

Bildtechnik(en) – Formate – Referenzräume

Vom Monumentalmosaik zu Mosaikikonen: Die Durchlässigkeit zum Heiligen und Kunstfertigkeit

Abstract

This chapter addresses the complex relationship between monumental mosaics and small-format mobile mosaic icons. The focus is on their functional context (staging), the image-theoretical preconditions, the materiality (reflection), and the resulting perceptual options.

These small objects, often preserved in Western collections, seem at first glance to only be derivatives of their 'models' embedded in sacred space. What stands out is their genuine aesthetic and artificiality, which is based on the use and amplification of specific materials. Special attention is paid to the elaborately produced framings, which, due to their content-related occupation and surface aesthetics, function as a kind of transitional space between the 'private' environment and the sacred. The investigation addresses the physical relationship with the viewers, the divergent functional integration (liturgy, 'private' environment), the distant and proximate views, and in particular the appearance of the saint determined by the respective choreography of light.

Keywords

Mosaic, Mosaic Icon, Materiality, Artificiality, Perception, Reflection, Light, Frame

1. Auftakt – Wahrnehmung im Licht: Mosaiken in Sakralräumen

Das in der Osternacht durch die großen Fenster nach außen dringende, eingefärbte Licht (die Fenster waren mit Buntglas versehen) wies den mit Kerzen ausgestatteten Täuflingen den Weg zum Baptisterium der Basilica Ursiana, dem sog. Baptisterium der Orthodoxen, in Ravenna (Abb. 1 und 2).¹ Der oktagonale Bau, schon zum Ende des 4. Jahrhunderts errichtet, wurde um 450 mit einer Kuppel durch Bischof Neon (451–473) ausgestattet. Im Inneren erwartete die Täuflinge ein vermutlich in Höhe der Fensterabschlüsse (am Ansatz des Kuppelrings) inszenierter künstlicher Lichtkranz. Vladimir Ivanovicis Vorschlag zur Choreographie des Lichts im Baptisterium beruht unter anderem auf den in der zweiten Bildzone der Kuppel (Apostelreihe) zu verifizierenden

1 Erste Überlegungen zum Baptisterium der Orthodoxen in: Schellewald 2012 mit grundlegenden bibliographischen Angaben; ferner: Jäggi 2013, S. 69–71 und 118–129; Ivanovici 2014; Ivanovici / Dennis 2020.



Abb. 1. Innenansicht des Baptisteriums der Kathedrale, Ende 4. Jh. / um 450, Ravenna.

systematisch verteilten Löchern, die zur Befestigung von Leuchtern genutzt werden konnten, wobei die Aufhängung durch die Konstruktion der Kuppel mit Tonröhren eine besondere Lösung erfordert haben dürfte.²

Der Raum mit seiner materiellen Vielfalt wird seine Wirkung in der opulenten Lichtregie eindrucksvoll entfaltet haben. Eine Steigerung der räumlichen Konzeption bis in den Zenit der Kuppel liegt insofern vor, als Schritt für Schritt anstelle einer realen Schichtung von Wand die Illusion von Räumlichkeit an deren Stelle tritt. Operieren die Stuckreliefs der Fensterzone noch mit einer realen Haptik, so wird dies in den Kuppelzonen mithilfe der Mosaiken gänzlich aufgelöst. Diese Akzentuierung von Illusion zielt auf eine Entkörperlichung, die mittels einer Entmaterialisierung vollzogen wird.

2 Ivanovici 2014, S. 22–25. Seine Rekonstruktion (vgl. den Grundriss auf S. 26 mit den eingetragenen Lichtquellen) schließt eine Reihe von Vergleichsobjekten ein, bei denen die Verbindung des Taufritus mit Licht eindeutig gesichert ist.



Abb. 2. Taufe Christi, um 450, Mosaik, Kuppel, Baptisterium der Kathedrale, Ravenna.

Die Apostel in der Zone unterhalb des zentralen Taufbildes kennzeichnet eine über die bisherigen Figuren hinausreichende Größe. Ihr Ort wird nicht präzisiert. Ihre wie in einem Tanz figurierte Bewegung vollzieht sich gleichwohl sichtbar auf einem grünen paradiesartigen Boden. Aufgrund ihrer Materialität ist ihre Präsenz im Raum prekär. Sie sind an- und abwesend, je nachdem, wie ihnen das Licht ihr Erscheinen zugesteht oder sie sich im Schatten der Dunkelheit verlieren. Das sich über ihren Köpfen schwingende Tuch indiziert grundsätzlich Ent- und Verhüllung als prominente Themen. Bei der Taufe Christi dominiert das Gold, der Grund wird allein da, wo inhaltliche Referenzen es unabdingbar erscheinen lassen, vom Weiß-Blau des Jordan oder dem Braun des Felsen durchbrochen.³ Johannes der Täufer wird nahezu ganz vor dem Gold figuriert, während Christi Körper zur Hälfte vom transparenten Blau des Wassers umspült wird. Das Medaillon wird gerahmt von einem kymaartigen Ornament, ein marmornes Relief fingierend. Es gemahnt an die Einfassung eines Opaion in einem antiken Tempel, jene Öffnung, durch die das Licht ins Zentrum des Raumes vordringt.⁴ Die Allusion an ein Opaion rekurriert auch auf die im Markusevangelium (1,9–11) zur Sprache kommende Öffnung des Himmels, aus dem heraus Gott seine Stimme erhebt, die Taube des Hl. Geistes hervortritt und Christus in seiner Göttlichkeit offenbart wird (Epiphanie). Epiphanie und Licht sind seit jeher aneinandergekoppelt.

Goldgrund und Allusion auf ein Opaion mit ihrer Tendenz zur Entmaterialisierung, als Hinweis auf die Öffnung zur Transzendenz angelegt, entfalten das ihnen inhärente Potenzial im Zuge des Rituals der Taufe. Das hier aus Glastesserae geformte Mosaik ist durch seine Lichtdurchlässigkeit ebenso gekennzeichnet wie eine durch das Flackern des Lichts gesteigerte Reflexion seiner Oberfläche. Es glänzt, es schimmert, Konturen geraten ins Schwanken. Die durch die Beleuchtung vitalisierte Oberfläche des Mosaiks spiegelt sich zugleich im Wasser des Taufbeckens, so dass der Ort des Ritus direkt visuell an das historische Ereignis der Taufe Christi gekoppelt wird. Betritt der Katechumene das Becken, so bewegt er sich bildlich fingiert in einem Wasser, in dem Christus selber seinen Ort hat.⁵ Der Täufling tauchte somit nicht nur dreifach in das ihn von der Sünde reinigende Wasser ein, sondern der Akt vollzieht sich in einer Sphäre, die durch das Zusammenwirken der Ingredienzien von Licht, Goldmosaik und Wasserspiegel gezielt

3 Das Mosaik hat durch eine intensive Restaurierung im 19. Jahrhundert Teile des ursprünglichen Eindrucks eingebüßt. Auch in den Details wird das spätantike Bild verfälscht, wenn sich etwa in den Händen von Johannes dem Täufer eine Patene findet. Diese rührt von einer neuzeitlichen ‚Korrektur‘ her.

4 Vgl. Deliyannis 2010, S. 99. Mein Dank gilt Martin Kovacs, der darüber hinaus in Erwägung gezogen hat, dass das Pantheon in Rom als direkte Referenzarchitektur fungiert haben könnte. Diesen Vorschlag hat er mit dem zusätzlichen Hinweis auf die architektonische Gliederung der Wände im Pantheon untermauert, die ebenfalls eine zunehmende räumliche Reduktion bis zu den *Opus sectile*-Panelen in der Attika-Zone aufzeigen.

5 Das heutige Becken ersetzt das ursprüngliche, das einen Durchmesser von ca. 2,70 m hatte.

als Raum von Immersion konzipiert ist.⁶ Für die Lichtmetaphorik des Taufritus hat Ivanovici eine Reihe von einschlägigen Autoren angeführt.⁷ Der visuelle Charakter des Ritus ist von Geir Hellemo betont worden.⁸ In Ravenna treffen Ritus und Bild nicht nur aufeinander, sondern sind dank der durch das Licht initiierten Reflexion des Goldmosaiks und der spiegelnden Wasseroberfläche zusammengeschlossen.

Johannes Chrysostomos akzentuiert in seiner zweiten Taufinstruktion, dass das Sichtbare unmittelbar auf das Unsichtbare verweist.⁹ Während Chrysostomos davon ausgehen muss, dass dies nur mit den Augen des Glaubens wahrzunehmen ist, privilegiert das ravennatische Baptisterium die Täuflinge, indem ihnen im Spiegel des Wassers Christus und der Hl. Geist in Form der Geisttaube ansichtig werden. Im heiligen Wasser ‚begraben‘ sie nicht nur den alten Menschen, sondern sie werden aufs Neue erschaffen nach dem *Bild* ihres Schöpfers, das ihnen im Spiegel des Wassers unmittelbar zur Seite steht. In diese Perspektive fügt sich der Begriff *photisterion*, der in einem ganz grundsätzlichen Sinne auf Orte der Erleuchtung oder präziser: solche von Initiationsriten zielt. Stellenweise wurde dieser Begriff auch synonym für Baptisterium eingesetzt.¹⁰

Die Metamorphosis in der Apsis der Katharinenkirche auf dem Sinai verstärkt unsere Diagnose von der Wirkmacht des Mediums Mosaik. Die Verklärung Christi, die

- 6 Licht spielt in frühen Texten auch für das Verständnis der Taufe Christi eine Rolle. So wird das Ereignis zugleich an eine Lichterscheinung gekoppelt; vgl. Peppard 2019, S. 477–479. Im Rabula Codex (Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz, Plut. 1.56, fol. 4^v) wird in das Taufbild dementsprechend eine Lichtsäule integriert. Ivanovici / Dennis 2020, S. 98, formulieren treffend: „Nocturnal baptism became, therefore, a visionary as well as a transformative experience. The ritual not only allowed initiates to see the divine light, inside the baptistery, but also the light transformed them accordingly.“ Der Akzent hier liegt allerdings besonders auf der materiellen ‚Aufrüstung‘, die eine genuin eigene Erfahrung begünstigt.
- 7 Ivanovici 2014, S. 20–24. Neben u. a. Cyril von Jerusalem führt er auch Paulinus von Nola an, der in Carm 28, 180–185 (Übersetzung und Textpassage bei Lehmann 2004, S. 219 und 231), das Zusammenspiel von Taufbecken und dem sich oberhalb davon im Gewölbe der Cella befindlichen Bild eines von funkelnden Sternen besetzten Himmels erwähnt. Lehmann 2004, S. 231, hat das Bild als Mosaik identifiziert. Zur Rekonstruktion sei auf das Mosaik in San Giovanni in Fonte, Neapel, hingewiesen.
- 8 Hellemo 1989, S. 236, wobei er sich auf den eucharistischen Ritus bezieht: „The rite itself, by means of its visual character, creates the basis for the eyes’ contemplation which opens the way for an interpretative image of the events reproduced by the ritual. The rite provides the external condition for outer as well inner visual processes in those participating in it.“ Das dürfte aber auch übertragbar auf den Taufritus sein.
- 9 Chrysostomos: Catecheses, S. 138 der griechische Text, S. 139 die französische Übersetzung.
- 10 Peppard 2019 hat ausführlich die linguistische und archäologisch verifizierbare Geschichte dieses Begriffs verfolgt. Die Gleichsetzung des Begriffs mit dem Baptisterium dürfte daher nur partiell zutreffen, in einer deutlich allgemeineren Form wird auf Orte Bezug genommen, an denen Initiationen stattgefunden haben, zu denen auch die Taufe zählt. Er bezeichnet diesen Begriff daher als „master metaphor for initiation“ (ebd., S. 474).

sich in Rekurs auf den Pseudo-Dionysios Areopagita in einer bis in das Dunkel differenzierten Lichtaureole manifestiert, erhält ihre auf die Betrachtenden ausgerichtete Wirkung abermals durch das Zusammenspiel unseres Mediums und die in der Basilika fein austarierte Lichtchoreographie.¹¹ Grundlegend ist zudem schon hier die Beobachtung, dass die Goldtesserae jeweils so in einem Winkel in ihr tragendes Bett eingesetzt sind, dass sie ihr reflektierendes Potenzial besonders zu entfalten vermögen. Die Oberfläche ist in keiner Weise geschlossen, sondern wird neben der Parzellierung durch die Tesserae aufgebrochen. Dominierend ist die Transparenz, der *see-through effect* scheint uns in das Unsichtbare überzuleiten. Das Bild konstituiert sich im Licht und allein dieses verfügt über das Potenzial, aus den Tausenden von Tesserae ein Bild zu formen. Dieses existiert – zumindest theoretisch – nicht jenseits dieses Prozesses. Unter dieser Prämisse ist auch das Verhältnis zwischen dem Bild und dem Betrachter bzw. der Betrachterin in besonderer Weise durch das Licht geprägt. Das Licht (seien es Öllampen oder Kerzen) befördert die Bildwerdung, so wie es zugleich dieses Licht ist, das die Manifestation des Bildes in den Augen der Gläubigen ermöglicht. Umspülte im Baptisterium das sich im Wasser des Taufbeckens gespiegelte Bild Christi den Täufling, so umhüllt das bildkonstituierende Licht die im Kirchenraum versammelten Menschen. Im Zuge der Enthüllung des Bildes im Licht, einer partiellen Überblendung wie auch des Entschwindens von Licht vermag dem Betrachter oder der Betrachterin eine gewisse Präsenzerfahrung von Transzendenz zuteilzuwerden.

Da Gold nicht als Farbe aufzufassen ist, sondern als Licht, dessen Eigenlicht oder Sendglanz in einzigartiger Weise Gegenständliches transzendiert, wird diese Qualität im östlichen Kontext eindeutig akzentuiert. Das Licht ist dem Bild immanent. Licht und Bild (im Sinne des Erscheinenden) sind miteinander verwoben. Das hier wesentliche Stichwort ist das des *photismos*, der Be- und Erleuchtung, sowie ein daraus resultierender fortwährender Transformationsprozess.¹²

2. Byzantinische Bildtheorie, Mosaik und Licht

Inwieweit es eben diese Grundbedingungen sind, die das Medium aus der Perspektive byzantinischer Bildtheorie besonders privilegiert, kann hier nur kurz angesprochen werden.¹³ Dennoch kommen wir nicht umhin, uns einige grundlegende Faktoren des Mosaiks, insbesondere des Goldmosaiks, in Erinnerung zu rufen. In nachikonoklastischer Zeit folgt den mit Marmorinkrustation überzogenen Wänden eine Gewölbezone, in der das Goldmosaik die Vorherrschaft innehat (Abb. 3). Durch die Ergebnisse des

11 Andreopoulos 2002, S. 19–29; Westerkamp 2015.

12 Schellewald 2012, S. 25; S. 22 zu *periphotismos*, das Umleuchtete.

13 Schellewald 2012, S. 25–31, zu Pseudo-Dionysios Areopagita und der Relevanz seiner Schriften für das Verständnis von Licht in Byzanz, kurz: Schellewald 2012, S. 23f.



