

## Beobachtungen zu umlaufenden Bildzonen in ravennatischen Kuppeln

Von JOSEF FINK

Die Verlegenheit der Forscher, die Kranzprozession der Apostel im Mittelstreifen des Kuppelmosaiks des ravennatischen Baptisteriums der Orthodoxen sinnvoll zu deuten, ist groß. Die Schwierigkeit liegt darin, den hieratischen Vorgang der Darbringung des himmlischen ‚aurum coronarium‘ mit dem epischen Ereignis der Taufe Jesu in einen verständlichen Zusammenhang zu bringen. *Friedrich Wilhelm Deichmann* stellt fest, daß die Interpretation von der Erkenntnis eines Darstellungsprinzips abhängt, nach dem sich bei übereinander folgenden Darstellungen die untere auf die obere bezieht<sup>1</sup>. Diese Scheinlogik hält nicht stand; die zugrundeliegende Beobachtung hat nur dort Geltung, wo die Bezüglichkeit beweisbar ist. Bei Umkehrung, von der unbewiesenen Voraussetzung ausgehend, muß man in nicht beweisbaren Fällen zu willkürlicher Verstandesakrobatik gelangen. Die theologische Bemühung, wonach die Kranzprozession zwar nicht dem Taufakt, aber seiner zentralen Figur Jesus gilt, zeugt denn auch von solcher dürftigen Verständnislosigkeit.

Die Berufung auf das Phänomen der vertikalen Bildkomposition in der spätantiken Kunst gerät in Irrtum, wenn nicht scharf unterschieden wird zwischen geradflächigen und gewölbten Darstellungen. Auf senkrechte Bildbetonung, auf die Vorstellung einer vertikalen Wertskala des Guten und Bösen, auf die Ausbildung einer entsprechenden künstlerischen Sieges- und Triumphsymbolik hat sicher die sphärische Himmelsansicht maßgeblich Einfluß ausgeübt. Insofern ist es kein Zufall, daß wir im klassischen Altertum die vertikalen Bildentwürfe bei Phidias in der Ausschmückung des gewölbten Schildes der Athena Parthenos innen und außen beginnen sehen, beidemal mit Themen der anspruchsvollen Hoheit des Guten: Götter über

---

<sup>1</sup> Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes 2: Kommentar 1. Teil (1974) 39. Ältere Literatur dort. Nach Abschluß meines Manuskriptes erschien soeben *J. Engemann*, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 22 (1979) 150 ff. Unser Thema wird S. 152 bis 155 direkt berührt. Engemanns Ausführungen stellen auf den alten Grundlagen den neuesten Stand der Forschung dar. Dies macht mein Anliegen noch angelegentlicher. Denn auch Engemann hat den wichtigen Unterschied zwischen geradwandigen und sphärischen Darstellungen nicht erkannt. Sein Ansatzpunkt ist der Galeriusbogen in Thessaloniki, der zur Klärung der Akklamationsrichtung in ravennatischen Kuppeln so wenig beiträgt wie der Sockel der Arkadius-Säule, das Elfenbein-Diptychon Barberini u. a. (s. Anm. 11 und 12). Am abgeschlossenen Manuskript brauchte ich nichts zu ändern.

Giganten, Griechen über Amazonen. Der Bogen läßt sich spannen bis zum jüngsten Gericht Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle. Welche Stelle hat in diesem übergreifenden Rück- und Ausblick die spätantike Kunst inne?

