

Franziska Wenig

Vor aller Augen: Wie Stifter mittels Inschriften in römischen Apsismosaiken im Gedächtnis bleiben

1 Einleitung

Im Kontext der Tagung *Arte e Liturgia nel Medioevo*, die im September 1997 in der Bibliotheca Hertziana und im Nederlands Instituut in Rom stattfand, beschrieb Ursula Nilgen in ihrem Beitrag *Die Bilder über dem Altar. Triumph- und Apsisbogenprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie* den Zusammenhang von Ikonographie und Ritus vorrangig mosaizierter Flächengestaltungen in Kirchenräumen.¹ Dabei stellte Nilgen fest, dass in der bisherigen Forschung zum Verhältnis von Kunst und Liturgie in Hinblick auf Apsis- und Triumphbogen mehrheitlich geschwiegen wurde. Sie plädierte dafür, den Bildausstattungen der Bogen mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Immerhin würden diese den zentralen Ort der Kirchen, den Altar, überfangen und vom Licht der Obergadenfenster beleuchtet, während die Apsiden – im Vergleich – eher hinter den Ziborien im Halbdunkel zurückträten. Bogen und Altar wären in einem Blick von der Glaubensgemeinschaft zu erfassen und würden seit dem frühen Mittelalter, mit engem Bezug zu Kapitel 4 und 5 der Offenbarung, die himmlische Liturgie spiegeln.²

Den Ansatz von Nilgen aufgreifend, soll in diesem Beitrag ein Blick auf die im Halbdunkel zurücktretenden Apsiden geworfen werden. Von besonderem Interesse sind dabei die wertvollen, vom Kerzenlicht erhellten Inschriften. Anhand ausgewählter frühmittelalterlicher Beispiele der Stadt Rom wird untersucht, ob bzw. welche Verbindungen sich zwischen den sogenannten Tituli und der liturgischen Praxis herstellen lassen.³ Ferner wird beschrieben, welche Gestaltungsmittel eingesetzt

1 Bock et al. 2000, Nilgen 2000, 75–89.

2 Als ein Beispiel benennt Nilgen die römische Kirche S. Maria Maggiore: Die dortigen Darstellungen stünden in Beziehung zum Hochgebet und der darin ausgedrückten Huldigung und des Dankes für das göttliche Erlösungswerk. Die Lobgesänge himmlischer Chöre würden im Einstimmen der irdischen Gemeinde in das Trisagion erwidert. Im Anschluss folgten Messopfer, Gebete und der Lobpreis Gottes. Vgl. Nilgen 2000, 80.

3 Als ‚sogenannte‘ Tituli werden die Inschriften hier eingangs angesprochen, weil der Begriff schwer zu greifen ist. Arnulf 1997 listet das Bedeutungsspektrum auf: „[...] Inschrift, Überschrift, Titel,

Dieser Beitrag ist im Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“ entstanden (Teilprojekt A05 „Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk“). Der SFB 933 wird durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanziert.

werden, damit die Botschaften der Stifter in den Inschriften rezipiert und dieselben im Gedächtnis der Glaubengemeinschaft präsent bleiben.⁴

2 Ss. Cosma e Damiano – Apsisinschrift und ihr Stifter

Zeitgleich zur Entwicklung des Kultes um die syrischen Ärzte Cosmas und Damian entstand im 6. Jahrhundert unweit des Forum Romanum der ihnen gewidmete Bau an jenem Ort, an dem die beiden bereits medizinisch tätig waren.⁵ Vormalig als Verwaltungsgebäude genutzt, wurde der Profanbau 526/27 von Theoderich († 526) und seiner Tochter Amalasuntha († 535) Papst Felix III. (IV.) († 530) zur Einrichtung der Kirche überlassen. Im 16. und 17. Jahrhundert wurde der Sakralbau unter Clemens VIII. († 1605) und Urban VIII. († 1644) umfangreich erweitert und umgebaut. Gerade die barocke Überformung und die Unterteilung in zwei Geschosse hatten deutlichen Einfluss auf den Raumeindruck. Dieser ist heute wesentlich gedrungener, da nur noch zwei Drittel der ursprünglichen Höhe erhalten geblieben sind. Im Zuge der Umgestaltungen wurden die auf Felix zurückgehenden Mosaik in Mitleidenschaft gezogen. Die Fläche der Apsisstirnwand ist stark beschnitten; die Figur des Felix in der Kalotte wurde einmal gegen die Gregors d. Gr. ausgetauscht und später wiederhergestellt.⁶ Auf dem oberen Apsisbogen kann man deutlich das von Ursula Nilgen beschriebene Programm der himmlischen Liturgie erkennen (Abb. 1).

Mittig thront das Lamm mit Gemmenkreuz über der Rolle mit den sieben Siegeln. Zu beiden Seiten reihen sich erst die sieben Leuchter und dann je zwei adorierende Engel ein, denen nach außen die apokalyptischen Wesen folgen. Es ist anzunehmen, dass neben Engel und Adler auch noch Löwe und Stier zu sehen waren. Am unteren Rand der Szene sind vermutlich die emporgestreckten, verhüllten Hände der 24 Ältesten zu erkennen, die mit Perlen und Edelsteinen besetzte goldene Kränze darbieten.

In der Apsiskalotte erscheint Jesus Christus, der mit zum Segensgestus erhobener Hand auf den Wolken des Himmels zu den Gläubigen zurückkehrt. Joachim Poeschke bringt die Darstellung mit der in Mt 24, 30 beschriebenen Parusie des Gottessohnes in Zusammenhang. Umgeben ist der in Gold Gewandete von Petrus und Paulus, die mit

Urkundentitel, Ehrentitel, Kirchentitel und Rechtstitel [...]“; vgl. Arnulf 1997, 9 mit Anm. 1. Im Johannes-evangelium wird das Wort für die Inschrift über dem Kreuz verwendet. Je nach Disziplin und Forschungsfrage werden die in der Kunstgeschichte üblichen *tituli* – um nur einige Beispiele zu nennen – mal als Bau-, mal als Stifter-, mal als Monumentalinschrift oder aber als Bildtitel bezeichnet. Weitere Überlegungen zu diesem Thema stellt Bock 2017 an.

⁴ Auch wenn die Stiftungen der Galla Placidia bekannt sind, werden in diesem Beitrag ausschließlich Stiftungen von männlichen Stiftern und Auftraggebern besprochen. In den Fällen, in denen es nicht eindeutig nachweisbar ist, dass sich unter den angesprochenen Personen keine Frauen befunden haben, wird mittels „:“ gegendert.

⁵ Brandenburg 2013, 243.

⁶ Poeschke 2009a, 94; Brandenburg 2013, 242–244.



Abb. 1: Apsis- und Apsisbogenmosaik, Ss. Cosma e Damiano, Rom, 526–530.

offener Geste eine vermittelnde Funktion einnehmen: Mit zum Geleit ausgestreckten Armen führen sie Cosmas und Damian in die Szene der Wiederkehr ein. Flankiert wird die Gruppe von Papst Felix mit dem Kirchenmodell in der verhüllten Hand zur Rechten Jesu Christi und dem Soldatenheiligen Theodor – als Reminiszenz an Theoderich – zur Linken.⁷ Darunter befinden sich auf goldenem Grund zwischen den Veduten der Städte Bethlehem und Jerusalem aufgereihte Lämmer, die auf das in ihrer Mitte positionierte Gotteslamm ausgerichtet sind. Unterhalb des Lämmerzuges schließen ein Schriftfeld und ein ornamentaler Fries die Darstellungen der Kalotte ab.

Besagtes Schriftfeld erstreckt sich über die gesamte Breite der Apsis und wird kontrastreich mittels einer goldenen Rahmung von den darüber- und darunterliegenden Flächen abgegrenzt. Durch die kräftig blaue Grundierung wird zudem nicht nur die Inschrift selbst hervorgehoben, sondern auch der enge Bezug zum Feld der Heiligen unterstrichen (Abb. 2).⁸

⁷ Poeschke 2009a, 94–96. Eine ausführliche Beschreibung und Einordnung bietet ebenfalls Poeschke 2009b.

⁸ Wenig (in Vorbereitung).



Abb. 2: Ausschnitt Schriftfeld Apsismosaik, Ss. Cosma e Damiano, Rom, 526–530.