Abb. 3. Verkündigung, um 1100, Mosaik, Katholikon, Daphni.

byzantinischen Bilderstreits wie auch insbesondere seiner bildtheologischen oder auch bildtheoretischen Konzepte sind vielfach schon in der Spätantike aufgespannte Denkmodelle bezüglich der komplexen Koppelung zwischen Gold, Licht und Transzendenz reflektiert, tradiert und gezielt operational in Bezug auf das Bild, die Ikone, ausgerichtet und eingesetzt worden. In exegetischen Schriften der Spätantike niedergelegte Überlegungen bezüglich dieser Themen werden adaptiert und im Sinne bildtheologischer und bildtheoretischer Positionen fruchtbar gemacht.¹⁴

Licht ist bei Proklos wie auch bei Pseudo-Dionysios Areopagita als einheitsstiftendes Phänomen qualifiziert.¹⁵ Diese Sichtweise können wir durchaus auf das Goldmosaik übertragen. Das natürliche sowie das künstliche Licht sorgen für eine permanente Unruhe. Licht streift nicht nur die Oberfläche, sondern belebt sie, lässt sie erstrahlen oder bei ihrem Weggang der Dunkelheit anheimstellen. Dem Akt des Verhüllens ist zugleich ein Moment der Entmaterialisierung zu eigen. Das auf oder in die Apsis tretende Licht hat

¹⁴ Schellewald 2016, insbes. S. 463–467.

¹⁵ Schellewald 2012; Schellewald 2016, S. 463–470.

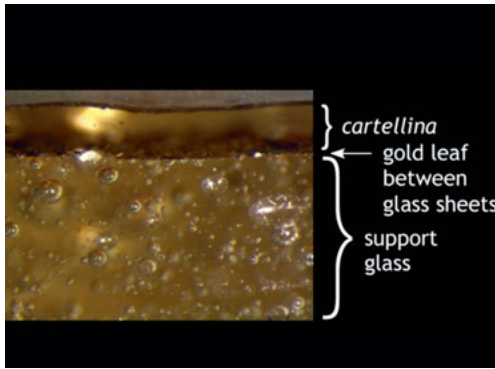


Abb. 4. Goldtessera, Querschnitt eines Blattgoldmosaiks aus dem 7. Jahrhundert.

nicht nur die Eigenschaft der Vitalisierung der Oberfläche, sondern bei einer Überstrahlung kann der Reflexionsgrad eine solche Stärke erreichen, dass die Sicht vollkommen verstellt ist, die Betrachtenden sich vielmehr eingehüllt in ein Licht finden. Josef Bodonyi hat das Mosaik treffend als eine „Verdichtungsfläche“ bezeichnet, „die die eigentliche Raumgrenze aufhebt und den Blick gleichsam in die Tiefe eindringen lässt“.¹⁶ Lichtstudien in der Hagia Sophia bezeugen diesen Effekt, bei dem in einer Annäherung von West nach Ost die Gläubigen gänzlich in Licht eingehüllt werden können.¹⁷ Die Dynamik unseres Mediums besteht in einer permanenten Ver- und Enthüllung. Nehmen wir an dieser Stelle die dem orthodoxen Bild (Ikone) zugrundeliegende Definition als Abbild des Unsichtbaren ins Kalkül, so kann Gold auch als eine Ikone des Lichts erfasst werden, das Licht wiederum als eine Ikone göttlicher Energie, im Sinne des Pseudo-Dionysios. Gold und Licht werden bei ihm gleichsam synonym verwendet. So wie Licht und Gold aneinandergekoppelt sind, wird ihnen zugleich eine Qualität unterstellt, die den prozessualen Wandel trefflich markiert: Gold bzw. Licht werden in den exegetischen Schriften schon früh mit dem Fließen, den Eigenschaften des Wassers in Zusammenhang gebracht.¹⁸ Hinzu kommt ein Phänomen, das an dieser Stelle kurz Erwähnung verdient: der spezifische Aufbau der Goldtesserae, die aus ebensolchen Materialien wie die Lampen geformt sind, die dem Raum das Licht spenden (Abb. 4). Anregung hierzu bieten die Schriften aus dem 5. Jahrhundert von Paulinus von Nola, wobei seine Interpretation nur im Ansatz für den hier im Fokus stehenden Zeitraum zutreffen kann:¹⁹ Da ist vor

16 Bodonyi 1932, S. 110.

17 Vgl. Schellewald 2012, S. 16.

18 Schellewald 2016, S. 471 f.

19 Es geht hier vor allem um eine *ekphrasis* des Paulinus von Nola, in der er den Aufbau der Glaslampe mit derjenigen des Auges in Beziehung setzt. Das Goldtessera wiederum ähnelt strukturell dem der Glaslampe, wie ich an anderer Stelle ausführlich darstellen werde. Der gesamte Text von Carmen 23 ist von Surmann 2005 kritisch sondiert und kommentiert worden. Die zentralen Passagen finden sich in den V. 128–147 bzw. 174–183.

allein die zwischen den Gläsern eingeschlossene Goldfolie, die mit der Vorstellung des Fluiden des Goldes verbunden werden kann. Byzantinische Quellen schreiben diese Perspektive der Spätantike bis in die Spätzeit weiter.²⁰ Goldtesserae zeigen einen sogenannten ‚Sandwich‘-Aufbau: Jüngere Untersuchungen von 2015 haben gezeigt, dass das Trägermaterial Glas auf der Unterseite dick ausfallen konnte (max. 10 mm), die sogenannte obere *cartellina* (max. 1 mm) jedoch möglichst dünn gehalten wurde, um den Reflexionsgrad der dünnen Goldfolie nicht zu beeinträchtigen und deren Brillanz zu stärken.²¹ Unser Trägermaterial ist per se identisch mit dem der Lampenkelche, einzig die Einfärbung unterblieb zumeist für das Trägerglas der Tesserae.

So wie das Öl erst in der Lampe entzündet werden muss, so entfaltet auch das Gold erst im und mit dem Licht seine Strahlkraft. Während in der Ekphrasis der Lampe bei Paulinus erkennbar der christologische Bezug z.B. durch die unvermischten Flüssigkeiten gesucht wird und sich somit über die sich hier konstituierende Materialität des Lichts der Bezug auf Christus ergibt, vermag das Mosaik zusätzlich mit dem visuellen Angebot des im Licht erscheinenden Bildes eine Konkretisierung zu leisten. Mit dem Text von Paulinus gelingt es, zentrale Momente der Wahrnehmung zusammenzuführen: Lampen und ihr Licht, die Goldtesserae und das ihnen eigene visuelle Angebot münden letztlich im Auge der Rezipierenden.

3. Mosaikikonen – Formate und Funktionen

Bevor wir uns im zweiten Schritt den aus dem Medium des Mosaiks geformten Ikonen zuwenden, sei betont, dass Mosaik spätestens nach dem Bilderstreit in Byzanz zu den präferierten Bildtechniken zählt. Die Gläubigen waren durch gezielte, in den Typika deziert festgehaltene Vorschriften auf eine sich im liturgischen Festkalender wandelnde Lichtchoreographie eingestellt, die die im Sakralraum existierenden Bilder (Ikonen) immer wieder neu aufscheinen ließ. Zumindest seit dem 12. Jahrhundert betraf dies zusätzlich in die Ikonostase integrierte Mosaikikonen, die in der Regel mit dem identischen Material, d.h. Glas (u.a. Goldtesserae) sowie Natursteinen, ausgeführt wurden (Abb. 5 und 6). Im Unterschied zu den Wand- und Gewölbemosaiken, die fest mit der Trägerarchitektur verbunden sind, haben die Mosaikikonen einen unabhängigen Bildträger: Holz. Die Tesserae sind in eine Wachsschicht eingedrückt. Der oft beeinträchtigte Erhaltungszustand geht auf dieses Material zurück, da bei allzu großer Wärmeentwicklung das weich werdende Wachs die Tesserae nicht immer halten kann.²²

20 Schellewald 2016, S. 471 f.

21 Gorin-Rosen 2015.

22 Bei der Christusikone in Berlin z.B. kann man Schäden auch in Form neu eingesetzter (oder wieder eingesetzter) Tesserae etwa im Bereich der linken Hand Christi sehr gut erkennen. Da das Wachs recht wärmeempfindlich ist, wurde es oftmals mit Mastix versetzt.



Abb. 5. Christusikone, 1. Viertel 12. Jh., Mosaik, 74,5 × 52,5 cm, Berlin, Bode-Museum, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 6430.



Abb. 6. Christusikone, Detail, 1. Viertel
12. Jh., Mosaik, Berlin, Bode-Museum,
Skulpturensammlung und Museum
für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 6430.

Neben diesen noch recht großformatigen Ikonen sind auch die Proskynetarion-Ikonen zu nennen, die auf einem Ständer aufgestellt waren. Zu den ersteren zählen als frühe Beispiele etwa die Christusikone aus dem Bode-Museum in Berlin (Abb. 5 und 6) oder die beiden vermutlich aus der Pammakaristoskirche in Konstantinopel stammenden Exemplare mit einer Hodegetria und einem Johannes dem Täufer, die heute im Ökumenischen Patriarchat (Hagios Georgios) in Istanbul aufbewahrt werden.²³ Die Datierung um 1100 bzw. in das 12. Jahrhundert stellt hingegen wohl nicht unbedingt einen Fixpunkt dar, da etwa bei Alexios I. in seiner auf 1095 datierten *Semeioma* eigens Tesserae als gängiges Material für Ikonen genannt sind.²⁴ Der Kaiser führt aus, dass diese besonderer Verehrung unterstellt sind, indem sie mittels Weihrauch und Licht inszeniert werden. Dass Mosaikikonen zweifelsfrei durch eine sich im Licht verändernde Oberfläche gekennzeichnet sind und damit einige der Effekte, die Bissera V. Pentcheva für Emailikonen reklamiert hat, auch für Mosaikikonen Geltung gehabt haben können, dürfte kaum anzuzweifeln sein.²⁵ So wird sich ihre Wahrnehmung unter sich wandeln-

23 Zu den großformatigen Ikone Demus 1991; zur Berliner Ikone: Furlan 1979, Nr. 4, S. 41–43; Krickelberg-Pütz 1982, S. 77 und 103; Demus 1991, Nr. 5, S. 29–33; zu den beiden offenkundig zusammengehörenden Ikonen aus dem Pammakaristokloster (Fethiye Camii) bzw. der Kirche der Theotokos Pammakaristos: Furlan 1979, Nr. 2 und 3, S. 37–40; Krickelberg-Pütz 1982, S. 57; Demus 1991, Nr. 7 und 8, S. 39–44 (auch zum Erhaltungszustand, ausführliche Bibliographie). Sicher ist, so Demus 1991, S. 39, „daß die beiden Ikonen für das Templon einer bedeutenden Kirche geschaffen wurden“. Die Maße sind wie folgt: Berliner Ikone mit dem Christus Pantokrator Eleemon: 74,5 × 52,5 cm; Ikone mit der Theotokos Hodegetria: 85 × 60 cm; Ikone mit Johannes d.T. 95 × 62 cm (Istanbul, Ökumenisches Patriarchat).

24 Pentcheva 2010, S. 201.

25 Pentcheva 2010, S. 183–208.

den Bedingungen verändert haben.²⁶ Dies wird auch in gegenwärtigen Experimenten bestätigt, die mit dem Digital Humanities Lab in Basel durchgeführt wurden.²⁷ Stichworte wie ‚Enthüllung‘ und ‚Verbergen‘ lassen sich ins Spiel bringen und unterstreichen die nun schon mehrfach betonte dynamische Eigenschaft des Mosaiks. Für ein mehr oder minder traditionelles Verständnis auch im 14. Jahrhundert dürfen wir auf Theophanes von Nikaia (1364–1380) zurückgreifen. In seinem Traktat zum Taborlicht formuliert er, dass – auch wenn das Material einer Ikone zerstört ist – das Bild selbst nicht dieses Schicksal teilt. Vielmehr ist es so, dass es „only becomes invisible on account of the fact that we can only see it in the material and not otherwise, like the form in the mirror.“²⁸ Ersetzen wir an dieser Stelle das Zerstören durch eine Störung, d.h. einen Entzug des Bildes durch Überblendung mit Licht, z.B. durch die Reflexion auf dem metallenen Rahmen (s.u., Abschnitt 5), so wird den Betrachtenden das Phänomen einer sich erst im Mosaik materialisierenden Ikone in einer Zusammenfügung kleinster Bestandteile nachdrücklich kommuniziert. Das Material in diesen minimalen Formen ist somit zugleich ein Indikator für eine Brüchigkeit in kleinste Dimensionen, die das eigentliche Abbild selber nur reflektiert. Wir werden auf diese Frage noch einmal zurückkommen.

Während diese großformatigen Mosaikikonen ihren zugewiesenen Platz im Sakralraum einnehmen, lässt sich vor allem im 14. Jahrhundert eine durchaus ansehnliche Anzahl von kleinformatischen Objekten nachweisen, die sowohl aufgrund ihrer erwünschten Mobilität, ihrer Materialität als auch ihrer Funktionsräume von den zuvor Genannten differieren. Die überwiegende Anzahl dieser Ikonen ist später als Bestandteil größerer antiquarischer Sammlungen überliefert, so die Sammlung von Kardinal Bessarion. Nach einer Liste von Giacomo Grimaldi von 1621 soll er zwischen 1462 und 1467 sieben Mosaikikonen an St. Peter in Rom gegeben haben.²⁹ Hierzu zählt auch die berühmte Sammlung von Lorenzo de’ Medici, zu der ebenfalls Mosaikikonen gehörten.³⁰ Piero de’ Medicis Liste umfasste acht Ikonen aus diesem Material, Lorenzo besaß elf Objekte.³¹ Ein Inventar von 1457 führt für Kardinal Pietro Barbo, den späteren Papst Paul II., eine Anzahl von 25 Mosaikikonen auf.³²

26 Weyl Carr 2016, S. 33, hat treffend formuliert: „The sheer visual dynamism of the mosaic suddenly makes the exhibition’s painted icons look rather flat and still.“

27 Fornaro et al. 2016.

28 Textstelle zitiert bei Barber 2021, S. 185.

29 Die Literatur zu den Sammlungen ist recht umfangreich, an dieser Stelle nur wenige Hinweise zu den Objekten von Bessarion: Müntz 1879, S. 298, Anm. 3; Müntz 1886, S. 232–233; Effenberger 2004, S. 211.

