 1990
H. R. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen (Mainz 1990).

Gorny & Mosch 2012
Gorny & Mosch. Auktion Nr. 206: ‚Kunst der Antike', 20. Juni 2012 (München 2012).

Gounarēs 2007
G. Gounarēs, Εισαγωγή στην Παλαιοχριστιανική Αρχαιολογία Β΄. Ζωγραφική (Thessaloniki 2007).

Grabar 1936
A Grabar, L'Empereur dans l'art byzantine: recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient (Paris 1936).

Grabar 1957
A. Grabar, L'iconoclasme Byzantin. Dossier archéologique (Paris 1957).

Grabar 1963
A. Grabar, Sculptures Byzantines de Constantinople (1963).

Grabar 1968
A. Grabar, Christian Iconography: A Study of its Origins (Princeton 1968).

Grabar 1978
A. Grabar, Notes sur les mosaïques de saint-Démétrios à Salonique, Byzantion 48, 1978, 64–77.

Graf 2002
K. Graf, Bildnisse schreibender Frauen im Mittelalter, 9. bis Anfang 13. Jahrhundert (Basel 2002).

Grassinger 1999
D. Grassinger 1999, Die mythologischen Sarkophage, 1. Teil, ASR XII, 1 (Berlin 1999).

Green 2001
L. Green, Colour Transformations of ancient Egyptian pigments, in: W. V. Davies (Hrsg.), Colour and Painting in Ancient Egypt (London 2001) 43–48.

Grierson 1968
Ph. Grierson, Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection II. Phocas to Theodosius III, 602–717 (Washington 1968).

Grig 2004
L. Grig, Portraits, Pontiffs and the Christianization of Fourth-Century Rome, BSR 72, 2004, 203–230.

Groag 1946
E. Groag, Die Reichsbeamten von Achaia in spätrömischer Zeit (Budapest 1946).

Gross 1938
J. Gross, La divinisation du chrétien d'après les pères grecs: Contribution historique à la doctrine de la grâce (Paris 1938).

Guido 2013
S. Guido, The Crux Vaticana or the Cross of Justin II – New date and technical remarks resulting from its restoration, Archivum Sancti Petri, Quaderno d'archivio 4–5, 2013, 12–33.

Guimier-Sorbets 2010
A.-M. Guimier-Sorbets, D'autres croyances, d'autres pratiques funéraires: les deux états de la tombe 2 dans la nécropole d'Anfouchi à Alexandrie, BCH 134, 2010, 1, 153–175.

Gulowsen 1999
K. Gulowsen, Liturgical Illustrations or Sacred Images? The Imperial Panels in S. Vitale, Ravenna, ActaAArtHist s.a. 11, 1999, 115–146.

Hackett 1910
J. Hackett, A History of the Orthodox Church of Cyprus (London 1910).

Haensch 2011
R. Haensch, Christlicher Euergetismus ob honorem. Die Einsetzung von Klerikern in ihre Ämter und die von diesen vorangetriebenen Bauprojekte, in: J. Leemans – P. van Nuffelen – S. W. J. Keough – C. Nicolaye (Hrsg.), Arbeiten zur Kirchengeschichte 119 (Berlin 2011) 167–181.

Haldon 1986
J. F. Haldon, Ideology and Social Change in the Seventh Century: Military Discontent as a Barometer, Klio 68, 1986, 139–190.

Haldon 1997
J. F. Haldon, Byzantium in the Seventh Century. The Transformation of a Culture [2](Cambridge 1997).

Haldon 2016
J. Haldon, The Empire that Would Not Die. The Paradox of Eastern Roman Survival, 640–740 (Cambridge 2016).

Haldon – Brubaker 2001
J. Haldon – L. Brubaker, Byzantium in the Iconoclast Era (c. 680–850): The Sources: An Annotated Survey (Aldershot 2001).

Hanfmann 1951
G. M. A. Hanfmann, Socrates and Christ, HarvStClPhil 60, 1951, 205–233.

Haps 2012
S. Haps, 'Grande Colombario', Rom, Via Aurelia Antica. Bau, Konstruktion und Ausstattung einer unternehmerisch organisierten Massengrabanlage der frühen Kaiserzeit, in: Koldewey-Gesellschaft Vereinigung für baugeschichtliche Forschung, Bericht über die 46. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung, Konstanz Mai 2010 (Dresden 2012) 141–150.

Hartel 1999
G. De Hartel (= W. von Hartel) (Hrsg.), Sancti Pontii Meropii Paulini Nolani Opera 1: Epistulae, CSEL 29 (Wien 1999).

Haury – Wirth 1962–1963
J. Haury – G. B. Wirth (Hrsg.), Procopii Caesariensis Opera Omnia I–II (Leipzig 1962–1963).

Hein u. a. 1996
E. Hein – A. Jakovlevic – B. Kleidt, Zypern, Byzantinische Kirchen und Klöster, Mosaiken und Fresken (Ratingen 1996).

von Heintze 1963
H. von Heintze, Vir sanctus et gravis. Bildniskopf eines spätantiken Philosophen, JbAC 6, 1963, 35–53.

von Heintze 1979
H. von Heintze, »Statuae quattuor marmoreae pedestres quarum basibus Constantini nomen inscriptum est«, RM 86, 1979, 399–437.

Heisenberg 1908
A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche 2: Die Apostelkirche in Konstantinopel (Leipzig 1908).

Hekler 1934
A. Hekler, Neue Antiken aus Athen, AA 1934, 256–265.

Helbig I
W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom I. Die päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran [4](Tübingen 1963).

Hennessy 2003
C. Hennessy, Iconic Images of Children in the Church of St Demetrios, Thessaloniki, in: A. Eastmond – L. James (Hrsg.), Icon and Word. The Power of Images in Byzantium. Studies Presented to Robin Cormack (Aldershot 2003) 157–172.

Hennessy 2008
C. Hennessy, Images of Children in Byzantium (Farnham 2008).

Herdejürgen 2001
H. Herdejürgen, Sarkophage von der Via Latina. Folgerungen aus dem Fundkontext, RM 107, 2001, 209–234.

Hoddinott 1963
R. F. Hoddinott, Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia. A Study of the Origins and the Initial Development of East Christian Art (London 1963).

von den Hoff 1994
R. von den Hoff, Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus (München 1994).

von den Hoff 1996
R. von den Hoff, Die Statue eines kynischen Philosophen in Rom, Museo Capitolino Inv. 737, in: AntPl 25 (München 1996) 65–73.

Hoffmann – Brandes 2013
L. M. Hoffmann – W. Brandes, Eine unbekannte Konzilssynopse, Forschungen zur byzantinischen Rechtsgeschichte 30 (Frankfurt 2013).

Holl 1928
K. Holl, Epistulae ad Theodosium fragmenta, in: K. Holl (Hrsg.), Gesammelte Aufsatz zur Kirchengeschichte 2 (Tübingen 1928) 360–362.

Hoogland Verkerk 1997
D. Hoogland Verkerk, Job and Sitis. Curious Figures in Early Christian Funerary Art, MittChrA 3, 1997, 20–29.

Horster 1998
M. Horster, Ehrungen spätantiker Statthalter, in: Les gouverneurs de province dans l'Antiquité tardive, AntTard 6, 1998, 37–59.

Hubert u. a. 1968
J. Hubert – J. Porcher – F. W. Volbach, Frühzeit des Mittelalters. Von der Völkerwanderung bis an die Schwelle der Karolingerzeit (München 1968).

Hübner 2005
S. Hübner, Der Klerus in der Gesellschaft des spätantiken Kleinasiens, Altertumswissenschaftliches Kolloquium 15 (Stuttgart 2005).

Hupfloher 2000
A. Hupfloher, Kulte im kaiserzeitlichen Sparta. Eine Rekonstruktion anhand der Priesterämter (Berlin 2000).

Huskinson 1998
J. Huskinson, Unfinished portrait heads on later Roman sarcophagi: some new perspectives, BSR 66, 1998, 129–158.

Iannucci 1986
A. M. Iannucci, I vescovi Ecclesius, Severus Ursus e Ursicinus, le scene dei privilegi e dei sacrifice in S. Apollinare in Classe. Indagine sistematica, XXXIII Corso di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina Ravenna 15–22 Marzo 1986 (Ravenna 1986) 165–193.

Ierusalimskaja 1988
A. A. Ierusalimskaja, Tkani sobora sv. Sophii v Konstantinopole v poeme Pabla Silentiarja, in: Vostočnoe sredizemnomorje i Kavkaz IV–XVI vv. Sbornik statei (Leningrad 1988) 8–19 (mit engl. summary: Textiles of St. Sophia in Constantinople, based on Paulus Silentiarius' poem, 160).

Ihm 1992
Ch. Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 4 [2](Stuttgart 1992).

Imhaus 2004
B. Imhaus (Hrsg.), Lacrimae Cypriae: Les larmes de Chypre ou recueil des inscriptions lapidaires pour la plupart funéraires de la période franque et vënitienne de l'île de Chypre (Nikosia 2004).

Immerzeel 2004
M. Immerzeel, Holy horsemen and Crusader banners. Equestrian saints in wall paintings in Lebanon and Syria, Eastern Christian Art 1, 2004, 29–60.

Immerzeel 2009
M. Immerzeel, Identity Puzzles. Medieval Christian Art in Syria and Lebanon, Orientalia Lovaniensia Analecta 184 (Leuven 2009).

İnan – Rosenbaum 1966
J. İnan – E. Rosenbaum, Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor (London 1966).

İnan – Rosenbaum 1979
J. İnan – E. Alföldi-Rosenbaum, Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde (Mainz 1979).

Iseabaert 2002
B. Iseabaert, Prohairesios' Honourable Domum Reductio by a Proconsul and His Troops: A Textcritical Note on Eunapios' VS, X.5, 5.490, Mnemosyne 55/4, 2002, 499–502.

IvE
H. Wankel (Hrsg.), Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien 11, 1. Inschriften von Ephesos I a Nr. 1–47 (Bonn 1979).

Jacoby 1984
D. Jacoby, La littérature française dans les états latins de la Méditerranée orientale à l'époque des croisades: diffusion et création, in: Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IXe congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Padoue/Venise 1982 (Modena 1984) 617–646.

Jacoby 1986
D. Jacoby, Knightly values and class consciousness in the Crusader States of the Eastern Mediterranean, MedHistR 1, 1986, 158–186.

Jacoby 1989
D. Jacoby, The rise of a new emporium in the eastern Mediterranean: Famagusta in the late thirteenth century, in: D. Jacoby, Studies on the Crusader States and on Venetian expansion (London 1989) 143–177.

Jacopi 1980
L. Jacopi, La statua dell'egioco Giove vimino, BdA 65, 1980, 15–24.

Jaeger 1977
W. Jaeger, Gregorii Nysseni Opera 8/1 (Leiden 1977).

Jäggi 2002/03
C. Jäggi, Donator oder Fundator? Zur Genese des monumentalen Stifterbildes, Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 9/10, 2002/03, 26–45.

Jeffreys 2012
E. Jeffreys, Four Byzantine Novels (Liverpool 2012).

Jeffreys – Mango 2002
E. Jeffreys – C. Mango, Towards a Franco–Greek culture, in: C. Mango (Hrsg.), The Oxford History of Byzantium (Oxford 2002) 294–305.

Jensen 2008
R. M. Jensen, Dining with the Dead: From the Mensa to the Altar in Christian Late Antiquity, in: L. Brink – D. Green (Hrsg.), Commemorating the Dead (Berlin 2008) 107–143.

Johansen 1995
F. Johansen, Catalogue, Ny Carlsberg Glyptotek. Roman Portraits III (Kopenhagen 1995).

Jouanno 1998
C. Jouanno, Digénis Akritas, le héros des frontières. Une épopée byzantine (version de Grottaferrata) (Turnhout 1998).

Kakissis – Kotoula. 2012
A. Kakissis – D. Koutoula, Βρετανοί Αρχιτέκτονες και Βυζάντιο: καταγραφές στη Θεσσαλονίκη, 1888–1910 = Byzantium and British Architects: recording Thessaloniki, 1888–1910, in: Αποτυπώματα. Η βυζαντινή Θεσσαλονίκη σε φωτογραφίες και σχέδια της Βρετανικής Σχολής Αθηνών (1888–1910) = Impressions. Byzantine Thessaloniki through the photographs and drawings of the British School at Athens (1888–1910) (Thessaloniki 2012) 12–32.

Kalopissi-Verti 1992
S. Kalopissi-Verti, Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece, DenkschrWien 226 (Wien 1992).

Kalopissi-Verti – Panagiotidi-Kesisoglou 2010
S. Kalopissi-Verti – M. Panagiotidi-Kesisoglou, Πολύγλωσσο εικονογραφημένο Λεξικό όρων Βυζαντινής Αρχιτεκτονικής και Γλυπτικής (Heraklion 2010).

Kaltsas 2002
N. Kaltsas, Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens (Athen 2002).

Kanonidis – Mastora 2003
I. O. Kanonidis – P. Mastora, Preservation of the Mosaics of Agios Georgios, the Basilica of Agios Demetrios and the Church of Agia Sofia – Thessaloniki, 1997–1999, in: P. Blanc (Hrsg.), VIIème Conférénce du Comité International pour la Conservation des Mosaïques. Les mosaïques: conserver pour présenter? 22–28 novembre 1999 Arles – Saint-Romain-en-Gal (Arles 2003) 403–413.

Kapetanopoulos 1968
E. Kapetanopoulos, Leonides VII of Melite and His Family, BCH 92, 1968, 493–518.

Karivieri 1994
A. Karivieri, The 'House of Proclus' on the Southern Slope of the Acropolis: A Contribution, in: Castrén 1994, 115–139.

Karivieri 1994a
A. Karivieri, The so-called Library of Hadrian and the Tetraconch Church, in: Castrén 1994, 89–113.

Kaschnitz von Weinberg 1965
G. Kaschnitz von Weinberg, Marcus Antonius, Domitian, Christus, in: G. Kleiner – H. von Heintze (Hrsg.), Guido Kaschnitz von Weinberg. Ausgewählte Schriften 2. Römische Bildnisse (Berlin 1965) 77–88.

Kastriotis 1923
P. Kastriotis, Ἰουλιανοῦ τοῦ Ἀποστάτου κεφαλή, AEphem 1923, 118–123.

Kavvadias 1892
P. Kavvadias, Γλύπτα τού Εθνικού Μουσείου. Καταλόγος περιγραφικός (Athen 1892).

Kazamia-Tsernou 2003
M. I. Καζαμία-Τσέρνου, Ιστορώντας τη Δέηση στις βυζαντινές Εκκλησίες της Ελλάδος (Thessaloniki 2003).

Kazamia-Tsernou 2009
M. I. Kazamia-Tsernou, Μνημειακή τοπογραφία Θεσσαλονίκης. Οι ναοί Α΄: 4ος–8ος αιώνας (Thessaloniki 2009).

Kazhdan 1991
A. Kazhdan (Hrsg.), Oxford Dictionary of Byzantium (Oxford 1991).

Kazhdan – Maguire 1991
A. Kazhdan – H. Maguire, Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art, DOP 45, 1991, 1–22.

Kerber 1972
B. Kerber, LCI 4, 1972, 14–24 s. v. Salomo.

Kızıltan 2013
Z. Kızıltan (Hrsg.), Stories from the Hidden Harbor: The Shipwrecks of Yenikapı (Istanbul 2013).

Kiilerich 1993
B. Kiilerich, Late Fourth Century Classicism in the so-called Theodosian Renaissance, Odense University Classical Studies 18 (Odense 1993).

Kitzinger 1954
E. Kitzinger, The Cult of Images in the Age before Iconoclasm, DOP 8, 1954, 83–150.

Kitzinger 1958
E. Kitzinger, Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, in: Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress, München 1958 (München 1958) 1–50.

Kitzinger 1984
E. Kitzinger, Byzantinische Kunst im Werden. Stilentwicklung in der Mittelmeerkunst vom 3. bis zum 7. Jahrhundert (Köln 1984).

Kleinert 1979
A. Kleinert, Die Inkrustation der Hagia Sophia. Zur Entwicklung der Inkrustationsschemata im römischen Kaiserreich (Diss. Westfälische Wilhelms-Universität Münster 1979).

Klibengajtis 2006–2007
Th. Klibengajtis, Hiobs Weib in der Exegese der lateinischen Kirchenväter. Ein Beitrag zur patristischen Frauenforschung, Analecta Cracoviensia 38/39, 2006–2007, 195–229.

Klingenbarg 1968
H. Klingenberg, Hrabanus Maurus: In honorem sanctae crucis, in: V. H. Birkhan (Hrsg.), Festschrift Otto Höfler 2 (Wien 1968) 273–300.

Knibbe 1968–1971a
D. Knibbe, Neue Inschriften aus Ephesos II, ÖJh 49, 1968–1971, Beibl. 1–56.

Knibbe 1968–1971b
D. Knibbe, Neue Inschriften aus Ephesos III, ÖJh 49, 1968–1971, Beibl. 57–88.

Knibbe 1995
D. Knibbe, Die statuarische Wiederauferstehung des Kaiserpriesters Ti. Claudius Piso Diophantos unter dem christlichen Statthalter Fl. Anthemius Isidorus, in: D. Knibbe – H. Thür (Hrsg.), Via Sacra Ephesiaca II, BerMatÖAI 6, 1995, 100–102.

Kniffitz 2009
L. Kniffitz (Hrsg.), L'imperium e l'oblatio nei mosaici di Ravenna e Costantinopoli (Ravenna 2009).

Knoll – Vorster 2013
K. Knoll – C. Vorster (Hrsg.), Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke III. Die Porträts (München 2013).

Koch 1993
G. Koch, Sarkophage der römischen Kaiserzeit (Darmstadt 1993).

Koch 2000
G. Koch, Frühchristliche Sarkophage. HdArch (München 2000).

Koch 2002
G. Koch (Hrsg.) Akten des Symposiums „Frühchristliche Sarkophage“ (Mainz 2002).

Koch – Sichtermann 1982
G. Koch – H. Sichtermann, Römische Sarkophage. HdArch (München 1982).

Kockel 1993
V. Kockel, Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 12 (Mainz 1993).

Kocks 1971
D. Kocks, Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13.–15. Jahrhunderts (Köln 1971).

Koder – Hild 1976
J. Koder – F. Hild, Hellas und Thessalia, TIB I (Wien 1976).

Koenen 2012
U. Koenen, Ein textiler Musterrapport als technische Hilfe der Emailleure, in: N. Asutay-Effenberger – F. Daim (Hrsg.), Φιλοπάτιον. Spaziergang im kaiserlichen Garten. Beiträge zu Byzanz und seinen Nachbarn, Monographien des RGZM 106 (Mainz 2012) 119–133.

Kötter 1975
B. Kötter (Hrsg.), Orationes de imaginibus tres, in: Die Schriften des Johannes von Damaskos 3 (Berlin 1975).

Kötter 2012
J.-M. Kötter, Autonomie der illyrischen Kirche? Die Sixtus-Briefe der Collectio Thessalonicensis und der Streit um das kirchliche Illyricum, Millennium 9, 2012, 163–186.

Kollwitz 1941
J. Kollwitz, Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 12 (Berlin 1941).

Konstantoudaki-Kitromelidou 2014
M. Konstantoudaki-Kitromelidou, Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του ναού του Σωτήρος στα Ακούμια Ρεθύμνης: Εικονογραφία και νοήματα, in: Η Επαρχία Αγίου Βασιλείου από την Αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Πρακτικά του Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου. Περιβάλλον – Αρχαιολογία – Ιστορία – Κοινωνία (Σπήλι – Πλακιάς 19–23 Οκτωβρίου 2008), τόμος Β΄, Βυζαντινοί Χρόνοι – Βενετοκρατία (Rethymnon 2014) 51–110.

Kontogiannis 2003
N. Kontogiannis, Κυπριακή Μεσαιωνική κεραμική στο Μουσείο των Σεβρών, in: Επιστημονική Επετηρίδα του Τμήματος Αρχαιοτήτων για το 2003, 311–326.

Korres 1998
Th. Korres, Some Remarks on the First Major Attempts of the Avaroslavs to Capture Thessaloniki (597 and 614), Byzantina 19, 1998, 171–185.

Kourkoutidou-Nikolaïdou u. a. 1976
E. Kourkoutidou-Nikolaïdou – Ch. Tsioumē – Th. Pazaras, Βυζαντινά και μεσαιωνικά μνημεία κεντρικής και δυτικής Μακεδονίας, ADelt 31, 1976, Chron B1 265–272.

Kourkoutidou-Nikolaïdou u. a. 1977
E. Kourkoutidou-Nikolaïdou – Ch. Mauropoulou-Tsioumē – Th. Pazaras, Βυζαντινά και μεταβτζαντινά μνημεία κεντρικής και δυτικής Μακεδονίας, ADelt 32, 1977, Chron B1 230–234.

Kourouniotis 1923
K. Kourouniotis, Ἐλευσινιακὰ, ADelt 8, 1923, 155–174.

Kovacs 2014
M. Kovacs, Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz 40 (Wiesbaden 2014).

Kovacs 2016
M. Kovacs, Rez. zu Ulrich Gehn, Ehrenstatuen in der Spätantike. Chlamydati und Togati (Wiesbaden 2012), Klio 98/1, 2016, 376–388.

Kraeling 1956
C. H. Kraeling, The Synagogue. The Excavations at Dura-Europos Final report VIII, Part 1 (New Haven 1956).

Krannich u. a. 2002
T. Krannich – C. Schubert – C. Sode (Hrsg.), Die Ikonoklastische Synode von Hiereia 754: Einleitung, Text, Übersetzung (Tübingen 2002).

Kranz 1979
P. Kranz, Ein Bildnis frühtheodosianischer Zeit in der Sammlung George Ortiz bei Genf, AA 1979, 76–103.

Kraus – Karrer 2010
W. Kraus – M. Karrer, Septuaginta Deutsch: das griechische Alte Testament in deutscher Übersetzung (Stuttgart 2010).

Krause 2004
K. Krause, Die illustrierten Homilien des Johannes Chrysostomos in Byzanz (Wiesbaden 2004).

Krause 2011
K. Krause, Heilige Schrift im Bild: Spätantike Portraits der inspirierten Evangelisten als Spiegel eines neuen Medienbewusstseins, in: Krause – Schellewald 2011, 41–83.

Krause – Schellewald 2011
K. Krause – B. Schellewald (Hrsg.), Bild und Text im Mittelalter (Köln 2011).

Krencker 1929
D. Krencker, Über römische Marmorwandverkleidung aus Trier, in: D. Krencker – E. Krüger – H. Lehmann – H. Wachtler (Hrsg.), Die Trierer Kaiserthermen I, Trierer Grabungen und Forschungen I (Augsburg 1929) 306–319.

Kresten 1977
O. Kresten, Zur Echtheit des σίγιλλον des Kaisers Nikephoros I. für Patras, Römische Historische Mitteilungen 19, 1977, 15–78.

Kresten 2002
O. Kresten, Ἀκουμένων ἁπάντων. Eine wenig bekannte Formel der großen kaiserlichen Privilegienurkunde in Byzanz, in: L. Gatto – P. Supino Martini (Hrsg.), Studi sulle società e le culture del medioevo per Girolamo Arnaldi 1 (Florenz 2002) 377–300.

Krumeich 2004
R. Krumeich, ‚Klassiker' im Gymnasion. Bildnisse attischer Kosmeten der mittleren und späten Kaiserzeit zwischen Rom und griechischer Vergangenheit, in: Borg 2004, 131–155.

Krumeich 2008
R. Krumeich, Vergegenwärtigung einer ‚großen' Vergangenheit. Zitate älterer Bildnisse und retrospektive Statuen berühmter Athener im Athen der römischen Kaiserzeit, in: K. Junker – A. Stähli (Hrsg.), Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst, Akten des Kolloquiums Berlin 17.–19. Februar 2005 (Wiesbaden 2008) 159–175.

Kubinska 1968
J. Kubinska, Les monuments funéraires dans les inscriptions grecques de l'Asie Mineure (Warsaw 1968).

Külzer 2010
A. Külzer, Ephesos in byzantinischer Zeit: ein historischer Überblick, in: Daim – Drauschke 2010, 521–539.

La Rocca 2011a
E. La Rocca, Il ritratto e la somiglianza, in: La Rocca – Parisi Presicce 2011, 21–29.

La Rocca 2011b
E. La Rocca, Egitto, Grecia, Roma. Innamorati dell'immortalità. Ritratto realistico e ritratti ideale: Medio Oriente, Egitto, Grecia, Roma, in: La Rocca – Parisi Presicce 2011, 53–83.

La Rocca – Parisi Presicce 2011
E. La Rocca – C. Parisi Presicce (Hrsg.), Ritratti. Le tante facce del potere. Catalogo della mostra, Roma Musei Capitolini, 10 marzo – 25 settembre 2011 (Rom 2011).

L'Orange 1933
H. P. L'Orange, Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts (Oslo 1933).

L'Orange 1947
H. P. L'Orange, Apotheosis in Ancient Portraiture (Oslo 1947).

L'Orange 1973
H. P. L'Orange, Statua tardo-antica di un'imperatrice, in: H. P. L'Orange, Likeness and icon. Selected studies in classical and early mediaeval art (Odense 1973).

Ladner 1941
G. B. Ladner, The So-Called Square Nimbus, Medieval Studies 3, 1941, 15–45.

Ladstätter 2009
S. Ladstätter (Hrsg.), Neue Forschungen zur Kuretenstraße von Ephesos, Akten des Symposiums für H. Thür vom 13. Dezember 2006 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, DenkschrWien 382 (= Archäologische Forschungen 15) (Wien 2009).

Ladstätter 2010
S. Ladstätter, Ephesos in byzantinischer Zeit. Das letzte Kapitel der Geschichte einer antiken Großstadt, in: Daim – Drauschke 2010, 493–519.

Ladstätter 2017
S. Ladstätter, Ephesus, in: Ph. Niewöhner (Hrsg.), The Archaeology of Byzantine Anatolia. From Late Antiquity until the Coming of the Turks (Oxford 2017) 238–248.

Ladstätter –Pülz 2007
S. Ladstätter – A. Pülz, Ephesus in the Late Roman and Early Byzantine Period: Changes in its Urban Character from the Third to the Seventh Century AD, in: A. Poulter (Hrsg.), The Transition to Late Antiquity on the Danube and Beyond, BSR 141, 2007, 391–433.

Laflı – Zäh 2009
E. Laflı – A. Zäh, Beiträge zur frühbyzantinischen Profanarchitektur aus Hadrianupolis – Blütezeit unter Kaiser Iustinian I., ByzZ 102, 2009, 639–659.

Lafontaine-Dosogne 1990
J. Lafontaine-Dosogne, RBK, IV (1990) 83–101 s. v. Kindheit und Jugend Mariae.

Lagogianni-Georgakarakos 2002
M. Lagogianni-Georgakarakos, Die römischen Porträts Kretas I. Bezirk Herakleion, CSIR Griechenland VI 1 (Athen 2002).