Die gleichmäßig ausgeführten Majuskelbuchstaben der goldenen Inschrift heben sich stark vom blauen Hintergrund ab und sind auf diese Weise gut sicht- bzw. rezipierbar. Die zweizeilig angelegten elegischen Distichen werden über die Breite der Apsis noch einmal in drei Abschnitte unterteilt. Der Binnengliederung dienen dabei Kreuze, die die zwei Zeilen in ihrer Höhe überspannen. Jeder Abschnitt für sich wird zusätzlich mittels eines Efeublattes segmentiert und als metrische Einheit gekennzeichnet.⁹ Durch die Verwendung von *nomina sacra* im linken (*AULA DEI*) und rechten (*DOMINO FELIX*) Abschnitt werden die Namen des Herrn und des Stifters noch einmal explizit in der *scriptura continua* hervorgehoben.

Inhaltlich geht es in der Inschrift vor allem darum, den Bau zu loben, ihn mit den verehrungswürdigen Heiligen und insbesondere mit dem Stifter in Verbindung zu bringen.¹⁰ Im ersten Abschnitt werden die verwendeten Materialien und ihr Wert hervorgehoben, die den Raum mit strahlendem und schimmerndem Glanz erfüllen. Das Leuchten der Steine wird dabei mit dem Licht des Glaubens in Verbindung gebracht.¹¹ Die inhaltliche Dimension der Inschrift wird unmittelbar mit ihrer Mate-

⁹ Dass hier Anschluss an Sehgewohnheiten des städtischen Raumes gesucht wird, zeigt sich in einer von Katharina Bolle besprochenen Inschrift am Architrav des Eingangs des Nymphäum der Domus der Tigriniani in Ostia. Die Inschrift fordert die Adressat:innen dazu auf, das Nymphäum zu besuchen. Eingeleitet wird sie durch ein kleines Kreuzeszeichen, abgeschlossen durch das Ornament eines Efeublattes. Es ist nicht auszuschließen, dass mit der Verwendung dieser Gestaltungselemente im sakralen Raum an Gewohnheiten aus einem profanen Umfeld angeknüpft wird. Bolle 2019, 221; vgl. Wenig (in Vorbereitung). Für den Hinweis, dass das Efeublatt die Penthemimeres und damit die Zäsur des Verses markiert, danke ich Johannes Büge.

¹⁰ *Aula dei claris radiat speciosa metallis / In qua plus fidei lux pretiosa micat. // Martyribus medicis populo spes certa salutis / Venit et ex sacro crevit honore locus. // Optulit hoc domino Felix antistite dignum / Munus ut aethera vivat in arce poli.* De Rossi 1899, Cap. Abside dei Ss. Cosma e Damiano, 1. Übersetzung nach Wilpert 1916, 1073: „Das Gotteshaus erstrahlt herrlich in glänzendem Steinschmuck; herrlicher noch leuchtet darin das kostbare Licht des Glaubens. Von den Märtyrer-Ärzten kommt dem Volk sichere Hoffnung des Heils, und die Basilika gewinnt durch deren Heiligkeit an Ehre. Es brachte dem Herrn das eines Papstes würdige Geschenk Felix dar, um des Lebens in der himmlischen Burg teilhaftig zu werden.“

¹¹ Mit der (Be-)Deutung des Lichts in der christlichen Kunst, insbesondere aber im sakralen Raum haben sich Mondini/Ivanovici 2014 und Ivanovici 2014, vor allem aber – gerade in Bezug auf

rialität verknüpft. Die Worte, die das Leuchten und Glänzen der Apsis beschreiben, erstrahlen selbst im Glanz des Goldes.¹² Der zweite Abschnitt verdeutlicht, dass dieser Bau den wohlthätigen Heiligen gewidmet ist. Er wurde ihnen zu Ehren geschaffen; ihm wird durch sie Ehre zu Teil. Die Inschrift nimmt in diesem Moment direkten Bezug auf die in der Apsis dargestellten Heiligen. Der letzte Abschnitt dient dem Stifter. Dieser wird nicht nur bildlich und namentlich in die Apsis seiner Stiftung eingeschrieben. Vielmehr wird darauf verwiesen, dass er mit seiner kostspieligen Gabe ein Opfer erbracht hat, von dessen abgeleiteter Fürbitte er sich die Einkehr in die Ewigkeit des Himmels erhofft. Zwar stehen die Heiligen – buchstäblich – im Mittelpunkt der Apsisinschrift, umgeben sind sie jedoch vom Stifter und seiner Stiftung selbst. Bemerkenswert ist, dass das Abbild des Papstes auf der heraldisch rechten Seite des Gottessohnes erscheint, während sein Name in der Inschrift auf der gegenüberliegenden Seite erwähnt wird.¹³ Der Stifterwille wird farblich hervorgehoben und kann, durch das klare Schriftbild der Inschrift, gut erfasst werden. Durch die Adaption von Gestaltungselementen (*capitalis quadrata*, *scriptura continua*, Efeublatt), die im städtischen Raum Verwendung fanden, wird deutlich, dass alle potenziellen Betrachter:innen dazu angehalten sind, sich mit seiner Botschaft auseinanderzusetzen. Die Idee, nicht nur Teil der himmlischen Glaubensgemeinschaft (Kalotte), sondern auch Teilnehmer der dortigen Liturgie (Triumphbogen) zu sein, wird hier als bereits erfüllt vorausgesetzt.

3 Stiftergedächtnis im Kontext der Liturgie

Im Gesamtkonzept der bildlichen Ausgestaltung nimmt die Apsis, die in der Regel schon bei Betreten der Kirche die Aufmerksamkeit auf sich zieht, als Ziel- und Endpunkt des Langhauses den hierarchisch höchsten Rang ein. Über dem Sanktuarium angelegt, ist sie für die Zurschaustellung der Vorstellung der himmlischen Sphäre reserviert. Auch ihre Inschriften können bereits aus der Ferne wahrgenommen werden.

Mosaik – Barbara Schellewald befasst; vgl. hierzu Schellewald 2012, Schellewald 2014, Schellewald 2016, Schellewald 2018.

12 Schwitter 2019, 119–133 beschreibt, dass der Verweis auf die verwendeten Materialien nicht nur die Toten lobend hervorheben soll, vielmehr wird immer wieder ein Bezug zu Bildern des Leuchtens, Glänzens und Strahlens hergestellt und dieses auf die Toten übertragen. Mit dem Strahlen wird Heiligkeit assoziiert, insbesondere im christlichen Umfeld, wo die Metapher des Lichts religiös ausgedeutet wird. Die Verstorbenen sollen also Heiligkeit ausstrahlen.

13 In der Frage, an welcher Stelle des Verses der Stiftername erscheint, lässt sich bei den bisher betrachteten Beispielen keine Einheitlichkeit feststellen. Sowohl die Positionierung des Stifternamens unmittelbar unter dem Stifterbild als auch eine diametrale Positionierung lassen sich finden. In beiden Fällen wird eine Identifizierung durch das zur Übergabe ausgestreckte Kirchenmodell möglich. Da die Inschriften nur in der Bewegung vollständig zu erfassen sind, ergeben sich unterschiedlich stark auf den Stifter bezogene Sichtachsen innerhalb der Apsis.

An dieser exponierten Stelle übernimmt der sakrale Raum eine dienende Funktion für das in ihm stattfindende Ritual und verweist auf das eschatologische Geschehen.¹⁴ Die irdische Liturgie wird in enger Anlehnung an den himmlischen Gottesdienst und als reale Teilhabe des Liturgen bzw. der Gläubigen an demselben gefeiert. Der christliche Ritus vermittelt die göttliche Offenbarung in das menschliche Erleben und versetzt die Erfahrung mit Gott in den liturgischen Raum. Dabei werden imperiale Symbole und Rituale zu einem Abbild der himmlischen Thronzeremonie umgedeutet. Die menschliche Praxis verweist allerdings immer auf die Transzendenz Gottes. Die Eucharistie dient der Erinnerung des Heilsgeschehens, indem die Gegenwart des Gottessohnes wie auch sein Tod und seine Auferstehung symbolisch aktualisiert werden. Die Bilder – auch der Heiligen – fordern hierbei zu Erinnerung und Nachfolge auf.¹⁵