30 Müntz 1886; Müntz 1888, S. 63 und 76 f.; Chastel 1954, S. 126.

31 Fusco / Corti 2006, S. 74, 110 und 121. Vgl. auch Nagel / Wood 2010, S. 123–133. Sie führen diese Sammlung als Bestandteil des von ihnen entwickelten Konzepts einer „anachronic Renaissance“.

32 Effenberger 2004, S. 211.

Die Inkorporierung eines Objektes in einen neuen, westlichen Kontext konnte zudem durch diverse Maßnahmen sinnfällig gemacht werden. Die kleine Ikone mit der *Eleousa* aus dem Metropolitan Museum in New York zeigt, wie dieser durch einen längeren Text auf einem Pergament auf bzw. an der Rückseite der Ikone eine bravouröse Geschichte unterstellt wird. Der Wortlaut des Textes weist sie zugleich als „relic and souvenir“ aus.³³ So interessant diese Inventare in Bezug auf die Anzahl überlieferter Objekte sind, so wenig sagen sie über die einzelnen Ikonen aus, sowohl was ihre schiere Größe als auch ihre Materialität anbelangt. Auf die aufwendige Rahmenstruktur wird in der Forschung immer wieder hingewiesen. Rahmen sind kaum als Ausnahme zu bezeichnen. Die Kennzeichnung der Bildtechnik wird mit Begriffen wie „musayco parvenissimo“ oder „mosayco minuto“ belegt.³⁴ Weder kann die Provenienz der Objekte exakt rekonstruiert werden noch ihre Funktionsbestimmung innerhalb von Sakralbauten oder in einem eher ‚privaten‘ Ambiente.

Im Folgenden werde ich mich jedoch vor allem auf Objekte konzentrieren, die aufgrund ihrer Größe und materiellen Beschaffenheit kaum als Tempon- oder Proskynetikon-Ikonen gedient haben können. Der Fokus liegt bei einer vermutlich zusammenhängenden Gruppe, wobei eine sichere Aussage über die Produktion in einer identischen Werkstatt kaum zu treffen ist.³⁵ Alle Objekte sind jedoch durch eine spezifische Materialwahl wie auch den Einsatz von Ornamentik etc. gekennzeichnet.³⁶

4. Mobile Mosaikikonen im Licht ihrer Materialität

Die kleine, sich heute im Victoria & Albert Museum in London befindende Ikone mit einer Verkündigung wird auf um 1320 datiert (Abb. 7).³⁷ Im Unterschied zu Mosaiken im Sakralraum sind die bildtechnischen Unterschiede hervorzuheben: Das Material bei dieser Ikone wie auch bei weiteren Objekten besteht in der Regel nicht aus Glastesserae,

33 Harvey 2021, S. 122. Zur Mosaikikone s. Abschnitt 7, zu seiner Geschichte jüngst Harvey 2021 mit einer Reihe von Vergleichsbeispielen.

34 Müntz 1886, S. 229 und 232; in den anderen Inventaren werden teilweise andere Begriffe bemüht, die bisweilen auch nicht ganz eindeutig erscheinen.

35 Die Objekte sind in der Regel durch stilkritische Kriterien datiert. Diese unterliegen spezifischen Konjunkturen, die in diesem Zusammenhang nicht diskutiert werden können. Für den gewählten Fokus spielt die Datierung keine prioritäre Rolle. In den überwiegenden Fällen beziehe ich mich auf neue Forschungen, deren Vorschläge Akzeptanz gefunden haben.

36 Furlan 1979, S. 82, 83 und 85, zählt zu dieser Gruppe nur drei Objekte in Florenz, London und St. Petersburg; er datiert sie in das erste Drittel des 14. Jahrhunderts.

37 Inventar-Nr. 7231-1860: <https://collections.vam.ac.uk/item/O93208/the-annunciation-mosaic-unknown/>.

Furlan 1979, Nr. 31, S. 83 f.; Krickelberg-Pütz 1982, S. 65–67 und 91; Kat. Byzantium 1994, Katalog-Nr. 220, S. 203 f. (Text Robin Cormack); Ryder 2007, S. 123–125, datiert auf 1310 bis um 1330.



Abb. 7. Verkündigung, um 1320, Mosaik, 15,3 × 10, 2 cm, London, Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. 7231-1860.

sondern aus sehr kleinen Stücken aus Gold,³⁸ Silber, Lapislazuli und anderen vielfarbigsten Steinsorten. Das Trägermaterial ist wie bei den schon angeführten größeren Exemplaren Holz, die Tesserae sind in einem Wachsbett (zumeist Bienenwachs) fixiert. Die Oberfläche ist meistens glatt, d.h. eine in schrägem Winkel erfolgende Setzung der Goldtesserae, wie wir sie aus der Monumentalkunst zur Steigerung der Reflexion kennen, ist nicht zu beobachten. Im Kern scheint man diesen ‚Mangel‘ insofern auszugleichen, als eine klug eingesetzte Chrysographie (Goldzeichnung) zumindest teilweise diese Funktion übernimmt.³⁹ Entgegen der Materialität von Gemaltem, in Stein oder Gold Geprägtem wird trotz der minimierten Größe der Tesserae keine geschlossene Oberfläche kreiert.

Im Falle der Verkündigungssikone ist die Materialwahl auch und insbesondere durch die Integration von Lapislazuli signifikant. Es ist kostbar, aufwendig und bedurfte angesichts der Größe von 15,3 × 10,2 cm unserer Tafel (die Dicke beträgt 1,7 cm) einer besonderen Kunstfertigkeit. Die Beischriften sind als kleine Medaillons bzw. Täfelchen abgetrennt, analog zu Verfahren, wie sie aus dem *Email cloisonné* vertraut sind.⁴⁰

Der Einsatz der Goldsteinchen ist sehr gezielt getroffen: Da ist die größere Fläche oberhalb und seitlich der Bildarchitekturen; der Flügel des Erzengels ist durchzogen von Gold, so wie im Nimbus ein eigenes Muster geformt wird. Auch bei Maria dient nicht nur die Goldzeichnung zur Markierung des Nimbus, sondern umrahmt ihr etwas üppig erscheinendes Maphorion, unter dem ihr Gesicht recht zart hervorlugt. Es sind vor allem die fein gewählten Farbnuancierungen, die ins Auge fallen. Das partiell aus Lapislazuli geformte Gewand Mariens z.B. bedurfte keiner Chrysogra-

38 Es bleibt unsicher, ob es sich hier wirklich um Goldsteinchen handelt oder eine Goldfolie, die auf einem Trägermaterial ruht (s. u.). Der Katalogeintrag vermerkt, dass das Material schon immer mit Gold identifiziert wird.

39 Chrysographie ist in der Malerei ein traditionelles Verfahren, um einzelne Figuren besonders auszuzeichnen. Die Goldzeichnung unterstreicht deren Sakralität. Die Beispiele auf Ikonen reichen bis in die vorikonoklastische Zeit zurück. Im Monumentalmosaik mit einem durchgehenden Goldgrund ist ein eher zurückhaltender Einsatz zu konstatieren. Analog zur Chrysographie darf man die Goldstege im Email anführen, die gleiche Effekte produzieren. Die konkrete Funktion der Chrysographie muss im Einzelfall überprüft werden, so zielt sie etwa bei einer Ikone mit dem Hl. Theodoros Teron (Patmos, Kloster Johannes des Theologen, um 1200) auf der Rüstung primär darauf ab, die metallene Oberfläche hervorzuheben und erst in einem zweiten Schritt steht sie in der Funktion, auf die Heiligkeit des Protagonisten aufmerksam zu machen (Kat. Glory of Byzantium 1997, Katalog-Nr. 76, Abb. S. 129).

40 Die Werkstätten dürften sich bei einer Reihe von Details an der Emailproduktion orientiert haben, ein Phänomen, auf das schon vielfach hingewiesen worden ist (z.B. Krickelberg-Pütz 1982, S. 72 f.). Dass unterschiedlichste Bildtechniken voneinander gelernt haben, einzelne Elemente der Stegführung für den Einsatz von Chrysographie vorbildlich gewesen sein dürfte u. a. m. ist an den Objekten ablesbar. Dieser mediale Austausch würde auch in Bezug auf die Materialität eine grundlegende Untersuchung lohnen.

phie.⁴¹ Aufmerksame Augen entdecken beim Schein des Lichts unzählige kleinste Sternchen im Stein, Kristalle von Lasurit, Pyrit und Quarz.

Zwei Stichworte bedürfen hier der weiteren Explikation: Material und Licht. Dem Mosaik haftet, wie wir gesehen haben, gleichsam eine doppelte Existenz an: Die Tesserae sind aus spezifischen Materialien gefertigt, gelegt sind sie in ihr tragendes Bett, das Bild jedoch formiert sich aus den Tesserae, anders gesagt aus dem Licht, welches das in der Auslegung der Tesserae intendierte Bild zur Erscheinung bringt. Anders als bei den Monumentalmosaiken wird jedoch nicht auf die durch das eingesetzte Glasmaterial erwirkte Transparenz bzw. Lichtdurchlässigkeit gesetzt. Diese ist indessen bildtheologisch betrachtet nach wie vor von Relevanz, da das byzantinische Bildverständnis prinzipiell mit einer Vorstellung von Durchlässigkeit behaftet ist. Die Ikone kennzeichnet somit immer eine unmittelbare Verbindung zum Heiligen. Das heißt, durch die materielle Differenz zwischen Monumentalmosaiken und Mosaikikonen wird zwar das grundsätzliche Verständnis der Ikone nicht beeinträchtigt, der durch das Glasmaterial bewirkte Vorzug ist jedoch nicht mehr existent.

Anders als in der Monumentalkunst wird auch keine Einbindung des Realraums inszeniert, wie wir dies aus Monumentalmosaiken kennen, wie etwa die Verkündigung aus der Klosterkirche in Daphni aus der Zeit um 1100 (Abb. 3) zeigt. Die zeitliche Distanz können wir in diesem Zusammenhang außer Acht lassen, da es prioritär um bildstrukturelle Eigenheiten geht. In Daphni ist das Mosaik räumlich in einer Trompe verankert. Der Weg des Engels zu Maria erstreckt sich vor der Trompe, seine potenzielle Bewegung wird gerade durch dieses Arrangement inszeniert. Den Figuren haftet jedoch eine zusätzliche, im Grunde vorausliegende Bewegung an, die an einem substanziellen Detail, ihren Nimben, erfahrbar wird. Diese werden allein durch einen schmalen Streifen einzelner Tesserae geformt. Den Goldgrund durchzieht an dieser Stelle gleichsam eine Naht, an der im übertragenen Sinne eine Bewegung markiert wird. Die Naht fügt der Figur, die sich in ihrer Potenzialität den physischen Raum zu eigen macht, einen Status zu, der sie zugleich mit dem Goldgrund verflcht. Ihre Heiligkeit, ihre Herkunft aus der Transzendenz wird indiziert. Die Unruhe der Oberfläche trägt zugleich Sorge dafür, dass diese Statuszuweisung dynamisch angelegt ist. Bei der kleinen Ikone wird die räumliche Rückbindung der Protagonisten durch die Bildarchitektur geleistet, wie dies längst zuvor bei gemalten Ikonen üblich ist.⁴²

41 Folda 2015 hat an verschiedenen Stellen seiner Untersuchung betont, dass bei der Theotokos gerade bei Darstellungen, wo sie mit Christus dargestellt bzw. die Inkarnation hervorgehoben werden soll, Chrysographie eher nicht eingesetzt wird, um auch die menschliche Natur Christi indirekt zu veranschaulichen.

42 Die Ikonographie des Bildes ist, wie schon Robin Cormack betont hat (in: Kat. Byzantium 1994, S. 203), gänzlich konventionell, an Details vermag man jedoch wahrzunehmen, wie bei der Herstellung bestimmte Akzente so gesetzt worden sind, dass der Vorzug der Materialität auch bei diesem Format noch trägt.

Der opulente Einsatz von Gold ist in der Malerei schon lange erprobt. Ein exzellentes Beispiel ist die Verkündigungssikone aus dem Katharinenkloster auf dem Sinai, bei der das Gewand des Engels vollständig von Chrysographie durchzogen wird, wie auch die gesamte Tafel durch den Einsatz von Gold gekennzeichnet ist.⁴³ Die Nimben des Engels und der Theotokos sind auf der Londoner Ikone unterschiedlich: Während derjenige des Engels von einem gitterartigen chrysographen Muster durchzogen ist, wird derjenige der Theotokos durch zwei Goldstreifen geformt, die Binnenfläche ist aus Lapislazuli.⁴⁴ Die Begründung für diese ästhetische Adaption aus der Buchmalerei scheint weniger plausibel als ein Rekurs auf die Emailproduktion, zumal diese mit analogen Licht- bzw. Reflexionseffekten einhergeht.⁴⁵

In den Nimbus dringt der von oben schräg ins Bild fallende Lichtstrahl aus dem Himmel ein, wodurch der Anfang der Inkarnation Christi indiziert ist. Dass die Chrysographie sehr gezielt eingesetzt wurde, sei mit dem Hinweis auf ein kleines Detail noch betont. Die Füße des Engels werden mit goldenen Linien konturiert, um so einerseits die himmlische Herkunft des Boten anzuzeigen, wie andererseits die Begegnung mit dem Göttlichen bei der Theotokos eigens akzentuiert ist.

In dem oben angeführten Zitat von Alexios I. sind wir schon dem häuslichen Ambiente begegnet: Auch dort wurden kleine Öllampen (oder Kerzen) eingesetzt, die ihr Licht auf die Oberfläche warfen und insbesondere im Bereich der chrysographen Anteile deren Reflexion beförderten. Fingieren wir eine derartige Inszenierung vor der Londoner Verkündigungssikone, so dürfte der eingetretene Effekt durchaus eindrucksvoll gewesen sein: Das Gesicht Mariens wird nicht nur von einem Lichtkranz umsäumt, sondern es scheint gleichsam aus oder – richtiger – durch diesen erst enthüllt worden zu sein.