Lampe 1961
G. W. H. Lampe (Hrsg.), A Patristic Greek Lexicon (Oxford 1961).

Lane 1953
A. Lane, Early Islamic Pottery (London 1953).

Lange 2012
Ch. Lange, Mia Energeia. Untersuchungen zur Einigungspolitik des Kaisers Heraclius und des Patriarchen Sergius von Constantinopel, Studien und Texte zu Antike und Christentum 66 (Tübingen 2012).

Laubscher 1999
H. P. Laubscher, Beobachtungen zu tetrarchischen Kaiserbildnissen aus Porphyr, JdI 114, 1999, 207–239.

Lauer – Picard 1955
J. P. Lauer – C. Picard, Les statues ptolémaïques du Serapeion de Memphis (Paris 1955).

Lavan 2006
L. Lavan, Fora and Agorai in Mediterranean Cities during the 4th and 5th c. AD, in: W. Bowden – A. Gutteridge – C. Machado (Hrsg.), Social and Political Life in Late Antiquity, Late antique archaeology 3, 1 (Leiden 2006) 195–249.

LCI
E. Kirschbaum – W. Braunfels (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie 1–8 (Freiburg 1968–1976).

Leaf – Purcell 1986
W. Leaf – S. Purcell, Heraldic Symbols: Islamic Insignia and Western Heraldry (London 1986).

Legras 1993
B. Legras, Mallokouria et mallocourètes. Un rite de passage dans l'Égypte romaine, CahGlotz 4, 1993, 113–127.

Legras 2004
B. Legras, L'Égypte grecque et romaine (Paris 2004).

Lehmann 2010
S. Lehmann, Mumien mit Porträts: Zeugnisse des privaten Totenkults und Götterglaubens im Ägypten der Kaiserzeit und Spätantike, in: J. Rüpke – J. Scheid (Hrsg.), Bestattungsrituale und Totenkult in der römischen Kaiserzeit, Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge 27 (Stuttgart 2010) 175–213.

Lembke u. a. 2010
K. Lembke – M. Minas-Nerpel – S. Pfeiffer (Hrsg.), Tradition and Transformation: Egypt under Roman Rule, Proceedings of the International Conference Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum 3–6 July 2008, Culture and History of the Ancient Near East 41 (Leiden 2010).

Lemerle 1979
P. Lemerle, Les plus anciens recueils des miracles de Saint Démétrius et la pénétration des Slaves dans les Balkans I. Le texte (Paris 1979).

Lemerle 1981
P. Lemerle, Les plus anciens recueils des miracles de Saint Démétrius et la pénétration des Slaves dans les Balkans II. Commentaire (Paris 1981).

Leontsinē 2006
M. Leontsinē, Κωνσταντίνος Δ΄ (668–685). Ο τελευταίος πρωτοβυζαντινός αυτοκράτορας, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών/Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών Μονογραφίες 7 (Athen 2006).

Leppin 2011
H. Leppin, Justinian: das christliche Experiment (Stuttgart 2011).

Levi-Pisetzky 1964–1969
R. Levi-Pisetzky, Storia del costume in Italia, 1–5 (Mailand 1964–1969).

Lipinski 1968
A. Lipinski, Kaiser Justinus' II. Kreuz. Seine ursprüngliche Bestimmung im Lichte der jüngsten Forschungen, RQSchr 63, 1968, 185–203.

Lipps u. a. 2013
J. Lipps– C. Machado – Ph. von Rummel (Hrsg.), The Sack of Rome in 410 AD: the event, its context and its impact. Proceedings of the conference held at the German Archaeological Institute at Rome 4–6 November 2010, Palilia 28 (Wiesbaden 2013).

Liverani – Spinola 2010
P. Liverani – G. Spinola, Le necropoli vaticane (Mailand 2010).

Lorenz 1965
T. Lorenz, Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern (Mainz 1965).

LSA
University of Oxford, 'Last Statues of Antiquity (LSA)'-Database. <http://laststatues.classics.ox.ac.uk/>

Lucchesi Palli 1968
E. Lucchesi Palli, LCI 1 (1968) 278–282 s. v. Beweinung Christi.

Luchinat 1994
C. A. Luchinat (Hrsg.), The Chapel of the Magi: Benozzo Gozzoli's Frescoes in the Palazzo Medici Riccardi Florence (London 1994).

Lymberopoulou 2006
A. Lymberopoulou, The Church of the Archangel Michael at Kavalariana: Art and Society on Fourteenth-Century Venetian-dominated Crete (London 2006).

Lymberopoulou 2007
A. Lymberopoulou, Fish on a Dish and its Table Companions in Fourteenth-Century Wall Paintings on Venetian-dominated Crete, in: L. Brubaker – K. Linardou (Hrsg.), Eat, drink, and be merry (Luke 12, 19). Food and Wine in Byzantium, Papers of the 37th Annual Spring Symposium of Byzantine Studies in Honour of Professor A. A. M. Bryer (Aldershot 2007) 223–232.

Lymberopoulou 2010a
A. Lymberopoulou, Fourteenth-century Regional Cretan Church Decoration: The Case of the Painter Pagomenos and his Clientele, in: P. L. Grotowksi – S. Skrzyniarz (Hrsg.), Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Art and Archaeology (Warsaw 2010) 159–175.

Lymberopoulou 2010b
A. Lymberopoulou, Late and Post-Byzantine Art under Venetian Rule: Frescoes versus Icon and Crete in the Middle, in: L. James (Hrsg), A Companion to Byzantium (Oxford 2010) 351–370.

Lymberopoulou 2013
A. Lymberopoulou, Regional Byzantine Monumental Art from Venetian Crete, in: A. Lymberopoulou – R. Duits (Hrsg.), Byzantine Art and Renaissance Europe (Farnham 2013) 61–99.

Lymberopoulou 2018
A. Lymberopoulou, Sight and the Byzantine Icon, in: G. Harvey – J. Hughes (Hrsg.), Sensual Religion. Religion and the Five Senses (Sheffield 2018) 109–130.

Lymberopoulou a
A. Lymberopoulou, ‚.....κε παντός του λαου του χορίου τ(ης) Μάζας....› Communal church decoration from rural Venetian Crete, in: R. Duits (Hrsg.), The Art of the Poor: The Aesthetic Material Culture of the Lower Classes in Europe 1300–1600 (London, in Druck).

Ma 2013
J. Ma, Statues and Cities. Honorific Portraits and Civic Identity in the Hellenistic World, Oxford Studies in Ancient Culture and Representation (Oxford 2013).

Maderakis 1985
S. N. Maderakis, Μια εκκλησία στην επαρχία Σελίνου: Ο Χριστός στα Πλεμενιανά, in: Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου 2 (Herakleion 1985) 250–292.

Maderakis 1988
St. N. Maderakis, 'Η Προσωπογραφία των Δωρητών στις Εκκλησίες της Κρήτης', Ετήσια Έκδοση του Δήμου Χανίων (Chania 1988) 39–49.

Maderakis 2008
St. N. Maderakis, 'Βυζαντινή Τέχνη της Κρήτης. Θέματα προς Συζήτηση, Μελέτη και Ερμηνεία', Επιστημονική Περιοδική Έκδοση της Ιεράς Μητροπόλεως Ρεθύμνης και Αυλοποτάμου, περίοδος Β, 27, 2008, 151–266.

Magie 1921
D. Magie, Scriptores Historiae Augustae 1 (Cambridge, Mass. 1921).

Magie 1953
D. Magie, Scriptores Historiae Augustae 2 (London 1953).

Maguire 1989
H. Maguire, Style and ideology in Byzantine imperial art, Gesta 28/2, 1989, 217–231.

Maischberger 2006
M. Maischberger (Hrsg.), Konstantin in Berlin (Mailand 2006).

Malbon 1990
E. S. Malbon, The iconography of the sarcophagus of Junius Bassus (Princeton 1990).

Malouta 2011
M. Malouta, Urban Connections: Arsinoe, Antinoopolis and Hermopolis in the Papyri: in: E. Subía – P. Azas – J. Carruesco – I. Fiz – R. Cuesta (Hrsg.), The Space of the City in Graeco-Roman Egypt. Image and Reality (Tarragona 2011) 49–55.

Malouta 2012
M. Malouta, Families, Households, and Children, in: Riggs 2012, 288–304.

Maltezou 1988
Ch. A. Maltezou, Η Κρήτη στη Διάρκεια της Περιόδου της Βενετοκρατίας (1211–1669), in: N. M. Panagiotkis (Hrsg.), Κρήτη: Ιστορία καί Πολιτισμός 2 (Herakleion 1988) 105–161.

Maltezou 1991
Ch. A. Maltezou, The Historical and Social Context, in: D. Holton (Hrsg.), Literature and Society in Renaissance Crete (Cambridge 1991) 17–47.

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

Mango 1986
C. Mango, Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents (Toronto 1986).

Mango 1990
C. Mango, Nikephoros Patriarch of Constantinople. Short History, Corpus Fontium Historiae Byzantinae 13 (= Dumbarton Oaks Texts 10) (Washington 1990).

Mansuelli 1961
G. A. Mansuelli, Galleria degli Uffizi. Le Sculture II (Rom 1961).

Marin 2009
E. Marin, Il mosaico della capella di S. Venanzio al battistero lateranense. Status questionis, in: E. Marin – D. Mazzoleni (Hrsg.), Il cristianesimo in Istria fra tarda antichitá e alto medioevo (Città del Vaticano 2009) 209–215.

Marinescu 2001
A. Marinescu, The Hierarchs' Catalogue of Monastery St. Catherine in Mount Sinai, Études byzantines et post-byzantines 4, 2001, 267–289.

Marki 2006
E. Marki, Η νεκρόπολη τησ Θεσσαλονίκης στούς υστερορωμαίκους καί παλαιοχριστιανικούς χρόνους (μέσα του 3ου έως μέσα του 8ου αι. μ. Χ.) (Athen 2006).

Marsengill 2011
K. Marsengill, Icons and Portraits in Late Antiquity, in: A. Lazaridou (Hrsg.), Transition to Christianity: Art of Late Antiquity, 3rd–7th Century A. D. (New York 2011) 55–60.

Marsengill 2013
K. Marsengill, Portraits and Icons: Between Reality and Spirituality in Byzantine Art (Turnhout 2013).

Marsengill 2018a
K. Marsengill, The Influence of Icons on the Perception of Living Holy Persons, in: J. Bogdanović (Hrsg.), Perceptions of the Body and Sacred Space in Late Antiquity and Byzantium (New York 2018) 87–104.

Marsengill 2018b
K. Marsengill, Painted Panels and Early Christian Icons, in: M. Jensen – M. D. Ellison (Hrsg.), Routledge Handbook of Early Christian Art (London 2018) 191–206.

Martin-Kilcher 2000
S. Martin-Kilcher, *Mors immatura* in the Roman World: A Mirror of Society and Tradition, in: J. Pearce – M. Millett – M. Struck (Hrsg.), Burial, Society and Context in the Roman World (Oxford 2000) 63–77.

Martindale u. a. 1971
J. R. Martindale – A. H. M. Jones – J. Morris, The Prosopography of the Later Roman Empire I. A. D. 260–395 (Cambridge 1971).

Martindale 1980
J. R. Martindale, The Prosopography of the Later Roman Empire II. A. D. 395–527 (Cambridge 1980).

Martinelli 1997
P. A. Martinelli, Mirabilia Italiae 6. La Basilica di San Vitale a Ravenna (Modena 1997).

Matanov 1992
C. Matanov, The Phenomenon Thomas Preljubovic, Πρακτικά διεθνούς συμποσίου γιά το Δεσποτάτο της 'Ηπείρου (Arta 1992) 63–68.

Mathews 1971
Th. F. Mathews, The Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy (University Park 1971).

Mathews 2006
T. Mathews, Early icons of the Holy Monastery of Saint Catherine at Sinai, in: R. S. Nelson – K. M. Collins (Hrsg.), Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai (Los Angeles 2006) 39–55.

Mathews – Muller 2016
T. F. Mathews – N. E. Muller, The Dawn of Christian Art in Panel Paintings and Icons (Los Angeles 2016).

Matthiae 1967
G. Matthiae, Mosaici medioevali delle chiese di Roma (Rom 1967).

Mauskopf Deliyannis 2010
D. Mauskopf Deliyannis, Ravenna in Late Antiquity (Cambridge 2010).

Mavromatis 1991
L. Mavromatis, Autori e destinatari degli atti, in: A. Guillou (Hrsg.), La civiltà bizantina, oggetti e messagio: fonti diplomatiche e società delle province (Rom 1991) 137–174.

Mayer 2012
E. Mayer, The Ancient Middle Classes: Urban Life and Aesthetics in the Roman Empire 100 BCE–250 CE (Cambridge 2012).

Mayer 1933
L. A. Mayer, Saracenic Heraldry, A Survey (Oxford 1933, Nachdr. 1999).

Mayer – Neil 2006
W. Mayer – B. Neil, The Cult of the Saints: Select Homilies and Letters By Saint John Chrysostom (Crestwood, NY 2006).

Mazal 1998 und 1999
O. Mazal, Der Wiener Dioskurides: Codex medicus Graecus 1 der Österreichischen Nationalbibliothek (Graz 1998 und 1999).

Mazzei 2000
B. Mazzei, Art. Noè, in: F. Bisconti – D. Goffredo – B. Mazzei – M. Minasi – U. Utro (Hrsg.), Temi di iconografia paleocristiana (Città del Vaticano 2000) 231 f.

Mazzei 2010
B. Mazzei (Hrsg.), Il cubicolo degli apostoli nelle catacombe romane di S. Tecla. Cronaca di una scoperta (Città del Vaticano 2010).

Mazzei 2012
B. Mazzei, Patroni e defunti. Il restauro dell'arcosolio di Pascentius a S. Gaudioso (Napoli), in: A. Coscarella – P. De Santis (Hrsg.), Martiri, santi, patroni: per una archeologia della devozione. Atti del X Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Università della Calabria 15–18 settembre 2010 (Rossano 2012) 413–423.

McClanan 1998
A. L. McClanan, Ritual and representation of the byzantine empress' court at San Vitale, Ravenna, in: N. Cambi – E. Mann (Hrsg.), Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae Split – Porec 25.9.–1.10.1994, II (Città del Vaticano 1998) 11–20.

McClanan 2002
A. McClanan, Representations of early byzantine empresses: image and empire (New York 2002).

McKee 1994
S. McKee, The Revolt of St Tito in Fourteenth-Century Venetian Crete: A Reassessment, MedHistR 9, 1994, 173–204.

McKee 1998
S. McKee (Hrsg.), Wills from Late Medieval Venetian Crete 1312–1420, 1–3 (Washington D.C. 1998).

McKee 2000
S. McKee, Uncommon Dominion. Venetian Crete and the Myth of Ethnic Purity (Philadelphia 2000).

Megaw 1968
P. Megaw, Byzantine pottery, in: R. J. Charleston (Hrsg.), World Ceramics (London 1968) 100–106.

Meier 2004
M. Meier, Das andere Zeitalter Justinians: Kontingenzerfahrung und Kontingenzbewältigung im 6. Jahrhundert n. Chr., Hypomnemata 147 (Göttingen 2004).

Meischner 1988
J. Meischner, Zwei theodosianische Priesterköpfe, Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen Dresden 1988, 19–28.

Meischner 2001
J. Meischner, Bildnisse der Spätantike 193–500. Problemfelder – Die Privatporträts (Berlin 2001).

Mentzos 2001
A. Mentzos, Ο ναός του αγ. Δημητρίου προ και μετά την πυρκαγιά του 7ου αιώνα, in: Πρακτικά ΙΒ΄ διεθνούς συμπόσιου χριστιανική Θεσσαλονίκη. Ο ναός του αγίου Δημητρίου, προσκύνημα ανατολής και δύσεως, Ιερά Μονή Βλατάδων, 1–3 Οκτωβρίου 1998 (Thessaloniki 2001) 217–245.

Mentzos 2006
A. Mentzos, The Bema and Altar Crypt of the Church of St. Demetrius, in: Rannochristijanski mǎčenici i relikvi i tjachnoto počitane na iztok i zapad meždunarodna konferencija, Varna 20–23 noemvrii 2003 g = Early Christian Martyrs and Relics and their Veneration in East and West. International Conference Varna, November 20th–23rd, 2003, Acta Musei Varnaensis 4 (Varna 2006) 259–272.

Mentzos 2008
A. Mentzos, Ζητήματα της εικονογραφίας του αγίου Δημητρίου, Byzantina 28, 2008, 363–392.

Mentzos 2010
A. Mentzos, Τα ψηφιδωτά της ανοικοδόμησης του ναού του Αγίου Δημητρίου στον 7ο αιώνα μ.Χ. (Thessaloniki 2010).

Merkelbach – Stauber 1998
R. Merkelbach – J. Stauber, Steinepigramme aus dem griechischen Osten, 1: Die Westküste Kleinasiens von Knidos bis Ilion (Stuttgart 1998).

Merten 1987
J. Merten, Die Esra-Miniatur des Codex Amiatinus. Zu Autorenbild und Schreibgerät, TrZ 50, 1987, 301–319.

Mertzios 1949
K. D. Mertzios, ‘Η Συνθήκη Ενετών-Καλλέργη καί οι Συνοδεύοντες αυτήν Κατάλογοι, KretChron 3, 1949, 262–292.

Metcalf 2000
D. M. Metcalf, The Gros, Sixains and Cartzias of Cyprus (Nikosia 2000).

Mielsch 1985
H. Mielsch, Buntmarmore aus Rom im Antikenmuseum Berlin (Berlin 1985).

Miles 1998
M. M. Miles, The City Eleusinion, Agora 31 (Princeton 1998).

Milošević 1963
D. Milošević, Das Jüngste Gericht (Recklinghausen 1963).

Minasi 1997
M. Minasi, Le vicende conservative dell’affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla, RivACr 73 1997, 65–97.

Mitchell 2002
M. M. Mitchell, The Heavenly Trumpet: John Chrysostom and the Art of Pauline Interpretation (Louisville 2002).

Moltesen 2012
M. Moltesen, Perfect Partners: The Collaboration between Carl Jacobsen and his Agent in Rome, Wolfgang Helbig, in the Formation of the Ny Carlsberg Glyptotek 1887–1914 (Kopenhagen 2012).

Moltesen – Nielsen 2009
M. Moltesen – A. M. Nielsen (Hrsg.), Agrippina Minor: Life and Afterlife (Kopenhagen 2009).

Montserrat 1993
D. Montserrat, The Representation of young males in ‘Fayum Portraits’, JEA 79, 1993, 215–225.

Montserrat 1996
D. Montserrat, Sex and society in Graeco-Roman Egypt (London 1996).

Morelli 2009
G. Morelli, La tela del regno: personaggi vecchi e nuovi al fianco di Giustiniano e Teodora di San Vitale (Ravenna 2009).

Moreno – Viacava 2003
P. Moreno – A. Viacava, I Marmi Antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese (Rom 2003).

Moreno Soldevila u. a. 2005
R. Moreno Soldevila – J. F. Valverde – E. Montero Cartelle (Hrsg.), Marco Valerio Marcial. Epigramas 2 (libros 8–14) (Madrid 2005).

Morey 1959
C. R. Morey, The Gold-Glass Collection of the Vatican Library with additional Catalogues of other Gold-Glass Collections (Città del Vaticano 1959).

Morgan 1942
C. Morgan, Excavations at Corinth XI: The Byzantine Pottery (Cambridge, Mass 1942).

Morris 1987
I. Morris, Burial and ancient society: The rise of the Greek city-state (Cambridge 1987).

Mouriki 1985
D. Mouriki, The mosaics of Nea Moni on Chios 1. 2 (Athen 1985).

Mouriki 1995
D. Mouriki, Portraits des donateurs et invocations sur les icônes du XIIIe siècle au Sinaï, Études balkaniques. Cahiers Pierre Belon 2, 1995, 103–135.

Mouritsen 2011
H. Mouritsen, The Freedman in the Roman World (Cambridge 2011).

Müller 1973
H. G. Müller, Hrabanus Maurus – De laudibus sanctae crucis – Studien zur Überlieferung und Geistesgeschichte mit dem Faksimile-Textabdruck aus Codex Reg. Lat. 124 der vatikanischen Bibliothek (Kastellaun/Düsseldorf 1973).

Müller 1956
L. C. Müller, *De haeresibus* of Saint Augustine (Washington D.C. 1956).

Mustilli 1933
D. Mustilli, Di alcune sculture, trovate tra il Foro della Pace e l'Anfiteatro, BCom 61, 1933, 101–104.

Mylopotamitaki 1987
K. K. Mylopotamitaki, Η βυζαντινή γυναικεία φορεσιά στη Βενετοκρατούμενη Κρήτη, in: Κρητική Εστία 4/1, 1987, 110–118.

Mylopotamitaki 2005
K. K. Mylopotamitaki, Die Kirche der Panagia Kera in Kritsa (Herakleion 2005).

Myslivec – Jászai 1970
J. Myslivec – G. Jászai, LCI 2, 1970, 34–62 s. v. Frauen am Grab.

Nauerth 1996
C. Nauerth, Agnellus von Ravenna, Liber Pontificalis. Bischofsbuch, Fontes Christiani 21, 1 (Freiburg 1996).

Nelson – Collins 2006
R. Nelson – K. Collins, Holy Image. Hallowed Ground: Icons from Sinai. Ausstellungskatalog Los Angeles (Los Angeles 2006).

Nenna 2012
M.-D. Nenna, Remarques sur le mobilier des tombes d'enfants dans l'Égypte gréco-romaine: mobilier associé et mobilier représenté, in: A. Hermary – C. Dubois (eds.), L'enfant et la mort dans l'Antiquité III. Le matériel associé aux tombes d'enfants, Actes de la table ronde internationale, Aix-en-Provence, 20–22 janvier 2011, Bibliothèque d'Archéologie Méditerranéenne et Africaine 12 (Paris 2012) 273–292.

Nesbitt – Oikonomides 1994
J. Nesbitt – N. Oikonomides, Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and the Fogg Museum of Art 2 (Washington 1994).

Nesselrath 2012
H. G. Nesselrath, Libanios. Zeuge einer schwindenden Welt, Standorte in Antike und Christentum 4 (Stuttgart 2012).

Nestori 1993
A. Nestori, Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane (=Roma sotteranea cristiana 5) ²(Città del Vaticano 1993).

Nestori – Bisconti 2000
A. Nestori – F. Bisconti (Hrsg.), I mosaici paleocristiani di Santa Maria Maggiore negli acquarelli della collezione Wilpert, Monumenti di Antichità Cristiana 14 (Vatikan 2000).

Newby 2011
Z. Newby, In the Guise of Gods and Heroes: Portrait Heads on Roman Mythological Sarcophagi, in: Elsner – Huskinson 2011, 189–227.

Newby 2016
Z. Newby, Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250 (Cambridge 2016).

Nicol 1984
D. Nicol, The Despotate of Epiros 1267–1479: A Contribution to the History of Greece in the Middle Ages (Cambridge 1984).

Nicolai u. a. 1999
V. F. Nicolai – F. Bisconti – D. Mazzoleni, The Christian Catacombs of Rome: History, Decoration, Inscriptions (Regensburg 1999).

Nicolle 1988
D. Nicolle, Arms and Armour of the Crusading Era, 1050–1350 (White Plains, N.Y. 1988).

Nicolle 2002
D. Nicolle (Hrsg.), A Companion to Medieval Arms and Armour (Woodbridge 2002).

Nieddu 2002
A. M. Nieddu, L'arte paleocristiana in Sardegna: la pittura, in: P. G. Spanu (Hrsg.), Insula Christi. Il cristianesimo primitivo in Sardegna, Corsica e Baleari (= Mediterraneo tardoantico e medievale. Scavi e ricerche 16) (Oristano 2002) 365–386.

Nigdelēs 2007
P. N. Nigdelēs, Πού βρίσκονταν οι αλυκές του ναού του Αγίου Δημητρίου; Το έδικτο του Ιουστινιανού Β΄. IG X 2 1, 24 και ένα νέο έγγραφο από το αρχείο του Στ. Δραγούμη, Egnatia 11, 2007, 19–30.

Nilsson 1988
M. P. Nilsson, Geschichte der griechischen Religion 2. Die hellenistische und römische Zeit, HdA [4](München 1988).

Noë 1938
A. R. Noë, Die Proklosbiographie des Marinos (Heidelberg 1938).

Nordhagen 1990a
P. J. Nordhagen, The Mosaics of John VII (705–707 A.D.). The mosaic fragments and their technique, in: Studies in Byzantine and Early Medieval Painting (London 1990) 58–104 (Nachdr. aus ActaAArtHist 2, 1965, 121–166).

Nordhagen 1990b
P. J. Nordhagen, The Penetration of Byzantine Mosaic Technique into Italy in the Sixth Century, in: Studies in Byzantine and Early Medieval Painting (London 1990) 46–57 (Nachdr. aus F. Farioli Campanati [Hrsg.], III Colloquio internazionale sul mosaico antico 1, Ravenna 1980 [Ravenna 1983] 73–84).

Nordhagen 1990c
P. J. Nordhagen, S. Maria Antiqua. The Frescoes of the Seventh Century, in: Studies in Byzantine and Early Medieval Painting (London 1990) 177–230 (Nachdr. aus ActaAArtHist 8, 1978, 89–142).

Nordhagen 1990d
P. J. Nordhagen, The Earliest Decorations in Santa Maria Antiqua and Their Date, in: Studies in Byzantine and Early Medieval Painting (London 1990) 150–176 (Nachdr. aus ActaAArtHist 1, 1962, 53–72).

Norman 1992
A. D. Norman (Hrsg.), Autobiography and Selected Letters 2 (Cambridge 1992).

Notopoulos 1964
J. A. Notopoulos, Akritan iconography on Byzantine pottery, Hesperia 33, 1964, 108–133.

Nowicka 1993
M. Nowicka, Le portrait dans la peinture antique, Academia Scientiarum Polona Bibliotheca Antiqua 22 (Warschau 1993).

Nowicka 1998
M. Nowicka, Le portrait funéraire dans la peinture antique, in: N. Blanc (Hrsg.), Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique IVe siècle avant J.-C. IVe siècle après J.-C., Exposition Saint-Romain-en-Gal, octobre 1998 – janvier 1999 (Paris 1998) 120–123.

NPNF
Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church.

Nussbaum 1964
O. Nussbaum, Zur Bedeutung des Handkreuzes, in: A. Stuiber – A. Hermann (Hrsg.), Mullus. Festschrift Theodor Klauser, JbAC Ergbd. 1 (Münster 1964) 259–267.

Oberleitner 1959
W. Oberleitner, Fragment eines spätantiken Porträtkopfes aus Ephesos, ÖJh 44, 1959, 83–100.