Folgende hauptsächliche Gesichtspunkte sind geltend zu machen. Die Buchmalerei wird beim Übergang von der Buchrolle zum Blätterbuch in eine Entwicklung gedrängt, in der ausgreifende horizontale Zusammenhänge auf vertikale Blätter verkürzt werden müssen. Streifen- oder Felderteilung bleibt ein Stück Erbe der Bildrolle. Die neuen Bildzusammenhänge sind über die Trennungen hinweg lesbar. Das Anschauen vollzieht die Zusammengehörigkeit. Linien und Leisten akzentuieren das gedankliche Element, das die spätantike Sehweise beherrscht, seitdem Sein und Erscheinen im Bild auseinandergetreten sind. Alles Bildhafte empfängt seitdem den Charakter einer Abstraktion, den auch die Nachahmung des Klassischen im Klassizismus nicht abzuwehren vermag. Der verknüpfende Gedanke hat eine ideologisch oder religiös aufwärts gerichtete Tendenz. Die monumentale Flächenkunst, Reliefwerke wie Basen, Postamente, Schranken, Schmuckzonen an öffentlichen Bauten und Denkmälern, Sarkophage, Altäre verwirklichen den neuen Stil. Überall ist die Begrenzung des waagrechten Streifens nach den Seiten hin, seine Vervielfältigung übereinander ein unübersehbares Charakteristikum des aufwärts orientierten Komponierens. Hier entstehen die Denkmäler, auf die Deichmann und andere sich berufen (s. Anm. 1): der Sockel der Arkadius-Säule, das Postament des Theodosius-Obeliskens, ungezählte Elfenbein-Diptychen und Sarkophage. Weil die Breitenausdehnung immer gering ist, ist der Höhenblick nahezu zwingend, und die mythische Gestalt des Caelus leistet oftmals zusätzliche Blickstütze. Man vergegenwärtige sich einmal, welche Bedeutung in der griechischen Kunst für die Entwicklung waagrechten Bildsehens der Tatsache zukommt, daß ihr, die keine Kuppeln kannte, jahrhundertlang die Wölbungswand der Vasen in Verbindung mit Streifenteilung als Bildträger zur Verfügung stand, angefangen vom endlosen Rapport ihrer Tierfriese bis hin zum Links- und Rechtswogen ihrer rotfigurigen Entwürfe. Im Prinzip war hier nur die Antithese, die dynamische, dramatische Kehrtwende innerhalb des Streifbands als groß gesehene kohärente Bildentfaltung möglich. Aber aufwärts gerichtetes Bilddenken über Streifen und Zonen hinweg war vom Ansatz her nicht gegeben. Die innere Bildwirklichkeit blieb horizontal und besaß in dieser Schicht alle Räume ihrer geistigen Konkretisierung. Thematisch kohärente Streifen übereinander sind dabei natürlich niemals ausgeschlossen.

Wo der spätantike Kuppelschmuck Streifenbildung anwendet, kehrt er zu dem gekennzeichneten natürlichen Grundverhältnis zurück. (Die horizontalen und radialen Konstruktionstypen der Kuppel spielen dabei keine Rolle.) Deshalb läßt sich die ravennatische Kuppel und die Basis der Arkadius-Säule nicht ohne weiteres miteinander vergleichen. Die unbese-

hene Parallelsetzung schafft ein Trugbild. Im mittleren Mosaikstreifen der Kuppel des Baptisteriums der Orthodoxen bildet die Antithese der Figuren Gruppen und überwindet insofern das „Tierfrieshafte“. Aber ein gedankliches Überspringen auf den Scheitel ist nicht möglich, es sei denn im Fall der einen Ausnahme, daß das Scheitelbild thematisch sinnfällig kohärent wäre. Die spätantike Neigung zum Aufwärtsdenken beim Bildbetrachten kann bei den in Ravenna gegebenen Verhältnissen von dieser Logik nicht entbinden.

Ich betrachte jetzt zunächst die Kuppel im Mausoleum der Galla Placidia, deren Mosaikschmuck von Streifenbildung im eigentlichen Sinn frei ist <sup>1a</sup>. Eine Schichtung in Zonen liegt ihm dennoch zugrunde. Die Thematik ist gedanklich und symbolisch umfassend auf die Weite der besiedelten Erde und des Kosmos und auf das aufscheinende Licht des sieghaften Kreuzes am Himmel oben gerichtet. Der Künstler hat mit sehr überlegten, behutsam gewählten und völlig eindeutigen Motiven die Suggestion des aus der horizontalen Niederung aufwärts gelenkten Blickes bewirkt. Es lohnt, dies detailliert zu vergegenwärtigen. Das Kreuz ragt im Osten auf und erstreckt sich über den Zenit nach Westen <sup>2</sup>. Diese Orientierung weicht von der Längsrichtung des Raumes ab, die vom Narthex aus nach Süden verläuft. Die vom Aufgang der Sonne bestimmte ideelle Hauptachse schneidet also rechtwinklig die dominierende Raumachse. Unterhalb der Kuppel sind auf den vier Schildwänden je zwei Apostel dargestellt. In der östlichen Lünette <sup>3</sup> weist Petrus von rechts her mit seiner rechten Hand aufwärts zum Kreuz. Paulus tut dasselbe von links her. Entsprechend der antithetischen Anordnung der Figuren zu seiten des Fensters sind ihre Handgesten gegenläufig aufwärts gerichtet. In den drei übrigen Lünetten <sup>4</sup> stehen andere Apostelpaare in gleicher Weise seitlich der Fenster. Aber nun zeigen alle Apostel eine gleichgerichtete Handbewegung. Alle weisen mit ihrer Rechten nach rechts, also nicht aufwärts. In diesen drei Lünetten ist für den optischen Anblick keine vertikale Komposition auf die Kuppel hin gestaltet. Es entsteht vielmehr ein waagrechter Umlauf der bezeichneten Handbewegung. Und doch hängt er ideell mit den Gesten von Petrus und Paulus zusammen. Alle Zeigebewegungen führen rundläufig nach Osten, um sich hier mit dem Aufblick der Erstgenannten zu vereinen. Die normale Horizontale von Umlaufbildern mündet erst dort in eine vertikale Komposition, wo eine sinnfällige Kohärenz des oberhalb Dargestellten gegeben ist. Auf diese Weise ist künstlerisch eine Betonung der kosmischen Ostregion beson-