Die in den Apsiden dargestellten Heiligen übernehmen in diesem Ritus eine vermittelnde Funktion zwischen Irdischem und Himmlischem. Gleiches wird vom Priester erwartet, der eine Verbindung zwischen den Gläubigen und der himmlischen Sphäre herstellt. Sein Gebet und seine Fürbitte ermöglichen stellvertretend den Übergang vom Tod zur Erlösung.¹⁶ Als ein probates Mittel dafür wird die Nennung des Namens der memorierten Person angesehen. Das frühe Christentum gedenkt allerdings nicht einzelner Personen, sondern ausschließlich Jesu Christi. Erst langsam wird der Kreis um Heilige und Märtyrer erweitert. Wie die Gläubigen, müssten auch diese sich in himmlischen Sphären im Wartezustand zur Parusie befinden und könnten so als ideale Fürsprecher fungieren. Immer häufiger verbreitete Visionsberichte verstärkten den Eindruck, dass Verstorbenen, die sich zwischen Tod und Auferstehung befanden, geholfen werden müsse. Ab dem frühen Mittelalter wird es üblicher, durch die namentliche Nennung Lebender und Verstorbener die besagte Person immer wieder in das göttliche Gedächtnis zu rufen. Es galt, dass nur diejenigen am ewigen Leben Teil hätten, die im göttlichen Buch des Lebens, dem *Liber Vitae* verzeichnet waren.¹⁷

Erst mit dem performativen Akt der öffentlichen Namensnennung, einer Praxis, die ab dem 5. Jahrhundert Teil der Hochgebete wurde, wurden Fürbitten und damit die Memoria wirksam. Das Gedenken der Lebenden fand in der römischen Liturgie vor der Konsekration der Hostie, das für die Verstorbenen danach statt.¹⁸ Mittels großzügiger Opfergaben konnten sich Stifter:innen die Bitte um ihr Wohlergehen erkaufen, dazu mussten sie nicht persönlich anwesend sein. Eine bildliche Darstellung oder eine Gravur auf liturgischem Gerät konnte ausreichen, um im Messgeschehen präsent zu sein und erinnert zu werden.¹⁹ Wer besonders viel gab, war länger präsent, sowohl im liturgischen Kontext als auch im Gedenken und Gedächtnis der Gemeinde.

¹⁴ Stückelberger 2012.

¹⁵ Elbern 1998; Odenthal 2006.

¹⁶ Angenendt 1984, 144.

¹⁷ Angenendt 1984, 70–118; Wittekind 2007, 195.

¹⁸ Angenendt 1984, 182–183; Jungmann 1949, 120, 185–204; Wittekind 2007, 196.

¹⁹ Vgl. hierzu der Beitrag von Jochen Hermann Vennebusch in diesem Band.

Am erfolgreichsten dürften wohl jene gewesen sein, deren Name dauerhaft fest im Raum verankert war, z. B. in einer Apsis. Ihre Namen waren – ob sichtbar oder nicht – bei jeder liturgischen Feier evident, wurden rezitiert, am Ort vergegenwärtigt und mit göttlicher Hilfe bedacht. Geistlichen und weltlichen Amtsträgern wurde die Nennung von Amts wegen gewährt.²⁰

Die Inszenierung des Stifterwunsches, wie sie in Ss. Cosmas e Damiano beobachtet werden konnte, spiegelt sich hier wider: Felix stiftet den Heiligen einen sakralen Raum, in dem der irdische Gottesdienst als Akt der Erinnerung an das Heilsgeschehen stattfinden kann. Zugleich erhofft er sich die Fürsprache der Heiligen für sein eigenes Nachleben. Um dieser Hoffnung Ausdruck zu verleihen, lässt er die erhoffte Vermittlung nicht nur bildlich in der Apsis darstellen. Vielmehr setzt er auch auf die inschriftliche Absicherung seines Wunsches. Durch die Wahl der wertvollen Materialien und die klare Gestaltung des Schriftfeldes sollte die Botschaft nicht ignoriert werden können. Er hat sein Gedächtnis sprichwörtlich und unübersehbar für die Ewigkeit in den sakralen Raum eingeschrieben.

4 Fallbeispiele

4.1 S. Agnese flm.

Ähnliche Strategien lassen sich am Beispiel S. Agnese flm. in Rom beobachten. Bereits im 6. Jahrhundert stiftete Pelagius II. († 590) einen Bau zu Ehren der Heiligen Agnes. Dieser wurde im ersten Drittel des 7. Jahrhunderts auf Betreiben Honorius I. († 638) ersetzt und schon im 8. Jahrhundert unter Hadrian I. († 795) saniert. Danach wird in Quellen nur noch wenig über die Basilika berichtet. Hugo Brandenburg vermutet, dass die Kirche kaum mehr genutzt wurde und zusehends verfiel.²¹ Das wertvolle Apsismosaik hat diese Phase überstanden, sodass das Bild der heiligen Agnes noch heute auf goldenem Grund bestaunt werden kann (Abb. 3).

Frontal in der Apsismitte positioniert, erscheint sie im prächtigen purpurnen Gewand einer byzantinischen Kaiserin. Dazu trägt sie Perlen, Gemmen, ein Kollier und ein wertvolles Diadem.²² Begleitet wird sie zu ihrer Rechten von Honorius, der ein Kirchenmodell darbietet und zu ihrer Linken von Gregor dem Großen mit Codex.²³ Im Scheitel der Apsis befindet sich die von Wolken und gestirntem Himmel umgebene Hand Gottes, die einen mit Gemmen und Perlen besetzten Kranz hinabreicht.

²⁰ Angenendt 1984, 189–191, Wittekind 2007, 196.

²¹ Auch die hohen Kosten der Instandhaltung sollen laut Brandenburg 2013, 266 eine Rolle gespielt haben.

²² Wessel 1978a, 455–487.

²³ Brandenburg 2013, 273 erläutert, dass Gregor mit dem Attribut des Buches ausgezeichnet würde. Zudem hätte Honorius ihn als Vorbild verehrt.



Abb. 3: Apsismosaik, S. Agnese flm., Rom, 625–638.

Zu Agnes' Füßen erscheinen mit Feuer und Schwert Element und Werkzeug ihres Martyriums. Auch dieses Mosaik wird nach unten durch ein Schriftfeld abgeschlossen. Die darin enthaltene Inschrift betont vor allem den Glanz und die Farbigkeit des Mosaiks, stellt die Märtyrerin vor und benennt Honorius als Stifter.²⁴ Im Vergleich zu Ss. Cosma e Damiano wird sie allerdings etwas anders in die Gesamtkonzeption einbezogen (Abb. 4).

Erneut erstreckt sich das Schriftfeld über die gesamte Breite der Apsiskalotte und schließt diese nach unten ab. Während in Ss. Cosma e Damiano ein Zusammenhang

²⁴ *Aurea concisis surgit pictura metallis / Et complexa simul clauditur ipsa dies. / Fontibus e niveis credas aurora subire / Correptas nubes roribus arva rigans, // Vel qualem inter sidera lucem proferet irim / Purpureusque pavo ipse colore nitens. / Qui potuit noctis vel lucis reddere finem / Martyrum e bustis hinc reppulit ille chaos. // Sursum versa nutu quod cunctis cernitur uno / Praesul Honorius haec vota dicata dedit. / Vestibus et factis signantur illius ora / Lucet et aspectu lucida corda gerens.* De Rossi 1899, Cap. Musaico dell' abside di S. Agnese fuori le mura, 2. Ein goldenes Bild ersteht aus metallenen Mosaiksteinen / und das einfallende Tageslicht selbst wird gleichsam eingeschlossen. / Du magst glauben, dass aus klaren Flüssen sich verdichtende Wolkenschleier emporsteigen / und die Morgenröte die Fluren mit Tau befeuchtet. // Es trägt voran gleich einem Himmelskörper unter den Gestirnen, / der purpurne Pfau selbst [seinen] Regenbogen, in Farben erstrahlend. / Jener, der das Ende der Nacht und des Tages herzustellen vermochte, / vertrieb hier tiefe Finsternis aus den Gräbern der Märtyrer. // Nach oben wende den Blick, dass von allen auf einen Blick gesehen wird: / Diese geweihten Gaben hat Bischof Honorius gestiftet, / dessen Gestalt durch seine Kleidung und Taten geziert wird, / und leuchtend ist sein Anblick wie er auch von innen hell strahlt. Mein herzlichster Dank für die Übersetzung gilt Johannes Büge, vgl. Büge/Wenig (in Vorbereitung). Vgl. Wehrens 2017, 98.



Abb. 4: Ausschnitt Schriftfeld Apsismosaik, S. Agnese flm., Rom, 625–638.