Oberleitner 1964–1965
W. Oberleitner, Beiträge zur Geschichte der spätantiken Porträtplastik aus Ephesos, ÖJh 47, 1964–1965, 5–35.

Oberleitner 1971
W. Oberleitner, Bildnisse der Spätantike. Erläutert an sechs Porträtköpfen im Wiener Kunsthistorischen Museum, AW 2, 1971, 31–38.

Oberleitner 1973
W. Oberleitner, Zwei spätantike Kaiserköpfe aus Ephesos, JbKHMWien 69, 1973, 127–165.

Oberleitner 2009
W. Oberleitner, Das Partherdenkmal von Ephesos, Schriften des Kunsthistorischen Museums 11 (Wien 2009).

Orlandos 1994
A. K. Orlandos, Η ξυλόστεγος παλαιοχριστιανική Βασιλική της Μεσογειακής Λεκάνης, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας 36 [2](Athen 1994).

Ortiz 1996
G. Ortiz, Faszination der Antike. The George Ortiz Collection. Ausstellungskatalog Berlin (Bern 1996).

Ovadiah 1987
R. Ovadiah – A. Ovadiah, Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel, Bibliotheca Archaeologica 6 (Rom 1987).

Özgan – Stutzinger 1985
R. Özgan – D. Stutzinger, Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia, IstMitt 35, 1985, 237–274.

Pantos 1989
P. A. Pantos, Der Kopf einer Mädchenstatuette aus Eleusis, AM 104, 1989, 197–202.

Papageorgiou 1974
A. Papageorgiou, Κύπριοι ζωγράφοι του 15ου και 16ου αιώνα, Report of the Department of Antiquites, 1974, 195–209.

Papageorgiou 2008
A. Papageorgiou, Das Kloster des Hagios Johannes Lambadistes in Kalopanagiotes (Lefkosia 2008).

Papageōrgiou 1908
P. N. Papageōrgiou, Μνημεῖα τῆς ἐν Θεσσαλονίκῃ λατρείας τοῦ μεγαλομάρτυρος Ἁγίου Δημητρίου, ByzZ 17, 1908, 322–381.

Papamastorakis 1989
T. Papamastorakis, Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου και της Ύψωσης του Σταυρού σε ένα ιδιότυπο εικονογραφικό κύκλο στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης, DeltChrA, ser. IV, 14, 1989, 315–328.

Papanikola–Bakirtzi 1989
D. Papanikola–Bakirtzi, Μεσαιωνική Κυπριακή κεραμεική στο Μουσείο του Ιδρύματος Πιερίδη (Larnaka 1989).

Papanikola–Bakirtzi 1993
D. Papanikola–Bakirtzi, Cypriot Medieval glazed pottery: Answers and questions, in: A. A. M. Bryer – G. S. Georghallides (Hrsg.), The Sweet Land of Cyprus. Papers Given at the Twenty–Fifth Jubilee Spring Symposium of Byzantine Studies Birmingham March 1991 (Nikosia 1993) 115–130.

Papanikola–Bakirtzi 1996
D. Papanikola–Bakirtzi, Μεσαιωνική εφυαλωμένη κεραμική της Κύπρου. Τα εργαστήρια Πάφου και Λαπήθου (Thessaloniki 1996).

Papanikola–Bakirtzi 1999a
D. Papanikola–Bakirtzi, Cypriot Medieval ceramics: A contribution to the study of individual artists, in: N. Patterson Ševčenko – Ch. Moss (Hrsg.), Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki (Princeton 1999) 197–204.

Papanikola–Bakirtzi 1999b
D. Papanikola–Bakirtzi (Hrsg.), Byzantine Glazed Ceramics. The Art of Sgraffito (Athen 1991).

Papanikola–Bakirtzi 2004
D. Papanikola–Bakirtzi, Colours of Medieval Cyprus Through the Medieval Collection of the Leventis Municipal Museum of Nicosia (with essays by Sir David Hunt and Eleni Loizides) (Nikosia 2004).

Papanikola–Bakirtzi 2005
D. Papanikola–Bakirtzi, Falcons and falconers in Medieval Cyprus, in: L. Olympios, Το φόρεμα της Ελεονώρας / Eleonora's Gown (Nikosia 2005) 50–53.

Papanikola–Bakirtzi u. a. 1999
D. Papanikola–Bakirtzi – F. Mavrikiou – Ch. Bakirtzis, Byzantine Glazed Pottery in the Benaki Museum (Athen 1999).

Papas 1965
T. Papas, Studien zur Geschichte der Messgewänder im byzantinischen Ritus, Miscellanea Byzantina Monacensia 3 (München 1965).

Papas 1995
A. Papas, RBK V (1995) 741–775 s. v. Liturgische Gewänder.

Papazōtos 1983
Th. Papazōtos, Το ψηφιδωτό των κτητόρων του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, in: Αφιέρωμα στη μνήμη Στυλιανού Πελεκανίδη, Μακεδονικά, Παράρτημα 5 (Thessaloniki 1983) 365–376.

Pappalardo 2009
U. Pappalardo, The Splendor of Roman Wall Painting (Los Angeles 2009) 214–216.

Parisi Presicce 2007
C. Parisi Presicce, Konstantin als Iuppiter. Die Kolossalstatue des Kaisers aus der Basilika an der via Sacra, in: A. Demandt – J. Engemann (Hrsg.), Konstantin der Große. Ausstellungskatalog Trier (Mainz 2007) 117–131.

Parlasca 1959
K. Parlasca, Die römischen Mosaiken in Deutschland, Römisch-Germanische Forschungen 23 (Berlin 1959).

Parlasca 1969
K. Parlasca, Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano, ser. B: Ritratti di mummie I (Rom 1969).

Parlasca 1977
K. Parlasca, Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano, ser. B: Ritratti di mummie II (Rom 1977).

Parlasca 1980
K. Parlasca, Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano, ser. B: Ritratti di mummie III (Rom 1980).

Parlasca – Frenz 2003
K. Parlasca – H. G. Frenz, Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano, ser. B: Ritratti di mummie IV (Rom 2003).

Pasi 2006
S. Pasi, Ravenna, San Vitale: il corteo di Giustiniano e Teodora (Modena 2006).

Pasi 2011
S. Pasi, Il quadro storico di Sant'Apollinare in Classe. Una letture attraverso la storia dei restauri, StRomagn 62, 2011, 81–95.

Patterson-Ševčenko 1993–1994
N. Patterson-Ševčenko, The Representation of Donors and Holy Figures on Four Byzantine Icons, DeltChrA, ser. IV, 17, 1993–94, 157–164.

Patton 1917
W. R. Patton, The Greek Anthology 3 (London 1917).

Pélékanides 1956
St. Pélékanides, Un bas-relief byzantin de Digénis Akritas, CArch, Fin de l'antiquité et moyen âge, 15, 1965, 215–227.

Penella 2000
R. J. Penella, The private Orations of Themistius (Berkeley 2000).

Perkams – Piccione 2006
M. Perkams – R. M. Piccione (Hrsg.), Proklos. Methode, Seelenlehre, Metaphysik, Akten der Konferenz in Jena am 18. bis 20. September 2003 (Leiden 2006).

Perraymond 2002
M. Perraymond, La figura di Giobbe nella cultura paleocristiana tra esegesi patristica e manifestazioni iconografiche, Studi di Antichità Cristiana 58 (Vatikan 2002).

Perrin 1988
M. J.-L. Perrin, Raban Maur, Louanges de la sainte croix, tr., an. p. (Paris 1988).

Perrin 1997
M. J.-L. Perrin (Hrsg.), Rabani Mauri in honorem sanctae crucis, CCCM 100 (Turnhout 1997).

Perrin 2010
M. J.-L. Perrin, Les lectures de Raban Maur pour l'In honorem sanctae crucis: ébauche d'un bilan, in: Ph. Depreux – St. Lebecq – M. J.-L. Perrin – O. Szerwiniack (Hrsg.), Raban Maur et son temps (Turnhout 2010) 219–245.

Peschlow 2006
U. Peschlow, Dividing Interior Space in Early Byzantine Churches: The Barriers Between the Nave and Aisles, in: S. E. J. Gerstel (Hrsg.), Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West (Washington 2006) 52–71.

PG
Patrologia Graeca (J.-P. Migne [ed.], Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca [Paris 1857–1866])

Phountoulēs 1991
I. Phountoulēs, Το ψηφιδωτό του ναού του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης με την παράσταση της Παναγίας και του Αγίου Θεοδώρου (Προσπάθεια εορτολογικής ερμηνείας), in: Γ΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Από της ιουστινιανείου εποχής έως και της Μακεδονικής δυναστείας. (Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών-Ιερά Μονή Βλατάδων, 18–20 Οκτωβρίου 1989) (Thessaloniki 1991) 177–184.

Piccinini 1992
P. Piccinini, Immagini di autorità a Ravenna, in: A. Carile (Hrsg.) Storia di Ravenna 2/2: dall'età bizantina all'età ottoniana: ecclesiologia, cultura e arte (Venedig 1992) 189–208.

Picozzi 1996
M. G. Picozzi, Sul ritratto tardo antico di Menandro della Stanza dei Filosofi del Museo Capitolino, in: L. Bachielli – M. Bonanno Aravantinos (Hrsg.), Scritti di Antichità in Memoria di Sandro Stucchi 2: La Tripolitania, l'Italia e l'Occidente, Studi Miscellanei 29 (Rom 1996) 271–278.

Piekarski 2004
D. Piekarski, Anonyme griechische Porträts des 4. Jhs. v. Chr. Chronologie und Typologie, Internationale Archäologie 82 (Rahden 2004).

Pietri – Pietri 2000
Ch. Pietri – L. Pietri (Hrsg.), Prosopographie chrétienne du Bas-Empire 2: Prosopographie de l'Italie chrétienne (Rom 2000) 1446–1452.

Piguet-Panayotova 1998
D. Piguet-Panayotova, Silver Censers, in: N. Cambi – E. Marin (Hrsg.), Radovi XIII. Međunarodnog Kongresa za Starokršćanscu Arheologiju III, Split – Poreč 1994, Studi di Antichità Cristiana 54 (Vatikan 1998) 639–660.

Piguet-Panayotova 2009
D. Piguet-Panayotova, The Attarouthi Calices, MSpätAByz 6, 2009, 9–47.

Piltz 1996
E. Piltz, The Von Post Collection of Cypriote Late Byzantine Glazed Pottery, SIMA 119 (Jonsered 1996).

Piltz 2009
E. Piltz, Liturgische Gewänder im byzantinischen Ritus, Byzantinoslavica 67, 2009, 231–268.

Pipitone 2012
G. Pipitone, Dalla figura all'interpretazione: scoli a Optaziano Porfirio (Neapel 2012).

PmbZ
R. J. Lilie – C. Ludwig – Th. Pratsch – I. Rochow – B. Zielke, Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit 1: 641–847 (Berlin 1998–2001).

PLRE
J. R. Martindale (Hrsg.), Prosopography of the Later Roman Empire III (Cambridge 1992).

PLRE
A. H. M. Jones – J. R. Martindale – J. Morris (Hrsg.), The Prosopography of the Later Roman Empire 1 (A.D. 260–395); 2 (A.D. 395– 527); 3 (A.D. 527–641) (Cambridge 1971, 1980, 1992).

Polara 1973
I. Polara (Hrsg.), Publius Optatianus Porfyrius, Carmina 1 (Turin 1973).

Polaschek 1969
K. Polaschek, Untersuchungen zu griechischen Mantelstatuen. Der Himationtypus mit Armschlinge (1969).

Polzer 1986
J. Polzer, A Late Antique Goddess of the Sea, JbAC 29, 1986, 71–108.

Poulsen 1974
V. Poulsen, Les Portraits Romains II. De Vespasien à la Basse-Antiquité, Publications de la Glyptothèque Ny Carlsberg 8 (Kopenhagen 1974).

Preger 1901
Th. Preger (Hrsg.), Scriptores originum Constantinopolitarum (Leipzig 1901).

Pringsheim 1905
H. G. Pringsheim, Archäologische Beiträge zur Geschichte des eleusinischen Kults (München 1905).

Prochno 1929
J. Prochno, Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (Berlin 1929).

Proverbio 2006
C. Proverbio, L'arcosolio di Primerius et Severa sulla parete ovest della galleria F12, in: M. Andaloro (Hrsg.), L'orrizonte tardoantico e le nuove immagini 312–468 (Mailand 2006) 196–199.

Prusac 2011
M. Prusac, From Face to Face: Recarving of Roman Portraits and the Late-Antique Portrait Arts (Leiden 2011).

Pülz 2010
A. Pülz, Das Stadtbild von Ephesos in byzantinischer Zeit, in: Daim – Drauschke 2010, 541–571.

Puhle – Köster 2012
M. Puhle – G. Köster (Hrsg.), Otto der Große und das Römische Reich. Kaisertum von der Antike zum Mittelalter. Ausstellungskatalog Magdeburg (Regensburg 2012).

Puschmann 1878 und 1879
Th. Puschmann (Hrsg.), Alexander von Tralles. Nebst einer einleitenden Abhandlung: Ein Beitrag zur Geschichte der Medizin 1. 2 (Wien 1878 und 1879).

Raabe 1976
H. Raabe, Die Marmorinkrustation der Umgangswände, in: Deichmann 1976, 114–135.

Rackham 1952
H. Rackham, Pliny, Natural History 9: Books 33–35 (Cambridge 1952).

Raeck 1987
W. Raeck, Publica non despiciens. Ergänzungen zur Interpretation des Dominus-Julius-Mosaiks aus Karthago, RM 94, 1987, 295–308.

Raeck 2006
W. Raeck, Über die Ähnlichkeit antiker Porträts, in: M. Sahin – I. H. Mert (Hrsg.), Ramazan Özgan'a Armağan. Festschrift Ramazan Özgan (Istanbul 2006) 291–295.

Raeck 2013
W. Raeck, Der bärtige Bronzekopf von Porticello und der Weg zum Individualporträt, in: V. Brinkmann (Hrsg.), Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das Alte Griechenland. Ausstellungskatalog Frankfurt a. M. (München 2013) 180–193.

Raeder 2001
J. Raeder, Die antiken Skulpturen in Petworth House, MAR 28 (Mainz 2001).

Rassart-Debergh 1990
M. Rassart-Debergh, De l'icône païenne à l'icône chrétienne, Le Monde Copte 18, 1990, 39–70.

Rathmayr – Zimmermann 2014
E. Rathmayr – N. Zimmermann, Dynamische Konzepte im Hanghaus 2 in Ephesos. Interaktion zwischen Skulptur und Wandmalerei im Kontext, in: Zimmermann 2014, 717–722.

Raubitschek 1964
A. E. Raubitschek, Iamblichos in Athens, Hesperia 33, 1964, 63–68.

Rea 2004
R. Rea (Hrsg.), L'ipogeo di Trebio Giusto sulla Via Latina. Scavi e restauri (Città del Vaticano 2002).

Rebillard 2010
É. Rebeillard, Les chrétiens et les repas pour les fêtes des morts (IVe–Ve siècles), in: J. Rüpke – J. Scheid (Hrsg.), Bestattungsrituale und Totenkult in der römischen Kaiserzeit = Rites funéraires et culte des morts aux temps impériales, Potsdamer altertumswissenschaftliche Beiträge 27, 2010, 281–290.

Redford 2004
S. Redford, On Sāqīs and ceramics: Systems of representation in the Northeast Mediterranean, in: D. H. Weiss – L. Mahoney (Hrsg.), France and the Holy Land. Frankish Culture at the End of the Crusades (Baltimore 2004) 282–312.

Reinsberg 1983
C. Reinsberg, Concordia. Die Darstellung von Hochzeit und ehelicher Eintracht in der Spätantike, in: Beck – Bol 1983, 312-317.

Repertorium I
H. Brandenburg, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage I. Rom und Ostia (Wiesbaden 1967).

Repertorium II
J. Dresken-Weiland, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage II. Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt (Mainz 1998).

Repertorium III
B. Christern-Briesenick, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage III. Frankreich, Algerien, Tunesien (Mainz 2003).

Rettner 2000
A. Rettner, Zu einem vielteiligen Gürtel des 8. Jahrhunderts in Santa Maria Antiqua (Rom), in: F. Daim (Hrsg.), Die Awaren am Rand der byzantinischen Welt. Studien zu Diplomatie, Handel und Technologietransfer im Frühmittelalter, Monographien zur Frühgeschichte und Mittelalterarchäologie 7 (Innsbruck 2000) 267–282.

Reudenbach 1984
B. Reudenbach, Das Verhältnis von Text und Bild in 'De laudibus sanctae crucis" des Hrabanus Maurus, in: K. Grubmüller – R. Schmidt-Wiegand – K. Speckenbach (Hrsg.), Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters (München 1984) 282–320.

Rhoby 2009
A. Rhoby, Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken, Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung 1 (= Veröffentlichungen zur Byzanzforschung 15), DenkschrWien 374 (Wien 2009).

Rice 1937
D. T. Rice, The icons of Cyprus (London 1937).

Richardson 2007
C. M. Richardson, Art and Death, in: K. W. Woods – C. M. Richardson – A. Lymberopoulou (Hrsg.), Viewing Renaissance Art (New Haven 2007) 207–245.

Richter 1965
G. M. A. Richter, The Portraits of the Greeks II (London 1965).

Ridings 1995
D. Ridings, The Attic Moses: The dependency Theme in Some Early Christian Writers (Göteborg 1995).

Riedinger 1977
R. Riedinger, Griechische Konzilsakten auf dem Weg ins lateinische Mittelalter, Annuarium Historiae Conciliorum 9, 1977, 253–301.

Riedinger 1979
R. Riedinger, Die Präsenz- und Subskriptionslisten des VI. oekumenischen Konzils (680/81) und der Papyrus Vind. G. 3, AbhMünchen N. F. 85 (München 1979).

Riggs 2002
C. Riggs, 'Facing the Dead: Recent Research on the Funerary Art of Ptolemaic and Roman Egypt', AJA 106, 2002, 85–101.

Riggs 2005
C. Riggs, The Beautiful Burial in Roman Egypt: Art, Identity, and Funerary Religion (Oxford 2005).

Riggs 2010
C. Riggs, Tradition and Innovation in the Burial Practices in Roman Egypt, in: Lembke u. a. 2010, 343–356.

Riggs 2012
C. Riggs (Hrsg.), The Oxford Handbook of Roman Egypt (Oxford 2012).

Rizzardi 2005
C. Rizzardi, Le immagini musive dei vescovi di Ravenna dal tardoantico all'altomedioevo, in: H. Morlier (Hrsg.), La mosaïque Gréco-Romaine IX (Rom 2005) 1189–1202.

Robert 1948
L. Robert, Hellenica. Recueil d'épigraphie de numismatique et d'antiquités grecques IV: Épigrammes du Bas-Empire (Paris 1948).

Rocca – Abate 2000
G. Rocca – B. Abate (Hrsg.), La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli ordini religiosi in Occidente. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2000).

Rockwell 1991
P. Rockwell, Unfinished statuary associated with a sculptor's studio, in: R. R. R. Smith – K. T. Erim (Hrsg.), Aphrodisias Papers 2. The theatre, a sculptor's workshop, philosophers, and coin-types, JRA Suppl. 2 (Ann Arbor 1991) 127–143.

Rodenwaldt 1919
G. Rodenwaldt, Griechische Porträts aus dem Ausgang der Antike, BWPr 76, 1919.

Roueché 2002
C. Roueché, The Image of Victory: New Evidence from Ephesus, in: Mélanges Gilbert Dagron, ouvrage publié avec le concours de la Fondation Ebersolt du Collège de France, TravMem 14 (Paris 2002) 527–546.

Roueché 2006
C. Roueché, Written Display in the Late Antique and Byzantine City, in: E. Jeffrey (Hrsg.), Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, London, 21–26 August 2006, I. Plenary Papers (London 2006) 235–254.

Roueché 2009
C. Roueché, The Kuretenstraße: The imperial presence in Late Antiquity, in: Ladstätter 2009, 155–169.

Rousseau – Doutreleau 1979
A. Rousseau – L. Doutreleau, Irénéé de Lyon: Contre les hérésies (Paris 1979).

Rowlandson 2013
J. Rowlandson, Dissing the Egyptians: legal, ethnic and cultural identities in Roman Egypt, in: A. Gardner – E. Herring – K. Lomas (eds.), Creating Ethnicities and Identities in the Roman World, BICS Suppl. 120 (London 2013) 213–247.

Rüpke 2009
J. Rüpke, Der Tod als Ende der Sterblichkeit. Praktiken und Konzeptionen in der römischen Antike, in: A. Lang – P. Marinković (Hrsg.), Bios – Cultus – (Im)mortalitas. Zu Religion und Kultur – Von den biologischen Grundlagen bis zu Jenseitsvorstellungen. Beiträge der interdisziplinären Kolloquien vom 10.–11. März 2006 und 24. –25. Juli 2009 in München (Rahden/Westphalen 2012) 199–209.

Rushforth 1902
G. M. Rushforth, The Church of S. Maria Antiqua, BSR 1, 1902, 3–119.

Russel 2011
B. Russel, The Roman Sarcophagus 'Industry': A Reconsideration, in: Elsner – Huskinson 2011, 119–147.

Russo 1980–1981
E. Russo, L'affresco di Turtura nel Cimitero di Commodilla, l'icona di S. Maria in Trastevere e le più antiche feste della Madonna a Roma, Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo e Archivio Muratoriano 89, 1980–1981, 71– 150.

Rutschowscaya 1992
M.-H. Rutschowscaya, La peinture Copte (Paris 1992).

Saladin 2001
L'Orient de Saladin. L'Art des Ayyoubides. Ausstellungskatalog Paris (Paris 2001).

Sande 1975
S. Sande, Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts, ActaAAHist 6, 1975, 65–106.

Sande 1993
S. Sande, The Icon and its Origins in Graeco-Roman Portraiture, in: L. Ryden – J. O. Rosenquist (Hrsg.), Aspects of Late Antiquity and Early Byzantium (Istanbul 1993) 75–84.

Sande 2005
S. Sande, Pagan Pinakes and Christian Icons, Continuity or Parallelism?, ActaAArtHist 18, 2005, 81–100.

Sansaridou-Hendrickx 2011
Th. Sansaridou-Hendrickx, Maria Angelina Palaiologina: abused wife or husband-slayer?, Journal of Early Christian History 1/1, 2011, 131–142.

Santolini Giordani 1989
R. Santolini Giordani, Antichità Casali. La collezione di Villa Casali a Roma, Studi Miscellanei 27 (Rom 1989).

Schade 2003
K. Schade, Frauen in der Spätantike – Status und Repräsentation. Eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst (Mainz 2003).

Schäfer 1999
T. Schäfer, Felicior Augusto, melior Traiano! Das Bildnis des Konstantin in New York, in: H. von Steuben (Hrsg.), Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze (Möhnesee 1999) 295–302.

Schaller 1979
B. Schaller, Das Testament Hiobs (Gütersloh 1979).

Scheibelreiter-Gail 2011
V. Scheibelreiter-Gail, Die Mosaiken Westkleinasiens. Tessellate des 2. Jahrhunderts v. Chr. bis Anfang des 7. Jahrhunderts n. Chr. (Wien 2011).

Scheidel 1998
W. Scheidel, The meaning of dates on mummy labels: seasonal mortality and mortuary practice in Roman Egypt, JRA 11, 1998, 285–292.

Schmaltz 1978
B. Schmaltz, Zu einer attischen Grabmalbasis des 4. Jahrhunderts v.Chr., AM 93, 1978, 83–97.

Schmitt 1991
J.–C. Schmitt, The rationale of gestures in the West: third to thirteenth centuries, in: J. Bremmer – H. Roodenburg (Hrsg.), A cultural History of Gesture: From Antiquity to the Present Day (Cambridge 1991) 59–70.

Schmitt 2009
J.-C. Schmitt, La Mort, les morts et le portrait, in: D. Olariu (Hrsg.), Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation XIII^{e}–XV^{e} siècles (Bern 2009) 15–33.

Schmitt 2013
J.-C. Schmitt, Images and the Work of Memory, with Special Reference to the Sixth-Century Mosaics of Ravenna, Italy, in: E. Brenner – M. Cohen (Hrsg.), Memory and Commemoration in Medieval Culture (Farnham 2013) 13–32.

Schneider 1937
A. M. Schneider, Ein spätantikes Frauenporträt, AM 62, 1937, 70–72.

Schneider 1976
B. Schneider, Studien zu den kleinformatigen Kaiserporträts von den Anfängen der Kaiserzeit bis ins 3. Jh. (Diss. München 1976).

Schönfelder 1862
J. M. Schönfelder, Die Kirchengeschichte des Johannes von Ephesus (München 1862).

Schott 1920
A. Schott (Hrsg.), Missale Romanum 21 (Freiburg i. Br. 1920).

Schröder 2012
Th. Schröder, Im Angesichte Roms. Überlegungen zu kaiserzeitlichen männlichen Porträts aus Athen, Thessaloniki und Korinth, in: Th. Stephanidou-Tiveriou – P. Karanastasi – D. Damaskos (Hrsg.), Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Θεσσαλονίκη, 7–9 Μαΐου 2009 (Thessaloniki 2012) 497–511.

Schulz 2016
M. Schulz, Der codierte Christus. Figurationen als Bild-Text-Dynamik in De laudibus sanctae Crucis des Hrabanus Maurus, ZKuGesch 79, 2016, 10–43.

Schulze 2005
Ch. Schulze, Medizin und Christentum in Spätantike und frühem Mittelalter (2005).

Seibt 2005
W. Seibt, RBK VI (2005) 590–614 s. v. Monogramm.

Seipel 1998
W. Seipel (Hrsg.), Bilder aus dem Wüstenstand. Mumienportraits aus dem Ägyptischen Museum Kairo. Ausstellungskatalog Wien (Mailand 1998).

Semoglou 2001
A. Semoglou, Portraits chypriotes de donateurs et le triomphe de l'élégance. Questions posées par'étude des vêtements du XIVe au XVIe siècle. Notes additives sur un matériel publié, in: Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα (Thessaloniki 2001) 485–509.

Seow 2007
Ch.-L. Seow, Job's wife, with due respect, in: Th. Krüger – M. Oeming – K. Schmid – Ch. Uehlinger (Hrsg.), Das Buch Hiob und seine Interpretationen. Beiträge zum Hiob-Symposium auf dem Monte Verità vom 14.–19. August 2005 (Zürich 2007) 351–374.

Ševčenko 1966
I. Ševčenko, The Early Period of the Sinai Monastery in the Light of its inscriptions, DOP 20, 1966, 255–264.

Ševčenko 1968
I. Ševčenko, A late antique epigram and the so-called Elder Magistrate from Aphrodisias, in: A. Grabar – J. Hubert (Hrsg.), Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, Bibiliothèque des Cahiers Archéologiques 2 (Paris 1968) 29–41.