Die Londoner Ikone gehört ihrer bildtechnischen wie auch ästhetischen Prägung zu einer kleinen Gruppe von Mosaikikonen. Das Mosaikdiptychon mit einem Festbildzyklus

43 Nelson / Collins 2006, Kat. Nr. 13, S. 152f. Die Ikone ist in das späte 12. Jahrhundert datiert. Vgl. auch die Ikone mit dem Erzengel Michael aus dem Katharinenkloster (frühes 13. Jahrhundert); Nelson / Collins 2006, Kat.-Nr. 12, S. 150f.

44 Auch hier konnte man auf die Erfahrung der Emailproduktion zurückgreifen, wo in der Binnenfläche zweier Goldstege beim Nimbus mit Farbe operiert wird. Bei dem Enkolpion mit der sog. Hagiosoritissa aus der Schatzkammer der Onze-Lieve-Vrouwebasiliek, Maastricht, wird z.B. diese Binnenfläche auch ornamentiert (Kat. Glory of Byzantium 1997, Katalog-Nr. 113, Abb. S. 165; Wessel 1967, Abb. Nr. 39). Anführen könnte man auch die ornamentierten Rahmenplättchen des Nimbus bei der Reliefikone im Tesoro von San Marco in Venedig, Wessel 1967, Abb. 28. Vgl. auch die Plättchen der Pala d'Oro in Venedig mit der aufwendigen Stegführung und dem ornamentierten Nimbus von Christus bei einem Teil der Festbilder (z.B. Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, vgl. Hahnloser / Polacco 1994, Tav. XLIII und XLIV).

45 Krickelberg-Pütz 1982 hat durchaus betont, dass die Mosaikikonen von anderen Medien profitiert haben und zählt dazu auch die Emailkunst (z.B. ebd., S. 72). Die Muster der Nimben führt sie jedoch auf die Miniaturmalerei zurück (ebd., S. 73f.).

aus dem Museo dell' Opera del Duomo in Florenz ist das größte Exemplar in dieser Gruppe mit den Maßen der einzelnen Tafel von 27 × 17,7 cm.⁴⁶ Die Rahmung datiert erst aus dem 15. Jahrhundert. Die goldenen Kuben bestehen aus vergoldetem Kupfer, das Trägermaterial ist Wachs und Harz.⁴⁷ Hier findet sich die Form der gitterartigen Nimben wieder, wie auch die Chrysographie ähnlich eingesetzt wurde.⁴⁸ In diese Gruppe gehört wahrscheinlich auch die kleine Ikone des Theodoros Stratelates (9 × 7,4 cm) in der Eremitage in St. Petersburg.⁴⁹ Die leider nur schlecht erhaltene Ikone des Theodoros Teron (14 × 6,4 cm mit Rahmen) aus den Vatikanischen Museen in Rom dürfte erst später entstanden sein.⁵⁰ Der Nimbus wird durch ein Kreuzmuster gefüllt, wie überhaupt die Oberfläche höchst unruhig durch Muster und Chrysographie aufgelöst ist. In den Katalogeinträgen ist nur von Gold die Rede, aber augenscheinlich handelt es sich wohl auch um eine Goldauflage aus Kupfer.⁵¹

5. Steigerungen: Glanz und Reflexion – Mobile Mosaikikonen und Rahmungen

Die bislang vorgestellten Mosaikikonen zeigen nur sehr schmale Holzrahmungen. Anders verhält es sich bei dem Objekt, das heute im Museo Civico in Sassoferrato (Abb. 8) aufbewahrt wird. Die Ikone mit dem ganzfigurigen Bild des Hl. Demetrios ist gegenüber den bisher behandelten Objekten durch ihren breiten Rahmen herausgehoben (ohne Rahmen 12,5 x 5,5 cm, mit Rahmen 24,3 x 16 cm). Am oberen Rand ist in der Achse

46 Furlan 1979, Nr. 30, S. 81 f.; Krickelberg-Pütz 1982, S. 58, 67–71 und 91; Kat. Faith and Power 2004, Katalog-Nr. 129, S. 219 f. (Text Arne Effenberger). Effenberger betont auch die Nähe zur Londoner Verkündigung. Ryder 2007, S. 119–123.

47 Möglicherweise sind auch die Goldkuben auf der Londoner Ikone aus identischem Material gebildet.

48 So umzieht auch ein zarter Goldstreifen die Füße des Engels bei der Verkündigung. Es sind diese Details, die eine Herkunft aus ein und derselben Werkstatt vermuten lassen.

49 Furlan 1979, Nr. 32, S. 85; Krickelberg-Pütz 1982, S. 74 und 99 f.; Kat. Faith and Power 2004, Katalog-Nr. 136, S. 229 (Text Yuri Piatnitsky); Ryder 2007, S. 141, schlägt hier die 20er Jahre des 14. Jahrhunderts als Entstehungszeit vor.

50 Furlan 1979, Nr. 40, S. 95, plädierte für eine Datierung an das Ende des 14. Jahrhunderts; Krickelberg-Pütz 1982, S. 100; Kat. Faith and Power 2004, Katalog-Nr. 138, S. 231 mit Bibliographie (Text Arne Effenberger).

51 Für die Ikone aus St. Petersburg liegen diese Angaben vor, bei der vatikanischen Ikone sieht man vor Ort bei den Kuben die unter dem ursprünglichen Gold liegende Oberfläche mit den Verfärbungen bei Kupfer. Letztlich bedarf es jedoch einer Materialüberprüfung. Yuri Piatnitsky (in: Kat. Faith and Power 2004, Katalog-Nr. 136, S. 229) sieht eine Zusammengehörigkeit mit der Gruppe, Effenberger (ebd., S. 231), wie zuvor schon Krickelberg-Pütz 1982, plädiert jedoch für einen zeitlichen Ansatz im späten 14. Jahrhundert.



Abb. 8. Hl. Demetrios, Anfang 14. Jh., Mosaik, 24,3 × 16 cm, Sassoferrato, Museo Civico.

des Heiligen eine kleine Bleiampulle eingefügt. Inwieweit die Produktion des Mosaiks und des Silberrahmens einem gemeinsamen Zeithorizont angehören, wird im Folgenden ausführlicher darzulegen sein. Sollte der Rahmen originär sein, so würde dadurch bei diesem Objekt wie grundsätzlich auch bei anderen Mosaikikonen eine zusätzliche inhaltliche sowie ästhetische Dimension erzielt. Das Mosaik zeigt den Heiligen mit einem Nimbus, dessen Ornamentik mit unserer ‚Gruppe‘ übereinstimmt. Die Standfläche ist aus wechselnd roten und blauen Quadraten konstruiert, denen goldfarbige über Eck gesetzte Tesserae aufsitzen.⁵² Das Material der Goldtesserae besteht wiederum aus vergoldetem Kupfer; Steintesserae, aber auch transluzide Glastesserae in grün und blau sowie Lapislazuli sind als weitere Materialien zu erfassen. Die Steinchen sind sehr dicht gesetzt.⁵³ Der Holzträger konnte als Pappelholz identifiziert werden.⁵⁴

Der sehr breite Rahmen hat eine vergoldete Silberverkleidung erhalten, die an den Längsseiten rhombenförmig gesetzte Inschriften aufweist bzw. aufwies, rechts heißt es: „Dieses Gefäß birgt das heilige Myron, welches dem Brunnen entnommen ist, in welchem der Körper des Myron spendenden göttlichen Demetrius ruht und Wunder für die ganze Welt und die Gläubigen bewirkt.“ Auf der linken Seite war zu lesen: „Oh Großmartyrer Demetrios, lege Fürbitte bei Gott ein, auf dass er mir deinem frommen Diener, dem sterblichen Kaiser der Römer, Justinian, helfe, meine Feinde zu besiegen und sie zu meinen Füßen niederzuzwingen.“⁵⁵ Aufmerksamkeit verdient zumal die zu verifizierende Emblematisierung der Tafel mit dem doppelköpfigen Adler und der Setzung der vier B in den Ecken griechischer Kreuze, die wohl als Herrschaftszeichen eingesetzt waren.⁵⁶

Die Ampulle, die typisch für das späte 13. und frühe 14. Jahrhundert ist, trägt die Namen von Demetrios auf der Vorderseite, auf der Rückseite Theodora sowie die Inschrift zum heiligen Myron.⁵⁷ Während das Mosaik mit den recht eng gelegten Tesserae auf das Ende des 13. oder den Anfang des 14. Jahrhunderts datiert werden kann, ist

52 Furlan 1979, Nr. 41, S. 96f.; Krickelberg-Pütz 1982, S. 59, 61f., 73f., 77, 88 und 98f.; Aldrovandi et al. 1996; Barucca 1996; Kat. Faith and Power 2004, Nr. 139, S. 231–233 (Text Jannic Durand); Ryder 2007, S. 128–132; Kat. Treasures of Heaven 2010, Nr. 115, S. 201 (Text Kathryn B. Gerry; im Text wird das Mosaik in das 14. Jahrhundert datiert, in der Objektzeile steht 14./15. Jahrhundert); Bauer 2013, S. 453–461; Dennert 2019.

53 14 bis 16 Stück pro Quadratzentimeter.

54 Im Jahr 1995 konnten eine Untersuchung des Opificio delle Pietre Dure in Florenz in einer nicht invasiven Untersuchung sowie eine C14-Analyse grundsätzliche Erkenntnisse erzielen, auf die im Folgenden zurückgegriffen wird: Aldrovandi et al. 1996.

55 Übersetzung nach Bauer 2013, S. 459; weitere Ergänzungen sind bzw. waren: IC XC NI KA (aufgelöst und in Übersetzung: Jesus Christus siegt) war ursprünglich oben mit dem Hinweis auf der Ampulle mit TO ΑΓΙΟΝ ΜΥΡΟΝ (das heilige Myron) zu lesen, unten folgt etwas unmotiviert ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ (heilig, heilig). Noch gut zu erkennen ist dies auf der Photographie von 1894.

56 Bauer 2013, S. 459, löst dies auf als: ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΒΑΣΙΛΕΩΝ ΒΑΣΙΛΕΥΩΝ ΒΑΣΙΛΕΥΣΙΝ (der Herrscher der Herrscher herrscht über die Herrscher). Zum *tetrabasileion* s. Dennert 2019, S. 49.

57 Auf der Vorderseite ist ein skizzenhaftes Brustbild des Heiligen zu erkennen.

die zeitliche Festlegung der Rahmenverkleidung höchst umstritten. Die Untersuchung der durchgehenden Holztafel ergab ein Datum von 1279 plus/minus 26 Jahre.⁵⁸ Eine ursprüngliche Provenienz aus Konstantinopel wird für wahrscheinlich gehalten.

Die Kontroverse über den Rahmen ist nicht unerheblich durch die Geschichte des Objekts geprägt. Niccolo Perotti (1430–1480), Sekretär des Kardinals Bessarion, Erzbischof von Siponto, übergab die Ikone 1472 dem Kloster Santa Chiara in Sassoferato. 1894 wurde sie gestohlen, 1895 entdeckt und an die Kommune zurückgegeben.⁵⁹ Bei der Wiederauffindung zeigten sich etliche Beschädigungen: So fehlten unter anderem kostbare Steine, ein unten eingesetzter Cameo sowie ein Amethyst.

Nicht allein die Silberverkleidung ist Gegenstand einer bestehenden Kontroverse, sondern auch ein Detail bei der Darstellung des Heiligen hat Fragen aufgeworfen. Das Schild des Heiligen mit dem weißen Löwen auf blauem Grund wurde mit dem Wappen von Perotti in Zusammenhang gebracht. Der dortige Löwe ist jedoch auf einer goldenen Leiter auf rotem Grund platziert.⁶⁰

Die silbervergoldete Rahmenverkleidung mit der kleinen Pilgerampulle wurde von der Forschung weitgehend als eine sekundäre Maßnahme interpretiert, da ein auf antike Schriftmodelle rekurrerendes Erscheinungsbild der Inschriften sich gut in das humanistisch geprägte Ambiente von Perotti einzufigen schien.⁶¹ Auch der Einsatz eines Reliquiars wurde auf die für ihn überlieferte Sammlungstätigkeit zurückgeführt.⁶² Bauer hat die Tafel als ein „mixtum compositum“ oder eine „hyperbyzantinische Collage“ bezeichnet, zumal er die neben den langen Inschriften vorhandenen Schriften als „isolierte Zitate“ ansieht, die kaum kohärent seien.⁶³ Der in der Inschrift genannte Justinian dürfte als Justinian II. identifiziert werden. Die Fokussierung auf den Hl. Demetrios und seine Reliquien wird durch einen Rekurs auf die Geschichte Thessalonikis ergänzt, da Justinian II. 688 in die Stadt eingezogen war, nachdem er die makedonischen Slaven besiegt hatte.⁶⁴ Vor der Eroberung Thessalonikis durch die Türken 1430 befand sich die Stadt in einer schwierigen Lage, aus der sie der Hl. Demetrios wie schon im 7. Jahrhundert retten

58 Aldrovandi et al. 1996, S. 16.

59 Dennert 2019, Fig. 2, zeigt auch die publizierte Aufnahme vor dem Diebstahl.

60 Die Annahme von Durand, dass sich in diesem Bereich Überarbeitungen ausmachen lassen, konnte bei der Untersuchung während der Restaurierung nicht bestätigt werden (Dennert 2019, S. 43).

61 Einzig Vasiliev 1950, S. 39, hatte aus historischer Perspektive eine mit dem Mosaik übereinstimmende Datierung in Erwägung gezogen: „[O]ur tablet, which includes a reminiscence of a brilliant page of the past preserved in a Greek inscription and the much later emblems of the Paleologan Age, could have appeared in the fourteenth century“.

62 Vgl. Barucca 1996, S. 22, der auf eine Anzahl von 26 Reliquien hinweist.

63 Bauer 2013, S. 459f. Während er die Formel IC XC NIKA zwar für geläufig hält, scheint ihm ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ wenig plausibel.