über die Farbigkeit des blauen Grundes hergestellt wurde, wird diese Inschrift anders in die Gesamtgestaltung einbezogen. Bemerkenswert ist, dass sie sich im Inneren eines Rahmens befindet, der die gesamte Apsis umgibt und nach Art einer Diadembinde gestaltet ist. Auf diese Weise wird sowohl inhaltlich als auch (bild-)räumlich ein enger Zusammenhang zwischen Bild- und Schriftfeld hergestellt.²⁵

Auf goldenem Grund nehmen drei separate, fein weiß gerahmte, blaue Schriftflächen die jeweils vierzeilig angelegten elegischen Distichen der Inschrift auf. In ihrer Gestaltung erinnern sie an klassische Schrifttafeln, wie sie sich auch im städtischen Raum oder aber im funerären Kontext z. B. in Form von gerahmten Grabinschriften befunden haben dürften. Die goldenen Majuskeln heben sich deutlich vom dunklen Grund der Fläche ab. Gelegentlich wird die *scriptura continua* durch Punkte im Mittelband unterbrochen, die die Funktion von Interpunktionszeichen übernehmen.²⁶

Der Zusammenhalt aller Zeilen wird, wie zuvor bei Ss. Cosma e Damiano beschrieben, durch ein einleitendes Kreuzeszeichen und ein abschließendes Blatt gekennzeichnet. Die *capitalis quadrata*, mit ihrem gleichmäßigen Schriftbild, ist klar strukturiert und dadurch gut rezipierbar.

Die ersten vier Verse berichten vom (Tages-)Licht, das sich in den wertvollen *teserae* des Mosaiks sammelt und von den Farben, die in ihrem Glanz an einen Regenbogen erinnern. Im zweiten Segment, das sich direkt unter der in Purpur gewandeten Agnes befindet, wird jene Farbigkeit beschrieben, die sich im Bild der Märtyrerin spiegelt, sowie das Chaos, in dem die Überreste der Märtyrer zuvor verborgen waren. Das dritte Schriftfeld am rechten Rand der Apsis und damit auf der gegenüberliegenden Seite seines Abbildes ist dem Stifter Honorius gewidmet.²⁷ Seine Person, seine Ver-

²⁵ Der Diademrahmen kann als eine Anleihe an byzantinische Kaiserinsignien angesprochen werden. Die Diadembinde, die ab Konstantin d. Gr. den Lorbeerkrans verdrängte, war reich mit Perlen und ovalen und viereckigen Diamanten geschmückt; vgl. Wessel 1978b, 370–374. Als Gegenbeispiel kann das Apsismosaik von S. Maria in Domnica angeführt werden. Hier befindet sich das Schriftfeld außerhalb des Diademrahmens.

²⁶ Die Interpunktionszeichen markieren erneut die Penthemimeres, vgl. Anm. 9.

²⁷ Vgl. Anm. 13.

dienste und seine Kleidung werden als leuchtend und strahlend gelobt, seine Gaben als geweiht hervorgehoben. Dabei werden dieselben Mittel eingesetzt, wie es schon bei Ss. Cosma e Damiano zu beobachten war: Die goldglänzende Inschrift beschreibt das goldene Bild und das leuchtende Strahlen des Stifters.²⁸ Doch während sich bei Felix III. (IV.) eine deutlich formulierte Bitte um Fürbitte finden lässt, wird diese für Honorius nicht explizit gemacht. Für ihn sollen vielmehr seine Werke sprechen. Seine namentliche und leibhaftige Präsenz dürfte über seinen Tod hinaus verstanden worden sein und für seine Memoria einen deutlich positiven Effekt gehabt haben.

4.2 Oratorium S. Venanzio

An die bisherigen Beobachtungen schließt das Mosaik im Oratorium S. Venanzio an, setzt diese aber auf eine eigene Art und Weise um. Im 5. und 6. Jahrhundert wurden um die Lateranskapelle zahlreiche Kapellen und Klöster angelegt. Zu diesen gehörte auch jene für den Heiligen Venantius, die in der Mitte des 7. Jahrhunderts unter Papst Johannes IV. († 642) begonnen und unter Papst Theodor I. († 649) fertiggestellt wurde. Die Kapelle, in der die Reliquien dalmatischer Märtyrer aus dem bei Split gelegenen Salona untergebracht sind, wurde in einem ehemaligen Thermensaal des 4. Jahrhunderts durch das Anfügen einer Apsis eingerichtet.²⁹

In dieser Apsis erscheint die Büste des segnenden Gottessohnes, der zu beiden Seiten von Engeln begleitet in der oberen Hälfte der Apsiskalotte auf einem rot-blauen Wolkenmeer positioniert ist (Abb. 5).



Abb. 5: Apsismosaik, Oratorium S. Venanzio im Lateran, Rom, 640–649.

²⁸ Schwitter 2019, wie Anm. 12.

²⁹ Brandenburg 2013, 50–52.

In der darunterliegenden Hälfte bildet eine blau gewandete Madonna das Zentrum. Zu ihrer Linken und Rechten haben sich zuvorderst Petrus und Paulus, dann Johannes Baptista und Johannes Evangelista und schließlich der Heiligen Domnus und Venantius sowie – so ist anzunehmen – die beiden hier unbenannten Erbauer Johannes IV. und Theodor I. aufgestellt. Die Reihe der dalmatischen Märtyrer, deren Reliquien sich im Altar befinden, setzt sich auf dem Apsisbogen fort. Allen Dargestellten ist gemein, dass sie mit verhüllten Händen Schriftrollen, Codices oder wertvolle Kränze darbieten.

Den vorangegangenen erläuterten Beispielen entsprechend findet sich auch hier am unteren Abschluss der Apsiskalotte ein Schriftfeld, dessen Inschrift von Papst Johannes IV. und seiner Stiftung berichtet (Abb. 6).³⁰



Abb. 6: Ausschnitt Schriftfeld Apsismosaik, Oratorium S. Venanzio im Lateran, Rom, 640–649.

Wie schon bei S. Agnese flm. ist die Inschrift innerhalb der Gesamtrahmung eingefügt. Auf den ersten Blick scheinen sich die Zeilen der goldenen Schrift auf blauem Grund über die gesamte Breite der Apsis zu erstrecken. Doch sind auch diese zweizeilig angelegten hexametrischen Verse wieder in drei Abschnitte unterteilt: Zu Füßen von Petrus und Paulus lassen sich feine vertikale Linien erkennen, die die Inschrift in drei Segmente gliedern.

Inhaltlich begegnen uns bekannte Topoi, deren Fokus etwas verschoben ist. Die prächtig schimmernden Majuskeln künden vom Opfer des Johannes, das die Gläubigen dazu animieren soll, für ihn zu beten. Die *capitalis quadrata in scriptura continua*

³⁰ *Martyribus [Christi domini] pia vota iohannes / Reddidit antistes [sancti]ficante [deo] // Ac sacri fontis simili fulgente metallo / Providus antistes nunc copulavit opus // Quo quisquis gradiens et [Christem] pronus adorans / Effusasq[ue] [prae]ces mittit ad aethra sua(s).* De Rossi 1899, Cap. Abside dell'Oratorio di S. Venanzio, 2. Übersetzung nach Wehrens 2017, 61: „Den Märtyrern des Herrn Christus brachte Bischof Johannes fromme Gelübde dar, / während Gott es heiligte // und verband vorsorglich mit Tatkraft dieses Werk, / das mit glänzendem Schmuck der heiligen Quelle ähnelt. // Wenn jemand dorthin schreitet und Christus demütig verehrt, / möge er seine flehentlichen Gebete zum Himmel senden.“

ist gut lesbar, der Gottesname wird in Form von *nomina sacra* (links und rechts) hervorgehoben. Um die Einheitlichkeit des Zeilenbildes zu wahren, wird die letzte Zeile am rechten Rand der Apsis mit einer geschwungenen Linie aufgefüllt. Die Verse können auf diese Weise gut erschlossen und die Botschaft des Stifters verstanden werden. Auch dieser Papst, dessen Name sich im linken Schriftfeld befindet, möchte seine Gabe mit der Fürbitte für seine Person verbunden wissen.