Ševčenko 1992
I. Ševčenko, The Sion Treasure: The Evidence of the Inscriptions, in: S. A. Boyd – M. M. Mango (Hrsg.), Ecclesiastical Silver Plate in Sixth-Century Byzantium. Papers of the Symposium Held May 16–18, 1986 at the Walters Art Gallery, Baltimore and Dumbarton Oaks, Washington D.C. (Washington 1992) 39–56.

Ševčenko 1994
N. P. Ševčenko, Close Encounters: Contact between Holy Figures and the Faithful as represented in Byzantine Works of Art, in: A. Guillou (Hrsg.), Byzance et les images (Paris 1994) 255–285.

Ševčenko 2012
N. P. Ševčenko, The portrait of Theodore Metochites at Chora, in: Spieser – Yota 2012, 189–205.

Severin 1972
H. G. Severin, Zur Portraitplastik des 5. Jahrhunderts n. Chr., Miscellanea Byzantina Monacensia 13 (München 1972).

Shelton 1981
K. J. Shelton, The Esquiline Treasure (London 1981).

Sikkeler 2009
Sikkeler ne anlatir? Ortaçağ Anadolu Sikkelerinde Simgeler ve Çokkültürlülük (Istanbul 2009).

Simon 1986
E. Simon, Die konstantinischen Deckengemälde in Trier, Kulturgeschichte der antiken Welt 36 (Mainz 1986).

Sironen 1997
E. Sironen, The Late Roman and Early Byzantine Inscriptions from Athens and Attica (Helsinki 1997).

Skedros 1999
J. C. Skedros, Saint Demetrios of Thessaloniki. Civic Patron and Divine Protector, Harvard Theological Studies 47 (Harrisburg 1999).

Sklavou Mavroidis 1999
M. Sklavou Mavroidis, Γλύπτα τοῦ Βυζαντίνου Μουσεῖου Ἀθήνων (Athen 1999).

Smith 1993
A. Smith, Porphyrius Fragmenta (Leipzig 1993).

Smith 1904
A. H. Smith, A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum III (London 1904).

Smith 1916
A. H. Smith, Lord Elgin and his Collection, JHS 36, 1916, 163–372.

Smith 1990
R. R. R. Smith, Late Roman philosopher portraits from Aphrodisias, JRS 80, 1990, 127–155.

Smith 1995
R. R. R. Smith, A New Shield Portrait in Izmir, RM 102, 1995, 331–339.

Smith 1998
R. R. R. Smith, Cultural choice and political identity in honorific portrait statues in the Greek East in the second century A.D., JRS 98, 1998, 56–93.

Smith 1999a
R. R. R. Smith, A late Roman Portrait and a Himation Statue from Aphrodisias, in: H. Friesinger – F. Krinzinger (Hrsg.), 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos, Akten des Symposions in Wien 1995, DenkschrWien 260 (Wien 1999) 713–719.

Smith 1999b
R. R. R. Smith, Late antique portraits in a public context: Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria, A.D. 300–600, JRS 89, 1999, 155–189.

Smith 2002
R. R. R. Smith, The statue monument of Oecumenius. A new Portrait of a Late Antique Governor from Aphrodisias, JRS 92, 2002, 134–156.

Smith 2006
R. R. R. Smith, Roman Portrait Statuary from Aphrodisias, Aphrodisias 2 (Mainz 2006).

Smith 2012
R. R. R. Smith, Monuments for New Citizens in Rome and Aphrodisias, in: F. De Angelis – J.-A. Dickmann – F. Pirson – R. von den Hoff (Hrsg.), Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der "arte plebea" bis heute. Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstags von Paul Zanker, Rom, Villa Massimo 8.–9. Juni 2007, Palilia 27 (Wiesbaden 2012) 171–184.

Smith – Ward-Perkins 2016
R. R. R. Smith – B. Ward-Perkins (Hrsg.), The Last Statues of Antiquity (New York 2016).

Sörries 1993
R. Sörries, Christlich-antike Buchmalerei im Überblick (Wiesbaden 1993).

Sörries 2003
R. Sörries, Das Malibu-Triptychon: ein Totengedenkbild aus dem römischen Ägypten und verwandte Werke der spätantiken Tafelmalerei (Dettelbach 2003).

Sörries 2005
R. Sörries, Daniel in der Löwengrube. Zur Gesetzmäßigkeit frühchristlicher Ikonographie (Wiesbaden 2005).

Sōtēriou 1921
G. A. Sōtēriou, Ἔκθεσις περὶ τῶν ἐργασιῶν τῶν ἐκτελεσθεισῶν ἐν τῇ ἠρειπωμένῃ ἐκ τῆς πυρκαϊᾶς Βασιλικὴ τοῦ Ἁγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης κατὰ τὰ ἔτη 1917–1918, ADelt 4, Συμπλήρωμα 1–47.

Sōtēriou 1946
G. A. Sōtēriou, Εγκαυστική εικών της ενθρόνου Θεοτόκου της μονής του Σινά, BCH 70, 1946, 552–556.

Sōtēriou 1952
G. A. Sōtēriou – M. Sōtēriou, Ἡ Βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 34 (Athen 1952).

Sotomayor 1975
M. Sotomayor, Sarcófagos romano-cristianos de España: estudio iconográfico (Granada 1975).

Spatharakis 1976
I. Spatharakis, The portrait in Byzantine illuminated manuscripts (Leiden 1976).

Spatharakis 1995
I. Spatharakis, The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos, in: Ch. Moss – K. Kiefer (Hrsg.), Byzantine East, Latin West. Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann (Princeton 1995) 435–446.

Spatharakis 1999
I. Spatharakis, Byzantine Wall Paintings of Crete 1: Rethymnon Province (London 1999).

Spatharakis 2001
I. Spatharakis, Dated Byzantine Wall Paintings of Crete (Leiden 2001).

Spatharakis 2010
I. Spatharakis, Byzantine Wall Paintings of Crete 2: Mylopotamos Province (Leiden 2010).

Spatharakis 2012
I. Spatharakis, Byzantine Wall Paintings of Crete 3: Amari Province (Leiden 2012).

Spatharakis 2015
I. Spatharakis, Byzantine Wall Paintings of Crete 4: Agios Basileios Province (Leiden 2015).

Speck 1993
P. Speck, De Miraculis Sancti Demetrii, Qui Thessalonicam profugus venit oder Ketzerisches zu den Wundergeschichten des Heiligen Demetrios und zu seiner Basilika in Thessalonike, Ποικίλα Βυζαντινά 12 = Varia IV, 1993, 257–532.

Spengler – Sayles 1992
W. F. Spengler – W. G. Sayles, Turkoman Figural Bronze Coins and their Iconography, vol. I: The Artuqids, vol. II: The Zengids (Lodi 1992).

Spera 2005
L. Spera, Riti funerari e "culto dei morti" nella tarda antichità: un quadro archeologico dai cimiteri paleocristiani di Roma, in: Augustinianum 45, 2005, 5–34.

Spera 2009
L. Spera, Forme di autodefinizione identitaria nel mondo funerario: cristiani e non cristiani a Roma nella tarda antichità, in: C. Braidotti – E. Dettori – E. Lanzillotta (Hrsg.), Οὐ πᾶν ἐφήμερον. Scritti in onore di Roberto Pretagostini II. (Rom 2009) 759–793.

Speyer 1970
W. Speyer, Büchervernichtung, JbAC 13, 1970, 123–152.

Spier 2003
J. Spier, A lost consular diptych of Anicius Auchenius Bassus (A. D. 408) on the mould for an ARS plaque, JRA 16, 2003, 350–354.

Spieser 1973
J. M. Spieser, Inventaires en vue d'un Recueil des inscriptions historiques de Byzance 1. Les inscriptions de Thessalonique, TravMem 5, 1973, 145–180.

Spieser 1976
J. M. Spieser, La christianisation des sanctuaries païens en Grèce, in: U. Jantzen (Hrsg.), Neue Forschungen in griechischen Heiligtümern. Symposion in Olympia 10.–12. Oktober 1974 (Tübingen 1976) 309–320.

Spieser 1984
J.-M. Spieser, Thessalonique et ses monuments du IVe au VIe siècle, BEFAR 254 (Paris 1984).

Spieser – Yota 2012
J.-M. Spieser – E. Yota (Hrsg.), Donation et donateurs dans le monde byzantin (Paris 2012).

Steigerwald 1990
G. Steigerwald, Das kaiserliche Purpurprivileg in spätrömischer und frühbyzantinischer Zeit, JbAC 33, 1990, 209–239.

Steigerwald 1997
G. Steigerwald, Ein Bild der Mutter des Kaisers Justinian (527–565) in San Vitale zu Ravenna (547)?, in: U. Lange – R. Sörries (Hrsg.), Vom Orient an den Rhein: Begegnungen mit der Christlichen Archäologie. Peter Poscharsky zum 65. Geburtstag (Dettelbach 1997) 123–145.

Steigerwald 1999
G. Steigerwald, Purpurgewänder biblischer und kirchlicher Personen als Bedeutungsträger in der frühchristlichen Kunst, Hereditas 16 (Bonn 1999).

Stein – Palanque 1949
E. Stein – J.-R. Palanque, Histoire du Bas-Empire II: De la disparition de l'empire d'occident à la mort de Justinien (476–565) (Paris 1949).

Stenger 2009
J. Stenger, Hellenische Identität in der Spätantike: Pagane Autoren und ihr Unbehagen an der eigenen Zeit, Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 97 (Berlin 2009).

Stern 2012
E. J. Stern, Akko I. The 1991–1998 Excavations. The Crusader–Period Pottery, Israel Antiquities Authority Reports 51/1–2 (Jerusalem 2012).

Steuer 2007
H. Steuer, Reallexikon der Germanischen Altertumskunde² 34 (2007) 605–623 s. v. Zwiebelknopffibel.

Stewart 1979
A. Stewart, Attika. Studies in Athenian Sculpture of the Hellenistic Age (London 1979).

Stewart 2008
P. Stewart, The Social History of Roman Art (Cambridge 2008).

Stichel 1982
R. H. W. Stichel, Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. Untersuchungen zum plastischen Kaiserporträt seit Valentinian I. (364– 375 n. Chr.), Archaeologica 24 (Rom 1982).

Stichel 2006
R. H. W. Stichel, TA SA EK TON SON: Kaiser Justinian am Altar der Hagia Sophia, in: M. Altripp – C. Nauerth (Hrsg.), Architektur und Liturgie. Akten des Kolloquiums Greifswald 25. bis 27. Juli 2003 (Wiesbaden 2006) 163–174.

Stichel 2010
R. H. W. Stichel, Die Hagia Sophia Justinians, ihre liturgische Einrichtung und der zeremonielle Auftritt des frühbyzantinischen Kaisers, in: Daim – Drauschke 2010, 25–57.

Stiegemann 2001
C. Stiegemann (Hrsg.), Byzanz. Das Licht aus dem Osten. Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis zum 15. Jahrhundert. Ausstellungskatalog Paderborn (Paderborn 2001).

von Stockhausen 2002
A. von Stockhausen, Letter to Constantina, in: T. Krannich – C. Schubert – C. Sode (Hrsg.), Die Ikonoklastische Synode von Hiereia 754: Einleitung, Text, Übersetzung (Tübingen 2002).

Stouphē-Poulēmenou 1999
I. Stouphē-Poulēmenou, Το φράγμα του ιερού βήματος στα παλαιοχριστιανικά μνημεία της Ελλάδος. Μελέτη αρχαιολογική και λειτουργική, Εκδόσεις Κληροδοτήματος Βασιλικής Δ. Μωραΐτου 2 (Athen 1999).

Stratos 1975
A. N. Stratos, Byzantium in the Seventh Century III. 642–668 (Amsterdam 1975).

Strocka 1977
V. M. Strocka, Die Wandmalereien der Hanghäuser in Ephesos, FiE VIII, 1 (Wien 1977).

Strube 1973
Ch. Strube, Die westliche Eingangsseite der Kirchen von Konstantinopel in justinianischer Zeit, Schriften zur Geistesgeschichte des östlichen Europa 6 (Wiesbaden 1973).

Studer-Karlen 2008
M. Studer-Karlen, Quelques réflexions sur les sarcophages d'enfants (fin 3e siècle – début 5e siècle), in: F. Gusi – S. Muriel – C. Olària (Hrsg.), Nasciturus, Infans, Puerulus, Vobis Mater Terra (Castello 2008) 551–574.

Studer-Karlen 2012a
M. Studer-Karlen, Verstorbenendarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen, Bibliothèque de l'Antiquité Tardive 21 (Turnhout 2012).

Studer-Karlen 2012b
M. Studer-Karlen, Les représentations des défunts sur les sarcophages chrétiens: sarcophages païens et chrétiens en comparaison, in: M. Gailinier – F. Baratte (Hrsg.), Iconographie funéraire romaine et société: corpus antique, approches nouvelles? (Perpignan 2013) 233–243.

Studer-Karlen 2013
M. Studer-Karlen, Zu den Verstorbenendarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen (3./4. Jh.): einige Überlegungen, in: Akten CIAC Toledo 2008 (Città del Vaticano 2013) 1543–1552.

Stylianou – Stylianou 1960
A. Stylianou – J. Stylianou, Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplications in the Painted Churches of Cyprus, JbÖByz 9, 1960, 97–128.

Stylianou – Stylianou 1985
A. Stylianou – J. A. Stylianou, The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art (London 1985).

Stylianou – Stylianou 1997
A. Stylianou – J. Stylianou, The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art ²(Nikosia 1997).

Subotić 1992
G. Subotić, Δώρα και δωρέες τοῦ δεσπότη Θωμά καί της βασίλισσας Μαρίας Παλαιολογίνας, Πρακτικά διεθνούς συμποσίου γιά τό Δεσποτάτο της ‹Ηπείρου (Arta 1992) 69–86.

von Sydow 1969
W. von Sydow, Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr., Antiquitas 3, 8 (Bonn 1969).

Tafrali 1909a
O. Tafrali, Sur la date de l'église et des mosaïques de Saint-Démétrius de Salonique, RA 13, 1909, 83–101.

Tafrali 1909b
O. Tafrali, Sur les réparations faites au VIIe siècle à l'église de Saint-Demetrius de Salonique, RA 14, 1909, 380–386.

Tantillo – Bigi 2010
I. Tantillo – F. Bigi (Hrsg.), Leptis Magna: una città e le sue iscrizioni in epoca tardoromana (Cassino 2010).

Terrien 1996
S. Terrien, The iconography of Job through the centuries. Artists as Biblical interpreters (Pennsylvania 1996).

Terry – Maguire 2007
A. Terry – H. Maguire, Dynamic splendour. The Wall Mosaics in the Cathedral of Euphrasius at Poreč (University Park 2007).

Teteriatnikov 2009
N. Teteriatnikov, Gender and ritual: mosaic panels of Justinian and Theodora in San Vitale, in: J. D. Alchermes (Hrsg.), Anathemata Heortika: Studies in honor of Thomas F. Mathews (Mainz 2009) 296–304.

Theis u. a. 2013
L. Theis – M. Mullet – M. Grünbart (Hrsg.), Female Founders in Byzantium and Beyond (Wien 2013) (=Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 60/61, 2011/12).

Themelly 1999
A. Themelly, Il mosaico di San Venanzio in Laterano (640–649). Arte romana e influssi dall'oriente bizantino negli anni della crisi monotelita, Romanobarbarica 16, 1999, 317–345.

Theune-Großkopf 1995
B. Theune-Großkopf, Zwiebelknopffibeln und ihre Träger – Schmuck- und Rangabzeichen, in: B. Deppert-Lippitz – R. Würth (Hrsg.), Die Schraube zwischen Macht und Pracht. Das Gewinde in der Antike. Ausstellungskatalog Küzelsau-Gaisbach (Sigmaringen 1995) 77–112.

Thierry 1971
M. Thierry – N. Thierry, La cathédrale de Mrèn et sa décoration, CArch 21, 1971, 43–77.

Thierry 1976
N. Thierry, Les plus anciennes représentations cappadociennes du costume épiscopale byzantine, REByz 34, 1976, 325–331.

Thomas 1987
J. Ph. Thomas, Private Religious Foundations in the Byzantine Empire, Dumbarton Oaks Studies 24 (Washington D.C. 1987).

Thompson 1982
D. L. Thompson, Mummy portraits in the J. Paul Getty Museum (Malibu 1982). <http://d2aohiyo3d3idm.cloudfront.net/publications/virtuallibrary/0892360380.pdf>

Thomson 1971
R. W. Thomson, *Contra gentes* and *De Incarnatione* (Oxford 1971).

Thümmel 1997
H. G. Thümmel, Die Schilderung der Sergioskirche in Gaza und ihrer Dekoration bei Chorikios von Gaza, in: U. Lange – R. Sörries (Hrsg.), Vom Orient bis an den Rhein. Begegnungen mit der Christlichen Archäologie. Peter Poscharsky zum 65. Geburtstag, Christliche Archäologie 3 (Dettelbach 1997) 49–64.

Thür 1990
H. Thür, Arsinoe IV, eine Schwester Kleopatras VII, Grabinhaberin des Oktogons von Ephesos? Ein Vorschlag, ÖJh 60, 1990, 43–56.

Thür 1999
H. Thür, Die spätantike Bauphase der Kuretenstraße, in: R. Pillinger – O. Kresten – F. Krinzinger – E. Russo (Hrsg.), Efeso paleocristiana e bizantina, Referate des vom 22. bis 24. Februar 1996 im Historischen Institut beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom durchgeführten internationalen Kongresses aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums der Österreichischen Ausgrabungen in Ephesos, DenkschrWien 282 (Wien 1999) 104–120.

Tomadakis 1977
N. B. Tomadakis, Οφφικίων Διάκρισις. Περί πρωτοπαπάδων, χωροεπισκόπων και των συναφών αυτοίς, Athena 76, 1977, 3–58.

Torelli 2007
M. Torelli, Il ruolo delle tradizioni locali nella cultura figurativa dell'Oriente tardo-antico, Ostraka 16, 2007, 447–472.

Toynbee 1971
J. M. C. Toynbee, Death and Burial in the Roman World (Baltimore 1971).

Travlos 1971
J. Travlos, Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen (Münster 1971).

Trimble 2011
J. Trimble, Women and Visual Replication in Roman Imperial Art and Culture. Greek culture in the Roman World (Cambridge 2011).

Trouchaud 2013
C. Trouchaud, Bijoux à type isiaque sur les portraits d'enfants du Fayum, Studi e Materiali di Storia delle Religioni 79/2, 2013, 396–418.

Tsamakda 2008
V. Tsamakda, Darstellungen der Hagia Sophia bzw. der Weisheit Gottes in der Kretischen Wandmalerei, ByzZ 101, 2008, 209–230.

Tsamakda 2010
V. Tsamakda, König David als Typos des byzantinischen Kaisers, in: Daim – Drauschke 2010, 24–54.

Tsamakda 2012
V. Tsamakda, Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki. Werkstattgruppen, kunst- und kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalerei des 14. Jhs. auf Kreta (Wien 2012).

Underwood 1966
P. A. Underwood, The Kariye Djami 1–3, Bollingen Series 70 (New York 1966).

Urbano 2005
A. Urbano, Donation, Dedication, and Damnatio Memoriae: The Catholic Reconciliation of Ravenna and the Church of Sant'Apollinare Nuovo, JEChrSt 13/1, 2005, 71–110.

Uytterhoeven 2009
I. Uytterhoeven, Hawara in the Graeco-Roman Period. Life and Death in a Fayum Village, Orientalia Lovanensia Analecta 174 (Leuven 2009).

Varner 2004
E. R. Varner, Mutilation and Transformation. Damnatio memoriae and Roman Imperial Portraiture, Monumenta Graeca et Romana 10 (Leiden 2004).

Vecellio 1598 (2008)
M. F. Rosenthal – A. R. Jones (eds.), The Clothing of the Renaissance World: Europe Asia, Africa, the America; Cesare Vecellio's Habiti Antichi e Moderni (London 2008).

Veh – Rebenich 1990
O. Veh – S. Rebenich, Zosimos. Neue Geschichte, Bibliothek der griechischen Literatur 31 (Stuttgart 1990).

Velden 2000
H. van der Velden, The Donor's Image. Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold (Turnhout 2000).

Vélénis 2001
G. Vélénis, Ταυτίσεις προσώπων σε ψηφιδωτά του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης (Identification des personnages représentés sur les mosaïques de Saint-Démétrios à Thessalonique), in: XXe Congrès International des Études Byzantines Collège de France – Sorbonne 19–25 août 2001, Pré-Actes III (Paris 2001) 308.

Velmans 1971
T. Velmans, Le portrait dans l'art des Paléologues, in: Art et société à Byzance sous les Paléologues. Actes du Colloque organisé par l'Association internationale des études byzantines à Venise en septembre 1968 (Venedig 1971) 91–148.

Verinis 2005
J. P. Verinis, Spiridon Loues, the Modern foustanela, and the symbolic power of pallikaria at the 1896 Olympic Games, Journal of Modern Greek Studies 23, 2005, 139–175.

Vermeule 1976
C. C. Vermeule (Hrsg.), Romans and Barbarians, Ausstellungskatalog Boston (Boston 1976).

Violaris 2004
Y. Violaris, Excavations at the site of Palaion Demarcheion, Lefkosia, CahCEC 34, 2004, 69–80.

Vocino 1952
M. Vocino, Storia del costume. Venti secoli di vita italiana (Rom 1952).

Völker 2008
H. Völker, Himerios. Reden und Fragmente (Einführung, Übersetzung und Kommentar), Serta Graeca 17 (Wiesbaden 2008).

Volbach 1939
W. F. Volbach, Le miniature del codice Vatic. Pal. Lat. 1071 De arte venandi cum avibus, RendPontAc 15, 1939, 145–175.

Volbach 1976
F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters ²(Mainz 1976).

Vorster 2004
C. Vorster, Die Porträts des 4. Jahrhunderts v. Chr., in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik (Mainz 2004) 383–428.

Vorster 2012/2013
C. Vorster, Spätantike Bildhauerwerkstätten in Rom. Beobachtungen zur Idealskulptur der nachkonstantinischen Zeit, JdI 127/128, 2012/2013, 393–497.

Vroom 2005
J. Vroom, Byzantine to Modern Pottery in the Aegean. An Introduction and Field Guide (Utrecht 2005).

Vroom 2009
J. Vroom, Breaking pots: Medieval and Post-Medieval ceramics from Central Greece, in: J. Bintliff – H. Stöger (Hrsg.), Medieval and Post-Medieval Greece. The Corfu Papers, BARIntSer 2023 (Oxford 2009) 167–176.

Vroom 2011
J. Vroom, The Morea and its links with Southern Italy after AD 1204: Ceramics and identity, Archeologia Medievale 38, 2011, 409–430.

Vroom 2013
J. Vroom, Medieval-Modern fine wares, in: Given u. a. 2013, 23–32.

Vroom 2014
J. Vroom, Byzantine to Modern Pottery in the Aegean. An Introduction and Field Guide ²(Turnhout 2014).

Vroom 2015
J. Vroom, Strike a pose: Human representations and gestures on Medieval ceramics from Cyprus (ca. 13th–15th/16th centuries), in: S. Rogge – M. Grünbaert (Hrsg.), Medieval Cyprus. A Place of Cultural Encounter, Schriften des Instituts für Interdisziplinäre Zypern-Studien 11 (Münster 2015) 245–275.

Waliszewski 2001
T. Waliszewski, Mosaics, in: Z. T. Fiema – Ch. Kanellopoulos – T. Waliszweski – R. Schick, The Petra Church (Amman 2001) 219–270.

Walker 1995
S. Walker, Greek and Roman Portraits (London 1995).

Walker – Cameron 1989
S. Walker – A. Cameron (Hrsg.), The Greek Renaissance in the Roman Empire, Papers from the 10th British Museum Colloquium (London 1989).

Walsh 1968
P. G. Walsh, Letters of St. Paulinus of Nola 2 (London 1968).

Walter 2003
Ch. Walter, The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition (Aldershot 2003).

Warland 1994
R. Warland, Status und Formular in der Repräsentation der spätantiken Führungsschicht, RM 101, 1994, 175–201.

Warland 2002
R. Warland, Spätantike Repräsentation im biblischen Paradigma. Beobachtungen zu Sarkophagen in Verona, Saint-Maximin, Barletta und Perugia, in: Koch 2002, 247–253.

Warland 2010
R. Warland, Der Knabe im Apsismosaik der Basilika Eufrasiana in Poreč und die visuelle Repräsentation frühbyzantinischer Bischöfe, JbÖByz 60, 2010, 173–179.

Warland 2013a
R. Warland, Byzantinisches Kappadokien (Darmstadt 2013).

Warland 2013b
RAC 25 (2013) 915–938 s. v. Nimbus (R. Warland).

Warren – Trentelman 2009
M. S. Warren – K. Trentelman, Roman-Egyptian Red Lead Pigment: a Subsidiary Commodity of Spanish Silver Mining and Refinement, Archaeometry 51/5, 2009, 845–860.

von Wartburg 1998
M.–L. von Wartburg, Mittelalterliche Keramik aus dem Aphroditeheiligtum in Palaiopaphos, AA 1998, 133–165.

von Wartburg 2001a
M.–L. von Wartburg, 'Hochzeitspaare' und Weintrinker. Zu Bildmotiven der mittelalterlichen Keramik Cyperns, in: S. Buzzi – D. Käch – E. Kistler – E. Mango – M. Palaczyk – O. Stefani (Hrsg.), Zona Archeologica. Festschrift Hans Peter Isler, Antiquitas, Reihe 3, Band 42 (Bonn 2001) 457–465.

von Wartburg 2001b
M.–L. von Wartburg, Bowl and birds: Some Middle Byzantine bowls from Swiss private collections, in: J. Herrin – M. Mullett – C. Otten-Froux (Hrsg.), Mosaic. Festschrift A. H. S. Megaw, British School at Athens Studies 8 (London 2001) 115–130.

von Wartburg 2007
M.–L. von Wartburg, Chronology and stratigraphy of the Medieval pottery of Cyprus: A critical review, in: B. Böhlendorf-Arslan – A. O. Uysal – J. Witte-Orr (Hrsg.), Çanak. Late Antique and Medieval Pottery and Tiles in Mediterranean Archaeological Contexts, Byzas 7 (Istanbul 2007) 419–440.

Watts 2004
E. J. Watts, Student Travel to Intellectual Centers: What was the Attraction?, in: K. Ellis – F. L. Kidner (Hrsg.), Travel, Communication and Geography in Late Antiquity. Sacred and Profane, 4th Biennal Conference on Shifting Frontiers in Late Antiquity, San Francisco State University March 8–11, 2001 (Aldershot 2004) 13–23.

Watts 2010
E. J. Watts, Riot in Alexandria. Tradition and Group Dynamics in Late Antique Pagan and Christian Communities, The Transformation of the Classical Heritage 46 (Berkeley 2010).