---

<sup>1a</sup> Die Kuppel ist eine Hängekuppel (über dem Außenkreis errichtet). Daß sie auf Pendentifs ruht (C.-O. Nordström, *Ravennastudien: Ideengesch. und ikonograph. Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna* [1953] 26), ist falsch.

<sup>2</sup> F. W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna* (1958) Taf. 19.

<sup>3</sup> Deichmann, *Bauten* (Anm. 2) Taf. 13.

<sup>4</sup> Deichmann, *Bauten* (Anm. 2) Taf. 12. 26. 27.

ders gut gelungen. Wir finden bestätigt: daß auf sphärischen Flächen die Gliederung in waagrechte Bildzonen nicht von sich aus eine vertikale Betrachtungslogik enthält, sondern daß eine solche, wenn sie gelten soll, einer besonderen Motivierung bedarf.

Aus dieser Einsicht lenke ich die Aufmerksamkeit auf die wissenschaftlich soviel besprochenen Kuppelmosaiken in den beiden ravennatischen Baptisterien, dem der Orthodoxen und dem der Arianer. Das orthodoxe Dombaptisterium erhielt seinen reichen Kuppelschmuck um die Mitte des 5. Jahrhunderts. Wir sehen drei Mosaikzonen<sup>5</sup>, von unten nach oben: eine Zone mit symbolischen Darstellungen von Architekturen, Altären, Thronen und Sesseln<sup>6</sup>, die nächsthöhere mit einer Kranzprozession der Apostel<sup>7</sup>, das Mittelbild im Zenit mit einer Taufe Jesu im Jordan<sup>8</sup>. Vom Taufbild ausgehend versuchte zuletzt Deichmann von oben nach unten ein Gesamtverständnis des Mosaikprogramms. Er sieht eine einzige große Szene der himmlischen Stadt<sup>9</sup>. Dem Wesen nach werde die Taufe als ein Geschehen im Himmel verstanden. Dies ließe sich mit simultanem Begreifen akzeptieren. Aber entscheidend bleibt doch, daß der wirkliche Vorgang auf Erden vollzogen wurde. Diese Schwierigkeit wird überbrückt durch ein Herauslösen der Jesus-Vorstellung allgemein aus dem Taufereignis speziell<sup>10</sup>. So wird eine Parallele zur Basis der Arkadius-Säule in Konstantinopel gewonnen, wo die Kaiser, denen die Darbringung des Aurum coronarium in der Reliefzone unten gilt, im Reliefstreifen oberhalb dargestellt sind<sup>11</sup>; das thematisch vergleichbare Diptychon Barberini<sup>12</sup> vollends vergegenwärtigt in einer gewissen realen Beziehungslosigkeit die Gabendarbringung an den Kaiser, der im Hauptbild darüber in einer anderen Szene erscheint. Entsprechend soll die Kranzprozession der Apostel in der mittleren Mosaikzone nicht dem Taufakt, aber der Jesusgestalt in diesem Taufakt gelten. Diese gedanklich konstruierte, aber nur scheinbare Parallele ist ein Trugbild durch die oben dargelegte Unvergleichbarkeit frontaler geradwandiger Reliefs und umlaufender sphärischer Flächenbildzonen. Für Deichmanns Gesamtverständnis gibt schließlich die untere Bildzone die architektonische Kulisse der Himmelsstadt. In den vier kosmischen Hauptrichtungen erscheint hier viermal das Evangelium auf dem Altar und alternierend der „leere“ Majestätsthron Gottes.

<sup>5</sup> Deichmann, Bauten (Anm. 2) Taf. 39.

<sup>6</sup> Deichmann, Bauten (Anm. 2) Taf. 62–67.

<sup>7</sup> Deichmann, Bauten (Anm. 2) Taf. 42–61.

<sup>8</sup> Deichmann, Bauten (Anm. 2) Taf. 41.