4.3 S. Marco

Zuletzt soll die dreischiffige Basilika S. Marco in Rom betrachtet werden, die eine neue Variante der Schriftbildlichkeit päpstlicher Fürbitten beobachten lässt. Früheste Spuren des von Papst Marcus († 336) gestifteten Baus reichen bis ins 4. Jahrhundert; die heutige Grundstruktur und vor allem das Apsismosaik gehen allerdings auf den unter Gregor IV. († 844) errichteten Neubau des 9. Jahrhunderts zurück. Mit der Translation der Markusreliquien wurden einige Veränderungen und Ergänzungen am Bau vorgenommen. So sollte die Kirche unter anderem mit einer der Stationsliturgie angemessene Ausstattung versehen werden. Ende des 15. Jahrhunderts wurden weitreichendere Veränderungen vorgenommen, die jedoch den Eindruck des für uns relevanten Mosaiks nicht veränderten.³¹

Vor goldenem Grund begegnet uns, wie bereits gesehen, eine Christusfigur mit zum Segensgestus erhobener Hand (Abb. 7).

Zu seiner Linken und Rechten sind Papst Gregor, der Evangelist Markus und die Heiligen Felicissimus, Markus, Agapitus und Agnes versammelt. Dem Bildfeld der Heiligen schließt sich erneut ein Lämmerzug zwischen Veduten und ein separates, blaues Schriftfeld auf goldenem Grund an.³²

Die Inschrift stellt den Bau in den Vordergrund und hebt dessen Standfestigkeit hervor. Er wurde, ähnlich dem Tempel Salomos, reichhaltig ausgestattet, um den heiligen Markus angemessen zu verehren. Im zweiten Abschnitt der Inschrift kommt der Stifter zu Wort und bittet darum, bei Gott Fürsprache zu erhalten, auf dass ihm, also Gregor, ein langes Leben gewährt und der Einzug in die himmlische Sphäre gestattet werde. Es geht also auch ihm um die Repräsentation seiner Gabe und die damit verbundene Hoffnung auf einen Einzug ins Himmelsreich.

³¹ Brandenburg 2013, 118.

³² *Vasta tholi primo sistunt fundamine fulchra / Quae salomoniaco fulgent sub sidere ritu / Haec tibi proque tuo perfecit praesul honore // Gregorius Marce eximio cum nomine quartus / Tu quoque posce deum vivendi tempora longa / Donet et ad caeli post funus sidera ducat.* De Rossi 1899, Cap. Musaico dell'abside della basilica di S. Marco, 1. Übersetzung nach Wehrens 2017, 148: „Die gewaltigen Stützen der Kuppel stehen auf fester Gründung. / Sie blitzen nach der Art Salomons unter der Sonne. / Dies vollendete dir, Marcus, und zu deiner Ehre // Papst Gregor, dem Namen nach der Vierte. / Auch Du bitte Gott, er möge Dir lange Lebenszeit / schenken und Dich nach dem Tod zu den Sternen des Himmels geleiten.“



Abb. 7: Apsismosaik S. Marco, Rom, 827–844.

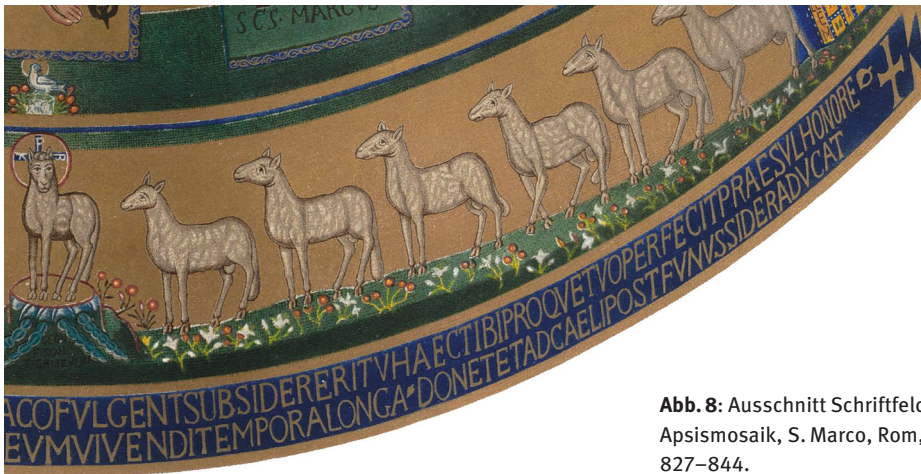


Abb. 8: Ausschnitt Schriftfeld
Apsismosaik, S. Marco, Rom,
827–844.

Anders als bei den bisherigen Beispielen wird der materiale Bezug allerdings nicht in der inhaltlichen Überschneidung von Inschrift und ihrer materialen Wiedergabe gesucht. Vielmehr werden die Sehgewohnheiten der potenziellen Rezipient:innen auf eine andere Weise angesprochen (Abb. 8).

Das blaue Schriftfeld auf goldenem Grund ist in Form einer *tabula ansata* angelegt, deren Ursprung in der griechischen Kommunikation im öffentlichen Raum zu

suchen ist.³³ Im römischen Kontext entwickelte sich aus dieser Form ein Layout, das zuerst von Steinmetzen im funeren und später im militärischen Kontext verwendet wurde. Ab dem späten 5. aber vor allem ab dem 7. und 8. Jahrhundert ist diese Form im sakralen Umfeld angekommen. Es findet sich also eine Rahmenform wieder, die überwiegend für Inschriften auf Holz bzw. später auf Stein verwendet wurde. Die zweizeilig angelegte Inschrift erstreckt sich in der *tabula* über die gesamte Breite der Apsis. Zeilenüberspannende Kreuze eröffnen und beenden den Text. Der Binnengliederung der Majuskeln, die in *scriptura continua* aneinandergereiht sind, dienen erneut kleine Efeublätter.

Bemerkenswert ist allerdings noch ein weiteres Detail: Die Identifikation der im Bildfeld dargestellten Heiligen wird durch die Beschriftung von Sockeln zu ihren Füßen sichergestellt. Insbesondere deren marmorähnlich strukturierten Front- und Seitenflächen suggerieren dabei eine räumliche Tiefe. Am deutlichsten heben sich die Sockel von Agapitus und Gregor ab: Beide sind in Purpur gehalten. Dem Stifter wird sogar noch ein wenig mehr Prunk beigegeben – seine Inschrift erstrahlt in leuchtendem Gold. Die Sockel führen zurück zur kaiserzeitlichen Praxis, Statuen ehrwürdiger Persönlichkeiten im öffentlichen Raum aufzustellen und ihre Amtswürden, Verdienste und Tugenden in langen Inschriften bekannt zu machen. In der Spätantike konnten die lokalen Eliten ihrem Repräsentationsbedürfnis kaum noch Ausdruck im Stadtbild verleihen, auch weil die Praxis immer strenger reglementiert und auf bestimmte Bereiche beschränkt wurde.³⁴ Gregor nutzt also bekannte Mittel, um sein Anliegen zu veranschaulichen.

5 Schriftbildliche Referenzen

Es deutet sich bereits an, dass es sich im Rahmen der Untersuchung von Schriftbildlichkeit in frühmittelalterlichen Apsiden lohnt, Erkenntnisse der Epigraphik zu berücksichtigen.³⁵

³³ Leatherburry 2018, 380–404. Dass die *tabulae ansatae* auch in Bodenmosaiken weit verbreitet waren, zeigen Watta 2018 und Schmieder 2022, 394. In S. Paulo flm. (vgl. Ihm 1960, 135–136) hat sich am Triumphbogen ebenfalls eine Inschrift erhalten, die entlang der Bogenlaibung geführt, im Sinne einer *tabula ansata* gestaltet ist. Die *ansae* öffnen sich hier allerdings im Scheitel des Bogens.

³⁴ Bauer/Witschel 2007, 1–4.

³⁵ Unter den Inschriften nehmen die mosaizierten einen besonderen Platz ein: Während mehrheitlich über Inschriften gesprochen wird, die – im wahrsten Sinne des Wortes – in Stein gemeißelt sind, werden Inschriften in Mosaik gesetzt. Ein geeigneter Haftgrund nimmt die kleinen *tesserae* auf, das Schriftbild entsteht dabei Stück für Stück. Erst dann kann der Text erfasst werden. Regelmäßig wird die Technik des Mosaiks der Malerei zugeordnet, wie bspw. bei Bolle/Westphalen/Witschel 2015, 486. Nichtsdestotrotz wird es in den Einführungen zur Epigraphik behandelt, so bspw. bei Kloos 1980, 60–62. Eine Einführung in die Thema Mosaik bieten L'Orange/Nordhagen 1960, Fischer 1969, Meyer 1990 u. James 2017.