Weißbrod 2003
U. Weißbrod, „Hier liegt der Knecht Gottes ...". Gräber in byzantinischen Kirchen und ihr Dekor (11. bis 15. Jahrhundert). Unter besonderer Berücksichtigung der Höhlenkirchen Kappadokiens (Wiesbaden 2003).

Weitzmann 1976
K. Weitzmann, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons I (Princeton 1976).

Weitzmann 1977
K. Weitzmann, Spätantike und frühchristliche Buchmalerei (München 1977).

Weitzmann 1979
K. Weitzmann (Hrsg.), Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Ausstellungskatalog New York (New York 1979).

Wessel 1978
K. Wessel, RBK III (1978) 722–853 s. v. Kaiserbild.

Weyl Carr 2009
A. Weyl Carr, Iconography and identity: Syrian elements in the art of Crusader Cyprus, Church History and Religious Culture 89, 2009, 127–151.

Whitmarsh 2005
T. Whitmarsh, The Second Sophistic (Oxford 2005).

Williams – Bookidis 2003
C. K. Williams II – N. Bookidis (Hrsg.), Corinth, the Centenary 1896–1996, Corinth 20 (Athen 2003).

Wilpert 1903
J. Wilpert, Die Malereiender Katakomben Roms (Freiburg i. Br. 1903).

Wilpert 1916
J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert (Freiburg i. Br. 1916).

Wilpert 1929
J. Wilpert, I sarcofagi cristiani antichi, Tavole 1, 2 (Città del Vaticano 1929).

Wilpert – Schumacher 1976
J. Wilpert – W. N. Schumacher, Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom 4.–13. Jahrhundert (Freiburg 1976).

Winkelmann 1999
F. Winkelmann (Hrsg.), Eusebius Werke 2: Die Kirchengeschichte. Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte N. F. 6 ²(Berlin 1999).

Winkelmann 2001
F. Winkelmann, Der monenergetisch-monotheletische Streit, Berliner byzantinistische Studien 6 (Frankfurt a. M. 2001).

Winkes 1969
R. Winkes, Clipeata Imago. Studien zu einer römischen Bildnisform (Bonn 1969).

Witschel 2007
Ch. Witschel, Statuen auf spätantiken Platzanlagen in Italien und Africa, in: Bauer – Witschel 2007, 113–170.

Witt 2006
J. Witt, »Hyper euches«. In Erfüllung eines Gelübdes. Untersuchungen zum Votivwesen in frühbyzantinischer Zeit (Diss. Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 2006).

Wollesen 2010
J. T. Wollesen, Patrons and Painters on Cyprus. The frescoes in the Royal Chapel at Pyrga (Toronto 2010).

Wood – Fyfe 1955
C. A. Wood – F. M. Fyfe (Hrsg.), The Art of Falconry, being the *De Arte Venandi cum Avibus* of Frederick II of Hohenstaufen ²(Boston 1955).

Wood 1993
S. Wood, Postscript: in: E. D'Ambra, Roman Art in Context. An Anthology (Englewood Cliffs 1993) 96–99.

Wrede 1972
H. Wrede, Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig. Untersuchungen zur Kunsttradition im 4. Jahrhundert n. Chr. und zur allgemeinen Bedeutung des antiken Hermenmals, RGF 32 (Berlin 1972).

Wrede 2001
H. Wrede, Senatorische Sarkophage Roms: der Beitrag des Senatorenstandes zur römischen Kunst der hohen und später Kaiserzeit (Mainz 2001).

Wright 1975
D. H. Wright, The Shape of the Seventh Century Art, First Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of papers (Chicago 1975) 9–28.

Xyngopoulos 1946
A. Xyngopoulos, Η Βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Δημοσιεύματα της Εταιρείας των Φίλων της Βυζαντινής Μακεδονίας 1 (Thessaloniki 1946).

Xyngopoulos 1948
A. Xyngopoulos, Ἀρχαιολογικός ἀπολογισμός. Ἐπ' εὐκαιρίᾳ τῶν ἐγκαινίων τοῦ ἱ. ναοῦ τοῦ Ἁγ. Δημητρίου, Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς 30, 1948, 209–214.

Xyngopoulos 1964–65
A. Xyngopoulos, Νέαι πρωσοπογραφίαι της Μαρίας Παλαιολογίνας και του Θωμά Πρελιούμποβιτς, DeltChrA 4, 1964–65, 53–70.

Xyngopoulos 1969
A. Xyngopoulos, The Mosaics of the Church of Saint Demetrius in Thessaloniki (Thessaloniki 1969).

Yakobson 1979
A. L. Yakobson, Keramika I keramicheskoe proizvodstvo srednevekovoy Tavriki (in Russian) (Leningrad 1979).

Yasin 2005
A. M. Yasin, Funerary Monuments and Collective Identity: From Roman Family to Christian Community, ArtB 87, 2005, 433–457.

Yasin 2009
A. M. Yasin, Saints and Church Spaces in the Late Antique Mediterranean. Architecture, Cult and Community (Cambridge 2009).

Yenipınar – Şahin 1998
H. Yenipınar – S. Şahin, Paintings of the Dark Church (Istanbul 1998).

Yota 2012
E. Yota, L'image du donateur dans les manuscrits illustrés byzantins, in: Spieser – Yota 2012, 265–292.

Zachiaradou 2008
O. Zachiaradou, Η ανατολική περιοχή της Αθήνας κατά τη ρωμαϊκή περίοδο, in: S. Vlizos (Hrsg.), Η Αθήνα κατά τη ρωμαϊκή εποχή. Πρόσφατες ανακαλύψεις, νέες έρευνες. Athens during the Roman Period. Recent Discoveries, New Evidence (Athen 2008) 153–166.

Zanker 1981
P. Zanker, Das Bildnis des M. Holconius Rufus, AA 1981, 349–361.

Zanker 1983
P. Zanker, Zur Bildrepräsentation führender Männer in mittelitalischen und campanischen Städten zur Zeit der späten Republik und der julisch-claudischen Kaiser, in: M. Cébeillac-Gervasoni (Hrsg.), Les ‚Bourgeoisies' municipales italiennes aux IIe et Ier siècles av. J.-C., Colloque Naples 7–10 décembre 1981 (Paris 1983) 251–266.

Zanker 1988
P. Zanker, Herrscherbild und Beamtenporträt, in: N. Bonacasa – G. Rizza (Hrsg.), Ritratto ufficiale e ritratto privato. Atti della II Conferenza internazionale sul ritratto romano, Roma 26–30 settembre 1984, Quaderni de 'La ricerca scientifica' 116 (Rom 1988) 105–110.

Zanker 1995a
P. Zanker, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst (München 1995).

Zanker 1995b
P. Zanker, The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity (Berkeley 1995).

Zanker 1995c
P. Zanker, Individuum und Typus. Zur Bedeutung des realistischen Individualporträts der späten Republik, AA 1995, 473–481.

Zanker 2003
Paul Zanker, Die mythologischen Sarkophagreliefs als Ausdruck eines neuen Gefühlskultes. Reden im Superlativ, in: K.-J. Hölkeskamp – J. Russen – E. Stein-Hölkeskamp – H. Th. Grütter (Hrsg.), Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum (Mainz 2003) 335–355.

Zanker 2004
P. Zanker, Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage (München 2004).

Zanker 2011
P. Zanker, Individuo e tipo. Riflessioni sui ritratti individuali realistici nella tarda Repubblica, in: La Rocca – Parisi Presicce 2011, 109–119.

Zanker – Ewald 2004
P. Zanker – B. C. Ewald, Mit Mythen leben: die Bilderwelt der römischen Sarkophage (München 2004).

von Zhisman 1888
J. von Zhisman, Das Stifterrecht (Τὸ κτητορικὸν δίκαιον) in der morgenländischen Kirche (Wien 1888).

Ziegler 1982
J. Ziegler (Hrsg.), Septuaginta: Vetus Testamentum Graecum Iob, Auctoritate Academiae Scientiarum Gottingensis 11, 4 (Göttingen 1982).

Zimmermann 1916
E. H. Zimmermann, Die Vorkarolingischen Miniaturen, Denkmäler deutscher Kunst III (Berlin 1916).

Zimmermann 2002
N. Zimmermann, Werkstattgruppen römischer Katakombenmalerei, JbAC Erg.-Bd. 35 (Münster 2002).

Zimmermann 2006
N. Zimmermann, Die Malwerkstatt der Kammern D–O der via Latina Katakombe in Rom, in: Akten des XIV CIAC, Wien 19. –26.09.1999 (Wien 2006) 981–988.

Zimmermann 2007
N. Zimmermann, Verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei, JbAC 50, 2007, 154–179.

Zimmermann 2010
N. Zimmermann, Die Wandmalerei der Wohneinheit 2, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheiten 1 und 2. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII, 8, Textband Wohneinheit 2 (Wien 2010) 449–471.

Zimmermann 2010a
N. Zimmermann, Art. Mahl VI (Architektur und Darstellungen), in: Reallexikon für Antike und Christentum 23, 2010, 1105–1135.

Zimmermann 2011
N. Zimmermann, Zur Wiederentdeckung des Fossors Diogenes, in: BMonMusPont 29, 2011, 119–151.

Zimmermann 2012
N. Zimmermann, Zur Deutung spätantiker Mahlszenen: Totenmahl im Bild, in: G. Danek (Hrsg.), Rituale –Identitätsstiftende Handlungskomplexe. Akten der Tagung des ZAA 02. November 2009 (= Origines, Schriften des Zentrums Archäologie und Altertumswissenschaften Band 2) (Wien 2012) 171–185.

Zimmermann 2014
N. Zimmermann (Hrsg.), Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA (Association Internationale pour la Peinture Murale Antique) 13.–17. September 2010 in Ephesos (Wien 2014).

Index Orte

Achaia 36
Ägypten, s. auch Egypt 15 f., 18, 127 f., 196
Akoumia 213
Alexandria 46, 49
Alikampos 231
Amyklai 41
Angera 197
Anisaraki 214 f.
Ano Viannos 233
Antiochia/Antioch 121
Anydroi 197
Apateira 128
Aphrodisias 13, 27 f., 38, 44, 95
Apodoulou 234
Apokoronas 214
Arimathäa 224
Asia 98
Athen/Athens 8, 27, 35–49, 198
Attika/Attica 18, 43
Axos 231

Berlin 28, 65, 123
Bithynia-Pontus 122
Bithynien 48
Boston 28, 43 f.
Bulgarien/Bulgaria 198
Byzanz/Byzantium 10, 124, 200, 221, 223, 227

Caesarea 121 f.
Candia 211
Cappadocia, s. auch Kappadokien 46, 221
Centcelles 70 f.
Chaironeia 44
Chalkedon 172
Chalkis 48
Chania 209–211, 213 f., 231 f.
Chersonesos 198
Chios 223
Cimitile 82
Clermont-Ferrand 64 f.
Copenhagen, s. auch Kopenhagen 28 f., 38
Corinth, s. auch Korinth 8, 27 f., 35–37, 42–44, 46, 196
Crete, s. auch Kreta 84, 148, 197, 209 f., 212–214, 216, 223, 231 f., 234
Crimea 198
Cuenca 226
Cyprus, s. auch Zypern 191 f., 196–198, 200 f., 224, 227 f.

Dura Europos 150
Dresden 42 f.

Egypt, s. auch Ägypten 15 f., 18, 127 f., 196
Eleusis 37, 41, 43
Enkomi 192
Ephesos/Ephesus 9, 27 f., 40, 70, 91–99, 128
Epirus 225
Er-Rubayat 18
Europa/Europe 191

Fayum 8, 14 f., 18, 72
Ferrara 228
Florenz/Florence 198, 228
Frankreich/France 192, 200
Fulda 105, 107

Gallien 35
Genf 37
Göreme 221
Gortyn 38
Griechenland/Greece, s. auch Hellas 35–39, 41–46, 49, 157, 160, 192, 196

Hagia Paraskevi 43
Hagios Ioannes 234
Hagios Vasileios 213
Hawara 17, 127
Heidelberg 37, 43
Hellas, s. auch Griechenland/Greece 35-39, 41–46, 49, 157, 160, 192, 196
Herakleion/Heraklion 38, 210 f., 233 f.
Hippo (Regius) 81

Illyricum 141, 159 f., 169
Ioannina 225 f.
Israel 192
Istanbul 37 f., 42 f.
Italien/Italy 27, 31, 69, 82, 104, 141 f., 162, 170, 172, 192, 197, 200
Izmir 37

Jordanien/Jordan 192

Kalopanagiotes 227, 229
Kaminaria 197
Kapetaniana 234
Kapharnaum 79
Kappadokien, s. auch Cappadocia 46, 221
Kavalariana 209–215
Kleinasien 9, 35, 40
Köln/Cologne 38
Komitades 214
Konstantinopel 7, 36, 49, 84, 138, 140, 142, 144 f., 170, 172–175, 210, 224, 227, 230 f.
Kopenhagen, s. auch Copenhagen 28 f., 38
Korinth, s. auch Corinth 8, 27 f., 35–37, 42–44, 46, 196
Kourdali 197
Kreta, s. auch Crete 84, 148, 197, 209 f., 212–214, 216, 223, 231 f., 234

Kritsa 212, 232

Lapithos 192
Larnaka/Larnaca 192
Lasia 233
Leptis/Lepcis Magna 27
Libanon/Lebanon 198
Limassol 197
London 17, 38, 65
Lykien/Lycia 46
Lyon/Lyons 126, 130

Mailand/Milan 81
Mainz 105
Malibu 17
Mardin 198
Margarites 214 f., 220
Marseille 65
Maza 214
Meteora 224 f.
München/Munich 27
Mylopotamos 214
Myrthios 213

Nazianz/Nazianzus 122, 126
Neapel 72, 74, 77
New York 28
Nikosia/Nicosia 192, 197, 224
Nola 122
Nordafrika 36, 70, 82

Olymp 109, 114
Oslo 28
Ostia 19, 40
Oxford 93, 220

Paneas 126
Paphos 192, 197
Paris 192
Patras 138
Pedoulas 179
Pelendri 229
Perge 13
Perugia 63
Peuce 122
Piazza Armerina 70
Platanistasa 196
Plemeniana 223, 232
Pompeji/Pompeii 13, 128 f.
Pontius 126
Poreč 166
Porticello 44
Prines 213
Pyrga 224

Ravenna 9, 137–140, 142, 154, 170, 172
Rethymno(n) 210, 213 f., 220, 231, 234
Rom 7 f., 10, 15, 18, 27–32, 35, 37, 40, 42, 44, 47, 60–65, 69, 71, 74, 76 f., 80–83, 129 f., 157, 161–163, 172–175, 196, 222
Rossano 103
Roussospiti 213

Salamis 126
Sardinien/Sardinia 74
Selçuk 93
Selino 209, 213 f.
Serdica 141
Sfakia 214
Sinai 161 f., 168, 198, 230 f.
Sit(e)ia 210
Sizilien/Sicily 70, 74, 138, 196
Soloi 192
Spanien/Spain 35, 71
Sparta 44, 46
Sperlonga 28
Stockholm 37, 42 f., 192
Syrien/Syria 48, 192, 198

Tabai 43
Tarragona 71
Theben/Thebes 196
Thessaloniki 9, 36, 49, 147 f., 155, 158–160, 165, 167 f., 170–176, 196, 222 f., 234
Tokat 38, 43
Tralleis 98
Trier 38, 65, 82
Tripolis/Tripoli 127
Türkei/Turkey 192
Tyana 129

Vatikan/Vatican 29, 42, 78, 171
Velletri 65
Venedig/Venice 210

Wien/Vienna 8, 40, 93

Zypern, s. auch Cyprus 224, 227 f., 191 f., 196–198, 200 f.

Tafelteil

Abb. 1, 1–3: Tomb of the Gavii: details, Rome, Via Statilia

Abb. 2, 1: Funerary relief, Rome, Museo dei Conservatori, Museo Nuovo, inv. 2231

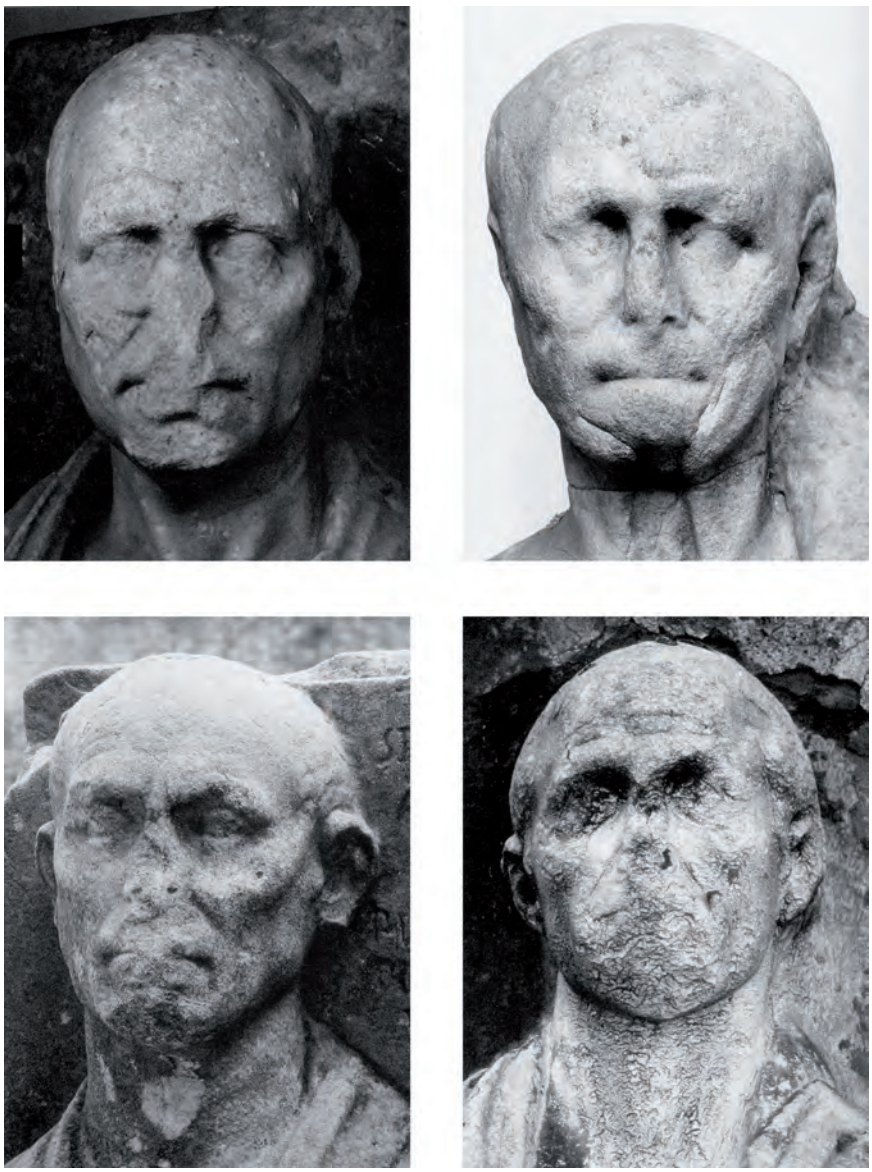

Abb. 2, 2: Funerary reliefs, Rome (various locations): details

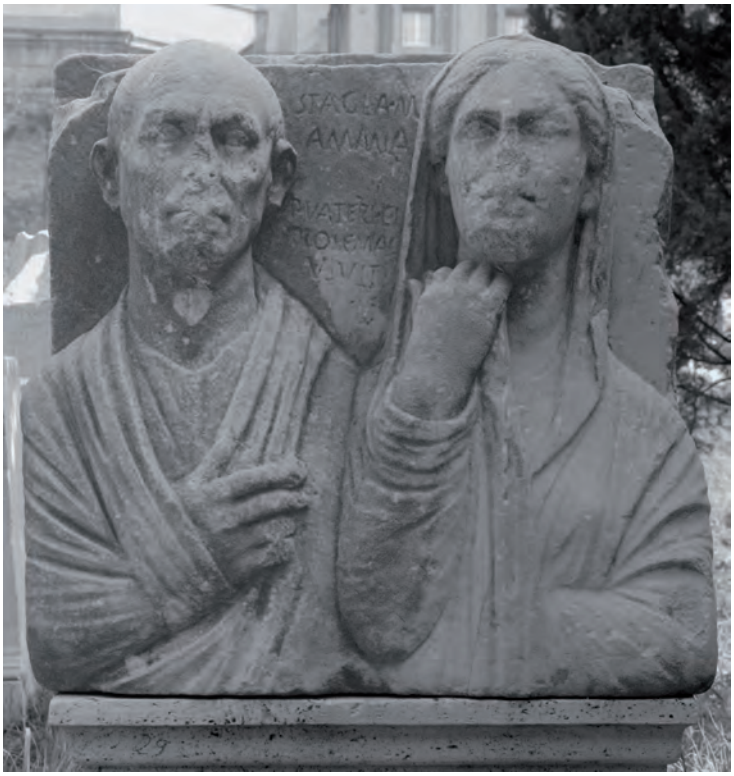

Abb. 3, 1: Funerary relief, Rome, Museo Nazionale Romano, inv. 39475

Abb. 3, 2: Portrait of a young boy from er-Rubayat, Berlin, Staatliche Museen, inv. 31161/4

Abb. 3, 3: Portrait of a young boy from Philadelphia, Copenhagen, Denmark National Museum, inv. 3892

Abb. 4, 1: Portrait of a young woman from Fayum, Cairo, C.G. 33265

Abb. 4, 2: Portrait of a young woman from Fayum, Cairo, C.G. 33256

Abb. 4, 3: Portrait of a young woman from er-Rubayat, Wien, Nationalbibliothek, inv. G 808

Abb. 4, 4: Portrait of a young woman from Fayum, Cairo, C.G. 33246

Abb. 5, 1–2: Sarcophagus with the death of Alcestis, front and detail, Vatican City, Galleria Chiaramonti, inv. 1195

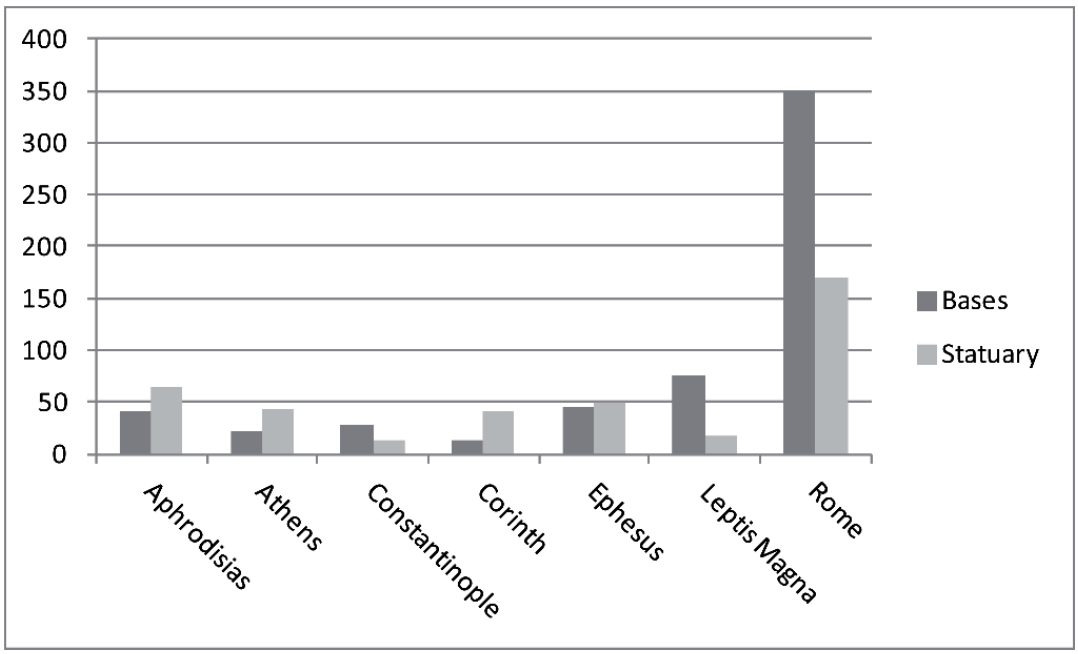

Abb. 1: Extant late-antique statues and bases from major cities

Abb. 2: Inscribed shield portrait of Menander, purchased by James Smith Barry in Rome in 1776, now in Sackler Museum Harvard

Abb. 4: Recarved head, wearing corona civica, of inscribed portrait statue of Constantine I in armour, 317–337 AD

Abb. 3: Statue of mother-in-law dedicated by Eubolion, 4th century AD

Abb. 5: Inscribed portrait statue of Constantine I in armour, Rome, 317–337 AD

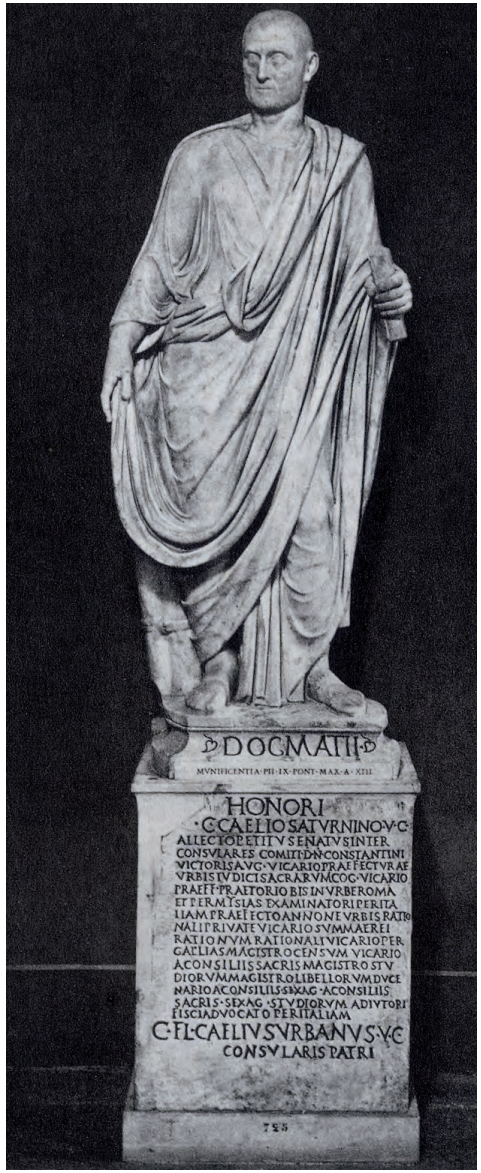

Abb. 6: Togate statue of C. Caelius Saturninus signo Dogmatius on its base, 324–337 AD

Abb. 7: Bronze head of Valens (or Valentinian), 365–367 AD

Abb. 8: Bronze statue of Valens (or Valentinian), 365–367 AD

Abb. 9: Statue of Coelia Concordia on base, 385 AD

Abb. 10: Togate statue of younger man from Esquiline, 5th century AD, juxtaposed to togate figure from Constantinople, 5th century AD

Abb. 11: Togate statue of older man from Esquiline (Rome, Archivio Fotografico dei Musei Capitolini, 5th AD) juxtaposed to togate figure from Rome (Rome, Museo Nazionale Romano, later 4th–5th century AD)

Abb. 12: Portraits of the togate men, older and younger, from the Esquiline

Abb. 13: Portrait head of Empress in Lateran-Louvre ('Ariadne-Amalasuntha') type, early 6th century AD

Abb. 1: Bildnis eines Amtsträgers (um 400 n. Chr.), Korinth, Archäologisches Museum (Magazin), Inv. Nr. S 1199

Abb. 2: Amtsträger auf der NW-Seite der theodosianischen Obeliskenbasis im Hippodrom von Konstantinopel, Istanbul, nach 391 n. Chr.