<sup>9</sup> Hauptstadt (Anm. 1) 31 lehnt Deichmann zwar eine solche Deutung als eine einzige Szene aus „plotinischer Perspektive“ ab; aber wenn auch ohne spezielle „plotinische Perspektive“ meint er sie doch (S. 39).

<sup>10</sup> Ebd. 39.

<sup>11</sup> J. Kollwitz, Oström. Plastik der theodosianischen Zeit (1941) Beilage 5 nach S. 32.

<sup>12</sup> Paris, Louvre. D. T. Rice, Kunst aus Byzanz (1959) Taf. 19.

Zu allen drei Bildzonen ist das Verständnis irrig und nicht ausreichend. In der zuletzt genannten Zone verkennt *Deichmann* die Tatsache, daß das am Thronszitz erscheinende Kreuz<sup>13</sup> nicht als Gegenstand aufgestellt ist, sondern einen eingearbeiteten Schmuck der Rückenlehne darstellt. Es handelt sich um den Bischofsthron, der in der Apsis steht. Apsisarchitektur als künstlerischen Rapport zeigt der ganze untere umlaufende Mosaikstreifen, zweifellos die vier Himmelsrichtungen betonend. In den Wechselapsiden steht der Altar, flankiert von kunstvoll gemusterten Priestersitzen<sup>14</sup>. Es wird deutlich, weshalb der Blick auf den Bischofsthron gesondert dargestellt wurde. Denn hinter dem Altar stehend war dieser Thron für den Künstler beim Blick auf ein und dieselbe Apsis zumal als Rapportmuster schwierig erfassbar. So gestaltet er hier eine verkürzte Architektur, aber mit reicher kostbarer Ausstattung durch das Wesentliche: Altar, Evangelium, Bischofsamt, Priestertum. Es ist eine Symbolik des Kirchenraumes und der Liturgie, ja der Kirche auf Erden schlechthin.

In der mittleren Zone des Kuppelmosaiks mit der Apostelprozession ist eine sinnfällige Erkenntnis des Prozessionszieles unverzichtbar. Das Ziel muß entweder in der umlaufenden Horizontalen sichtbar sein; oder wenn es wirklich in der Scheitelzone darüber erschien, dann muß es durch zwingende optische Vergegenwärtigung erkannt werden. Der epische Taufakt kann dieses Ziel nicht sein. Die integrierte Jesus-Gestalt deshalb nicht, weil sie auf diesen Bezug hin nicht unwiderleglich akzentuiert wird. Man braucht nur auf die Kranzprozession der Apostel im ca. fünfzig Jahre jüngeren Baptisterium der Arianer<sup>15</sup> zu blicken, die aus zwei Richtungen auf den „leeren“ Majestätsthron Christi hinführt, so begreift man, in welcher Hinsicht für die Darstellung im Baptisterium der Orthodoxen Eindeutigkeit verlangt wird. Kein theologisches Geheimziel erklärt diese Prozession, sondern nur eine repräsentative Verbildlichung. Da sie in der Umlaufzone nicht sichtbar ist und keinen Platz gehabt haben kann, richtet sich das Interesse erneut auf die Scheitelzone, aber dergestalt, daß die jetzige Taufdarstellung als ursprünglicher Schmuck überhaupt in Zweifel gezogen wird und vielleicht erst später ein eindeutiges Motiv abgelöst hat, das mit zwingender Notwendigkeit der Apostelgruppe zugeordnet war und den Vertikalzusammenhang der Bildzonen mit optischer Evidenz erzwingt und nicht nur in gedanklicher Spekulation unverbindlich vermuten ließ.

An diesem Punkt des Beweisgangs entsteht im selbstsicheren Gefüge der Wissenschaft so etwas wie ein Lösen von Geröll. Eine Fülle neuer Aufklärungen ist nötig. Aber man darf den Kampf mit der verwirrenden Fülle der Aspekte nicht scheuen. *Carla Casalone* hat bereits 1959 den Vorstoß gewagt und erwogen, was in der Scheitelzone ursprünglich dargestellt

<sup>13</sup> Bauten (Anm. 2) Taf. 62. 64. 66.

<sup>14</sup> Ebd. Taf. 63. 65. 67 (Subsellien).