64 Vasiliev 1950. Er unterstreicht auch, dass die Paläologen sich wieder dezidiert auf dieses Ereignis bezogen haben. Für das 14. Jahrhundert hebt er zudem hervor, dass Demetrios eine besondere Verehrung genoss, die sogar über diejenige gegenüber Christus hinausreichen konnte (ebd., S. 38).

sollte.⁶⁵ Auch mit den substanziellen Erkenntnissen aus der Untersuchung der Tafel blieben zentrale Probleme letztlich ungeklärt, wie die Frage nach dem Erscheinungsbild des Rahmens zum Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts.⁶⁶ Einen neuen Lösungsvorschlag hat zuletzt Martin Dennert unterbreitet.⁶⁷ Er versteht das gesamte Objekt als einer komplexen Programmatik unterstellt, in der sich eine besondere Verehrung gegenüber dem Hl. Demetrios bei einem Stifter manifestiert. Ausgehend von dem Schild und einer Verortung im byzantinischen Kontext⁶⁸ hat er sich dem Rahmen aus einer anderen Perspektive angenähert. Gewichtig ist seine Beobachtung, dass bei genauer Inspektion des Rahmens keinerlei Indizien für die Annahme festzustellen sind, dass der jetzigen Verkleidung eine andere vorausgegangen sei. Alle Befestigungsspuren rühren von der gegenwärtigen Fassung her. Die Tatsache, dass die Ikone zugleich als Reliquiar gedient hat, ist zudem keineswegs so ungewöhnlich, insofern als die Berliner Kreuzigungsikone, die auch zu den Mosaikikonen zählt, im Rahmen runde Vertiefungen besitzt, in denen mutmaßlich Reliquien eingefügt waren.⁶⁹ Dennert führt dabei auch das Diptychon von Cuenca an, das Maria Angelina Doukaina gemeinsam mit ihrem Mann Thomas Preljubović 1382–1384 in Auftrag gegeben hat. Dieses ist durch ein Zentrum und durch die Rahmung der einzelnen Tafeln differenzierendes Konzept bestimmt. Mittig steht eine gemalte Hodegetria bzw. eine Christusfigur, die jeweils von einer aufwendig ornamentierten Verkleidung begrenzt ist. Der eigene Rahmen dieser zentralen Personen

65 Dennert 2019, S. 47f., in Rekurs auf Vasiliev 1950.

66 Die Datierung des Mosaiks muss sich zwangsläufig seit 1995 auf die Ergebnisse der Holzuntersuchung stützen und zeigt letztlich nur geringe Abweichungen. Barucca etwa (z.B. 1996) plädiert für einen zeitlichen Ansatz in der Regierungszeit von Andronikos II. Gehen wir allerdings von einer Zugehörigkeit des Mosaiks zu den oben angeführten Exemplaren aus, so müssten auch diese dann zwangsläufig früher datiert werden. Meines Erachtens liegt es nahe, erst einmal für den Entstehungszeitraum vorsichtig im Rahmen der Holzuntersuchung vorgegebenen Zeitfensters zu bleiben. Bauer 2013, S. 458, war der Meinung, dass man einen älteren Rahmen hier wiederverwendet haben könnte. Das ist aber insofern nicht überzeugend, als der Bildträger das gesamte Holz umfasst.

67 Dennert 2019.

68 Auf den Löwen auf dem Schild als durchaus östliches Phänomen hatte auch Bauer 2013, S. 457, schon hingewiesen.

69 Die Ikone, heute im Bode-Museum, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 6431, bzw. ihr Rahmen (Maße der Ikone mit Rahmen 36,5 × 30 cm, ohne Rahmen 26 × 19,5 cm) wirft jedoch Fragen auf: An der oberen und unteren Kante sind Holzleisten später appliziert worden (so Effenberger in: Kat. Faith and Power 2004, Katalog-Nr. 130, S. 220f.). Die Vertiefungen für die Reliquien befinden sich an diesen Stellen nur mit einer Kante auf der großen Holztafel. Nach Effenberger (ebd.) ist die Holztafel im Westen beschnitten und später wieder restauriert worden. Auf der Rückseite des Rahmens stehen die weitaus später geschriebenen Namen lateinischer Heiliger – derjenigen, von denen die Reliquien stammen sollen. Die Provenienz der Ikone aus Nicosia, Sizilien, ist zwar gesichert, nicht aber ihre ursprüngliche Funktion und auch nicht der genaue Ort. Zur Ikone siehe auch Furlan 1979, Nr. 17, S. 63; er spricht von getriebenen und verzierten Silberbeschlägen, die verloren sind. Vgl. auch Krickelberg-Pütz 1982, S. 62 und 71f.; Ryder 2007, S. 105–107.

gemahnt an eine Form, in der ein tradiertes älteres Bild spolienhaft in einen neuen Rahmen integriert wird. Den größeren Rahmen besetzen jeweils 14 Heiligenbüsten; an deren unterer Bildgrenze ist eine für Reliquien vorgesehene Vertiefung eingelassen. Für die Auftraggeberin wird eine Vorliebe für Pracht und auch Innovation herausgestellt. Mit unserem Objekt verbindet sich der hohe materielle Aufwand (Perlen, Edelsteine) und die Integration von Reliquien, die für Byzanz letztlich ungewöhnlich bleibt.⁷⁰ Da hier allerdings die Verkleidung bis an die gemalten Figuren reicht, unterscheidet sich das Cuenca-Diptychon von der Mosaikikone.

Auf die Frage nach der Begründung, warum die Inschrift Justinian anführt, vermag Dennert eine ebenso plausible Lösung vorzuschlagen: Geht man davon aus, dass das Objekt einen Auftraggeber in Thessaloniki hatte, dann wäre nicht nur der starke Bezug auf den wichtigsten Heiligen der Stadt einschließlich der Zugabe des heiligen Myrons verständlich, sondern man würde sich, wie schon von Alexander Alexandrovich Vasiliev vorgetragen, auf die militärischen Erfolge Justinians II. beziehen. Als Auftraggeber schlägt er Demetrios Palaiologos Angelos Doukas vor, Sohn von Andronikos II., Despot von Thessaloniki in den Jahren 1322–1328. Die heraldischen Elemente (doppelköpfiger, gekrönter Adler und *tetrabasileion*) vermag er im Umfeld dieses Auftraggebers nachzuweisen. Seine Schlussfolgerung lautet: „The icon of St. Demetrios (including its frame) in Sassoferrato is clearly an extraordinary object of Late Byzantine art. It can be connected to the veneration of St. Demetrios, the city of Thessaloniki and with Demetrios Palaiologos. The ‚display‘ of the icon, the metal frame, serves a special function, turning the icon into a reliquary that demonstrates the miracle-working power of the saint and the outstanding devotion of its imperial patron to St. Demetrios of Thessaloniki.“⁷¹ Dennerts Argumente sind weitgehend überzeugend, zumal die anderen Autor:innen keine Antwort auf die Frage haben, wieso der breite Holzrahmen für mehr als hundert Jahre ohne Schmuck verblieben sein soll und die Datierung des Holzes mit derjenigen des Mosaiks kohärent ist.⁷² Der ausführliche Bericht über diese Kontroverse war an dieser Stelle unabdingbar, da die Frage nach der Zugehörigkeit des Rahmens zum Mosaik im Hinblick auf den Status der Mosaikikonen von Belang ist.

70 Kat. Faith and Power 2004, Katalog-Nr. 24 C, S. 52f. (Text Annemarie Weyl Carr). Dort heißt es (ebd., S. 53): „The figures here glitter with highlights and gold in a deliberate response to their gleaming surrounds.“

71 Dennert 2019, S. 5. Im Kern wird der Anspruch, auf den Heiligen zu fokussieren, gerade durch die verschiedenen Elemente des Objekts gestärkt, so wie andererseits etwa in der Demetriosbasilika die visuelle Aufladung in der Funktion stand, den Sakralraum durch den Heiligen zu besetzen (Bauer 2013, S. 189–198).

72 Ungelöst bleibt die von Bauer angemerkte Inkohärenz, was die Gesamtheit der kürzeren Inschriften anbelangt (s.o.).

6. Funktionen der Rahmen

Die Frage ist, welche Funktion dem Rahmen im Kontext der Mosaikikonen zuwächst. Glen Peers hat formuliert: „Indeed, it was the zone where the most meaningful contact between viewer and viewed and vice versa, took place.“⁷³ Der Rahmen ist Kommunikationsraum und Kommentar (siehe die Inschriften), wie er zugleich die Funktion des Heiligen, hier in Bezug auf Thessalonike einschließlich der diese Aufgabe unterstützenden Reliquie, untermalt.

Ryder hat ein Epigramm des Poeten Manuel Philes mit dem oben erwähnten Diptychon mit dem Festbildzyklus aus Florenz in Zusammenhang gebracht. In diesem heißt es: „The icon [...] which is skillfully constructed of fine tesserae, let it become for your sake an appropriate ladder for you to mystically climb through it toward the one who came down for us.“⁷⁴ Ein zweites Epigramm desselben Autors ist für eine von Michael Doukas Glabas Tarchaneiotes in Auftrag gegebene Mosaikikone gedichtet worden.⁷⁵ Dieser ist mit seiner Frau Maria Dukaina Komnene Branaina Palaiologina Tarchaneiotissa durch eine Reihe von Stiftungen hervorgetreten, unter anderem einem Parekklesion an der Demetrioskirche in Thessaloniki. Beide waren um ihre Memoria bemüht und haben im Zuge ihrer Stiftungstätigkeit für das Pammakaristoskloster ein weiteres Parekklesion anbauen lassen, das mit Mosaiken ausgestattet worden ist.⁷⁶ Manuel Philes zählte zu ihren Vertrauten und durfte weitere Epigramme verfassen.⁷⁷ Das Beispiel unterstreicht, dass hervorragende Mitglieder der palaiologischen Elite das Medium Mosaik sehr geschätzt haben und dieses sowohl für den offiziellen Auftritt als auch ihre private Devotion eingesetzt haben. Zugleich manifestiert sich in diesen Epigrammen die Funktion des Rahmens, an die profane Welt anzukoppeln.

Aufgrund seiner Materialität kommt dem Rahmen eine darüberhinausgehende Eigenheit zu, die aus dem hohen Reflexionspotenzial des Silbers erwächst.⁷⁸

Auf einer ersten Ebene fungiert jede Verkleidung als ‚Schmuck‘; in byzantinischen Quellen wird von *kekosmeménon* (sic!) (‚geschmückt‘) gesprochen.⁷⁹ In dem um 1200 entstandenen Inventar auf Patmos erfolgt eine differenzierte Aufzählung der Ikonen, bei der einige als *holokosmetos* (ὁλοκόσμητος) bezeichnet werden – wohl als ‚überall

73 Peers 2004, S. 134.

74 Ryder 2007, S. 197–200, Übersetzung von Ryder 2007, S. 200.

75 Codex Escorialensis CLXX, vgl. Ryder 2007, S. 214f.

76 Zu Thessalonike: Gouma-Peterson 1976; Bauer 2013, S. 426–437. Zum Pammakaristoskloster und dem Parekklesion: Belting / Mango / Mouriki 1978; Effenberger 2006/2007.

77 Talbot 1999, S. 90, betont, dass ein Teil der ekphrastischen Epigramme, die in Anthologien überliefert sind, originär wohl auf Rahmen zu finden waren.

78 Zum Phänomen der metallenen Rahmen bzw. der Verkleidung: Grabar 1975; Krickelberg-Pütz 1982, S. 104f.; Durand 2004; Peers 2004, S. 101–131.

79 Ševčenko 1992, S. 62.

geschmückt / umfassend geschmückt‘ zu übersetzen –, oder mit einem noch spezifischeren, weil auf das Material zielenden Terminus *holozáptos* (ὁλοζάπτος) operieren, so man diesen wie Nancy Patterson Ševčenko mit „getrieben“ oder „gehämmert“ übersetzt.⁸⁰ Gezielt wird hier vor allem auf Verkleidungen, die sich bis an die Grenze der Malerei oder über diese hinaus ziehen und den Blick lediglich auf ausgesuchte Partien des oder der Heiligen erlauben. In der materiellen Wirkmächtigkeit können jedoch auch Rahmen einen ähnlichen Status erreichen, sofern sie im Licht aufscheinen. Erwähnt sei als ein ebenso prominentes Beispiel die sogenannte *Vladmirskaja* (Moskau, Tretjakov-Galerie) bei der mittels einer umfassenden technologischen Untersuchung zuletzt die verschiedenen Stadien der Rahmung bzw. Verkleidung präzise erschlossen werden konnten.⁸¹ Die Marienikone in Freising wäre ebenso zu nennen.

Metallene Rahmen können, müssen aber keine ‚Zustiftungen‘ oder Geschenke darstellen, sondern können bei der Erstfassung initiiert worden sein, wie noch zu zeigen sein wird.⁸²

Die metallene Oberfläche der Verkleidung reflektiert das Licht, wodurch ein offenbar kalkulierter Effekt erzielt wird. Das gerahmte Bild kann neben seinem eigenen Reflexionspotenzial, das sich vor allem auf die Chrysographie stützt, noch durch Lichteffekte überstrahlt werden bzw. durch den Rahmen dehnt sich das Glitzern und Funkeln aus. Erst auf diese Weise wird ein vielfältiges Wechselspiel von Sichtbarkeit und ihrem Entzug wirkungsvoll für die dichte Wahrnehmung inszeniert. Das Mosaik bietet hierfür eine ausgezeichnete Ausgangssituation, da ihm durch die starke Lichtabhängigkeit eine besondere Kompetenz inhärent ist. Bei gemalten Ikonen ist zu beobachten, dass man durch die Verkleidung oder durch den Rahmen eine stärkere Rückbindung an das Licht erzielt. Bei den Mosaikikonen wird dementsprechend ein – wenn man so will – doppeltes Lichtspiel inszeniert.

Der subtilen Begegnung von Licht und Material haftet in ihrer Bewegung zugleich eine sich wiederholende Metaphorik des Inkarnierens an. Glenn Peers hat die Funktion einer Verkleidung oder auch nur eines Rahmens präzise mit folgendem Wortlaut beschrieben: „In the case of revetments, the frame bridges the difference between the natural and the divine world.“⁸³ Der durch Licht oder den Entzug von Licht bedingte dynamische Prozess eines „Aufscheinens“, einer Überblendung oder einer Verschatt-

80 Ševčenko 1992, S. 64 und 65.

81 Vgl. Gladysheva / Suchoverkov 2016.

82 Bei einem Teil der Mosaikikonen mit breiteren Rahmen sind diese beschädigt oder auch gar nicht mehr vorhanden. Furlan 1979, S. 12, hat auf eine Textstelle über Johannes VI. Kantakuzenos (1341–1347) hingewiesen, wo vom Einschmelzen derartiger Verkleidungen für die Münzprägung die Rede ist. Vgl. auch Talbot 1999, S. 90, die ebenfalls auf die Gefährdung von Rahmenverkleidungen durch Einschmelzen aufmerksam macht.