Unter dem Begriff *scritture esposte* fasste Armando Petrucci all jene Schriftphänomene zusammen, die im städtischen Raum ausgestellt waren und zum Zweck des Lesens erzeugt wurden.³⁶ Gerade Rom galt als ein Ort, dessen Mauern, Straßen und Foren von Schrift belebt wurden und dessen Gesellschaft auf schriftliche Kommunikation ausgerichtet war. Soziale Räume konnten durch Inschriften bzw. durch ihre Auftraggeber:innen und Adressat:innen geprägt werden. Dabei ist anzunehmen, dass der Alphabetisierungsgrad und das Vermögen einer Gesellschaft einen Einfluss darauf hatten, inwieweit die Stadt als Kommunikationsplattform und gemeinschaftliches Gedächtnis genutzt wurde. Schrift sollte eine möglichst breite Wirkung erzielen und mittels dauerhafter Materialien langfristig sichtbar bleiben. Verwendet wurde alles, was ein Maximum an Aufmerksamkeit generierte.³⁷

Seit dem 4. Jahrhundert wurde die Inschriftenkultur auch von kirchlichen und monastischen Eliten zunehmend gefördert. Vor allem finanziell freigebige Christen, die den Kult von Heiligen, von Märtyrerinnen und Märtyrern unterstützten, trugen durch Spenden und Stiftungen zu einer angeregten Bautätigkeit von Kirchen und Begräbnisstätten bei. Dass sie dies taten, wurde in Inschriften dokumentiert. Ab der Mitte des 6. Jahrhunderts nahm die römisch antike Inschriftentradition langsam ab, der städtische Raum wurde kaum noch für Mitteilungen genutzt. Auftraggeber:innen gingen nun dazu über, ihr Andenken und die damit verbundenen Botschaften in die Innenräume z. B. von Sakralräumen zu verlagern. Damit ging auch die Produktion von Grabmälern mit umfangreichen Beschriftungen zurück. Marialuisa Botazzi begründet diesen Umstand damit, dass Verstorbenen nunmehr in der Gemeinschaft der Gläubigen gedacht wurde.³⁸

Dabei hatte gerade die funeräre Schriftkultur eine besondere Position eingenommen. Grabmonumente wurden aufwändig gestaltet. Prächtige Inschriften sprachen Vorbeigehende direkt an und luden diese zum Innehalten, Schauen und Erinnern ein. Die Inschriften sollten das Gedächtnis der Toten in ihrem Sinne prägen.³⁹

Darüber hinaus waren Inschriften schon lange fester Bestandteil architektonischer Gesamtkonzeptionen. Auf Fernwirkung angelegte Prunkinschriften wurden mitunter nicht mehr nur in Stein gemeißelt, sondern mittels goldener oder bronzener Buchstaben an den Fassaden befestigt. Epitaphe erhielten eigene Zierrahmen und waren als solche im Kontext der Architektur deutlich erkenn- und rezipierbar.⁴⁰ In größeren Darstellungszusammenhängen, wie z. B. den Apsiden konnte Schrift auch

³⁶ Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem von Armando Petrucci geprägten Begriff bietet Giovè Marchioli 2019, 31 mit Anm. 2. Ferner hat Flavia De Rubeis mit ihren Arbeiten einen entscheidenden Beitrag zur Erforschung von Inschriften geleistet; vgl. Botazzi 2019, 116.

³⁷ Botazzi 2019, 115 und 123; Christin 2016, 23; Giovè Marchioli 2019, 33.

³⁸ Botazzi 2019, 117–128; Giovè Marchioli 2019, 33.

³⁹ Botazzi 2019, 123–126. Die weitreichenden Zusammenhänge zwischen der Materialität von Geschriebenem im funerären Kontext und ihren Stifter:innen beschreibt Schwitter 2019.

⁴⁰ Schwitter 2019, 122–123.

auf anderen Wegen eingebracht werden: in Form von Rotuli, Volumina und Codices; als singuläre Schriftzeichen, die über sich hinausweisen können; als Beischriften die gekürzt oder ausgeschriebene Hinweise auf Personen geben können und vor allem als in ihrer Präsenz dominante Inschriften.⁴¹

Den Inschriften selbst kam in erster Linie eine pragmatische Funktion zu: Ehren- und Grabinschriften sollten Verstorbene nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf schriftbildlicher Ebene repräsentieren und Erinnerung stiften. Als Kommunikationsinstrument dienten sie der Verbreitung von Informationen und der Verherrlichung von Personen und gestalteten sowohl im literalen wie im materialen Sinne das Geschichtsbewusstsein einer Gemeinschaft. Dies konnte in Form von politischer Propaganda, als Bericht oder Lob und eben auch als wertvolles Monument selbst von statten gehen. Entscheidend war, dass der Inhalt erkannt, wiederholt und auch für zukünftige Rezipient:innen nachvollziehbar dargestellt wurde. Besonders hilfreich konnten dafür Kombinationen aus figürlicher Darstellung und Inschrift sein.⁴²

Die jeweiligen Auftraggeber:innen waren an der Konzeption von Text und Bild beteiligt. Beide Ausdrucksformen standen dabei nicht in Konkurrenz zueinander, sondern ergänzten, verbanden und verstärkten sich. Die vermittelten Nachrichten wiesen in ihrer Materialität über ihren eigentlichen Buchstabensinn hinaus.⁴³ Gerade am Beispiel der *tituli* wird deutlich, dass über die Bild-Text-Relation hinweg ein – in seiner Materialität besonderes – Schriftbild generiert wird, das auf Referenzen zurückgreift, die außerhalb des Schriftfeldes, ja sogar außerhalb der Apsis und des sakralen Raumes zu finden sind.⁴⁴ Bestimmte Texte bedurften eines bestimmten Textträgers und so verwundert es nicht, dass die Praxis, Baumaßnahmen in Stein einzuschreiben, eine Gewohnheit mit langer Tradition ist. Spezifische Themen und Motive wurden regelmäßig auf mit ihnen assoziierten Bildträgern in spezifischen Gestaltungszusammenhängen präsentiert. Es ist anzunehmen, dass dabei auch immer die avisierte Adressat:innengruppe in den Blick genommen wurde.⁴⁵

Entscheidend für die Wahrnehmung von Geschriebenem waren in erster Linie Materialität, Form und Farbe. Sie haben erheblichen Einfluss darauf, ob Schrift als solche erkannt und rezipiert wurde.⁴⁶ Nur was gesehen wurde, konnte im Zweifelsfall auch gelesen werden, auch wenn im Prozess des Lesens nicht zwingend das Lesen für sich, sondern auch das Wahrnehmen und Erkennen von bewussten Inhalten und bekannten Zeichen und Formen gemeint sein kann.⁴⁷

⁴¹ Mit dem Phänomen der sogenannten Beischriften befasst sich Feraudi-Gruénais 2017.

⁴² Vgl. Schwitter 2019, 119, 129; Giovè Marchioli 2019, 32–42, 61.

⁴³ Giovè Marchioli 2019, 41.

⁴⁴ Schellewald 2011, 19–20.

⁴⁵ Feraudi-Gruénais 2015, 61; Giovè Marchioli 2019, 35, 50–51; Späth 2011, 131–132; Christin 2016, 20.

⁴⁶ Frese 2014, 1.