<sup>15</sup> Ebd. Taf. 251.

war<sup>16</sup>. Es muß eines der großen Ewigkeitssymbole Gottes gewesen sein: das Kreuz, das Lamm, der „leere“ Thron. Casalone entscheidet sich für das Kreuz. Ich meine, daß es der „leere“ Thron war, was durch die spätere Darstellung im Baptisterium der Arianer nahegelegt wird. Mir kommt es darauf an, mit dieser Nuancierung die Initiative der italienischen Forscherin zu erneuern und zu stärken, nachdem *Deichmann* sie abgelehnt hat<sup>17</sup>. Schon *Joseph Wilpert* hatte sich über das Taufbild in der Kuppel des Baptisteriums der Orthodoxen verwundert; er hätte eine Darstellung des Firmaments erwartet<sup>18</sup>. Die Vorstellung muß natürlich tiefer greifen in der von Casalone aufgezeigten Tendenz.

Über die allgemeinen Bedenken Wilperts hinaus gib das Taufbild im Baptisterium der Orthodoxen<sup>19</sup> aus sich heraus Anlaß zu konkreten Einwendungen gegen eine ursprüngliche Planung um 450 für diese Stelle. Christus erscheint bärtig, hierdurch der Evangelienüberlieferung entsprechend als Dreißigjähriger. Aber gerade dieses Motiv war bis dahin der frühchristlichen Kunst völlig fremd, und es ist auch der Jesustaufe im Baptisterium der Arianer<sup>20</sup> noch fremd. Dort wird Jesus ganz in Übereinstimmung mit der bisherigen Kunst jugendlich dargestellt, weil die frühchristliche Kunst das Thema Taufe allgemein unter dem ikonographischen Typus Lehrer – Schüler faßte<sup>21</sup>. Auch die Gestalt des Täufers Johannes weist eine Besonderheit auf. Sie legt nicht mehr die Hand auf, sondern wirkt mit einer Taufschale; sie trägt den Nimbus, sie trägt das Siegeskreuz, das den Märtyrern in der Nachfolge Christi zukommt. Über seine Täuferrolle hinaus ist Johannes, der später Enthauptete, hier in seiner blutigen Zeugenschaft für Christus akzentuiert. Diese bemerkenswerten Abweichungen vom Gewohnten sind ohne besondere Veranlassung schwer verstehbar. Sie passen nicht ohne weiteres in die Tradition des Themas, die im späteren Taufbild des Arianer-Baptisteriums noch unverändert vorliegt. Daß die Scheitelzone umfangreiche Reparaturen erfahren hat, ist bekannt<sup>22</sup>. Aber die Änderungen sind nicht nur Ergänzungen gewesen. Sie offenbaren ein Initial-Programm. Man muß mit einer späteren Neugestaltung der Zenitzone rechnen.

Freilich ist nun die Aufgabe gestellt, plausible Gründe der Neugestaltung zu erschließen. Bevor dies versucht wird, sei das bisherige Ergebnis der Beobachtungen und Erwägungen zum Programm der Kuppelmosaiken im

<sup>16</sup> In: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte* 17 (1959).

<sup>17</sup> *Hauptstadt* (Anm. 1) 33.

<sup>18</sup> Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrh. (1916) Taf. 70 ff. Siehe auch *Deichmann*, *Hauptstadt* (Anm. 1) 33.

<sup>19</sup> *Deichmann*, *Bauten* (Anm. 2) Taf. 41.

<sup>20</sup> *Ebd.* Taf. 252 f.

<sup>21</sup> *J. Fink*, *Les grands thèmes de l'iconographie chrétienne des premiers siècles* (1966)

34.

<sup>22</sup> *Deichmann*, *Hauptstadt* (Anm. 1) 33.

Dombaptisterium zusammengefaßt. Mit der auf den „leeren“ Majestästhron Christi ausgerichteten Kranzprozession der Apostel ist dem in der unteren Kuppelzone verwirklichten irdischen Bild der Kirche die Kirche im tieferen Sinn in der Ewigkeit gegenübergestellt als Apostelgemeinschaft unter der Herrschaft Christi.

Um zu einem begründeten Vorschlag für die spätere Bildänderung im Dombaptisterium zu gelangen, muß man vom Baptisterium der Arianer ausgehen, in dem ein halbes Jahrhundert nach dem orthodoxen Programm eine Bildkomposition geschaffen wird, die wesentliche Zusammenhänge mit dem älteren Bild zeigt, aber auch entscheidende Abweichungen. Wenn wir vom heute Gegebenen ausgehen und bedenken, daß auch das Thema der Jordantaufe Jesu zu den Gemeinsamkeiten gehört, aber nicht immer gehört haben kann, so müssen wir die Skala der Zusammenhänge und Abweichungen noch um gegenseitige Beeinflussungen aufstocken. Es ist also mit der Möglichkeit einer nachträglichen Rückwirkung vom Arianer-Baptisterium auf das Orthodoxen-Baptisterium von vornherein zu rechnen. Die Nähe beider Programme ist zu auffällig, um hier im Abstand eines halben Jahrhunderts und mehr nicht die Wirksamkeit des orthodoxen und arianischen Glaubensstreites zu vermuten, der das 4. Jahrhundert erschütterte und nach der endgültigen konziliaren Verurteilung des Arianismus (Konstantinopel 381) noch lange, oft militant, weiterging.