Abb. 3: Genf, Sammlung George Ortiz

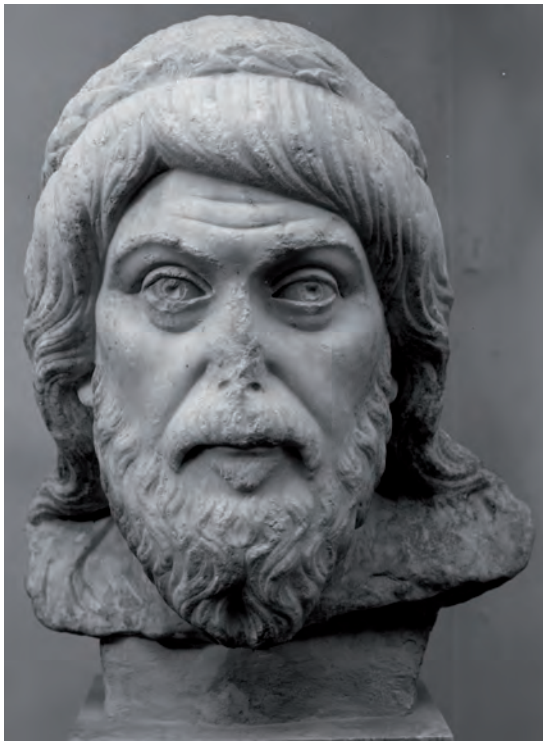

Abb. 4: Porträt eines Philosophen, Athen, Akropolismuseum, Inv. Nr. 1313

Abb. 5: Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 2461

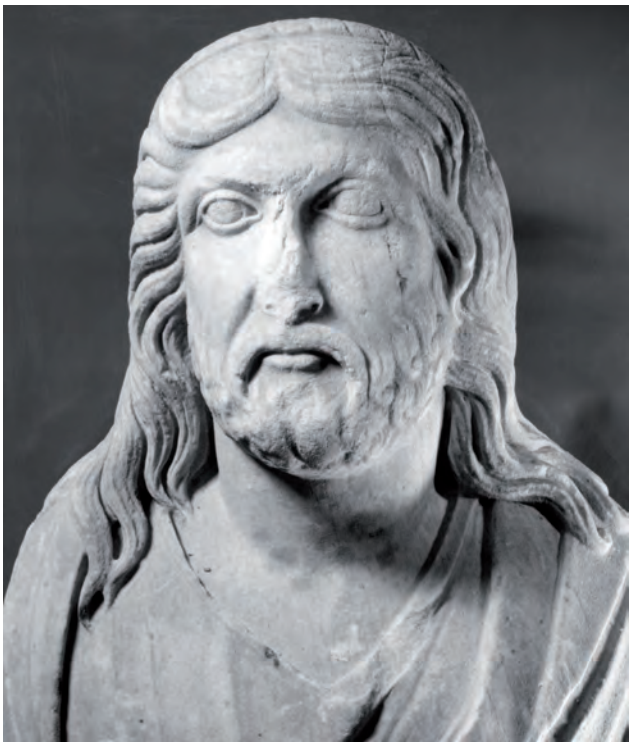

Abb. 6: Stockholm, Antikenmuseum Gustav III., Inv. Nr. Sk 136

Abb. 7: Rom, Museo Capitolino (Magazin), Inv. Nr. 15718

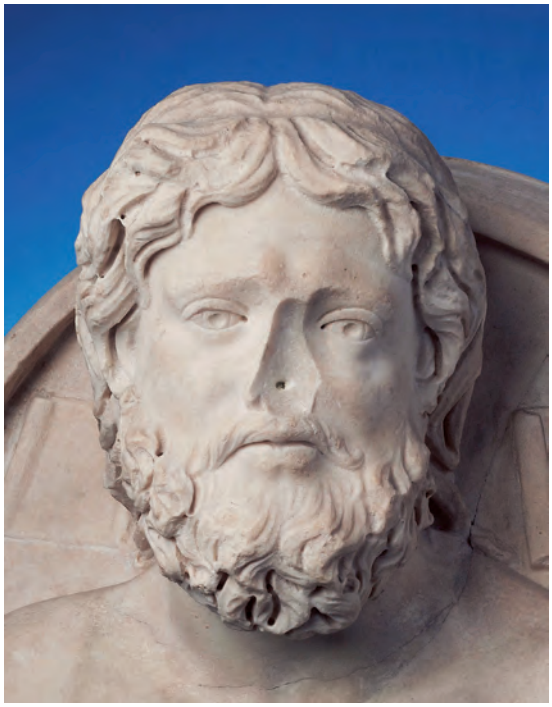

Abb. 8: Heidelberg, Archäologisches Institut, Inv. Nr. 26/1

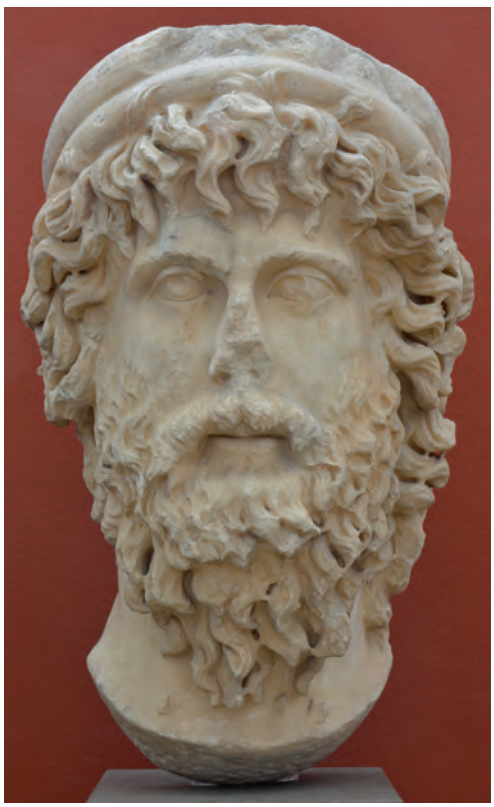

Abb. 9: Bildnis eines Priesters spätantoninischer Zeit aus Athen, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. Nr. 1561

Abb. 10: Bildnis eines Amtsträgers, 1. Hälfte 5. Jh. n. Chr., Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 2314

Abb. 11: Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. I 835

Abb. 12: Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 2006

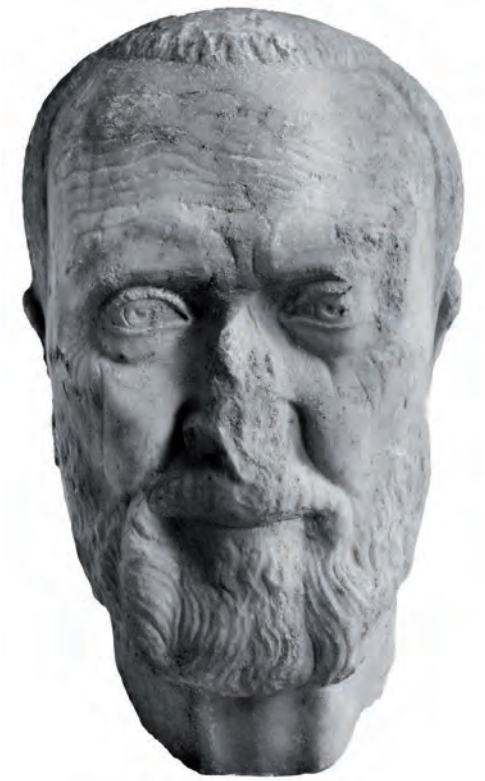

Abb. 13: Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 2143

Abb. 14: Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 3339

Abb. 15: Vergleich der Augenpartien der Porträts, Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 2314, 2006, 2143 sowie 3339 (von oben nach unten)

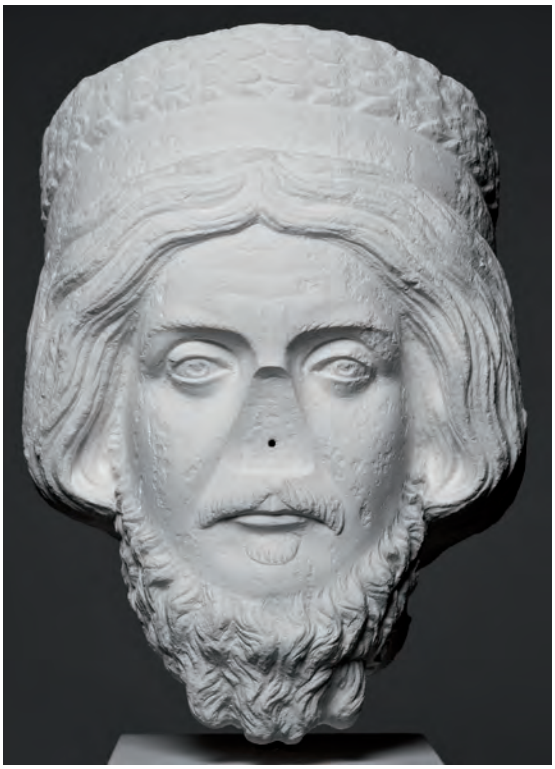

Abb. 16: Dresden, Albertinum Hm 411

Abb. 17: Korinth, Archäologisches Museum (Magazin), Inv. Nr. S 920

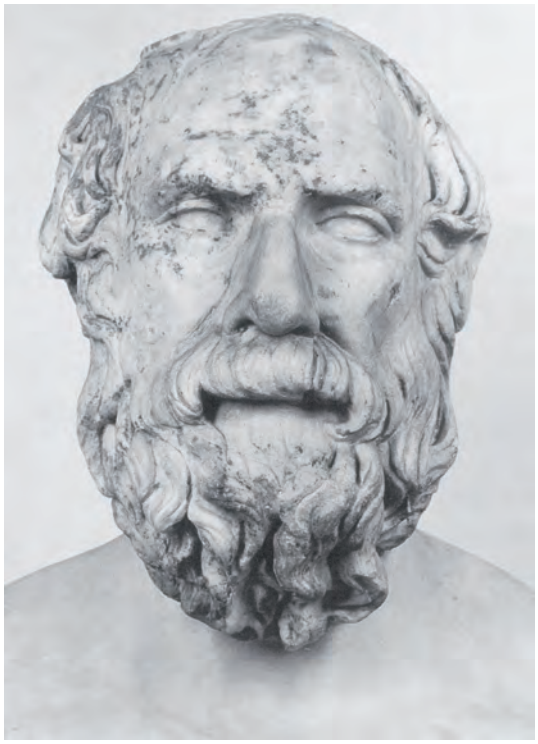

Abb. 18: Späthadrianische bis frühantoninische Kopie eines frühhellenistischen Bildnistypus (2. Hälfte 3. Jh. v. Chr.), Vatikan, Museo Chiaramonti

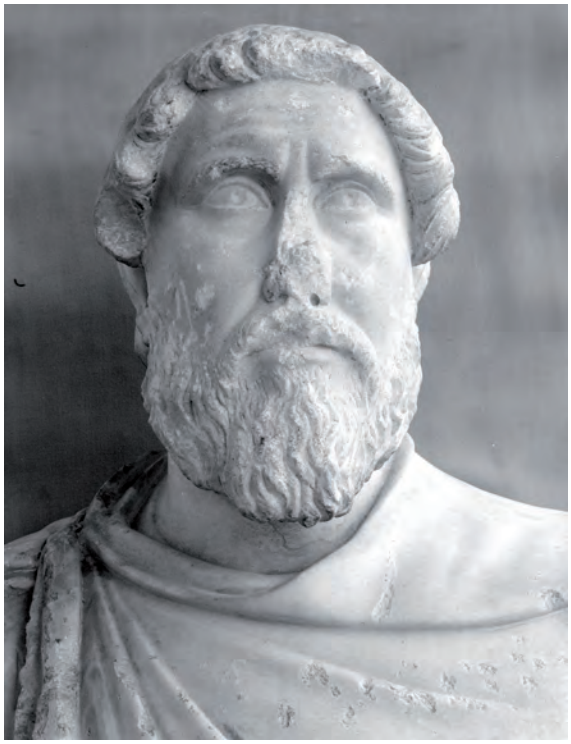

Abb. 19: Tokat, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 148

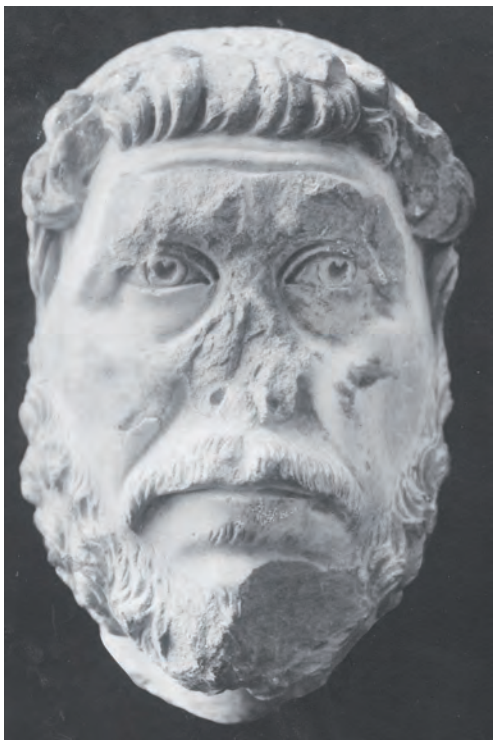

Abb. 20: Bildnis eines Mannes aus Tabai (Karien), zerstört (bis 1922 in der Evangelischen Schule von Smyrna)

Abb. 21: Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 470, aus Eleusis

Abb. 22: Eleusis, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 5146

Abb. 23: Eleusis, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 5149

Abb. 24: Athen, Nationalmuseum, Ägyptische Sammlung, Inv. Nr. 87

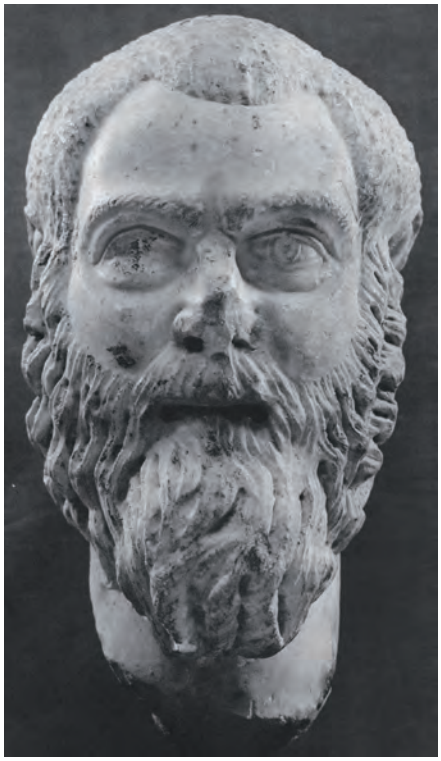

Abb. 25: Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 62.465, aus Hagia Paraskevi bei Athen

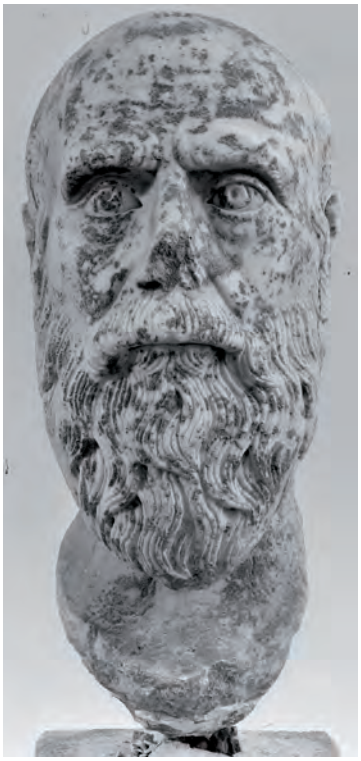

Abb. 26: Sparta, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 343

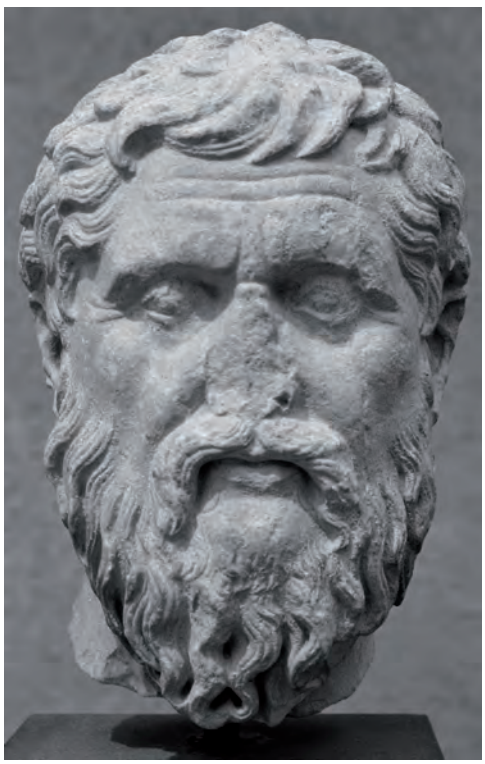

Abb. 27: Bildnis des Platon im Typus Basel/ Holkham Hall, trajanisch. Basel, Antikenmuseum, Inv. Nr. BS 229

Abb. 28: Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 423

Abb. 29: Moses in spätantiker Amtsträgerkluft inmitten einer Versammlung von Weisen, Rom, Santa Maria Maggiore, 432 bis 440 n. Chr.

Abb. 1: Darstellung des Verstorbenen als Togatus inmitten neutestamentlicher Szenen, Rom, Museo Pio Cristiano

Abb. 2: Bildnis eines aus einer Büste einer Frau herausgearbeiteten Mannes, Rom, Krypta Santa Prassede

Abb. 3: Zentrale Oransfigur mit ausgearbeiteter zeitgenössischer Haartracht, Rom, Ospedale S. Giovanni

Abb. 4: Das verstorbene Ehepaar zu Füßen Christi, Aix-en-Provence, Kathedrale Saint-Saveur

Abb. 5: Nebenseite eines Stadttorsarkophages mit der Darstellung des Verstorbenen in Amtstracht, Ancona, Museo Diocesano

Abb. 6: Kopf der Susanna mit einem Idealporträt, Rom, Museo Nazionale

Abb. 7: Kopf eines als älter gekennzeichneten Mannes, Arles, Musée de l'Arles antique

Abb. 8: Darstellung eines Jungen mit porträtähnlichen Zügen, Marseille, Saint-Victor

Abb. 9: Kopf des Jonas mit individuellen Zügen, London, British Museum

Abb. 10: Eine weibliche Begleitfigur mit porträtähnlichen Zügen bei der Gefangenführung des Paulus, Marseille, Saint-Victor

Abb. 1: Porträt der Verstorbenen im Arkosolbogen in Kammer N, Via Latina-Katakombe, Rom

Abb. 2: *Dionysas in pace*, Arkosolfront der sog. Kammer der „Cinque Santi“, Katakombe S. Callisto, Rom

Abb. 3: Arkosol 43: alle Familienangehörigen frontal als Oranten im Lünettenfeld, Katakombe S. Callisto, Rom

Abb. 4: Arkosol der ‚Erbivendola', Katakombe S. Callisto, Rom

Abb. 5: Arkosol der Veneranda: Die Verstorbene wird von ihrer Patronin Petronilla ins Paradies geleitet. Domitilla-Katakombe, Rom

Abb. 6: Sarkophag-Wanne (Repertorium I 66), S. Maria Antiqua, Rom

Abb. 7: Sabinus-Sarkophag (Repertorium I 6), Museo Pio Cristiano, Rom

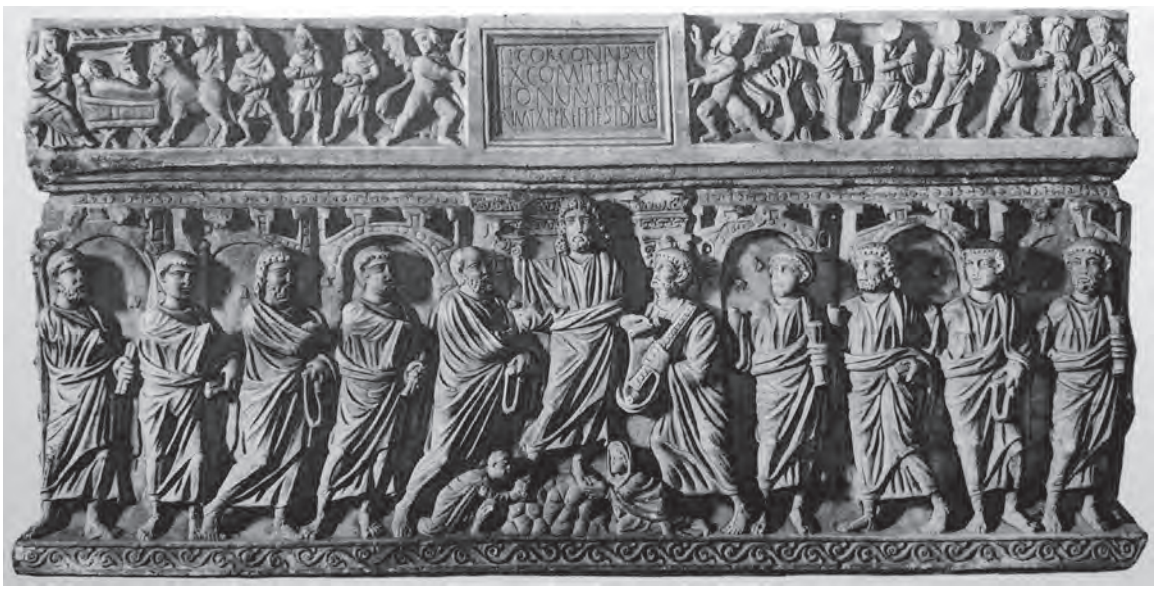

Abb. 8: Verstorbene zu Füßen Christi, Stadttor-Sarkophag (Repertorium II 149), Museo Diocesano, Ancona

Abb. 9:
sog. Basilichetta: Bild der Turtura mit Gottesmutter und den lokalen Heiligen der Katakombe Felix und Adauctus, Commodilla-Katakombe, Rom

Abb. 10a: Stifterbild an der Hauptwand, Theodotus-Kapelle, S. Maria Antiqua, Rom

Abb. 11: Dedikationsbild des Theodotus, Theodotus-Kapelle, S. Maria Antiqua, Rom

Abb. 10b: Detail Abb. 10a: Theodotus mit seiner Stiftung, der Grabkapelle, Theodotus-Kapelle, S. Maria Antiqua, Rom

Abb. 1: Torso der Himation-Statue, Vorderseite, Kunsthistorisches Museum (= KHM), Wien, Antikensammlung I 950

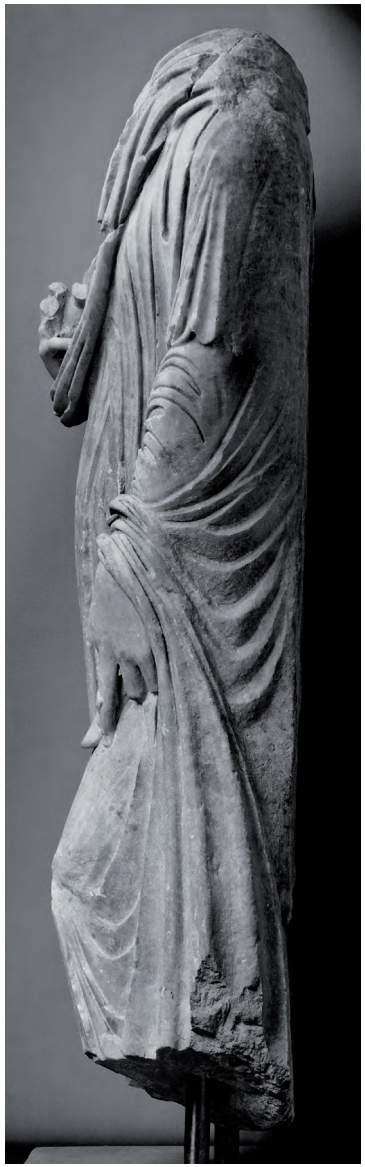

Abb. 2: Torso der Himation-Statue, linke Nebenseite, KHM, Wien, Antikensammlung I 950

Abb. 3: Torso der Himation-Statue, rechte Nebenseite, KHM, Wien, Antikensammlung I 950