83 Peers 2004, S. 109.



Abb. 9. Johannes der Täufer, 1. Hälfte 14. Jh., Mosaik, 23,5 × 15,6 cm, Venedig, Tesoro di San Marco, Inv.-Nr. 20.

tion ist, wie auch Peers betont, intentional.⁸⁴ Damit wird ein für die östliche Bildwelt konstitutives Moment einer labilen und prekären Sichtbarkeit bei diesen Mosaikikonen mit einer derartigen Rahmung augenscheinlich gesteigert.⁸⁵ Die durch die Lichtwirkung erzielte Dematerialisierung hat zudem einen zusätzlichen Effekt: „[T]he painted ground becomes difficult to see clearly, and the presence of the divinity is made palpable.“⁸⁶

Die Oberfläche des Metalls kann jedoch ebenso durch eine Gitterstruktur oder divergierende Muster geprägt sein. Die programmatische inhaltliche Aufladung im Rahmen der Ikone aus Sassoferatto trifft auf denjenigen der Ikone mit Johannes dem Täufer im Tesoro von San Marco (Abb. 9) nicht zu (15,1 × 17,3 cm, mit Rahmen 23,5 × 15,6 × 1,7 cm).⁸⁷ Für den ganzfigurigen Täufer, der nach rechts gewandt ist, scheint ein Gegenüber naheliegend. Die Rekonstruktion einer Deesis bleibt hypothetisch.⁸⁸ Grundsätzlich ist denkbar, dass die Figur in ihrer Disposition zwar an eine Deesis gemahnt, hier jedoch als Einzelfigur konzipiert ist. Man denke etwa an die bilaterale Ikone (Natsionalen Arkheologiceski na musej Sofia), die eine Helena, möglicherweise Gattin von Manuel II. Palaiologos an das Kloster Poganavo gestiftet hat.⁸⁹ Auf der Vorderseite zeigt sie eine Theotokos Kataphyge⁹⁰ an der Seite von Johannes Theologos.⁹¹ Die Theotokos hat ihren

84 Peers 2004, S. 115: „This observation goes to the heart of Byzantine vision because it involves recognizing the possibility that modes of vision (other than the kind of art historians present in glossy photographs), modes that obscured legibility, were possible and desired.“

85 Nicht diskutiert werden kann an dieser Stelle, zu welchem Zeitpunkt der hölzerne Aufbewahrungskasten für die Ikone aus Sassoferatto gefertigt worden ist. Bisher geht die Forschung eher von einer in Italien erfolgten Herstellung aus: Bauer 2013 mit Abb. 3 auf S. 455; vgl. auch Buschhausen 1995, S. 60 f., der jedoch noch von einer späteren Datierung des Rahmens in das 17. Jahrhundert durch Maria Theocharis ausging – eine Einschätzung, die sich nicht durchsetzen konnte. Die Erzählung von Skylitzes (s. u., Abschnitt 7) belegt auch für Byzanz derartige Aufbewahrungsbehältnisse, denn auch Theoktiste nimmt die Ikonen aus einer Schatulle. Zu westlichen Futteralen etc. s. Trippis 2010; Kobler 2016. Ein Vergleichsbeispiel für die Herstellung eines Behältnisses im Westen ist die Schatulle, die Philippe de Croy im 15. Jahrhundert für seine Mosaikikone anfertigen lässt (Kat. Faith and Power 2004, Kat.-Nr. 132, S. 223).

86 Peers 2004, S. 116.

87 Die Provenienz ist ungeklärt, die erste gesicherte Mitteilung stammt von Leopoldo Cicognara (1816–1820; vgl. Merkel 2004, S. 152). Auch Merkel ordnet das Mosaik dieser Gruppe zu. Über die Frage, wie das Objekt in den Tesoro von San Marco gekommen ist, werden zwar Überlegungen angestellt, gesicherte Erkenntnisse liegen aber nicht vor, vgl. Furlan 1979, Nr. 33, S. 96; Krickelberg-Pütz 1982, S. 73 und 87–89; Ryder 2007, S. 125.

88 Merkel 2004, S. 154.

89 Alternativ Helena, Tochter von Konstantin Dragaš und Ehefrau des Despoten Johannes Ugleša (vgl. Anm. 91).

90 Das Epitheton Kataphyge (Zuflucht) kommt höchst selten vor und rekuriert auf die Leidensfähigkeit der Theotokos, die dadurch als Fürsprecherin prädestiniert ist.

91 Kat. Faith and Power 2004, Kat.-Nr. 117, S. 198 f. mit Abb. (Text Maria Vassilaki); Inv.-Nr. 2057, heute ausgestellt in der Nationalen Kunstgalerie, Altbulgarische Kunstsammlung, Kirche des Alexander Nevski, Krypta, Sofia. Siehe auch Subotić 1993; Bakalova 2000.

Kopf leicht zur Seite geneigt, das verhüllte Händepaar ist an die linke Seite des Kinns gelegt, analog zu Darstellungen bei der Kreuzigung Christi. Im 14. Jahrhundert hat es offenkundig diese aus ihrem Kontext entlehnten, inhaltlich aufgeladenen Einzelfiguren gegeben.

Der gesamte Körper des Johannes ist ab der Halspartie leider nicht erhalten, nur der unterste Gewandabschnitt einschließlich der Füße ist überliefert. Die Ornamentik des Nimbus sowie die Ornamentik im unteren Bereich rücken diese Ikone in die Nähe zu den schon diskutierten Objekten, wie auch die Materialwahl analog zu diesen steht. Außergewöhnlich ist aber der breite kastenförmige Rahmen, der durch eine frühere Restaurierung gänzlich falsch montiert worden war.⁹² Die jüngste Restaurierung hat hier zwar Abhilfe schaffen können, die Partie oberhalb des Nimbus ist dennoch beschädigt.⁹³ Das Objekt gibt einige Rätsel auf, die hier nicht zufriedenstellend gelöst werden können. Sollte die Johannesfigur doch Teil eines Ensembles gewesen sein, so wäre der breite Holzrahmen eher merkwürdig.⁹⁴

Das innere Flechtband wird durch vier breite vergoldete Silberbänder oben und seitlich eingefasst, die durch ineinander verflochtene medaillonartige Formen aufscheinen. Bemerkenswert ist die gitterartige Struktur. Einigkeit herrscht über die Datierung des Mosaiks in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts. Die Ornamentik der Rahmenstruktur lässt eine Datierung in dasselbe Zeitfenster durchaus zu.⁹⁵ Vergleichsbeispiele wären etwa auf der Metallverkleidung der Ikone mit der Hodegetria aus der Tretjakow-Galerie in Moskau zu finden (Inv.-Nr. 22722 OS 1180), die im späten 13. oder frühen 14. Jahrhundert angesetzt wird.⁹⁶ Insbesondere die schmale innere Leiste fällt ins Auge, wobei das Material in Venedig deutlich dicker ist. Das Repertoire der Ornamente der Ränder lässt sich unmittelbar vergleichen mit der Rahmenfassung der Steatit-Ikone aus dem

92 Merkel 2004, Abb. S. 154. Bei der damaligen Montierung verdeckte die obere Rahmenleiste den Abschluss des Nimbus. Ursprünglich war dieser auch in jener Partie ganz ausgeführt. Bei der neuen Montierung ist man vom Mosaik ausgegangen.

93 Zur neuen Montierung sowie zur Abbildung der einzelnen Teile: Merkel 2004, S. 155, mit Abb. Dort heißt es: „In tal modo si è ottenuto un certo ingrandimento della piccola icona, tanto per quanto concerne la superficie visibile a mosaico“. Ryder 2007, S. 176, beurteilt den Rahmen als „somewhat plain in comparison with other examples, nevertheless it still creates a luxurious setting for the micromosaic.“ Es fehlt leider eine genaue Untersuchung der Holztafel und der Befestigungsspuren der Randverkleidung, zumindest treffen die Publikationen dazu keine definitiven Aussagen.

94 Eine Deesis kann grundsätzlich auch nur aus zwei Personen bestehen. In dem Fall wäre eine Christusfigur als Pendant anzunehmen oder Christus und die Theotokos. Es bliebe aber das Problem, dass mindestens eine weitere Ikone existiert haben müsste.

95 Mein herzlicher Dank gilt Antje Bosselmann-Ruickbie, die mit mir die Frage nach der Datierung des Rahmens diskutiert hat und zentrale Hinweise geben konnte. Grabar 1975, S. 73, hat das Objekt unter der Kat.-Nr. 43 aufgenommen, wobei er keine konkreten Vorschläge zum Rahmen in Hinblick auf eine Einbettung in den historischen Kontext anbietet.

96 Kat. Faith and Power 2004 Nr. 4, S. 29f. (Text Ekaterina Gladysheva).

Kreml in Moskau. Die Ähnlichkeit wird noch unterstrichen durch die schmale Leiste an drei Seiten um die Ikone, die mit derjenigen im Tesoro von San Marco nahezu identisch erscheint.⁹⁷ Der Einband des Lektionars (Cod. X.IV.I), das sich heute im Complesso Museale di Santa Maria della Scala in Siena befindet, zeigt ein im Ansatz recht ähnliches Repertoire, und wird auf das Ende des 13. oder den Anfang des 14. Jahrhunderts datiert.⁹⁸ Das Formenspiel der Medaillons erinnert unter anderem an das mittlere, auf der Seite des Schreins von König Stefan Uroš Dečanski angebrachte Medaillon. Der Schrein wird ca. 1343 entstanden sein.⁹⁹ Eine Datierung in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts für unseren Rahmen scheint durchaus vertretbar. Eine endgültige Festlegung kann aber erst nach einer grundlegenden Untersuchung des Trägermaterials vorgenommen werden. Fest steht jedoch, dass das Mosaik auf einem breiten Holzträger ruht, der eine derartige Rahmung prinzipiell vorsieht. Rekonstruiert man die originäre Vergoldung des Silberrahmens, so dürfte auch hier der oben skizzierte Effekt des Glitzerns und Strahlens eingetreten sein. Die Ikone mit dem Hl. Nikolaus aus Kiew (10 × 8 cm ohne Rahmen, 15 × 19 cm mit diesem) hat ebenfalls einen prachtvollen Rahmen aufzuweisen, der eine auffällige Ähnlichkeit zu Rahmen ab der Mitte bis zum Ende des 14. Jahrhunderts aufweist.¹⁰⁰ Charakteristisch ist die Strukturierung der einzelnen Seiten in Kompartimente, in denen Rauten bzw. hochgestellte Quadrate oder plastisch geformte Medaillons sich abwechseln. Die Binnenflächen sind bis auf die Medaillons alle mit einem äußerst feinen Filigran gefüllt. Diese Art von Filigran ist nach derzeitigem Kenntnisstand in Byzanz typisch für die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, wie etwa bei der Verkleidung des Mandylions in Genua oder den kleinen Reliquiaren im Schatz von Santa Maria della Scala in Siena zu erkennen ist.¹⁰¹ In der Forschung wird das Mosaik eher in das frühe

97 Inv.-Nr. 16625; Kalavrezou-Maxeiner 1985, Bd. 1, Nr. 124, S. 198–200, Bd. 2, Pl. 59. Der Rahmen ist dort für die Ikone gefertigt worden. Sie datiert das Objekt ohne weitere Differenzierung in das 14. Jahrhundert.

98 Bellosi 1996, S. 90–103.

99 Der Vergleich bezieht sich einzig auf die formale Ausbildung. Die Ornamentik war nicht nur mit Gold, sondern auch farbig gefasst, Kat. Faith and Power 2004, Kat.-Nr. 59, S. 114f. mit Abb. (Text Danica Popović).

100 Der Rahmen ist in einzelnen Teilen nicht im Original erhalten. Die Aufnahmen bei Grabar 1976, Nr. 34, und Krickelberg-Pütz 1982, Abb. 63 sowie S. 95f. und 105, zeigen den Zustand vor der Restaurierung, die Farbabbildung bei Bank 1977, Nr. 246, zeigt den rekonstruierten Rahmen. Zur Restaurierung: Filatov 1969. Furlan 1979, S. 29 und 79, hat für den Rahmen wie für das Mosaik eine Datierung an den Anfang des 14. Jahrhunderts vorgeschlagen. Ryder 2007, S. 95–98, ordnet das Stück nicht überzeugend seiner frühen Gruppe von 1260–1290 zu.

101 Zur Datierung des Filigrans Durand 2004, S. 247. Durand schreibt zu Recht von einem „most sumptuous“ Filigran der genannten Objekte (ebd.). Zur Analyse derartigen Filigrans wie auch den unterschiedlichen ästhetischen Ausprägungen vgl. Bosselmann-Ruickbie 2017, S. 187f. Sie hat sich intensiv mit dem Filigran der Staurothek von Bessarion auseinandergesetzt und dabei grundlegende Beobachtungen zum Filigran angestellt.

14. Jahrhundert gesetzt, der Rahmen wäre nach diesem Entwicklungsmodell erst später appliziert worden. Es liegen bislang keine Hinweise auf eine spätere Verkleidung des Rahmens vor. Augenscheinlich ist in jedem Fall, dass die unglaublich differenzierte, kleinteilige Oberfläche des Rahmens in ihrem Formenspiel schon von ihrer Anlage her ein Licht- und Schattenspiel erzeugt, das im künstlichen Licht sein eigentliches Potenzial entfaltet haben dürfte.¹⁰²

Wie betont, scheinen die produzierenden Werkstätten mit den zur Verfügung stehenden Materialien experimentiert zu haben, um die Wirkmächtigkeit der Ikone zu stärken und sie diesbezüglich den monumentalen Mosaiken anzunähern. Ein letztes Beispiel mag diese Praxis noch einmal unterstreichen.