Die Glaubenslehre der Arianer betraf die Gestalt Jesus Christus. Jesus war für sie nicht Gott, sondern Geschöpf Gottes. In der Passion seiner Kreuzigung steigt er sieghaft als der Größte der Geschöpfe in die göttliche Herrlichkeit des Himmels auf, aber er ist nicht Gott von Anbeginn. Es ist in ihrem Glauben begründet, daß die Arianer das Bildprogramm des orthodoxen Baptisteriums so, wie es vermutlich ursprünglich war, nicht akzeptieren konnten. Die himmlische Herrlichkeit darzustellen war an sich nicht anstößig und war auch arianisches Anliegen. Aber die Verabsolutierung dieser Sicht aus dem irdischen Kirchenraum unmittelbar in die göttliche Herrlichkeit des Himmels, in deren Mitte der „leere“ Thron die göttliche Allmacht und Vollkommenheit demonstriert: hierin und in der Abwesenheit von Jesu geschöpflicher Wirklichkeit lag der Stein des Anstoßes. Die Arianer wählten das Taufbild im Jordan als historische Garantie und Bezeugung des Größten unter den Geschöpfen und setzten dieses Motiv in die Mitte der Kuppel. Der „leere“ Thron, das Symbol göttlicher Allmacht schlechthin, fand einen sinnvoll betonten Platz im Zielpunkt der Kranzprozession der Apostel. Diese Einordnung war um so einleuchtender, weil der Teilaspekt seine Berechtigung hatte. Obendrein liegt die Annahme nahe, daß das Thronbild im allgemeinen Verständnis nicht ausschließlich auf die zweite Person der Gottheit festgelegt war, sondern komplex die Herrlichkeit Gottes ausdrückte ähnlich wie in anderen Fällen das Pantokratorbild, das durch Beischrift und Kreuznimbus Christus apostrophiert, indes dem Grunde nach das

Vaterbild darstellt, das denn auch die byzantinische Liturgie betont anspricht<sup>23</sup>.

Das Kuppelmosaik im Baptisterium der Arianer verkörpert also die Geschöpflichkeit Jesu und seinen Aufstieg in die himmlische Herrlichkeit. Es liegt ein gezieltes weltanschauliches Programm zugrunde (Taufe und Thron liegen auf einer Achse). Die Auffassung *Carl-Otto Nordströms*<sup>24</sup>, daß der arianisch-orthodoxe Gegensatz für die Angelegenheiten der Kunst belanglos gewesen sei, ist abzuweisen. Die ravennatischen Mosaikflächen sind in erstaunlichem Umfang Folie der dramatischen Glaubenskämpfe gewesen. Dies war der modernen Forschung längst offenbar geworden beim Studium der Mosaiken in S. Apollinare Nuovo, wo Programmzerstörungen erfolgten und jene beeindruckende Löschung des arianischen Theoderichbildes durch souveräne Namensaufhebung und noch souveränere Umbenennung auf den rechtgläubigen Kaiser Justinian. In einem anderen Fall hat vor wenigen Jahren *Arne Effenberger* in seinem hervorragenden Buch über die Mosaiken von Triumphbogen und Apsis der Kirche S. Michele in Affricisco<sup>25</sup> überzeugend nachgewiesen, daß die Programme dieser Bilder athanasianisch ausgerichtet sind, d. h. die orthodoxe Theologie umfassend gegen den Arianismus aufbieten und in den Bildentwürfen sichtbar machen, dies noch im mittleren 6. Jahrhundert, obwohl die Verurteilung der Lehre bereits am Ende des 4. Jahrhunderts endgültig erfolgt war. Wir wissen, daß Erzbischof Maximian von Justinian nach Ravenna geschickt worden war, um endlich den Arianismus zu liquidieren. So heftig waren die Auseinandersetzungen noch lange nach dem klärenden Konzil.