Abb. 4: Plinthe, Vorderseite, Selçuk, Efes Müzesi 274

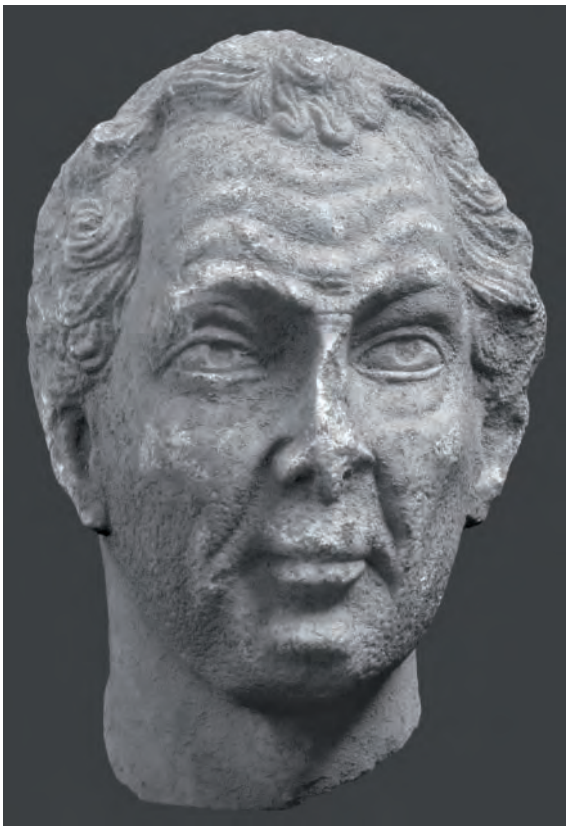

Abb. 5: Kopf, Vorderseite, Selçuk, Efes Müzesi 35/18/98

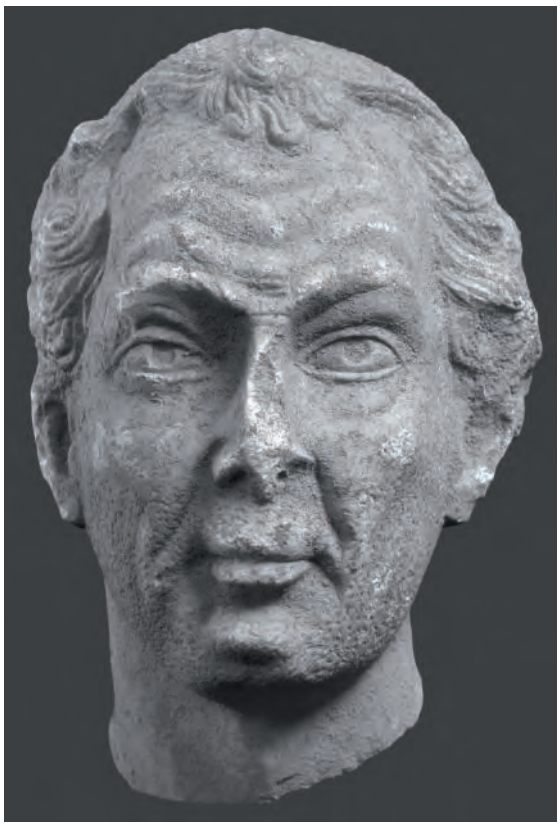

Abb. 6: Kopf, frontal, Selçuk, Efes Müzesi 35/18/98

Abb. 7: Kopf, rechte Nebenseiten,
Selçuk, Efes Müzesi 35/18/98

Abb. 8: Kopf, linke Nebenseiten,
Selçuk, Efes Müzesi 35/18/98

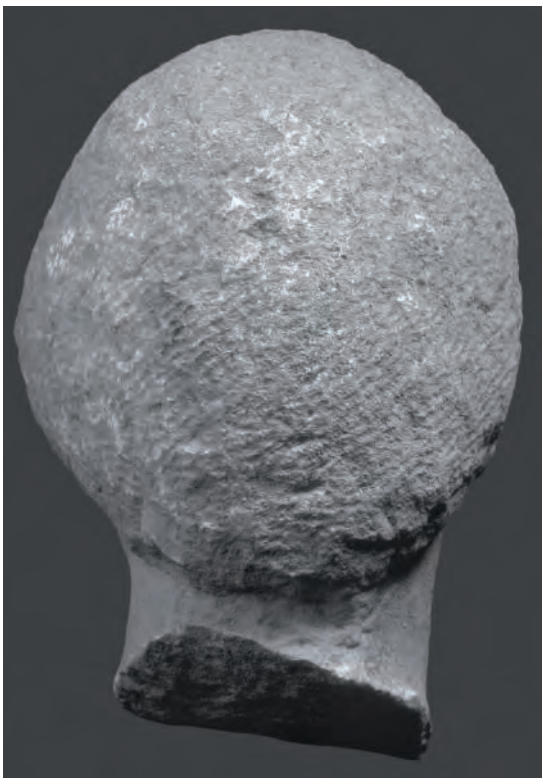

Abb. 9: Kopf, Rückseite,
Selçuk, Efes Müzesi 35/18/98

Abb. 10: Anpassungsversuch,
KHM, Wien, Antikensammlung

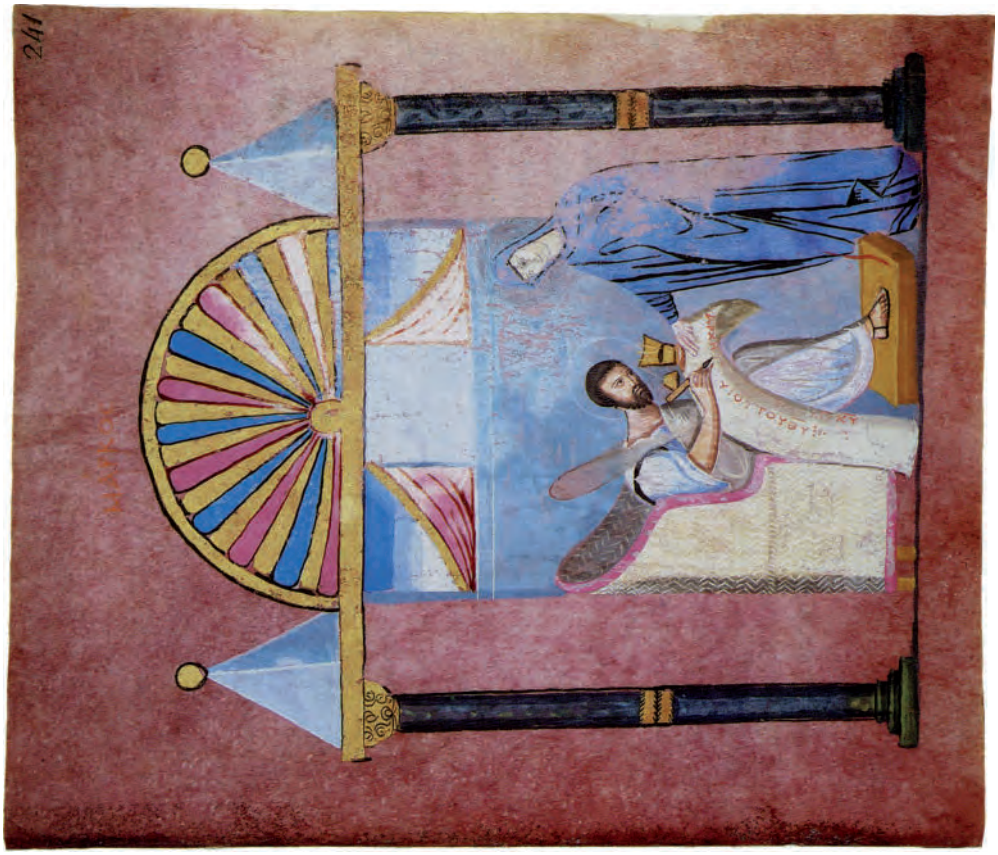

Abb. 2: Markus, Purpurkodex, 16 F. 121r, Rossano Calabro, Museo dell'Arcivescovado

Abb. 1: Dioskurides, Illustrator, Epinoia, Wiener Dioskurides, Codex medicus Graecus 1, folio 5v., Österreichische Nationalbibliothek

Abb. 3: Chrysostomos schreibt die Paulushomilien, Cod. A 172 sup., fol. 263v, Biblioteca Ambrosiana, Mailand

Abb. 4: Esra, Codex Amiatinus I, fol. 5r, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz

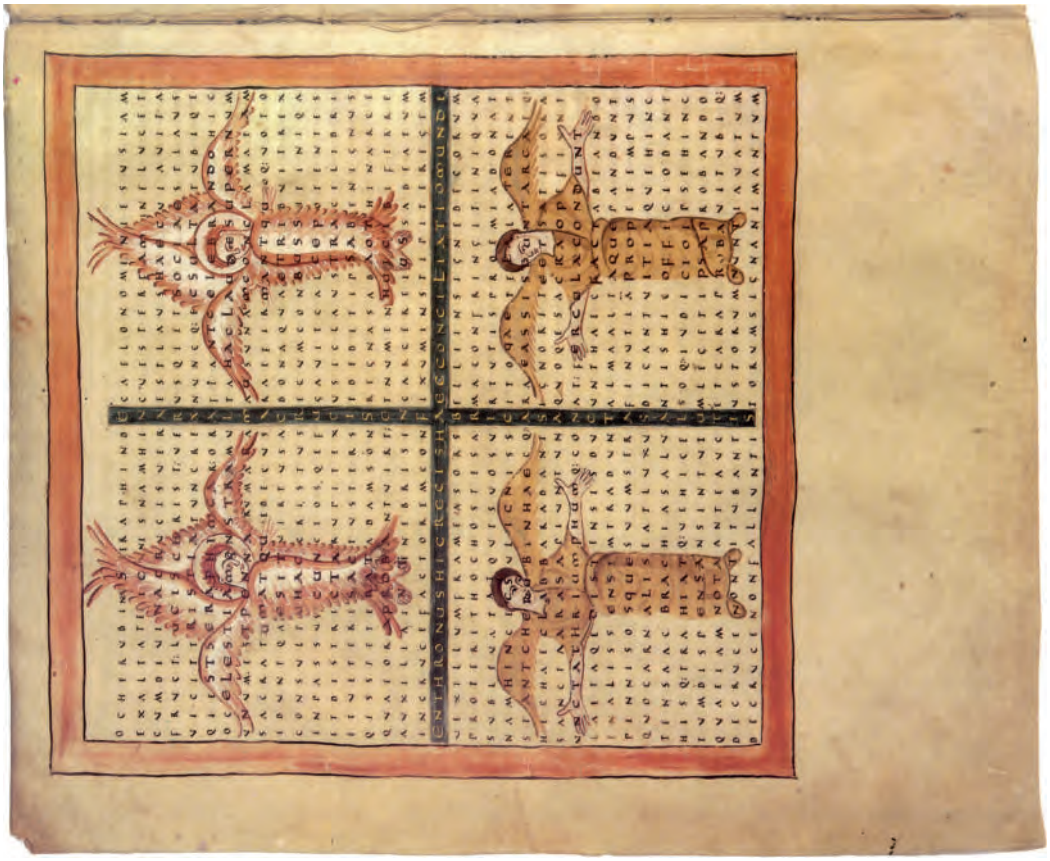

Abb. 8: 4. Figurengedicht

Abb. 5: Hrabanus übergibt Papst Gregor seine Schrift

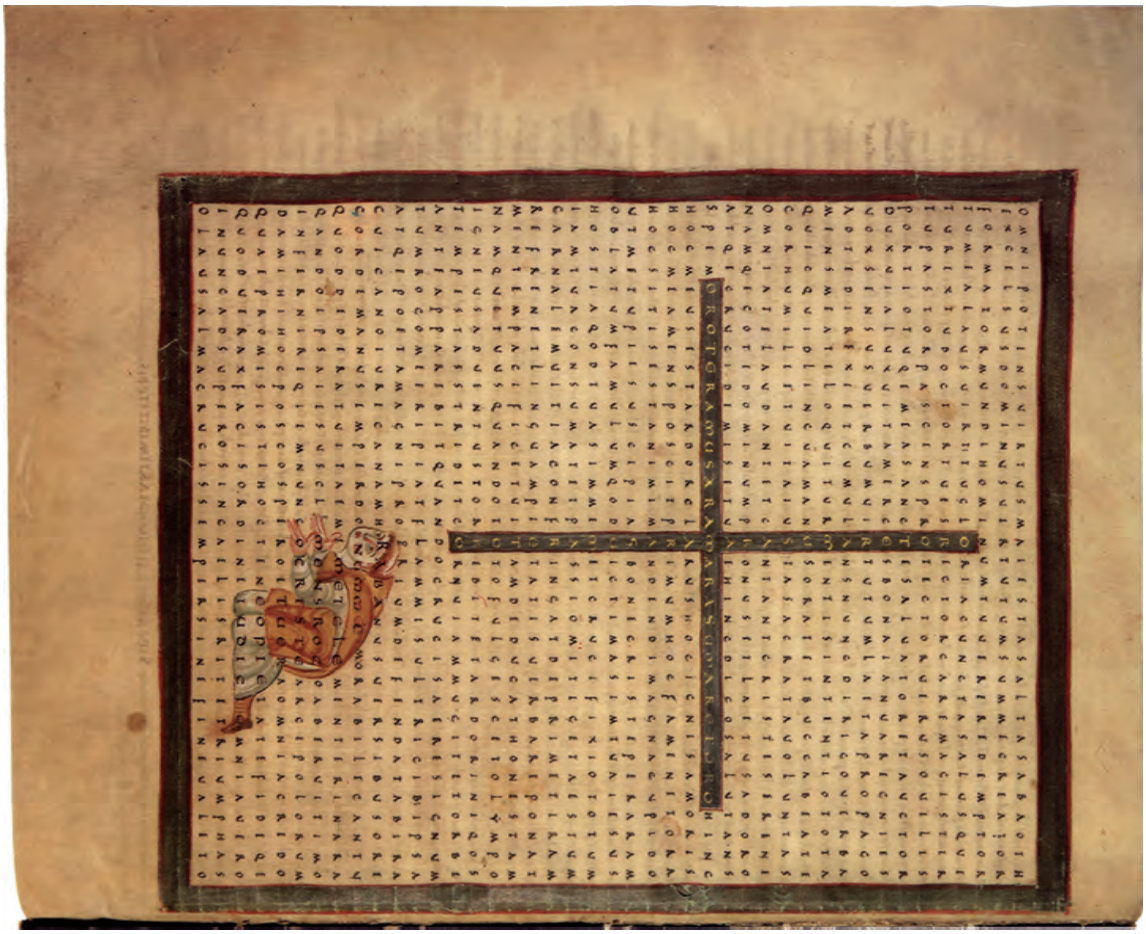

Abb. 6: 28. Figurengedicht

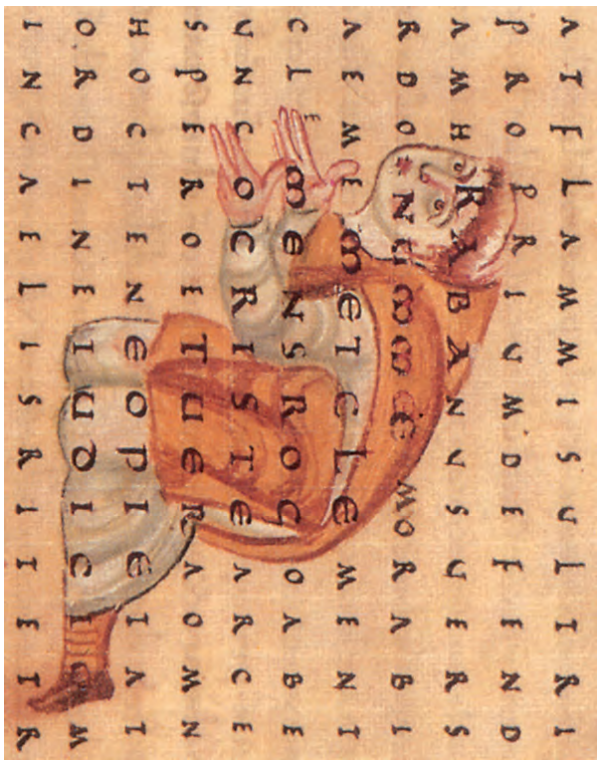

Abb. 7: Porträt des Hrabanus, 28. Figurengedicht

Abb. 10: Karl der Kahle, Gebetbuch Karls des Kahlen, fol. 38v, München, Residenz

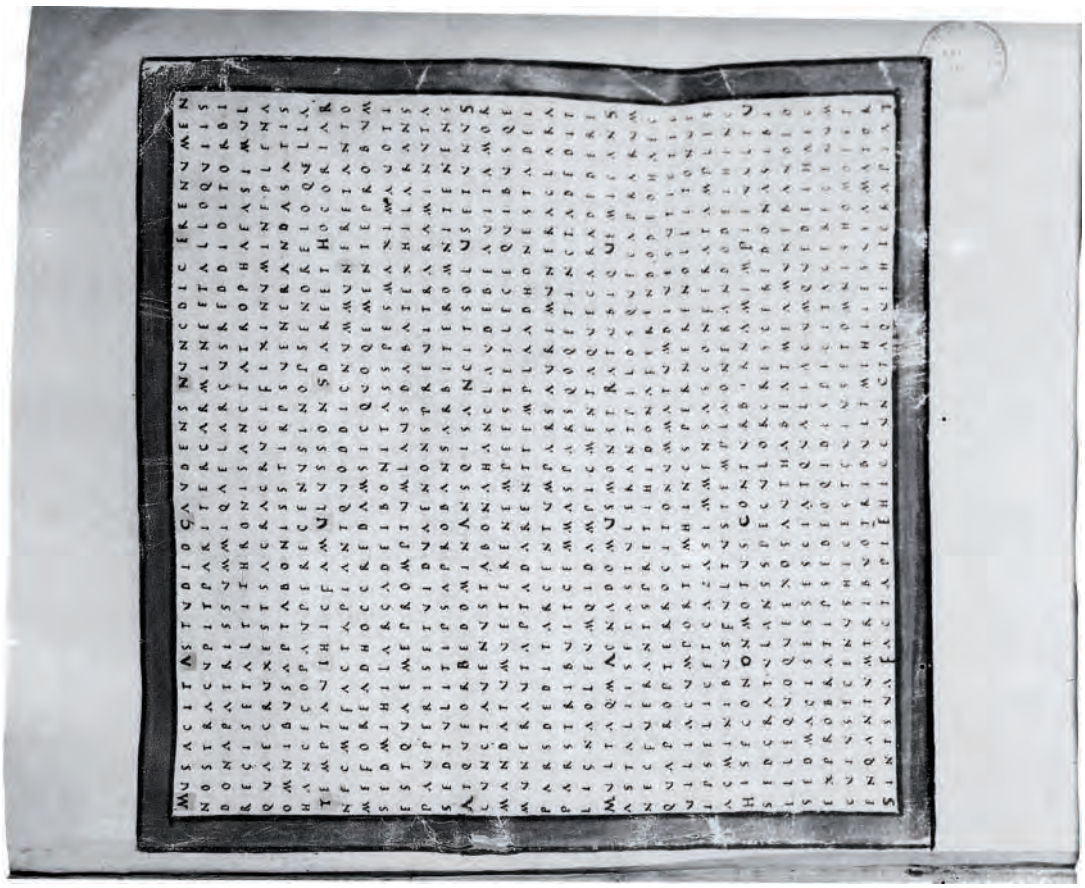

Abb. 9: Prolog

Abb. 1: Vault of the *cubiculum* of the *velatio*, 3rd century, Catacomb of Pricilla, Rome

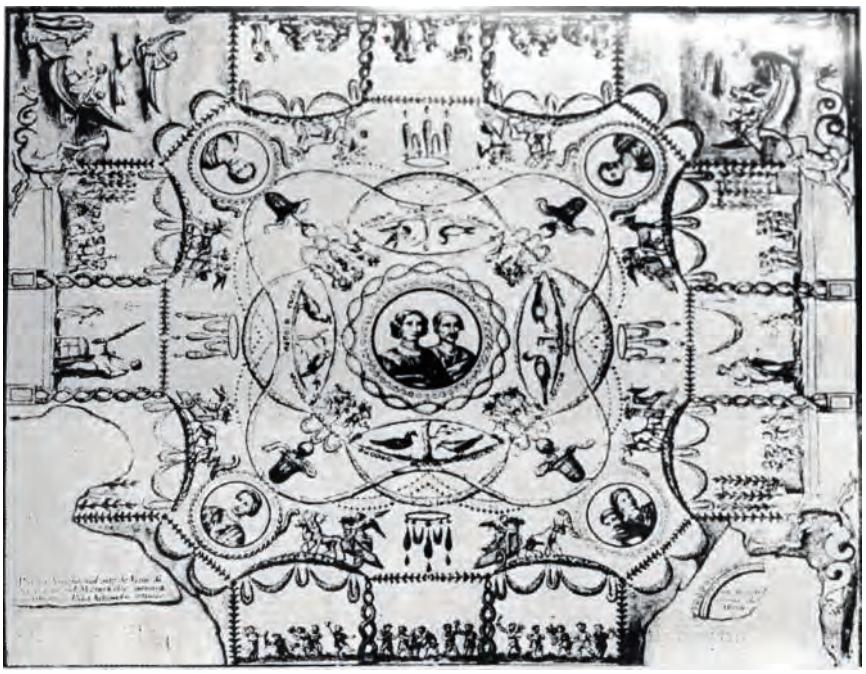

Abb. 2: Funerary portrait of a couple, 3rd century, Tomb of the Corsini, Rome

Abb. 3: Vault, 3rd century, Hypogeum of the Aurelii, Rome

Abb. 4: Portrait of the deceased, 3rd century, Catacomb of the Giordani, Rome

Abb. 5: Tomb and portrait of Aelia Arisuth, 4th century, Gargaresh, Libya

Abb. 6: Portrait of a woman from Hawara, 2nd century, London, British Museum

Abb. 7: Funerary portrait painting of Artemis, 3rd century, Paris, Museé du Louvre

Abb. 8: Portrait of a man, gold glass, 4th century, Catacomb of Panfilo, Rome

Abb. 9: Aphrodite fresco, 1st century, House of Marcus Fabius Rufus, Pompeii

Abb. 10: Portraits of gods and goddesses, shop exterior, 1st century, Pompeii

Abb. 11: Portrait of a philosopher, detail from the painted ceiling at Trier, early 4th century, Trier, Episcopal Museum

Abb. 12: Floor mosaics with philosophers' portraits, 2nd–4th century, Cologne, Römisch-Germanisches Museum

Abb. 13: Portrait of Saint Paul, Catacomb of St. Thecla, mid-4th century, Rome

Abb. 1: Ravenna, S. Vitale, Mosaik: Kaiser Justinian und Gefolge

Abb. 2: Ravenna, S. Vitale, Mosaik: Kaiserin Theodora und Gefolge

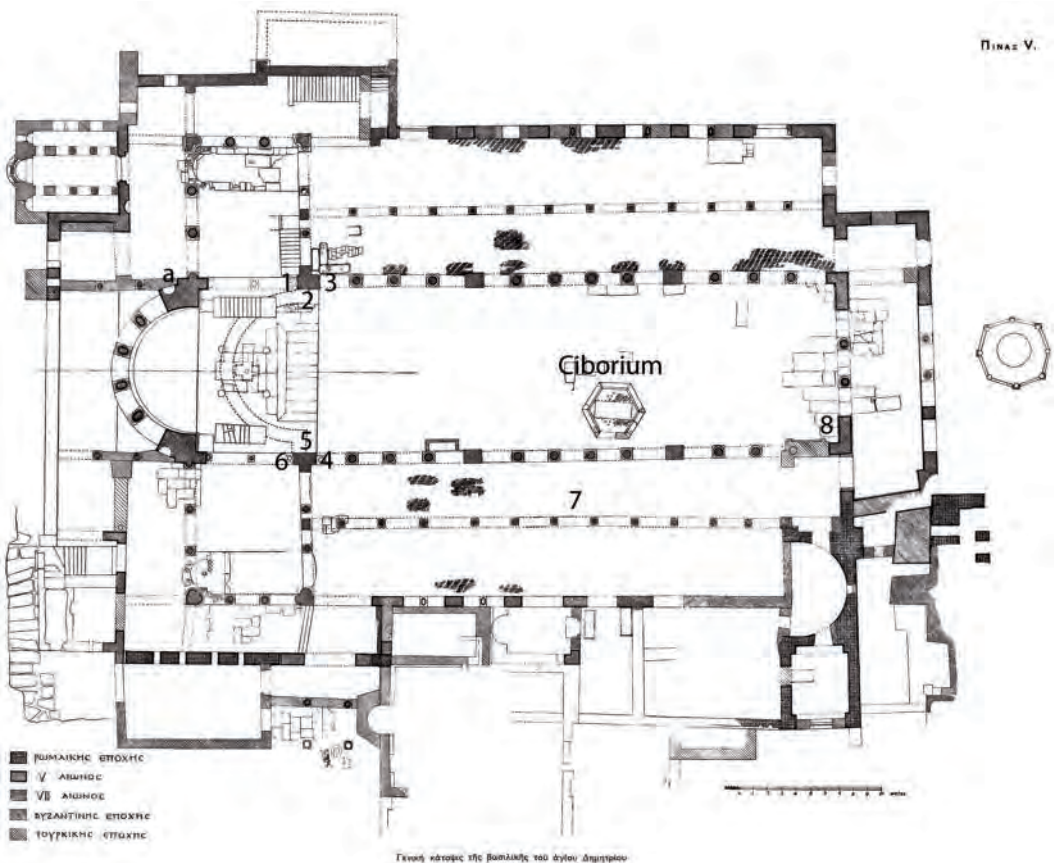

Abb. 1: Thessaloniki, Hagios Demetrios, Grundriss mit Position der Mosaiken 1–8

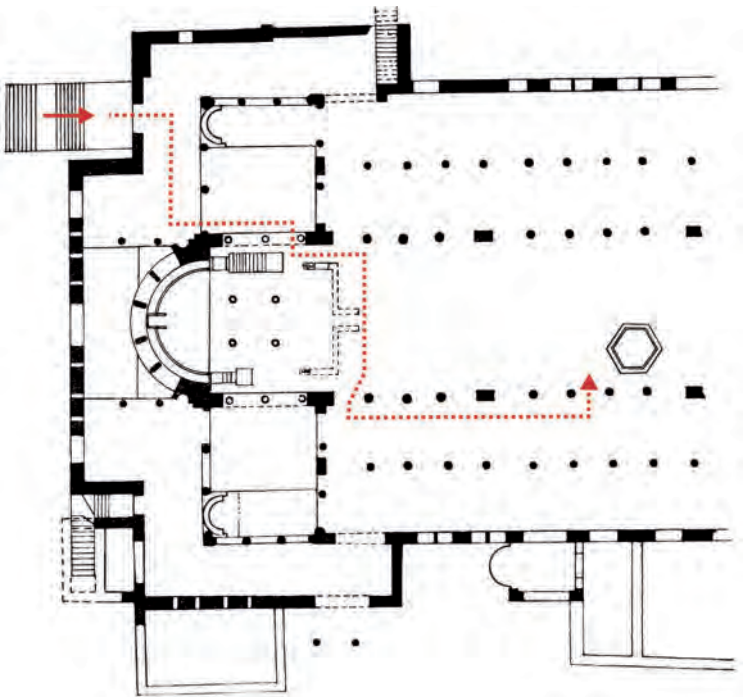

Abb. 2: Thessaloniki, Hagios Demetrios, Grundriss mit angenommenem Bauzustand des 7. Jhs. und hypothetischer „Prozessionsroute“ zum Ciborium

Abb. 3: Thessaloniki, Hagios Demetrios. Mosaik 8: Gesamtansicht

Abb. 4: Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 8: obere Hälfte

Abb. 5: Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 8: Zustand um 1949–1952

Abb. 6: Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 8: Detail, Zustand um 1949–1952

Abb. 7: Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 8: Detail, Zustand um 1949–1952

Abb. 8: Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 8: Detail, Zustand um 1949–1952