7. Bildtechnik und Kunstfertigkeit

Die kleine, schon erwähnte Ikone der *Eleousa* (Abb. 10) mit den Maßen 11,2 × 8,6 cm (Dicke der Tafel 1,3 cm) ähnelt in der Materialwahl den schon diskutierten Exemplaren.¹⁰³ Vergleichbar ist in etwa die Ikone aus dem Historischen Museum in Moskau (9,5 × 7,5 cm), deren Randornamentik mit dem New Yorker Exemplar übereinstimmt.¹⁰⁴ Die Moskauer Ikone hat zudem einen recht breiten Rahmen (mit Rahmen 18 × 13 cm), der originär

Es fällt ins Auge, wie vielfältig das Filigran erscheinen kann: Herzformen unterschiedlichster Art, florale Elemente sowie Blattformen. Das Ornament kennzeichnet eine gewisse Spannung zwischen erkennbaren Formen und freier gelegtem Filigran, so dass die Oberfläche insgesamt sehr bewegt scheint. Das Filigran beim Mandylion in Genua ist recht regelmäßig (Detailabbildung in: Wolf / Bozzo / Calderoni Masetti 2004, S. 154 und 158f., dort auch einzelne Aufsätze zur Verkleidung von Marina Cavana, Francesca Dell'Acqua und Paul Hetherington). Dieses wird um 1370 datiert, jedoch mit dem Hinweis, dass weitere Forschungen notwendig sind, um diese Art von Verkleidung noch genauer datieren zu können. Bezogen auf unser Objekt wären daran ansetzende Forschungen sinnvoll.

102 An dieser Stelle möchte ich auf weitere Ausführungen verzichten, jedoch nicht ohne auf den Rahmen der Pantokratorikone im Tesoro della Chiesa der Santa Caterina d'Alessandria in Galatina hinzuweisen (Abb. bei Furlan 1979, Nr. 34; Krickelberg-Pütz 1982, S. 64f.). Der Rahmen zeigt ebenfalls Partien mit Filigran, ist jedoch insgesamt in keinem guten Zustand. Teile sind nicht originär.

103 Siehe Abschnitt 3; Kat. Faith and Power 2004, Katalog-Nr. 128, S. 217f. (Text Pete Dandridge / Helen C. Evans); Ryder 2007, S. 91, mit einer recht frühen Datierung 1260–1290, im New Yorker Katalog heißt es noch Anfang 14. Jahrhundert (Harvey 2021). Die intensive Untersuchung des Trägergrundes der Steinchen zeigte, dass „a preexisting image was ‚squared up‘, allowing it to be more easily copied onto a freshly prepared grid of the same size or smaller.“ (Kat. Faith and Power 2004, S. 218, Text Pete Dandridge).

104 Ovčinnikova 1968; Krickelberg-Pütz 1982, S. 94 mit Abb., die Mosaiktechnik ist zudem durch Enkaustik ergänzt; Ryder 2007, S. 88–91 (dat. 1290–1310). Dort findet sich der Hinweis auf die metallenen Hacken für die Aufhängung. Ryder 2007, S. 91, gibt „encaustic underpainting“ an.



Abb. 10. Eleousa, Anfang 14. Jh., Mosaik, 11,2 × 8,6 × 1,3 cm, New York, Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 2008.352.

jedoch wohl lediglich vergoldet gewesen ist.¹⁰⁵ Der Erhaltungszustand der New Yorker Ikone ist nicht gut, Spuren einer an die Substanz gehenden Restaurierung sind unübersehbar. Die Biographie der Ikone manifestiert sich zugleich an ihrer Rückseite mit einer lateinischen Inschrift, die suggeriert, dass die Ikone nicht nur von erheblichem Alter ist, sondern ehemals bei der Bekehrung der Hl. Katharina eine zentrale Rolle gespielt hat.

Im Zuge ihrer Untersuchung des Objekts hat Maria Harvey formuliert, „micromosaics“ seien ein „substitute for wall-mosaics“, die mittels ihrer technischen Eigenheiten die privaten Eigner:innen an die Mosaiken in Sakralbauten erinnern sollten.¹⁰⁶ Dies mag im Falle der späteren Sammler:innen zutreffen, für die byzantinischen Eigner:innen, die einem überschaubaren Kreis einer aristokratischen Elite angehört haben, hingegen nur partiell. Das kleine Täfelchen bezeugt mit seiner Bildtechnik durchaus, dass es sowohl von Seiten der produzierenden Werkstätten als auch ihrer Adressierten neben der Funktion als Ikone zudem um Artifizialität ging: Die Chrysographie wird bei der *Eleousa* z.B. mit längeren unregelmäßig breiten Streifen umgesetzt, die aus vergoldetem Silber bestehen, die Rede ist von „silver gilt coupons“.¹⁰⁷ Das schon an wenigen Stücken verifizierbare Phänomen eines Experimentierens mit unterschiedlichen Trägermaterialien für das Gold zeigt, wie sehr man die Wirkmächtigkeit der Oberfläche durch die Bildtechnik im Licht zu steigern intendierte. Je kleiner das Format der Ikone, umso erfindungsreicher agieren die Werkstätten.

Einzig die Kreuzigungskrone in Berlin verzichtet auf einen Goldgrund zugunsten eines silberfarbenen Himmels, den Anke-Angelika Krickelberg-Pütz ikonographisch interpretiert.¹⁰⁸ Diese Abweichung könnte durchaus auf den Moment des Todes Christi bezogen sein, was den Himmel anbelangt, da bei Luk 23,44 von der Verfinsterung der Sonne die Rede ist. Der Widerschein des Lichts beim üblichen Goldhintergrund wird dementsprechend zurückgenommen, an dessen Stelle rückt das fahle Licht. Einbezogen werden darüber hinaus auch die Nimben. Die ungewöhnliche Ästhetik dieser Ikone zieht die Betrachtenden an, fordert Aufmerksamkeit und stellt zugleich das Potenzial der Bildtechnik aus. Für den Rahmen wird ein Silberbeschlag angenommen.¹⁰⁹ Ursprünglich wären die Ikone und ihr Rahmen somit in ihrem Erscheinungsbild über die ikono-

105 Inv.-Nr. VIII 4071; Bank 1977, Farabbildung 262, Text S. 321: Über den Rahmen heißt es dort nur, dass Steine verloren sind und Vergoldung sowie Stuck des Rahmens beschädigt seien. Siehe auch Furlan 1979, Nr. 22, S. 28f. Krickelberg-Pütz 1982, S. 94, spricht von einem „wuchtigen Rahmen“. Dieser hat an allen Seiten Einlassungen. Das Objekt scheint bisher nicht technologisch untersucht worden zu sein.

106 Harvey 2021, S. 122.

107 Präzisiert wird diese Aussage durch: „Coupons were made by hammering flat gilt silver wire, accounting for the rounded edges of the coupons, their variable profile, and the gilding on both sides and edges.“ (Kat. Faith and Power 2004, S. 218, Anm. 4, Text Pete Dandridge).

108 Zur Kreuzigungskrone siehe Anm. 69.

109 Effenberger 2006, S. 53.

graphische Zuspitzung hinaus zusammengeschlossen gewesen. Der Widerschein bleibt jedoch nicht in Gänze aus, sondern wird gezielt reduziert.

Die Kunstfertigkeit der Werkstatt zeigt sowohl in der Fern- wie auch in der Nahsicht ihre Wirkung. Die Möglichkeit zur Nahsicht dürfte bei der Produktion dieser mobilen Objekte für die Materialwahl, ihren jeweiligen Zuschnitt und Einsatz entscheidend gewesen sein. Die Ikone wird zur Hand genommen, an die Augen geführt oder zum Mund, um diese zu küssen. Anthony Cutler hat im Zuge seiner Untersuchung der kleinen Elfenbeintafeln festgestellt, dass die Handhabung Spuren in Form von Verlust der Oberflächensubstanz hinterlassen hat.¹¹⁰ Darüber hinaus zitiert er eine Passage des Geschichtsschreibers Johannes Skylitzes, in der dieser berichtet, wie die Gattin Theoktiste des Kaisers Theophilos, der ein erklärter Ikonoklast war, ihre Enkeltöchter ebendiesen Umgang mit Ikonen lehrte. Eine Miniatur aus der Skylitzes-Handschrift (Madrid, Biblioteca Nacional, vitr. 26–2, fol. 44^v) macht dies anschaulich.¹¹¹

Im Kontrast zu den Mosaiken in Sakralbauten, die sich vor allem im Gewölbe fanden, d. h. oberhalb der marmornen Wandinkrustation ansetzten, war die Chance geboten, die kleinen Artefakte in die Hand zu nehmen, ihre genuinen materiellen Eigenheiten zu studieren und sich – auch das können wir an dieser Stelle nicht außer Acht lassen – an der Kunst der Werkstätten zu erfreuen.

8. Schlussbemerkungen

Am Ende scheint es angemessen, den Kontext der monumentalen Mosaiken noch einmal in Erinnerung zu rufen: Sie sind unabdingbar in den liturgischen Kontext eingebunden, indem ihre Anordnung, ihre Inszenierung einer im liturgischen Jahr differierenden Lichtchoreographie folgen (gar nicht zu sprechen von Homilien und Hymnen, die ihre thematische Einbindung garantierten). Die Ikonen der Sakralraumes sind über die räumliche Disposition mit dem Körper der Gläubigen verbunden, da beide im gleichen Raum verortet sind. Die Rezeption der Mosaikikonen kann auf eine Vertrautheit mit der Bildtechnik wie auch der Einbindung der Bilder im sakralen Kontext zurückgreifen. Die weitaus intimere Situation in einem häuslichen Ambiente war ebenso an eine Lichtinszenierung gekoppelt. Bei der Mosaikikone steuert das Licht, das im ‚privaten‘ Raum vorherrscht oder eigens entzündet wird, weitaus stärker als bei einer gemalten Ikone die direkte Beziehung zwischen Betrachter:in und Ikone, da jeglicher Wandel, jedes Aufblitzen, jede Verschattung die Körper des Heiligen und der Rezipient:innen unmittelbar

¹¹⁰ Cutler 1994, S. 23–28.

¹¹¹ Bei Skylitzes: A Synopsis of Byzantine History, S. 55 f., heißt es: „Whereupon she would thrust some of the icons (which she kept in a chest) into their hands, setting them against their faces and lips, to sanctify the girls and to stir up in them a devotion to the icons.“ Cutler 1994 zitiert ebendiese Passage in einer etwas anderen Übersetzung.

betreffen. Bei der schon mehrfach erwähnten Überblendung und der Reflexion scheint das sakrale Bild geradezu den Kontakt bzw. die Berührung mit dem Heiligen forcieren zu wollen. Wie bei anderen mobilen Ikonen initiieren die Gläubigen die Kommunikation mit dem Heiligen durch ihre Verehrung. Der Rahmen kann hierbei als eine Art Übergangsraum substanzielle Unterstützung leisten. Die Ankoppelung an die profane Welt wird, wie einige Objekte demonstrieren, über Epigramme, Zeichen oder prinzipiell auch Bilder hergestellt. Wie sehr dieser zwischengeschaltete Raum für eine dauerhafte Beziehung zwischen Auftraggeber:in und Heiligem Sorge tragen kann, manifestiert sich insbesondere in den Epigrammen, die mit einer Namensnennung sowie vorgetragenen Bitten einhergehen. Durch den wechselnden Einsatz des Lichts unterliegt der einzelne Zugang zum Heiligen bei den Mosaikikonen, verstärkt durch die Materialität der Rahmungen, einer Dynamik von Enthüllen und Verbergen. Der Akt der Enthüllung des Bildes zielt auf die Öffnung zum Heiligen.

So lässt sich schlussendlich nicht konstatieren, dass durch die bestehenden Differenzen in der Bildtechnik und der Materialität die Durchlässigkeit zum Heiligen in einem ganz grundsätzlichen Sinne beeinträchtigt würde. Die Übereinkunft über die Funktion der Ikone ist überdies jenseits ihrer ästhetischen Erscheinung angesiedelt, solange dem Anspruch auf Ähnlichkeit zum Prototypus Folge geleistet wird.¹¹² Die ausgesuchte Kunstfertigkeit einzelner Objekte sowie der Einsatz wertvoller Materialien (z.B. Gold und Lapislazuli) ist zumal als ein Akt der besonderen Verehrung oder Wertschätzung gegenüber dem im Bild Vergegenwärtigten anzuerkennen.

Für die Betrachtenden ergibt sich ein zusätzlicher Effekt, indem sie nicht nur den Bezug zu ihren eigenen Körpern noch direkter durch die Handhabung und das intime Lichtspiel unter Kontrolle haben, sondern vor allem auch in der Nähe zum Objekt dessen Kunstfertigkeit, die sich in den materiellen Experimenten niederschlägt, eignen zu studieren vermögen.

112 Die Ikone ist byzantinischem Verständnis nach ein Abbild des Urbildes oder des Prototypus. Zur geforderten Ähnlichkeit, um den Bezug zwischen Abbild und Prototyp zu gewährleisten, siehe die Ausführungen von Maguire 1996, S. 5–47.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Johannes Chrysostomos: *Catecheses baptismales*, übers. und engl. von Reiner Kaczynski, 2 Bde., Freiburg i.Br. / Basel / Wien u.a. 1992 (*Fontes Christiani* 6 / 1.2).
- John Skylitzes: *A Synopsis of Byzantine History 811–1057*. Introduction, Text and Notes, übers. von John Wortley, Cambridge 2010.