Dieser Gesamtblick auf die ravennatischen Mosaiken und ihre Stellung im Glaubensstreit ermutigt mich, für das in der einschlägigen Thematik noch aktuellere 5. Jahrhundert die in den beiden Baptisterien bisher gewonnenen Aspekte noch einen Schritt weiterzuführen. Vergegenwärtigt man das Engagement und die Intensität der Gestaltung der Bildprogramme, so wird eine orthodoxe Reaktion auf die Herausforderung des arianischen Taufbildes verständlich. Von einer Herausforderung darf man insofern sprechen, als in den Taufbildern der damals zurückliegenden Jahrhunderte keine sicher bezeugte Jordanszene sich findet. Die frühen Taufbilder unterscheiden nicht eindeutig zwischen der Taufe Jesu und der Taufe eines Christen. Auch die Hinzufügung der Taube ergibt keine Gewißheit, weil das Friedenssymbol der Taube ohne szenischen Bezug und situationsindifferent zu

<sup>23</sup> Vgl. *Fink*, *Thèmes* (Anm. 21) 65. Die von *Nordström* (Anm. 1a) 50 vertretene Ausschließlichkeit ist einzuschränken.

<sup>24</sup> (Anm. 1a) 79. Die Heiligenprozessionen in S. Apollinare Nuovo sind nacharianische bzw. antiarianische Ersatzkompositionen des 6. Jahrhunderts. Vom alten Mosaikenbestand gehört die Anbetung der Magier zum Leben Jesu; der thronende Christus stellt den im Himmel Vergöttlichten dar.

<sup>25</sup> Das Mosaik aus der Kirche San Michele in Affricisco zu Ravenna. Ein Kunstwerk in der Frühchristlich-byzantinischen Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin (1975).



zahlreichen alt- und neutestamentlichen Darstellungen hinzutritt<sup>26</sup>. Das in allen frühen Taufbildern unberücksichtigte Lebensalter Jesu (dreißig Jahre) steigert die Schwierigkeit der konkreten Inanspruchnahme für das Jordanereignis. Die Bildaussage ist unhistorisch gemeint, sie zielt auf die wesentliche sakramentale Aussage<sup>27</sup>; der Erlöser wie der Erlöste sind nah; aber ein fixiertes einmaliges Ereignisbild ist in der vorravennatischen Kunst nicht gegeben.

Im Mosaik des Baptisteriums der Arianer wird der ikonographische Typus des jugendlichen Täuflings (s. darüber oben mit Anm. 21) fortgesetzt. Aber die Darstellung des Jordans im eindeutigen mythologischer Flußdarstellung folgenden Typus macht die Bezugnahme auf das historische Ereignis deutlich und bezweckt die Bezeugung der irdischen Einordnung der Jesusgestalt in die Reihe derer, die der Taufe bedürfen, also in den Menschenkreis der Schicksalsträger und der das Heil Suchenden (Lk 3, 21: „... als das ganze Volk sich taufen ließ und auch Jesus getauft wurde...“). Im Dombaptisterium war ein halbes Jahrhundert vorher das seit dem Ende des 4. Jahrhunderts und im frühen 5. Jahrhundert stark akzentuierte Thema des „leeren“ Thrones dargestellt worden. Mit Petrus und Paulus, mit der ganzen Apostelgemeinschaft verbunden hatte es betont die Thematik der Kirche aus dem Judentum (ex circumcissione) und aus dem Heidentum (ex gentibus) herausgestellt. Ein Jahrhundert später war diese Aktualität nicht mehr in gleicher Weise gegeben; es ging immer mehr um den innerkirchlichen Wahrheitskampf. Weil die Unstimmigkeiten des Taufbildes im Gesamtschmuck des Baptisteriums der Orthodoxen unverkennbar sind und die Ikonographie gegenüber derjenigen im arianischen Taufbild Jesu eher jünger anmutet, so legt sich der Gedanke nahe, daß das Bild entstand, nachdem die Arianer den Auftakt zu diesem Thema gegeben hatten im Hinblick auf den besonderen Zusammenhang zur menschlichen Natur Jesu.

Die Orthodoxen greifen das neue Thema auf. Sie setzen es an die Stelle des vermuteten Thronbildes. Die Änderung ist tiefgehend und folgenreich. Die Apostelprozession verliert ihren ursprünglichen Zusammenhang. Sie bleibt ein repräsentativer Rest<sup>28</sup>, der die neue Komposition würdevoll,

<sup>26</sup> J. Fink, Die römischen Katakomben (= Antike Welt, Sondernummer 1978) 49.

<sup>27</sup> Ebd. 50.