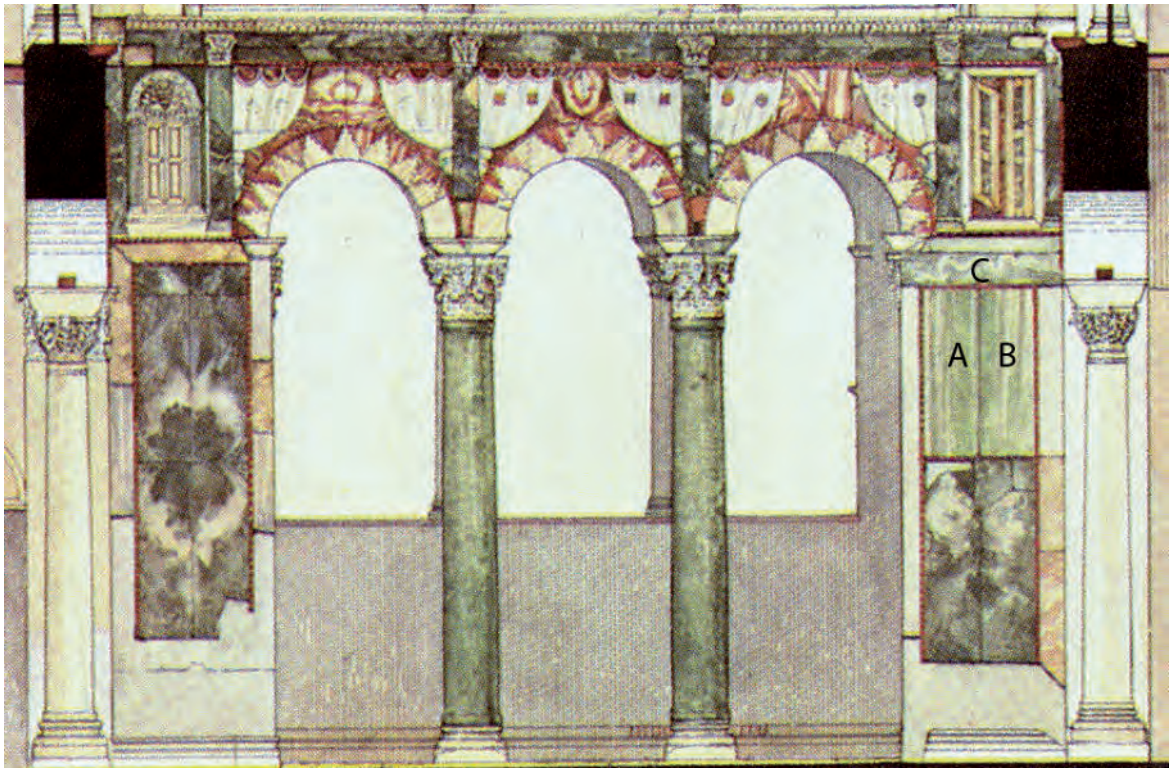

Abb. 9: Thessaloniki, Hagios Demetrios, Aquarell der Westwand des Mittelschiffs um 1909

Abb. 10: Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 8: Zustand um 1949–1952 mit ungefährer Position der Abdeckungsplatten, rot umrandet

Abb. 13: Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 4

Abb. 12: Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 2

Abb. 11: Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 1

Abb. 14: Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 7

Abb. 15: Sinai-Kloster, Ikone

Abb. 16: Rom, Lateransbaptisterium, Kapelle des Heiligen Venantius: Detail der Stirnwandmosaiken

Abb. 17: Thessaloniki, Hagios Demetrios, Mosaik 1, Detail

Abb. 18: London, British Museum (Inv. 1980,0601.8), Gewicht

Abb. 19: Sinai-Kloster, Apsismosaik, Porträt des Abtes Longinos

Abb. 20: Sinai-Kloster, Apsismosaik, Porträt des Diakons Johannes

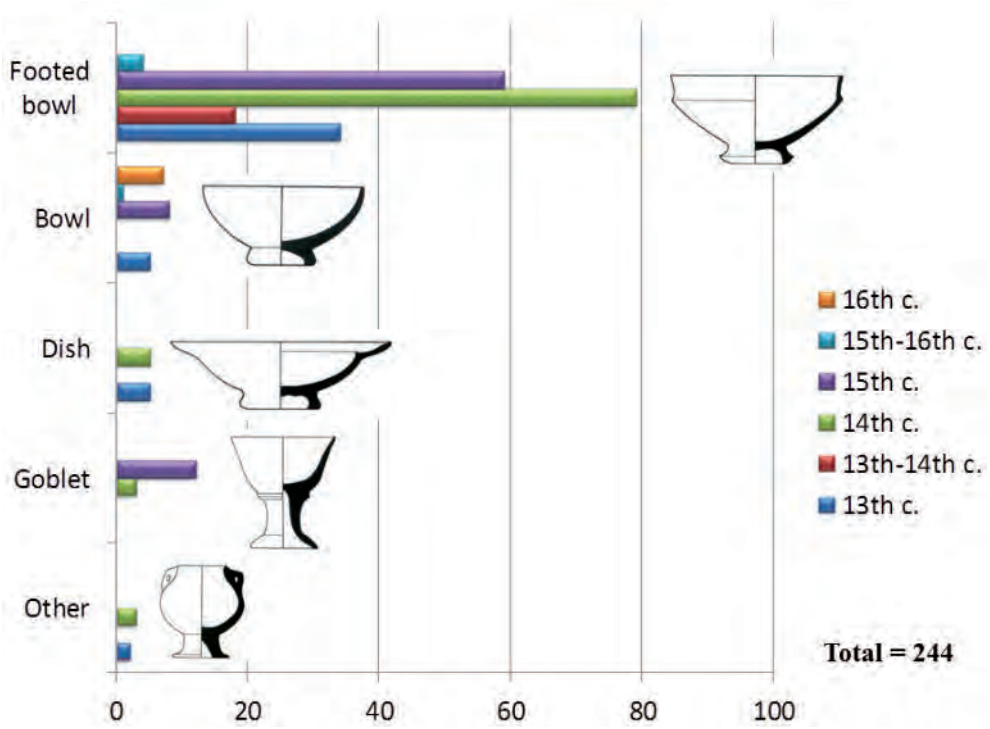

Abb. 1: Four museum collections: total of main shapes of the Medieval Cypriot glazed decorated vessels by century

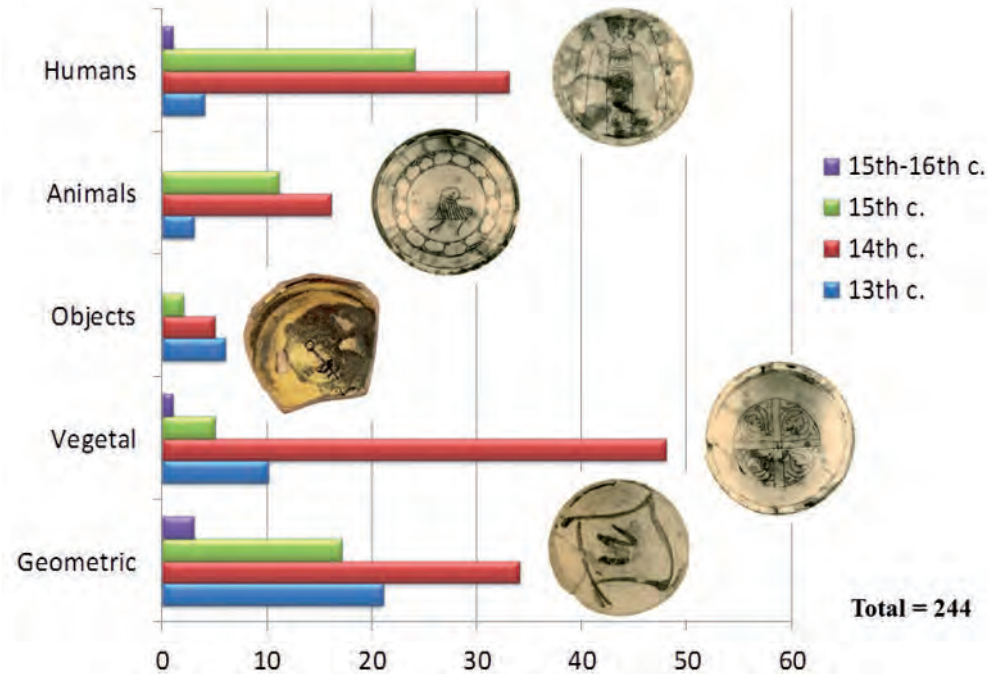

Abb. 2: Four museum collections: total of main designs on the Medieval Cypriot glazed decorated vessels by century

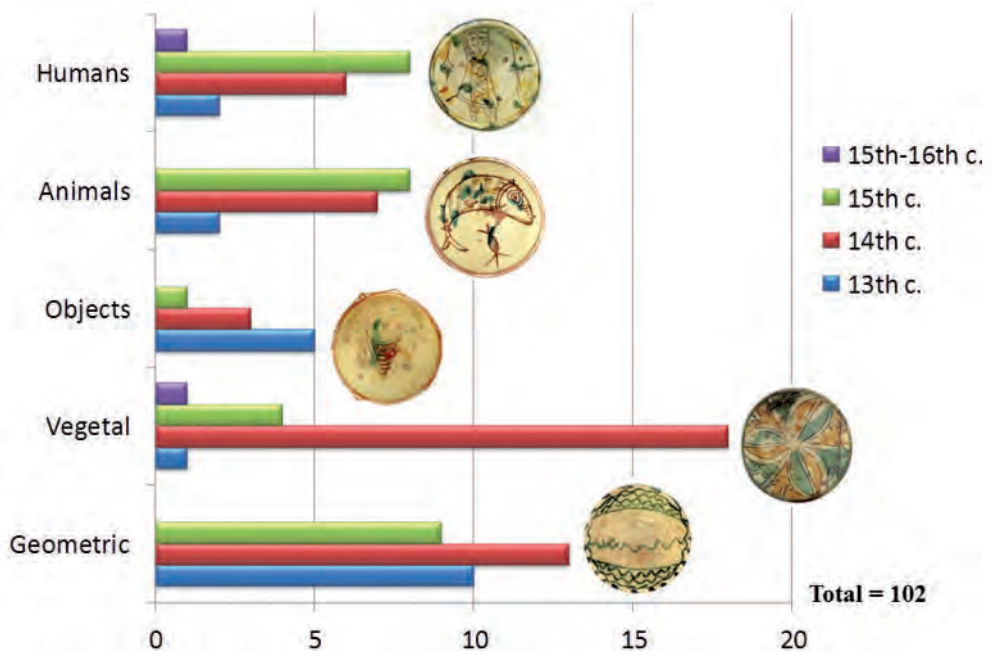

Abb. 3: Leventis Collection, Nicosia: total of main designs on the Medieval Cypriot glazed decorated vessels by century

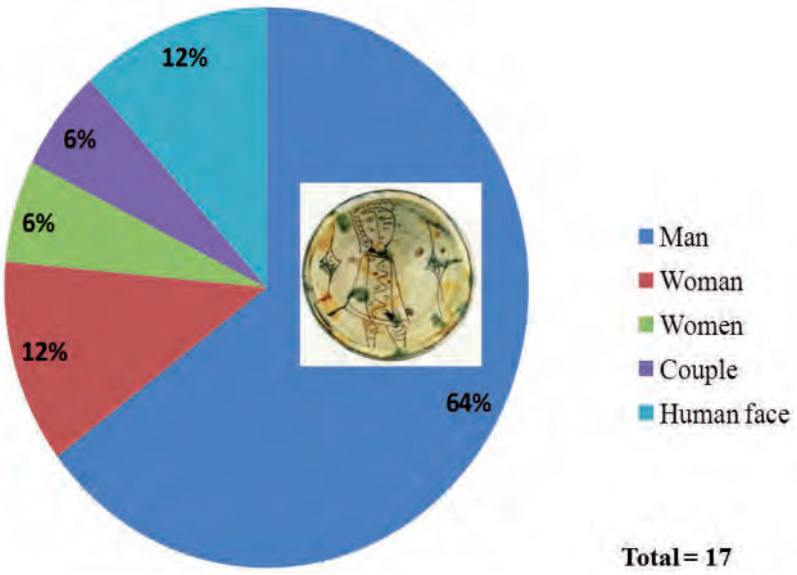

Abb. 4: Leventis Collection, Nicosia: total of main human depictions on the Medieval Cypriot glazed decorated vessels

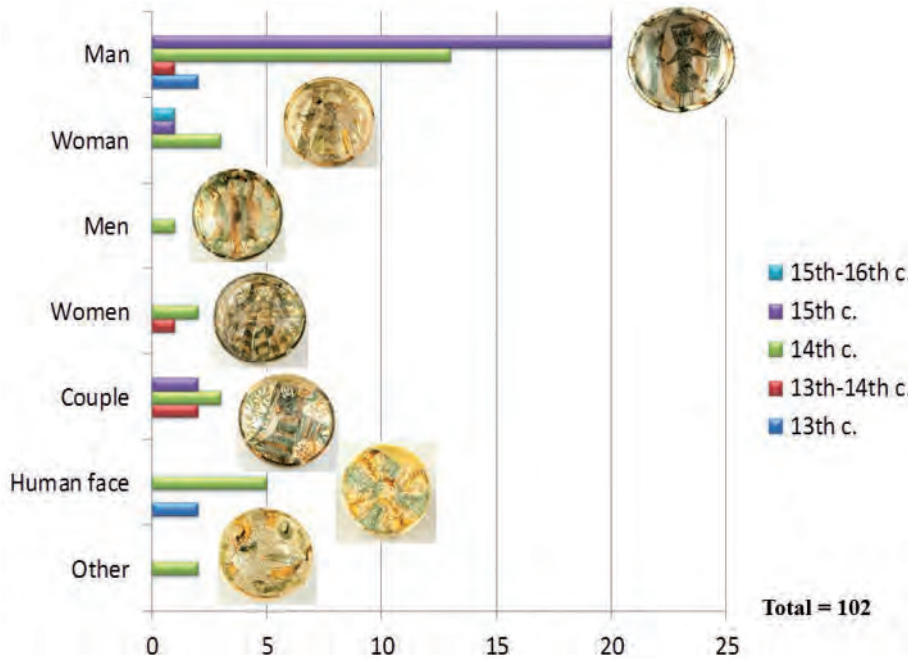

Abb. 5: Four museum collections: total of main human depictions on the Medieval Cypriot glazed decorated vessels by century

Abb. 6:
Left: Pierides Collection, Larnaca: early 15th-century bowl with depiction of two men
Right: Medieval Castle, Limassol: 14th-century bowl with depiction of two women from Nicosia

Abb. 7:
Left: Pierides Collection, Larnaca: 13th-century bowl with depiction of a single man with birds
Right: 13th-century miniature with falconer, *De Arte Venandi cum Avibus*, Pal. Lat. 1071, Biblioteca Apostolica Vaticana

Abb. 8:
Left above: 13th-century bowl with depiction of a single man
Left below: 13th-century dish with depiction of a single man from Akko
Right above: early 14th-century fresco of the Mocking of Christ, St. Nicholas Orphamos Church, Thessaloniki
Right below: fresco of the Mocking of Christ, Holy Cross of Agiasmati, Platanistasa, Cyprus

Abb. 9:
Left above: Pierides Collection, Larnaca: 14th-century bowl with depiction of a single man
Left below: late 13th-century bowl with depiction of a single man from Paphos
Centre above: AD 1323 wall painting with scene of St. George in conversation with the Emperor, St. George Church, Andydroi, Crete
Centre below: 13th-century fresco with scene of Catture di Napo della Torre, Rocca Viscontea, Angera
Right: late 13th-century incised effigial slab of Sir Brochard de Charpignie from Larnaca, Musée Nationale du Moyen Âge, inv. Cl. 18842, Paris

Abb. 10:
Left above: Pierides Collection, Larnaca: 15th-century bowl with depiction of a single man
Left below: 15th-century bowl with depiction of a single man
Centre and right above: Italian Renaissance male cloaks and capes
Right below: early 16th-century fresco with three male donors, Church of Panagia, Kaminaria, Cyprus

Abb. 11:
Left: Pierides Collection, Larnaca: 14th-century bowl with depiction of a single woman
Centre above: AD 1474 fresco, Church of the Archangel Michael, Pedoulas, Cyprus
Centre below: early 16th-century fresco, Church of Panagia, Kaminaria, Cyprus
Right below: dedicatory fresco, Church of Panagia, Kourdali, Cyprus

Abb. 12:
Left: Pierides Collection, Larnaca: 14th-century bowl with depiction of a couple
Right above: 15th-century fresco of the Byzantine Emperor John VIII Palaiologos, Palazzo Medici-Riccardi, Florence
Right below: 15th-century coin of St. James II of Cyprus

Abb. 13:
Left: Pierides Collection, Larnaca: early 15th-century bowl with depiction of a horsed saint
Centre and right above: 12th-century silver dishes with engraved warrior saints from Bulgaria, Benaki Museum, Athens
Centre below: 13th-century icon with warrior saint from Cyprus
Right below: late 13th-century icon with Saint Sergius, Monastery of Saint Catherine in Sinai, Egypt

Abb. 14:
Left: Pierides Collection, Larnaca: 14th-century bowl with an anthropomorphic sun or moon face
Centre and right above: 13th-century Turkoman coins with solar faces from Mardin
Centre and right below: 13th-century Artuqid coins with solar faces

Abb. 15:
Left above: 14th-century dish with depiction of a single woman from Nicosia
Centre and right above: 13th-century glass beakers from Syria
Left and centre below: late 12th/13th-century jug from Syria, Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art, Cambridge MA; 14th-century jug from Cyprus, Department of Islamic Arts, Louvre Museum, Paris
Right below: Pierides Collection, Larnaca: 15th-century ceramic goblet from Cyprus

FIGURE	Representation	Use of hands	Appearance
13th c. man	present, active	Yes	heraldic, hunting, music making
14th c. man	present, active	Yes	heraldic, military
14th-early 15th c. man	absent, inactive	No	simple, stiff
late 14th-15th / early 16th c. man	absent, inactive	No	simple, stiff
late 14th-early 15th c. men	absent, inactive	No	simple, stiff
14th c. woman	present, active	Yes, hands wide out	dancing?
14th-15th/early 16th c. woman	present, active	Yes, hands wide out	dancing?
14th c. women	present, active	Yes, hands wide out	dancing?
14th c. couple	present, active	Yes, hands wide out	embracing
13th-14th c. human face	absent, inactive	No	simple
14th c. other	present, active	Yes	complex

Abb. 16: Representation, use of hands and appearance of human depictions by century on the Medieval Cypriot glazed decorated vessels from four museum collections

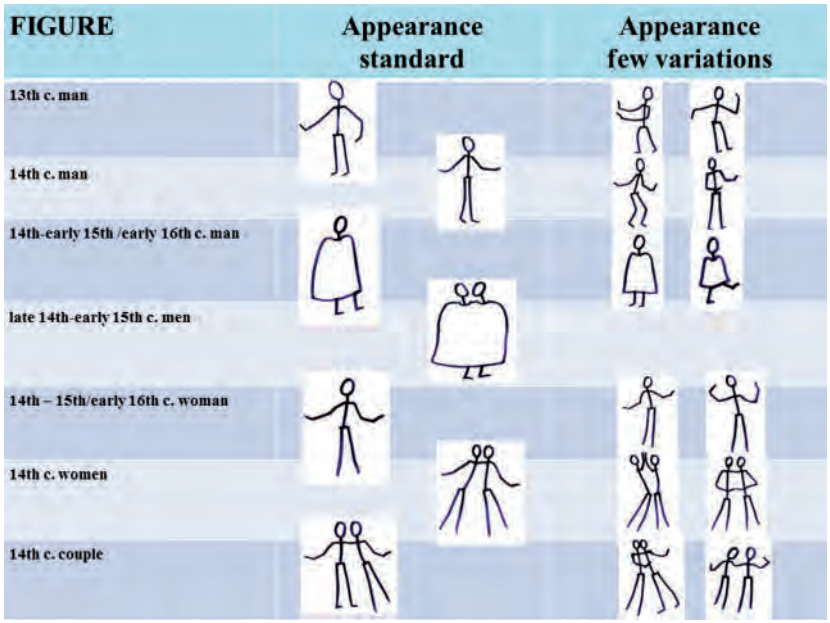

Abb. 17: Standard appearance and variations of appearance of human depictions by century on the Medieval Cypriot glazed decorated vessels from four museum collections

FIGURE	Objects	Added objects	Clothes
13th c. man	birds, musical objects?		light armoured
14th c. man	sword, shield	bird, shield	heavily armoured
14th-early 15th c. man		bird(s), vegetal	cloak
late 14th-15th / early 16th c. man		vegetal	cloak
late 14th-early 15th c. men		vegetal, shield	cloak
14th c. woman	jug, goblet	shield	decorative garment
14th-15th/early 16th c. woman	napkin		decorative garment
14th c. women	jug, napkin		decorative garments
14th c. couple	sword, jug	bird, shield(s)	decorative garments
13th-14th c. human face			
14th c. other	bow, goblet, sword	dogs, horse	decorative garment

Abb. 18: Objects, added objects and clothes of human depictions by century on the Medieval Cypriot glazed decorated vessels from four museum collections

FIGURE	Objects	Added objects
MAN	Birds, sword, shield, musical objects?	Bird(s), shield, vegetal
MEN		Vegetal, shield
WOMAN	Jug, goblet, napkin	Shield
WOMEN	Jug, napkin	
COUPLE	Sword, jug	Bird, shield(s)
OTHER	Bow, goblet, sword	Dogs, horse

Abb. 19: Male and female associated objects and added objects of human depictions on the Medieval Cypriot glazed decorative vessels from four museum collections

Abb. 20: Overview with details on various vessels with human depictions from the Pierides Collection in Larnaca and from the Leventis Collection in Nicosia

Collection	Place	Total NMV	Date	Publication
Leventis Collection	Nicosia	**102**	Ca. 13th-16th c.	Papanikola-Bakirtzi 2004
Pierides Collection	Larnaca	**60**	Ca. 13th-16th c.	Papanikola-Bakirtzi 1989
Von Post Collection	Stockholm	**67**	Ca. 13th-14th c.	Piltz 1996
Sèvres Collection	Paris	**15**	Ca. 14th-15th c.	Kontogiannis 2003
Total		**244**		

Table 1: Four museum collections with Medieval Cypriot glazed decorated complete vessels from Cyprus (Joanita Vroom).

Map 1: Map of Crete

Abb. 1: Painter Ioannis (John), Church of the Archangel Michael, Kavalariana, Chania, 1327/1328, middle blind arch of the north wall, donors: (left to right) young woman; Anna Kotzena; child Manouel; Theotokis Kotzis; Theodoros (Theodore)

Abb. 1a: Painter Ioannis (John), Church of the Archangel Michael, Kavalariana, Chania, 1327/1328, middle blind arch of the north wall, west reveal, donor Georgios (George)

Abb. 1b: Painter Ioannis (John), Church of the Archangel Michael, Kavalariana, Chania, 1327/1328, middle blind arch of the north wall, east reveal, donor Michael

Abb. 2: Painter Ioannis (John), Church of the Archangel Michael, Kavalariana, Chania, 1327/1328, middle blind arch of the south wall, donors: (left to right) female child; Manouel Melisourgos; Nikitas Sideris; Katerina (Catherine Sideri); Demetrios (Sideris)

Abb. 2a: Painter Ioannis (John), Church of the Archangel Michael, Kavalariana, Chania, 1327/1328, middle blind arch of the south wall, east reveal, female donor

Abb. 2b: Painter Ioannis (John), Church of the Archangel Michael, Kavalariana, Chania, 1327/1328, middle blind arch of the south wall, west reveal, female donor

Abb. 3: Church of the Saviour, Akoumia, Rethymnon, 1389, west wall, male donor

Abb. 4: Church of Christ, Myrthios, Rethymnon, fourteenth century, south wall, family of donors

Abb. 5: Church of the Presentation of the Virgin, Roussospiti, Rethymnon, beginning of the fourteenth century, south wall, donors

Abb. 6: Church of Saint John the Evangelist, Margarites, Rethymnon, 1383, east blind arch on the north wall, donor Georgios (George) Klados part of the Deesis

Abb. 7: Ioannis (John) Pagomenos, Church of Saint Nicholas, Apokoronas, Chania, 1325/1326, north wall, male donor in the proximity of Saint Nicholas

Abb. 8: Ioannis (John) Pagomenos, Church of Saint George, Komitades, Chania, 1313/1314, south wall, two kneeling male donors, Manuel Skordilis (left) and Gerasimos Fourogiorgis (right)

Abb. 9a: Church of Saint Anne, Anisaraki, Chania, 1457: West wall, right of the entrance door (as we face it), donor Michael with his wife presenting a model of their church; behind Michael, donor Nikolaos (Nicholas)

Abb. 9b: Church of Saint Anne, Anisaraki, Chania, 1457: West wall, left of the entrance door (as we face it), donor Georgios (George) with his wife presenting a model of the church

Abb. 9c: Church of Saint Anne, Anisaraki, Chania, 1457: Western blind arch on the south wall, donor priest Ioannis (John) with his wife presenting a model of the church; behind the female donor stands donor Vasileios, son of Petros (Basil, son of Peter); to the right of the blind arch (as we face it) male donor

Abb. 1: Margarites, Johanneskirche (1383): Deesis mit Georgios Klados

Abb. 2: Museo Pio Cristiano, Sarkophagplatte der Juliane (frühes 4. Jh.): Juliane in der Arche Noah

Abb. 3: Thessaloniki, Doppelgrab Nr. 52 (von der Dimosthenous Straße 7; 2. Hälfte 4. Jh.): Das Verstorbenenpaar als Hiob und Sitis

Abb. 4: Plemeniana, Soter-Kirche (12. Jh.): Diakon

Abb. 5: Pyrga, Königliche Kapelle (1421): Beweinung Christi

Abb. 6: Pyrga, Königliche Kapelle (1421): Koimesis

Abb. 7: Meteora, Metamorphosis-Kloster: Ikone mit dem Thema „Ungläubiger Thomas“ mit Maria Palaiologina (14. Jh.)

Abb. 8: Kloster Kalopanagiotes, Narthex: Weltgericht mit Stiftern (2. Hälfte 15. Jh.)

Abb. 9: Vat. Slav. 2, fol. 2v (14. Jh.): Ivan Asen im Paradies

Abb. 10: Sinai, Katharinenkloster: Ikone mit der Himmelsleiter des Ioannes Klimakos (12. Jh.)

Abb. 11: Sinai, Katharinenkloster: Ikone mit der Himmelsleiter des Ioannes Klimakos (12. Jh.), Erzbischof Antonios

Abb. 12: Axos, Hagios Ioannes Prodromos (Ende 14. Jh.): Paradies

Abb. 13a: Alikampos, Panagia (1315/1316): Taufe Christi

Abb. 13b: Alikampos, Panagia (1315/1316): Taufe Christi (Detail)

Abb. 14: Kritsa, Panagia Kera (13./14. Jh.): Tempelgang Mariens

Abb. 15a: Plemeniana, Hagios Georgios (1409/1410): Drakontoktonia

Abb. 15b: Plemeniana, Hagios Georgios (1409/1410): Drakontoktonia (Detail)

Abb. 16: Ano Viannos, Hagios Georgios (1401): Präfigurationen der Gottesmutter

Abb. 18: Ano Viannos, Hagios Georgios (1401): Detail der Kreuzerhöhung: Stifterfiguren

Abb. 17: Ano Viannos, Hagios Georgios (1401): Kreuzerhöhung