⁴⁷ Christin 2016, 21. Hierzu auch Giovè Marchioli 2019, 41: „Neben und über diese selbstverständliche, gewissermaßen ‚alphabetische‘ Funktion des sprachlichen Verständnisses hinaus erfüllten Inschriften eine hyperkommunikative Funktion[.]“ Gerade für Illiterate und Semiliterate ging es

Es zeigt sich, dass Bilder und Texte einander ergänzen. Texte können Bilder inhaltlich konkretisieren. Faktisch ist aber auch die Schrift und hier im besonderen Fall die Schrift der Inschriften in ihrer Ikonizität anzusprechen und einzuordnen. Die Schriftzeichen verfügen über eine Bedeutungsebene, die über den Prozess des Lesens hinausgeht.⁴⁸ Um diese zu erschließen, müssen die Inschriften in ihrer technischen und graphischen Dimension beschrieben werden. Dabei zählen die Typologie und die auf höchstem Niveau praktizierte handwerkliche Ausführung der Buchstaben im Trägermaterial ebenso hinzu wie das Umfeld der Schrift, wie diese in ihrem Kontext angebracht und organisiert ist. Ferner leiten Zeilenabstände, Interpunktion und Kürzungen den Blick der Rezipient:innen. Der Erfolg einer Inschrift ist also nicht nur an seiner Botschaft zu messen, sondern auch daran, wie sie übermittelt wird, wie das Schriftbild in seiner materialen Präsenz den Inhalt der Nachricht trägt und verstärkt.⁴⁹ Funktioniert die Inschrift im Sinne ihrer Auftraggeber:innen, so tritt sie hinter ihrer Aufgabe der Vermittlung zurück. Es kommt zu einer unmittelbaren Verbindung von Bild und Schrift. Sie schafft, materialisiert und erinnert so an das, was sie zunächst nur zu beschreiben vermochte.⁵⁰

6 Fazit

Die im sakralen Raum weithin sichtbaren *tituli* spiegeln in ihrer Schriftbildlichkeit nicht nur die Stifteridentität wider, sie vermitteln auch die Motivation und den Anspruch derselben und schreiben diese fest in die Apsis über dem Altar ein. Die Stifter wollen ihr eigenes Andenken erhalten und im Gedächtnis der Glaubensgemeinschaft präsent bleiben. Auf diese Weise soll ihnen posthum die Teilhabe an der irdischen wie auch an der himmlischen Liturgie gewährt werden. Die Botschaft wird dabei unmissverständlich manifestiert: Aufwändig gerahmt, heben sich die beeindruckenden Inschriften deutlich in der Gesamtgestaltung der Apsis ab. Sie sind weithin sichtbar und können als Schrift erkannt werden. Mittels aus dem städtischen Raum bekannter Darstellungsmodi, also beispielsweise der Adaption von klassischen Schrifttafeln, *tabulae ansatae* und Sockelinschriften wird an die Sehgewohnheiten der potenziellen Rezipient:innen appelliert. Das klare und kontrastreiche Schriftbild (*capitalis quadrata*) und die Binnengliederung durch Segmentierung und Interpunktion erleichtern die Rezeption der Verse und hinterlassen einen bleibenden Eindruck.

häufiger um das Erkennen von Schriftzeichen, die ihnen aus ihrem soziokulturellen Umfeld bekannt waren. Späth 2011, 137. Dass die Inschriften auch vorgelesen werden konnten, schildert Paulinus von Nola in Carmen 27; vgl. Paulinus 1894, 288; Lehmann 2004, 198.

⁴⁸ Giovè Marchioli 2019, 32, 41; Späth 2011, 149.

⁴⁹ Giovè Marchioli 2019, 60 mit Fußnote 49; Curschmann 2007, 21.

⁵⁰ Curschmann 2007, 29; Krämer 2006, 75, 82; Krämer 2009, 158–160.

Allen vorgestellten Stiftern ist gemein, dass sie sich in die Apsis einschrieben, dass sie ihren Namen fest am hierarchisch wichtigsten Platz im sakralen Raum verankerten und somit an dem Ort, an dem der Gottesdienst seinen Höhepunkt erreichte. Ihre Botschaft konnte nicht übersehen werden. In Gold auf blauem Grund glänzten die wertvollen Verse deutlich sichtbar. Und auch wenn ihr Inhalt nicht von allen gelesen werden konnte, so wurde er doch mindestens aus Erzählungen gewusst oder war bekannt. Die für die liturgische Praxis so wichtige Erinnerung an den Namen des Stifters sollte auf diese Weise für immer gesichert sein.

Literaturverzeichnis

Quellen

Paulinus, Pontius Meropius (1894), *Paulinus, Pontius Meropius: Opera*, hg. von Gvilelmi de Hartel, Bd. 2: Carmina (CSEL 30), Prag.

Forschungsliteratur

Angenendt, Arnold (1984), „Theologie und Liturgie der mittelalterlichen Totenmemoria“, in: Karl Schmid u. Joachim Wollasch (Hgg.), *„Memoria“: Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, München, 79–199.

Arnulf, Arwed (1997), *Versus ad picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter* (Kunstwissenschaftliche Studien 72), München/Berlin.

Bauer, Franz Alto/Witschel, Christian (2007), „Statuen in der Spätantike“, in: Franz Alto Bauer u. Christian Witschel (Hgg.), *Statuen in der Spätantike* (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz; Kunst im ersten Jahrtausend; Reihe B: Studien und Perspektiven 23), Wiesbaden, 1–24.

Bock, Nicolas (2017), *De titulis. Zur Vorgeschichte des modernen Bildtitels* (Kunstwissenschaftliche Studien 195), München/Berlin.

Bock, Nicolas/de Blaauw, Sible/Frommel, Christoph Luitpold/Kessler, Herbert (Hgg.) (2000), *Kunst und Liturgie im Mittelalter* (Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome; Rom, 28.–30. September 1997/Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana Beiheft zu Band 33 1999/2000), München.

Bolle, Katharina (2019), *Materialität und Präsenz spätantiker Inschriften. Eine Studie zum Wandel der Inschriftenkultur in den italienischen Provinzen* (Materiale Textkulturen 25), Berlin/Boston.

Bolle, Katharina/Westphalen, Stephan/Witschel, Christian (2015), „Mosaizieren“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen, Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin/Boston, 485–501.

Bottazzi, Marialuisa (2019), „Kontinuität und Diskontinuität epigraphischer Praxis im Übergang von der Antike zum Mittelalter“, in: Katharina Bolle, Marc von der Höh u. Nikolas Jaspert (Hgg.), *Inschriftenkulturen im kommunalen Italien. Traditionen, Brüche, Neuanfänge* (Materiale Textkulturen 21), Berlin/Boston, 115–132.

Brandenburg, Hugo (2013), *Die frühchristlichen Kirchen in Rom vom 4. bis zum 7. Jahrhundert*, Regensburg.

- Büge/Wenig (in Vorbereitung), „Nicht nur was glänzt, ist Gold – Über Schriftbildlichkeit und dichterischen Schmuck in mosaizierten Apsiden des 6. – 12. Jahrhunderts“.
- Christin, Anne Marie (2016), „An Iconic Topology of Writing“, in: Brigitte Miriam Bedos-Rezak u. Jeffrey F. Hamburger (Hgg.), *Sign and Design. Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300–1600 CE)*, Washington D. C., 19–29.
- Curschmann, Michael (2007), „Epistemologisches am Schnittpunkt von Wort und Bild“, in: *Wort, Bild, Text: Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit*, 2 Bde. (Saecula spiritalia 43/44), 21–67.
- Elbern, Viktor Heinrich (1998), „Liturgie und frühe christliche Kunst“, in: Viktor Heinrich Elbern u. Piotr Skubiszewski (Hgg.), *Fructus operis* Bd. 1 (Kunstgeschichtliche Aufsätze aus fünf Jahrzehnten; Zum 80. Geburtstag des Verfassers), Regensburg, 21–27.
- Feraudi-Gruénais, Francisca (2015), „Die Rolle des ‚Textträgers‘ in der Epigraphik. Rezeptionspraktische Text-Akteur-Relationen am Beispiel eines rezenten Spolienfundes“, in: Annette Kehnel u. Diamantis Panagiotopoulos (Hgg.), *Schriftträger – Textträger. Zur materialen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften* (Materiale Textkulturen 6), Berlin/Boston, 37–72.
- Feraudi-Gruénais, Francisca (2017), „Das synaktive Potential von Beischriften“, in: Irene Berti, Katharina Bolle, Fanny Opdenhoff u. Fabian Stroth (Hgg.), *Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages* (Materiale Textkulturen 14), Berlin/Boston, 43–76.
- Fischer, Peter (1969), *Das Mosaik. Entwicklung, Technik, Eigenart*, Wien/München.
- Frese, Tobias (2014), „„Denn der Buchstabe tötet“ – Reflexionen zur Schriftpräsenz aus mediävistischer Perspektive“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgene, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 1–15.
- Giovè Marchioli, Nicoletta (2019), „Strukturen und Strategien in der epigraphischen Kommunikation des kommunalen Italiens“, in: Katharina Bolle, Marc von der Höh u. Nikolas Jaspert (Hgg.), *Inschriftenkulturen im kommunalen Italien. Traditionen, Brüche, Neuanfänge* (Materiale Textkulturen 21), Berlin/Boston, 31–64.
- Ihm, Christa (1960), *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts* (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 4), Wiesbaden.
- Ivanovici, Vladimir (2014), „„Luce renobatus“. Speculations on the Placement and Importance of Lights in Ravenna’s Neonian Baptistry“, in: Daniela Mondini u. Vladimir Ivanovici (Hgg.), *Manipulating light in premodern times: architectural, artistic, and philosophical aspects*, Milano, 19–30.
- James, Liz (2017), *Mosaics in the Medieval World, From Late Antiquity to the Fifteenth Century*, Cambridge.
- Jungmann, Josef Andreas (1949), *Missarum sollemnia*, Bd. 1: *Messe im Wandel der Jahrhunderte. Messe und kirchliche Gemeinschaft. Vormesse*, Wien/Freiburg/Basel.
- Kloos, Rudolf M. (1980), *Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Die Kunstwissenschaft. Einführungen in Gegenstand, Methoden und Ergebnisse ihrer Teildisziplinen und Hilfswissenschaften), Darmstadt.
- Krämer, Sybille (2006), „Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen“, in: Susanne Strätling u. Georg Witte (Hgg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München, 75–83.
- Krämer, Sybille (2009), „„Schriftbildlichkeit“ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, in: Sybille Krämer u. Horst Bredekamp (Hgg.), *Bild, Schrift, Zahl* (Reihe Kulturtechnik), München, 157–176.