<sup>28</sup> Ich erinnere hier an die Zwölf-Lämmer-Prozession mit Apollinaris in der Apsis von S. Apollinare in Classe (*Deichmann*, Bauten [Anm. 2] Taf. 385). Diese tiersymbolische Prozession kann so nicht entworfen sein. Die Vorschläge (Gemeinde Ravennas, das eschatologische Israel, Apostelkollegium als Christusnachfolge, in die Apollinaris aufgenommen sei: dann müßte er selbst auch als [benanntes] Lamm dargestellt sein) sind untragbar (zur Orientierung s. *Deichmann*, Hauptstadt [Anm. 1] 2. Teil [1976] 260; zur Klärung ist ebd. 269 nicht ausreichend). An Apollinaris' Stelle paßt für den ursprünglichen Entwurf am besten das Motiv des Paradiesberges mit dem nimbierten Christus-Lamm. Zeitpunkt der Änderung könnte die Überführung der Gebeine des Apollinaris aus Sicherheitsgründen in die Stadtkirche (9. Jahrh.) sein. Die Kirche außerhalb der Stadt bestand weiter. Das Ereignis, den Leichnam des Heiligen herzugeben, konnte Grund genug sein, nun sein Bild

aber auch sinnreich rahmt. Dennoch, nur die neue Absicht konnte die Änderung rechtfertigen durch die Bedeutung, die ihr im Wahrheitskampf zukam. Der orthodoxe Glaube steigert und vollendet das irdische Taufereignis. Es ist die erste Darstellung, die Jesus in diesem Zusammenhang altersgerecht zeigt. Inschriften im Bild bezeugen die historische Faktizität. So ist es den Arianern nicht gelungen, mit ihrem Taufbild ihre Glaubensüberzeugung echt zu begründen. Die Orthodoxen übernehmen das Anliegen, verwirklichen die künstlerische Aussage genauer und holen aus dem verborgenen allgemeinen Taufbild der Vergangenheit die Szene der Jesustaufe realistisch hervor. Dabei könnte deren auf neue Weise betonte transparente Hintergrundigkeit nicht heller verdeutlicht werden als durch die Änderung, die das Johannesbild erfuhr. Der Täufer hat das Siegeskreuz der Märtyrer empfangen. Die Nachfolge Christi, die er bezeugt hat, hebt das Taufbild Jesu nun doch über den Streit der Naturenlehre hinaus und verbindet es einer ewigen Simultaneität, die das Evangelium<sup>29</sup> verbürgt. Die Apostelprozession trägt diese Tendenz nachträglich mit, obwohl man ihren künstlerischen Defekt (die Thronbeseitigung) nicht außer acht lassen darf. Aber er stört die Entwurfsänderung nicht in untragbarer Weise. Unter Abwägung des höheren Anliegens kann die nacharianische und antiarianische Kuppelschmückung der Orthodoxen Zustimmung finden.

Der Ertrag der Beobachtungen und Überlegungen, ausgehend von den umlaufenden Bildzonen in ravnatischen Kuppeln, ihrer horizontalen Geschlossenheit und nur bedingten vertikalen Öffnung, macht einen integralen Zug ravnatischer Kunst besonders deutlich. Kaum eine Kunstepoche hat wie die hundertjährige Phase Ravennas von der Mitte des 5. bis zur Mitte des 6. Jahrhunderts so intensiv die Kunst in den Dienst religiöser Programmierung und Auseinandersetzung gestellt. Die Zeit ist erfüllt vom Ringen um tiefste Einsichten in spezifische religiöse Glaubenswahrheiten. Die Erregungen sind erkennbar geblieben in den großen Mosaikschöpfungen der Zeit. Es sind aber nicht nur die sensiblen Reaktionen des seismographischen Sensoriums der Kunst allgemein. Die Kunst wird vielmehr direktiv wirksam in diesem Bereich von Glaube und Theologie. Man muß dies wissen, um die Phänomene besser zu verstehen, diese Kunstart tiefer zu begreifen. Das tiefere Begreifen lehrt, daß die Kunst keinen falschen Dienst, vielleicht entgegen ihrer ästhetischen Verantwortung, übernommen hat. Sondern sie wird hier zurückgefordert an einen ihrer echten Ursprünge: Verkünderin zu sein in dem unabsehbaren Spiel der Gesichte und Gedanken durch die Sinnfälligkeit des wirklich und wahrhaft Gemeinten. Die künstlerische Zucht der Horizontalen und Vertikalen verleiht ihr ein Mittel hoher Disziplin und deren Freiheit.

in der Apsis aufscheinen zu lassen. Auch hier scheint eine bedeutende Figuration einem neuen Anliegen gewichen und die verbliebene Restform trotz ihres Defekts repräsentativ weiterhin wirksam zu sein.

<sup>29</sup> Mt 3, 16; Mk 1, 10 f.; Lk 3, 20 f.; Joh 1, 32.