Sekundärliteratur

- Aldrovandi et al. 1996 = Aldrovandi, Alfredo / Casini, Maria Chiara / Lanterna, Giancarlo / Matteini, Mauro / Nepoti, Maria Rosa / Tosini, Isetta / Ferroni, Renza Trosti / Pieri, Giorgio / Castelli, Ciro / Bracco, Paolo / Barucca, Gabriele: *Indagini, scientifiche per lo studio dei materiali costitutivi e il restauro dell'icona musiva di San Demetrio*, in: *OPD restauro. Rivista dell'Opificio delle pietre dure e laboratorio di restauro di Firenze* 8 (1996), S. 9–29, 81–83.
- Andreopoulos 2002 = Andreopoulos, Andreas: *The Mosaic of the Transfigurations in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. A Discussion of its Origins*, in: *Byzantion* 72.1 (2002) S. 9–41.
- Bakalova 2000 = Bakalova, Elka: Kat. Nr. 86 Two-sided icon. A. The Virgin Kataphyge and St. John the Theologian. B. The Vision of Ezekiel and Habakuk, in: Maria Vassilaki (Hg.): *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art* [Benaki Museum, 20. October 2000–20. January 2001]. Katalog zur Ausstellung im Benaki Museum, Athen / Mailand 2000, S. 490–492.
- Bank 1977 = Bank, Alisa Vladimirovna: *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, übers. von Inna Sorokina, Leningrad 1977.
- Barber 2021 = Barber, Charles: *A Matter of Perception. A Hesychastic Understanding of the Work of Art*, in: Pamela A. Patton / Henry D. Schilb (Hgg.): *The Lives and Afterlives of Medieval Iconography*, Pennsylvania 2021, S. 87–100.
- Barucca 1996 = Barucca, Gabriele: *L'icona musiva di San Demetrio. Riflessioni storico-artistiche doppio il restauro*, in: *OPD restauro. Rivista dell'Opificio delle pietre dure e laboratorio di restauro di Firenze* 8 (1996), S. 21–29.
- Bauer 2013 = Bauer, Franz Alto: *Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios*, Regensburg 2013.
- Belloso 1996 = Belloso, Luciano (Hg.): *L'oro di Siena. Il tesoro di Santa Maria della Scala*, Mailand 1996.
- Belting / Mango / Mouriki 1978 = Belting, Hans / Mango, Cyril / Mouriki, Doula: *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington 1978 (*Dumbarton Oaks Studies* 15).
- Bodonyi 1932 = Bodonyi, Josef: *Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition. Ein Beitrag zur Sinndeutung der spätantiken Kunstsprache*, Wien 1932.
- Bosselmann-Ruickbie 2017 = Bosselmann-Ruickbie, Antje: *The Ornamental Decoration of the Late Byzantine Bessarion Cross. Medieval Cultural Transfer between Byzantium, the West, the Islamic World and Russia*, in: Holger A. Klein / Valerie Poletto / Peter Schreiner (Hgg.): *La stauroteca di Bessarione fra Costantinopoli e Venezia*, Venedig 2017, S. 183–224.
- Buschhausen 1995 = Buschhausen, Helmut: *Zur Frage des makedonischen Ursprungs von Mosaikikonen*, in: *Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Βυζαντινή Μακεδονία 324–1430 μ.Χ., Διεθνές Συμπόσιο, Thessaloniki*, 29.–31. Oktober 1992, Thessaloniki 1995, S. 57–66.
- Kat. Byzantium 1994 = Buckton, David (Hg.): *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections* [Katalog zur Ausstellung im British Museum London], London 1994.

- Chastel 1954 = Chastel, André: La mosaïque à Venise et à Florence au XV^e siècle, in: *Arte Veneta* 8 (1954), S. 119–130.
- Cutler 1994 = Cutler, Anthony: *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory and Society in Byzantium (9th–11th Centuries)*, Princeton 1994.
- Deliyannis 2010 = Deliyannis, Deborah Mauskopf: *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge 2010.
- Demus 1991 = Demus, Otto: *Die byzantinischen Mosaikikonen. 1. Die großformatigen Ikonen*, Wien 1991 (Denkschriften. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 224 / Veröffentlichungen der Kommission für Byzantinistik 5.1).
- Dennert 2019 = Dennert, Martin: *Displaying an Icon. The Mosaic Icon of Saint Demetrios at Sassoferrato and its Frame*, in: Antje Bosselmann-Ruickbie (Hg.): *New Research on Late Byzantine Goldsmith's Works (13th–15th Centuries)*, Mainz 2019 (Römisch-Germanisches Zentralmuseum / Byzanz zwischen Orient und Okzident 13), S. 43–53.
- Durand 2004 = Durand, Jannic: *Precious Metal Icon Revetments*, in: Helen C. Evans (Hg.): *Byzantium. Faith and Power* [Katalog zur Ausstellung *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. Metropolitan Museum of Art, New York, 23. März bis 4. Juli 2004], New Haven u.a. 2004, S. 242–251.
- Effenberger 2004 = Effenberger, Arne: *Images of Personal Devotion: Miniature Mosaic and Steatite Icons*, in: Helen C. Evans (Hg.): *Byzantium. Faith and Power* [Katalog zur Ausstellung *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. Metropolitan Museum of Art, New York, 23. März bis 4. Juli 2004], New Haven u.a. 2004, S. 208–214.
- Effenberger 2006 = Effenberger, Arne: *Museum für Byzantinische Kunst im Bode-Museum, München 2006*.
- Effenberger 2006/2007 = Effenberger, Arne: *Zur Restaurierungstätigkeit des Michael Dukas Glabas Tarchaneiotes im Pammakaristoskloster und zur Erbauungszeit des Parekklesions*, in: *Zograf* 31 (2006/2007), S. 79–94.
- Kat. *Faith and Power* 2004 = Evans, Helen C. (Hg.): *Byzantium Faith and Power (1261–1557)* [Katalog zur Ausstellung *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. Metropolitan Museum of Art, New York, 23. März bis 4. Juli 2004], New Haven u.a. 2004.
- Filatov 1969 = Filatov, Viktor V.: *Portativnaja mozaika „Sv. Nikolaj“ Kievskogo muzeja / Портативная мозаика „Св. Николай“ Киевского музея*, in: *Vizantijskij Vremennik / Византийский Временник* 30 (1969), S. 226–232.
- Folda 2015 = Folda, Jaroslav: *Byzantine Art and Italian Panel Painting: The Virgin and Child Hodegetria and the Art of Chrysography*, New York 2015.
- Fornaro et al. 2016 = Fornaro, Peter / Bianco, Andrea / Feldmann, Heidrun / Schellewald, Barbara / Schmitt, Lothar: *Neue computerbasierte Verfahren zur Wiedergabe von Kunstwerken*, in: *Rundbrief Fotografie* 23.1 (2016), S. 14–23.
- Furlan 1979 = Furlan, Italo: *Le icone Bizantine a mosaico*, Mailand 1979.
- Fusco / Corti 2006 = Fusco, Laurie Smith / Corti, Gino: *Lorenzo de' Medici. Collector and Antiquarian*, Cambridge 2006.
- Gladyševa / Suchoverkov 2016 = Gladyševa, Ekaterina / Suchoverkov, Dmitrij: *„Bogomater“ Vladimirskaja*, Moskau 2016.
- Kat. *Glory of Byzantium* 1997 = Evans, Helen C. / Wixom, William D. (Hgg.): *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era; A. D. 843–1261* [Katalog zur Ausstellung *The Glory of Byzantium*. Metropolitan Museum of Art, New York, 11. März bis 6. Juli 1997], New York 1997.
- Gorin-Rosen 2015 = Gorin-Rosen, Yael: *Byzantine Gold-Glass from Excavations in the Holy Land*, in: *Journal of Glass Studies* 57 (2015), S. 97–119.
- Gouma-Peterson 1976 = Gouma-Peterson, Thalia: *The Parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica. Art and Monastic Policy under Andronicos II*, in: *The Art Bulletin* 58.2 (1976), S. 168–183.

- Grabar 1975 = Grabar, André: Les Revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge, Venedig 1975 (Bibliothèque de l'Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise 7).
- Hahnloser / Polacco 1994 = Hahnloser, Hans R. / Polacco, Renato: La Pala d'Oro, Venedig 1994 (Il tesoro di San Marco 1).
- Harvey 2021 = Harvey, Maria: Icon, Contact Relic, Souvenir. The *Virgin Eleousa*. Micromosaic Icon at the Met, in: Metropolitan Museum Journal 56 (2021), S. 113–131.
- Hellemo 1989 = Hellemo, Geir: Adventus Domini. Eschatological Thought in 4th-Century Apses and Catecheses, Leiden u.a. 1989 (Vigiliae Christianae / Supplements 5).
- Ivanovici 2014 = Ivanovici, Vladimir: ‚Luce renobatus‘. Speculations on the Placement and Importance of Lights in Ravenna's Neonian Baptistry, in: Daniela Mondini / Vladimir Ivanovici (Hgg.): Manipolare la luce in epoca premoderna. Aspetti architettonici, artistici e filosofici. Manipulating Light in Premodern Times. Architectural, Artistic, and Philosophical Aspects, Mendrisio 2014 (Da Ravenna a Vals 1), S. 19–29.
- Ivanovici / Dennis 2020 = Ivanovici, Vladimir / Dennis, Nathan S.: Light, Vision(s), Transformation. Experiencing Baptism in Canopied Fonts (ca. 230–ca. 500 CE), in: Hortus Artium Medievalium 26 (2020), S. 97–108.
- Jäggi 2013 = Jäggi, Carola: Ravenna. Kunst und Kultur einer spätantiken Residenzstadt, Regensburg 2013.
- Kalavrezou-Maxeiner 1985 = Kalavrezou-Maxeiner, Ioli: Byzantine Icons in Steatite, 2 Bde., Wien 1985 (Byzantina Vindobonensia 15).
- Kobler 2016 = Kobler, Friedrich: Futteral, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 10 (2016), S. 1338–1366, URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=96558> (letzter Zugriff: 5. April 2022).
- Krickelberg-Pütz 1982 = Krickelberg-Pütz, Anke-Angelika: Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid, in: Aachener Kunstblätter 50 (1982), S. 9–141.
- Lehmann 2004 = Lehmann, Tomas: Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile / Nola. Studien zu einem zentralen Denkmal der spätantiken-frühchristlichen Architektur, Wiesbaden 2004 (Spätantike – Frühchristentum – Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend. Reihe B: Studien und Perspektiven 19).
- Maguire 1996 = Maguire, Henry: The Icons of their Bodies. Saints and their Images in Byzantium, Princeton 1996.
- Merkel 2004 = Merkel, Ettore: Katalog-Nr. 27 Mosaicista constantinopolitano e orafo. Icona di San Giovanni Battista. Prima metà del XIV secolo, in: Carlo Bertelli / Fatima Terzo (Hgg.): Restituzioni. Tesori d'arte restaurati 2004 [Katalog zur Ausstellung in der Gallerie di Palazzo Leoni Montanari Vicenza], Vicenza 2004, S. 152–155.
- Müntz 1879 = Müntz, Eugène: Les arts à la cour des papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle. Bd. 2: Paul II: 1464–1471, Paris 1879 (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome 9).
- Müntz 1886 = Müntz, Eugène: Les mosaïques byzantines portatives, in: Bulletin monumental 52 (1886), S. 222–240.
- Müntz 1888 = Müntz, Eugène: Les collections des Médicis au XV^e siècle. Le musée, la bibliothèque, le mobilier, Paris 1888 (Bibliothèque internationale de l'art / Librairie de l'art).
- Nagel / Wood 2010 = Nagel, Alexander / Wood, Christopher S.: Anachronic Renaissance, New York 2010.
- Nelson / Collins 2006 = Nelson, Robert S. / Collins, Kristen M. (Hgg.): Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai [Katalog zur Ausstellung im J. Paul Getty Museum], Los Angeles 2006.
- Ovčinnikova 1968 = Ovčinnikova, E. C.: Miniaturnaja mozaika iz sobranija Gosudarstvennogo Istoričeskogo muzeja / Миниатюрная мозаика из собрания Государственного Исторического музея, in: Vizantijskij Vremennik / Византийский Временник 28 (1968), S. 207–224.

- Peers 2004 = Peers, Glenn: *Sacred Shock. Framing Visual Experience in Byzantium*, University Park, PA 2004.
- Pentcheva 2010 = Pentcheva, Bissera V.: *The Sensual Icon. Space, Ritual and the Senses in Byzantium*, Pennsylvania 2010.
- Peppard 2019 = Peppard, Michael: The Photistron in Late Antiquity. Reconsidering Terminology for Sites and Rites of Initiation, in: *The Journal of Ecclesiastical History* 71.3 (2019), S. 463–483.
- Ryder 2007 = Ryder, Edmund C.: *Micromosaic Icons of the Late Byzantine Period*, Mikrofiche-Ausg., Ann Arbor 2007.
- Schellewald 2012 = Schellewald, Barbara: Eintauchen in das Licht. Medialität und Bildtheorie, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 167.3 (2012), S. 16–37.
- Schellewald 2016 = Schellewald, Barbara: Gold, Licht und das Potenzial des Mosaiks, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79.4 (2016), S. 461–480.
- Ševčenko 1992 = Ševčenko, Nancy Patterson: Vita Icons and 'Decorated' Icons of the Komnenian Period, in: Bertrand Davezac (Hg.): *Four Icons in the Menil Collection*, Houston 1992 (*The Menil Collection Monographs* 1), S. 56–69.
- Subotić 1993 = Subotić, Gojko: Ikona vasilise Jelene i osnivači manastira Poganova, in: *Saobštenja* 25 (1993), S. 25–38.
- Surmann 2005 = Surmann, Beate: Licht-Blick. Paulinus Nolanus, carm. 23. Edition, Übersetzung, Kommentar, Trier 2005 (*Bochumer altertumswissenschaftliches Colloquium* 64).
- Talbot 1999 = Talbot, Alice-Mary: Epigrams in Context. Metrical Inscriptions on Art and Architecture of the Palaiologan Era, in: *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999), S. 75–90.
- Kat. Treasures of Heaven 2010 = Bagnoli, Martina / Klein, Holger A. / Mann, C. Griffith / Robinson, James (Hgg.): *Treasures of Heaven. Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe* [Katalog zur Ausstellung im Cleveland Museum of Art / The British Museum], London 2010.
- Tripps 2010 = Tripps, Johannes: Man hole einen Schmied. Funde zum Enthüllen und Verhüllen von Heiligenschreinen zwischen Spätgotik und Säkularisation, in: Ulrike Wendland (Hg.): ... das Heilige sichtbar machen. Domschätze in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Regensburg 2010 (*Arbeitsberichte / Sachsen-Anhalt. Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie* 9), S. 273–288.
- Vasiliev 1950 = Vasiliev, Alexander Alexandrovich: The Historical Significance of the Mosaic of Saint Demetrius at Sassoferrato, in: *Dumbarton Oaks Papers* 5 (1950), S. 29–39.
- Wessel 1967 = Wessel, Klaus: *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis zum 13. Jahrhundert*, Recklinghausen 1967 (*Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens* 4).
- Westerkamp 2015 = Westerkamp, Dirk: Der verklarte Körper. Kleine Ästhetik der Mandorla, in: Dirk Westerkamp: *Ikonische Prägnanz*, Paderborn 2015, DOI: https://doi.org/10.30965/9783846759370_008.
- Wolf / Bozzo / Calderoni Masetti 2004 = Wolf, Gerhard / Bozzo, Colette Dufour / Calderoni Masetti, Anna Rosa (Hgg.): *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova* [Katalog zur Ausstellung im Museo Diocesano Genova], Mailand 2004.
- Weyl Carr 2016 = Weyl Carr, Annemarie: Reflections on the Medium of the Miraculous, in: Sharon E. J. Gerstel (Hg.): *Viewing Greece. Cultural and Political Agency in the Medieval and Early Modern Mediterranean*, Turnhout 2016 (*Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages* 11), S. 33–52.