- Leatherburry, Sean (2018), „Framing Late Antique Texts as Monuments: Tabula Ansata between Sculpture and Mosaic“, in: Andrej Petrovic, Ivana Petrovic u. Edmund Thomas (Hgg.), *The Materiality of Text – Placement, Perception, and Presence of Inscribed Texts in Classical Antiquity* (Brill Studies in Greek and Roman Epigraphy 11), Leiden/Boston, 380–404.
- Lehman, Tomas (2004), *Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile, Nola. Studien zu einem zentralen Denkmal der spätantik-frühchristlichen Architektur* (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz; Kunst im ersten Jahrtausend; Reihe B: Studien und Perspektiven 19), Wiesbaden.
- L'Orange, H. P./Nordhagen, P. J. (1960), *Mosaik. Von der Antike bis zum Mittelalter*, München.
- Meyer, André (1990), „Mosaik“, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 2; *Wandmalerei, Mosaik*, Stuttgart, 399–497.
- Mondini, Daniela/Ivanovici, Vladimir (2014), „Introduction“, in: Daniela Mondini u. Vladimir Ivanovici (Hgg.), *Manipulating light in premodern times: architectural, artistic, and philosophical aspects*, Milano, 12–16.
- Nilgen, Ursula (2000), „Die Bilder über dem Altar. Triumph- und Apsisbogenprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie“, in: Nicolas Bock, Sible de Blaauw, Christoph Luitpold Frommel u. Herbert Kessler (Hgg.), *Kunst und Liturgie im Mittelalter* (Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rom, 28.–30. September 1997), München, 75–89.
- Odenthal, Andreas (2006), „Raum und Ritual. Liturgietheologische Markierungen zu einem interdisziplinären Dialog“, in: Michael Altripp u. Claudia Nauwerth (Hgg.), *Architektur und Liturgie* (Akten des Kolloquiums vom 25. bis 27. Juli 2003 in Greifswald), Wiesbaden, 1–13.
- Poeschke, Joachim (2009a), *Mosaiken in Italien 300–1300*, München.
- Poeschke, Joachim (2009b), „Vis superbae formae: Zur Theophanie im Apsismosaik von Ss. Cosma e Damiano in Rom“, in: Christian Hecht (Hg.), *Beständig im Wandel: Innovationen, Verwandlungen, Konkretisierungen* (Festschrift für Karl Möseneder zum 60. Geburtstag), Berlin, 35–46.
- De Rossi, Giovanni Battista (1899), *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo 15: tavole cromo-litografiche con cenni storici e critici; con traduzione francese*, Rom.
- Schellewald, Barbara (2011), „Einführung I: Bild und Text im Mittelalter“, in: Karin Krause u. Barbara Schellewald (Hgg.), *Bild und Text im Mittelalter* (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst 2), Köln, 11–21.
- Schellewald, Barbara (2012), „Eintauchen in das Licht: Medialität und Bildtheorie“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79, 217–238.
- Schellewald, Barbara (2014), „Transformation and Animation: Light and Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai“, in: Daniela Mondini u. Vladimir Ivanovici (Hgg.), *Manipulating light in premodern times: architectural, artistic, and philosophical aspects*, Milano, 236–251.
- Schellewald, Barbara (2016), „Gold, Licht und das Potenzial des Mosaiks“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 42 (167), 16–37.
- Schellewald, Barbara (2018), „Out of the blue – die Erscheinung des Göttlichen: der Einsatz von Lapislazuli im Mittelalter“, in: Natascha Adamowsky, Nicola Gess, Mireille Schnyder, Hugues Marchal u. Johannes Bartuschat (Hgg.), *Archäologie der Spezialeffekte*, Paderborn, 236–251.
- Schmieder, Claudia (2022), *Bild und Text auf römischen Mosaiken. Intermediale Kommunikationsstrategien im Kontext der Wohnkultur des 3.–5. Jahrhunderts* (Materiale Textkulturen 35), Berlin/Boston.
- Schwitzer, Raphael (2019), „Funkelnde Buchstaben, leuchtende Verse: Die Materialität der Inschrift und ihre Reflexion in den Carmina Latina Epigraphica“, in: Cornelia Ritter-Schmalz u. Raphael Schwitzer (Hgg.), *Antike Texte und ihre Materialität. Alltägliche Präsenz, mediale Semantik, literarische Reflexion* (Materiale Textkulturen 27), Berlin/Boston, 119–137.

- Späth, Markus (2011), „Bild, Schrift und Sprache. Überlegungen zur Intermedialität in der italienischen Bauplastik des 12. Jahrhunderts am Beispiel der Westfassade von San Clemente a Casauri“, in: Karin Krause u. Barbara Schellewald (Hgg.), *Bild und Text im Mittelalter* (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst 2), Köln, 125–151.
- Stückelberger, Johannes (2012), „Raum und Bild als Elemente der Liturgie“, in: Angela Berlis, David Plüss u. Christian Walti (Hgg.), *Gottesdienstkunst* (Praktische Theologie im reformierten Kontext 3), Zürich, 187–189.
- Watta, Sebastian (2018), *Sakrale Zonen im frühen Kirchenbau des Nahen Ostens* (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz; Kunst im ersten Jahrtausend; Reihe B: Studien und Perspektiven 45) Wiesbaden.
- Wehrens, Hans Georg (2017), *Rom. Die christlichen Sakralbauten vom 4. bis zum 9. Jahrhundert. Ein Vademecum*, Freiburg/Basel/Wien.
- Wenig, Franziska (in Vorbereitung), „Von schimmernden Steinen: Geschriebenes in römischen Apsismosaiken“.
- Wessel, Klaus (1978a) „Insignien. C. Die Insignien der Kaiserin“, in: Klaus Wessel u. Marcel Restle (Hgg.), *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd. III: Himmelsleiter – Kastoria, Stuttgart, 455–487.
- Wessel, Klaus (1978b) „Insignien. A. Allgemeines – B. II Die Krone“, in: Klaus Wessel u. Marcel Restle (Hgg.), *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd. III: Himmelsleiter –Kastoria, Stuttgart, 370–398.
- Wilpert, Joseph (Hg.) (1916), *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Bd. 2: *Text: Zweite Hälfte*, Freiburg i. Br., <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1916bd2/0001/scroll> (Stand: 13.8.2022)
- Wittekind, Susanne (2007), „Eingeschrieben ins ewige Gedächtnis: Überlegungen zur Funktion der Schriftverwendung an mittelalterlichen Kunstwerken“, in: Dietrich Boschung u. Hansgerd Hellenkemper (Hgg.), *Kosmos der Zeichen: Schriftbild und Bildformel in Antike und Mittelalter* (Begleitbuch zur Ausstellung des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraumes der Universität zu Köln und des Römisch-Germanischen Museums der Stadt Köln), Köln, 187–207.

Bildnachweise

Alle Abbildungen entstammen: De Rossi, Giovanni Battista (1899), *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo 15: tavole cromo-litografiche con cenni storici e critici; con traduzione francese*, Rom, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rossi1899> (Stand: 30.5.2022).

Abb. 1–2: Tafel 15.

Abb. 3–4: Tafel 18.

Abb. 5–6: Tafel 19.

Abb. 7–8: Tafel 28.

